**Романсы Рахманинова**

Преимущественной сферой камерного вокального творчества Рахманинова была лирика, мир личных чувств и настроений. В своих истоках оно связано главным образом с наследием Чайковского, что проявляется и в общей эмоциональной «открытости», искренности и непосредственности выражения, и в некоторых более конкретных стилистических признаках. Как и Чайковский, Рахманинов стремился прежде всего запечатлеть основное настроение того или иного поэтического текста в ярком мелодическом образе, показывая его в росте, динамике и развитии. Отсюда те длительные линии подъема, нарастания и патетические кульминации, которыми изобилуют рахманиновские романсы. Вместе с тем он не прошел мимо опыта старших мастеров «петербургской школы» с их бережным, внимательным отношением к поэтическому слову. Рахманинов, за отдельными редкими исключениями, не допускает произвольных перестановок слов или повторов, нарушающих форму стиха, его вокальная декламация, как правило, точна и отчетлива. В этом отношении он стоит вполне на уровне своего времени — эпохи высочайшей, утонченнейшей поэтической культуры.

Одной из черт, характеризовавших развитие камерного вокального жанра в начале XX века, была возрастающая роль фортепианной партии, которая приобретала часто не только равноправное с партией певца, но даже главенствующее значение. Исключительным богатством, красочностью и разнообразием форм отличается фортепианное сопровождение и в романсах Рахманинова. Римскому-Корсакову казались даже чрезмерными звуковая насыщенность и густота рахманиновских аккомпанементов, их сложная многослойная фактура, порой, казалось бы, развивающаяся вполне самостоятельно. Однако мелодически яркая, рельефная, вокальная партия никогда не теряется в этой плотной густой ткани, отчетливо выделяясь на ее фоне. Иногда у фортепиано проходит особый мелодический голос, переплетающийся с вокальной линией, в результате чего между двумя партнерами возникает выразительный диалог. *По поводу романса «Ночь печальна» на слова И. А. Бунина Рахманинов замечает в одном из писем, что «собственно не ему (Собинову. — Ю. К.) нужно петь, а аккомпаниатору на рояле».* Но каковы бы ни были степень сложности и форма изложения, партии голоса и фортепиано почти всегда находятся в тесном взаимодействии, образуя единое нераздельное художественное целое.

За двадцатипятилетний промежуток времени, отделяющий первый вокальный опус Рахманинова от последней группы его романсов, характер его камерной вокальной лирики испытал значительные изменения: не только усложняется и обогащается звуковая палитра, более строгим становится отбор выразительных средств, но во многом меняется и ее образно-эмоциональный строй.

**Раннее вокальное творчество Рахманинова 90-х** годов еще не вполне самостоятельно стилистически и в целом развивается в рамках сложившихся форм и традиций русского романса XIX века. Особенно заметно проявляется влияние Чайковского (например, «Я жду тебя», «О, не грусти»). Композитор отдает дань и таким традиционным жанрам, как песня в народном духе («Уж ты, нива моя», «Полюбила я на печаль свою»), элегия («Давно ль, мой друг» с недостаточно оправданным бравурным окончанием). В то же время уже в самых первых юношеских образцах рахманиновской вокальной лирики с достаточной ясностью проступают черты самостоятельной творческой индивидуальности.

Замечателен по единству и выдержанности настроения романс девятнадцатилетнего композитора **«Не пой, красавица, при мне»** на слова Пушкина. В отличие от Балакирева Рахманинов не стремится в музыкальной интерпретации этого пушкинского стихотворения к этнографической точности колорита; музыка его романса окрашена лишь в самые общие, условные ориентальные тона (узорчатый мелодический рисунок рефрена, материал которого развивается преимущественно в партии фортепиано, многочисленные органные пункты). Основное в нем — чувство глубокой ностальгической грусти, тоски по чему-то прекрасному, дорогому, но далекому и недостижимому. Этот характерный мотив рахманиновской лирики выражен с поражающими в столь юном авторе художественной силой и законченностью.

В этом романсе юный Рахманинов создал произведение глубокое, яркое и сильное по выражению. Среди разных музыкальных сочинений на слова этого пушкинского стихотворения романс Рахманинова вполне заслуженно пользуется наибольшей популярностью. Очень выразительно основное тематическое построение рахманиновского романса с узорчатой, плавно и медлительно нисходящей мелодией, напоминающей меланхолический восточный напев. Органный пункт, основанный на ритмически равномерном остинатном повторении тонического звука в басу, подчеркивает выражаемое музыкой состояние скорбного оцепенения, погруженности в печальные думы и воспоминания.

Постепенно характер музыки становится более взволнованным и страстным, короткое, стремительное нарастание приводит к напряженной, но быстро угасающей драматической кульминации, после чего снова звучит тот же мотив, проникнутый чувством тоскливого одиночества.

Восточный колорит рахманиновского романса довольно условен. Конкретные жанрово-национальные черты выражены в нем с гораздо меньшей определенностью, чем, скажем, в романсах других композиторов на тот же текст. Главным для Рахманинова было лирическое переживание — настроение глубокой печали, сожаления об утраченном, тоски по «жизни иной». Песня грузинки и пейзажные ассоциации, вызываемые ею, звучат как сквозь дымку далекого воспоминания. Характерно, что основная тема проходит в большинстве случаев у фортепиано, тогда как вокальная партия строится на экспрессивно заостренных декламационных интонациях или вторит инструментальной мелодии наподобие подголоска. Необычайная тонкость и разнообразие взаимоотношений вокального и инструментального начал, достигнутые здесь композитором, способствуют созданию богатого, психологически сложного и вместе с тем целостного, законченного художественного образа.

Обращает на себя внимание красивый поэтичный романс на слова А. А. Фета **«В молчаньи ночи тайной»,** в котором страстное лирическое чувство сливается с образом природы. Как и в предыдущем романсе, тщательной разработанностью отличается партия фортепиано, развивающаяся самостоятельно и как бы параллельно вокальной линии. Этот своеобразный контрапункт способствует особой выразительной насыщенности музыки. Мечтательная атмосфера тихого ночного пейзажа сменяется в момент кульминации восторженным порывом, в котором слышатся радостное упоение жизнью и жажда слияния с окружающим миром.

Наряду с утонченными вокальными миниатюрами, вошедшими в опус 8 на слова Плещеева, есть песня в народном духе «Полюбила я на печаль свою» на стихи, заимствованные у Т. Г. Шевченко. Здесь Рахманинов драматизирует песенную форму. Горестное восклицание «Уж такая доля мне выпала», которым оканчивается первая и третья строфы, во второй раз звучит на более высоком динамическом и звуковысотном уровне и с большей выразительной силой. В средней же строфе, на словах «И солдаткой я, одинокой, знать, в чужой избе и состареюсь», песенная мелодия сменяется подчеркнуто экспрессивной вокальной декламацией.

Одной из вершин рахманиновского вокального творчества 1890-х годов являются **«Весенние воды»** на слова Ф. И. Тютчева, этот, по характеристике *В. А. Васиной-Гроссман, «гимн стихийным порывам, буйному цветению молодых сил».* Здесь уже слышатся те настроения весеннего обновления, раскрепощения и подъема душевных сил, которые в полный голос зазвучат в произведениях Рахманинова начала нового века. Тем самым образ природы приобретает более широкое символическое значение. Вокальная партия романса, развертывающаяся на фоне раскатистых волнообразных фортепианных пассажей, проникнута активными призывными интонациями. Почти как боевой клич звучит фраза «Весна идет!» в момент кульминации, приходящейся на начало репризы.

Как верно отмечает А. Д. Алексеев, в вокальной партии романса дан «органичный сплав мелодики песенно-лирической с гимническо-героической». Интонации «кличей», «зовов», отмечавшиеся в ряде предыдущих рахманиновских сочинений, приобретают здесь особенно активный, волевой характер. Подвижные, бурлящие пассажи фортепианной партии и общий звенящий колорит музыки довершают образ, полный энергии и неудержимого стремления вперед.

**Новый подъем вокального** творчества Рахманинова приносят 1900-е годы. Среди двух серий романсов ор. 21 и 26, написанных в период между Вторым и Третьим фортепианными концертами, мы находим ряд совершеннейших образцов рахманиновской лирики, в которых композитор выступает уже как вполне сложившийся мастер со своим неповторимым творческим лицом. *«Романсы Рахманинова, подобные „Сирени", „У моего окна", — замечает Асафьев, — хотя и не являлись исповеданием символизма, в действительности были отражением атмосферы новой, тончайшей (но не утонченной модернистски) душевности и касанием музыки русской природы — качество, какое слышалось и в чеховской мудрой „Свирели", и в ряде лирических моментов у Бунина...».*

Подобным же чеховско-бунинским поэтическим ощущением природы проникнуты романсы «Здесь хорошо», «Ночь печальна». При этом композитора интересует не пейзаж как таковой: природа во всех названных романсах является лишь своеобразным резонатором лирического переживания. Звукописные элементы сведены в них к минимуму и всецело подчинены выражению внутреннего эмоционального переживания. Отбор выразительных средств строго продуман и исключает все лишнее, необязательное, служащее только для заполнения звукового пространства.

**В «Сирени»** на слова популярной в свое время поэтессы Е. Бекетовой вокальная партия, сопровождаемая неизменно ровным ритмически остинатным движением у фортепиано, рождается из краткой бесполутоновой трихордной попевки. Преобладание ангемитонных оборотов передает одновременно и ощущение утренней свежести, и состояние незамутненного душевного покоя. Только постепенно экспрессия нарастает, сгущается, и хроматический ход мелодии на заключительных словах «Мое бедное счастье цветет» вносит оттенок щемящей грусти.

Романс «Сирень» воспринимался иногда как своего рода эмблема рахманиновской светлой «весенней» лирики. И действительно, музыка его отличается особой благоуханной свежестью и поэтичностью выражения. Исходным моментом служит здесь ровная, струящаяся фигура аккомпанемента, ассоциирующаяся то ли с легким дуновением ветерка, колышущим ветви цветущих кустов, то ли с реянием ароматов в прозрачном весеннем воздухе. Именно эта многозначность и неопределенность образных ассоциаций характерна для пейзажной звукописи Рахманинова. Вокальная мелодия как бы ответвляется от остинатного рисунка сопровождения, причем первые ее фразы, построенные на бесполутоновых трихордных интонациях, звучат так же ясно и безмятежно, не нарушая разлитого в природе покоя. Но во второй половине романса появляются более острые выразительные акценты. Краткое отклонение в минорную тональность II ступени b-moll на словах «В жизни счастье одно мне найти суждено», сопровождаемое изменением фортепианной фактуры и мелодического рисунка вокальной партии, а затем щемящая хроматическая интонация в заключительной кульминационной фразе «...мое бедное счастье цветет» передает скрытое и лишь мимолетно прорывающееся наружу чувство горечи и печали. Форма – двухчастная.

Мелодически рельефная начальная фраза голоса становится источником всего дальнейшего развития и в романсе **«Здесь хорошо»** на слова Г. Галиной. Во второй строфе постепенное нарастание звучности, приводящее к звуковысотной кульминации, сопровождается одновременным уплотнением фактуры, у фортепиано появляется самостоятельный мелодический голос, переплетающийся с вокальной мелодией. Этот контрапунктирующий голос продолжает развиваться и после окончания вокальной партии, как бы досказывая то, что осталось не до конца высказанным в словах. Постоянное колебание ладовой окраски между мажором и параллельным минором подчеркивает своеобразную двойственность выражаемого чувства. Как и в «Сирени», к настроению тихой безмятежной радости и покоя примешивается нотка какой-то скрытой безотчетной печали.

В романсе «Здесь хорошо» основное зерно составляет вокальная интонация, приходящаяся на эти заглавные слова текста. Мерно покачивающаяся триольная фигура сопровождения создает лишь общий фон. Начальная фраза голоса, подобная невольному восклицанию, выражающему тихий, затаенный восторг, особенно рельефно выделяется благодаря тому, что она звучит в высоком регистре, после чего мелодическая линия плавно и неторопливо опускается вниз. Этому нисходящему движению противопоставлен постепенный подъем во второй строфе, осуществляемый посредством цепи секвенций, построенных на той же мелодической фразе. Фактура здесь уплотняется, звучность становится более полной и насыщенной, нарастающей экспрессии способствует появление самостоятельного мелодического голоса у фортепиано, контрапунктирующего вокальной партии. Однако в момент высотной кульминации динамика внезапно спадает и заключительная фраза голоса, словно повисая в воздухе, исполняется pianissimo. Таким приемом Рахманинов достигает необыкновенно чарующего выразительного эффекта, гораздо тоньше оттеняя эту кульминационную фразу, чем если бы она прозвучала открыто и ярко.

После модуляции в минорную параллель fis-moll основная тональность вновь восстанавливается в фортепианном заключении, которое воспринимается как реприза трехчастной формы, хотя тематически оно и не совпадает с первым построением.

Можно было бы усмотреть известное нарушение строгих правил музыкальной декламации в том, что как раз на словах «Здесь нет людей... здесь тишина...» музыка становится более оживленной и наполненной по выражению. Но это вызвано не случайной небрежностью или просчетом, а сознательным авторским замыслом. Рахманинову важно было достигнуть последовательного, непрерывного музыкального развития, выделив основные «ударные» фразы текста, и ради этого он готов был пожертвовать отдельными образно-поэтическими деталями.

 Одним из замечательнейших образцов рахманиновской вокальной лирики по глубине и емкости образного содержания является романс **«Ночь печальна»** на слова И. Бунина. Несмотря на то что «бунинское» начало вообще было очень родственно Рахманинову и проявлялось во многих его сочинениях, это единственный случай непосредственного обращения композитора к творчеству столь близкого ему по духу поэта и писателя, если не считать романс «Я опять одинок» на слова Т. Г. Шевченко в переводе Бунина из того же опуса. При крайнем лаконизме и краткости романса «Ночь печальна», охватывающего всего 24 такта, композитору удалось воплотить в нем большое и значительное содержание. Образ одинокого путника, бредущего в далекой, бескрайней степи темной и глухой ночью, освещаемой лишь мерцающим в туманной дали огоньком, символичен, отчасти перекликается с содержанием раннего бунинского рассказа «Перевал». Рахманинов очень тонко сумел почувствовать и передать лирическую многозначность этого небольшого стихотворения, выявить его глубокий психологический подтекст, скрытый за скупыми стихотворными строками с едва лишь намеченными поэтическими образами.

Это достигается композитором посредством взаимодействия различных элементов вокальной партии и фортепианного сопровождения. Постоянным, почти неизменным фоном служит ровное, текучее ритмическое движение квинтолями. Оно прерывается лишь на несколько тактов в середине, где взволнованные речитативные реплики, выражающие мучительно страстный, безответный вопрос («Но кому и как расскажешь ты, что зовет тебя, чем сердце полно?»), подчеркиваются скандированными аккордами. К подобной форме изложения Рахманинов прибегал неоднократно для передачи длящихся лирических состояний, ассоциирующихся с пейзажными образами. Здесь это и образ глухого ночного безмолвия посреди широко раскинувшейся степи, и выразительный прием обрисовки «созвучного» этому пейзажу душевного состояния — тоски одиночества, безнадежности порывов к счастью. Одновременно в партии фортепиано развертывается широкая, необычайно выразительно насыщенная певучая мелодия с типично рахманиновским длительным, постепенным восхождением к вершине. Именно эта тема, на которую «накладываются» мелодические фразы голоса, служит главным обобщающим элементом произведения. В ней слышится страстная любовь к жизни, неугасимая жажда света и радости, дающая силы для того, чтобы идти дальше и вперед по жизненному пути, вопреки окружающему мраку и унынию (Значение данной темы подчеркивал сам композитор, указывая, что в романсе «Ночь печальна» нужно петь главным образом не певцу, «а аккомпаниатору на рояле».).

**Другую сторону лирики** Рахманинова представляют романсы драматического типа, проникнутые чувствами одиночества, неудовлетворенности или страстным протестующим пафосом. К этой группе относятся **«Отрывок из Мюссе»** (перевод А. Апухтина), «Я опять одинок» на слова Бунина и ряд других. В первом из названных романсов Рахманинов неожиданно сближается с Мусоргским: по силе трагизма он может быть сопоставлен с некоторыми из песен цикла «Без солнца». Бурным взрывам отчаяния противопоставлено жуткое оцепенение тишины и безмолвия в декламационном среднем разделе, отличающемся тонкой дифференциацией выразительных средств. Каждая фраза текста, каждое слово интонационно рельефно очерчено и оттенено с помощью особых фактурно-гармонических приемов.

«Отрывок из А. Мюссе» соединяет глубину и силу драматического выражения со сжатостью и экономией средств. Здесь каждая деталь выразительно оправдана и весома. Образ трагического одиночества создается сопоставлением бурных взрывов страстного протестующего чувства и жуткого оцепенения тишины и безмолвия. Этот эмоциональный контраст выражен в чередовании патетических вокальных возгласов, сопровождаемых волнообразными пассажами фортепиано, и речитативных эпизодов с очень тонкой и детальной психологической нюансировкой. Форма – простая трехчастная.

**Следующая группа романсов** ор. 34, появившаяся в 1912 году, отмечена некоторыми новыми частностями, характеризующими общую эволюцию рахманиновского творчества в этот период. Выражение чувства становится более сдержанным и углубленным, лирическая непосредственность высказывания уступает место сосредоточенному раздумью. Колорит музыки суровеет, появляются порой черты графичности, а с другой стороны — изысканной детализированной звукописи. С большей строгостью подходит композитор к отбору поэтических текстов и их музыкальной интерпретации, в связи с чем возрастает роль декламационных элементов вокальной мелодии.

Основное место в этой серии занимают три романса на стихи Пушкина «Муза», «Буря» и «Арион». За весь предыдущий период своего творчества Рахманинов лишь однажды обратился в камерном вокальном жанре к пушкинской поэзии, написав в 1892 году романс «Не пой, красавица». Появление сразу трех «пушкинских» романсов было связано с новыми исканиями композитора, его стремлением к расширению круга своих творческих задач.

Особое место в этой серии занимает **«Вокализ»,** представляющий собой замечательный концентрат характерных особенностей рахманиновской мелодии. Широкая, плавно развертывающаяся мелодия, основанная на вариантно-попевочном принципе, протекает как бы на одном дыхании. Благодаря «цепляемости» попевок возникает впечатление непрерывной, безостановочной текучести: при этом свобода и непринужденность мелодического развертывания соединяются с чертами строгой классичности, выраженной и в ровном, размеренном ритме аккордового сопровождения и в некоторой инструментальности самой мелодии. Эти качества приближают «Вокализ» к форме барочной арии баховского типа. Именно в сочетании типично русской широты и привольности со строгой классичностью своеобразие этой пьесы, завоевавшей огромную популярность как в оригинале, так и в различных переложениях и обработках.

**Следующая группа романсов** Рахманинова, обозначенная опусом 38 (1916), обладает известным внутренним единством прежде всего благодаря определенному подбору текстов. Она написана на стихи поэтов-символистов А. А. Блока, Андрея Белого, В. Я. Брюсова, К. Д. Бальмонта, Ф. К. Сологуба, творчество которых оставалось до этого, в общем, далеким и чуждым композитору (Исключением являются два написанных ранее романса на слова Бальмонта — «Островок» и «Ветер перелетный».). Известно, что этот выбор подсказан Рахманинову М. С. Шагинян, но безусловный интерес к предложенным ею текстам был проявлен и с его стороны. Некоторые из вошедших в данную серию романсов принадлежат к лучшим, совершеннейшим образцам рахманиновской вокальной лирики. Стилистические тенденции, наметившиеся уже в предыдущем романсном опусе композитора, получают здесь дальнейшее развитие; заостряется интонационная выразительность вокальной мелодики и наряду с этим значительно возрастает роль разнообразной по фактуре, тщательно и детально разработанной фортепианной партии; особенно тонкой и богатой становится красочная звуковая палитра.

Шесть романсов ор. 38 оказались последними у композитора. На протяжении дальнейшего четвертьвекового творческого пути он к этому жанру не обращался.

Ю. Келдыш