

Из истории русской музыкальной культуры

Научная статья

УДК 784.3

DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-44-68



Поэзия Вячеслава Иванова в камерно-вокальных произведениях Александра Гречанинова: творческий диалог современников



Даниил Михайлович Богданов

*Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, Москва, Россия,*

dany.bogdanoff@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0006-5083-980X>

Аннотация: Статья посвящена анализу текста (музыкального и поэтического) камерно-вокальных сочинений композитора А. Т. Гречанинова (1864–1956) на стихи поэта-символиста В. И. Иванова (1866–1949), творчество которых является неотъемлемой частью русской культуры Серебряного века и культуры Русского Зарубежья 1920–1940-х годов. В статье рассматриваются история и причины возникновения творческих связей между А. Т. Гречаниновым и В. И. Ивановым, выявляются параллели между поэтической и музыкальной лексикой и образными доминантами их творчества. Особое внимание уделяется анализу стилевых, жанровых и композиционных особенностей камерно-вокальных сочинений А. Т. Гречанинова, взаимосвязи музыки и поэтического текста.

Ключевые слова: Серебряный век, символизм, модерн, Вяч. Иванов, А. Т. Гречанинов, романс, вокальный цикл, поэзия

Для цитирования: Богданов Д. М. Поэзия Вячеслава Иванова в камерно-вокальных произведениях Александра Гречанинова: творческий диалог современников // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 1. С. 44–68. DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-44-68

From the history of Russian musical culture

Original article

Poetry of Vyacheslav Ivanov in Alexander Grechaninov's chamber vocal works: a creative dialogue of contemporaries

Daniil M. Bogdanov

*Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia,
dany.bogdanoff@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0006-5083-980X>*

Abstract: The article is devoted to the textual and musical analysis of the chamber vocal works of the composer A. T. Grechaninov (1864–1956) based on the verses of the symbolist poet V. I. Ivanov (1866–1949). The work of both authors is an integral part of the Russian culture of the Silver Age and the culture of the Russian Abroad in the 1920s–1940s. The article examines the history and reasons for the emergence of creative ties between A. Grechaninov and V. Ivanov, reveals parallels between the poetic and musical vocabulary and figurative dominants of their work. Particular attention is paid to the analysis of the stylistic, genre and compositional features of the chamber vocal works of A. T. Grechaninov, the interconnection of music and poetic text.

Keywords: Silver Age, symbolism, Art Nouveau, V. Ivanov, A. T. Grechaninov, romance, vocal cycle, poetry

For citation: *Bogdanov D. M.* Poetry of Vyacheslav Ivanov in Alexander Grechaninov's chamber vocal works: a creative dialogue of contemporaries. Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music. 2026;(1):44–68. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-44-68

Александр Тихонович Гречанинов — один из крупнейших русских композиторов рубежа XIX–XX веков и первой половины XX века. Он работал во всех основных музыкальных жанрах — от масштабных опер и симфоний до вокальных, инструментальных миниатюр и пьес для детей, оставив огромное (свыше 1000 произведений) творческое наследие. Становление А. Гречанинова как композитора пришлось на сложную, наполненную противоречиями эпоху Серебряного века — 1890–1910-е годы. Тем не менее его имя редко фигурирует в исследованиях, посвященных этому периоду в истории русской культуры.

Труднодоступность нотных материалов сочинений А. Гречанинова (особенно поздних, созданных после эмиграции композитора из советской

России в 1925 году), значительная часть которых была издана за рубежом, ни разу не переиздавалась или вовсе осталась в рукописном варианте, стала одной из причин недостаточной изученности его творческого наследия и фактически отсутствия имени композитора в культурном контексте Серебряного века. Другая, не менее важная причина, — сложившийся при жизни А. Гречанинова взгляд на него как на продолжателя традиций русской музыки XIX века, академиста и даже представителя консервативного крыла в русском искусстве. Действительно, в ранний период творчества А. Гречанинов завоевал признание в качестве «*поэта русского эпоса*» [1, 247], чуждого мятежному духу искусства Серебряного века. Поэтому резкий стилиевой поворот в сторону модерна, импрессионизма, символистских и даже декадентских образов, произошедший в творчестве А. Гречанинова на рубеже первых двух десятилетий XX века, был воспринят современными ему критиками и музыковедами, в частности, Б. Асафьевым [2] и Л. Сабанеевым [3], с недоумением и отрицанием.

Спустя столетие, рассматривая творческое наследие А. Гречанинова с позиции большой временной дистанции и принимая во внимание слова самого композитора, который на склоне жизни написал в своей автобиографии, что его стилиевая метаморфоза не была «*изменой себе*» [4, 99], представляется несправедливым недооценивать взаимосвязи его творчества с художественными тенденциями Серебряного века. Одной из таких ярких и прочных взаимосвязей стало творческое сотрудничество А. Гречанинова с поэтом-символистом Вяч. Ивановым. Поэта и композитора связывала многолетняя дружба: познакомившись с Ивановым в конце 1900-х годов, Гречанинов поддерживал с ним связь на протяжении всей жизни, в том числе и в тяжелые годы Гражданской войны и в эмиграции, куда оба художника отправились почти одновременно в 1924–1925 годах. Творческим результатом этой дружбы стало стихотворение В. Иванова, посвященное А. Гречанинову «*Твоя душа, вся звон и строй моей душе сродни...*», а также 13 камерно-вокальных сочинений, написанных Гречаниновым на тексты Иванова (вокальные циклы «*У криницы*» и «*Римские сонеты*», три из Шести романсов ор. 74 и две революционные песни).

Поэта и композитора в первую очередь сближала насущная потребность в духовности, укорененность их мировоззрения в христианской религии. Еще одной точкой пересечения их творчества являлся интерес к архаике: так же, как музыкальный язык Гречанинова наполнен интонациями славянского фольклора, поэтический язык Иванова изобилует старорусскими, церковнославянскими словами, античными названиями и именами. Кроме того, такой важный аспект вокальной музыки Гречанинова, как использование звукоизобразительности и музыкальной символики, комментирующей поэтический текст, оказался созвучным сложному, требующему расшифровки, но живописному и образному символизму стихотворений В. Иванова. Произведения А. Гречанинова на стихи В. Иванова представляют собой весьма

примечательную страницу русской музыкальной культуры Серебряного века, так как обращение к лексически сложной поэзии В. Иванова, поэта-ученого, для русских композиторов было, скорее, исключением, чем правилом, и среди музыкальных сочинений на его тексты большая часть принадлежит перу А. Гречанинова [5]. Цель настоящей статьи — рассмотреть содержательное и композиционное взаимодействие поэтического текста и музыки, проблемы гармонии и музыкальной формы на примере вокальных циклов «У криницы», «Римские сонеты» и трех из Шести романсов оп. 74, написанных А. Гречаниновым на стихи В. Иванова.

Камерно-вокальная музыка стала для А. Гречанинова той областью творчества, в которой он наиболее непосредственно соприкоснулся с новыми течениями в русском искусстве в силу синтетической природы вокальных и вокально-инструментальных жанров. В период 1907–1923 годов А. Гречанинов при поиске текстов обращается преимущественно к современной ему поэзии — стихам К. Бальмонта, А. Блока, В. Иванова, Ф. Сологуба, А. Белого, С. Городецкого, Вл. Соловьёва, Г. Галиной, Н. Минского. Всего А. Гречаниновым создано свыше 65 камерно-вокальных сочинений на стихи поэтов и литераторов Серебряного века, что составляет почти треть от общего числа его камерно-вокальных сочинений. 1907 год не случайно занимает рубежное положение в творчестве А. Гречанинова: в этот год в Москве было учреждено Общество свободной эстетики¹, членом которого он стал. Общество, созданное с целью «сближения между собой служителей всех родов искусства — художников, музыкантов, поэтов, драматических и балетных артистов» [6, 93], и стало тем местом, где А. Гречанинов познакомился с крупнейшими деятелями искусства Серебряного века и с их творчеством. С некоторыми из них у него завязалась многолетняя дружба, в частности с К. Бальмонтом и В. Ивановым.

Вячеслав Иванов занимал особое место на символистском Олимпе, являясь своего рода наставником поэтов-символистов, идейным вдохновителем и теоретиком символизма. И хотя идеи В. Иванова далеко не всегда находили отклик в художественной среде, а порой вызвали ожесточенные споры, через «Башню» Иванова (его квартиру в Петербурге, где в 1905–1912 годы по средам проходили литературно-философские собрания) прошли почти все молодые поэты того времени, в том числе те, кто впоследствии порвал

¹ Общество свободной эстетики возникло вокруг В. Брюсова и поэтов-символистов из его окружения: А. Белого, Эллиса (Л. Кобылинского), Ю. Балтрушайтиса, К. Бальмонта, Вяч. Иванова и др. Кроме того, действительными членами Общества были художники К. Юон, И. Грабарь, Л. Пастернак, музыканты А. Скрябин, С. Танеев, А. Гречанинов, братья Метнеры, С. Василенко, А. Гедике, А. Гольденвейзер, Гнесины, Л. Сабанеев, Б. Яворский и др. Общество объединяло художников самой разной стилиевой направленности. На собраниях Общества Москва познакомилась с творчеством А. Толстого, М. Цветаевой и В. Маяковского. Здесь же прошли скандальные выставки Н. Гончаровой и М. Ларионова, выступали А. Скрябин, В. Ребиков, К. Игумнов, А. Гольденвейзер, звучала музыка С. Рахманинова, Н. Метнера, И. Стравинского. Общество свободной эстетики просуществовало до 1917 года.

с символизмом, например, участники «Цеха поэтов» Н. Гумилёв, А. Ахматова, О. Мандельштам или «будетлянин»² В. Хлебников. Поэты приходили к В. Иванову, чтобы учиться у него мастерству стихосложения, ведь он в первую очередь был филолог, а только затем поэт. Проведя почти двадцать лет в Европе (Германия, Италия, Франция), в совершенстве владея иностранными языками (живыми, современными европейскими языками, и мертвыми — древнегреческим и латынью), В. Иванов ощущал себя столь же русским, сколь и древним греком или древним римлянином, и называл себя «беспочвенно запредельным»³. Столь же «запредельным» поэт был и в отношении времени — его язык насыщен архаизмами, воскрешающими старославянские и церковнославянские слова, его поэтический взгляд устремлен в древность, где еще нет русского языка и государства, но есть славянское язычество, тесно переплетенное с христианством и античной культурой.

Возможно, именно эта устремленность вглубь времен и сблизила А. Гречанинова и В. Иванова. Музыкальный язык Гречанинова так же во многом произрастал из древности — из фольклора, славянских обрядов, народных песен (как русских, так и весьма экзотических с точки зрения русской профессиональной музыки — татарских, башкирских, бретонских, шотландских и др.). Кроме того, А. Т. Гречанинов встал во главе Нового направления в русской церковной музыке, наряду с А. Д. Кастальским и П. Г. Чесноковым, активно пропагандируя возвращение церковного пения к русским истокам путем использования и обработки древнерусских распевов и привнесения в него интонаций народной песни. Примечательны слова А. Блока о стихах В. Иванова, которые подошли бы и для характеристики творчества А. Гречанинова: *«Стихи Вяч. Иванова — истинно романтичны; некогда русские романтики оправдывали народную поэзию, изучали, вдохновенно подражали ей. Новому романтику нет уже нужды оправдывать ее. Законность утверждена, рождается новая мечта: снова потонуть в народной душе»* [7, 18].

Огромное значение в творчестве и в мировоззрении В. Иванова имеет религиозная идея, богоискательство. Он прошел путь от юношеского атеизма через мистический анархизм и культ греческого бога Диониса, под влиянием Ф. Ницше, к соборности и мировому всеединству. Идея всехристианской соборности была связана с влиянием философских взглядов В. Соловьева.

Несмотря на религиозные «метания», В. Иванов ассоциировал Россию и русскую культуру с поиском Бога, с христианской религией, он писал, что *«общий склад русской души таков, что христианская идея составляет, мож-*

² Слово «будетляне» было придумано В. Хлебниковым в качестве альтернативы термину «футуризм», имеющему итальянское происхождение, и применялось им для обозначения группы поэтов и художников радикальных авангардных взглядов, в 1910-х годах сформировавших группу «Гилея». Название «будетляне», в частности, фигурирует на страницах брошюры «Слово как таковое» (1913), написанной В. Хлебниковым и А. Кручёных.

³ В стихотворении «Земля» Вяч. Иванов пишет: *«Скворешниц вольных граждан, / Беспочвенно я запределен»*.

но сказать, ее природу» [8, 336]. Духовная тема занимала основное место и в творчестве А. Т. Гречанинова. Он считал себя, в первую очередь, духовным композитором. При этом его интерес к западной культуре, а впоследствии и жизнь на Западе стали причиной его стремления к расширению музыкального пространства в духовных жанрах. Указанная тенденция проявилась, например, в том, что, нарушая многовековую православную традицию, Гречанинов первым из русских композиторов решился ввести инструментальное сопровождение в музыку на православные канонические тексты. Находясь в эмиграции (с 1925 года во Франции, с 1939 в США), композитор писал католические мессы, мотеты и создал в 1933–1938 годах «Вселенскую мессу» (*Missa Oecumenica*), в которой соединил песнопения православной церкви с григорианикой и напевами иудейской церкви.

Еще одним сближающим двух художников фактором выступила общность палитры их творчества — преимущественно светлой, с ясным мироощущением. Исследователь творчества Иванова С. Аверинцев отмечал, что «мир Вячеслава Иванова — мир оды, не мир трагедии» [9, 170]. В той же степени драматический накал, конфликтная драматургия не характерны для дарования А. Т. Гречанинова — певца русского эпоса.

Первый опус, написанный А. Гречаниновым на стихи В. Иванова, — триптих для голоса и фортепиано «У криницы», **ор. 73 (1915)**. В этом цикле композитор положил на музыку стихотворения В. Иванова из двух его поэтических сборников: «Кормчие звезды», 1903 («Под деревом кипарисным»), и «*Cor ardens*»⁴, 1911 («Криница» и «Пасхальные свечи»). Весьма вероятно, что А. Гречанинов заимствовал эти стихотворения из вышедшего в 1914 году сборника «Волны вечности в русской литературе», где все три произведения Иванова расположены друг за другом [5, 16]. Так или иначе, эти три стихотворения объединены духовной тематикой и представляют собой стилизации духовных стихов — данная образная сфера была наиболее близка Гречанинову. Подзаголовок «триптих», который композитор дал этому вокальному циклу, отсылает к иконографическому триптиху и указывает на большую внутреннюю слитность его частей, в каждой из которых главенствует образ Христа. Каждая из частей отражает определенный этап земного пути Спасителя — младенчество, общественное служение и Воскресение. Необходимо отметить и название цикла, в котором используется устаревшее диалектное слово «криница»⁵, которое указывает на языковую стилистику и музыки, и поэзии, изобилующую архаизмами.

В. Иванов использует церковнославянскую лексику («седмижды прободенной», «юдоли слез»), старославянские слова («младу», «криница», «студенец», «сенница») и окончания («Мати», «собирати», «соплетати», «наклонися»). В музыке Гречанинова этот аспект поэтического текста

⁴ Название сборника переводится с латыни как «Пламенеющее сердце».

⁵ Криница — ключ, родник, колодец.

получает раскрытие в элементах фольклорной стилизации в области мелодики и гармонии, а также в аллюзиях на архаические жанры (например, былину), но не в натуралистическом ключе, как это было в его ранних сочинениях, а, скорее, в русле эстетики модерна: на первый план выходит гармоническая изысканность, красочность фактуры, а фольклорная стилизация становится лишь одной из форм музыкального декора. Вместе с тем модальность первых двух частей цикла, использование диатоники и почти полное избегание хроматизмов напоминают о хоровых духовных сочинениях Гречанинова, основанных на древнерусских распевах.

Все три части триптиха не контрастны по образной палитре — преобладает светлая лирика, отвечающая молитвенному религиозному настроению.

Архаический колорит музыке всего триптиха задает первая часть «**Под деревом кипарисным**» — строгое звучание дорийского лада, арпеджированные аккорды в партии фортепиано и распевная декламация в вокальной партии, обозначенная авторской ремаркой *recitando*. Возникают ассоциации с жанром былины, рассказом сказителя, сопровождаемым гусельными переборами. Текст В. Иванова повествует о разговоре младенца Иисуса с Богородицею, в котором Он спрашивает у Нее разрешения украсить кипарисное дерево семью алыми цветиками, а Мать просит положить их Ей на сердце. В конце стихотворения возникает символическая параллель: «*Не семь цветиков алых на сердце — / Семь точатся капель алой крови / Из груди, седмижды прободённой*». Духовный стих В. Иванова содержит аллюзию на икону Богородицы («Семистрельная») и на пророчество Симеона Богоприимца о Распятии из Евангелия от Луки: «Тебе Самой оружие пройдет душу» (Лк. 2:34–35). Следует также заметить, что и в стихотворении, и в музыке романса возникает символика сакрального числа семь, которое фигурирует во многих духовных текстах, в том числе в Откровении Иоанна Богослова — «Апокалипсисе». Восходящий ход из семи звуков, каждый из которых дублируется в октаву, проводится в партии фортепиано, становясь музыкальным символом «семи капель алой крови».

Романс «Под деревом кипарисным» написан в двухчастной форме АВ (т. 1; т. 18), соответствующей диалогической форме текста В. Иванова: первая часть — реплика младенца Иисуса, вторая — ответ Богородице.

Выразительно гармоническое решение романса, его музыка подчеркнута диатонична и модальна. А. Гречанинов использует технику модального колорирования: в начале романса звучит *f* дорийский, в фортепианной связке между первой и второй частью романса — *f* фригийский, а в заключении романса возникает ионийский лад. Реплики младенца Иисуса и Богородице окрашены мажорным ладом. При этом скорбный ответ Богородице, предчувствующей крестные муки Христа, несмотря на звучание мажора (*Gesdur*), отмечен Гречаниновым ремаркой *Mesto* («Скорбно»), очевидно, что для композитора имеет значение семантика многобемольной «темной» тональности.

Пример 1. А. Гречанинов. «Под деревом кипарисным» из вокального цикла «У криницы»
Example 1. A. Grechaninov. "Under the Cypress Tree" from the vocal cycle "At the Spring"

Largo religioso

Под тем ли под дре-вом ки-па-рис - ным а-лы-е цве-ти-ки рас-це - та - - ли.

Вторая часть, «**Криница**», — поэтическая интерпретация библейской притчи о «живой воде» (Ин. 4:13–14). В данных строках Евангелия от Иоанна повествуется о встрече Иисуса с самаритянкой: Иисус попросил женщину у колодца дать ему воды. Одним из ключевых моментов этой библейской притчи являются слова Иисуса о том, что Он может дать «живую воду», которая станет в человеке «источником воды, текущей в жизнь вечную». В своем стихотворении В. Иванов развивает библейскую метафору: дар природы, криница (родник), становится мифологическим символом дара Божьего — спасения души для Вечной Жизни.

В музыке этой части главным элементом выступает почти непрерывное колыхание триолей у фортепиано, символизирующее журчание воды родника — такая пейзажная звукоизобразительность характерна для романсового творчества А. Гречанинова. Особо Гречанинов выделяет реплику Христа в заключении стихотворения Иванова — останавливается движение триолей, вновь возникает былинная повествовательность, напоминающая о первой части цикла — авторская ремарка «*Maestoso, ma semplice e con amore*».

Форма второй части триптиха — четырехчастная с тематической репризой — АВСА (т. 5; т. 18; т. 31; т. 43).

Гармонический язык вновь базируется на модальных ладах. В крайних разделах Гречанинов использует дорийский лад, а средние разделы построены на синтезе двух структур — миксолидийского и лидийского ладов, основные тоны которых расположены на расстоянии малой терции: в разделе В — это В и Des, в разделе С — F и As.

Пример 2. А. Гречанинов. «Криница» из вокального цикла «У криницы»
Example 2. A. Grechaninov. "The spring" from the vocal cycle "At the Spring"

Moderato con moto; mistico

Чи - сты во - ды клю - че - вы - е

В третьей части цикла, «Христос Воскрес!», А. Гречанинов положил на музыку второе из двух стихотворений В. Иванова, опубликованных под общим заголовком «Пасхальные свечи» и посвященных религиозному философу С. Булгакову. Музыка этой вокальной миниатюры наполнена колокольностью, которая является важной составляющей в музыкальном изображении праздника Пасхи. Насыщенность фактуры фортепианного сопровождения заставляет вспомнить о колоколах в фортепианном творчестве С. В. Рахманинова, в частности, о этюдах-картинах *Es-dur* (op. 33 № 7) и *D-dur* (op. 39 № 9).

Форма романса — двухчастная безрепризная АВ (т. 4; т. 14) с небольшой кодой (с т. 40).

Гармонический план третьей части триптиха представляет собой калейдоскоп сменяющих друг друга ладов мажорного наклонения: С миксолидийский, В миксолидийский, *Ges-dur*, *As* миксолидийский, *E-dur*, *F-dur*, *C-dur*.

Линия вокальной партии, tessitura которой повышается от начала к коде романса, следует музыкально-риторической фигуре *anabasis*, традиционно ассоциируемой с праздником Пасхи и Воскресением.

Пример 3. А. Гречанинов. «Христос Воскрес!» из вокального цикла «У криницы»
Example 3. A. Grechaninov. "Christ is Risen!" from the vocal cycle "At the Spring"

Allegro non troppo; maestoso

Хрис-тос Вос-крес! Вос - крес Хрис-тос и смерть - ю смерть по - прал!

А. Гречанинов очень высоко оценивал вокальный триптих «У криницы», в письме к своей первой жене В. Гречаниновой (Рерберг) от 13 ноября 1915 года он писал: «Мне кажется, у меня ничего нет более совершенного, чем этот цикл» [1, 62]. Примечательно, что обычно довольно сдержанный в оценках своего творчества, А. Гречанинов так же положительно отзывался и о другом своем вокальном цикле на стихи В. Иванова — «Римские сонеты» op. 160, называя его «одним из самых больших своих достижений»⁶.

Вслед за вокальным циклом «У криницы» А. Гречанинов создает еще один камерно-вокальный опус — **Шесть романсов, op. 74 (1915–1916)**, в который вошли три романса на стихи В. Иванова. Гречанинов объединил в одном опусе стихотворения Ф. Тютчева и В. Иванова, почувствовав образную близость их поэзии. Об этой поэтической близости свидетельствовал и сам

⁶ Письмо А. Гречанинова — В. Иванову от 10 сентября 1948 года [5, 72].

В. Иванов, называя Фета, Тютчева и Соловьёва своим «созвездием родным» [8, 634], а конкретно Тютчева — «родоначальником нашего истинного символизма» [10, 597]. Примечательно, что объединение стихотворений поэтов, принадлежащих к разным школам, стилям и эпохам, внутри одного опуса или цикла, исходя из сходства их образов и настроений, — характерная особенность вокального творчества А. Т. Гречанинова. Среди таких примеров — соседство текстов Г. Гейне и В. Соловьёва в вокальном цикле «Драматическая поэма» ор. 51, стихотворений Ф. Тютчева, Ч. де Габриак⁷ и Ф. Сологуба в цикле «Ad astra» ор. 54 или стихотворений А. Блока, Г. Гейне, Ф. Тютчева и К. Бальмонта в цикле «В сумерки» ор. 63.

Шесть романсов ор. 74 не задумывались Гречаниновым как вокальный цикл, поэтому стихотворения В. Иванова, вошедшие в этот опус, принадлежат к совершенно разным сферам лирики: это и пейзажная зарисовка («Весенняя оттепель»), и любовный дифирамб («Ладья любви»), и молитва об упокоении души в поэтической форме («Сияй в блаженной светлой сени» — перевод стихотворения Байрона).

Романс «Весенняя оттепель» ор. 74 № 4 — картина ранней весны, залитой солнечным светом природы. Одноименное стихотворение Иванова, к которому обращается композитор, заметно выделяется простотой и ясностью языка в контексте творчества поэта. В этом отношении оно наследует поэтическим мотивам «весенних» стихотворений Ф. Тютчева и А. Фета. Светлое радостное чувство, связанное с образом весны, находит отражение и в музыке: господствуют мажорные многодиезные тональности (основная тональность *Fis-dur*).

Кроме того, музыка Гречанинова вносит в стихотворение еще один смысловой пласт: весна как время самого светлого религиозного праздника Пасхи. Музыкальная символика этого праздника — колокольность — сосредоточена в фортепианной партии романса, основанной на приеме *martellato* с характерными переключками регистров и короткими повторяющимися мелодическими мотивами. В целом романс Гречанинова родственен «весенним» вокальным сочинениям С. Рахманинова, в частности его знаменитому романсу «Сирень».

Форма романса «Весенняя оттепель» — двухчастная безрепризная АВ (т.1; т. 27).

В гармоническом решении романса обращает на себя внимание статичность гармонии в первом разделе романса: на протяжении 16 тактов в басу сохраняется тонический органнй пункт *fis*, расцветиваемый звучанием гармонии доминанты *Fis-dur*, тоники одноименного минора и минорной гармонической субдоминанты. Дальнейшее гармоническое развитие более динамизировано, представляя собой цепь секвенций по мажорным тональностям: *D-E G-A-Fis*.

⁷ Черубина де Габриак — литературная мистификация М. Волошина и Е. Дмитриевой.

Пример 4. А. Гречанинов. «Весенняя оттепель» из цикла «Шесть романсов» ор. 74
Example 4. A. Grechaninov. "Spring Thaw" from the cycle "Six Romances" op. 74

Allegro moderato e poi poco a poco affretando

Ле - ни - вым до - ло-том тек - ло весь

harmonioso

6

день и ка - па - ло све - ти - - - ло, как

Совсем другие образы и чувства содержит романс «**Ладья любви**» ор. 74 № 5, которому А. Гречанинов дал подзаголовок «Дифирамб». Стихотворение В. Иванова, лежащее в основе музыки романса, наполнено любовным чувством, но любовь в духе эстетики символизма становится религиозно-мистическим переживанием. Объект любви, не называемый в стихотворении Иванова, — обезличенный, вернее сказать, надличностный: та самая «вечная женственность», или мировая Душа, которая правит «ладьей любви». Отдельно необходимо отметить и символ ладьи, который неоднократно возникает в творчестве В. Иванова. Один из ярких примеров — стихотворение «Темница», образно близкое знаменитой картине «Остров мертвых» художника-символиста А. Бёклина, где ладья становится символом судьбы. Другой пример — стихотворение «Поэзия, ты — слова день седьмой...» из «Римского дневника 1944 года», здесь образ ладьи — метафора поэзии.

Форма романса — двухчастная безрепризная АВ (т. 3; т. 7) с двухтактовым фортепианным вступлением и заключением, построенным на едином тематическом материале.

Музыка романса «Ладья любви» наполнена чувством любовной неги, томления. В основе гармонии — предельно хроматизированная тональность *D-dur*: уже в первых двух тактах фортепианного вступления звучат все двенадцать звуков хроматического звукоряда. Центральным элементом гармонии выступает увеличенная секста; этот интервал возникает в самых первых звуках романса, затем появляется в так называемых аккордах увеличенной сексты, пронизывающих всю фактуру фортепианного аккомпанемента, а нисходящий ход на ув. 6 замыкает мелодическую линию вокальной партии (тт. 16–17). Такая гармоническая окраска романса в сочетании с обилием «ползучих» восходящих хроматизмов и свободным течением музыкального времени вызывает ассоциации со знаменитым оркестровым вступлением к опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда».

Пример 5. А. Гречанинов. «Ладья любви» (дифирамб)
из цикла «Шесть романсов» op. 74

Example 5. "The Boat of Love" (Dithyramb)
from the cycle "Six Romances" op. 74

Con eleganza. Tempo rubato.

Ладья любви строит

4

твою кормилу к пещерной мгле молх бескрылых рвеный.

Последний романс опуса «Сияй в блаженной светлой сени» op. 74 № 6 основывается на стихотворении Дж. Байрона "Bright be the place of thy soul..." в переводе В. Иванова⁸ из поэтического сборника "Cor ardens". У Байрона стихотворение имеет подзаголовок «Stanzas for music» («Стансы к музыке»⁹), у Иванова — «Романс».

Романс связан с темой смерти, весьма значимой для творчества Гречанинова, проходящей через многие его камерно-вокальные сочинения. В разные годы образ смерти приобретал в его творчестве разную трактовку: от принятия смерти как скорбного, но неизбежного итога земного пути (романс «Вечерний звон» на стихи И. Козлова) до экстатического призыва к смерти как избавлению от презренной жизни (в цикле «Цветы зла» на стихи Ш. Бодлера). В романсе «Сияй в блаженной светлой сени» образ смерти обретает религиозную трактовку: смерть — «порог бессмертья», встреча с Богом. Следуя за текстом Иванова, Гречанинов привносит в романс жанровые черты духовной музыки. Музыка романса выдержана в строгом, религиозном настроении.

⁸ А. Гречанинов положил на музыку первые два четверостишия и первую строку третьего четверостишия стихотворения В. Иванова.

⁹ Стансы — стихотворение, как правило, философского содержания, характеризующееся смысловой законченностью и независимостью каждой строфы. Дополнение «для музыки», которое дал Байрон, указывает на то, что написанные им стихи предназначались для музыкального воплощения, что нашло отражение и в подзаголовке В. Иванова, и, по-видимому, послужило одним из стимулов, побудивших А. Гречанинова обратиться именно к этому стихотворению.

В фортепианной партии преобладает хоральная аккордовая фактура, в вокальной — распевный речитатив.

Форма романса «Сияй в блаженной светлой сени» — двухчастная безрепризная АВ (т. 1; т. 14) с кодой (т. 27). Роль рефрена, объединяющего форму, выполняет фортепианная тема хорального склада, имитирующая реплику церковного хора, отвечающего чтцу (линия вокальной партии романса) в ходе церковной службы. Она открывает романс, а затем проводится еще четыре раза и каждый раз отмечается сменой двухдольного метра на трехдольный.

Ладовое решение романса связано с использованием модальных ладов (лидийского и миксолидийского) и расширенной тональности (*C-dur* с включением низких VI, VII и III ступеней). Второй раздел формы, отмеченный ремаркой *molto espressivo*, гармонически более традиционен, но интересен чередой модуляций не только в родственные тональности, но и в тональности II и III степени родства: *B-F-E-cis-a-G*.

Пример 6. А. Гречанинов. «Сияй в блаженной светлой сени»
из цикла «Шесть романсов» op. 74

Example 6. A. Grechaninov. "Bright be the place of thy soul"
from the cycle "Six Romances" op. 74

В 1917 году, поначалу с восторгом откликнувшись на события Февральской революции, А. Гречанинов создал два вокальных сочинения на стихи В. Иванова в жанре революционной песни-гимна¹⁰ — «**Мир на земле**»¹¹ для голоса и фортепиано (а также в переложении для смешанного хора и симфонического оркестра) и «**Песнь о свободе**» для тенора, мужского хора (*ad libitum*) и фортепиано. Оба сочинения, в соответствии с требованиями жанра, написаны в куплетной форме, совершенно нехарактерной для других сочинений Гречанинова камерно-вокального жанра традиционным гармоническим языком, и представляют собой торжественные марши.

¹⁰ А. Т. Гречанинов стоял у истоков только зарождавшегося в начале XX века жанра массовой революционной песни, написав в 1905 году «Траурный гимн» на смерть Н. Баумана. В 1917 году Гречанинов также написал «Гимн свободной России» на сл. К. Бальмонта и патриотическую песню «Россия-любовь» на сл. Ф. Сологуба.

¹¹ Рукопись оставшегося неизданным сочинения хранится в Российском национальном Музее музыки в Москве (РНММ, Ф. 22 № 70. Ед. хр. 132).

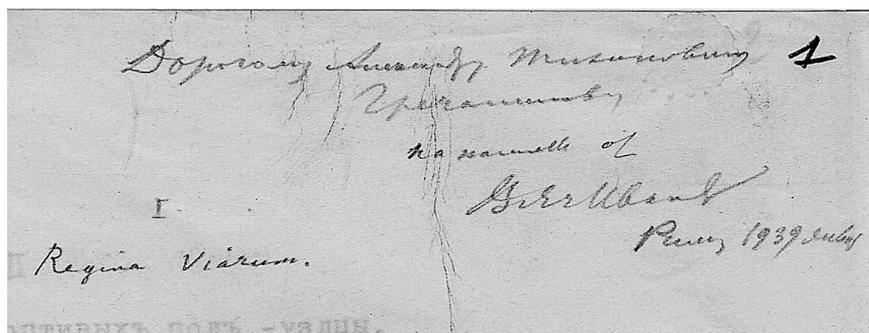


Рис. 1. Дарственная надпись Вячеслава Ивановича Иванова А. Т. Гречанинову на 1-м листе цикла своих сонетов. РГАЛИ, ф. 745 оп. 1 ед. хр. 123

Fig. 1. Dedicatory inscription from Vyacheslav Ivanovich Ivanov to A. T. Grechaninov on the 1st sheet of his sonnet cycle. Russian State Archive of Literature and Art, f. 745 op. 1 unit of storage 123

Еще один вокальный цикл на стихи В. Иванова — «**Sonetti Romani**» («**Римские сонеты**»), **оп. 160** — был создан А. Гречаниновым в 1939 году. Этот цикл стал последним сочинением уже немолодого, семидесятипятилетнего композитора, завершённым до его очередной вынужденной эмиграции, на этот раз из Франции в США, куда он отплыл 11 сентября 1939 года на последнем отходящем в Новый Свет пароходе. (Как известно, в 1939 году в Европе началась страшная война.) Таким образом, «Римские сонеты» в контексте творческой биографии Гречанинова стали для него своего рода прощанием с Европой, которая за 14 лет успела стать для него вторым домом. Образ Рима как Вечного города, главенствующий в цикле, становится символом всей европейской культуры и ее истории — от Античности до современности.

В этом цикле А. Гречанинов обратился к поэтическому сборнику В. Иванова «Ave, Roma. Римские сонеты», который был создан поэтом вскоре после его эмиграции в Италию в 1924 году (опубликован в 1936 году). Для В. Иванова, более двадцати лет занимавшегося историей Древнего Рима и античной филологией и подолгу жившего в Европе до революции 1917 года, эмиграция в Италию, где он чувствовал себя как дома, не была связана с горьким чувством расставания с родиной. Показательны строки В. Иванова, написанные им еще в 1892 г., в его первый приезд в Рим: «*Родине верен я, Рим родиной новою чту*» [11, 70]. Цикл «Римские сонеты» проникнут светлым радостным чувством («*Приветствую как свод родного дома, / Тебя, скитаний пристань, вечный Рим*»), восхищением архитектурными и скульптурными шедеврами Вечного города. Созерцание достопримечательностей Рима побуждает поэта вспоминать об исторических и мифологических событиях, связанных с городом, и вступать в диалог с поэтами и художниками минувших эпох. Поэт и критик В. Ходасевич в связи с «Римскими со-

нетами» писал, что «*та “страна”, в которой совершаются эмоциональные события, питающие поэзию Вяч. Иванова, есть преимущественно История*» [12]. Римский городской пейзаж в поэтическом цикле существует вне времени и вне конкретной эпохи, наполняясь отсылками к многовековой истории этого города, в связи с чем «дешифровка» многослойных смыслов текста требует глубокой эрудиции.

Тем не менее именно к таким, чрезвычайно сложным для осмысления средствами музыки, текстам обращается А. Гречанинов. Из девяти стихотворений, составляющих сборник «Римские сонеты», он отобрал пять: “Piazza di Spagna” («Площадь Испании»), “Fontana della Tartaruga” («Фонтан черепаха»), “Triton” («Фонтан Тритона»), “Il Tramontare del Sole al Pincio” («Заход Солнца на Пинчио») и “Fontana Trevi” («Фонтан Треви») ¹². Первые два сонета были написаны раньше — Гречанинов отправил их дочери В. Иванова, Лидии Ивановой, пианистке и композитору, которая с успехом их исполняла в кругу друзей. Узнав об этом, композитор положил на музыку еще три сонета, объединив их в вокальный цикл.

Выбор этих пяти стихотворений не случаен: помимо того, что они связаны с самыми узнаваемыми достопримечательностями Рима, все они содержат довольно большое количество внешних, изобразительных деталей, удобных для комментирования средствами музыки. В четырех из пяти частей центральными образами являются *фонтаны*, что запечатлелось в музыке фортепианного сопровождения, представляющего собой различные варианты изображения *водной стихии*. Данная особенность фортепианной партии сближает вокальный цикл А. Гречанинова с фортепианной музыкой французских импрессионистов, нередко ассоциировавших фортепианное звучание со стихией воды («Игра воды», «Лодка в океане» М. Равеля, «Золотые рыбки», «Сады под дождем», «Отражения в воде» К. Дебюсси). Возникают очевидные параллели и с третьей частью фортепианного цикла Ф. Листа «Годы странствий» — «Рим», вдохновленной пейзажами Вечного города, а также с симфонической поэмой «Фонтаны Рима» О. Респиги.

Первый романс, «**Piazza di Spagna**» («**Площадь Испании**»), посвящен Площади Испании в Риме, на которой находится фонтан «*La barcaccia*» («Лодчонка») и Испанская лестница, ведущая к собору *Trinita dei Monti*. Тон музыке задают первые строки стихотворения — поэтическое изображение фонтана: «*Окаменев под чарами журчания, / Бегущих струй за полные края, / Лежит полу-затоплена ладья...*». Партия фортепиано с самого на-

¹² Названия частей цикла, данные А. Т. Гречаниновым, в ряде случаев не соответствуют заглавиям стихотворений Вяч. Иванова: «Piazza di Spagna» у Иванова озаглавлено как “La Barcaccia”, “Fontana Trevi” у Иванова имеет заголовок “Acqua Virgo”. Данный факт указывает на то, что композитор брал тексты не из рукописей В. Иванова редакции 1924 года, а, вероятнее всего, из журнала «Современные записки» 1936 г., где сонеты были напечатаны без заголовков. Гречанинов дал названия по наиболее узнаваемым достопримечательностям Рима и не искадил замысел автора: фонтан “La Barcaccia” расположен на площади Испании, “Acqua Virgo” — акведук, снабжающий водой фонтан Треви [13, 347–348].

чала наполняется непрерывным движением шестнадцатых, создающим ощущение шума воды. Зрительный образ архитектурной доминанты площади, так называемой Испанской лестницы, находит отражение в музыке А. Гречанинова, собственно в характере вокальной партии, изобилующей широкими восходящими скачками. Особенно выделяется восходящий ход по звукам секстаккорда (I_6), неоднократно возникающий на протяжении первой части цикла.

Романс «Площадь Испании» написан в рефренной форме АВАС (т. 1; т. 15; т. 39; т. 51). Разделы В и С (первый и второй эпизоды) звукоизобразительны: в первом эпизоде слышится звучание соборных колоколов (авторская ремарка "les cloches"), во втором эпизоде возникает аллюзия на жанр серенады с характерными гитарными переборами (арпеджированные аккорды), вторящими строкам Иванова: «А ночью темной вздохи каватины / И под аккорды бархатных гитар / Бродячей стрекотанье мандолины».

Выразительна ладово-тональная окраска первого романса цикла: основная тональность — *C-dur*, однако альтерации ступеней (пониженная VI и повышенная IV) и внедрение в некоторых фрагментах целотонного лада 2.2 (тт. 3, 5) придают музыке величественную и вместе с тем причудливую окраску, воплощая в звуках эпитет В. Иванова «чары журчанья».

Пример 7. А. Гречанинов. «Площадь Испании» (второй эпизод) из вокального цикла «Римские сонеты»

Example 7. A. Grechaninov. "Piazza di Spagna" (second episode) from the vocal cycle "Sonetti Romani"

The image shows a musical score for the second episode of 'Piazza di Spagna' by Alexander Grechaninov. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time, with lyrics in Russian: 'А ночь-ю тем-ной вздо-хи ка-ва-ти-ны'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of sixteenth notes, creating a 'shushing' effect. Performance markings include 'жар.' (heat), 'cantando' (singing), 'mf' (mezzo-forte), and 'simile'.

Второй романс, «**Fontana della Tartaruga**» («**Фонтан черепах**»), выдержан в скерцозном жанре. Гречанинов в этом романсе использует выразительные возможности хроматической тональности (*Es-dur*), а обилие диссонирующих созвучий служит созданию юмористической ауры: фортепианное сопровождение изобилует форшлагами, интервалами секунды, создающими эффект фальшивого звучания. Поводом для такого музыкального решения послужил живой ироничный язык стихотворения Вяч. Иванова. Римский «Фонтан черепах» представляет собой скульптурную группу из четырех юношей, стоящих на дельфинах и протягивающих руки к четырем черепахам, карабкающимся по большой чаше над их головами. В стихотворном описании поэта эта картина приобретает мифически-фантастический облик:

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

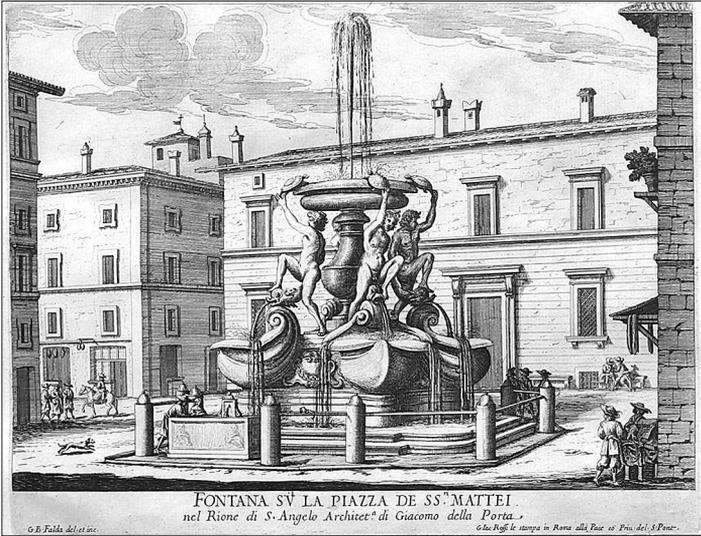


Рис. 2. Фонтан Черепах, гравюра Дж. Б. Фальды, ок. 1670

Fig. 2. Fontana della Tartaruga, engraving by J. B. Falda, ca. 1670

*Танцуют отроки на головах
Курносых чудиц. Дивны их проказы:
Под их пятой уроды пучеглазы
Из круглой пасти прыщут водный прах.*

Форма ромansa “Fontana della Tartaruga” аналогична форме первого ромansa цикла — это тип рефренной формы ABA_1C (т. 1; т. 21; т. 43; т. 60).

Интересен красочный звукоизобразительный прием, который А. Т. Гречанинов использует в фортепианной партии на словах «Лоснится дня зелено-зыбкий смех»: нисходящий каскад секунд, резко выбивающийся из рамок привычной тональной гармонии — один из редких примеров *сонорики* в творчестве композитора.

Пример 8. А. Гречанинов. «Фонтан черепах» (т. 51–61)
из вокального цикла «Римские сонеты»

Example 8. A. Grechaninov. "Fontana della Tartaruga" (bars 51–61)
from the vocal cycle "Sonetti Romani"

СОН - НАХЪ Лос - нит - ся днѣ зе - ле - но - зыб - ких
И - гурра Ref. lect the day's light green-ish trem-bling

Третий романс, «Triton» («Тритон»), связан со зрительными ассоциациями римского фонтана Тритона¹³, созданным Лоренцо Бернини. В этом сочинении обращает на себя внимание блестящая фактура и виртуозность партии фортепианного сопровождения, близкая романсам С. Рахманинова и Н. Метнера. Возникают также ассоциации со стилем фортепианного изложения Ф. Листа. Хроматический пассаж, открывающий фортепианное вступление и являющийся тематическим ядром всего романса, отсылает к началу одного из сложнейших трансцендентных этюдов Листа «Блуждающие огни» (№ 5). Однако такой тип фортепианной фактуры обусловлен художественным образом: как и в предыдущих романсах, фортепиано воплощает в звуках стихию воды — шумящие, ослепительно сверкающие на солнце струи фонтана.

В ладово-гармоническом решении романса «Тритон», как это ни парадоксально, возникают некоторые параллели с ранними произведениями С. С. Прокофьева, в частности, использование мажорного трезвучия на VII ступени (*h-dis-fis*) в хроматическом *C-dur*. Как и в предыдущем романсе, такая гармоническая краска служит созданию фантастического прихотливого образа. С образом Тритона связан и яркий звукоизобразительный прием, неоднократно возникающий в партии фортепиано: акцентированные кварто-квинтовые ходы, символизирующие «трубящего в улитку» греческого бога.

Форма третьего романса — сквозная ABCDEA (начала разделов — т. 1, т. 12, т. 35, т. 56, т. 73, т. 89), с арочным обрамлением фортепианного вступления и заключения, что придает ей черты концентричности. Форма романса следует четырехстрочной форме стихотворения Иванова.

Последний раздел Е (т. 73) звучит как своеобразный гимн Вечному городу, «царице дорог»¹⁴ европейской культуры, где многие русские поэты, писатели, художники и музыканты находили отдохновение и проводили время: «Где в келью Гоголя входил Иванов, / Где Пиранези огненной иглой / Пел Рима грусть и зодчество Титанов». Гимнический характер вокальной партии в сочетании

¹³ Тритон — мифологический персонаж, морское божество, сын морского бога Посейдона и Амфитриты, трубящий в раковину для возбуждения или успокоения моря. По внешнему виду представляет собой получеловека, полурыбу.

¹⁴ «Regina viarum» («Царица дорог») — заглавие сонета, открывающего римский цикл В. Иванова.

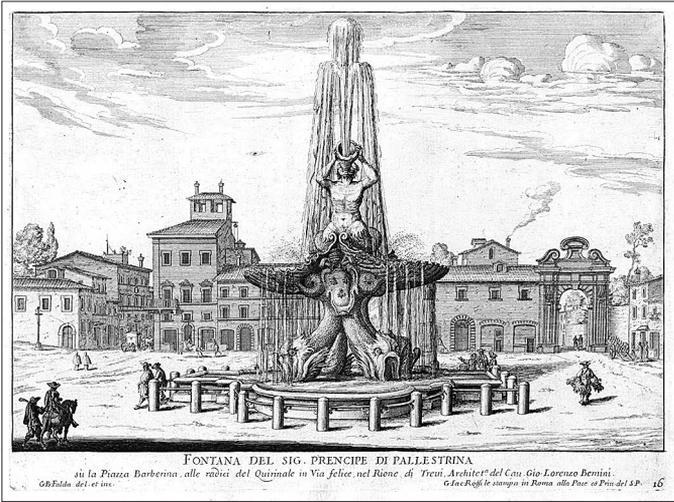


Рис. 3. Фонтан Тритона, гравюра Дж. Б. Фальды, ок. 1670

Fig. 3. Fontana del Tritone, engraving by J. B. Falda, ca. 1670

с бурлящей «водной» фортепианной фактурой неизбежно рождают ассоциации с известными романсами С. Рахманинова «Весенние воды» (op. 14 № 11) и «Фонтан» (op. 26 № 11).

Пример 9. А. Гречанинов. «Тритон» (вступительный раздел)
из вокального цикла «Римские сонеты»

Example 9. A. Grechaninov. "Triton" (introductory section)
from the vocal cycle "Sonetti Romani"

Allegro vivo $\text{♩} = 84$

Резким контрастом предыдущему выступает четвертый номер, «**Il tramontare del Soli al Pincio**» («**Закат Солнца на Пинчио**»), — лирический центр цикла, единственный романс, написанный в темпе *Lento*, что «подсказано» медитативным характером текста В. Иванова. Необходимо отметить, что название романса не совпадает с заголовком стихотворения В. Иванова, у которого оно озаглавлено как «*Monte Pincio*» («Холм Пинчио»).

Сонет «Холм Пинчио» включает поэтический цикл (написанный вторым, он был помещен Ивановым в заключение во второй редакции к публикации 1936 г.) и, единственный из всех сонетов, не концентрируется на конкретной достопримечательности Рима — в нем поэт делится впечатлениями от открывшейся его взору с высоты холма картины заката над городом. «Медвяный» свет закатного солнца становится для Иванова незримой «метой» Вечности, пронизывающей каждое мгновение Жизни, а весь сонет приобретает религиозно-философский смысл. Интересно, что А. Гречанинов дополнил название сонета словосочетанием «закат Солнца». Это временное уточнение напоминает о названиях картин художников-импрессионистов, стремившихся передать сиюминутное впечатление от постоянно изменяющегося пейзажа, запечатлеть в вечности момент жизни, что удивительно тонко перекликается с одной из основных мыслей стихотворения В. Иванова. А. Гречанинов ласково называл этот романс своим «любимым дитя»¹⁵.

Пример 10. А. Гречанинов. «Закат Солнца на Пинчио»
из вокального цикла «Римские сонеты»

Example 10. A. Grechaninov. "Il tramontare del Soli al Pincio"
from the vocal cycle "Sonetti Romani"

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line (CANTO) and the piano accompaniment (PIANO). The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of 60-68. The lyrics are in Russian and Italian. The second system continues the vocal line and piano accompaniment.

«Закат Солнца на Пинчио» — единственный романс цикла, не связанный с образом водной стихии. Лирическая направленность и философская углубленность поэтического языка стихотворения В. Иванова обусловила совершенно иные средства музыкальной выразительности, к которым обращается в данном романсе А. Гречанинов. Его музыкальный язык подчеркнуто строг: прозрачные гармонии, ясный тональный план, традиционная романсовая фактура фортепианного аккомпанемента, связанная с использованием гармонических фигураций. Возникают явные аллюзии с романсами-элегиями М. Глин-

¹⁵ Письмо А. Т. Гречанинова Л. В. Ивановой от 25 марта 1939 года [1, 206].

ки, А. Даргомыжского, лирическими *Lied* Ф. Шуберта. Классична и форма романса — трехчастная репризная ABA_1 (т. 1; т. 11; т. 23).

В заключении романса на словах «Ослепшими перстами луч оцупал / Верх пинии, и глаз потух...» появляется эпизод с подчеркнутой звукоизобразительностью: ряд нисходящих по полутонам мажорных трезвучий создает зрительный образ угасающих закатных лучей солнца, после чего партия фортепиано «исчезает» (на полтора такта), и звучит лишь вокальный речитатив а *carpella*.

Заключает цикл романс «**Fontana Trevi**» («**Фонтан Треви**»¹⁶), который возвращает к образам третьего романса и, после лирического интермеццо, становится гимнической кульминацией, апофеозом всего цикла. Форма романса сквозная — ABB_1CD (т. 1; т. 13; т. 21; т. 34; т. 45) с ярко выраженной идеей крещендирующего развития. Объединяющую роль в романсе выполняют два микрорефрена в фортепианной партии — восходящий гаммообразный пассаж и секвенция аккордов-фанфар, придающие ему черты полирефренной формы (по классификации В. Холоповой [14]).

В гармоническом решении играет роль семантика выбранной Гречаниновым многодиезной «светлой» тональности *H-dur*, отвечающая многочисленным эпитетам света в стихотворении Иванова.

Завершается романс торжественным соло фортепиано, напоминающим звучание оркестрового tutti. Известно, что А. Гречанинов впоследствии оркестровал «Римские сонеты», создав версию для голоса или хора и симфонического оркестра.

Пример 11. А. Гречанинов. «Фонтан Треви» из вокального цикла «Римские сонеты»
Example 11. A. Grechaninov. "Fontana Trevi" from the vocal cycle "Sonetti Romani"

¹⁶ Пожалуй, самый знаменитый фонтан Рима располагается на пересечении трех улиц, отсюда и происходит его название — "Trevi", от ит. "tre" — «три» и "via" — «улица».

Подводя итоги, необходимо суммировать некоторые общие положения. В рассмотренных вокальных сочинениях получили отражение ведущие мотивы творчества обоих художников. Духовная тема, связанная с обращением к христианским образам и сюжетам, лежит в основе вокального цикла «У криницы». Не случайно, что впервые обратившись к поэзии Иванова, Гречанинов положил на музыку его духовные стихи. Эта сфера творчества была наиболее близкой композитору: именно духовные сочинения он считал самой значимой частью своего наследия. В том же вокальном цикле «У криницы» ярко проявилась еще одна общая черта, сближающая творчество Гречанинова и Иванова — пиетет по отношению к старине, архаике, историческим корням. В музыке Гречанинова указанное качество выражается, в первую очередь, в использовании или стилизации славянского обрядового фольклора, в поэзии Иванова — в лексическом составе, особую окраску которому придают старославянские и церковнославянские слова. В. Иванов в своем стихотворении, посвященном композитору, отмечает близость их эстетических ориентиров:

*В твоих угодиях роса
И колос наливной;
В твоих напевах голоса
Земли моей родной.*

Не менее важны для творчества обоих композиторов и образы природы, трактуемые в символистском ключе, как носители философских понятий или метафоры человеческих чувств — эта образная сфера господствует в Шести романсах А. Т. Гречанинова оп. 74 на стихи Ф. Тютчева и В. Иванова.

Социальная тема, связанная с сочувствием революционным настроениям, характерным для большей части русской интеллигенции начала XX века, получила непосредственное выражение в революционных песнях-гимнах, написанных А. Гречаниновым на стихи В. Иванова и К. Бальмонта.

Несколько особняком в контексте творчества А. Гречанинова стоит вокальный цикл «Римские сонеты» на стихи из одноименного поэтического сборника В. Иванова. Пейзаж «вечного города», в который поэт «встраивает» многочисленные отсылки к его многовековой истории, далек от привычных для творчества Гречанинова образов. Если для Иванова языки и мифология Античности, а также западноевропейская культура в целом, были неотъемлемой частью его вневременного, внегеографического мировоззрения, то для Гречанинова написание «Римских сонетов» стало, скорее, следствием крутого поворота его жизненного пути — эмиграции в Европу и вынужденной адаптации своего творчества к условиям западноевропейской культуры. Последнее выразилось, в частности, в написании им, русским православным композитором, целого ряда католических месс и мотетов.

Гармонический язык А. Гречанинова в сочинениях на стихи В. Иванова связан, с одной стороны, с традициями русского фольклорного искусства, ко-

торые воплотились в использовании им модальных ладов. С другой стороны, для композитора было характерно влечение к модернистским тенденциям начала XX века, отмеченных тяготением к ослаблению функциональных связей традиционной тональности, достигаемом благодаря средствам расширенной и хроматической тональности. Можно выделить своеобразную закономерность в использовании Гречаниновым той или иной ладовой системы, связываемой им и с определенной семантической окраской. Так, к модальным ладам композитор обращается в романсах на духовную тему (цикл «У криницы», романс «Сияй в блаженной, светлой сени»), а негя любовного чувства («Ладья любви») у него выражается в использовании хроматической тональности. В «пейзажных» романсах («Весенняя оттепель», цикл «Римские сонеты») гармонический язык связан с использованием мажоро-минора, симметричными ладами, хроматической тональностью.

В вопросах формы А. Гречанинов тяготеет к двухчастным безрепризным формам в кратких по масштабу романсах, а также к рефренным или сквозным многочастным формам с включением микрорефренов и арочным обрамлением (в партии фортепиано).

Огромную роль в камерно-вокальных сочинениях А. Гречанинова на стихи В. Иванова играет звукоизобразительность, которая сосредоточена преимущественно в партии фортепианного сопровождения: различные варианты изображения водной стихии лежат в основе цикла «Римские сонеты» и романса «У криницы», колокольность возникает в романсах «Христос воскрес!», «Площадь Испании» и «Весенняя оттепель» (в последнем случае — без прямого указания на нее в тексте стихотворения).

Музыкальный символизм связан, в первую очередь, с романсами духовного содержания — в них Гречанинов использует символику числа (в романсе «Под деревом кипарисным»), символику жанра (хорал в романсе «Сияй в блаженной светлой сени») и музыкально-риторические фигуры (в романсе «Христос Воскрес!»). Отдельно необходимо отметить символику названий, которая либо заимствована из поэтического источника («Ладья любви»), либо привнесена самим композитором («Закат солнца на Пинчио»).

Камерно-вокальные сочинения А. Гречанинова на стихи В. Иванова — яркая, самобытная, но малоизвестная страница русской культуры Серебряного века, все еще ожидающая своего открытия и признания как исполнителями, так и слушателями.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. А. Т. Гречанинов: Воспоминания. Публикации. Переписка. В 2 т.; [сост., вступ. ст. и коммент. Е. Б. Сигейкиной]. — Москва: Музыка, 2017. — Т. 1. — 720 с.
2. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1979. — 344 с.
3. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о России. — Москва: Классика-XXI, 2004. — 268 с.

4. *Гречанинов А. Т.* Моя жизнь. — Нью-Йорк: Новый журнал, 1951. — 155 с.
5. Поэзия Вячеслава Иванова в русской музыке: Нотографический справочник прижизненных публикаций: 1913–1948. / Сост. П. В. Дмитриев. — СПб.: Изд-во Тимофея Маркова, 2013. — 96 с.
6. *Свиридовская Н. Д.* «Живые силы искусства...» Из истории Общества свободной эстетики // Научный вестник Московской консерватории. — 2014. — № 4. — С. 92–117. — URL: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2014.19.4.06> (дата обращения: 02.02.2026).
7. *Блок А. А.* Творчество Вяч. Иванова. // Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. — М. — Л.: Гослитиздат, 1962. — Т. 5: Проза. 1913–1917. / [Подготовка текста и примеч. Д. Е. Максимова, Г. А. Шабельской]. — С. 7–18.
8. Иванов Вячеслав. Собрание сочинений в 4-х томах. — Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1979. — Т. 3. — 896 с.
9. *Аверинцев С. С.* Поэзия Вячеслава Иванова. // Вопросы литературы. — 1975. — № 8. — С. 145–191.
10. *Иванов В. И.* Заветы символизма. // Иванов Вячеслав. Собрание сочинений в 4-х томах. — Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. — Т. 2. — С. 588–603.
11. *Иванов В.* Ave Roma. Римские сонеты / Сост. и авт. ст. А. Б. Шишкин. — СПб.: Каламос, 2011. — 128 с.
12. *Ходасевич В. Ф.* Книги и люди: «Современные записки», кн. 62-я // Возрождение. — 1936. — № 4058. — С. 9.
13. *Bullock P. R.* By the waters of the Tiber: Viacheslav Ivanov, Aleksandr Grechaninov and Russian culture in interwar Europe. // *Journal of European Studies*. 2021. № 51(3–4). P. 337–354. DOI: 10.1177/00472441211033399.
14. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. — 6-е изд., испр. — СПб.: Лань, 2023. — 492 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Д. М. Богданов — соискатель ученой степени кандидата искусствоведения кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов МГК имени П. И. Чайковского.

REFERENCES

1. Grechaninov Aleksandr T. Vospominaniya. Publikatsii. Peregipska. V 2 t. [A. T. Grechaninov: Memories. Publications. Correspondence. In 2 Volumes]. Edited by Elena Sigeykina. Vol. 1. Moscow: Muzyka. 2017. 720 p.
2. *Asaf'ev B. V.* Russkaya muzyka. XIX i nachalo XX veka [Russian music. XIX and early XX centuries]. 2nd ed. St. Petersburg: Muzyka. 1979. 344 p.
3. *Sabaneev L. L.* Vospominaniya o Rossii [Memories of Russia]. Moscow: Klassika-XXI. 2004. 268 p.
4. *Grechaninov A. T.* Moya zhizn' [My life]. New York: Novyy zhurnal. 1951. 155 p.
5. *Dmitriev P. V.* Poeziya Vyacheslava Ivanova v russkoy muzyke: Notograficheskiy spravochnik prizhiznennykh publikatsiy: 1913–1948 [Poetry of Vyacheslav Ivanov in Russian music: Notographic reference book of lifetime publications: 1913–1948]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Timofeya Markova. 2013. 96 p.
6. *Sviridovskaya, N. D.* "Zhivye sily iskusstva..." Iz istorii Obshchestva svobodnoy estetiki ["Arts' vital force..." Pages from the history of Liberal Aesthetics Society] // Nauchnyi

- vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory. 2014. № 4. P. 92–117. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2014.19.4.06> (access date: 02.02.2026)
7. *Blok A. A. Tvorchestvo Vyach. Ivanova* [Creativity of Vyach. Ivanov]. *Sobranie sochineniy: V 8 t.* [Collected works: in 8 volumes]. Vol. 5. Moscow, St. Petersburg: Goslitizdat. P. 7–18.
 8. *Ivanov Vyacheslav. Sobranie sochineniy v 4-kh tomakh* [Collected works in 4 volumes]. Vol. 3. Brussels: Foyer Oriental Chretien. 1979. 896 p.
 9. *Averintsev S. S. Poeziya Vyacheslava Ivanova* [Poetry of Vyacheslav Ivanov]. *Voprosy literatury*. 1975. № 8. P. 145–191.
 10. *Ivanov V. I. Zavety simbolizma* [Testaments of Symbolism]. *Sobranie sochineniy v 4-kh tomakh* [Collected works in 4 volumes]. Vol. 2. Brussels: Foyer Oriental Chretien, 1974. P. 588–603.
 11. *Ivanov V. I. Ave Roma. Sonetti Romani*. Compiled by Andrey Shishkin. St. Petersburg: Kalamos. 2011. 128 p.
 12. *Khodasevich V. F. Knigi i lyudi: "Sovremennye zapiski", kn. 62-ya* [Books and People: "Modern Notes", book 62]. // *Vozrozhdenie*. 1936. № 4058. P.9.
 13. *Bullock P. R. By the waters of the Tiber: Viacheslav Ivanov, Aleksandr Grechaninov and Russian culture in interwar Europe*. // *Journal of European Studies*. 2021. № 51(3–4). P. 337–354. DOI: 10.1177/00472441211033399.
 14. *Kholopova, V. N. Formy muzykal'nykh proizvedeniy: Uchebnoe posobie* [Forms of musical works: A tutorial]. 6th ed. St. Petersburg: Lan'. 2023. 492 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Daniil M. Bogdanov — applicant for the degree of Cand. Sci.(Arts), Department of Interdisciplinary Musicological Studies at P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatoire.

Поступила в редакцию / Received: 20.11.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 22.12.2025

Принята к публикации / Accepted: 09.01.2026