

Keywords: conception, intonation, performance style, stereophonic khronotop, universalizm of thought, musical symbolism, ethics.

УДК 78.01 : [78.071.2 : 784.3] (470)

Александра Овсянникова-Трель

**СИМВОЛИСТСКАЯ ПОЭТИКА В МУЗЫКАЛЬНОМ
ВОПЛОЩЕНИИ С. РАХМАНИНОВА
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНСОВ op. 38)**

Романсы op. 38 на стихи поэтов-символистов (1916) являются одним из последних камерно-вокальных циклов Сергея Рахманинова и представляют яркую вершину творчества русского композитора. Именно в последних вокальных опусах композитора с наибольшей силой нашли своё выражение новаторские черты, которые, в первую очередь, связаны с оригинальным музыкальным преломлением художественно-эстетических норм символистского искусства. В связи с этим осмысление музыкального текста сочинений С. Рахманинова с позиций логики индивидуальной интерпретации представляется **актуальным**.

Цель статьи – определение стилового облика указанного сочинения в аспекте художественно-стилевых канонов символизма.

Предметом исследования являются камерно-вокальные сочинения С. Рахманинова в их непосредственной соотнесённости с художественно-эстетическими принципами символизма.

Творческую личность С. Рахманинова обычно связывают с традиционалистской линией развития русской музыкальной культуры, избегая выявления органических связей его сочинений с идеями своей эпохи. Так, Л. Гаккель называет С. Рахманинова представителем «живительного традиционализма» [3, с. 6], указывая тем самым на принцип обновления фортепианного стиля композитора «изнутри», без нарушения привычных норм. Однако творчество русского композитора всё чаще рассматривается в контексте современных композитору эстетических концепций, среди которых символизм занимал ведущее положение. Очевидно, что наиболее значительные произведения композитора насыщены всевозможными «знаками» своей эпохи, образными и выразительными ассоциациями с искусством различных художественных направлений и символизма – в первую очередь.

Знаменитый «Остров мёртвых» возник под влиянием символистской живописи А. Бёклина. По признанию композитора, бёклиновский же сюжет «прозвучал» и в романсе «Возвращение».

Интересной и оригинальной представляется идея о «символичности» музыкального тематизма сочинений, о сквозных ритмоинтонационных структурах, пронизывающих фортепианное творчество С. Рахманинова. Так, в книге М. Смирнова находим классификацию фортепианной музыки С. Рахманинова по «группам стремлений», среди которых особенно выделены «гамма тоски», «стремление к мечте» и «мотивы томления», а также «тяготение к нарастанию восторженных состояний» [5].

Романсы ор. 38, написанные на стихи поэтов-символистов, чрезвычайно выразительны в образном плане, что обусловлено символистской поэзией. Поэзия А. Блока, А. Белого, И. Северянина, В. Брюсова, Ф. Сологуба, К. Бальмонта, составившая «золотой фонд» русского символизма, воплощает сложное и бесконечное в своей многозначности мировоззрение, о котором удивительно тонко писал В. Иванов: «...высший завет художника – не налагать волю на поверхность вещей, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей. Художник должен облегчать вещам выявление красоты. Он утончит слух, и будет слышать, “что говорят вещи”; изошрит зрение, и научится понимать смысл форм и видеть разум явлений. Нежными и вещами станут его творческие прикосновения» [7, с. 177–178]. Эти слова прямо указывают на «священную» значимость реального, предметного мира для поэтов-символистов, в котором сокрыта бездна Смысла, Красоты и Разума, преображающаяся посредством творческой воли художника.

Обращаясь к поэтическим образам, избранным С. Рахманиновым для своего ор. 38, мы сталкиваемся с краткими, но предельно ёмкими по смыслу «моментами из жизни», которые часто персонифицированы в явлениях реального мира (что отражено в названиях): «Сон», «Маргаритки», «Крысолов». Ключевой образ стихотворения становится той осью, вокруг которой разворачивается смысловая аура его музыкального воплощения. И композитор, видимо, неслучайно впервые мыслит вокальную миниатюру как «стихотворение с музыкой»: главным здесь является именно «мелодия» стиха, ведущая за собой музыкальный ряд. «Жанр стихотворения с музыкой аккумулировал на рубеже веков все типичные тенденции художественного мышления

и позволил Рахманинову чётко сформулировать собственные композиторские задачи, поскольку, с одной стороны, он обеспечивал открытый диалог с литературным оригиналом, с другой – позволял осуществить перевод художественного образа с одного языка искусства на другой», – отмечает исследователь [4, с. 208].

Яркие и тонкие, часто даже неуловимые образы поэтических текстов обусловили семантическую насыщенность музыкального текста романсов композитора, которая определяет полноту музыкальной выразительности и смысла её содержательности. Поэтому для исполнителя чрезвычайно важно «уловить» те образы-символы, запечатлённые в поэтическом тексте стихотворений, которые являются своеобразным ключом для понимания музыки С. Рахманинова.

Так, в первом романсе цикла **«Ночью в саду у меня...»** (А. Блок), который созвучен по своему образному содержанию второму и третьему – переживание красоты и поэзии ночи, вечера – статическое звучание первых тактов фортепианной партии передаёт настроение созерцания, как бы застывшего мгновения любования природой. В то время, как вокальная партия строится на декламационных оборотах, подражающих речевым интонациям, которые при темпе *Lento* звучат распевно и очень мелодично, – фортепианное звучание скупых аккордов как бы «сдерживает» эмоциональную выразительность высказывания. В монографии О. Соколовой находим сравнение данного романса с народным причетом [6, с. 105], что особенно ярко выражается в декламационно-речевом характере вокальной партии. Метрическая свобода речевого потока поэтического текста образует эффект свободного неторопливого повествования. И эта установка на ритмическую свободу «лыющей» речи зафиксирована композитором: в романсе отсутствует авторское обозначение какого-либо размера (как и в романсах «К ней» и «Крысолов»).

Главную смысловую нагрузку во внешне простой фортепианной фактуре приобретает её гармоническая структура, которая выражает основной смысл поэтического текста. Фортепианная партия романса строится на всевозможном обыгрывании *уменьшенного септаккорда* как семантического знака драматического, который имеет давнюю традицию, прочно утвердившуюся в музыкальном классицизме, и даже раньше. С. Рахманинов обращается к драматическому звучанию уменьшенного септаккорда и как символу страдания. Эта гармония появляется впервые в музыкальном тексте на словах «...*плачет*

плакучая ива», которые выступают яркой поэтической метафорой образа горя и страдания. (Далее – на словах «*безутешна она*», «*грустная*», «*плачущей горько*», «*слёзы кудрявой сотрёт*»).

Уменьшенный септаккорд звучит в конце первого куплета романа (т. 8) во время паузы вокальной партии, заполняя всё звучание и «раслаиваясь» в верхнем регистре на несколько уменьшенных гармоний. Подобный приём составляет кульминацию романа (т. 13), но уже ритмически усиленную скандированным звучанием в конце такта. Эта ритмическая фигура (восьмая с точкой – тридцатьвторые: тт. 7, 12, 18) также обретает семантику трагического знака. Подобный ритм характерен для старинных жанров чаконь и пассакалий.

Образ траурного марша возникает в романе Рахманинова в самых первых тактах (т. 3): в фортепианной партии звучит характерная пунктирная фигура на фоне «шагающего» баса. В дальнейшем развитии эта фигура видоизменяется (т. 10), хотя ощущение мерного «шага» сохраняется на протяжении всей пьесы, усиливая её образный смысл.

И ещё одна яркая семантическая формула «зашифровывает» драматический смысл романа С. Рахманинова – в кульминации на распеве слова «*горько*» (т. 14) в фортепианной партии сквозь арпеджированную фактуру отчётливо и настойчиво звучит нисходящий хроматический ход (*es, d, des, c, h, b, a*), который специально выделен композитором в музыкальном тексте. Семантика этой формулы восходит к старинной традиции музыкальной риторики, где она означала страдание.

Являясь одним из самых ярких музыкальных символов, «тема страданий» часто звучала в музыке классицизма и романтизма. У С. Рахманинова она приобретает своё значение: её «эпизодическое», краткое звучание, но чётко обусловленное логикой драматургического развития романа, усиливает эмоциональное воздействие музыки и раскрывает глубинный смысл образов поэзии А. Блока.

Выразительная роль секундовых интонаций чрезвычайно велика в данном романе, они составляют интонационный стержень как вокальной, так и фортепианной партий. Это позволяет некоторым исследователям говорить о явлении микротематизма в данном цикле С. Рахманинова [4, с. 209]. Наряду с секундовыми интонациями сквозной интонационной формулой является терцовость во всём разнообразии фактурных проявлений.

Таким образом, выявлено три семантические формулы, которые образуют музыкальный смысл романса «Ночью в саду у меня...» и своеобразие авторского стиля композитора: гармония уменьшенного септаккорда, ритмическая формула траурного шествия, интонационный комплекс «темы страданий». Все три формулы в сочинении композитора выполняют функцию музыкальных знаков драматизма и страдания, посредством чего раскрываются символические образы поэзии А. Блока.

Поэтические строки романса «**К ней**», строящиеся на принципе метрической свободы, обусловили своеобразие музыкальной интерпретации поэзии А. Белого. Из трёх строф стихотворения композитор создаёт двухчастную форму, где первая кульминация на словах «*Милая, где ты, милая!*» объединяет две строфы в один раздел. Кульминация на этих словах позволяет О. Соколовой рассматривать данный романс как «страстный и в то же время робкий призыв» [6, с. 104].

Действительно, «призывная» интонация появляется в самые яркие моменты музыкального развития и сообщает музыке остроту выразительности и эмоциональную приподнятость. Так, слова «*Милая, где ты...*» в тт. 11–12 озвучены напряжённым звучанием уменьшенной квинты, а такой же напряжённый интервал уменьшенной кварты звучит на словах «*жду тебя...*» в тт. 20–21. Обозначенные интонации-призывы выразительно передают образный смысл поэтического текста, выделяя своим экспрессивным звучанием ключевые слова и речевые обороты. И тем ярче и выразительней они воспринимаются в контексте «тотальной» терцовости данного романса, поскольку и вокальная, и фортепианная партии пронизаны консонантным, «успокоенным» звучанием.

Основная интонация романса построена на терцовом мотиве с ярко выраженной ладовой переменностью (тт. 1–2); вокальная партия строится преимущественно на терцовых интонациях (тт. 3, 5, 11, 13–14 и т. д.). Причём терцовым интервалом часто выделены именно ключевые слова – «*руки*», «*жду*» (тт. 25–26, 27). Указанное состояние «успокоенности» возникает не случайно, поскольку основной мотив фортепианной партии (*f-es-ges-f-c*) звучит в достаточно спокойном и «убаюкивающем» (за счёт ритмической неравномерности) движении остинатным фоном практически на протяжении всего романса и иногда перемещается в вокальную партию (т. 6). Фактура меняется лишь в кульминационных зонах. Именно с образа «колыбельности»

начинается музыка романса, в которой фактурная статика первой строфы разрастается в мерцание последующих терцовых созвучий. Изобразительная фактура третьей строфы подчёркивает образный смысл слов «жду тебя в струях Леты», и эта изобразительность проникает и в вокальную партию, интонации которой символизируют струящуюся воду (т. 30).

В данном романсе художественно значимой оказывается, прежде всего, принципиальная метрическая свобода вокальной партии, которая обусловлена ритмическим строением поэзии А. Белого и которая в музыкальном выражении преобразуется в эффект свободной речи. Здесь важно учитывать метрическую неповторность и некоторую «автономность» развёртывания вокальной партии по отношению к фортепианному сопровождению. «...Возникает своеобразный параллелизм двух типов музыкальной интерпретации литературного текста: в виде вокальной «прозы», интонационно-осмысливающей поэтический образ и инструментального обобщения» [4, с. 212]. Подобный принцип не случаен: его можно рассматривать в контексте символистской эстетики «бесконечности» символа, ибо образы поэзии А. Белого порождают множественные ассоциативные ряды и эмоциональные состояния.

Один из самых популярных романсов ор. 38 – «Маргаритки» (И. Северянин) – также предполагает «перевоплощение» пения в речь, поскольку предельно свободная метроритмическая организация поэтических строк провоцирует почти, что разговорный колорит вокальной партии. Эмоциональная приподнятость высказывания, искреннее восхищение красотой скромного цветка раскрывают во всей полноте символистскую эстетику: маргаритка – символ Красоты и Совершенства, она – идеал, несмотря на свою внешнюю невзрачность. И в этом глубинная суть мира: в малом – Великое и Совершенное, предмет – только оболочка, он – только символ, который «...выражает некую связь с “иным”, отличным от самого символа. Эта связь несёт в себе энергетику “иногое”, погружает в атмосферу “иногое”» [1, с. 17].

Указанное «иногое», отличное от внешнего облика скромного цветка, воплощается в музыке романса в непрерывном и стремительном (при указанном темпе *Lento*) развёртывании, как бы «накоплении» эмоционального подъёма. И хотя в фортепианной партии присутствует момент образных ассоциаций – «...прозрачные звуки фортепиано рисуют весеннее приволье, тишину и лёгкий трепет нежных лепестков» [6, с. 105] – всё же главным выразительным средством здесь вы-

ступает речевой колорит вокальной партии. Простая, почти на всём протяжении романса диатоническая мелодия словно парит над баркарольным аккомпанементом, оставаясь при этом совершенно самостоятельной и независимой. Метроритмическое строение мелодической линии не совпадает с пятистопным ямбом стихов И. Северянина, что, в свою очередь, придаёт музыке достаточно изящный и «неуловимый» характер.

Как и в других романсах ор. 38, ключевые слова и фразы поэтического текста акцентируются С. Рахманиновым изменением интонационного строя мелодии или резким ладотональным «сдвигом». Так, на словах «*В них лета мощь!*» неожиданно звучит Ges-dug после светлой диатоники C-dug (т. 14), внося эмоциональное оживление и новый всплеск эмоций. На словах «*Готовь, земля...*» (тт. 17–18) – внезапный широкий скачок $f-as^2$, сообщающий музыке чрезвычайную активность и экспрессивность.

Следующий за «Маргаритками» романс «**Крысолов**» создаёт ярчайший контраст. Обращаясь к образу средневековой легенды о волшебнике-музыканте, который завораживал людей и зверей своей игрой на дудочке, В. Брюсов, а вслед за ним и С. Рахманинов возвращают перед слушателем яркую и выразительную «картинку».

Начальный терцовый мотив, который можно определить как основной образ-символ, является остигатным «каркасом» всего романса: именно на его «упрощённой» ритмической формуле держится композиция романса. Терцовость как конструктивная основа музыки «Крысолова» присутствует здесь в динамическом развитии: на протяжении всей миниатюры терцовый мотив звучит то в мелодическом движении вокальной партии, то в вертикальных построениях в виде секст и терций, он значительно «укрупняется» фактурно (от одноголосия – до секст- и кварт-секстаккордов).

Явная инструментальная природа исходного символа позволяет говорить исследователям об инструментальности вокальной партии, подражающей игре на дудочке [4, с. 212]. Однако встречаем и мысль о необычном сочетании в музыке романса «...черт лукавой детской песенки, колдовских заклинаний, фантастики и изысканного гротеска» [6, с. 105].

Таким образом, перед исполнителем стоит достаточно широкий выбор образных ориентиров, позволяющий раскрыть авторский замысел во всей полноте и многообразии образных ассоциаций.

Действительно, черты гротеска и фантастичности в данной миниатюре очевидны: ладотональная «зыбкость» и неустойчивость за счёт бесконечного «расшатывания» сферы *C-dur* неустойчивыми *fis* и *gis* (тт. 4, 5, 10, 12 и т. д.) создаёт ощущение «мерцающей» тональности. При этом ритмическая организация музыки фортепианной партии акцентирует «упрощённую» танцевальную ритмику.

Ещё одной особенностью «Крысолова» является несоответствие достаточно простых, стилизованных под «народную песенку» стихов В. Брюсова и чрезвычайно сложной в исполнительском плане вокальной партии, а также развитой и фактурно наполненной фортепианной. Последняя несколько «смещает» смысловые и образные акценты поэтического текста и придаёт ему даже драматический оттенок. Так вновь проявляет себя символистский принцип видения «в малом великого», обретения художником «невидимых смыслов видимой формы».

Указанная ладовая неустойчивость и эффект «мерцающей» тональности активно используются композитором для акцентуации важнейших слов-образов поэтического текста В. Брюсова. Например, на словах «*Спите, овцы и барашки..*» звучит *as-moll*, и тут же, на бодром «*тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля*» – неожиданный *Gis-dur* с расщеплённой тоникой (тт. 15–16). Подобный приём находим в тт. 23–25: колоритное «преображение» звуковысотностей *b-es* на словах «*ля-ля-ля-ля*» в *ais-dis* на словах «*милой девушке*». В этом случае исполнителю необходимо очень быстро перестроиться на «ощущение» тонального колорита, поскольку энгармонически указанные звуковысотности равны, в то время как ладовое наклонение придаёт каждой из них своеобразие.

Романс «**Сон**» (Ф. Сологуб) – одна из самых ярких миниатюр цикла, в которой исследователи творчества С. Рахманинова усматривают «...сказочный мир грёз и сновидений» [6, с. 104]. Действительно, образ сна, грёзы – один из самых распространённых в символистском искусстве: именно с ним связывают идеализацию ирреальных образов в символистской поэзии (достаточно вспомнить живописные шедевры А. Борисова-Мусатова, М. Врубеля и др.). Музыка романса завораживает своей иллюзорностью и некоторой призрачностью: основной диатонический мотив фортепианной партии – «...призрачный наигрыш» [там же], который остинатно звучит в первой строфе миниатюры, сохраняя свою звуковысотность, но незначительно изме-

няясь ритмически. *Des-dur* – тональность идеального, колоритно подчёркивает фактурную трансформацию заглавного мотива-символа во второй строфе, где фортепианная партия имитирует «серебристый» колокольный перезвон, столь часто встречающийся в музыке С. Рахманинова. В данном романсе появление указанного музыкального символа значительно расширяет смысловое поле вокальной миниатюры, совмещая в единое целое иллюзорные образы символистской поэзии и символику России как Родины, столь дорогой и печальной для композитора. Эта мысль особенно актуализируется, если учитывать, что ор. 38 явился последним сочинением автора в жанре камерно-вокальной музыки перед эмиграцией. «Немногие сочинения, созданные Рахманиновым за границей, красноречивей любых интервью говорят о том, что значила для него Россия, – столько в них боли и неподдельного трагизма. Возникает мысль, что судьба будто бы готовила композитора к музыкальному воплощению чувств русской эмиграции... Мотив сна также неслучаен в творчестве Рахманинова: он соприкасается с мистическим мотивом сна-смерти, сна-успокоения... Более сложный образ возникает в романсе “Сон” из ор. 38, где христианская концепция “смерти-утешительницы” просвечивает сквозь символистские покровы стихотворения Ф. Сологуба», – замечает исследователь [2, с. 181].

Основным выразительным потенциалом данной вокальной миниатюры, воплощающим образную многозначность поэтического текста, выступает отмеченное ранее «противонаправленное» развитие вокальной и фортепианной партий. Призрачное колокольное звучание, вырастающее из диатонического «наигрыша» заглавного мотива, оттеняет статику вокальной партии, также призрачно диатонической и лишённой эмоционального напряжения. В романсе заметна чрезвычайна тонкая детализация интонационного развития вокальной партии, ключевые слова поэтического текста выделяются композитором образительно и подчёркиваются соответствующей интонацией. Так, на словах «*У него широко...*» – секстовый скачок, «*он крылом не взмахнёт...*» – разлёт сексты *as-f* (т. 24, 30–31). На словах «*много тайных утех*» появляется гибкая мелодическая фраза, родственная начальному наигрышу фортепианной партии (т. 15–16).

Заключительный романс цикла «*Ау!*» значительно контрастирует предыдущему и по типу образности и по своему музыкальному воплощению. Основной смысл поэтических строк К. Бальмонта – столь

характерный для искусства символизма образ «ускользающей» красоты, неосуществимой мечты о местах, где «*лишь звон вершин позванивает*» и куда героя «*чей-то смех всё вглубь... заманивает*». Акцент здесь сделан на неуловимости, переменчивости, туманности и зыбкости идеального образа.

В данном случае перед нами – типичный пример символистского художественного понимания образа, который подхватывается композитором в музыкальном выражении его значений. Ф. Сологуб по этому поводу писал: «Когда художественный образ даёт возможность наиболее углубить его смысл, когда он будит в душе воспринимающего обширный сцепления мыслей, чувств, настроений, более или менее неопределённых и многозначительных, тогда изображаемый предмет становится символом, и в соприкосновении с различными переживаниями делается способным порождать из себя мифы» [7, с. 183]. Указанный принцип «сцепления» мыслей чувств и настроений чрезвычайно тонко отражает суть композиционного строения вокальной миниатюры. Междометие «*Ау!*» становится эмоциональным импульсом к созданию импульсивного и фактурно насыщенного музыкального образа.

Интонационное строение мелодической линии лишено кантиленной напевности и плавности звучания, приближая вокальную партию к свободному речевому высказыванию, и для исполнителя в этом случае важно осознавать малейшие градации эмоционального тона поэзии К. Бальмонта. Призывные терцовые и октавные (в кульминационном моменте) интонации составляют основу мелодической выразительности, отражая экспрессию высказывания. Усиливает символику и уже звучавшая в предыдущем романсе тональность *Des-dur*, объединяя смысловой аркой несбыточные мечты об идеальном и прекрасном.

ВЫВОДЫ. Обобщая наблюдения над спецификой музыкального воплощения символистской поэзии в Романсах ор. 38, можно утверждать, что оригинальность С. Рахманинова заключается в значительном расширении выразительных возможностей романса.

В традиции русской романсовой лирики сочинения С. Рахманинова, и особенно ор. 38, выделяются именно сложностью своего внутреннего содержания, эмоциональным богатством, множеством смысловых нюансов. Такое композиторское решение отвечает характерным особенностям символистского искусства в целом, для которого малые формы и жанры были той сферой, которая вместила в себя

творческие устремления поэтов и живописцев к полноте и многообразию выражения смысла. «“Вкус к детали” и обострённое чувство проходящего мига символистских стихов привели к экономии конструктивных средств, а многие приёмы письма явно обладают сгущённой знаково­стью как неотъемлемым качеством символизма», – замечает по этому поводу исследователь [4, с. 208]. И это составляет определённые трудности для певца, поскольку исполнительское решение складывается в процессе осмысления глубинных уровней музыкального текста, выявления его смысловых координат – семантических единиц, которые складываются в единую композиционную структуру.

Для исполнителя данного сочинения очень важно осознать смысловые единицы, которые представлены в виде семантических формул. Траурный марш, мотив шествия и интонации народного плача-причета в романсе «Ночью в саду у меня...»; колокольный перезвон в миниатюре «Сон»; плясовой ритм и инструментальность тематизма, несоответствие «драматической» фортепианной партии, достаточно сложной вокальной партии и стихов («в народном духе») в «Крысолове»; баркарольный и колыбельный аккомпанемент в «Маргаритках» и «К ней»; призыв-импульс, формирующий логику композиции в «Ау!» – именно эти музыкальные знаки формируют логику исполнительского решения и определяют интонационные и эмоциональные акценты при исполнении романса и донесении до слушателя полноценного смысла музыки С. Рахманинова.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бобков К., Шевцов Е. Символ и духовный опыт православия / К. Бобков, Е. Шевцов. – М. : ТОО ИЗАН, 1996. – 312 с.
2. Бородин Б. Сны о России / Б. Бородин // Муз. академия, 2003. – № 3. – С. 178–182.
3. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Гаккель. – Л. : Советский композитор, 1976. – 296 с.
4. Рудик Т. Опус 38 С. В. Рахманинова как цикл стихотворений с музыкой / Т. Рудик // С. Рахманинов : на переломе столетий : сб. материалов. – Харьков : Майдан, 2004. – С. 205–214.
5. Смирнов М. Русская фортепианная музыка: черты своеобразия / М. Смирнов. – М. : Музыка, 1983. – 336 с.
6. Соколова О. Сергей Васильевич Рахманинов / О. Соколова. – М. : Музыка, 1984. – 159 с.
7. Сологуб Ф. Искусство наших дней / Ф. Сологуб // Фёдор Сологуб. Творимая легенда. – Кн. 2. – М., 1991. – С. 177–209.

ОВСЯННИКОВА-ТРЕЛЬ А. ПОЭТИКА СИМВОЛИСТОВ В МУЗЫКАЛЬНОМ ВОПЛОЩЕНИИ С. РАХМАНИНОВА (НА ПРИКЛАДІ РОМАНСІВ op. 38). *Рассматриваются музыкально-содержательные аспекты сочинения С. Рахманинова, составляющие оригинальную стилистику символизма в музыке.*

Ключевые слова: *принципы символизма, музыкальный символ, смысловые координаты музыкального текста.*

ОВСЯННИКОВА-ТРЕЛЬ О. ПОЕТИКА СИМВОЛІСТІВ В МУЗИЧНОМУ ВТІЛЕННІ С. РАХМАНІНОВА (НА ПРИКЛАДІ РОМАНСІВ op. 38). *Розглядаються музично-змістовні аспекти романсів С. Рахманінова, що складають оригінальну стилістику символізму в музиці.*

Ключові слова: *принципи символізму, музичний символ, смислові координати музичного тексту.*

OVSYANNIKOVA-TRELLA. SYMBOLISM POETICS in a MUSICAL EMBODIMENT of S. RAKHMANINOV (ON EXAMPLE of ROMANCES op. 38). *Article is devoted to the musical compositions of Op. 38 Rachmaninov in the aspect of the original symbolism of style in music.*

Keywords: *principles of symbolism, musical character, semantic co-ordinates of musical text.*

УДК 78.01 : [78.03+781]

Юлия Старкова

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ: ИСТОРИЧЕСКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС

Взаимодействие видов искусства убедительно заявило о себе ещё в XVI–XVII веках в связи с рождением оперы, синтезировавшей язык живописи, музыки, хореографии. В XIX веке интенсивное развитие идеи программного симфонизма в творчестве Г. Берлиоза, Н. Римского-Корсакова, Ф. Листа способствовало новому осмыслению пространственно-временных параметров музыки. С начала XX века этот процесс получил новый импульс благодаря цветомузыке А. Скрябина, живописи М. Чюрлениса, рассчитанных на новый тип музыкального восприятия, синтезирующего музыкальные, поэтические, живописные образы и ассоциации. Границы каждого из искусств расширяются, наполняются символическим смыслом.