

И.М.Кривошей

“Музыкальная живопись” романсов С. Рахманинова  
(внемузыкальные компоненты в авторском тексте)

Моделью, прообразом любого произведения искусства служит реальный мир – видимый и слышимый – во всех его неисчерпаемых проявлениях. Живопись, опираясь на предметы и линии, существующие в жизни, воплощает образы в красках, во всём их блеске и богатстве и при любом освещении. Литература при помощи выразительного и образного слова обобщает и обозначает разнообразие и полноту жизненных явлений. Музыка, в силу своей специфики, не может опираться на предметные представления, являющиеся всегда зрительными, однако она активно включает в музыкальное содержание богатый мир ассоциативных связей.

Но если художественное творчество определяется как *выражение* и *изображение* объективного и субъективного мира, то соотнесение музыкальной образности с явлениями материальной и психической жизни возможно, благодаря присутствию в музыкальном материале *внемузыкальных компонентов*.

Исторически сложилось так, что музыка долгое время находилась в семье других искусств и была их неотъемлемой частью, поэтому *слово, жест, танец, пластика движений, звук* до сих пор выступают в качестве первичного комплекса выразительных средств. В процессе развития и постепенного обретения самостоятельности музыка обогащала за счёт этих контактов свои способности по активному включению в различные стороны жизни человека. Это нашло отражение в замысле, содержании музыкальных произведений, образовании *выразительных* и *изобразительных*

компонентов, играющих важную конструктивно-содержательную роль.

Один из примеров такого контакта двух искусств – музыка с поэтическим текстом. Признавая за словом-образом ведущую роль в вокальном произведении ( в качестве первоисточника как поэтического, так и музыкального текста), мы не можем не признать тот факт, что наряду с вербальной знаковой системой, в вокальном произведении действуют другие гетерогенные системы, формально выражающиеся средствами языка. К ним можно отнести включение в музыкально-поэтический текст способов воплощения других видов искусства, в первую очередь тех, где становление образа находится в движении и развитии (театр, танец). Это пространственность изображения, присущая живописи, образность героев и персонажей, свойственная литературе и театру и др.

Присутствие в вокальной музыке знаков *речи, живописи, пластики, театра* подразумевает образование многочисленных “уровней опосредования”, которые обеспечивают увязывание музыкальных впечатлений и музыкальной мысли с нашими знаниями о мире, чувствами и жизненным опытом.

Каким образом внемузыкальные компоненты получают возможность “материализоваться” в музыке, какую роль они играют в создании образного мира вокальных произведений? На эти вопросы попытаемся ответить, обратившись к конкретным анализам романсов С. Рахманинова.

Рамки данной статьи позволяют осветить лишь небольшую часть означенной проблемы, а именно, – воплощение в звуковом материале романсов Рахманинова *экстрамузыкальных* свойств, источником которых является живопись.

Многими современниками Рахманинова (И. Репиным, М. Горьким, Б. Асафьевым) отмечалось “наличие пейзажа”, подслушанного в русском окружении чуткой душой музыканта. Картины природы – как наяву (Рахманинов часто отдыхал летом в имении Ивановка), так и на полотнах любимого художника Левитана не могли оставить композитора равнодушным.

Рахманинова редко привлекала прямая изобразительная звукопись. Но на “картинность” его фортепианой музыки (в первую очередь, фортепианных Прелюдий ор. 32) указывают Б. Асафьев, А.Соловцов, Ю. Келдыш, И. Бэлза, В. Брянцева.

Рахманиновские фортепианные пьесы ор.39 были названы “Этюды-картины”. Не стремясь найти в них элементы иллюстративности, справедливости ради стоит отметить, что композитор в своих воспоминаниях признавался в том, что получал музыкальные импульсы от зрительных впечатлений. “В процессе сочинения мне очень помогают впечатления от только что прочитанного (книги, стихотворения), от прекрасной картины. Иногда я пытаюсь выразить в звуках определенную идею или какую-то историю, не указывая источника моего вдохновения. Но все это не значит, что я пишу программную музыку. И так как источник моего вдохновения остается другим неизвестен, публика может слушать мою музыку совершенно независимо ни от чего. Но я нахожу, что музыкальные идеи рождаются во мне с большей легкостью под влиянием определенных внемузыкальных впечатлений” (цит.по:[23, с.103]).

Симфоническая фантазия “Утёс” была написана после прочтения повести А. Чехова “На пути”, а симфоническая поэма “Остров мёртвых” навеяна образами картины Арнольда Бёклина.

Вполне вероятно, что живописные полотна Левитана также могли дать толчок музыкальному воображению композитора. Недаром многие исследователи творчества Рахманинова отмечают параллель между двумя мастерами, находя в их творчестве много общего – лирического, поэтического восприятия природы, умения возвести самый простой бесхитрый мотив для большого поэтического произведения [21, с. 26; 12, с. 128; 13, с.180].

Картинность, наглядность, изобразительность, присуща многим мастерам русской национальной школы конца XIX – начала XX века (“ Картинки с выставки” Мусоргского, “Волшебное озеро” Лядова, “Шехеразада” Римского-Корсакова, “Утёс”, “Остров мёртвых”, “ Этюды-картины” ор.39 Рахманинова). Целый пласт романсов Рахманинова можно сопоставить с живописью.

Во-первых, благодаря поэтическому первоисточнику в них уже заложена определённая программа (описание пейзажа), а во-вторых, можно говорить об особой “ живописности композитора” на уровне музыкального языка, где он использует устойчивые интонационные обороты для передачи зрительно-пластических образов.

Конечно, музыка не может опираться на предметные представления, но в ней присутствует зрительный ряд, опосредованный слухом, как потенциальная возможность его выявления, благодаря возбуждению ассоциативной памяти и зрительной фантазии.

Характерной особенностью значительной части романсов Рахманинова является наличие в их поэтическом тексте *описания пейзажа*.

Заметим, что композитора не привлекают тексты, в которых превалирует роль интуитивной, спонтанной реакции на мир. Поэтические романсы Рахманинова неотделимы от жизни людей, в них

вся природа соразмерна жизни и проникнута мыслями и чувствами человека.

Все романсы “пейзажной” тематики можно условно поделить на две группы. Первая - область светлых, созерцательных, радостных, а иногда и ликующих настроений. Это романсы “Ты помнишь ли вечер”, “Апрель! Вешний праздничный день” ( без обозначения опуса), “Утро” , “В молчаньи ночи тайной” ор.4, “Речная лилея ор.8, “Я жду тебя”, “Островок ”, “Эти летние ночи ”, “Весенние воды ”ор.14, “Сирень”, “Здесь хорошо”, “Мелодия” ор.21, “У моего окна”, “Фонтан” ор.26, “Буря”, “Арион” ор.34, “Маргаритки” ор.38.

Вторая сфера – область психологических размышлений, горестного чувства утраты, печаль одиночества, философское осмысление мира. Сюда отнесём романсы ор.4, “Тебя так любят все” ор.14, “Ночь печальна” ор.26, “Ветер перелётный” ор.34, “Ночью в саду у меня” ор.38.

Примечательно, что стихотворения, взятые Рахманиновым за основу “пейзажных” романсов, охватывают только два времени года – весну и лето. Певец русского музыкального пейзажа, Рахманинов отвергает поэтические тексты с описанием зимы, снега, мороза, что синонимично понятию “Россия” в русской культуре XIX века. Напротив, символ весны занимает значительное место в идиостиле Рахманинова. Это не просто образ пробуждающейся природы, но “образ весеннего обновления в самом широком аллегорически-философском значении”[20, с.75]. Не случайно и то, что романс “Весенние воды” был воспринят современниками Рахманинова как символ общественного подъёма, возрождения новой жизни [14, с.79; 18, с. 64].

В вокальной лирике Рахманинова *слово* уточняет, конкретизирует последующее музыкальное изображение, поэтому интерпретация “пейзажных” романсов приводит прежде всего к анализу поэтического

образа словесных текстов, связанных с пространственно-временной характеристикой.

*Пространство* в выбранных Рахманиновым стихотворениях воплощается через предметную образность и имеет два равнозначных плана – ближний и дальний: “*здесь и там*”. Возникает смысловая антитеза и своего рода типичный авторский прием, организующий художественное пространство каждого романса.

Противопоставление может быть основано на дистанцировании, как, например, в романсе “Островок”: из моря смотрит островок / здесь еле дышит ветерок, сюда гроза не долетает. Однако бывает и иначе. Оппозиция “*здесь – там*” в романсе “Ветер перелётный” приводит к ощущению границы “*конечного*” и “*бесконечного*”: ветер перелётный зыбью пробежал / а меж тем далёко, за морем зажглося огненное око. Художественное пространство романса “Мелодия” представляет *земное* (“*здесь*”) как родину героя, а *небесное* (“*там*”) – как иной, идеальный мир. Неохватность и неопределённость пространственного поля “Речной лилеи” воплощены в поэтическом тексте – идее “любви на расстоянии”. Ее истоки находятся в западноевропейской традиции – в песнях трубадуров, где воспевается идеальная любовь “издалека” и культ женщины, становящейся недостижимой: речная лилея, поднявши головку, на небо глядит (“*здесь*”) / а месяц влюблённый уныло лучами её серебрит (“*оттуда*”).

Соприсутствие “*близкого и далёкого*” открывает горизонт “дали” и вызывает ощущение бесконечности, безбрежности. Иногда удивительное ощущение простора передаётся самой музыкальностью поэтической речи, помогающей нашему восприятию найти образные эквиваленты переливов воздуха, монолитности водяной глади. Например, преобладание гласных “о” и “а” в тексте стихотворения

К. Бальмонта “Ветер перелётный” даёт ощущение простора: “Торжествующее пространство есть “О”: Поле, Море, Простор...”, – утверждает сам Бальмонт в книге “Поэзия как волшебство”(цит.по:[30, с.257]). Ощущение пространственности, необозримости возникает от слов “ночь царила в мире” (“Ветер перелётный”) и от присутствия в тексте глаголов со световым признаком – “огонёк мерцает одинокий” (“Ночь печальна”). В музыке этих романсов ощущение пространственно-акустической объёмности звучания музыкальной ткани происходит от широкого охвата диапазона голосов, диалогичности изложения и от сопоставления контрастных регистров.

Одновременно с “гиперпространственным пейзажем” Рахманинова привлекает и описание микроландшафтов, перестраивающих наш фокус зрения на созерцание отдельных звеньев цепи природы (“Маргаритки”, “Сирень”, “Ночью в саду у меня”). В этих романсах нет отдалённости общего зрительного охвата изображения. Взгляд останавливается на одном из уголков сада, воплощении уединения и романтических мечтаний, где в изобилии цветут маргаритки и сирень, где “плачет плакучая ива”.

Конечно, музыкальное пространство во многом воспринимается интуитивно, но тем не менее не отдельно от слова и от реальных пространственных представлений, поэтому верно говорить не только о восприятии, но и о способах музыкального воплощения этих реалий самим композитором.

Общеизвестно, что представление о пространственности в музыке нам даёт прежде всего фактура фортепианной партии, которая включает в себя все три измерения пространства и является главным его организатором. Основные параметры акустического, “пейзажного” пространства в музыке – глубинный и звуковысотный [15; 16].

Пространственный образ движений, связанный с изобразительным моментом произведений, возникает не только на основе слуховых представлений, но и благодаря двигательному опыту человека, опирающемуся на ощущения скорости, интенсивности, направления движения.

В аккомпанементе всех “пейзажных” романсов Рахманинова присутствует звуковой эквивалент разнообразных движений, существующих в физическом пространстве – “спиралеобразное” и “волнообразное”, а потому “восприятие выходит из области неосознаваемых внутренних ощущений во внешний абстрактно-ассоциативный ряд – язык пространственных представлений” [28, с.78].

Но всё же главным видом музыкально-изобразительного символа в вокальном произведении является *слово*, которое вызывает зримое представление как о самих видах движения, так и о предметах и явлениях их порождающих: дуновении ветерка, воздухе, тучах, лунном свете, журчании ручья, шелесте листьев, шуме волн, шаге человека и т.д.

Являясь контекстуальным регулятором, слово позволяет создавать иллюзию дрожания, вибрации света и воздуха, переменчивости (“Здесь хорошо”, “Островок”, “Маргаритки”, “У моего окна”, “Сирень”), воспроизводить тишину лунной ночи (“Ночь печальна”, “Ветер перелётный”), ликующие краски весеннего солнца и разлив талых вод (“Весенние воды”), картину разбушевавшейся стихии (“Буря”, “Арион”) и грациозно взлетающих струй фонтана (“Фонтан”).

Использование Рахманиновым в фортепианной фактуре приёмов, напоминающих отзвуки, также дают слуху информацию об объёме: реверберации звука (“Ночью в саду у меня”, “Мелодия”) и эхо-эффектов (“Эти летние ночи”).

Подобную функцию могут выполнять и форшлагги с пустотными квинтами (“Ветер перелётный”, “Ночью в саду у меня”), которые обозначают лишь зыбкие контуры предметов, пульсирующих в ночном воздухе.

К пространственным параметрам фортепианной фактуры можно отнести ломаные октавы и лиги, тянущиеся через тактовую черту к паузам и создающие иллюзию “повисания звука”, его зыбкости, воздушности (“Речная лилея”).

Одна из особенностей рахманиновских романсов – воспроизведение в партии фортепиано звучания других инструментов: кларнета, виолончели и др. Мелодия, звучащая сквозь гармонии, доносится, в зависимости от высоты звучания, как бы с расстояния. Не случайно высокие звуки создают иллюзорность воплощения “*дали*” (“Ветер перелётный”) и наоборот, мелодия, звучащая в более низком регистре, воспринимается “*близко*”, создавая эффект приближения звучания (“Ночь печальна”).

Иллюзорность пространственных отношений создаётся также за счёт полифонизации фактуры – проникновения вокальной мелодии в голоса сопровождения, их бесконечных имитаций в разных голосах партитуры романсов и диалогичностью изложения фортепианной партии (“Ночь печальна”, “Ветер перелётный”, “Маргаритки”).

Кроме мнимой, существующей как чисто художественная абстракция, иллюзорной стереофонии, значение глубинной координаты может образовать реальная стереофония, отражающая значительную пространственную удалённость самих источников звука. Другими словами, достижение объёмности звучания возможно в результате широкого охвата клавиатуры (иногда до 5 октав) и использования в партитуре романсов широких интервалов в качестве музыкальных

метафор, соответствующих понятиям “далеко”, “широко”, “необозримо” (“Ночь печальна”, “Ветер перелётный”, “Эти летние ночи, ”В молчаньи ночи тайной”).

Каждый из романсов-пейзажей, являясь музыкальной картиной, рассчитан на ассоциативные представления, зримые образы, рождаемые музыкой и предполагаемые самим сюжетом поэтического текста. Музыка опосредованно воплощает живописное начало путём “приспосабливания” экстрамузыкального к возможностям музыкального языка. Ассимиляция в конечном итоге приводит к закреплению за отдельными элементами текста - интонациями, гармониями, темпо-ритмическим и фактурным рисунком относительно устойчивой семантики.

И тогда уже ведущая роль носителя образа в вокальном произведении отводится исключительно *музыкальному тексту* (например, в фортепианном вступлении романса). Содержание музыки с текстом поэтому мы воспринимаем не только благодаря поэтическим символам, но и устойчивым музыкально-интонационным оборотам, имеющим определённую традицию “узнавания обозначаемого”.

Не вся окружающая нас действительность, воплощённая в музыкальном произведении, имеет возможность приобрести знаковую функцию. Давно уже обозначился целый ряд предметов и явлений, которые музыка традиционно *изображает* доступными ей средствами. Например, бурное и спокойное движение морских волн, голоса птиц, ночные всполохи, гроза, молнии, раскаты грома, солнечный рассвет, дуновение ветерка, шаг человека и т.д.

“Изображение” движения волн и трепетной пульсации воздуха широко представлено в романсах-пейзажах “Ты помнишь ли вечер”, “Островок”, “Эти летние ночи”, “Весенние воды”, “Сирень”, “Здесь

хорошо”, “У моего окна”, “Фонтан”, “Буря”, “Арион”, “Маргаритки”, “Ночь печальна”, “Ветер перелётный”. Заметим, что музыкально-интонационный словарь предшествующих эпох и стилей содержит большой запас общезначимых интонаций для обозначения явлений такого рода. Так, для отображения проявления сил природы (бурных, разрушительных и статичных, трепетных, зыбких) Рахманинов также использует остигатный мелодический и фактурный рисунок, связанный с общепринятой традицией воплощения “фигур волн” в художественных текстах [17; 22; 29].

В образно-смысловой структуре каждого “пейзажного” романса имеет особое значение *направление движения* индивидуального темпо-ритмического рисунка. Так, “движение вверх, если оно совершается точно и легко, сразу же расценивается (минуя сознательные рассуждения слушателя) как проявление свежести, полноты сил, активности” [16, с.137].

Подключая семантику вербального текста, Рахманинов конкретизирует “живописание звуком” и вводит слушателя в нужное ассоциативное русло, создавая эмоциональный аналог изобразительному началу. Грациозные взлёты к верхушкам D dur’a ассоциируются с упругой пластикой искрящихся струй фонтана (“Фонтан”), взбегающие вверх звуки трезвучий – с текущими ручьями (“Весенние воды”), стремительный, полётный, а иногда бурный волнообразный фон вызывает ассоциации с определёнными картинами жизни и природы: шквалистым ветром, разбивающимися о скалы волнами (“Буря”, “Арион”). Аналогичные приемы можно найти и у других композиторов: Шуберт “Бурное утро” (сл. В.Мюллера), Танеев “Бьётся сердце беспокойное” (сл. Н. Некрасова), Р. Вагнер “Стой!” (сл. М. Вазендонк).

Стереопизацию фактурного рисунка, позволяющего обеспечить стабильность музыкального восприятия образов неуловимого трепетного движения, воздушной перспективы, можно наблюдать в другой группе “пейзажных” романсов – “Сирень”, “Ночь печальна”, “Маргаритки”. Своеобразное звуковое “sfumato”<sup>1</sup> стелющегося *ostinato* секстолей (“Сирень”), квинтолей и квартолей (“Ночь печальна”, “Маргаритки”) как нельзя лучше согласуется со статикой далёкого и близкого пространства, передающего покой, дрожание, трепетную пульсацию окружающей среды. Переплетение стихов и музыки порождает тонкие ускользающие образы, находящие соответствующее выражение в “невесомости” волнообразной фактуры, свободно “дышащей” в отведённом для неё пространстве.

В тесной связи с вербальным текстом романсов одни и те же музыкальные средства придают произведению новые оттенки и значения: таинственная поэтическая дремота свежего утра (“Сирень”), сияние красок пригожего летнего дня, когда поляна залита солнцем (“Маргаритки”), чувство неизбежной печали и одиночества (“Ночь печальна”), тревожное ощущение ночи, под покровом которой рождается новый день (“Ветер перелётный”).

Эта связь становится ассоциативной базой для слушательского восприятия статики “близкого” и “далёкого” пространства, трепета и вибрации воздуха и воды, сопоставления тьмы и света.

Большую роль в пространственно-объёмных ощущениях играет *динамика*. Во многих работах, посвящённых исследованию пространственного восприятия музыки, отмечается, что при небольших громкостях траектория слухового образа кажется горизонтальной, а при

---

<sup>1</sup> Sfumato (итал. – затушёванный, исчезнувший, как дым) – теоретически и практически обоснованный Леонардо да Винчи живописный приём, позволяющий за счёт наложения мазков масла и распределения различных по яркости цветов и оттенков, смягчать очертания предметов и передавать окутывающий их воздух.

увеличении – динамика звука увеличивается [2; 14]. Такое плавное нарастание и уменьшение звучности в пределах одного такта в “Весенних водах” создаёт иллюзию разлива вод. Использование *ostinato* в басах для создания нарастания и масштабности звучания в романсе “Буря” рисует картину разбушевавшейся стихии. В “Фонтане” гармоничная комбинация всплесков и затуханий водяных струй подчёркивается симметричностью использования динамики в пределах **p** и **ff**: 2 такта (**p**) → 4 такта (**ff**) → 2 такта (**p**) → 6 тактов (**ff-mf**) → 2 такта (**p**) → 4 такта (**ff**). А динамика от **pp** к **mf** в романсах “Сирень”, “Ночь печальна”, “Маргаритки”, в которых звуковысотное “кружение” фигурационного фона охватывает небольшие интервалы, создаёт иллюзорность скрытого движения – трепета, вибрации, дрожи, придающих образному строю качества зыбкости, мимолётности.

Все эти особенности воплощения образов движения и пространства, в сочетании с более сложными семантическими факторами, могут стать опорой в расшифровке образно-смысловой палитры вокальных “пейзажей” Рахманинова.

Определённую роль в создании образного содержания “пейзажных” романсов играют звукоизобразительные моменты, инварианты которых сформировались за пределами рахманиновского композиторского стиля, а потому даже предваря передаваемый поэтическим текстом смысл, легко узнаются и выполняют роль знаков-представлений. Роль этих смысловых сегментов необычайно важна, поскольку они являются элементами структуры всего произведения, входят в набор деталей, помогающих объективации воплощения определённого эмоционального состояния, мысли, идеи.

Так, в романсе “Ветер перелётный” взлетающий гаммообразный пассаж фортепианного аккомпанемента предваряет вокальную фразу

“ветер перелётный зыбью пробежал”, что передаёт поэтическую звучность набежавшего и улетевшего ночного ветерка. Подобные художественные приёмы, по-видимому, относятся к наиболее общим способам музыкальной звукописи. Их мы встречаем и в музыке барокко, и в других, более поздних стилях. По поводу вокальных произведений Баха А. Швейцер, к примеру, замечает: “Очень охотно Бах изображает движение облаков или изображает игру освобождённых ветров – они гонят тучи на небе во всех направлениях. Обычно он их живописует по ступеням гаммы” [29, с.361 - 375].

Поэтический текст в романсе Рахманинова усиливает прямое назначение изобразительных моментов. Обратимся к названию романса “Ветер перелётный”. В словаре В.Даля обозначено: “Перелётный” – охочий перелетать, метаться туда и сюда”. И тут же приведено устоявшееся выражение “перелётный ветерочек” [9, с. 64]. Ветерочек – это не ветер, который принесёт бурю. Он “обласкивает”, “шепчет печально”, “зыбью пробегает”, “вздыхает с усмешкой”. Развёрнутая система олицетворений в поэтическом тексте передаёт ощущение свободной игры сил природы, лёгкости, воздушности, просторности. В романсе “Речная лилея” трепещущие форшлаги создают картину ночных всполохов. Обрывающиеся секстоли ум.7, яркие **sf** на фоне движущихся на **PP** фигураций вызывают ассоциации с озарёнными молнией волнами, разбивающимися о скалы (“Буря”). Использование “знака свирели” в сочетании с пасторальным фа мажором (“Маргаритки”) утверждает воплощение состояний гармонии окружающего мира, любви, красоты.

В романсе “Островок” создаётся эффект “движущегося изображения” - мерного “удаления” друг от друга крайних голосов “партитуры”, создаваемой между музыкой и текстом. Этот приём,

вызывающий определённые пространственные представления и аналогичный в чём-то кинематографу, органично вписывается в многообразие способов “видения музыки как звуковой живописи”<sup>1</sup>. Темп **Lento**, штрих **legato** подчёркивают певучесть **basso ostinato**, которое ассоциируется с плавным изменением ракурса воспринимаемого пейзажа или картины, где изображён цветущий в море островок.

Рахманинов находит музыкальные эквиваленты в приёмах звуковой изобразительности внешнего мира, чтобы конкретизировать образы поэтического текста. Так, замирающее движение басов от **Lento** – **piu rallentando** до **Meno mosso**, или от **ritenuto** до **a tempo**, а также динамика от **p** до **ppp** лишь усиливают иллюзию полуденной дремоты изображённого пейзажа. В “царстве покоя и безмятежности” благоухают фиалки, анемоны, чуть плещут волны, еле дышит ветерок, деревья грустны, безмолвны “всё дремлет, засыпает”. “Островок” К. Бальмонта (перевод из Шелли) – своеобразный “пейзаж в стихах”, построенный на зрительно-живописных ощущениях и образах спящей красоты мира, из которых и соткано поэтическое настроение романса Рахманинова.

Впечатляющая образность в “пейзажных” романсах достигается и колористическими приёмами. От насыщенности и масштабности партитуры звуковая палитра романсов становится ещё более декоративной и броской. Фонические свойства фактуры усиливаются использованием **ostinato** в басах для создания динамических нарастаний и для накопления гармонических сил. Богатство тоновых

---

<sup>1</sup>Примечателен тот факт, что в 20-е годы XX столетия французские киноведы Л.Деллюк и Л.Муссинан, изучая специфику кино в ряду других искусств, выдвинули теорию “движущейся живописи” и “зрительной музыки”.

переходов в музыке подчёркивается сопоставлением фактуры (предельно плотной, насыщенной и относительно прозрачной и графичной). Смена мажора и минора, темповые отклонения также способствуют усилению колористических свойств музыкальной ткани. Так, хроматический переход от **Meno mosso** к **Andante** на **ritenuto** из *d moll* в *C dur* даёт слушателю ясное представление: буря утихла также внезапно, как началась. “Столкновение” мажора и минора воспринимается как световой удар: “раннее утро блеснёт” (“Ночью в саду у меня”), “за морем заглося огненное око” (“Ветер перелётный”). Такие же приёмы сопоставления цветов характерны для живописи. Учёные-цветоведы, проводя параллели между выразительными средствами живописи и музыки в воплощении художественного образа, пишут о том, что противопоставление цветов в картине является основным принципом художественного мышления вообще и что выразительность колорита невозможна без противопоставления, даже противоречия *светлого* и *тёмного*, *одного* цвета и явно *другого* [7].

Зыбкость, неопределённость образов, игра светотени и всё же – победа Солнца над Тьмой (в прямом и переносном смысле) – тема, прошедшая через всё творчество Бальмонта, была реализована в романсе “Ветер перелётный”. В эту сложную для Рахманинова как человека и художника пору она не была чужда самому композитору и давала, по словам И. Анненского, – “новый материал для размышлений, новые побуждения для того, чтобы жить” [1, с.122].

Известная русская певица Ф. С. Петрова (контральто), исполнявшая романсы совместно с Рахманиновым, пишет в своих воспоминаниях: “Исполняя “Ветер перелётный”, Рахманинов придавал большое значение различию в звуковых красках дня и ночи и

радости победы света над ночной тьмой. Это являлось сквозной нитью всего произведения” (цит. по: [8, с.414]).

Контрастные образы - символы “*день – ночь*”, “*заря – мрак*” в стихотворении Блока “Ночью в саду у меня” вдохновили Рахманинова на создание романса-пейзажа душевного состояния, проникнутого мотивами тоски и безутешного горя<sup>1</sup>.

“Живописная” тематика в романсах Рахманинова разнообразна и служит разным целям. Для многих романсов (“Островок”, “Весенние воды”, “Фонтан”, “Буря”, “Арион”) характерна *картинность*. Романсы “Смеркалось”, “Дитя, как цветок ты прекрасна”, “Она, как полдень хороша”, “Не пой красавица при мне”, “Сон”, “Тебя так любят все” – это музыкальные *портреты*.

В “пейзажах-элегиях” (“Сирень”, “Здесь хорошо”, “Мелодия”, “У моего окна”) медитативно-созерцательное начало проистекает из эффекта необычайной глубины пространственной перспективы, приобретающей философский смысл и переходящей в ощущение бесконечности, устремления к невозможному. В ряде романсов (“Ночь печальна”, “Ночью в саду у меня”, “Маргаритки”) пейзаж выражает определённые настроения, а иногда может быть *фоном* – сюжетно-ситуативным знаком в сценах свидания влюблённых (“Апрель! Вешний праздничный день”, “Утро”, “В молчаньи ночи тайной”, “Речная лилея”, “Я жду тебя”, “Эти летние ночи”).

Такое деление “живописных” романсов на “микроциклы” позволило, как увидим далее, обнаружить устойчивые признаки индивидуальной авторской контекстной семантики - и на уровне “микроцикла”, и на уровне всего романсового творчества Рахманинова.

---

<sup>1</sup> По воспоминаниям М.Шагинян, текст этого стихотворения она подобрала (как, впрочем, и большинство текстов романсов ор. 34 и целиком - ор. 38) с учетом пожеланий композитора, чтобы в тексте было “настроение скорее печальное, чем весёлое.”[8,с. 120].

Это, в свою очередь, помогло определить круг образов, воплощение которых связано с появлением “знакового” элемента музыкального языка и его подключения к предметно-эмоциональным и эмоциональным жизненным ассоциациям.

Пейзаж в романсах “Сирень”, “Здесь хорошо”, “У моего окна”, “Мелодия” воспринимается как соприсутствие “*близкого*” и “*далёкого*”. “Здесь” – это близкое, покой, созерцание приглушённых красок пейзажа. “Там” – это далёкое, мечта о мирах иных, надежда на счастье, любовь и понимание невозможности их обретения. Параллелизм образов, заложенных в поэтический текст и музыкальную ткань, достигается многими приёмами. Прежде всего, трёхдольностью аккомпанемента, вносящей мягкость, “округлённость” звучания.<sup>1</sup>

Наличие пентатонности, смягчающей ладовые тяготения, преобладание плагальности, квартовых и секундовых созвучий, “кружевного” мелодического рисунка, элементов ладовой переменности относятся к приёмам, предназначенным для воплощения в музыке “лирики покоя” и “лирики света” (В. Цуккерман). При этом имеется в виду одно из важнейших свойств пентатоники – способность выражать тишину, отсутствие внешнего движения.

Поэтический текст вносит эмоциональное уточнение и придаёт музыке романсов светлую окраску: от тихой безмятежности до возвышенного ощущения счастья бытия, гармонии мира. Подобное можно было встретить у Дебюсси (“Китайский рондель”, перевод Емельяновой), Бородина (“Спящая княжна”), Чайковского (“Отчего?”, сл. Мея).

---

<sup>1</sup> Можно привести многочисленные примеры связи лирики и трёхдольности: “Орешина” Шумана, “То было раннею весной” Чайковского, “Редеет облаков” Римского-Корсакова.

В романсах “Сирень”, “Здесь хорошо”, “У моего окна” музыка Рахманинова придала слову многозначность и открыла дополнительные оттенки и грани смысла. Так, например, в звуковысотной кульминации романса “Здесь хорошо” (на словах “да ты, мечта моя”) партия голоса исполняется на **pp**, и “си” второй октавы, лишённый плотности, конкретности звучания, воспринимается как более отдалённо звучащий, хрупкий, как несбыточная мечта. <sup>1</sup>Фортепианное заключение ещё в течение семи тактов сохраняет эту мечтательную, воздушную атмосферу последней вокальной фразы, делая окончание романса глубоко обоснованным всей логикой художественного развития поэтического текста: порыв в бесконечность, устремление к невозможному.

Уход в более высокий регистр<sup>2</sup> часто сочетается с ослаблением звучания и воспринимается как удаление образа, растворение его в пространстве, что может быть истолковано как символ исчезновения, недостижимости. Обращает на себя внимание и выбор Рахманиновым поэтических текстов, в которых события подчинены пейзажу, и мир, данный и неизменный, властвует над человеком. Возникает противоречие: предельно сильное ощущение красоты природы и завораживающей беспредельности пространства сочетается с какой-то “сладкой и горькой грустью”, щемящей нежностью к кому-то или чему-то, с несбыточной мечтой о счастье.

Для раскрытия образов этих романсов важно не столько детальное воплощение, сколько создание общего настроения – тишины и неги раннего утра, сада, пахнущего лесом и травой, росистой глубины неподвижных кустов, безлюдности, упоительной грусти.

---

<sup>1</sup> Такой же приём встречается у Шумана в кульминации песни “Колечко золотое” из цикла “Любовь и жизнь женщины” на сл. А. Шамиссо.

<sup>2</sup> Аналогичный приём использовали Шуберт (“Ганимед”, “Томление”) Вагнер (“Ангел”).

Ощущение призрачности надежд на счастье подчёркивается использованием в поэтическом тексте специального приёма, раскрывающего противоречивую сущность лирического высказывания: девушка ищет своё “*бедное* счастье” в душистых охапках сирени (“Сирень”), “песни о любви они поют *без слов*” (“У моего окна”).

Не трагизм, но лёгкая грусть от несовпадения возможностей, желаний и их реализаций в поэтическом тексте усиливается противопоставлением эмоционального состояния музыки, отображающей гармонию мира, спокойствие и красоту в природе. Лирическая экспрессия углубляется имитациями лирических элементов в фортепианной партии. Применение “диалогической фактуры” (В. Цуккерман), основанной на прощальной “вопросно-ответной переключке” даёт ощущение конца и связан с бетховенской “семантикой прощания” [27, с.24]. Такой же выразительный приём, который можно встретить у Листа (“Цветок и запах”, сл. Геббеля), Чайковского (“Корольки”, сл. Мея), подчёркивает смысл последних слов в этих романсах Рахманинова – призрачность мечты о мирах иных (“Здесь хорошо”), невозможность обретения простого человеческого счастья (“Сирень”) и любви (“У моего окна”).

Романсы “Апрель! Вешний праздничный день” (романс написан на французские стихи в переводе В. Тушновой), “Утро” (сл. Янова), “Я жду тебя” (сл. Давидовой), “Речная лилея” (сл. Плещеева из Гейне) объединены любовной темой, может быть, даже с биографическим подтекстом. Все три романса написаны в период 1891-1896 гг. Это было время, когда молодой Рахманинов проводил летние месяцы в имениях Сатиных и Скалон, среди молодёжи. Совместные прогулки, музицирование способствовали созданию атмосферы романтической влюблённости. Это не могло не повлиять на рахманиновский отбор

поэтических текстов, в которых природа не просто связана с человеком; она как будто и существует главным образом для того, чтобы объяснить то, что происходит в душе.

Поэтические тексты упомянутых выше четырёх романсов носят оттенок сентиментальности: здесь и изображение чувств на фоне природы, и традиционные “персонажи” – романтическая ночь, серебристая луна, угасающие лучи солнца. Но Рахманинова, очевидно, привлекли в этих текстах само изящество выражения чувства, богатый язык поэтических ассоциаций, метафорическое многообразие. А может быть, истоки творческого импульса нужно искать в творчестве Листа, ранее избравшего поэтические строки немецких поэтов-романтиков Геббеля и Гейне для своих песен “Водяная лилия” и “Дитя, как цветок ты прекрасна”?

“Люблю тебя!”, – шепнула дню заря (“Утро”). Не шептала, не говорила, но *шепнула*, только *намекнула*. Этот красивый и изысканный замысел поэта не менее красиво воплощается в музыке романса. Пытаясь “выдумать”, как хотел Б. Пастернак, для любви “кличку иную”, Рахманинов с “диковинным волшебством ходит вокруг любви”. Один намёк – чарующая мелодия, зыбкая хрупкая гармония, обязательно разрешающаяся в мажор – и мы попадаем в сферу самых возвышенных, мучительных, благородных и прекрасных чувств человека. Так романс “Утро ” начинается остроэкспрессивной гармонией, содержащей ум.7, тритоны, представляющие собой концентрат неустойчивых элементов и воспринимающиеся “акустически непрочно” (Л. Мазель). Подобные мотивы любовного вздоха, содержащие ум.7, можно часто встретить у композиторов-романтиков – Вагнера (“Грёзы”, сл. М. Вазендонк ), Шумана

(“Поручение”, сл. Эгрю, “Моя роза”, сл. Ленау), Шуберта (“Близость возлюбленного”, сл. Райхарта), Листа (“Люблю тебя”, сл. Рюккерта).

Полный томления и трепета начальный аккорд фортепианного сопровождения, подобный ему мотив в вокальной партии романса и различные их варианты несут основную эмоционально-смысловую нагрузку в контексте романса “Утро” – признание в любви. Появившись в первом такте на словах “люблю тебя”, этот мотив встречается в процессе развёртывания музыкального текста несколько раз, постоянно меняя свою высоту и неся конкретное содержание и индивидуальный смысл. Люблю тебя! Это значит - “жить без тебя не могу, думаю о тебе, жду тебя”, но значит и - “волнуюсь, томясь неопределённостью: ответно ли чувство?” Подобный мотив пронизывает романсы: “Я жду тебя”, “Речная лилея”, “Апрель! Вешний праздничный день”, “Не верь мне, друг”, “Буря”, “Давно ль, мой друг”.

Интересно, что романс “Маргаритки” начинается с “мотива любовного признания”, от которого выстраивается своеобразная арка к последней фразе: “...о девушки, о звёзды маргариток, я вас люблю”. Образы поэтического текста, в связи с которыми появляется “мотив любовного признания”, образуют следующий ряд: “люблю тебя”/ “влюблённый, томный месяц” / “я жду тебя”/ “любовное томление”/ “встреча влюблённых”/ “гимн пробуждающейся природе”.

Таким образом, в романсах Рахманинова встречается миграция определённой интонации - “интонации любовного признания”, имеющей относительно устойчивое значение. Интервалика и гармония в ней постоянно меняются, но во всём многообразии вариантов можно всегда безошибочно узнать этот мотив, который уже не нуждается в словесном пояснении.

Пределно определённой семантической функцией обладает *“рахманиновская гармония*. Мотивированная словом и определённым кругом формируемых им значений в ряде романсов (“У врат обители святой”, “О, не грусти по мне”, “Кольцо”, ”Молитва”, “Не может быть!”, “Пощады я молю”, “Ночью в саду у меня”, “К ней”), она приобретает особенно мрачный оттенок. Образы поэтического текста, в связи с которыми эта гармония появляется, организуют следующий ряд: *“расставание с любимой” / “смерть” / “ощущение невосполнимости утраты и бессильного примирения с ней”/ “трагические воспоминания о прошлом” / “безутешный горький плач / “ночь”*.

Являясь своеобразным музыкальным обобщением, *“рахманиновская гармония”* позволяет музыке быть самостоятельной в образной сфере и придавать слову дополнительные смыслы. Например, в романсе “Ночью в саду у меня” читаем блоковский текст: ”Нежная девушка-зорька ивушке, плачущей горько, слёзы кудрями сотрёт”. Рахманинов расставляет следующие акценты в романсе: “слёзы кудрями сотрёт” и четырёхтактовое фортепианное заключение окрашены уменьшенными гармониями доминантовой функции, которые, как уже замечено, в творчестве Рахманинова приобретают устойчивый символ безутешного горя, глубокого страдания. Горе не только не пройдёт, но не могло пройти, не пройдёт никогда – таково отражение образов и смысла поэтического текста Блока в романсе Рахманинова.

Ярким примером использования интонационной лексики, обобщающей поэтические образы, является применение Рахманиновым *“квартового мотива”* (нисходящих и восходящих кварт). Квартовый мотив приобретает особую семантику в картинах наступающей ночи (“Ночь печальна”, ”Ветер перелётный”) и пробуждающегося дня (“Сирень”) или

в ситуациях преодоления тёмных, мрачных сил (“В молчаньи ночи тайной”).

Однако содержание “квартового мотива”, его семантическая функция устанавливается не только в соответствии со смысловыми сегментами поэтического текста. Часто оно обогащается новыми психологическими красками. Так, в романсе на сл. Ратгауза “Проходит всё” заключительная фраза певца “я не могу весёлых песен петь” звучит на *crescendo*, и фортепианная партия, вступая в конфликт с поэтическим текстом (призывным восходящим квартвым ходом на *ff*), обогащает слово новым смыслом: при всей предсказуемой трагичности бытия жизнь продолжается.

В романсах-“пейзажах” можно наблюдать сложные переосмысления интонационных формул. В “Арионе ” фанфарный оборот, неоднократно повторяющийся в тональности d moll, в тёплом золотистом C dur’e, на **P**, в темпе **Andante**, приобретает особую мягкость и поэтичность. Или другой пример. После динамического интонационного взлёта на словах ” я гимны прежние пою” следует эпизод из 11 тактов с последовательно ниспадающим ходом в вокальной и фортепианной партиях. Мелодия, начинающаяся в более высоком регистре и постепенно понижающаяся с малой крутизной интервалов, хроматизмами и динамикой от *mf* до **pp**, приобретает характерные признаки интонымы печали [26]. Такой же ход можно встретить и в *poco meno mosso*. Баюкающие триоли в басах и печальная мелодия в верхнем голосе аккомпанемента этого эпизода придают сходство с колыбельной, интонационно близкой к **Andante tranquillo** “Трепака” из “Песен и плясок ” Мусоргского. Происходит трансформация начальной темы романса: мятежные, ликующие, дерзновенно звучащие ходы вступления приобретают трагическую

окраску в постлюдии. Даже возвращение **Tempo I** не может согласоваться с идеей искусно переименованного Пушкиным мифа о легендарном певце: квартово-квинтовая интонация звучит на **pp** в басах и, постепенно переходя в высокий регистр, замирает, придавая забвению всё происшедшее.

В романсе “Буря” в вокальной строке эпизода **Andante** дважды звучит “мотив любовного признания”, но второе его проведение контрапунктически сочетается с мелодией, выражающей эмоциональное состояние печали. “Интонация печали” появляется даже чуть раньше, предвещая поэтический текст “но верь мне: дева на скале прекрасней волн, небес и бури”. За счёт пересечения двух равноправных, дополняющих друг друга интонационных стереотипов и вербального слоя, возникает новое смысловое образное поле. Точки над *i* в романсе расставляет содержание поэзии, которое выражает прежде всего отношение поэта к тому, о чём он говорит. Море у Пушкина – символ свободной, гордой, непреклонной души. Не от того ли печаль, что сам поэт, не раз очарованный женской красотой, утрачивал свободу и становился пленником, “могучей страстью” прикованный к житейским берегам?

По-видимому, в романсах “Буря ” и “Арион” мы встречаемся с явлением переосмысления художественной поэтики за счёт поэтического текста, изменения темпа, ритма, гармоний, лада и пересечения двух образных сфер, рождающих новые смыслы и новые, более сложные и сильные, чувства.

В одной из бесед композитор как-то заметил: ”Художник не может черпать всё из себя: должны быть внешние впечатления” (цит. по: [19,с.130]).Избранный аспект анализа вокальных “пейзажей” позволил выяснить, что несмотря на то, что соединение музыкального и

изобразительного начал происходит в первую очередь через слово, музыкальный текст романсов Рахманинова автономен в воплощении пространственности, колористичности и графичности. Кроме того, интонационные формулы, лейтгармонии, динамика, инварианты фактурного рисунка как способ музыкального обобщения несут самостоятельную образную и смысловую нагрузку, подчас независимую от конкретизирующего значения слов.

Проблема художественного смысла, образного мира романсов Рахманинова неисчерпаема. И как бы тщательно ни проводился анализ рассматриваемых произведений, он, естественно, будет далеко не полон. А потому многозначность музыкально-поэтических образов рахманиновской вокальной музыки всегда будет предметом пристального внимания музыковедов и исполнителей.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Анненский И. Бальмонт-лирик //Книги отражений. – М.,1979.
2. Арановский М. О психологических предпосылках предметно - пространственных слуховых представлений //Проблемы музыкального мышления. – М., 1974. – С. 90-125.
3. Асафьев Б. С. В.Рахманинов //Воспоминания о Рахманинове. – Т.2. – М., 1988. – С.385- 386 .
4. Берков В. Рахманиновская гармония // Избранные статьи и исследования. – М.,1977. – С.345-353.
5. Бонфельд М. О специфике воплощения конкретного в содержании музыки // Критика и музыкознание. – Л.,1975 – С. 93-105.
6. Бонфельд М. Музыка: Язык, Речь, Мышление / Опыт системного исследования музыкального искусства – М., 1991.
7. Волков Н. Цвет в живописи.–М.,1984.
8. Воспоминания о Рахманинове. – Т.2. – М., 1988.
9. Даль В. Толковый словарь в 4-х т. – Т.3. – М., 1980.
10. Казанцева Л. Автор в музыкальном содержании. – М.,1998.
11. Казанцева Л. Музыкальный портрет. – М., 1995.
12. Карпычев М. Теоретические проблемы содержания музыки. – Новосибирск., 1997.
13. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. – М., 1973.
14. Келдыш Ю. Творческий путь великого музыканта // Советская музыка. – 1973, N4. – С.74-83.
15. Назайкинский Е. Психология музыкального восприятия. – М., 1972.
16. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. – М.,1988.
17. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.,1982.
18. Оссовский А. С.В.Рахманинов // Музыкально-критические статьи .– Л., 1971.– С.62-65.

19. Прокофьев Гр. Заметки о Рахманинове // Советская музыка. – 1959, N10  
.– С.130.
20. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX  
века.– Л., 1986.
21. Соловцов А. С.В.Рахманинов. – М.,1947.
22. Скробкова-Филатова М.С. Фактура в музыке. – М., 1985.
23. Три интервью. Публикация З.Апетян // Советская музыка.– 1973, N4. –  
С.94-103.
24. Холопова В. Зрительный ряд в музыке //Пространство и время в  
музыке. – М., 1992. – С.13-19.
25. Холопова В. Музыка как вид искусства: уч. пособие. – Изд. 2-ое. –  
М.,1983.
26. Цеплитис Л. Анализ речевой интонации. – Рига., 1974.
27. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского.– М.,  
1971.
28. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы.– М.,  
1998.
29. Швейцер А. И.С.Бах. – М.,1965.
30. Эткинд Е. Материя стиха. – С- Пб., 1998.