

А. Т. САДУОВА

Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова«ВОЛШЕБНОЕ ОЗЕРО» А. ЛЯДОВА:  
ЧЕРТЫ ИМПРЕССИОНИЗМА

УДК

78.083.6:785.11.036.2

Импрессионистские искания русских композиторов конца XIX — начала XX веков — малоизученная страница культуры России. Между тем, среди соцветия художественных направлений того времени музыкальный импрессионизм предстал как одно из самых ярких явлений искусства. В ряду близких ему по стилю русских сочинений назовём фантазию «Фейерверк» (1908), балет «Жар-птица» (1910), оперу «Соловей» (1914) И. Стравинского, эскиз для оркестра «Зачарованное царство» (1910), балет «Нарцисс и эхо» (1911), песни «Фейные сказки» (1912) Н. Черепнина, а также сказочную картинку «Волшебное озеро» (1909) А. Лядова.

Однако если в сочинениях Стравинского и Черепнина импрессионистские черты не подвергались сомнению, то «Волшебное озеро» долгое время рассматривалось как «антиимпрессионистское»<sup>1</sup>. Важным аргументом в пользу подобной точки зрения служила убежденность в том, что импрессионизм ограничен в своих ресурсах, и в его рамках невозможно сохранить связь с народно-национальным началом. Такое мнение можно встретить у Н. Запорожец, в одной из своих работ отмечавшей, что «Волшебное озеро» отличается народно-национальными истоками и, соответственно, импрессионизм, стремящийся к «обобщённо-абстрактным формам мышления», ему не свойствен [6, с. 148]. Ошибочность данной позиции подтверждается работами ряда учёных (Л. Измайловой, Г. Головинского и других). Примечательно, что спустя время, Н. Запорожец в журнале «Музыкальная жизнь» напишет относительно «Волшебного озера» обратное: «В этой изысканной музыкальной миниатюре, краски ... по тонкости не уступают импрессионистическим приёмам Дебюсси» [7, с. 17].

Вместе с тем сегодня, признавая «Волшебное озеро» Лядова примером претворения импресси-

онизма в музыке<sup>2</sup>, исследователи не дают ответа на вопрос, в чём проявляются черты данного направления. Попробуем рассмотреть «Волшебное озеро» с точки зрения «русского варианта импрессионизма»<sup>3</sup>.

«Сказочная картинка» — такое определение дал «Волшебному озеру» Лядов. Жанровые особенности музыкальной картины полностью соответствовали эстетике импрессионизма, способствуя созданию эффекта длительного созерцания. Отсутствие контрастов, едва уловимые изменения статичного образа, колористические возможности отвечали и эстетическим поискам композитора. Подобно художникам-импрессионистам, Лядов стремился не просто изобразить пейзаж, но и передать впечатление от него.

Исходя из авторского определения, «Волшебное озеро» имеет и сказочную основу. Сказка в русской музыке, как известно, заняла особое место. Этот жанр был любим композиторами, поскольку в нём *a priori* заложены и эпическая неторопливость, и лирическая проникновенность, и фантастическая таинственность, столь характерные для мировосприятия русского человека. Однако сказка Лядова лишена свойственного жанру событийного ряда. Композитор акцентирует своё внимание на созерцании красочного преобразования, превращения, получая впечатления от каждого отдельно взятого мгновения, что характерно для импрессионизма. Главным прообразом данного сочинения послужило озеро в Польшке [2, с. 88; 6, с. 138]. Известно, с каким трепетом относился к нему композитор: «Простое лесное русское озеро и в своей незаметности и тишине особенно красивое. Надо было почувствовать, сколько жизней и сколько изменений красок, светотеней, воздуха происходило в непрестанно изменчивой тиши и в кажущейся неподвижности!» [2, с. 88]. Нельзя не заметить в этих словах композитора близость импрессионистскому мироощущению.

Лядов поначалу стремился найти литературную канву, соответствующую его творческому замыслу, отвечающую его эстетике, которая могла бы отразить остановку времени и первое впечатление, возможность в каждом миге увидеть целую жизнь. «Начал я искать описания вот такого подходящего мне озера в русских народных сказках, — говорил композитор. — Искал, искал, чтобы опереться. Но не любят русские сказки останавливать действие и ход сказа на описаниях явлений природы вот так, как нужно было мне для музыки: движения будто нет, а мысль — всё время, и порой будто совсем уходит. Всё останавливается, всякое шуршание. Нет, оказывается, что-то где-то копошится. Вдруг скользнул ветер...» [2, с. 88]. Подобные состояния привлекали и художников-импрессионистов. На своих живописных полотнах, небрежных при близком рассмотрении, они фиксировали случайно увиденное, стремясь сохранить всю прелесть первого ощущения.

Известно, что в период создания «Волшебного озера» Лядов находился под впечатлением пьесы В. Даля «Ночь на распутии, или Утро вечера мудренее»<sup>4</sup>. Данный сюжет он мыслил в качестве основы для задуманной оперы «Зорюшка» [8, с. 162-163]. Однако непосредственно для последней композитор создал лишь несколько эскизов, среди которых — «Русалки», «На ветках», «Для русалок», «В лесу». М. Михайлов отмечает, что большинство из них имеют связь с фантастическими эпизодами «Волшебного озера»: «Создаётся впечатление, что они в первую очередь стимулировали обращение композитора к сюжету Даля» [8, с. 163]. В этом ряду исследователь называет образы Домового, Лешего, Водяного, Оборотня, Русалок, а также картины природы — такие, как лес, озеро, рассвет. Воплощение эскизного музыкального материала, предназначенного для оперы, в «Волшебном озере» даёт основание считать, что картины природы и фантастические эпизоды сказки Даля послужили своеобразной программой миниатюры<sup>5</sup>. Кроме этого, известен «автокомментарий» Лядова к «Волшебному озеру»: «Как оно картинно, чисто, со звёздами и таинственностью в глубине! А главное — без их просьб и жалоб — одна мёртвая природа — холодная, злая, но фантастичная, как в сказке» [8, с. 134]. Несмотря на то, что Лядов не нашёл подходящего словесного описания для «Волшебного озера», попытаемся через развитие тематического мате-

риала рассмотреть воплощение импрессионистской программы.

Каждое тематическое образование в «Волшебном озере» несёт смысловую нагрузку, создавая причудливую сказочную игру. Их можно сгруппировать, выделяя микромотивы, мотивы и микротемы<sup>6</sup>. К мельчайшим отнесём микромотивы «звёзд» (ц. 6, т. 2, флейта и челеста), «всплесков воды»<sup>7</sup> (ц. 1, т. 1–2, арфа), «бликов воды»\* (там же, скрипки), «природы»<sup>8</sup> (там же, виолончели), которые объединяет предельная краткость. Своему выделению из общего фона они обязаны, прежде всего, красочности, которая достигается тембральными и фактурными особенностями. К более протяжённым относятся мотивы «мёртвой природы» (ц. 1, т. 3–4, виолончели), «пробуждения»\* (ц. 3, т. 1, фагот), «бликов воды» (там же, т. 4, флейта, кларнет), «рассвета»\* (ц. 11, т. 5, валторна), «волны» (ц. 1, т. 4, арфа). Все они схожи в интонационном плане, поскольку интервальной основой в них являются терция, квинта и секунда. Самые протяжённые построения — микротемы: «водной ряби»<sup>9</sup> (ц. 3, виолончели), «подводного мира»\* (ц. 5, гобой), «леса» (ц. 6, т. 1–6, кларнеты, скрипки), «ветра»<sup>10</sup> (там же, альты), «неба»\* (ц. 6, т. 7–8, флейта, кларнет), «сказочного озера»\* (ц. 8, т. 3–4, кларнет), «песен русалок»\* (ц. 9, т. 5–8, скрипки), «на ветках» (ц. 10, т. 5–6, гобой), «колышущейся воды»\* (ц. 11, т. 1–2, гобой, виолончели), «таинственных шагов»\* (ц. 7, скрипки).

Однако, несмотря на обилие тематических образований, в миниатюре отсутствует цельная, структурно-оформленная, «концентрированная» (В. Валькова) тема. Музыкальный образ волшебного озера воплощается посредством огромного множества мельчайших тематических образований, что позволяет говорить о наличии в сказочной картинке темы в широком смысле слова, так называемой «рассредоточенной темы» (В. Валькова), совпадающий с масштабом всего сочинения. Г. Головинский, характеризуя рассредоточенный тематизм в музыке Дебюсси, отмечает, что он возникает тогда, когда «вместо немногих тем, несущих в себе основные мысли сочинения и образующих его фундамент, а потому расположенных в ключевых моментах формы, тематизм распределяется по всему произведению, путём введения новых или, существенно обновлённых элементов» [4, с. 106]. Здесь можно провести параллель с живописной техникой

«разложенных тонов», при которой ни один цвет не смешивается с другим, а наносится «чистой» краской. Все тематические образования имеют родственную связь, «произрастая» из «вибрирующего фона», который, как замечает Михайлов, «получает в известном смысле тематическое значение» [8, с. 135]. Их общая интонационная основа — квинта, открывающая миниатюру. Она проникает и в фигурационный фон, и в тематизм. А. Соколова называет этот фон «лейтфактурой пьесы» [9, с. 330].

Подобное наблюдается и в тембровом решении «Волшебного озера». Все тематические образования наделяются своими красками. В частности, широкое применение таких инструментов, как челеста и арфа способствует созданию сказочной образности. Однако микротемы, мотивы, микромотивы могут приобретать различные оттенки, благодаря «включениям» других инструментов или их передаче относительно близкими тембрами. Так, например, микромотив «звёзд» проходит сначала у челесты и флейты (ц. 6, т. 2), затем у челесты и арфы (ц. 7, т. 3–4); микротема «на ветках» проходит у гобоя (ц. 10, т. 5–6), а в дальнейшем передаётся флейте (т. 7–8). Оркестровка у Лядова играет особую роль. В составе оркестра нет медных инструментов, исключение составляют валторны. Композитором широко используются засурдиненные струнные инструменты, валторны и даже гобой и фаготы.

Ладогармонический язык произведения, с одной стороны, тесно связан с характерными интонациями русского фольклора, а с другой, — близок красочным приёмам импрессионизма. Так, например, характерные для народной музыки плагальные обороты составляют полиаккорды в одновременном сочетании тоники и субдоминанты (ц. 1, т. 1–3). Колористическая трактовка аккордов показательна в микротеме «таинственных шагов», где их «ленточное» движение используется композитором в качестве уплотнения мелодии (ц. 7, т. 3–8).

Динамика пьесы выдержана в рамках *pp*. Нарастания и спады минимальны, но, несмотря на это, функциональны: они усиливают моменты красочной изобразительности. Кроме того, динамикой подчёркиваются и тембральные оттенки тематических образований: на общем фигурационном фоне, приглушённой педалью, динамически выделяется какой-либо тембр. Так, например, на звучности *mf* на первый план выходит микромотив «природы» на *f* (ц. 8, т. 2), или на зву-

чании *pp* выпукло даётся мотив «рассвета» на *mf* (ц. 11, т. 5). Мотив «волны» вырисовывается на *mf*, тогда как все остальные тематические образования и педаль звучат на *pp* (ц. 9, т. 3–4). Это образует своеобразный динамический рельеф и также способствует созданию импрессионистского оркестрового колорита.

Развитие тематизма на фигурационном фоне и педалью создаёт разноплановость фактуры, возникает эффект полифонии. Кроме того, можно отметить применение приёма «наплыва» одного тематического образования на другое, подобно кадрам в технике монтажа. Он способствует восприятию каждого фрагмента как частицы в единой цепочке впечатлений. Нечто подобное отмечает Э. Денисов в музыке Дебюсси. В частности, он пишет: «Стремление к незаданности формы, к рождению её из ощущения момента — характерная особенность музыки Дебюсси» [5, с. 232]. Это явление, безусловно, наблюдается в структуре «Волшебного озера». Несмотря на то, что в форме данного произведения прослеживается трёхчастность, анализ тематизма показывает текучесть и непрерывность развития, которые приближают её к «открытой» одночастной с элементами трёхчастной.

Незаданность композиционной структуры, колористические средства создают особый импрессионистский пейзаж. Подобно художникам-импрессионистам Лядов делится с нами собственными впечатлениями, своим состоянием от увиденного: «На такие озера натыкаешься обычно случайно ... Они волшебные, — такие озера, — не потому, что в них есть что-либо необъяснимо таинственное, а потому, что всё безусловно реальное, вдруг поражающее воображение и выделяющееся как предмет созерцания, становится тем самым волшебным» [2, с. 87].

Композитор любит красочными гармониями, «растворяя» их в фигурациях. Тембровыми и динамическими средствами он подчёркивает рельефное развитие тематизма. Лядов словно останавливает едва заметное движение воздуха, воды, подчиняя музыкальный язык пьесы созданию атмосферы созерцательности. Каждая следующая краска появляется как бы под воздействием нового впечатления. Всё это способствует восприятию миниатюры как живописного импрессионистского полотна, в котором одни и те же элементы меняются в различных условиях. Подобное можно сравнить с калейдоскопом, где стекла, в зависимости от поворота корпуса, меняют картинку, хотя «составляющие» её —

прежние. В этом музыкальном пейзаже «слышны» зыбкость и прозрачность водной глади, сонность и зачарованность леса, свежесть и чистота воздуха, лёгкость и прохлада ветерка, бездонность и необъятность неба, бесконечность и объёмность пространства, таинственность и хо-

лодность природы. «Волшебное озеро» воспринимается как художественное произведение только после целостного прослушивания, аналогично тому, как картины художников-импрессионистов — лишь на расстоянии.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Вероятно, это было связано с тем, что А. Лядов не причислял себя к импрессионистам. Здесь уместно вспомнить слова Б. Асафьева: «При всём своём тяготении к инструментальной красочности и звукописи, Лядов чурался проникавших тогда в русскую музыку соблазнов французского импрессионизма» [3, с. 183]. Вместе с тем отношение к импрессионизму у Лядова менялось. Так, М. Михайлов, обращаясь к анализу писем 1900–1914 гг., отмечает, что в начале века Лядов отвергал творчество Дебюсси, но в последние годы жизни признал его «тонким, изящным, поэтичным» [8, с. 112].

<sup>2</sup> Об этом, в частности, пишут М. Михайлов, А. Соколова [8, с. 112; 9, с. 327].

<sup>3</sup> Терминология Т. Левоу.

<sup>4</sup> Существует предположение, что сюжет пьесы был подсказан В. Далю А. Пушкиным. По наблюдению Михайлова, многие мотивы у Даля перекликаются с «Русланом и Людмилой»: «Похищение Зорюшки враждебными силами и её благополучное возвращение в отцовский дом, благодаря покровительству добрых сил; среди нескольких претендентов на её руку — представитель Востока, армянский царевич Хочатур» [8, с. 162].

<sup>5</sup> Имеется также свидетельство о влиянии на создание «Волшебного озера» впечатления от прочитанного Лядовым карело-финского эпоса «Калевала» [1, с. 175].

<sup>6</sup> Под тематическими образованиями (микромотивы, мотивы, микротемы) здесь понимаются музыкально-структурные

единицы, обладающие интонационной индивидуальностью, относительной самостоятельностью или особой красочностью. Под микромотивом понимается краткий элемент фактуры или гармонии, выделяющийся подобной репрезентативной функцией. Под мотивом — построение, имеющее, как правило, одну сильную долю, обладающее особым рельефом. Микротемой обозначается вид мотивно-составного тематизма, при котором выделяющееся из общего звучания построение не обладает вполне признаками концентрированной темы.

<sup>7</sup> Здесь и далее названия тематических образований, отмеченные звездочкой (\*) даны автором статьи. Другие приводятся разными авторами в публикациях [6; 8; 9]. В скобках указываются моменты их первого появления в партитуре.

<sup>8</sup> Данное название пересекается в некотором роде с обозначением Михайлова. Однако исследователь включает в него квинтовые образования у низких струнных, валторн, челесты. Автор статьи относит квинтовые образования челесты к микромотиву «звёзд».

<sup>9</sup> Данное название заимствовано у Н. Запорожец, однако она использует это обозначение для другой темы, по видимому, той, что в настоящей работе обозначена как мотив «мёртвой природы» [6, с. 140].

<sup>10</sup> Темы «леса» и «ветра» интонационно близки теме «В лесу» из эскизов Лядова к опере «Зорюшка». На это также указывает и Михайлов [8, с. 165].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. М. И. Глинка. Кн. 2. Руслан и Людмила (II) // Асафьев Б. В. Избранные труды. В 5 т. Т. 1. — М., 1952. — С. 165–178.

2. Асафьев Б. В. О русской природе и русской музыке // Асафьев Б. В. Избранные труды. В 5 т. Т. 4. — М., 1955. — С. 84–97.

3. Асафьев Б. В. Русская музыка: XIX — начало XX века. — Л., 1968.

4. Головинский Г. Л. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX — XX веков: очерки. — М., 1981.

5. Денисов Э. В. О некоторых особенностях композиционной техники К. Дебюсси // Вопро-

сы музыкальной формы: сб. статей. — Л., 1977. — Вып. 3. — С. 230–250.

6. Запорожец Н. В. А. К. Лядов. Жизнь и творчество. — М., 1954.

7. Запорожец Н. В. А. К. Лядов и русская сказка // Музыкальная жизнь. — 1968. — № 15. — С. 15–17.

8. Михайлов М. К. А. К. Лядов: очерк жизни и творчества. — Л., 1985.

9. Соколова А. М. А. К. Лядов // История русской музыки: учеб. пособие. В 10 т. Т. 9. — М., 1994. — С. 275–337.

### Садуова Алия Талгатовна

аспирантка кафедры истории музыки  
Уфимской государственной академии искусств  
им. Загира Исмагилова