

ЛИРИЧЕСКАЯ И ПЕЙЗАЖНАЯ ОБРАЗНОСТЬ В РОМАНСАХ С.В. РАХМАНИНОВА

В творческом наследии великого русского композитора Сергея Владимировича Рахманинова особое место занимает камерно-вокальная музыка. Как прямой наследник романской культуры XIX в. композитор не мог не затронуть столь важных для нее мотивов любовной лирики. Основные из них можно метафорически обозначить такими понятиями, как признания в любви, восторги любви и муки любви.

Ключевые слова: С.В. Рахманинов; жанр; разновидность; драматургия.

Многие искусствоведы утверждают, что основное содержание романсов С.В. Рахманинова – мир лирических чувств и настроений. Это во многом справедливое суждение необходимо несколько уточнить и ограничить. С.В. Рахманинов как прямой наследник романской культуры XIX в. не мог не затронуть столь важных для неё мотивов любовной лирики. И они представлены у него в полной шкале проявлений, основные из которых можно метафорически обозначить через такие ситуативные понятия, как признания в любви, восторги любви и муки любви.

Можно с полным основанием говорить о существовании в вокальном творчестве С.В. Рахманинова такой жанрово-содержательной разновидности, как *романс-признание*. Самый ранний из подобных образцов – «Я тебе ничего не скажу...» (1890), где, в согласии со стихами А. Фета, данная ситуация передаётся в варианте тайного признания.

*Я тебе ничего не скажу,
И тебя не встревожу ничуть,
И о том, что я молча твержу,
Не решусь ни за что намекнуть.*

Однако и в таком варианте сразу же обнаруживаются столь существенные лирическим высказываниям Рахманинова чрезвычайная взволнованность, пылкость и удивительная искренность, граничащая с исповедальностью тона. Здесь формируются очень характерный для передачи взволнованных эмоций синкопировано-импульсивный тип фактурного ритма  и своеобразие трактовки секвентного развития с модулированием по тонам вверх.

Лирическое чувство настолько захватывает рахманиновского героя, что он перестаёт замечать всё вокруг. И композитор, для музыки которого, к примеру, столь существенным было природное окружение, мог начисто проигнорировать пейзаж, запечатлённый в литературной канве. Такое происходит в романсе «Ты помнишь ли вечер...» (1891), где в тексте А.К. Толстого есть единственная фраза, намекающая на лирику («К руке прилежала рука»).

*Ты помнишь ли вечер, как море шумело,
В шиповнике пел соловей...
Душистые ветки акации белой
Качались на шляпе твоей...
Меж камней, обросших густым виноградом,
Дорога была так узка;
В молчании над морем мы ехали рядом,
К руке прилежала рука!
Ты помнишь ли рёв дождевого потока*

*И пену, и брызги кругом?
И нам наше горе казалось далёко,
И как мы забыли о нём!*

В романсе «Смеркалось...» (1891) игнорируется не только пейзаж, но и присутствующая в тексте А.К. Толстого элегическая настроенность («И очи грустные, по-прежнему тоскуя...»). И в обеих вещах всё определяется светлой взволнованностью и горячим порывом лирического чувства. Эмоциональная «температура» подогревается различными способами. Во втором из названных романсов это передаётся через «взлётный» характер мелодики: набегающие интонационные волны с восходящим движением восьмых в диапазоне квинты с последующим всплеском на кварту вверх, а в приближении к кульминации этот «разбег» поступенного движения доводится до объёма большой ноты с завершающим скачком на ту же кварту вверх, т.е. буквально осязаемо воспроизводятся волны восторженного чувства, завоёвывающего всё более высокие вершины.

Другой приём воссоздания эмоционального возбуждения состоит в интенсивных тонально-гармонических сопоставлениях. И если в «Смеркалось...» композитор ограничивается секвентным перемещением на большую терцию вверх ($G - h$), то в первом из рассматриваемых романсов в условиях частой смены гармоний (эмоциональная «лихорадка») выход к кульминации («Ты помнишь ли рёв дождевого потока // И пену, и брызги кругом») ярко выделен неожиданным модуляционным сдвигом $E - dis$.

Как можно заметить, в рахманиновских романсах-признаниях господствуют не просто эмоциональная трепетность, а пылкая взволнованность и даже бурная экспрессия страсти. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить написанные на один и тот же текст А.К. Толстого «Не верь мне, друг...» вокальные сочинения П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова. Элегическому раздумью своего великого предшественника его младший современник противопоставляет пафос открытых чувств. Ключевыми для Рахманинова становятся слова «прежней страсти полный» и «Бегут с обратным шумом волны» – воспроизводя соответствующий им тонус, композитор требует на кульминации откровенного громогласия (предельного динамического указания – *fff*).

В том же *op. 14* находим яркие свидетельства неизменной взволнованности, сопутствующей подобным излияниям рахманиновского героя. «Я был у ней...» (1896) на слова А. Кольцова с завершающей горячей клятвой «Я вечно буду с её душой душою жить» излагается порывисто, краткими фразами с взлётом на

квинту, сексту, октаву. Те же взлёты насыщают и мелодическую фигурацию фортепианной фактуры с её бурным колыханием по типу «накат-откат». Свою необходимую лепту вносит и дробный ритм септолей шестнадцатыми.

В других случаях в вокальной интонации и фортепианной фактуре доминирует роль всякого рода триольных ритмов: их стремительный бег, имитирующий взволнованную речь, поддержанную столь же бурным их бегом в аккомпанементе («Ты помнишь ли вечер...»), или их прерывисто-импульсивное биеение в верхних голосах звуковой ткани («Смеркалось...») и т.п. В любом варианте фактурно-ритмических решений композитор всеми средствами добивался воплощения пылкой эмоциональности, которая на кульминациях могла даже «захлёстывать», и тогда сила лирического порыва не раз приводила на грань экзальтации и экстажности.

Временами в романсах-признаниях хорошо ощутим чувственный оттенок. В романсе «Я жду тебя...» (1894) выбранный композитором текст М. Давидовой давал для этого полные основания: «Терзаясь и любя, // Считаю каждые мгновенья, // Полна тоски и нетерпенья» с обрисовкой соответствующего антуража («...ночи тёмные покровы // Спуститься на землю готовы // И спрятать нас») и на кратком протяжении четырежды произнесённый зов любви «Я жду тебя!». «Знойность» эмоции обнажается, как говорится, с первой ноты – *VI^b* в миноре, скачок вверх на большую сексту и затем скачок вниз на тот же интервал. Значимость этой фразы подчеркнута её возвращением в самом конце, но октавой выше и на *ff*, а её экстажный характер «подтверждается» решительными росчерками инструментального заключения.

Эта страстность частично сдерживается в данном случае только благодаря замедленному темпу. Однако склонность композитора к выражению открытого чувства была настолько настойчивой и непреодолимой, что по прошествии «молодости лет» (все отмеченные выше произведения относятся к первой половине 1890-х гг.) он «во весь голос» заявил о ней в романсе «Какое счастье...» (начало 1910-х гг.). Описанная в стихотворении А. Фета ситуация («Какое счастье: и ночь, и мы одни!») и полная откровенность любовного признания («Я страсти не скрываю») повела в музыке С.В. Рахманинова к открыто чувственному воплощению, когда исключительное воодушевление (*Allegro con fuoco* и уже отмечавшееся как типичное для подобных страниц «клокотание» триолей фортепианной фактуры), а также неуклонно нарастающее лихорадочное возбуждение (отвечая словам «О, называй меня безумным!.. Я болен, я влюблён...») приводят на кульминации к состоянию бурного экстаза (последние пять тактов вокальной строки идут практически на крике – почти непрерывное верхнее *la* на *fortissimo*).

Впрочем, возможно и иное восприятие этого романса. На взгляд J. Culshaw [1], он представляет собой более зрелый вариант того, что уже было намечено в романсе «В молчаньи ночи тайной...» на слова того же поэта.

Однако, по мнению исследователя, та же тематика, развиваемая теперь в тональности *A-dur* и в богатейшей аккордике аккомпанемента, даёт новый результат

– «самую поразительно красивую из рахманиновских песен о любви» [Там же. С. 110].

Заметим, что романсы-признания зачастую содержат в себе многое из того, что можно обозначить метафорическим понятием «*восторги любви*». В ряду подобных сочинений («Апрель! Вешний праздничный день...», «Опять вострепелось ты, сердце...») и др.) остановимся на самом раннем – «В молчаньи ночи тайной...» (1890). Это одна из первых подлинных удач композитора, не случайно романс пользуется у исполнителей исключительной востребованностью.

Впечатляющая сила этого лирического излияния начинается с поистине вдохновенного фортепианного вступления, в котором эффект таинственного мерцания блёсток-жемчужинок звёздного покрыва достигается посредством использования звуков, далёких от тоники *D-dur* (*sol #, mi^b, si^b, do #*). И далее фортепиано в опоре на те же мерцания составляет с вокальной линией великолепный дуэт.

В самой вокальной линии совершенно неотразима диалектика взаимодействия речевого начала и распевности, что вылилось в мелос, наделённый абсолютной естественностью. Столь же безупречно выстроена здесь и драматургия единой волны, отложившаяся в стройную трёхчастную форму с развивающим эпизодом-кульминацией (*con moto*) и репризой-кодой: начиная нежно и трепетно, с затаённой мечтательностью, затем благодаря всё более взволнованному колыханию фортепианной фактуры наполняя чувство земной полновесностью и подготавливая взлёт к экстажной вершине, а после неё – желанный спад до полного истаивания (*ppp*). Гимнический тон, передающий воспевание предмета обожания и восхищение перед ним, открыто заявляет о себе на кульминации («И в опьяненьи, наперекор уму, // Заветным именем будить ночную тьму»), подержанный патетическим звучанием чрезвычайно насыщенной фактуры (композитор требует от обоих исполнителей трёх *forte*). Здесь нелишне привести свидетельство певицы Ф. Петровой о том, как это выглядело в интерпретации самого Рахманинова: «В романсах, полных радостного пафоса (“Давно ль, мой друг...”, “Какое счастье...”, “В молчаньи ночи тайной...”) он давал большие внутренние нарастания, стремительные *crescendi*, яркие *accelerandi*» [2. С. 350].

Переходя к прямо противоположному типу лирических переживаний, из целого ряда романсов С.В. Рахманинова, раскрывающих «муки любви» («Давно в любви», «Я опять одинок» и др.), обратимся к одному, но совершенно показательному.

«О нет, молю, не уходи!..» – из ранних романсов (1892), но уже чисто рахманиновских. Это первый из романсов, которым автор был удовлетворён и, кстати, здесь дважды использован знаменитый «рахманиновский аккорд» (*sol-si^b-do#-fa* в *d-moll*): в начале и на высшей фазе кульминации (последнее слово, произносимое *fff*). Рахманиновские пристрастия заметны и в выборе текста (Д. Мережковского) с открытым изъявлением тех сторон человеческого облика и состояния, которые побуждают к состраданию.

Пришёл я вновь,
Больной, измученный и бледный.
Смотри, какой я слабый, бедный,
Как мне нужна твоя любовь...

В сравнении с предыдущим из рассмотренных романсов это произведение основано на драматургии непрерывного нагнетания с неуклонным восхождением к кульминации в качестве завершающей точки, т.е., в сущности, всё здесь проходит на одном дыхании. После вводной фразы-тезиса начинается неотступное, без каких-либо отклонений раскрытие сути состояния.

Суть эта передаётся через нервно-судорожный ритм вокальной линии, поддержанный экспрессивной пульсацией триолой аккомпанемента, и болезненное волнение выливается в итоговом кульминационном нагнетании почти в открытый крик взываний и мольбы.

Б. Асафьев связывал расцвет русского пейзажа в живописи, который пришелся на рубеж XX в., с аналогичными устремлениями пейзажной лирики в музыке, где более всего подразумевалось сделанное С.В. Рахманиновым: «Наступило время, когда русская живопись почувствовала не внешнюю только видимость русской природы, а её мелодию, душу пейзажа. И тогда, параллельно, родилась русская *звукотпись*, музыка пейзажей-настроений и музыка *поющих* сил природы» [3. С. 87].

Пейзажная лирика Рахманинова очень многообразна. Можно рассмотреть только один из ракурсов – возможно, самый драгоценный и, наверно, самый «рахманиновский», тот ракурс, который в самом общем плане можно определить как лирико-созерцательный, связанный с состояниями умиротворения, мечтательного покоя, душевной отрады.

Для уточнения содержательно-смысловой природы таких романсов обратимся к суждению А. Демченко, который выделяет в качестве совершенно особого явления *возвышенно-одухотворённую лирику*, определяя её контуры следующим образом: «Это круг эмоций, возникающих, когда тонко чувствующая душа остаётся наедине с пейзажем, отрешившись от прозы и тревожений жизни, резонируя прекрасному в природе, чем ещё более подчёркивается красота внутреннего мира человека» [4. С. 5]. Отмечая в данном тематическом русле фортепианные пьесы, подобные Музыкальному моменту *Des-dur* (op. 16 № 5), медленные части симфоний и фортепианных концертов, можно назвать и романсы «Островок», «Сирень», «Здесь хорошо...», говоря о них следующее: «Особенно выделяются выпестованные композитором оазисы возвышенно-одухотворённой лирики, которые становятся прибежищем и высшей отрадой души, наполнены умиротворяющим покоем и дарят наслаждение тонкостью и полнотой эмоциональных проявлений» [5. С. 46].

Первым совершенно явственным выражением такой пейзажной лирики стал «Островок» (1896) на стихи П. Шелли в переводе К. Бальмонта.

*Из моря смотрит островок,
Его зелёные уклоны
Украсил трав густых венки,
Фиалки, анемоны.
Над ним сплетаются листья,
Вокруг него чуть плещут волны,
Дерева грустны, как мечты,
Как статуи, безмолвны.
Здесь еле дышит ветерок,
Сюда гроза не долетает,
И безмятежный островок
Всё дремлет, засыпает.*

В этих словах Рахманинов сразу же нашёл для себя полный комплекс необходимых вербальных характеристик: картина прекрасной природы с её особым очарованием сладостной истома («чуть плещут волны... еле дышит ветерок, // Сюда гроза не долетает...»), что располагает к состоянию полной безмятежности и мечтательного забытья. Нашёл здесь композитор и законченный комплекс соответствующих средств музыкальной выразительности. Лирика «абсолютного созерцания», если можно так выразиться. Отсюда сверхпрозрачная фактура, подчёркнутая статика (*lento*), полное умиротворение (не случайны черты колыбельной), ничем не омрачённая гармоничность, истинная безмятежность («и *безмятежный островок*»).

При максимальной простоте средств композитор допускает лёгкую «раскраску» этого безыскусного повествования (большепетерцовое сопоставление I – VI б) и его изобретательную «рационализацию»: линия баса мерно опускается в неукоснительно поступенном движении на целых три октавы; соответственно двум экспозиционным предложениям это происходит дважды, а после краткого развивающего эпизода (всего три такта) ещё раз в репризе-коде; и в каждом случае – не прямое повторение, а с варьированием фактуры верхних голосов.

Остаётся отметить два любопытных штриха, роднящих *звукотпись* С. Рахманинова с изобразительным искусством. Более частный момент – в завершении каждого из первых двух предложений целая фраза произносится на одной ноте (здесь композитор явно отталкивается от слов «Как статуи, безмолвны»). И более существенное – структура мелоса напоминает о творческом процессе живописца, отдельными мазками набрасывающего картину: краткие фразы голоса (мазки) и мерное движение четвертей у фортепиано (гладь холста). И в целом воссоздаётся тихая, неброская красота уголка родной земли с его скромным «ситцем» и чистотой небесной лазури. Уголка родной земли, а не «островка» где-то «в море» и тем более заморского. И «островок» воспринимается как метафора именно того крошечного уголка земли, куда «гроза не долетает».

Глубоко русское ощущение родного пейзажа в этом романсе подтверждает и суждение А. Алексеева, который отмечает близость подобных произведений композитора к творчеству Левитана: «Так же, как и в картинах замечательного мастера русского пейзажа, образы природы у Рахманинова отличаются особой одухотворённостью, поэтичностью, проникновенным лиризмом. Подобно левитановским пейзажам, они кажутся пронизанными воздухом, в них словно ощущается “вибрирующая” атмосфера» [6. С. 156].

Свою наибольшую концентрацию рассматриваемый аспект пейзажной лирики получил в романсах op. 21 (1902). Остановимся на двух безусловных шедеврах из этого опуса. В отношении «Сирени» неизбежны повторения того, что было сказано по адресу «Островка»: мечтательно-созерцательное состояние, благодать уединения на природе, душевная умиротворённость и целомудренная чистота настроения, медлительность движения в мерной баюкающей ритмике и *sempre tranquillo* («Я не спешу, мне некуда спешить», – как сказал поэт). Но есть и свои нюансы, что начинается с текста, где всё очень конкретно и развёрнуто в личностную плоскость.

*Поутру, на заре, по росистой траве
Я пойду свежим утром дышать...*

Сохраняя, как и в «Островке», изложение краткими фразами, композитор, тем не менее, создаёт развитую, красивую кантилену. Во всём подчёркнута простота, безыскусность – именно в этом наклонении прочитана композитором фраза «моё бедное счастье». Но «пастельная» прозрачность нежных красок фортепиано наделена тончайшей светотенью, а вязь фигураций, ассоциирующихся с журчанием ручья, разработана очень гибко, с постоянными смещениями, выводящими за пределы ожидаемой схемы.

«Преобладание ангемитонных оборотов передаёт одновременно и ощущение утренней свежести, и состояние незамутнённого душевного покоя» [7. С. 128]. Сказанное Ю. Келдышем требует уточнения: малосекундовые попевки здесь используются, причём именно в момент омрачения указанной незамутнённости (дважды *re – do*, а также *mi – fa* в фазе отклонения в минорную тональность II ступени на словах «В жизни счастье одно мне найти суждено») с отзвуком в самом конце (лёгкий «укол» с *tenuto fa – mi* на слове «бедное»). Возникающую при этом некоторую напряжённость сам композитор, возможно, как раз и ставил во главу угла, сопровождая исполнение данного романса, который «он играл в гораздо более медленном темпе, чем его поют обыкновенно, и создавал своей трактовкой большую выразительность, даже некоторый драматизм» [2. С. 256].

Вероятно, вершиной рассматриваемого типа пейзажной лирики следует назвать «Здесь хорошо...» из того же *op. 21* (слова Г. Галиной). Блаженство, умиротворённость, красота и целомудренная чистота – эти эпитеты, так или иначе звучавшие в отношении к предыдущим романсам, необходимо дополнить некоторыми соображениями. Здесь особенно отчётливо проявилось то, что подметил М. Горький в музыке С. Рахманинова: «Как хорошо он слышит тишину» (цит. по: [8. С. 7]). Наконец-то композитор отыскал слова, наилучшим образом передающие его мечту о полном уединении среди природного окружения.

*Здесь нет людей... Здесь тишина...
Здесь только Бог да я.
Цветы да старая сосна,
Да ты, мечта моя!*

И этот мир светлой мечты, которая кажется осязаемой, реализованной, несёт в себе отсветы горнего, небесного. И всё остальное предстаёт здесь в сублимированном качестве. В вокальной линии находим идеальную органику взаимодействия речевой фразировки и распева. Причём пофразное становление мелодики, помимо воплощения статики покоя, имеет и определённую изобразительную функцию: композитор, подавая фразу за фразой текста, как бы набрасывает картину, т.е. использует слово как мазок кисти.

Фигурации фортепиано посредством богатейших обертонов к мелодической линии ведут свою пейзажную звукопись, а его контрапункты к певческому голосу обеспечивают объёмность, богатство образа, и фактура в целом отличается чрезвычайной певучестью. Есть и особый эффект, который в своё время отметил Ю. Келдыш: «В момент высотной кульминации дина-

мика внезапно спадает и заключительная фраза голоса, словно повисая в воздухе, исполняется *pianissimo*. Таким приёмом Рахманинов достигает необыкновенно чарующего выразительного эффекта, гораздо тоньше оттеняя эту кульминационную фразу, чем если бы она прозвучала открыто и ярко» [9. С. 164]. Кроме того, Ю. Келдыш выделяет и то, что «к настроению тихой безмятежной радости и покоя примешивается нотка какой-то скрытой безотчётной печали» [7. С. 130]. И в самом деле, здесь неожиданно много минора. Уже в экспозиции господствует не *A-dur*, а *fis-moll* и *cis-moll*. И кульминация, в которой можно было ожидать безусловно светлой окраски («Да ты, мечта моя!»), проводится в параллельной тональности. Вот почему И. Степанова подчёркивает в романсе совершенно особое чувство «боли от красоты» (Л. Толстой): «Элегическая грусть, вдруг охватывающая человека тогда, когда ему хорошо. Полнота этого чувства обретается в романсе постепенно, в переливах ладовой переменности и в неспешном плетении голосов, без борьбы отдающих лидерство один другому, неуклонно-медленно завоевывающих мелодические вершины и также спокойно покидающих их» [10. С. 235].

Рассмотренные выше произведения создавались в ареале с середины 1890-х до начала 1900-х гг. В последующем линия возвышенно-одухотворённой лирики занимала более скромные позиции и приобретала метаморфозы, характерные для позднего вокального творчества Рахманинова. Эти метаморфозы более всего были связаны с проявившимся с середины 1900-х гг. тяготением к утончённости и эстетизации звуковой ткани, что в той или иной степени определялось воздействием символистских тенденций. Б. Асафьев на этот счёт, пусть и не без осторожности, как-то заметил: «Романсы Рахманинова, подобные “Сирени”, “У моего окна”, хотя и не являлись исповеданием символизма, в действительности были отражением атмосферы новой, тончайшей душевности» [11. С. 280].

Одну из обнаружившихся «технологических» склонностей поздней лирики композитора Е.А. Степанидина находит в следующем: «В таких романсах, как “Здесь хорошо”, “У моего окна”, “Покинем, милая”, “Ночью в саду у меня”, С. Рахманинов стремится к полной независимости не только от тактовой черты (здесь намеренно почти полностью отсутствуют периодичность, повторность, сходность ритмоинтонационных построений), но и от чёткой строфики поэтического текста. Рахманинов никак не подчёркивает рифмованного окончания строк, заставляя забывать и о поэтическом размере, и о поэтическом ритме, намеренно стирая их грани» [12. С. 35].

Впервые разворот к иным горизонтам пейзажной лирики наметился ещё в *op. 21* – имеется в виду романс «Сумерки», чему отвечал и текст М. Гюйо в переводе М. Тхоржевского.

*А в синеве безбрежной
Темнеющих небес,
Роняя луч свой нежный,
Восходят звездочки
Бесшумною толпой,
И кажется, что там
Какой-то светлый рой
Таинственно парит...*

Прозрачайшая хоральная фактура, дополняемая затем «световоздушной» вибрацией фигуративного движения, даёт пример тончайшей звукописи и фиксирует образ «холодной красоты», который со временем становится едва ли не доминирующим в вокальных произведениях композитора.

Дважды упомянутый в только что приводившихся цитатах романс «У моего окна» (1906) даёт отчётливо выраженный гедонистический акцент, наиболее звучно заявленный в звуковой роскоши фортепианной фактуры. И многое в музыке этого «нежного гимна любви» [13. С. 160] ориентировано на символистскую зыбкость текста Г. Галиной: «И сладкий аромат туманит мне сознание, // И песни о любви они поют без слов...» (это о лепестках черёмухи).

Своё законченное выражение особенности поздней пейзажной лирики С. Рахманинова получили в романсах типа «Маргариток» (1916), написанных на слова И. Северянина. Изысканнейшая, детально разработанная фортепианная фактура служит раскрытию состояния рафинированной гедонии мечтательного наклонения. Если говорить о преломлении черт стиля модерн в музыке, то можно смело указывать на этот романс и прежде всего на представленную в нём инструментальную партию. Мелодия фортепиано парит в высочайшем регистре – прозрачная, «жемчужная». Парит над «филигранью» ажурно-декорированной паутины гармонических фигураций. И со всей явственностью утончённо-холодный аристократизм являет себя в мордентах и мелизматических пассажах из триолей, секстолей, новемолей и других прихотливейших ритмических комбинаций.

В заключении хочется подчеркнуть константные качества вокального стиля композитора. Важнейшим из них всегда оставался для него рельефный, выразительный мелос, в связи с чем стоит напомнить известное высказывание самого С.В. Рахманинова: «Большие композиторы всегда и прежде всего обращали внимание на мелодию как на ведущее начало в музыке. Мелодия – главная основа всей музыки, поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает к жизни своё гармоническое оформление. Мелодическая избирательность в высшем смысле этого слова – главная жизненная цель композитора» [14. С. 183].

Для понимания другой константы романсного творчества С.В. Рахманинова также обратимся к его собственным суждениям, в которых он с чрезвычайной настойчивостью утверждал: «Самое высокое качество всякого искусства – это его искренность... Музыка должна идти от сердца и быть обращена к сердцу... Единственное, что я стараюсь делать, когда сочиняю, – это заставить её прямо и просто выражать то, что у меня на сердце» [15. С. 147].

И действительно, вокальные высказывания композитора отличаются удивительной искренностью. Вокальной музыке композитора неизменно сопутствует такое свойство, как красота художественного высказывания. Своё особое выражение оно получило в том, что определялось через понятие «рахманиновский импрессионизм». Он всегда был связан с преломлением ощущений, идущих от лирического восприятия пейзажной среды.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Culshaw J. Rachmaninov: The Man and His Music.* N.Y. : Oxford University Press, 1950. 134 p.
2. *Воспоминания о Рахманинове.* М. : Музыка, 1988. Т. 2. 666 с.
3. *Асафьев Б.* О русской природе и русской музыке // *Избранные труды.* М. : Изд-во АН СССР, 1955. Т. 4. С. 84–97.
4. *Демченко А.* На рубеже столетий // *Эпоха Сергея Рахманинова.* Тамбов, 1998. С. 4–7.
5. *Демченко А.* Творчество Рахманинова и магистраль художественного процесса его времени // *Сергей Рахманинов: история и современность.* Ростов н/Д : Изд-во РГК, 2005. С. 42–52.
6. *Алексеев А.* С.В. Рахманинов. М. : Музгиз., 1954. 238 с.
7. *Келдыш Ю.* С.В. Рахманинов // *История русской музыки.* М. : Музыка, 1997. Т. 10а. С. 125–133.
8. *Васина-Гроссман В.* Предисловие // С.В. Рахманинов. Полное собрание романсов в грамзаписи. Л. : Мелодия, 1974. 11 с.
9. *Келдыш Ю.* Рахманинов и его время. М. : Музыка, 1973. 467 с.
10. *Степанова И.* Слово и музыка. Диалектика семантических связей. М. : МГК, 1999. 288 с.
11. *Асафьев Б.* С.В. Рахманинов // *Избранные труды.* М. : Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. С. 193–200; 280–305; 305–311.
12. *Степанишина Е.А.* Некоторые особенности взаимосвязи вокальной и фортепианной партий в русском романсе XX века. Саратов, 2001. 41 с. Деп. в НИО Информкультура Российской государственной библиотеки 31.05.2001, № 3310.
13. *Кубанцева Е.* Концертмейстерский класс. М. : Academia, 2002. 182 с.
14. *Советская музыка.* Сборник 4. М. ; Л., 1945. 246 с.
15. *Рахманинов С.* Романсы. М. : Музыка, 1989. Вып. 1. 176 с.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 9 апреля 2014 г.

LYRICAL AND LANDSCAPE IMAGERY IN THE SONGS BY S.V. RACHMANINOFF

Tomsk State University Journal. No. 384 (2014), 73-78. DOI: 10.17223/15617793/384/13

Rusanova Nelya A. Orenburg State Institute of Arts, L. and M. Rostropovich (Orenburg, Russian Federation). E-mail: rusanana55@yandex.ru

Keywords: S. Rachmaninoff; genre; variety; drama.

In the artistic heritage of the great Russian composer Sergei Vladimirovich Rachmaninoff special place belongs to chamber vocal music. As the direct heir of the romance culture of the 19th century, the composer could not ignore important motives for its love poetry. The main of them are metaphorically designated by such terms as a declaration of love, ecstasy of love and torments of love. In the earliest samples of songs-confession, "Ya tebe nichego ne skazhu..." (I will not say anything, 1890), based on poems by Fet the situation has been referred to the option of a secret confession which revealed the extreme excitement, eagerness and surprising candor, almost a confessional tone. A clearly lyrical mood permeated such songs as "Ty pommish' li vecher..." (Do you remember the night, 1891), "Smerkalos'..." (It was getting dark, 1891) on the lyrics by Tolstoy, "Ya byl u ney..." (I was with her, 1896) with lyrics by A. Koltsov, "Ya zhdu tebya..." (I'm waiting for you, 1894) on the lyrics by M. Davidova. Romances-confessions often contain a lot of what can be

described by a metaphorical term "ecstasy of love". The oldest among them is "V molchan'i nochi taynoy..." (In the silence of the secret night, 1890), in which the strength of an impressive lyrical confession begins with a truly inspired piano introduction. B. Asaf'ev connected the flourishing of the Russian landscape in painting with the same aspirations of landscape lyrics in music at the turn of the 19th – 20th centuries: "There was a time when the Russian painting felt not only the external appearance of the Russian nature, but also its melody, landscape of the soul. And then, in parallel, Russian sound texture was born, the music of landscapes and moods, the music of the singing forces of the nature". Landscape poetry by S.V. Rachmaninoff is very diverse. Perhaps the most precious, and probably the most "Rachmaninoff" camera angle is the one that in general can be described as lyrical and contemplative, associated with the state of peace, calm dreamy, spiritual consolation. These romances are "Ostrovok" (Small Island) on the lyrics by P. Shelley translated by Balmont (1896), "Siren" (Lilac), "Zdes' khorosho..." (It is good here) on the lyrics by G. Galina, etc. The first turn to other horizons of landscape lyrics is outlined in Op. 21 – "Twilight" on the lyrics by M. Guillot translated by M. Tkhorzhevsky. The transparent choral texture complemented by "light and air" vibration of the figurative movement is an example of fine sound fixation and captures the image of the "cold beauty", which over time almost becomes dominant in the vocal works of the composer. The late landscape lyrics by Rachmaninoff found their ultimate expression in songs like "Margaritka" (Daisies, 1916) on the lyrics by I. Severyanin. The vocal works of the composer have a remarkable sincerity. The composer's vocal music invariably has such a property as the beauty of artistic expression determined by the concept "Rachmaninoff's Impressionism", which has always been associated with the refraction of sensations coming from the lyrical perception of landscapes.

REFERENCES

1. Culshaw J. *Rachmaninov: The Man and His Music*. New York: Oxford University Press, 1950. 134 p.
2. *Vospominaniya o Rakhmaninove* [Memoirs of Rachmaninoff]. Moscow: Muzyka Publ., 1988. Vol. 2, 666 p.
3. Asaf'ev B. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Moscow: USSR AS Publ., 1955. Vol. 4, pp. 84-97.
4. Demchenko A. [At the turn of the centuries]. *Epokha Sergeya Rakhmaninova. Materialy mezhdunar. nauch. konf.* [The epoch of Sergei Rachmaninoff. Proc. of the International Scientific Conference]. Tambov, 1998, pp. 4-7. (In Russian).
5. Demchenko A. *Sergey Rakhmaninov: istoriya i sovremennost'* [Sergei Rachmaninoff: history and modernity]. Rostov-on-Don: RGK Publ., 2005, pp. 42-52.
6. Alekseev A. *S.V. Rakhmaninov* [S.V. Rachmaninoff]. Moscow: Muzgiz Publ., 1954. 238 p.
7. Keldysh Yu. *S.V. Rakhmaninov* [S.V. Rachmaninoff]. In: Keldysh Yu. (ed.) *Istoriya russkoy muzyki* [History of Russian music]. Moscow: Muzyka Publ., 1997. Vol. 10 a, pp. 125-133.
8. Vasina-Grossman V. *Predislovie* [Preface]. In: Rachmaninoff S.V. *Polnoe sobranie romansov v gramzapisi* [Complete collection of romances in recording]. Leningrad: Melodiya Publ., 1974. 11 p.
9. Keldysh Yu. *Rakhmaninov i ego vremya* [Rachmaninoff and his time]. Moscow: Muzyka Publ., 1973. 467 p.
10. Stepanova I. *Slovo i muzyka. Dialektika semanticheskikh svyazey* [Word and music. Dialectics of semantic relationships]. Moscow: MGK Publ., 1999. 288 p.
11. Asaf'ev B. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Moscow: USSR AS Publ., 1954, pp. 193-200; 280-305; 305-311.
12. Stepanidina E. A. *Nekotorye osobennosti vzaimosvyazi vokal'noy i fortepiannoy partiy v russkom romanse XX veka* [Some features of the relationship of the vocal and piano parties in Russian romance songs in the twentieth century]. Saratov, 2001. 41 p.
13. Kubantseva E. *Kontsertmeysterskiy klass* [Accompaniment class]. Moscow: Academia Publ., 2002. 182 p.
14. Kabalevskiy D.B. (ed.) *Sovetskaya muzyka* [Soviet music]. Leningrad, 1945. Collection 4, 246 p.
15. Rachmaninoff S. *Romansy* [Romances]. Moscow: Muzyka Publ., 1989. Issue 1, 176 p.

Received: 09 April 2014