**Тема 5.7.4. Романсы Бородина**

1. Хронология
2. Жанровые признаки
3. Характеристика отдельных романсов

1. Одну из граней могучего и самобытного дарования Бородина раскрывает его камерно-вокальное творчество. Оно привлекает к себе внимание как глубиной и силой художественного обобщения в соединении с ярко национальными чертами музыкального языка, так и несомненным крупным новаторством в образной сфере и в композиторской технике, особенно в области гармонии. Оно дает возможность говорить также о замечательно оригинальном преломлении традиционных видов русского романса, о предвосхищении и открытии дальнейших путей жанрового развития романсовой лирики, а в отдельных случаях принципиально нового жанра эпической песни.

Количественно бородинское наследие в камерно-вокальных жанрах, как и в других, сравнительно невелико по объему. Оно включает в себя около пятнадцати романсов и песен, которые хронологически распределяются на протяжении творческого пути композитора далеко не равномерно. Большинство лучших сочинений – "Спящая княжна", "Фальшивая нота", "Отравой полны мои песни", "Морская царевна", "Песня темного леса" – относятся к творчески очень насыщенному двухлетнему периоду 1867 – 1868 годов. Несколько позднее, в 1870 и 1871 годах написаны "Море и "Из слез моих". Затем в 1881 году после длительного перерыва у Бородина вновь усиливается интерес к романсовой сфере и появляется несколько значительных произведений, среди них одно гениальное – "Для берегов отчизны дальной". Однако в целом в последние восемнадцать лет жизни композитора (то есть именно в то самое время, когда автор "Князя Игоря" работал над своей эпической оперой) его творчество в области камерно-вокальной музыки отнюдь не составляло непрерывной линии и даже, скорее, наоборот – имело вид отдельных и внешне разрозненных опытов.

2. Совокупность бородинских романсов и песен охватывает практически все важнейшие романсовые жанры, утвердившиеся в России в первой половине XIX века и плодотворно развивавшиеся во второй половине столетия.

Так, например, бородинский шедевр по пушкинскому стихотворению "Для берегов отчизны дальной" представляет собой одну из крупнейших вех в историческом развитии жанра трагедийной элегии. Миниатюры из гейновской поэзии "Отравой полны мои песни" и "Из слез моих" продолжают линию лирического романса, обогащая русскую жанровую традицию кругом типичных образов шумановской лирики. Романтическая картина "Море" самим композитором с полным основанием названа в подзаголовке балладой. "Арабская мелодия" принадлежит к жанровой группе романсов с ярко выраженным национальным началом, в данном сочинении – подчеркнуто восточной ориентации (мелодический материал основан на подлинно народном мотиве из книги А. Христиановича "Исторический очерк арабской музыки…"). "У людей–то в дому" на слова Некрасова своими истоками восходит к типу "русской песни". "Спесь" в жанровом отношении стоит очень близко к комедийным бытовым сценкам в духе Даргомыжского.

В бородинских камерно-вокальных сочинениях находят свое воплощение все пять основных родов и пять главенствующих тенденций искусства: эпичность ("Песня темного леса"), трагедийность ("Для берегов отчизны дальной"), лиричность ("Из слез моих"), драматизм ("Море"), комедийность ("Серенада четырех кавалеров одной даме"). Разные принципы их соотношения не только определяют границы между романсовыми жанрами в творчестве композитора, но и служат иногда глубинной основой музыкально-драматургического развития в рамках одного произведения.

3. Песню ***"Спящая княжна"*** по жанровым признакам можно отнести либо к типу аллегорической сказки, либо – если определять по иным критериям – к разновидности сказочной лирико-сатирической баллады.

В музыкальном отношении главная тема-рефрен, по существу, не меняется. И тем не менее во всех трех своих проведениях она образно очень по-разному окрашена, ибо попадает в условия контекстуально различные. В самом начале тема звучит как лирическая колыбельная. Затем – после эпизода – она поворачивается иной стороной и воссоздает уже образ, несколько более отрешенный от лирики, но обобщенно сказочный. В заключительном итоговом ее повторении на передний план выступают качества сатирические, вызывающие самый широкий круг ассоциаций с произведениями отечественного искусства. Наконец, в последних тактах сочинения остаются лишь углубленная серьезность тона и обнаженно прямой вопрос без ответа о судьбе России.

 Взаимоотношение и взаимопроникновение нескольких контрастных жанров имеет существенное значение и для музыкальной драматургии романса ***"Морская царевна".***

 Один пласт жанровых ассоциаций связан здесь с сюжетной группой западноевропейских баллад "о юноше и погубившей его русалке".

Другой пласт жанровых ассоциаций погружает слушателя в мир отрешенного и бесконечно длящегося душевного состояния, столь характерного для музыки Востока.

Оба этих жанровых пласта в романсе "Морская царевна" сцеплены жанром баркаролы (размеры 6/4 и типичные обороты "покачивания", воспроизведенные приемами гармонии и фактуры).

При подобном жанровом смешении и объединении начал западного и восточного, элементов действенного и созерцательного, но, самое главное, при подобном обращении прямо к слушателю – выступающему здесь как бы в роли героя балладного повествования – традиционный сюжет кардинально переосмысливается и в нем выявляется в качестве центральной идеи бородинского произведения не столько мотив волшебного обольщения и неизбежной расплаты жизнью, сколько тема мистической и призрачной красоты оцепенелого беспробудного сна.

Бородин в музыкальной гармонии очень значительно расширил спектр художественных средств, особенно во взглядах на явления ладовой переменности, эллипсиса и гармонического колорита. Так, например, широко употребительные у романтиков того времени приемы дополняются у автора "Морской царевны" целой группой характерно бородинских оборотов.

Иногда возникает несколько как бы конкурирующих между собой центров тяготения, и тогда соотношения классической триады гармонических функций – "тоника, субдоминанта, доминанта" – словно бы утрачивают свое ведущее значение, уступая место совсем иному принципу гармонического мышления, при котором подсознанию слушателя предлагается выбор между одними только тониками, но разной степени вероятности.

В романсе "Морская царевна" все эти и другие аналогичные приемы создают образ намеренно двойственного характера, вызывая ощущение одновременно устойчивости и зыбкости, странной притягательности и холодной отчужденности.

Один из бородинских шедевров в песенных жанрах – ***"Песня темного леса"*** – представляет собой произведение такого эпического размаха и такой мощи запечатленных в нем истинно богатырских образов, что оно для нас психологически как-то даже не вполне согласуется с привычными масштабами и традиционным образным строем сольной камерно-вокальной музыки, а выходит далеко за ее границы и тяготеет, скорее, к разновидности какой-то хоровой картины в былинном духе.

Ощущение спрессованности и концентрированности средств выражения относится и к гармоническому колориту, насыщенно архаичному и намеренно приглушенному, и к ритму, который как бы вбирает в себя сразу несколько различных принципов ритмической организации поэтического и музыкального текстов.

***Элегия "Для берегов отчизны дальной"*** была встречена в "Могучей кучке" более чем прохладно. Даже после смерти композитора Стасов в монографии "Александр Порфирьевич Бородин" (1889) отозвался о ее музыке с нескрываемым и каким-то просто удивительным пренебрежением, выказав полное непонимание сути творческого замысла и глубины его осуществления. Но за последующие сто с лишним лет сама история отечественной музыкальной культуры все поставила на свое место – ныне бородинский шедевр общепризнан, ученые по справедливости называют его теперь в ряду величайших достижений русской романсовой классики, он принадлежит у нас в стране к числу самых любимых и часто исполняемых сочинений.

Романс "Для берегов отчизны дальной" множеством нитей связан со всем вокальным творчеством Бородина.

В этом романсе присутствует некое противоречие, проникающее во все средства художественного выражения.

Так, например, вокальная партия в экспозиции и репризе по формальным признакам вроде бы должна быть отнесена к сфере речитативной декламации (практически полное отсутствие распевов – то есть везде один звук на один слог – и доминирование лишь нескольких повторяющихся звуков). Однако из-за удивительно глубокой интонационной спаянности мелодия производит впечатление настоящей кантилены.

Вдобавок, поскольку мелодия – особенно поначалу – предельно лаконична в высотно-интервальном отношении, введение в среднем разделе интонаций восходящей сексты и нисходящей квинты воспринимается слушателем как рождение новой темы, а последующее мелодическое развертывание дает уже ощущение очень значительной лирико-трагической кульминации.

Фактура фортепианного сопровождения также выглядит очень сдержанной и простой. Но и за ее внешней простотой скрыты удивительные глубины и таится целый мир драматургических и жанровых взаимодействий.

Остинатное повторение аккордов на фоне нисходящего и отчасти также остинатного баса вызывает ассоциацию с жанром пассакалии и воссоздает в воображении образы мучительной навязчивой мысли о безвозвратности потери, едва сдерживаемой душевной боли. Однако эти же аккорды являются как бы символом человеческой стойкости перед лицом несчастья и воплощают собой драматургическую линию духовного противодействия ужасу смерти. Более того, подобная остинатная аккордовая фактура – в силу исторически закрепившейся за ней художественной функции в ряде романсов гимнического характера (например, "К музыке" Шуберта) – может служить и выражением прямо противоположной идеи: торжества нетленного начала над тленным, любви над смертью.

Образно-драматургическая многозначность проявляется также и в композиционной структуре всего сочинения: будучи написанным в трехчастной форме, оно, как нередко бывает у Бородина, обнаруживает также признаки сонатной формы (без разработки), где главная партия обобщает образ земных страданий, а побочная партия, символизирующая образ любви и надежды, в репризе дана едва уловимым намеком (восходящая секста), и надежда здесь сопровождается навязчивой мыслью, что ожидаемое однажды уже не сбылось…

Таким образом, закономерность драматургического противоречия можно отметить при любом ракурсе рассмотрения романса: интимность тона высказывания – и грандиозная значимость и обобщенность выражаемых идей; крайняя сдержанность средств выражения – и максимальный эффект их применения; некая отстраненность в характере рассказа – и прямая причастность к его событиям; монологичность речи, но такая, которая живет воспоминаниями о диалоге прошлом и надеждами на диалог будущий.