

**Саратовская государственная консерватория  
имени Л.В.Собинова  
Международный Центр  
комплексных художественных исследований**

# **Великие ровесники**

*К 150-летию со дня рождения  
С.Рахманинова и Ф.Шаляпина*

**Коллективная монография**

**Саратов, 2023**

ББК 85.03(0)  
В 27

Печатается по решению Совета по НИР  
Саратовской государственной консерватории  
имени Л.В.Собинова

**В 27 Великие ровесники.** К 150-летию со дня рождения С.Рахманинова и Ф.Шаляпина. Коллективная монография / Редактор-составитель А.И.Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова, 2023. – 314 с.

**ISBN 978-5-94841-617-5**

Фёдор Иванович **Шаляпин** (13 февраля 1873 – 12 апреля 1938) и Сергей Васильевич **Рахманинов** (2 апреля 1873 – 28 марта 1943) составляют предмет особой гордости отечественного искусства. Для времени конца XIX и первой половины XX века каждый из них явился вершиной мирового музыкального искусства: первый как оперный певец, второй как композитор и пианист. Цель данной коллективной монографии – дать сводный творческий портрет двух выдающихся деятелей отечественной культуры через серию очерков и статей, принадлежащих видным представителям современного искусствознания.

ББК 85.03(0)

**ISBN 978-5-94841-617-5**

© Саратовская государственная  
консерватория имени Л.В. Собинова, 2023

## **Введение**

Предваряя серии очерков и статей о героях предлагаемой монографии, целесообразно напомнить читателю о сути творческих достижений каждого из обоих выдающихся музыкантов. Сделаем это в форме кратких энциклопедических справок.

**Шаляпин** Фёдор Иванович, русский певец, бас (1873–1938). Выступал на всех основных оперных сценах и в концертных залах мира, обладал исключительной силой художественного воздействия, приобрёл славу величайшего певца всех времён и народов. Создал огромную галерею самых разноплановых образов – около 70 оперных партий, в том числе Иван Сусанин («Жизнь за царя» Глинки), Иван Грозный («Псковитянка» Римского-Корсакова), Борис Годунов и Досифей («Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского), Дон Базилио («Севильский цирюльник» Россини), Мефистофель («Фауст» Гуно и «Мефистофель» Бойто), Филипп II («Дон Карлос» Верди), Дон Кихот (одноимённая опера Массне). Феномен его искусства сложился как органичный комплекс выдающихся актёрских и певческих данных. Редкостный дар сценического перевоплощения соединялся у него с такими качествами, как необычайная гибкость голоса, поразительное многообразие оттенков вокального исполнения и в высшей степени осмысленная фразировка. Шаляпин совершил фундаментальные преобразования в вокальном исполнительстве, установил целый ряд традиций в интерпретации оперных образов, многих шедевров камерно-вокальной музыки и русской песни, создал качественно новое направление в сценическом искусстве. Значительный интерес представляют его автобиографические книги «Страницы из моей жизни» (1916, написана с участием М.Горького), «Маска и душа» (1932).

**Рахманинов** Сергей Васильевич (1873–1943) – русский композитор, пианист, дирижёр. Отличался исключительной музыкальной одарённостью. Имя Рахманинова-пианиста вошло в историю мировой культуры наряду с именами Ференца Листа и Антона Рубинштейна. Его причисляли также к числу крупнейших оперных и симфонических дирижёров своего времени. Основным для себя он считал сочинение музыки, и в анналы искусства вошёл прежде всего как композитор.

Главенствующее место в художественном наследии Рахманинова занимают произведения для фортепиано: четыре концерта (1891, 1902, 1909, 1926) и «Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано с оркестром (1934), многочис-

ленные пьесы (24 прелюдии, 18 этюдов-картин, 6 музыкальных моментов и др.), циклы вариаций (в том числе «Вариации на тему Корелли» 1931), две сюиты для двух фортепиано (1893, 1901) и т.д. Среди оркестровых композиций выделяются фантазия «Утёс» (1892), симфоническая поэма «Остров мёртвых» (1905), три симфонии (1895, 1907, 1935) и «Симфонические танцы» (1940).

Значителен его вклад в различные жанры с участием голоса: свыше 80 романсов (в том числе «Не пой, красавица», «Здесь хорошо», «Я опять одинок», «Вчера мы встретились», «Оброчник», «Ветер перелётный», «Вокализ»), кантаты «Весна» (1902) и «Колокола» (1913), хоровой концерт «В молитвах неуспающую Богородицу» (1893), «Литургия Иоанна Златоуста» (1910), «Всенощное бдение» (1915), «Три русские песни» для хора и симфонического оркестра (1926), три оперы («Алеко» 1892, «Франческа да Римини» и «Скупой рыцарь» – обе 1904). Примечательны также отдельные камерно-ансамблевые сочинения (Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 2 – 1893, Соната для виолончели и фортепиано 1901).

В сумме своей эти произведения дают впечатляющую звуковую панораму происходившего с миром и человеком на протяжении полувековой траектории – с конца XIX до середины XX столетия. Основной период творчества Рахманинова приходится на 1890-е – 1900-е годы с примыкающим к ним этапом 1910-х – это время не только рубежа веков (XIX-го и XX-го) но и рубежа эпох (завершающая фаза Классической эпохи и начальная фаза Модерна). Именно данный эпохальный разлом времён и стал ключевой проблемой искусства Рахманинова, вызвав сильнейшую поляризацию образов.

С исходом Классической эпохи во многом была связана столь свойственная музыке Рахманинова сфера элегичности в её градациях от грусти и меланхолии до щемящей печали и жгучей ностальгии. Настроения жизненной усталости, горечь разочарований и утраченных иллюзий, сумеречно-гнетущие состояния нередко оказывались на грани трагизма, когда определяющими становились экспрессия душевной боли и полная пессимизма мысль о тщетности любых надежд и стремлений (своего пика подобная настроенность достигла в симфонической поэме «Остров мёртвых»). С этой точки зрения становится объяснимым тот факт, что Рахманинов как никто другой широко вводил в свои сочинения средневековую секвенцию *Dies irae*, воспринимаемую как музыкальный символ смерти, обречённости.

В противовес элегичности и трагизму в музыке Рахманинова тех же лет активно утверждался идеал жизни, полной света и бодрости, что резонировало ожиданиям больших перемен и предчувствиям иных перспектив в канун выхода новой исторической эпохи. Поэтика горячего бурления молодых сил наиболее яркое воплощение получила через так называемые весенние мотивы с их радостной окрылённостью и ликующим пафосом (своё программное воплощение они нашли в романсе «Весенние воды»). Состояние высокого жизненного подъёма и энтузиазм больших деяний повели к расцвету героики. В опоре на неё осуществлялось преодоление созерцательно-мечтательных и элегических настроений на пути всемерного утверждения мужественно-волевых устремле-

ний и действенной энергии (основные варианты концепции преодоления представлены во Втором и Третьем фортепианных концертах, а также во Второй симфонии).

В 1910-е годы Рахманинов со всей отчётливостью воплотил коренную для тех лет проблему драматического противостояния старого, уходящего и нового, нарождавшегося. Всё типичное в этом отношении сконцентрировано в кантате «Колокола», где с исчерпывающей полнотой очерчена траектория судьбы рахманиновского поколения: от радужных упований, праздничных утех и «снов золотых» через явь вторжения нового мира к погребальной тризне, которая становится отпеванием безвозвратно уходящего «серебряного века». Входя в иное историческое измерение, композитор стремился удержать основные признаки своей сложившейся образно-стилевой системы, внося в неё определённые коррективы (повышенный динамизм, импульсивно-нервная ритмика, обострение диссонантности, суховато-жёсткая артикуляция и т.п.). Реакция на радикализм и крайности восходящего XX века и свойственные ему деформирующие и разрушительные проявления выразились в творчестве Рахманинова через феномен духовной оппозиции – с наибольшей очевидностью в сакральных монументах «Литургии» и «Всенощной», которые составили кульминацию «ренессанса» русской духовной музыки конца XIX – начала XX столетия.

В 1917 году, в момент катастрофического слома российской действительности, Рахманинов вынужден покинуть страну, что обернулось для его творчества затяжным кризисом, из которого он постепенно выходил во второй половине 1920-х, когда был закончен Четвёртый фортепианный концерт и написаны «Три русские песни» для хора с оркестром. В 1930-е годы, на волне магистральной для искусства этого времени тенденции возвращения к традициям, музыка Рахманинова становится заново востребованной. Завершающий творческий взлёт был ознаменован созданием таких шедевров, как «Вариации на тему Корелли», «Рапсодия на тему Паганини», Третья симфония и «Симфонические танцы». Поздняя метаморфоза его манеры, при всей своей умеренности и классичности, вполне вписывалась в контуры современного стиля. Привычные для композитора поэтичность и эмоционально-лирическая наполненность корректировались с позиций рационально-осознанного мироотношения, заодно преодолевалась противоречивость взаимоотношений с эпохой, вступившей в следующий виток своего развития. Свойственная рахманиновской музыке тех лет оптимистическая настроенность базировалась на всеобщей переориентации мироощущения, одной из доминант которого становится жизнелюбие, утверждаемое вопреки бедствиям времени.

В ходе творческой эволюции Рахманинов не раз вступал в соприкосновение с различными художественными направлениями (веризм, импрессионизм, фольклоризм, неоклассицизм), однако определяющей для него оставалась позднеромантическая стилистика рубежа XX века. Отсюда присущая композитору способность передавать искренность и взволнованность больших человеческих чувств, захватывающая эмоциональная сила его музыки. Отсюда же редкостный мелодический дар – именно через распев широкого дыхания Рах-

манинов воплощал главное из того, что он хотел выразить. Этим главным для него был культ прекрасного в жизни и человеке.

Мир природы именно в лице Рахманинова впервые в отечественной музыке нашёл столь проникновенного композитора-живописца. Своеобразие его пейзажной звукописи состоит в том, что она наполнена трепетностью, неотрывной от взволнованной эмоциональности человека, остро и тонко чувствующего жизнь природы, её красоту. В том же ряду находится особого рода возвышенно-одухотворённая лирика – это круг эмоций, возникающих, когда восприимчивая душа остаётся наедине с ландшафтом, отрешившись от прозы и треволнений жизни, резонируя прекрасному в природе, чем дополнительно подчёркивается красота внутреннего мира человека.

В прямых связях с пейзажными мотивами складывалась подлинная святыня рахманиновской музыки – образ России. Свойственное композитору развёртывание уникальной мелодической пластики порождает ассоциации с безграничной ширью просторов, с плавным течением рек и с тропой, вьющейся среди полей – такова чарующая картина родной земли. Всепроникающим признаком творчества Рахманинова является колокольность. До него этот яркий звуковой символ русского бытия использовался преимущественно в красочно-декоративном плане. У Рахманинова колокольные звоны обрели внутреннее, сокровенное качество, передавая важную суть духовного мира национальной природы. К большой традиции в русской музыке восходит и рахманиновский ориентализм. Но восточное начало у него – не красочная экзотика, а внутренне необходимое свойство, органически входящее важной составляющей в комплекс представлений о России, как стране, находящейся на перекрестье Европы и Азии.

*Александр Демченко*

## **Шаляпин: Вехи артистического восхождения**



***Валентин Серов Фёдор Шаляпин (1905)***

Если вспомнить путь, приведший Шаляпина в большое искусство, то не может не поразить тот факт, что он, в сущности, избежал, казалось бы, неизбежных потерь времени в движении к тому, что стало «главным делом» жизни. И это при том, что довольно длительный период ни условия житейского существования, ни окружающая среда вовсе не благоприятствовали его развитию в художественном направлении.

Вот краткая хроника начальных этапов артистического восхождения Шаляпина.

Первые художественные события его жизни произошли в Казани, в которой он родился и которую считал своим родным городом. Там в семилетнем возрасте увидел он балаганное представление. И, как впоследствии писал Шаляпин, оно, по всей видимости, дало «*первый толчок, незаметно для меня пробудивший в душе моей тяготение к жизни артиста*».

Восьми лет он приобщается к пению, десяти – становится певчим церковного хора, где, ко всему прочему, изучает азы нотной грамоты. В одиннадцать – первая встреча с оперой. И разве не примечательно, что то была «Жизнь за царя» Глинки, краеугольное основание русской оперной классики, исток такого важнейшего её жанра, как музыкальная драма, который стал определяющим в репертуаре Шаляпина.

*Опера изумила меня. Я, конечно, не тем был изумлен, что люди вообще поют, но изумило меня то, что существует жизнь, в которой люди вообще обо всём поют, а не разговаривают. Эта жизнь нараспев не могла не ошеломить меня. Необыкновенные люди, спрашивая – пели, отвечая – пели; пели, гневаясь, умирая, пели сидя, стоя, хором, дуэтами и всячески!*

Двенадцати лет он принимает участие в спектаклях оперной труппы в качестве статиста. Тринадцати – поёт в хоре мальчиков на оперном представлении. К этому его подтолкнуло любопытное обстоятельство, о котором он упоминает, не щадя своего самолюбия. Речь идёт об увиденном незадолго до того спектакле.

*Он потряс меня не музыкальным великолепием, не величием темы, вообще не качествами, обращёнными к моему художественному бескорыстию. На представлении «Пророка» я сделал открытие, ошеломившее меня своей неожиданностью. На сцене я увидел моих товарищей по церковному хору!*

«Открытия» продолжались и позже. Пятнадцатилетним подростком Фёдор впервые увидел оперу Гуно «Фауст», где более всего его внимание привлёк именно тот персонаж, которому суждено было сыграть исключительно значимую роль в его творческой судьбе. Он пришёл в восторг от фантастического образа Мефистофеля, от декораций ада, окружавшего его.

Шаляпина поразили также артист в красном, с перьями на шляпе, с бородкой и усами, с огромными изогнутыми бровями, однако больше всего потрясли



глаза, вспыхивающие огненными искрами. Он пришёл в отчаяние: *«Никогда я не смогу добиться такого, для этого надо родиться с даром подобного свойства...»* Позже Шаляпин узнал, что то был довольно примитивный трюк: на верхнее веко приклеивалась фольга, отражавшая вспышки сценического освещения и создающая иллюзию сверкания адского огня.

Продолжим хронику. Семнадцати лет, когда после мутации окреп голос, Шаляпин вновь начинает петь в хоре оперной труппы – теперь уже взрослом. Этот, 1890-й год можно считать самым началом и его настоящей артистической биографии. Он заключил тогда свой первый театральный контракт. И тогда же в оперной труппе, работавшей в Уфе, стал исполнять сугубо эпизодические сольные партии, а однажды по стечению обстоятельств получил даже большее.

*На святках решили поставить оперу «Галька» Монюшко. Роль Стольника, отца Гальки, должен был петь сценарист. Репетируя партию Стольника, он пел фальшиво, не в такт, и, наконец, дня за два до генеральной репетиции, объявил, что не станет петь. И вот вдруг антрепренёр предлагает: «Шаляпин, можете вы спеть партию Стольника?» Я испугался, зная, что это партия не маленькая и ответственная. Я чувствовал, что нужно сказать: «Нет, не могу». И вдруг сказал: «Хорошо, могу». – «Так вот: возьмите ноты и выучите к завтраму...» Я почувствовал, что мне отрубили голову. Домой я почти бежал, торопясь учить, и всю ночь провозился с нотами, мешая спать моему товарищу по комнате.*

Очевидец этой истории вспоминает: *«На генеральной репетиции Шаляпин, к общему удивлению, поразил всех безукоризненным знанием партии»*. В спектаклях «Гальки» он выступил с успехом.

\* \* \*

После сезона, проведённого в Уфе, 18-летний Шаляпин кочует с небольшими музыкально-драматическими труппами по городам Поволжья, Средней Азии и Закавказья. Тогда же появляется первая театральная рецензия с упоминанием его имени: *«Молодой и хороший голос г-на Шаляпина заставил позабыть его неособенное умение держаться на сцене»* (газета «Окраина», Самарканд).

Девятнадцати лет Шаляпин оказался в Тифлисе, где его ждала поистине судьбоносная удача. Здесь он встретил Д.А.Усатова, бывшего солиста Большого театра. Дмитрий Андреевич стал фактически единственным учителем Шаляпина. Как Россия и мир должны быть признательны этому человеку, который угадал в безвестном «босяке» талант и помог ему всем необходимым: уроки пения давал безвозмездно и нашёл меценатов, обеспечивших Шаляпину этой ученической поры сносное существование.

Двадцати лет Шаляпин всё с бóльшим успехом выступает в концертах, которые проводятся в состоятельных домах Тифлиса, и делает попытку прослушаться в качестве солиста оперы. Однако антрепренёр, набравший труппу для

местного театра, среди двух учеников Д.Усатова отдал предпочтение другому. «*Далёк ещё я от того, чтоб играть на сцене*», – с грустью подумалось мне». Но уже через месяц тот же антрепренёр изменил своё мнение, заключил с Шаляпиным контракт, и на ближайшей репетиции дирижёр-итальянец говорил: «*Какой кароши колос у этот молодой мальшик!*»

Именно тогда, с осени 1893 года, в жизнь Шаляпина вошли большие оперные партии: Рамфис в «Аиде» Верди, Мефистофель в «Фаусте» Гуно, Гудал в «Демоне» Рубинштейна, Тонио в «Паяцах» Леонкавалло, Мельник в «Русалке» Даргомыжского, Монтероне в «Риголетто» Верди, Гремин в «Евгении Онегине» Чайковского – причём всё это с 28 сентября по 22 октября, то есть меньше, чем за месяц! Как видим, у молодого певца обнаружилась совершенно недюжинная работоспособность, умение буквально на лету схватывать словесно-музыкальный текст.

Разумеется, делалось всё наспех, но постепенно, в ходе спектаклей, росло и качество исполнения. Свидетельство тому – оценки в отзывах местной прессы, которые становятся всё выше: «*Из всех певцов, учившихся в Тифлисе, 2-н Шаляпин бесспорно самый талантливый. Всего пять месяцев, как он на сцене в качестве исполнителя первых ролей, и в продолжение этого времени успел приобрести симпатии публики своим всегда удачным исполнением самых разнообразных партий*».

По окончании сезона в Тифлисе, Шаляпин едет в Петербург, где поначалу выступает в загородном саду «Аркадия», а затем в театре Панаева. Выступления эти проходили весьма удачно, о чём красноречиво говорит следующая газетная аттестация: «*молодой артист с прекрасным голосом*».

Наибольшего успеха он добивается в опере «Фауст»: «*Г-н Шаляпин, выступивший в партии Мефистофеля, был особым предметом для оваций, которые сопровождали почти каждый его выход. По требованию публики он должен был повторить куплеты Мефистофеля, серенаду и заклинание над цветами*».

Двадцати двух лет Шаляпин подписывает контракт с дирекцией императорских театров и дебютирует в Мариинском театре в партии того же Мефистофеля. Однако в его продвижении на главной оперной сцене страны происходит неожиданное торможение. Певец пришёлся здесь как-то «не ко двору» – им чаще всего недовольны, и он сам недоволен постановкой оперного дела в этом театре.

Определённую творческую компенсацию давали концерты «на стороне». Из рецензии в рецензию начинают мелькать характеристики – «*прекрасный голос*», «*прекрасный бас*», и он всё чаще фигурирует в газетных отчётах в качестве «*любимца публики*».

Окончательное «рождение» Шаляпина как оперного певца состоялось, когда после прозябания в Мариинке на протяжении целого года, после череды тусклых и даже провальных выходов, он впервые обрёл себя на столичной сцене. Произошло это на последнем спектакле сезона – то была «Русалка» Даргомыжского. Выручил бас М.Корякин, нарочно сказавшийся больным.

*Дублёра у него не случилось. Дирекция, скрепя сердце, выпустила на сцену меня. «Последний спектакль – Бог с ним, сойдёт как-нибудь». Уж не знаю, как это произошло, но этот захудалый, с третьестепенными силами, обречённый на жертву последний спектакль взвинтил публику до того, что она превратила его в праздничный для меня бенефис. Не было конца аплодисментам и вызовам.*

\* \* \*

Двадцати трех лет Шаляпин переходит в московскую Частную оперу, которую держал просвещённый меценат С.Мамонтов, что стало моментом подлинного прорыва к феномену, известному нам под названием *искусство Шаляпина*. Прорыв этот прежде всего был связан с исполнением партий Ивана Грозного в «Псковитянке» Римского-Корсакова и Бориса Годунова в одноимённой опере Мусоргского.

О взрывоподобном «вторжении» молодого певца в музыкальную жизнь Москвы середины 1890-х годов говорят заметки художника А.Головина.

*Появление Шаляпина в театральном мире Москвы произвело, мало сказать, сенсацию – оно вызвало небывало восторженное волнение среди всех людей, любивших театр, оперу, музыку. Я хорошо помню всю значительность этого подъёма. Чувствовалось, что наступил момент, когда в истории театра откроется новая страница. Выступления Шаляпина воспринимались всеми чуткими людьми, как праздник искусства. Вспоминаю одну из своих встреч с Левитаном, который с первых слов забросал меня вопросами: «Видели вы Шаляпина? Слышали его? Знаете ли вы, что такое Шаляпин?.. Это что-то необыкновенное». Левитан был взволнован по-настоящему, и, зная его тонкое артистическое чутьё, я понял, что в театре появился действительно какой-то чародей.*

Наблюдая Шаляпина в спектаклях Частной оперы, критики быстро переходят к самым высоким оценкам. Обычным делом становится отмечать *«выдающийся талант этого артиста, в котором соединились могучий голос, редкая музыкальность и удивительная способность к драматической характеристике»* – именно тот комплекс, который делал Шаляпина выдающимся мастером оперной сцены уже в те годы.

Во время гастролей московской Частной оперы в Петербурге 25-летнего Шаляпина впервые услышал выдающийся художественный критик В.Стасов. В письмах, отправленных после спектакля «Псковитянка», он рассказывает о случившемся с ним и скульптором М.Антокольским.

*В антракте я бросился на сцену, да схватив за плечи Антокольского, потащил с собой и его. Он тоже был потрясён. Уж мы обнимались, обнимались с Шаляпиным, и я ему на ухо шепнул, чтоб никто не слышал: «А знаете, куда вы*

*идёте? Туда, где гениальные люди»... Как мы с Антоколеей безумствовали от Шаляпина в «Псковитянке». Он просто – гениален и в 100 раз выше и Петрова, и Фёдора Стравинского. Вот-то неожиданность, вот-то счастье!!*

Этому выступлению Шаляпина в роли Ивана Грозного Стасов посвятил статью «Радость безмерная», став с тех пор восторженным почитателем певца. Тогда же он прозорливо сказал о молодом артисте: *«Одним великим художником стало больше».*

Двадцати шести лет Шаляпин приглашён в Большой театр, с которым впоследствии его связывало очень многое. Для дебюта был выбран «Фауст». В газетном отчёте читаем следующее.

*Весь спектакль превратился для артиста в сплошной грандиозный триумф. Первое появление г-на Шаляпина было встречено бесконечными громовыми рукоплесканиями. Весь театр сверху донизу единодушно приветствовал любимого артиста. Такие же овации повторялись множество раз и во время действия, и после каждого акта. Кроме того, ему были поднесены шесть венков с надписями «Великому артисту», «Гордости и славе русской оперы» и т.д.*

Добавим к этому суждения наиболее компетентных знатоков:

•Н.Кашкин в одной из рецензий – *«Мы так часто говорим об огромном, исключительном таланте этого артиста, что не считаем нужным ещё раз воспевать ему хвалы»;*

•С.Рахманинов о первой постановке оперы «Алеко» – *«Солисты были великолепны, не считая Шаляпина, перед которым все они бледнели. Этот был на три головы выше их»;*

•В.Стасов о гастрольном спектакле «Бориса Годунова» в Петербурге – *«Что за шедевр тут Шаляпин – и рассказывать мудрено, невозможно – сцена галлюцинаций, смерть Бориса!!!!!!! Театр дрожал, как осиновый лист от ветра».*

С 1900 года (Шаляпину 27 лет) начинаются его зарубежные выступления. Очевидно, молва о нём доходила из России в Европу, если директор миланского театра *La Scala* телеграфирует ему: *«Я очень рад, что имею честь впервые представить итальянской публике столь именитого артиста, каким являетесь Вы. Желаю Вам одержать здесь полный триумф».*

Пожелание распорядителя главной цитадели мирового оперного искусства было реализовано. Исполнение Шаляпиным заглавной партии в опере Бойто «Мефистофель» вызвало неопиcуемый фурор.

*Я сам не ожидал такого успеха, и когда после спектакля, лёжа в кровати, переживал впечатления дня, представлялся самому себе каким-то Ганнибалом или Суворовым, с той только разницей, что я переехал Альпы в вагоне железной дороги.*

После триумфа в *La Scala* Шаляпин стремительно «покоряет» Запад: Рим, Берлин, Париж, Лондон, Нью-Йорк. О воздействии его искусства красноречиво говорят приводимые ниже два близкие по фразеологии журналистских отклика.

В 1909 году, после премьеры «Псковитянки» в Париже с успехом, который превзошёл успех «Бориса Годунова», показанного годом раньше, газета откровенно заявляет, что «*парижане сошли с ума*». А несколько ранее состоялись первые гастролы Шаляпина в нью-йоркской «Метрополитен-опера».

*Его прекрасный голос, великолепная игра, смелые нововведения в гриме и костюме сразу покорили всех присутствующих. Публика лож, обыкновенно безучастная, и первый ряд кресел, редко аплодирующий басам, провожали Шаляпина буквально громом рукоплесканий. Что же касается обладателей более скромных мест, они пришли в такой неистовый восторг, что театр положительно напоминал сумасшедший дом.*

О степени популярности, которой вряд ли кто-либо добивался в истории мирового искусства, свидетельствует описание гастролей в Вене в 1927 году.

*Это был сплошной триумф, исключительный, небывалый в летописях Вены. Фигура Шаляпина, и без того крупная, выросла до фантастических размеров. Он властно захватил внимание людей, даже далёких от театральных кругов, и с самого приезда стал властителем дум.*

*Его поклонники буквально неистовствовали. Перед отелем «Бристоль», в котором остановился Шаляпин, с утра до поздней ночи стояли толпы. Полиция окончательно замучилась, водворяя порядок.*

*Трамваи и автомобили с трудом пробивали себе дорогу. Отель подвергался непрерывному натиску толпы: всем хотелось взглянуть на «короля певцов», как окрестили газеты Шаляпина.*

\* \* \*

«Король певцов...» Вернёмся ненадолго к начальной поре его жизни. Отец и мать – выходцы из крестьян. В Вятской губернии существовала деревушка Шаляпинки, где доживал свои последние дни отец Шаляпина. Сам Фёдор родился в Суконной слободе Казани, а несколько младенческих лет провёл в деревне. В своём российском паспорте он так до конца и числился крестьянином Вятской губернии.

В Казани Шаляпин прошёл суровую школу низовой народной жизни. С нещадным битъём его обучали сапожному, столярному и переплётному ремеслу. В юности ему приходилось работать грузчиком и крючником. В мытарствах по Руси в полной мере изведаль он голод и холод.

Примечательно, что, добившись максимума, которого может достичь всемирно известный артист, Шаляпин никогда не чуждался своих глубинных народных корней и их музыкально-поэтического выражения в фольклорной песне. В свои концертные программы он вводил её самым широким образом.

В полушутливом Предисловии к книге «Маска и душа» артист, обращаясь к самому себе накануне пятидесятилетия, пишет: *«Каких только путей Вы, Фёдор Иванович, не исходили за эти годы! И родные Вам просёлочные дороги, обсаженные милыми берёзами, истоптанные лаптями любезных Вашему сердцу мужиков, так чудесно поющих Ваши любимые народные песни...»*

Размышляя об образе Варлаама из оперы Мусоргского «Борис Годунов», Шаляпин говорит: *«Мусоргский с несравненным искусством и густотой передал бездонную тоску. Тоска в Варлааме такая, что хоть удавись... Бездонна русская тоска»*. Такой тоской часто веет от русских протяжных песен, которые любил петь Шаляпин.

Всё сказанное относится и к песне **«Эх ты, Ванька...»** Тоскливость «запрограммирована» здесь самой ситуацией печального расставания (*«На кого ж ты покидаешь, милый друг, меня...»*). Певец подчёркивает внутреннее переживание трепетной «дрожью» связок, горестными придыханиями и рыдающими всхлипываниями. Вдобавок он сознательно воспроизводит некоторые особенности женского пения, что особенно ощутимо при переходе к фальцету (Шаляпин вообще любил петь «жалостные» песни от лица женщин).

Что более всего обращает на себя внимание в подобных образцах, так это *подлинность* народной манеры пения: типично крестьянская лексика (*«Эх ты, Ванька, разудала голова...»*) и склад распева «выводятся» несколько «окая», очень свободно по ритму (артист словно разговаривает, напевая и как бы на ходу импровизируя), без малейшего вокального приукрашивания, с «гнусавинкой», а на *forte* и с зычностью.

Завершая разговор об истоках шаляпинского искусства, зададимся вопросом: каким образом этот крестьянский, или, в лучшем случае, слободской парень сумел совершить восхождение к вершинам художественной культуры и общечеловеческой культуры в целом? Сумел, имея за спиной не университеты и консерватории, а всего лишь двухклассное городское училище в Казани. Ответ почти банален: благодаря поразительной интуиции, пытливости ума и неустанной работе над собой.

Существенную роль в развитии Шаляпина сыграл ещё один фактор – со времени переезда в Петербург, а затем в Москву, у него появилось прекрасное окружение, в том числе цвет столичной интеллигенции (художники, композиторы, писатели, ведущие актёры драматического театра, знатоки искусства, крупные меценаты и т.д.). Особое место среди тех, кто «просвещал» певца, заняли М.Горький и С.Рахманинов.

Горький был на пять лет старше Шаляпина, их сблизила сходная судьба: оба волжане, оба прошли трудные «университеты» жизни, поднялись к её высотам с самого «дна». С Рахманиновым они были ровесниками, и дружба с ним, как с композитором и пианистом, была совершенно неоценимой – прежде всего из их общения вынес артист тонкость и чуткость ощущения музыки.

При том, что об актёрском даровании Шаляпина мы можем судить почти единственно по разного рода воспоминаниям и многочисленным фотографиям, обойти эту сторону его искусства молчанием было бы непозволительно.

Отмечавшийся всеми без исключения редкостный дар актёрского перевоплощения начинался у Шаляпина с искусства грима, которым он владел в высшей степени. Ж.Фашотт свидетельствует: *«Я имел счастье наблюдать, как он гримируется, и каждый раз я словно погружался в некое таинство, видел, как буквально на глазах происходило полное перевоплощение»*.

И французский биограф приводит конкретный пример превращения в Базилио: *«Он прикреплял к голове фальшивый череп с венцом редких и грязных волос, приклеивал фальшивый, напоминающий галошу подбородок, накладной нос из парафина – получалась алчная личина хищной птицы»*.

О том, с какой целенаправленностью работал Шаляпин над гримом, показывает его собственный рассказ о создании образа Дон Кихота в одноимённой опере Ж.Массне.

*Я дал ему остроконечную бородку, на лбу взвихрил фантастический хохолок, удлинил его фигуру и поставил её на слабые, тонкие, длинные ноги. И дал ему ус – смешной, положим, но явно претендующий украсить лицо именно испанского рыцаря. И шлему рыцарскому, и латам противопоставил доброе, наивное, детское лицо, на котором и улыбка, и слеза, и судорога страдания выходят почему-то особенно трогательными.*

*«...особенно трогательными»* – вот чего добивался артист и вот что стало сердцевиной открытого им характера Дон Кихота, который сразу же обрёл статус эталона в воплощении бессмертного создания Сервантеса.

Что касается сценического искусства Шаляпина, то достаточно напомнить легендарный эпизод во время генеральной репетиции «Бориса Годунова» перед премьерой в парижской *Grand Opéra* в 1908 году, когда по техническим причинам публичный показ проходил без декораций и других сценических атрибутов. Эпизод этот известен со слов многих очевидцев, однако послушаем самого Шаляпина.

*Я очень скорбел о том, что нет надлежащей обстановки, что я не в надлежащем костюме и без грима, но, конечно, понимал, что впечатление, которое может и должен произвести артист, зависит, в сущности, не от этого, и мне удалось вызвать у публики желаемое впечатление.*

*В момент, когда я встал со стула, устремил взор в угол и сказал: «Что это?.. Там!.. В углу... Колышется!..» – я услышал в зале поразивший меня страшный шум. Я косо повернул глаза, чтоб узнать в чём дело, и вот что увидел: публика поднялась с мест, иные даже стали на стулья и глядят в угол –*

*посмотреть, что я в том углу увидел. Они подумали, что я действительно что-то увидел...*

Современников артиста часто занимала мысль: что важнее в нём – актёрское или вокальное начало? С.Рахманинов считал, что в случае потери певческой формы Шаляпин мог бы стать большим драматическим актёром.

Задолго до этого сходную мысль высказал в письме к певцу В.Стасов: *«А знаете, что мне иногда приходило в голову?.. Если бы какие-то экстраординарные, непредвиденные обстоятельства стали Вам поперёк, Вам бы стоило променять одну сцену на другую и из певца превратиться просто в трагического актёра – Вы бы остались крупной, прекрупной величиною».*

В не раз вспыхивавшей дискуссии на тему, что же важнее в нём – актёр или певец – сам Шаляпин поставил совершенно определённую «точку». Произошло это ещё во времена его театральной молодости, когда он находился в мучительных поисках своих художественных принципов.

*Русская драма производила на меня такое сильное впечатление, что не раз мне казалось, что я готов бросить оперу и попытаться свои силы на драматической сцене. Говорю **казалось** потому, что это чувство было, конечно, обманное. К опере меня крепко привязали все тяготения моей души, которая, по пушкинскому выражению, была уже «уязвлена» музыкою навсегда.*

Именно в органичном комплексе выдающихся актёрских и певческих данных и складывалось искусство Шаляпина. Эти качества не просто дополняли друг друга – переплетаясь в неразрывном единстве, они умножали силу воздействия как раз благодаря синтезу, а подобный синтез придавал целому иное качество, чем то, что могла дать сумма составляющих, взятых порознь.

Теперь о том компоненте актёрской «палитры» Шаляпина, который непосредственно соприкасался с его вокальным исполнительством. *«Читает он так же идеально, как поёт»* – такую оценку находим мы в одном из газетных отзывов. Речь идёт об искусстве декламации, к которому Шаляпин возвращался постоянно, в том числе и в своих концертах. Отсюда шло многое из того, что стало основополагающим для вокального стиля Шаляпина.

Пение-речь, музыкально интонируемая речь – вот к чему стремился Шаляпин. Артист часто как бы говорит в музыке, переводит звуковую линию в плоскость живой человеческой речи, порой словно проговаривая текст нараспев. *«Он чудно владеет своим замечательно мягким и красивым басом. Роскошная фразировка и высокая артистичность передачи доходят до того, что пение Шаляпина кажется как бы декламацией».*

Это сказано в 1897 году, в адрес 24-летнего певца. И тогда же, ещё более удивляясь: *«Иной раз он целую музыкальную фразу говорит – свободно, как бы разговаривая, иногда – шепчет, но ни один звук, ни одно слово не ускользает от слушателя».*



В качестве итогового следует привести суждение одной из пражских газет 1934 года, когда Шаляпин находился на вершинах своего мастерства. «*Мощный голос он демонстрирует лишь изредка, обычно он прибегает к sotto voce, а в речитативах и в кантилене – к **parlando**, к выразительнейшей вокальной речи, которой он оперирует во всеоружии певческой техники*».

Что же давало Шаляпину обращение к речевой стихии? Ещё раз вернёмся ко времени, когда, будучи приглашённым в труппу Мариинского театра, певец настойчиво искал свою исполнительскую манеру. К поиску его подталкивала неудовлетворённость состоянием оперной культуры на императорской сцене.

*В свободные вечера я приходил в партер, садился, смотрел и слушал наши спектакли. И всё мне делалось заметнее, что во всей постановке оперного дела есть какая-то глубокая фальшь. Богато, пышно обставленный спектакль – шёлк и бархат настоящие, и позолоты много, а странное дело: чувствуется лакированное убожество. Эффектно жестикулируют и хорошими, звучными голосами поют певцы и певицы, безукоризненно держа «голос в маске» и уверенно «опирая на грудь», а всё как-то мёртво или игрушечно-приторно.*

И в 1896 году, в момент начавшегося прорыва к «себе», Шаляпин делает, наконец, то открытие, которое смутно вызревало в нём несколько предшествующих лет.

*Интонация, окраска слова – вот оно что! В правильности интонации, в окраске слова и фразы – вся сила пения. Одно **bel canto** недаром, значит, большей частью наводит на меня скуку.*

*Ведь вот знаю певцов с прекрасными голосами, управляют они своими голосами блестяще, то есть в любой момент могут сделать и **piano** и **forte**, но почти все они поют только ноты, приставляя к этим нотам слоги и слова. Так что зачастую слушатель не понимает, о чём, бишь, это они поют?*

*Поёт такой певец красиво, берёт высокое **do** грудью и чисто, не срывается и даже как будто вовсе не силится, но если этому очаровательному певцу нужно в один вечер спеть несколько песен, то почти никогда одна не отличается от другой. О чём бы он ни пел – о любви или ненависти.*

*Не знаю, как реагирует на это рядовой слушатель, но лично мне после второй песни делается скучно сидеть в концерте. Интонация!.. Не потому ли, думал я, так много в опере хороших певцов и так мало хороших актёров?..*

В качестве одного из многочисленных примеров того, что «*в правильности интонации, в окраске слова и фразы – вся сила пения*», можно привести в исполнении Шаляпина принадлежащий Шуберту трагический монолог «**Двойник**».

### *Литература*

1. Демченко А. Портреты выдающихся мастеров музыкального исполнительства. – М.: «Композитор», 2003. 104 с.
2. Демченко А. Русские певцы. – Саратов: СГК, 2010. 76 с.
3. Дмитриевская Е., Дмитриевский В. Фёдор Шаляпин. – М.: Олимп, 1998. 462 с.
4. Дмитриевский В. Шаляпин. – М.: Молодая гвардия, 2014. 543 с.
5. Летопись жизни и творчества Ф.И.Шаляпина. – Л.: Музыка, 1985. 312 с.
6. Петелин В. Восхождение. – М.: Центрполиграф, 2004. 648 с.
7. Фёдор Иванович Шаляпин. – М.: Искусство, 1959. 768 с.
8. Фёдор Иванович Шаляпин. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2012. – 408 с.
9. Шаляпин Ф. Маска и душа. – М.: Союзтеатр, 1989. 318 с.
9. Шаляпин Ф. Страницы из моей жизни. – М.: Книжная палата, 1990. 464 с.
10. Шаляпина Л. Глазами дочери: воспоминания. – Нью-Йорк: Т. Чернов-Шаляпин, И. Дарский, 1997. 284 с.
11. Этот гений – Фёдор Шаляпин. Воспоминания и статьи. – М.: ГЦММК им. М. И. Глинки, Дом-музей Ф. И. Шаляпина, 1995. 374 с.
12. Янковский М. Шаляпин и русская оперная культура. – Л.; М.: Искусство, 1947. 224 с.
13. Schonberg H. The Virtuosi: Classical Music's Great Performers . – New York: Vintage Books, 1988. 509 p.
14. Darsky J. Tsar Feodor: Chaliapin in America. – New York: Nova Science publishers, 2012. 347 p.

## **Апология Ф.И.Шаляпина**

Президент Российской Федерации В.В. Путин объявил 2022 год «Годом культурного наследия». На мой взгляд, в этом контексте нам следует вспомнить *забытое теоретическое наследие*, оставленное великим мастером русского оперно-театрального искусства Федором Ивановичем Шаляпиным, и обратить на него особое внимание. Это тем более важно, поскольку в настоящее время все более возрастает насущная потребность в актуализации его творческого наследия.

Всем известно, что Ф.И. Шаляпин – великий оперный артист, о котором издано множество книг, воспоминаний, рецензий. А вот о Шаляпине как о *теоретике*, затрагивающем технологию создания оперно-сценического образа, до сих пор в печати почти ничего не отмечено.

Однако оперно-сценическое искусство в настоящее время крайне нуждается в изучении опыта репетиционного процесса гениального Ф.И. Шаляпина и его способа создания оперно-сценической роли, поскольку в XXI веке у оперных артистов обострилась проблема *падения* уровня планки *актерского мастерства*. В настоящее время *вокальное искусство* заметно набирает силы, а вот с *актерским мастерством* у исполнителей оперных ролей дела обстоят гораздо хуже. А как же обстояли дела у наших предшественников в XIX и XX столетиях относительно уровня планки *мастерства оперного актера*?

Вот два интересных оценочных высказывания относительно вышеуказанной проблемы:

1. На рубеже XIX и XX веков известный драматический артист, друг и учитель Ф.И. Шаляпина Мамонт Викторович Дальский говорил ему: «...Певцов хороших на сцене *немало*, но вот артистов, актеров – раз, два и обчелся».

2. На рубеже XX и XXI веков наш современник, известный оперный режиссер и педагог Дмитрий Александрович Бертман (художественный руководитель Московского музыкального театра Геликон-опера и заведующий кафедрой режиссуры и мастерства актера Российского института театрального искусства – ГИТИС) в интервью Газете «Клиент» № 5 (от 17 февраля 2000 г.) говорил: «Актер в оперном театре – большая редкость. И тенденция ухудшается. На западе, кстати, тоже. Там больше используют, а не создают артистов».

Судя по высказываниям Дальского и Берзмана, оказывается, что ситуация в плане профессионального владения певцами *мастерством оперного актера* с годами, и даже с веками, не изменяется: певцов много, а артистов «раз два и обчелся».

Сущность человеческих характеров, особенно людей творческих, заключается в том, что они верят в прогресс и всегда стремятся к улучшению состояния дел в своей области.

Из артистической среды к таким личностям мы можем отнести М.С. Щепкина, М.Н. Ермолову, К.С. Станиславского и других деятелей драматического театра. Из среды оперных артистов вершины творчества достиг признанный во всем мире оперный певец Ф.И. Шаляпин. Кстати, заметим, что Федор Иванович возражал, когда его называли оперным певцом. Он говорил, что «оперный» это уже значит поющий. Получается, что «оперный певец» означает – «поющий певец», вроде как «масло масляное» или «вода водянистая». Шаляпин требовал, чтобы его называли *оперным артистом*. И еще Шаляпин возражал против выражения «исполнял оперную партию», он говорил: «*Я пел оперную роль!*».

Часто приходится слышать иронические замечания некоторых оперных деятелей: «Оперный певец, оперный артист, исполнял оперную партию, пел оперную роль... Мы все это знаем, читали книги Шаляпина и статьи, написанные о нем. Но откуда взялось, что Шаляпин оставил для нас какое-то *теоретическое наследие?*».

А вот откуда.

После того, как в 1922 году Ф.И. Шаляпин выехал за границу, его имя в Советском Союзе в течение многих лет было под запретом, и только после знаменитой «оттепели», когда было снято табу на публикацию его книг, появилась возможность ознакомиться с его литературным наследием. Были изданы книги Шаляпина «Страницы из моей жизни» и «Маска и душа». По прочтении этих книг, выдающийся оперный режиссер и педагог Б.А. Покровский в 1968 году выпустил эпохальную статью «Читая Шаляпина». В этой статье он призвал оперных деятелей обратить внимание на изложенные Ф.И. Шаляпиным мысли, обобщающие его «творческие поиски и достижения»<sup>1</sup>. В качестве примера Б.А.Покровский привел несколько *рабочих сценических терминов Шаляпина*: «движение души», «тайная подкладка», «протокольная правда» и другие, которые тот использовал в качестве «инструментов» для создания оперно-сценической роли<sup>2</sup>.

Несколько слов о том, откуда взялись эти рабочие сценические термины и как, наконец, они стали нам известны.

В 1899 году, когда Ф.И. Шаляпин стал солистом Императорских оперных театров, он просмотрел и прослушал все оперные постановки Мариинского и Большого театров и разочаровался в них. Он заявил, что уходит из оперного театра, потому что там невозможно понять, о чем поют артисты, уж лучше он пойдет в драму, где все слова понятны. Его друг Мамонт Дальский вразумил его наставлением: «Если тебе (*певцу*) дать *актерскую суть*, то ты весь мир раскачашь!». Иными словами, если к пению присовокупить еще и драматическую игру, то можно подняться в творчестве до недосягаемых высот.

---

<sup>1</sup> Покровский Б.А. Читая Шаляпина. // Советская музыка. 1968. № 11.

<sup>2</sup> Покровский Б.А. Читая Шаляпина. // Советская музыка. 1968. № 11.

Ф.И. Шаляпин задумался над проблемой совмещения пения с актерской игрой и невольно начал сочинять для себя термины, которые могли бы помочь ему работать над ролью.

Проблема оперно-сценической терминологии всегда волновала и волнует творческих работников. Поэтому в советское время, когда имя Шаляпина было еще под запретом, и его рабочие сценические термины не были известны, для работы над оперной ролью сверху, без учета специфических особенностей оперно-театрального искусства, было спущено распоряжение использовать термины «системы Станиславского», которую тот, в сущности, создал для драматического актера.

Будучи великим ученым, К.С. Станиславский в качестве теоретической основы для создания сценической роли сумел разработать «элементы актерского мастерства», и его «системой» в настоящее время пользуются во всем мире. Однако для оперных артистов были бы ближе рабочие сценические термины Шаляпина, являющиеся основой его теоретического наследия.

Но как же случилось, что теперь, когда стало известно, что теоретическое наследие Ф.И. Шаляпина существует, оно до сих пор широко не используется на практике для работы над оперной ролью?

А вот как это произошло.

Думаю, это в первую очередь связано с ситуацией, сложившейся вокруг имени Ф.И. Шаляпина, и с парадоксами российской ментальности в культуре оперно-сценического исполнительства.

*А парадоксы российской ментальности таковы.*

В 1911 году оперный актер «Императорских театров» И.В. Тартаков писал: «Шаляпин – режиссер, это что-то недостижимое. То, что он преподает артистам на репетициях, надо целиком записывать в книгу»<sup>1</sup>. *Но, к сожалению, никто не удосужился записать.*

В 1928 году известный музыковед и композитор Б.В. Асафьев вместе с оперным режиссером Э.И. Капланом снова затронули эту проблему. Они отмечали, что «шаляпинская галерея спетых портретов – это система вокала и сценической игры, сценического поведения оперного артиста, ещё не высказанная система, но, безусловно, существующая конкретно и лишь требующая своей расшифровки и фиксации, это первоочередная задача всех творческих работников оперы»<sup>2</sup>. *Но, к сожалению, никто так и не внял этому призыву.*

И вот в 1968 году выдающийся оперный режиссер и педагог Б.А. Покровский в своей статье «Читая Шаляпина» призвал оперных деятелей обратить внимание на изложенные Ф.И. Шаляпиным *рабочие сценические термины*. А в 1994 году он сетовал: «Более четверти века тому назад я попытался для удобства изучения изложить главные идеи и положения Учителя Шаляпина

---

<sup>1</sup> Тартаков И.В. Ф.И. Шаляпин – режиссер // Петербургская газета от 21 октября 1911 г.

<sup>2</sup> Каплан Э.И. Жизнь в музыкальном театре. Л., 1969. С. 49.

в большой статье. Есть все основания, что эта статья была проигнорирована...»<sup>1</sup>.

После этого заявления Бориса Александровича я обратился к нему и рассказал, что я уже несколько лет пытаюсь изучить и расшифровать секреты Шаляпина по технологии мастерства оперного артиста, но из-за сложности этой проблемы дело движется очень медленно. Я, естественно, спросил Покровского, почему он сам не занимается этой проблемой, на что Борис Александрович ответил мне, что у него на это нет времени. «А вот раз ты единственный, кто внял моему призыву, – продолжил профессор, – если тебя очень интересует эта проблема, займись ею. Ты уже попробовал исследовать способы работы Шаляпина над оперной ролью, а теперь попробуй сравнить их с выводами системы Станиславского». С творческого благословения Бориса Александровича я продолжил свои изыскания.

В случае исследования теоретического наследия Ф.И. Шаляпина стояла задача *собрать* термины, использованные певцом в работе над оперной ролью, *отобрать* те из них, которые имели *знаковый* характер, и, главное, *разъяснить и истолковать* их содержание, исходя из анализа опыта певца.

В процессе работы стало очевидно, что без сравнительного анализа с элементами «системы Станиславского» истолковать рабочие сценические термины Шаляпина невозможно. Подтверждением правильности решения провести такой сравнительный анализ стало заявление К.С. Станиславского о том, что он свою «систему» списал с *Шаляпина*<sup>2</sup>.

*В процессе* указанного сравнительного анализа мною были *собраны* рабочие сценические термины Ф.И. Шаляпина, которые были взяты не только из его книг «Страницы из моей жизни» и «Маска и душа», но также из воспоминаний его современников, сумевших записать некоторые теоретические высказывания Мастера.

Благодаря этому в 2005 году мне удалось защитить докторскую диссертацию на тему «Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф.И. Шаляпина», а в 2018 году – опубликовать специализированный учебник «Сценическое мастерство оперного актера на основе учений Ф.И. Шаляпина и К.С. Станиславского. *Двадцать шагов к оперному театру*», в котором собраны, объяснены при помощи элементов «системы Станиславского» и зафиксированы пролежавшие более *100 лет* без употребления рабочие сценические термины Ф.И. Шаляпина.

Так что теперь, в год культурного наследия народов России, настало время, наконец, ознакомить с теоретическим наследием Ф.И. Шаляпина не только профессионалов, но и поклонников оперы, и всех, кому небезразлична судьба русского оперно-театрального искусства.

---

<sup>1</sup> Покровский Б.А. Настигая шаляпинскую мысль // Альманах «Катарсис». № 1. 1994.

<sup>2</sup> Кристи Г.В. Работа Станиславского в оперном театре. М., 1952. С. 59.

## **Взгляд краеведа**

Саратовские краеведы из поколения в поколение передают легенду. Юные друзья Федя Шаляпин и Алёша Пешков, ещё не взявший псевдоним Максим Горький, путешествовали по Волге. Утром сошли с парохода в Саратове, гуляли по его улицам. Увидели театр. Зашли, предложив антрепренёру прослушать их. Пели волжские бурлацкие песни. «Вот вас – берём, – кивнул в сторону высокого, худощавого Алексея хозяин театра. «А меня?», – спросил товарищ принятого на работу. «А вы нам не подходите, – разочаровал Шаляпина наниматель, – у вас голоса нет!». – «Ну, тогда и я не останусь у вас», – решил Пешков, и друзья отправились дальше, вниз по Волге» («По Волге, по Волге», – споёт в Саратове на гастролях знаменитый Шаляпин спустя годы, не держа обиды на саратовчан). Так Саратов упустил славу первооткрывателей талантов – не предоставил первой работы будущему классику советской литературы и с порога отверг лучшего баса всех времён и народов.

Фёдор Иванович, хотя и родился в Казани 1 (13) февраля 1873 года, и по отцовской линии, и по материнской – вятч: его отец, Иван Яковлевич Шаляпин – крестьянин Вятской губернии, как и мама, крестьянка деревни Дудинской Вятской же губернии Евдокия Михайловна, в девичестве Прозорова. Впрочем, отец Фёдора Ивановича, доживший до славы сына, утверждал, что «Федька всё выдумал, никогда я не был крестьянином, а писчим в управлении земства».

Путь на сцену лежал у «сына крестьянина» через сапожную мастерскую (мальчик изучал ремесло сапожника), через ремесленное училище в Арске (городок в шестидесяти километрах от Казани, там Федя постигал токарное, столярное, переплётное искусство), через писарскую конторку в управе Казанского уезда (окончив начальное двухклассное училище, с 14 лет работал писарем). И, конечно же, через церковный хор (пел с девяти лет, за что получал свои первые гонорары). Писарский период певец называл самым скучным в своей жизни. Отдушиной стал театр, поманивший его огнями рампы. Однако первая проба оказалась неудачной: при прослушивании его ломающийся голос не понравился специалистам. Вместе с ним пробовался паренёк чуть старше его, тот сильно окал, но его приняли в хор. Позднее Фёдор подружился с конкурентом, узнав, что того звали Алёшей Пешковым. Алёшу из хора быстро выгнали из-за скверного голоса, а вот дружба певца и писателя сохранилась до смерти артиста.

К шестнадцати годам природа одарила Фёдора прекрасным высоким басом, его уже не могли не заметить. Правда, дебют на сцене состоялся не в оперном, а в драматическом театре В. Серебрякова, в тот театр приняли Фёдора на

копеечное жалование, к которому он был рад: сбывалась его мечта стать артистом. Вскоре и случай подвернулся – заболел актёр, и ему доверили вокальную партию Зарецкого из оперы «Евгений Онегин». И антрепренёр разглядел, какого необычного артиста привёл к нему случай. Однако у Серебрякова Шаляпин не задержался, перейдя хористом в музыкальную труппу С. Семёнова-Самарского. Как раз накануне гастролей в Уфу. Его первых гастролей.

В будущей столице Башкирии певцу предложили место в... Уфимском земстве, но он принял предложение примкнуть к странствующей малороссийской труппе Г.И. Деркача. В Тифлисе (ныне столица Грузии Тбилиси) познакомился с певцом Дмитрием Усатовым, тот стал давать Фёдору бесплатные уроки пения, устроил в местный оперный театр, где целый год Шаляпин оттачивал мастерство, исполняя все первые басовые партии. И вновь – смена театра. В 1893 году поёт в Москве, в 1894 году – в Петербурге, сначала в оперной труппе Лентовского, затем в оперном товариществе Панаевского театра, в труппе Зазулина, наконец, его приняли в Санкт-Петербургскую оперную труппу.

Сцена Мариинского театра стесняла певца, ему хотелось блистать на подмостках, а не заниматься рутинной. И такую возможность предоставил ему московский меценат Савва Мамонтов, содержавший частную оперу в своём трёхэтажном особняке на Садово-Спасской, 6 (ныне там корпус Университета печати, редакторско-издательский факультет, в актовом зале которого прекрасная акустика – там и наслаждалась публика театральными действиями: пел Шаляпин, дирижировал Рахманинов, а декорации изготавливали Врубель и Серов, Коровин и Поленов, Левитан и Васнецов; знаменитая «Девочка с персиками» Серова – это дочь Саввы Мамонтова).

«Савва Иванович Мамонтов сказал мне: “Феденька, вы можете делать в этом театре всё, что хотите! – вспоминал Шаляпин. – Если вам нужны костюмы, скажите, и будут костюмы. Если нужно поставить новую оперу, поставим оперу!” Всё это одело душу мою в одежды праздничные, и впервые в жизни я почувствовал себя свободным, сильным, способным побеждать все препятствия».

Препятствий же в наступившем XX веке выпало на его долю презрительно. Четыре сезона в частной опере пролетели как мгновение, став трамплином к мировой славе. В своей книге «Маска и душа» Фёдор Иванович благодарит своего благодетеля: «У Мамонтова я получил тот репертуар, который дал мне возможность разработать все основные черты моей артистической натуры, моего темперамента».

Певец «созрел» для Большого театра. В 1901 году – первые зарубежные гастролы. Даёт десять выступлений на сцене знаменитого миланского театра Ла Скала, в том числе знакомит искушённую публику со ставшей для него знаковой ролью Мефистофеля в опере А. Бойто «Мефистофель».





Б. Кустодиев. Портрет Ф.И. Шаляпина. 1920–1921

1907–1908 годы – гастроли в Новый свет, выступал на сценах театров Аргентины и США. В 1915 году дебютировал в... кино: пригласили на роль Ивана Грозного в исторической кинодраме «Царь Иван Васильевич Грозный» по драме Льва Мея «Псковитянка». Напомним: в то время кино «не имело голоса», и чтобы играть в нём, требовался недюжинный артистический дар. Коим и обладал Фёдор Иванович. Если бы он выступал как драматический артист, то всё равно оставил свой след в искусстве. Наверное, и в пластическом искусстве – тоже: мечтал стать скульптором, неплохо лепил, хорошо рисовал, применяя эти навыки в... гриме. Он словно бы лепил своё лицо, его манера нанесения грима напоминала ценителям живописи мазки Врубеля и Коровина. Образ Бориса Годунова в исполнении Шаляпина менялся от акта к акту: герой его старел, и на лице проявлялись морщины, становилась заметной седина. Фёдор Иванович вспоминал о реакции товарищей по сцене, когда он впервые выступил в роли гримёра: «Когда я вышел на сцену одетый в свой костюм и загримированный – это вызвало настоящую сенсацию, очень лестную для меня. Артисты, хористы, даже рабочие окружили меня, ахая и восторгаясь, точно дети, дотрагивались пальцами, щупали, а увидев, что мускулы у меня подрисованы, окончательно пришли в восторг» (Шаляпин одним из первых начал гримировать не только лицо, но и руки, и тело).

В 1917 году певец вновь дебютирует, уже как режиссёр: ставит на сцене Большого театра оперу Дж. Верди «Дон Карлос», исполняя в ней партию Филиппа.

В первый год большевистской власти Фёдора Ивановича избирают художественным руководителем бывшего Мариинского театра, ему первому из всех артистов присваивают звание Народного артиста Республики. И это притом, что у него уже было три почётных звания – Солиста Его Величества (Россия), Солиста Его Величества итальянского короля и Солиста Его Величества английского короля.

Официально певец не эмигрировал. Просто в июле 1922 года уехал на гастроли в США, и переезжал из страны в страну, не думая возвращаться (диалог Шаляпина и художника Коровина хорошо передаёт терзания артиста, вынужденного терпеть сумасбродства «современного театрального искусства»: «Меня сегодня обязали выступить перед конными матросами. Скажи мне, ради Бога, что такое конные матросы?» – Не знаю, но надо уезжать!»)

Когда же до Советской власти дошли сведения, что сборы с концерта народный артист пожертвовал детям эмигрантов, Совнарком 24 августа 1927 года принял специальное постановление «О лишении Ф. И. Шаляпина звания „Народный артист“» (звание вернули в июле 1991 года, на самом закате Советского Союза), заодно запретив ему возвращаться в СССР (в Советский Союз он всё же вернулся: 29 октября 1984 года состоялась траурная церемония перезахоронения праха великого певца на Новодевичьем кладбище).

Свои последние гастроли певец, живший в Париже, провёл в 1935–1936 годах на Дальнем Востоке, посетив Маньчжурию, Китай и Японию, те 57 концертов оказались прощальными. О смерти Фёдора Ивановича (умер от лейкоза 12 апреля 1938 года) его соотечественники узнали из статьи Марка Рейзена, опубликованной «Известиями» 14 апреля: «Телеграф принёс известие о смерти в Париже Фёдора Шаляпина. Шаляпин, пройдя в своё время большой творческий путь, создал ряд образов, вошедших в историю русского оперного театра. Однако в расцвете сил и таланта Шаляпин изменил своему народу, променял родину на длинный рубль. Оторвавшись от родной почвы, от страны, взрастившей его, Шаляпин за время пребывания за границей не создал ни одной новой роли. Все его выступления за рубежом носили случайный характер. Громадный талант Шаляпина иссяк уже давно.

Ушёл он из жизни, не оставив после себя ничего, не передав никому методов своей работы, большого опыта. Литературное наследство Шаляпина не представляет ничего интересного для искусства. Это хронологическое изложение различных эпизодов, поражающее своим идейным убожеством».

Время расставило всё по своим местам, и место Фёдора Ивановича Шаляпина в мировом искусстве – уникальное. Политические моменты – преходящи, талант и гений – вечны. Недаром ещё великий Гиппократ замечал: «*Vita brevis, ars longa*» – жизнь коротка, искусствоечно. Нам остались записи бесподобного голоса артиста, мы можем увидеть его и в кинохронике в роли Дон Кихота в фильме Георга Пабста «Приключения Дон Кихота» по роману Сервантеса (снят в 1932 году сразу на двух языках – английском и французском). Главное – вечное искусство, а сплетни – удел современников, обсуждавших двоежёнство артиста: у Фёдора Ивановича было восемь детей от двух жён.

Со своей первой женой, итальянкой Иолой Ло-Прести (сценический псевдоним Торнаги), познакомился в Нижнем Новгороде, где она танцевала в театре. А в любви объяснился в Москве оригинальнейшим способом: на репетиции «Евгения Онегина» исполнявший роль Гремина Фёдор Иванович, обращаясь в зал, где сидела возлюбленная, пропел: «Онегин, я клянусь на шпаге, безумно я люблю Торнаги!». Балерина не устояла под натиском, и после венчания в церкви села Гагино в 1898 году оставила сцену, посвятив себя семье. В законном браке родились Игорь, Борис, близнецы Фёдор и Татьяна, Ирина и Lidия.

Мария Валентиновна Петцольд, урождённая Элухен, родила Фёдору Ивановичу в 1910 году Марфу, в 1912 году Марину, а в 1921 году – Дасию. Первая семья Шаляпина жила в Москве, вторая – в Петрограде. Иола осталась в России, а с Марией Валентиновной он обвенчался в русской церкви в Праге в 1927 году.

«Обида» Советской власти на певца стала проходить в шестидесятые годы. Первой ласточкой снятия опалы стала мемориальная доска на здании Дворянского собрания в Уфе, её установили в 1967 году. В 1973 году купленному в Великобритании турбоходу присвоили имя «Фёдор Шаляпин» (ходил из Владивостока в Сидней, затем по Чёрному морю, пока в 2005 году его не списали в металлолом). Первый памятник на Родине – надгробный на Новодевичьем кладбище. А на родине певца, в Казани, открыт памятник знаменитому земляку в 1999 году, позднее, уже в XXI веке – в Москве, в Уфе, в Кирове и в Плесе (там у него была дача). Мемориальные музеи рассказывают о жизненном пути певца и о его творчестве в Санкт-Петербурге, в Москве, в Кисловодске, в Казани и в Нижнем Новгороде.

А свои заветы будущим поколениям вокалистов Фёдор Иванович оставил в книге «Маска и душа»: «Нынешняя школа пения учит, как надо тянуть звук, как его расширять, и только. Согласен, это необходимо. Но мало научить человека петь. Надо учить людей понимать смысл произносимых ими слов. Надо, чтобы певцы знали и понимали текст!» (...) Есть буквы в алфавите и знаки в музыке. Всё вы можете написать этими буквами и начертать этими знаками. Но есть интонация вдоха. Как написать или начертать эту интонацию? Таких букв и знаков нет!»

Шаляпин открыл русскую оперу и русскую песню не только для России, но и для всего мира. Его друг ещё по Москве и по эмиграции, Сергей Васильевич Рахманинов подвёл черту под осмыслением творческих исканий артиста: «Шаляпин никогда не умрёт. Умереть он не может. Ибо он, этот чудо-артист, с истинно сказочным дарованием, забываем... Для будущих поколений он будет легендой».

## **Шаляпин: Творческая лаборатория**



***Константин Коровин Фёдор Шаляпин (1911)***

*Интонация...* Как понимать это слово в приложении к искусству Шаляпина? Когда молодой певец начал входить в конце 1890-х годов в силу, музыкальная критика стала предпринимать попытки понять причины его успеха.

• *«Артист пел во всю ширь своего прекрасного, свободно льющегося голоса, не имеющего себе подобных по богатству интонации и экспрессии».*

• *«Какое богатство интонаций, какая выразительность в произношении!»*

• *«Его музыкальная декламация поражает тонкостью художественной отделки».*

• «Он умеет действовать на публику чрезвычайно осмысленной фразировкой».

Примерно тогда же и сам Шаляпин окончательно осознал суть того, к чему он стремился.

*Понял я навсегда и бесповоротно – математическая верность в музыке и самый лучший голос мертвенны до тех пор, пока математика и звук не одухотворены чувством и воображением... За каждой фразой должно быть движение души. Иначе и слова, и звуки будут мёртвыми... Холодно и протокольно звучит самая эффектная ария, если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживания.*

Наиболее проникательные из музыкальных критиков быстро сошлись на том, что главные достоинства искусства Шаляпина не в силе и красоте голоса. Русский писатель и журналист А.Амфитеатов раньше многих других (ещё в 1901 году) и, пожалуй, с наибольшей заострённостью выразил подобную точку зрения.

Высказав кардинальную мысль, состоящую в том, что Шаляпин наделён «изумительным даром не только чаровать, но и мыслить звуками», он развивает эту мысль, почти уничижительно отзываясь о природных вокальных данных артиста.

*Голосов на свете много хороших. Есть басы, голосовой материал которых мог быть разделён с избытком на нескольких Шаляпиных. Но ведь в том-то и суть, что, идя слушать Шаляпина, вы даже и не вспомните, что идёте слушать «баса». Вам нужен Шаляпин. Вам нужна его способность петь не более или менее звучные ноты в установленном партитурой порядке, а нужен именно необычайный дар мыслить звуками.*

Осмысленно интонируемая речь, как главное открытие шаляпинского искусства, служила в исполняемой им музыке стремлению дойти «до самой сути... до оснований, до корней» (воспользуемся строкой Б.Пастернака). Исходя из этого стремления, Шаляпин вступал с авторским материалом в активное взаимодействие.

Анализ звукозаписей показывает, что певец не ограничивался тем, что самым широким образом пользовался средствами агогики, он зачастую в разной степени отступал от ритма и даже интонационного рисунка, зафиксированного в нотной записи.

Один из примеров – баллада Глинки «**Ночной смотр**». Полная свобода в отношении к музыкальному тексту проявляется здесь не только в постоянных ускорениях и замедлениях темпа, но даже в изменении ритмических фигур и в отклонениях от высоты звука.

Подобных «нарушений» настолько много, что Шаляпин оказывается в данном случае как бы соавтором музыки. Соавторство это подчинено «сверхзадаче» подчеркнуть в замысле Глинки *нерв* происходящего. Не отстранённое описание фантастической ситуации, а взволнованное повествование о судьбе героев прошедшей войны, которые и в загробном существовании продолжают ревностно исполнять свой ратный долг.

Шаляпин выступает здесь в роли рассказчика, говорит страстно, горячо, буквально с дрожью в голосе, искренне сопереживая отошедшим в небытие воинам, как если бы это были живые люди с их горестями и печалью, с болью сердца раскрывая ситуацию жизненной катастрофы. Именно этому служит, в конечном счёте, та раскованность музыкально-речевого изложения, которую позволяет себе артист.

Трудно сказать, как бы отнёсся к такому исполнению Глинка, если бы ему довелось дожить до времён Шаляпина. Но известно, к примеру, что отличавшиеся чрезвычайной взыскательностью Римский-Корсаков и Рахманинов, слышавшие свою музыку в исполнении певца, были свидетелями не меньших «вольностей» и никогда не предъявляли претензий к нему.

Объяснение подобной «терпимости» кроется в том, что он доводил задуманное композитором до той степени законченности и совершенства, о которой можно было только мечтать – убедительность воплощения снимала все вопросы.

И, в свою очередь, дар высшей убедительности давал Шаляпину моральное право воспроизводить не ноты («букву»), а суть (дух и душу) исполняемой музыки. Обо всём этом нам напомним позже отзыв одной из чешских газет, присудившей Шаляпину титул *«певец-император»*.

\* \* \*

Осмысленно интонируемая речь, как главный принцип шаляпинского исполнительства, и творческая свобода в применении средств музыкально-певческой выразительности обеспечили артисту совершенно особое положение. Ещё в 1897 году один из рецензентов заявил по адресу 24-летнего Шаляпина: *«Это певец-художник в самом серьёзном значении этого слова»*.

Аналогичную мысль несколько позднее развернул известный музыкальный критик Н.Кашкин: *«В лице г-на Шаляпина у нас явился первоклассный артист, прокладывающий совсем новые пути, неведомые до сих пор нашим певцам. Мы даже затруднимся назвать этого артиста певцом в обыкновенном значении слова, это великолепный художник музыкальной речи»*.

*«Художник музыкальной речи»* – за этой высшей оценкой исполнительской культуры таился и более узкий, конкретный смысл. Дело в том, что Шаляпин обогащал возможности вокального искусства не только путём привлечения тех ресурсов, которые заложены в слове и актёрском искусстве, но также и путём определённой ассимиляции того, что шло от изобразительного искусства.

Вот почему Э.Старк говорил о *«бесконечно изысканном мастерстве»* Шаляпина в отношении *«игры звуковыми красками»* и настаивал: *«В этом он ис-*

*тинный чародей, не имеющий себе равного. Основной чертой его исполнения является доведённая до последней степени чувствительности способность изменять характер звука в строгой зависимости от настроения, и чем роль богаче содержанием, тем поразительнее бывают эти тонкие голосовые оттенки».*

И уже совсем напрямую данное свойство охарактеризовал Л.Добронравов: *«Голос Шаляпина – палитра художника, владеющего всеми стилями великих мастеров, всеми способами письма. Его вокальное искусство – живопись звуками, которые так же ярки, как краски, видимые глазом».*

Уместно напомнить, что Шаляпин находился с изобразительным искусством в самом прочном соприкосновении: превосходно рисовал, писал маслом, занимался скульптурой. И вряд ли это было просто хобби. Подобные увлечения, несомненно, служили подспорьем его вокально-театральному исполнительству.

Непосредственно – в искусстве грима и в «лепке» фигуры персонажа с соответствующими позами. Опосредованно – в искусстве звука. В том, что сам певец давал себе отчёт в этом, убеждает одно из поздних писем к дочери, где он высказывается о глубинной сути своего исполнительского стиля.

*Критика начала, наконец, понимать сущность моего актёрского достижения, но тонкости исполнения основательно ещё не усвоила. Они не могут усвоить точно, в чём сила моего исполнения. Они толкуют об игре, о пени, но не знают, что значат «отношения» красок, то есть тонких «вздохов» от света к тени и наоборот.*

*Идя к концу моей карьеры, я начинаю думать (прости, это нескромно, и оставь между нами), что в моём искусстве я «Рембрандт». Никто и ничто кругом меня это не понимает, но многие начинают **чувствовать**.*

Чтобы в полной мере понять искусство «рембрандтовской» живописи звуком, которую имел в виду певец в приведённом письме, достаточно вслушаться в романс «Клубится волной» из «Персидских песен» Рубинштейна.

Данное исполнение относится к высшим образцам потрясающей многооттеночности шаляпинского интонирования: несравненная по гибкости и прихотливости агогическая шкала, непрерывная вибрация всё новых и новых нюансов поющего и говорящего голоса.

Служит это тому, чтобы выразить почти непередаваемое в словах: не просто затаённо-жгучая песнь лирического томления, а неизбывно тоскливая повесть жизни, подёрнутая дымкой зыбкой надежды на лучшее.

\* \* \*

Рассматривая звуковую палитру певца, вернёмся к шаляпинскому искусству перевоплощения. Напомним об этом феномене конкретным откликом музыкального критика, который сопоставляет увиденное им исполнение партий Бориса Годунова (одноимённая опера Мусоргского) и Дон Базилио («Севиль-

ский цирюльник» Россини). Рецензент задаётся вопросом: как поверить в возможность подобных метаморфоз?

*Там скульптурная красота движений, постепенное нарастание внутренней драмы и до конца – царственное величие, львиная сила. Здесь всё – от грима и кончая каждой интонацией – заразительный комизм, порою шаловливый, порою подёрнутый каким-то мрачным юмором.*

«Здесь всё – от грима и кончая каждой интонацией ...» – то, что мельком скользнуло в газетном тексте, возможно, как раз и составляет самое главное. По крайней мере, для нас, то есть тех, кто имеет возможность слышать Шаляпина только в звукозаписи.

В любом случае перевоплощение у Шаляпина было не только актёрски-сценическим. В не меньшей степени оно было и вокальным – в характере звукоизвлечения и в тембровой окраске.

Голос Шаляпина отличался поразительной гибкостью и уникальным многообразием оттенков. Природа, кажется, отпустила ему все мыслимые вокальные ресурсы.

Прежде всего это был бас, при необходимости фундаментальный и громopodobный. Но главным образом это был *basso cantante*, то есть высокий, певучий бас, при случае поражающий бархатистой мягкостью и необычайной подвижностью.

Шаляпин достаточно широко пользовался сильными контрастами динамики, однако при этом удивляло не столько *forte* и *fortissimo*, характерное для басов. Как отмечал один из рецензентов: «Особенно поражали слушателей места, исполняемые им *pianissimo*, что бывает обыкновенно наиболее трудно и наименее красиво для баса».

Но важнее всего в его исполнительстве была исключительная многооттеночность палитры динамических нюансов и тембровых красок, благодаря которой звук вибрирует, дышит, «волнится», нарастая и замирая, живёт в непрерывных всплесках и опаданиях, в том числе путём использования глиссандирования.

В целом эта особого рода эластичность певческого аппарата служила всё тому же: «Голос Шаляпина настолько изгибист, лёгок и податлив, что малейшее движение мысли и чувства артиста непременно передаётся в голос».

Однако бас Шаляпина сочетал в себе не только силу и нежность, стальной блеск и мягкий «бархат». Он был наделён и особой ёмкостью, словно бы вобрав в себя качества, присущие другим типам голосов (в какой-то степени благодаря и огромному диапазону).

Отличавший его баритональный оттенок позволял без труда исполнять партии соответствующего репертуара: Валентин в «Фаусте» Гуно, Тонио в «Паяцах» Леонкавалло, Демон в опере Рубинштейна, Томский в «Пиковой даме» Чайковского, Алеко в опере Рахманинова и т.д.



В неофициальной обстановке Шаляпин неоднократно демонстрировал всевозможные певческие амплуа. В.Ястребцев, биограф Римского-Корсакова, вспоминает, как на музыкальном вечере в доме композитора Шаляпин «пел на все голоса: и басом, и баритоном, и тенором, и сопрано».

Один из музыкальных критиков, размышляя о возможностях артиста, задаёт «провокационный» вопрос и сам отвечает на него, верно очерчивая исполнительский потенциал певца: «Какой голос у Шаляпина?.. Если соединить вместе глубину баса, мягкость тенора, подвижность сопрано – то это и будет его голос».

По-своему гибкость и эластичность шаляпинского исполнения сказались в языковой сфере. Как певец, он обладал на редкость обострённой чуткостью к фонетическим особенностям различных языков.

Когда-то в молодости, почувствовав уязвимость своего по-волжски окающего выговора, в считанные недели сумел избавиться от него. Обращаясь к духовным песнопениям, безупречно воспроизводил специфику канонической церковнославянской речи.

Из европейских языков особенно много пел на итальянском и французском, исполняя оперные партии зарубежного репертуара на языке оригинала. Знаменитый итальянский тенор А.Мазини, услышав Шаляпина в опере «Мефистофель», был крайне изумлён: «У него прямо-таки *дантовское* произношение – удивительное явление в артисте, для которого итальянский язык не родной».

\* \* \*

Многое из сказанного выше может проиллюстрировать **ария Лепорелло** из оперы «Дон Жуан», написанной Моцартом на итальянском языке. Безупречная языковая культура предстаёт здесь в соединении с виртуознейшим владением всей палитрой вокального исполнения. Спектр интонационных красок простирается от буффонно-характеристической скороговорки до нежнейшей певучести:

- в первом случае – необыкновенная живость, горячий комедийный напор, пенящийся фейерверк стремительных реплик (один из примеров исключительной подвижности шаляпинского голоса);

- во втором случае – вкрадчивый «бархат», сладчайшее *dolcissimo* (максимум оно достигает при использовании фальцета), в котором в то же время прослушивается ирония над доверчивыми жертвами неугомонного соблазнителя женских сердец;

- и всюду бездна смысловых оттенков с их тончайшей нюансировкой, непрерывная цепь контрастов, абсолютная свобода агогики – певец в полном смысле слова играет голосом.

*Играет голосом...* Да, Шаляпин до предела развил в себе умение вибрировать оттенками тембра в их самом широком спектре, в том числе прибегая к перевоплощению из баса в баритон, тенор, контральто, сопрано (для женских амплуа ему служил всё тот же несравненный фальцет).

И как мгновенно он менял тембровое обличье! Скажем, только что его голос мог быть звучно-патетичным, греметь на торжественных «котурнах». И тут же – нарочито сниженным, плачущим, «гнусявым» и ещё каким угодно.

Наконец, немаловажная деталь: концертный репертуар он предпочитал исполнять в аранжировке для инструментального ансамбля или даже целого оркестра (подчас с участием хора). Требовалось это для создания тембрового многообразия, для живописной «раскраски» происходящего.

Благодаря всему перечисленному Шаляпин очень часто только средствами слова и звука создавал своего рода *вокальный театр* (точнее – вокально-драматический или вокально-речевой театр).

Дирижёр Мариинского театра Д.Похитонов, с которым Шаляпин впоследствии любил выступать в спектаклях, став свидетелем интерпретации певцом баллады Рубинштейна «Перед воеводой», признавался: *«Исполнение баллады явилось целым откровением. В первый раз я услышал в этой вещи три различных голоса – рассказчика, воеводы и разбойника. Это была настоящая звуковая инсценировка вокального произведения».*

*«Звуковая инсценировка вокального произведения»* – насколько точное определение шаляпинского метода! Зачастую артист не только рассказывает, но и разворачивает захватывающий драматический сюжет, осязаемо передавая ситуацию, обстоятельства, общую атмосферу.

И опять-таки осуществляет это он через певческое интонирование, насыщая его массой разнообразных оттенков, используя порой такие сильнодействующие (можно сказать, «физиологические») средства, как вздох, смех, рыдание.

Особенно ярко и осязаемо «вокальный театр» Шаляпина представал в произведениях сатирически-обличительного характера. Общеизвестный шедевр такого рода – «Песня о блохе» Мусоргского.

Здесь певец «манипулирует» голосом на все лады, разыгрывая с его помощью целую театральную пьесу. Вокальная миниатюра как бы спрессована и превращена в сверхкомпактный, но полнометражный спектакль с многоплановой драматургией и обилием персонажей.

Многоплановость драматургии обеспечивается разнообразием интонаций: всевозможные оттенки повествовательной, вопросительной, утвердительной и восклицательной речи; кроме того, в ней непрерывно сопутствуют друг другу два пласта – констатирующе-прямой и насыщенный сатирическим подтекстом.

Обилие персонажей воссоздается применением различных тембровых красок и приёмов исполнения:

- главное действующее лицо – король с его торжественно-фанфаронскими тирадами. Шаляпин с неподражаемым «изыском» рисует высокомерие аристократа (*«Послушай, ты, чурбан!»* – фраза, обращённая к портному) и тут же разоблачает «высочайшую» блажь и глупость буффонным *non legato* (*«Для друга дорого-о-о-о-го»*);

•на самый передний план выдвинута фигура рассказчика (автора). Вначале в его тоне господствует представленная во всевозможных нюансах язвительная насмешка, презрительная ирония, едкая издёвка, но в ходе развития этот убийственный сарказм приобретает открыто публицистическое наполнение, и в конце авторский голос с его разящим обличительным пафосом становится голосом народа, который готов смести с лица земли придворную камарилью.

\* \* \*

Теперь, оценив ресурсы исполнительства Шаляпина, можно приступить к рассмотрению *галереи созданных им образов*.

В принципе, он был способен реализовать практически любой творческий замысел. Поэтому, при всей своей склонности к драме и серьёзной проблематике, великолепно передавал характерные роли. Несколько выше речь шла о его Лепорелло. А были ещё Дон Базилио («Севильский цирюльник» Россини), Фарлаф («Руслан и Людмила» Глинки), Ерёмка («Вражья сила» Серова) и многие другие – яркие, выпуклые, необычайно сочные образы.

Певец демонстрировал дар проникнуться внешней и внутренней сущностью каждого типажа, понять его психологию, жизненные установки и раскрыть всё это с полной убедительностью – в те времена подобное умение именovali реализмом исполнительского искусства, что служило высшей оценкой вокально-актёрского мастерства.

Достаточно вслушаться, к примеру, как он подаёт характеристические грани персонажа в **арии Мельника** из оперы Даргомыжского «Русалка».

Прежде всего перед нами предстаёт крепкая, кряжистая натура русского мужика, плоть от плоти народной среды. Вот почему Шаляпин поёт размашисто, грубовато, несколько зычным и открытым звуком, явно «подыгрывая» плясовым ритмам оркестрового аккомпанемента. Такова определяющая, но не единственная краска – в целом портрет оказывается весьма объёмным и далеко не однозначным.

Шаляпинский Мельник ведёт разговор с дочерью сердито, с укоризной, но и с любовью, с отеческой озабоченностью за её судьбу. Он достаточно деликатен: пытается внушить ей свой образ мыслей, но не подавляет родительской властью. Он «себе на уме», сметлив, расчётлив, не очень разборчив в средствах достижения цели, однако за этим стоит большой жизненный опыт, трезвое понимание происходящего, цепкая житейская хватка.

Какая точность исполнительского попадания! За схваченным здесь прозаическим слоем жизни чувствуется достоверное знание и незаурядная наблюдательность певца-художника.

То, что Шаляпин делает в этом конкретном материале, абсолютно ничем не похоже, скажем, на его Годунова или Мефистофеля. Более того, это категорически отличается даже от моцартовского Лепорелло, о котором недавно шла речь. А ведь, казалось бы, персонажи примерно одного, характеристически-бытового ряда.

Таков важнейший эстетический принцип великого певца: ко всякому образу – со своей мерой вещей. И этому индивидуально-неповторимому, глубоко своеобразному в каждом персонаже отвечала множественность вокальных манер артиста.

Очевидно, в связи с переживаемой тогда в России эпохой бурных социальных движений отчётливо заявил о себе в творчестве Шаляпина сильный публицистический заряд.

Достаточно активно слышалась подобная нота и в академических жанрах – допустим, в драматических провозглашениях, которые мы слышим в арии Орорезо из оперы Беллини «Норма», в воззвании Бертрама из «Роберта-Дьявола» Мейербергера, в кантате Римского-Корсакова «Пророк» или в романсе Рубинштейна «Узник». Однако во всей своей широте эта нота развернулась в песенных образцах.

В числе подлинных исполнительских шедевров должна быть названа «Марсельеза» Руже де Лиля, которую Шаляпин обычно пел на французском языке.

С одной стороны, он вдыхает в песню истинно ораториальный размах, тем самым сообщая ей по-особому возвышенный и грандиозный характер, а с другой – наряду с твёрдым интонированием и сильным волевым посылом, насыщает её удивительной прочувствованностью.

Вот почему не может удивить следующее свидетельство: когда в 1916 году Шаляпин спел «Марсельезу» на торжественном банкете в честь франко-русского соглашения, то *«исполнение было настолько мощным по своей красоте и сердечности, что у участников банкета появились на глазах слёзы. Французы восклицали: «Тысячу раз мы её слышали. И только сегодня поняли, что такое наша “Марсельеза”».*

В русских песнях из репертуара Шаляпина часто звучала открыто бунтарская призывность. Здесь, конечно, сразу приходит на память знаменитая «Дубинушка», которую певец исполнял с суровой и грозной силой, с горячим ораторским запалом, от имени трудовых низов пророчески возвещая о неизбежном возмездии. Но давайте обратимся к менее известному образцу – **«Солнце всходит и заходит»**.

Эту песню каторжного быта Шаляпин выбирает для того, чтобы показать: Россия для своего народа зачастую оказывается тюрьмой. Потому ключевая фраза *«Эх вы, цепи мои, цепи...»* наполнена такой горечью и тоской, а весь напев на заключительных нотах опускается в предельные низы басового регистра.

Однако с самого начала слышится и другое – повествование о силе скованной, но богатырской и грозной, угловатой и пугающей. Вот почему Шаляпин акцентирует реплики типа *«Али крови захотел ты...»* и пользуется подчёркнутой жёсткостью дикции, экспрессивно проговаривая согласные (*«чёр-р-р-р-р-рон»*).

И за этим угрожающим голосом русской вольницы, за зреющими сполохами бунтов, пожаров и грабежей поднимается завеса над тёмными сторонами

национальной природы, которые время от времени дико выплёскиваются на поверхность жизни. Так песня вырастает в целую поэму о болевых и противоречивых гранях отечественного бытия.

\* \* \*

Публицистическая стихия находила себя не только в порыве к свободе и в бунтарских настроениях. Совершенно иной её поворот выразился в формах духовной проповеди.

Именно такую направленность Шаляпин придавал монологу и рассказу Пимена из оперы Мусоргского «Борис Годунов»: возвышаясь над житейской суетой, отстраняясь от повседневно-обыденного и проникновенно вещая о значительном в человеческих судьбах.

Самое могучее создание Шаляпина в этом плане – Досифей в «Хованщине» Мусоргского. Зримо передал восхищение видевших его Ж.Фашотт.

*В чёрном длинном одеянии, с чёрным поясом, чёрное покрывало оттеняет лицо и спадает до колен, длинная седая борода и взгляд пророка – фигура, созданная Шаляпиным, остаётся незабываемой в строгом своём величии. Его голос царил над хором, как орган. Шаляпин – Досифей был воплощением веры, фанатизм его доходил до высочайшей жертвенности.*

Тем же пафосом веры, той же истовостью отличались и духовные песнопения в исполнении Шаляпина.

Имеет смысл напомнить, что его жизнь в искусстве начиналась с пения в церковных хорах. И будучи уже всесветно знаменитым, он продолжал петь в храмах, принимал участие в церковных службах. В том, что Фёдор Иванович делал это из самых искренних побуждений и к вящей славе православной веры, убеждает сделанное им однажды признание.

*Лично я, хотя и не человек религиозный в том смысле, как принято это понимать, всегда, приходя в церковь и слыша «Христос воскрес из мертвых», чувствую, как я вознесён. Я хочу сказать, что короткое время не чувствую земли, стою как бы в воздухе.*

Он обращался к духовным песнопениям разного рода («Покаяния отверзи ми двери» Веделя, «Ныне отпускаеши» Строкина, «Верую» Архангельского и т.д.), в том числе и к тем, в которых делались попытки отойти от многовекового канона.

Один из таких опытов – «Сугубая ектения» Гречанинова, где к басу и хору композитор добавляет орган, что было новшеством для православной церкви. И разве не удивительно, что мощное звучание органа перекрывается «органом» шаляпинского голоса, который в данном случае звучит как истинно русский *basso profundo*.

Этот громopodobный бас, вздымаясь и над хором, как толпой прихожан, воздействует с исключительной силой внушения, заставляя склониться перед высшими установлениями духа, вызывая священный трепет. Вознося горячие моления в торжественной архаике церковнославянских речений, певец возвышается над окружающими величественной фигурой проповедника и воспринимается как творимое на наших глазах предание.

Слушая в исполнении Шаляпина духовные проповеди, ощущаешь этого певца властителем дум и властителем душ. Власть искусства Шаляпина испытали очень многие, и она мало зависела от конкретной ситуации, в которой проходило его выступление.

Положим, поёт он на одном из музыкальных вечеров в доме В.Стасова, то есть в сугубо камерной обстановке, и этот выдающийся ценитель искусства восклицает: *«Как был хорош Шаляпин – этого не расскажешь никакими словами... Что это такое было – просто непостижимо, с какой степенью вдохновения и талантливости. Мы просто онемели, почти не аплодировали. Какое тут аплодировать!!»*

Точно так же, если даже не более, царил Шаляпин и в огромных залах. Много наблюдавший артиста художник А.Бенуа приходит к следующему выводу: *«Его способность одним своим присутствием на сцене потрясать всю аудиторию каким-то прямым воздействием, держать тысячи людей в своей власти – была невероятна».*

Упоминавшийся выше искусствовед Э.Старк признавался, что артист настолько безраздельно подчинял себе, что восприятие зрителя оказывалось подчас почти на болевом пороге.

*Созерцание Шаляпина всякий раз тем более похоже на сон, что в вашей голове нет места ни одной посторонней мысли и ваше сознание абсолютно не принадлежит окружающему. Я лично всякий раз после такого спектакля испытываю величайшее утомление, до такой степени все чувства напряжены, слух, зрение, всё внимание сосредоточено на том, чтобы не пропустить ни одного слова, ни одного движения, ни малейшего жеста.*

По всей видимости, не случайно в заголовке одной газетной публикации значилось: *«Царь-бас»*. Позже в чешской газете (Брно, 1932 г.) появился другой вариант данного титула, и теперь можно привести обещанные выше рассуждения этой газеты по поводу творческой свободы Шаляпина в отношении исполняемой им музыки.

*Он – певец-император. О самой музыке, о композиторах и их творениях он не слишком заботится, без конца поправляя их в своём духе, смещая акценты, внезапно ломая напевную линию неожиданным **parlando** или декламационным всплеском, прибавляя новые вокальные украшения или устранивая написанные, меняя динамику и ритм, драматизируя лирику – и всё это делая в сознании своего императорского творческого величия и вокального чародейства.*

## **«Вдоль по Питерской» в интерпретации Ф.И. Шаляпина: поиск фольклорных прототипов**

Ф.И. Шаляпин является непревзойдённым исполнителем и интерпретатором русских народных песен. Выдающийся оперный певец, он обладал феноменальным дарованием аккумулировать образно-художественные впечатления чувственного восприятия русского фольклора, и интонационно-музыкальный язык народной песенности, включая необъятный «арсенал» аутентичных речевых и вокальных средств выразительности. Любовь к русской песне он унаследовал от своей матери, которая, как отмечал Фёдор Иванович, всегда пела за работой «как-то особенно грустно, задумчиво и вместе с тем деловито» [8].

Шаляпин одинаково убедительно создавал лирические, лирико-драматические, трагические, комические, трагикомические образы. Это происходило и на оперной сцене, и на концертной эстраде. По словам А.И. Демченко, «Осмысленно интонируемая речь как главный принцип шаляпинского исполнительства и творческая свобода в применении средств музыкально-певческой выразительности обеспечили артисту совершенно особое положение» [3, с. 16]. Тонко понимая противоречия русского характера и психологическое состояние героев произведений, он глубоко переживал все нюансы действия сюжетной линии, эмоционально реагируя на её содержание. Среди образцов, ставших шедеврами русского песенного искусства, можно назвать лирические песни, к которым «артист более всего тяготел» [3, с. 31]: «Лучинушка», «Эх ты, Ванька», «Ноченька» и другие.

Особое место занимает снискавшая славу не только в России, но и далеко за её пределами, песня «Вдоль по Питерской». В интерпретации Шаляпина она предстаёт в воплощении удалого русского характера, открытой, широкой, безрассудной и, вместе с тем, трепетной натуры. В книге «Маска и душа» певец свидетельствует об умении русского человека искренне радоваться жизни и выражать эту радость в песне, вопреки беспросветной тоске, тяготам своего рабского положения. Он пишет: «Но не всё грустно на бесконечных российских полянах. Много там и птиц прилетает, и ярче <...> светит солнышко весной, когда растаяли снега, и сильнее чувствуется радость весны, чем в самых тёплых странах. А если это так, то как же не зарядиться на тройке и не запеть:

– Эх, вдоль по Питерской!

И как же не улыбнуться до ушей над кумом, который куме своей от сердца притацит судака <...> От природы, от быта русская песня и от любви. Ведь любовь – песня» [9, с. 31]. Остаётся понять: только ли непревзойдённый голос,

артистизм, эмоциональность сопутствовали певцу в создании яркой вокальной зарисовки, сравнимой с моноспектаклем? Целью данной работы становится выявление источников, послуживших основой шаляпинской музыкально-поэтической версии (Пример 1):

Пример 1.  
**Вдоль по Питерской**  
 исполнительская версия Ф.И. Шаляпина  
*Нотация И.Л. Егоровой<sup>1</sup>*

1. Э - х(э), в(ы)-доль по Пи - те - р(ы) - ской, па Твер - ской, Я - м(ы) - ской да. Ох, ой,

5

11 па Твер - ской, Я - м(ы) - ской да с ка - ла - ко - л(и) - чи - кам. А! —

14 2. Е - дет ми - ле - н(и) - кай. Са - м' на т' - ро - е - ч(и) - ке, ой, —

17 е - де - т(ы), ла - пу - ш(и) - ка да ва па - д(ы) - дё - (о) - вач -

21 ке. Ах! 3. Ой, я в пи - ру с нимбы - ла, ва бе - се - ду - щ(и) - ки — 'х(э).

Я пи - ла, мо - ло - да, да с(ы) - лад - ку д(ы) во - ("о) - дач - ку. Ой!

<sup>1</sup> В расшифровке записи данной песни в исполнении Ф.И. Шаляпина зафиксированы особенности интонирования мелодии напева, метро-ритмики, агогики, приёмов вокальной выразительности аутентичной традиции и фонетики речи.



27

4. Слад - ку во - да - ч(и) - кю, всё на - ли - ва - ч(и) - кю, эх! Я пи - ла, мо - ло - да да

33

из по - лу вед - ра. 5. Ну, так, где, что? Не лёд тре - щит, ни ко - мар пи - щит, (и)э - та

42

кум да ку - ме, да су - да - ка та...! 6. Э - э - э - о - а - (г)ой,

45

кю - му - шка, ты го - лу - бу...!, сва - ри, ку - ма, су - да - ка д(э) чт(ы) - б(ы)

48

юш - ка бы...! 7. А - а - а - а - а (г)ой, ю - шеч - ка и с пет -

51

ру - шеч..., (э) по - це - луй - ты ме - ня д', ку - ма ду - шеч - ка, а - а -

54

а - а, ну по - це - луй, ну по - це - луй, - э,

56

ку - ма - ду - (э) - ше - - ч(и) - ка. Эй!

Обращаясь к напеву, не трудно заметить, что он представляет собой композицию из двух контрастных мелодий. В поэтическом тексте мастерски соединены фрагменты трёх произведений, относящихся к разным фольклорным источникам: ямщицкая песня «Вдоль по Питерской», плясовая «Во пиру я была» и припевки «Кумушка». Варианты этих песен встречаются в публикациях разных лет, начиная с XIX века и по настоящее время.

Роль своеобразного зачина в версии Шаляпина выполняет фрагмент из четырёх начальных строк ямщицкой песни «Вдоль по Питерской». Один из её наиболее полных текстовых вариантов вошёл в сборник Ю.Н. Мельгунова «Русские песни, непосредственно с голоса народа записанные и с объяснениями изданные» (1879) [5]:

Как по Питерской, по дороженьке,  
По Тверской-Ямской, по Коломенской,  
Едет мой милый, мил на троечке,  
Мил на троечке с колокольчиком.  
Пишет мой милый ко мне грамотку, <...>

Не пером писал, не чернилою, <...>  
 Горючьми слезьми молодецкими:  
 – Не сиди, Дуня, поздно вечером, <...>  
 Ты не жги, не жги свечу сальную. <...>  
 Ты не жди, не жди дорога гостя,  
 Я не гость пришел, не гостится,  
 Я пришел к тебе доложиться:  
 Позволь, милая, мне жениться.  
 – Ты женись, женись, разбессовестный,  
 Ты возьми, возьми у соседа дочь,  
 У соседа дочь, подружку мою.  
 – Мне подружку взять – будешь гнев держать,  
 Уж мне взять ли взять самую тебя,  
 Самую тебя – красну девицу?

Фонографическая запись данной песни с подобным поэтическим текстом и напевом, близким шаляпинскому варианту, была сделана в 1906 году в Санкт-Петербурге от народного певца Н.П. Никифорова, исполнившего её в сопровождении балалайки [2]. Причём каждую строфу песни он завершает выразительными репликами, комментирующими отношение певца к тексту прозвучавшего фрагмента (Пример 2):

Пример 2.  
**Вдоль по Питерской**  
 исполнительская версия Н.П. Никифорова  
 Нотация И.Л. Егоровой

♩ = 100

Тенор

1. Вдоль по Пи - тер - ской да по Твер - ской - Ем-ской. Э- х(ы),

4

по Т(ы)вер - ской да Ем - ской да, е - дет ми - лень кай мой.

Реплика 1: "Э-эх, ты! Поворачивай, что-ля!"

7

2.Е - дет ми - лень кий мой да ми-л(ы) на тро - ич - ки, (а)

10

ми-л(ы) на т(ы)-ро - ич - ки да на во - ро - нень - кай.

*Реплика 2: "Но-но-но-но-о! Шевелись, давай-ка!"*

13

3.Мил на тро - ич - ки да на во - ро - не -н(и)кяй Э - х(ы)

16

на - во - ро - нень - кяй да са га - р' - мо - ни - кай.---

*Реплика 3: "И-их(ы)! Да ни туд-а!"*

19

4.На ва - ро - ни - н(и) - кай да са га - р(ы) - мо - ни - кай.

22

Пи - ше-т(ы) ми - лень - кяй да ка м(ы) не г' - ра - ма-т(ы) ку.

*Реплика 4: "Вот те на-а!"*

25

5.Пи - шет ми - ле - н(и) - кяй да ка м(ы) - не г(ы) - ра - мат - ку,

28

ка мне гра - мат - ку да весть ня ра - даст - ну.

*Реплика 5: «Вот те и вышла»*

6. Ко мне грамат(ы)ку да,  
Весть ня радас(ы)ну.  
Ни пиром(ы) да писал,  
Ни чир(ь)нилами.

*(Реплика 6: «О-ох, ну как жа так-та?...»)*

7. Ни пиром(ы) да писал,  
Ни чир(и)нилами,  
А писал, душа, да,  
Гарючьми слязьми.

*(Реплика 7: «Вот те на, нагулялся»)*

8. А писал, душа, да  
Гарючьми слязьми:  
«Не сиди, Маша, да  
Позна вечерам.

*(Реплика 8: «А-ах(а)! Да ни засиживайся»)*

9. Не сиди, Маша, да  
Позна вечерам.  
Ты не жги и не жги, да  
Воску ярава.

*(Реплика 9: «А то дениг наплатисси»)*

10. Ты не жги да не жги, да  
Воску ярава,  
Ты не жди да не жди, да  
Друга милава».

*(Реплика 10: «Прощай, родименька...!»)*

Фонограф зафиксировал свободу интонирования напева, выражающуюся в вариантах небольших слоговых распевов внутри строф, особенности традиционной разговорной манеры пения в высокой тесситуре с активным посылом звука и разнообразными вокальными приёмами. Специфическая речевая фонетика нашла отражение в диалектном произношении слов («вороненькяй», «миленькяй», «ня радасну», «милава», «гарючьми слязьми» и др.), в огласовке согласных («Твер(ы)ской-Емской»; «Мил(ы) на т(ы)роички», «м(ы)не» и др.). Всё это является свидетельством подлинного фольклорного певческого стиля, бытовавшего на рубеже XX–XXI вв. и даёт основание предполагать, что данная исполнительская версия с внедрением специфических реплик, которые певец выкрикивал между строфами, могла соответствовать жанру ямщицких песен.

Второй источник шалыпинской версии, песня «Во пиру я была», имел повсеместное более широкое распространение в крестьянской и слободской среде.

Об этом можно судить по сохранившимся публикациям или упоминаниям о песне в прессе и литературе рубежа XIX–XX вв.. Восемь вариантов более полного и законченного поэтического текста с названием «Я вечер молода во пиру была» представлено на сайте «Русская народная музыка» [7]. Обозначена обширная география распространения данной песни: Воронежская, Вологодская, Пермская, Костромская, Тамбовская и другие губернии. В ссылках на источники публикаций указано, что наиболее ранняя из них датируется 1810 годом. Вариант данной песни был опубликован в сборнике М. Бернарда «Песни русского народа» (1863) [1].

Известно, что в 1888 году первым номером в программе первого концертного выступления оркестра балалаек В.В. Андреева была обработка народной песни «Во пиру была, во беседушке» [6].

Мелодия данной песни нередко использовалась композиторами в качестве тематического материала для своих сочинений. Так, русским скрипачом и композитором Иваном Ивановичем Билибиным (1818–1892) во второй половине XIX века была написана Фантазия и вариации на тему русских народных песен «Не белы-то снега» и «Во пиру была, во беседушке». К интонационной основе песни «Во пиру была» обращался Игорь Фёдорович Стравинский в сочинении «Танца кормилиц» из балета «Петрушка», премьера которого состоялась в 1911 году.

О популярности песни свидетельствует грамзапись, сделанная с голоса Надежды Васильевны Плевицкой (Винниковой) в период 1910–1912 гг. (Пример 3). Поэтому есть основание предполагать, что данный вариант песни звучал и в Курской губернии, уроженкой которой была Плевицкая.

### Пример 3.

**Во пиру ж я была**  
исполнительская версия Н.В. Плевицкой

*Нотация И.Л. Егоровой*

♩ = 144

Ва пи - ру ж я бы - ла, (а)ва би - се - ду - ш(и) - ки,  
4  
(â)ва би - се - ду - ш(и) - ки, у са - се - душ - ки.

7  

Эх, я пи - ла мо - ло - да слад - ку - ю во - да - ч(и) ку,

10  

слад - ку - ю во - да - ч(и) - ку, (а)я нас - то - ич - ку.

13  

Пи - ла д' мо - ло - да я ни рю - ма - ч(и) - ку (о - и),

16  

да ни рю - мо - ч(и) - ку, ни с - та - кан - чи - кам. Ох, пи - ла мо - ло - да из по -

21  

лу - ве - д(ы) ра из по - лу - ве - д(ы) - ра, чи - рис край до дна. (А...)

26  

(а...) (а...) Чи - рис край до д(ы) - на, пья - на не бы - ла.

31  

Тё - м(ы) ны - м(ы) ле - сы - м(ы) шла, (а)ни ша - та - ла - ся,

34  

(а)чис - тым по - лим шла -(а)ни ба - я - ла - ся (А...) Как

40  

ка д' - ва - ру п' - ри - ш - ла, па - ша - т - ну - ла - ся.

43  

Ка д' - ва - ру п - ри - ш - ла, па - ша - т - ну - ла - ся,

46  

за ви - ре - юш - ку у - х' ва - ти - ла - ся. (А...)

52  

(а)Ви - ри - я, ви - ри - я, ты, ви - ре - юш - ка, ох, ви - ри - я ли, ви - ри -

56  

я, ты, ви - ре - юш - ка, пад - де - р(ы) жи ж ты ме - ня, ба - бу пья - на - ё.

61

Пад-де-р' жи(ж)ты ме-ня, ба-бу п(ы)-я-на-ю, ба-бу п(ы)я-

65

на-ю. ше-ль-мв х(ы)-ме-л(и) на-ё \_\_\_\_\_ (х).

Во пиру ж я была, во беседуш(и)ке,  
 Во беседуш(и)ке, у соседушки.  
 Эх, я пила молода сладкую водоч(и)ку,  
 Сладкую водоч(и)ку, я настоечку.  
 Пила д' молода я ни рюмочкой,  
 Да ни рюмочкой, ни стаканчиком.  
 Ох, пила молода из полуведра,  
 Из полуведра, через край до дна.  
 Тёмным лесом шла – не шаталася,  
 Чистым полем шла – не боялася.  
 Как ко двору пришла, пошатнулася,  
 За верёюшку ухватилася:  
 – Ох, веря ли, веря, ты, верёюшка,  
 Поддержи ж ты меня, бабу пьяную.  
 Бабу пьяную, шельму хмельную.

Все эти сведения наводят на мысль о том, что песня «Во пиру была» имела более широкую известность в России, нежели два другие прототипа исследуемой шаляпинской версии. Обращает на себя внимание и интонационное родство фольклорных прототипов песен «Вдоль по Питерской» и «Во пиру была». Поэтому напев последней можно считать базовым (типовым) для ямщицкого варианта «Вдоль по Питерской».

Так, историю происхождения данной песни можно связать с использованием приёма «перетекстовки», широко распространённого в русском народном творчестве. Это можно объяснить и спецификой службы ямщиков, выходцев из крестьянской среды. Долгие переезды от одной почтовой станции к другой скрашивались их пением. Закономерным было и сочинение наиболее талантливыми представителями данного сословия новых поэтических текстов «на голос» излюбленных песенных напевов. В данном случае, напева «Во пиру была».

Объединив в первой части вокальной композиции фрагменты поэтических текстов песен, исполнявшихся в аутентичной среде на один типовой напев, Шаляпин воплощает в нём яркий и позитивный образ праздника, намеренно оставляя «за скобками» драматические эпизоды сюжетов «Вдоль по Питерской» (попытка разрыва любовных отношений) и «Во пиру была» (отчаяние женщины и месть мужу – «горькому пьянице»).

Третий источник, лежащий в основе второй части шаляпинской версии – волжские плясовые припевки «Кумушка» (Пример 4). Их вариант в исполнении

Л.А. Руслановой зафиксирован в грамзаписи в середине XX века. На оригинальность данного образца указывает более полный поэтический текст, по сравнению с вариантом песни в исполнении Шалапина.

Пример 4.  
**Кумушка**  
 в исполнении Л.А. Руслановой  
 Нотация И.Л. Егоровой

$\text{♩} = 68$

1. Ай, снег та - ит, во - да с кры - ши льёт - ся, хо - зя -

5 *Постепенно ускоряя*  
 и - на до - ма нет - хо - зяй - ка сме - ёт - ся.

8  
 Хо - зя - и - на до - м' нет, хо - зяй - ка сме - ёт - ся.

12  $\text{♩} = 115$

2. Эх, лес тре - щи - т(ы) и ко - мар пи - щит, то - ли

17  
 ку - м(ы) до ку - мы да су - да - ка та - щит. Эх,

21  
 кум до ку - мы су - да - ка та - щит.

Ай, снег таит, вода с крыши льётся,  
 Хозяина дома нет – хозяйка смеётся.  
 Эх, лес трещит и комар пищит,  
 Али кум до кумы да судака тащит?  
 – Эх, кумушка, ты, голубушка,  
 Свари, кума, судака, д' чтобы юшка была.  
 Эх, юшечка, и петрушечка.  
 Кума любя, кума любя, кума душечка.  
 Ох, нонче кулеш, да и завтра кулеш,  
 Приди ко мне, моя радость, моё сердце утешь.  
 Эх, юшечка и с петрушечкой,  
 Расцелуй, расцелуй, меня душечка.

Выявленные факты свидетельствует о том, что песни «Вдоль по Питерской», «Во пиру была» и «Кумушка», бытующие в народной среде автономно,



были весьма популярны и широко распространены в России. Не случайно творческий гений Ф.И. Шаляпина уловил нечто общее в их подтекстах и, переосмыслив в ином ракурсе, создал новое, яркое произведение, которое на протяжении более ста лет продолжает звучать на эстраде и в быту.

Ф.И. Шаляпин выступает здесь не только в роли исполнителя-интерпретатора, но и в роли музыкального режиссёра и аранжировщика песенного материала. Он создаёт цельную композицию, подчиняющуюся законам музыкальной драматургии, выраженной в интонационном, динамическом, агогическом и семантическом развёртывании мелодии в сочетании с поэтическими образами.

В концертной практике нередко случаи, когда исполнительская версия произведений в интерпретации выдающихся музыкантов становится эталоном для последующих поколений. Так произошло практически со всеми народными песнями из репертуара гениального русского певца Фёдора Ивановича Шаляпина. Песня, интерпретированная великим мастером, закрепилась в репертуаре певцов-солистов XX–XXI вв.: М. Михайлова, С. Лемешева, И. Скобцова, М. Магомаева, Ю. Гуляева, И. Кобзона, Л. Сметанникова, Д. Хворостовского, В. Верина и многих других. Талантливыми певцами воспринят не только напев, но и образ, созданный Шаляпиным.

Фольклорные истоки традиционных песенных жанров нашли своё новое претворение в творчестве Шаляпина, что проявилось и в специфической манере исполнения, в вокальных приёмах, в фонетике, в естественном импровизационно-вариантном интонировании. Всё это помогало создать неповторимый типаж подлинно русского характера. Интонации, подчеркивающие смысл и подтекст отдельных слов или целых эпизодов, близки в его исполнении к естественной разговорной речи. Достоверность стиля крестьянской лирики усиливается диалектным произношением некоторых слов и словосочетаний, обилием вставных гласных, интонированием слов и междометий на полугласных и «открытых» редуцированных звуках, свойственных традиционному творчеству.

Ф.И. Шаляпин впервые в профессиональной исполнительской практике утверждает типично фольклорный метод контаминации песенных образцов, бытующих в аутентичной среде, и, сохраняя в пении глубоко национальные черты, подчиняет его образно-смысловым задачам. Он становится основоположником абсолютно нового жанра – *художественной обработки народных песен для сольного исполнения*. Позже подобный метод интерпретации получил развитие в творчестве Л.А. Руслановой в диптихе песен «Расти, расти, моя калинушка» и «Из-под дуба, из-под вяза» [4, с. 75-78].

Изучение фольклорных прототипов народных песен в репертуаре Ф.И. Шаляпина даёт возможность понять природу стиля русского национального исполнительства в её лучшем, наивысшем воплощении.

### *Литература*

1. Бернад М. Песни русского народа. – СПб., 1863.
2. Вдоль по Питерской. Мини-дискография записи: Columbia (Magic Notes, США). С.-Петербург | Дата записи: 1906. [Режим доступа: [http://russian-records.com/details.php?image\\_id=329](http://russian-records.com/details.php?image_id=329)] (дата обращения 16.05.2015).
3. Демченко А.И. Русские певцы. Фёдор Шаляпин, Сергей Лемешев, Леонид Сметанников: Учебное пособие. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2010. – 76 с.
4. Егорова И.Л. Исполнительский стиль Лидии Руслановой. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2010. – 221 с.
5. Мельгунов Ю.Н. Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные и с объяснениями изданные, вып. 1. – М., 1879. – 131 с.
6. Оркестр русских народных инструментов [Режим доступа: [http://www.rusfolkorchestra.icaspe.ru/4/4\\_2\\_1.htm](http://www.rusfolkorchestra.icaspe.ru/4/4_2_1.htm)] (дата обращения: 16.05.2015).
7. Русская народная музыка [Режим доступа: <http://folkmusic.ru/index.php>] (дата обращения: 16.05.2015).
8. Шаляпин Ф. И. Страницы из моей жизни [Режим доступа: <http://www.shalyapin-museum.org/content/view/4227/463>] (дата обращения: 16.05.2015).
9. Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах. – М.: Гелеос, 2005. – 336 с.

## Рахманинов и Шаляпин: вокальная фразировка

Рахманинов и Шаляпин впервые встретились в Частной опере Мамонтова: с этих пор дружба этих великих артистов продолжалась до конца жизни. Именно здесь солист Шаляпин разучивал оперные партии под руководством дирижера Рахманинова: процесс работы обогатил обоих, расширил творческий потенциал каждого. Несмотря на разницу характеров, «Они сошлись. Волна и камень, / Стихи и проза, лед и пламень / Не столь различны меж собой» (А.С.Пушкин). В самом деле: «Шаляпин – динамика, огонь, беспокойство, Рахманинов – сосредоточенное спокойствие, углубленность. Шаляпин бесконечно говорил, жестикулировал, «играл». Рахманинов слушал, улыбался своей доброй улыбкой» (из воспоминаний певицы Ю.С. Фатовой-Бакалейниковой).

Сотрудничество с гениальным композитором-пианистом сыграло решающую роль в дальнейшем художественном росте и последующем международном признании великого певца и артиста. Рахманинов-дирижёр воспитывал вкус певца в постижении искусства фразировки, помогая конкретными указаниями яркости и характеристичности музыкальных образов. Рахманинов проявлял чуткость не только к красоте и силе голоса Шаляпина, он работал с огромным упорством над интонационной и тембровой выразительностью, будучи уверенным: что голос, подобно алмазу, должен получить тщательную огранку, чтобы стать бриллиантом. Рассмотрим одну из важнейших областей исполнения — фразировку.

Сам Рахманинов, обозначив «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры», третьим пунктом назвал «III. Правильная фразировка».

*«Художественная интерпретация невозможна, если учащемуся не известны правила, составляющие основу для очень важной области, фразировки. К сожалению, в этом отношении многие издания несовершенно. Некоторые из знаков фразировки используются неверно. Следовательно, единственно безопасный путь — взяться за специальное изучение этой важной сферы музыкального искусства. В старое время знаками фразировки пользовались мало. Бах расставлял их чрезвычайно скупно. Тогда в этом не было необходимости, так как каждый музыкант, играя, мог сам установить границы фразы. Но знание способов определения фраз ни в коей мере не является единственно необходимым. Столь же важно и мастерство их исполнения. В сознании ху-*

*дожника должно родиться подлинное чувство музыки, иначе все знания фразировки, которыми он обладает, окажутся бесполезными»<sup>1</sup>.*

Налицо парадокс: С. Рахманинов призывает **«изучать правила фразировки»**, но признаёт, что **«без подлинного чувства музыки все знания окажутся бесполезными»**. Зададимся вопросом – о каких **правилах фразировки** он говорит? Он отмечает: «во времена Баха знаками фразировки пользовались мало». Это естественно: в эпоху Барокко полифония оперировали, прежде всего, риторической диспозицией и артикуляцией мотивов. Однако уже Ф. Куперен отмечает разницу между нотной записью и звучанием, между «табулатурой» и «декламацией». В эпоху романтизма в музыке воцарилась протяжённая мелодия — носительница интонируемых речевых смыслов. Изменился инструмент: мгновенная отзывчивость клавиатуры на прикосновение рук, «весовая» игра открыли совершенно иные возможности произношения мелодии на рояле. Принципиальная сложность изучения фразировки проистекает из разницы **языка и речи**: если **язык нотного текста** требует теоретического осмысления законов построения, то **живая речь исполнителя** нуждается в актёрском воспроизведении смыслов на клавиатуре рояля посредством определённых выразительных и пластических приёмов.

Примеры в сфере фразировки мы будем иллюстрировать произведениями С. Рахманинова малых форм, имея в виду, что **фразировка – обобщающая категория мышления музыканта-исполнителя**.

**Фразировка обусловлена концепцией** целого – несёт её импульс, «пронизывающий все клеточки сочинения». В ней проявляются представления исполнителя о сочинении как едином действии, состоящем из мотивов, периодов, предложений, разделов. Рельефность фраз наиболее заметна в лирике созерцания, однако фигурации пассажей не менее нуждаются в ней. Фразировка отражает **стратегию мышления исполнителя**, способность выстроить целое. Фразировка оперирует всем комплексом средств: динамика и артикуляция, ритмика и агогика, напряжения и разрешения гармонии. Функции её многогранны и обусловлены, прежде всего, способностью исполнителя одухотворить текст **речевой интонацией**. Красота фразировки зависит от гибкости агогики и импровизационной свободы, это помогает пианисту преодолевать ударную природу звукообразования на рояле.

**Фразировка и пластика.** Фразировка теснейшим образом связана с пластикой, об этом пишет С. Фейнберг: «Фразировка предполагает свойства музыки передавать интонации и выразительность речи, её близость к синтаксическим формам и смысловым категориям. Пластика игры создаёт образ движения, жест, ощущение веса. В музыке пластика и выразительность фразировки дополняют и усиливают общее впечатление. Логика фразировки и выразительность жеста дополняют друг друга. В зависимости от характера фразировки и

---

<sup>1</sup> Интервью газете The Etudes (Филадельфия), март 1910 г. См.: Рахманинов С. «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры» // С. Рахманинов. Литературное наследие: В 3-х т. Т. 3. М., 1980. С. 232.

пластики ритма меняется впечатление от фортепианной звучности: она может быть сухой, острой или мягкой, обволакивающей, певучей или отрывистой. Когда говорят, что пианист обладает выразительным певучим звуком или мягким туше, то забывают, что впечатление зависит не столько от устройства руки или мягких подушечек, но **главным образом от манеры фразировать и от пластичности образа**, переданного музыкой. Только очень наивные учительницы музыки думают, что тайны хорошего фортепианного звучания связаны с особо счастливым строением руки пианиста»<sup>1</sup>.

### **Вокальные идеалы фразировки Рахманинова**

Для С. Рахманинова незыблем постулат: «мелодия – душа музыки». Конечно, прекрасные мелодии создавались Бахом во времена Барокко, или же Моцартом в эпоху Классицизма. Однако культ мелодии сложился в эпоху Романтизма – тогда и обозначилась роль фразировки, генетически связанная с вокальным произнесением мелодии. Орфеем XIX века можно считать Шопена, а Орфеем XX века — самого С. Рахманинова, который следовал его идеалам: «Шопен! Я почувствовал силу его гения, когда мне было 19 лет; я ощущаю это и по сей день. Его утончённое чувство звуковых красок, его великолепные гармонии и всегда подлинно пианистическое выявление возможностей инструмента делают его произведения своего рода Библией для пианиста. Если вы знаете творчество Шопена, вы практически знаете всё, что можно сделать в сфере создания пианистических эффектов высокого художественного значения»<sup>2</sup>. Общность двух гениев проявилась и в доминирующем в их музыке жанре: Шопен — «zal» (жалоба), С. Рахманинов – элегия (жалоба). С. Рахманинов с юности постигал идеалы пения на рояле на концертах Ан. Рубинштейна<sup>3</sup>. К принципам вокальной фразировки приходил С. Рахманинов — дирижёр Оперы Зимина, готовивший роли с Ф. Шаляпиным.

Отношение С. Рахманинова к фразировке сравнимо с его взглядом на кульминацию: «нужно выбрать ключевую точку, и выстроить целое, чтобы она засверкала во всём блеске». Так же и фразировка: нужно наметить опорные точки (одну или несколько) – «исполнитель должен уметь подойти к ним с абсолютным расчётом, абсолютной точностью, чтобы они (точки) не сползли». Фразировка С. Рахманинова следует принципам его кумира — Шопена. В отличие от него, С. Рахманинов не выставляет аппликатуру в мелодии — считает, что пианист обязан её знать. В музыке С. Рахманинова наиболее типично размещение кульминации не в середине или в конце — в начале фразы.

---

<sup>1</sup> Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. М. 1965. С.171–172.

<sup>2</sup> Рахманинов С.В. Литературное наследие. Т 1. С. 122.

<sup>3</sup> О «поющих пальцах» Ан. Рубинштейна вспоминают современники. А. Буховцев пишет, что кантилена его «удивительно приближается к человеческому пению» — Буховцев А.Н. Чем пленяет нас А.Г. Рубинштейн. М., 1889, С.6. Б. Асафьев отмечает: «С ранних детских лет хорошо помню восхищение со всех сторон певучестью рубинштейновской игры... У всех на устах было имя Рубинштейна и пение его рук!» (Игорь Глебов. Антон Григорьевич Рубинштейн. М., 1929, С.25).

**Кульминация в начале фразы** фактически совпадает с «**вокальной фразировкой**» — подразумевает звуковой максимум в её начале. Певец набрал весь ресурс дыхания, заполнил объём лёгких. По мере течения фразы запас дыхания расходуется, к концу фразы — исчерпывается, идёт бережная филировка остатков.

С. Фейнберг объясняет стратегию мышления пианиста в вокальной фразировке: «Выискивая свои средства в мире певучих фортепианных звучаний, пианист, естественно, стремится смягчить ступенчатость в мелодических последованиях, захватить в начале фразы достаточно силы, чтобы потом, экономно растрачивая её на протяжении мелодического отрезка, слить эти звуки, не отрывая ни одного из них от общей плавной линии. **Звуковая полнота в начале фразы аналогична запасу дыхания у певца. Пианист растрачивает запас полноты звука, как певец дыхание.** Новое усиление звучности в середине фразы может быть воспринято как нарушение плавности вследствие незаконно взятого нового дыхания. Не обладая запасом полноты звука в начале фразы, пианист приходит к «беззвучию», или вынужденное усиление может оторвать конец фразы от её начала из-за “ступенчатости” фортепианной звучности»<sup>1</sup>.

#### **Элегия op.3 №1 *es-moll*: ранний автопортрет автора (кульминация в начале фразы)**

Первый же фортепианный opus 19-летнего С. Рахманинова, изданный в 1892, встретил восторженную оценку публики и критики. Элегия, избранная заглавной пьесой, — наиболее драматичная в цикле, отображает противоречия состояния автора. **Жанр элегии** (жалобы) передаёт состояние неудовлетворённости автора собой и миром, его мироощущение близко образу «влюблённого юноши» Первого Концерта op. 1.

**Элегия** была отмечена П.И. Чайковским в числе лучших пьес цикла; в ней впечатляет сюжет: от начальной фразы до развязки в коде С. Рахманинов с предельной ясностью передает перепады эмоциональных состояний героя. Краткие ремарки композитора служат лишь намеками, наша цель — прояснить суть концепции.

С. Рахманинов в Элегии «целиком во власти своей тематической идеи»: квинтэссенция её заложена уже в главной теме — **мелодической фразе широкого дыхания**, которую следует отнести к типу вагнеровской «**бесконечной мелодии**». Фактически, она состоит из цепочки перетекающих друг в друга мотивов; суть явления определяет К. Зенкин: «она — выражение пения как такового, пения как непрерывающейся жизни души, независимой от каких-либо конкретных состояний»<sup>2</sup>.

Об уникальности кантилены С. Рахманинова-пианиста вспоминает С.Фейнберг, слушатель его выступлений, один из первых исполнителей его Третьего концерта op. 30. «Никто из пианистов не обладал такой широкой и

<sup>1</sup> Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. М. 1965. С.232.

<sup>2</sup> Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М. 1997. С.392.

полнозвучной фразировкой, как Рахманинов. О певучести его игры можно сказать так, как говорят о замечательном вокалисте, — что в ней прежде всего захватывает широта, сила и выносливость мелодического дыхания. В рахманиновском пианизме нас поражает способность на протяжении длительной мелодии сохранять сочность и наполненность звука, его фантастическое умение распределять силу звука и вовремя запастись новыми ресурсами, необходимыми для полнокровной выразительности фразировки»<sup>1</sup>.

Ключ к фразировке исполнителю поможет найти, прежде всего, картина целого сочинения — **концепция**, нерв которой бьётся в каждой клеточке. Наиболее характерным и пронзительным **мотивно-колористическим** образованием в Элегии является, безусловно, её **лейтгармония** (*as-f-ces-es-as*), в которой узнаётся **Тристан-аккорд** Вагнера (*f-h-dis<sup>1</sup>-gis<sup>1</sup>*) — **символ любовного томления**. С. Рахманинов вслед за Вагнером использует свойства этого лейтмотива: мягкую диссонансную окраску гармонии и вопросительную интонацию мотива. Очевидно, как и «Тристан», Элегия передаёт остроту переживания безвозвратно утраченной трагической любви. Потому и в музыкальной выразительности здесь сочетаются **монологи** и **диалоги** — по сути, перед нами **драматическая сцена**. **Тристан-аккорд** пронизывает всю ткань Элегии; но, в отличие от бесконечной череды эллипсисов у Вагнера, эта неповторимая гармония получает у Рахманинова различные тональные разрешения, например — в тонику *es-moll* (*es-b-es-ges*).

Представим единую линию «бесконечной мелодии» темы как цепочку мотивов-персонажей сюжета. Их напряжённые отношения от начала пьесы постоянно эволюционируют, обостряются и приводят к катастрофическому взрыву в коде. Каждая из частей трёхчастной формы строится из контрастных картин.

**Первую часть** (т. 1–40) открывает двутакт вступления: волнообразные фигуры ассоциируются с морской стихией, задают модус взволнованности.

**Картина 1** (т. 1–11). Герой: мировая скорбь и любовная тоска.

1. Мелодия *espressivo*, нисходящая вокальная фраза темы — воплощение отчаяния героя, в её декламации: «Господи, услышь меня, Господи» взрывчатая смесь состояний мольбы и протеста. Кульминационная вершина темы *mf* на выдержанном звуке — горестное восклицание на максимуме дыхания; спуск по выдержанным синкопам *tenuto* словно визуализирует попытки героя удержаться на высоте чувства и в то же время — сознание их краха. **Восходящий мотив *cresc.*** (т.6–7) — попытка возражения, сохранения равновесия — не даёт результата: продолжается спуск синкоп и затухание фразы в *dim* до полного угасания *p*.

2. Мотив любовной тоски на Тристан-аккорде (т.10–11) в окончании вокальной фразы — важнейший образ мысленного диалога героя: **мотив мечты о ней**. Восходящие триоли требуют совершенно особого звучания *pp* — символизируют утерянное счастье. Щемящее завершение мотива — возможная во-

---

<sup>1</sup> Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. М. Музыка. 1969. С.232.

кальная фермата, как бы запаздывающее разрешение пунктира в тонику *es-moll*. Трансформации этого мотива становятся важнейшей константой сюжета.

Повторное проведение темы отличается гораздо большей настойчивостью: мелодическая линия вначале также спускается по синкопам в *dim*, однако вскоре *cresc* разворачивается до *f* (т.14–15), хотя и смягчается в *p* позитивного *Ges-dur*.

#### Картина 2 (т.17–32). Противление героя.

Новая стадия сюжета: ряд диалогов и трансформации мотивов – принципиально изменяет ситуацию, идёт накопление ресурсов к кульминации *ff*. На спокойный восходящий мотив вопроса *pp* следует взволнованный декламационный ответ мотива триолей на Тристан-аккорде. В повторном проведении диалога градус экспрессии возрастает: мотив вопроса получает авторскую ремарку: *con affetto*, ответ звучит ещё более «запальчиво». Мятёжные порывы героя выливаются в огромное *cresc*: маркированные акценты в мотивах *ff* в аккордовой фактуре в протяжении восьми тактов передают высший накал страсти и, наконец, спускаются до уровня *f*.

Реприза главной темы (т.33–40). Проведение темы в секстах *f* свидетельствует о трагическом мироощущении героя, его мужестве и решимости.

#### Средний раздел из двух картин (т. 41–83)

#### Картина 3. *Piu vivo* (т.41–59). Просветленные воспоминания

Новая лирическая тема *mf* — попытка героя воскресить в памяти светлое прошлое. Тема в светлом *Ges-dur* открывается заглавным щедрым интервалом лирической сексты (№ 114, т.1) в тёплом виолончельном регистре в партии левой руки — под ласковое журчание *pp* фигураций двойных нот. Тема также претворяет вокальную фразировку: от насыщенного начала к филированию звучности по мере нисхождения. Повторение темы приводит к перелому: счастье оказываются призрачным! Конфликт представлен в диалогах мотивов: страстная мольба «темы виолончели» *mf* (№ 115, т.1–3) в парадоксальном высоком регистре наталкивается на недоумение восходящих мотивов строгого хорала (№ 115, т.3–5). В гармонии, как в вопросах, так и в ответах, звучит Тристан-аккорд.

#### Картина 4. Подход к кульминации и взрыв (т.63–83).

После безуспешной попытки примирения в светлом *Ges-dur*, кризис разгорается с невиданной силой. От *pp* начинается стремительная экспансия *cresc sempre*, расширение фактуры: бас и мелодия устремляются в противоположных направлениях. Страсть увлекает мелодию в октавах вверх: восхождение секвенций снова идёт по синкопам; напротив, бас погружается в мрачные глубины. Необычайно яркая и протяженная зона кульминации (*fff appassionato*, 13 тактов) сохраняет высший уровень напряжения прежде всего за счёт конфликта гармоний: в тритоновом соотношении басов блистают два цветовых пятна – *A-dur* и нонаккорда на *Es*. Метафорический смысл этих многократных экстатических повторений приёма эллипсиса (подмены тональностей, в духе Вагнера), сопоставления красок — неверность возлюбленной, утрата веры героя в смысл жизни.



После колоссального эмоционального потрясения наступает опустошённость героя — призрачная ценность его дальнейшего бытия передана в бесплотной, выписанной петитом, каденции *p* (т.83).

**Реприза** (т. 84–107) из двух разделов.

**Картина 5. Темпо I** (т.84–99). **Безысходность, смертельная тоска.**

После крушения идеалов герой остаётся наедине со своей трагедией. Его «бесконечная мелодия» в секстах звучит в динамика *pp*, без нюансов (в отличие от *mf espressivo* в начале). Загробным холодком веет от нисходящих мотивов 2-й Картины, градус их эмоций — около абсолютного нуля *ppp* (т. 91) (вместо *ff* в начале). Постепенно герой выходит из оцепенения, пробуждается его воля. Мятежный **восходящий мотив** (т. 96) в динамике *mf* показывает решимость героя разорвать порочный круг мучительного чувства. Об этом говорит ломка стереотипов: в нисходящей **вокальной фразе** отсутствуют *dim.* и угасание темпа.

**Картина 6. Кода** (т.100–107). **Взрыв отчаяния: отвержение любви.**

Развязка сюжета очень красноречива: **мотив любовной тоски с Тристан-аккордом** (в начале — образ сокровенной мечты *pp*) материализуется в *mf* как знак тяжёлого решения: отвергнуть неразделённую любовь. Восходящая волна *cresc* секвенций этого мотива приводят к взрыву отчаяния в кульминации *ff*, к перелому на самом гребне. В лавинообразном потоке нисходящих маркированных терций-акцентов узнается жест отвержения трагической любви.

Несомненна переключка двух кульминаций в середине и в коде. В 1-м случае её основой была зловещая **пара басов: A-dur и D9** на *Es*; в Коде симметричная **пара басов: тоника es-moll и As** — **Тристан-аккорд** на *S*. Грозная декламация в последнем такте восходящих акцентов в *fff* (т.107) — достойный ответ на бессилие в выписанной петитом «бесплотной» каденции *p* (т.83) перед репризой.

К. Зенкин характеризует особые качества мелодики С. Рахманинова: «...каждый изгиб мелодии, каждая новая гармония создают возможность более или менее конкретно эти состояния обозначить и воплотить их в движении»; он также отмечает огромную «степень “психологической вместимости” мелодии» и связывает с ней «необычный для созерцательной лирики уровень драматизации»<sup>1</sup>. В развитии этой мысли следует обратить особое внимание на аспекты жанра: Элегия перерастает рамки лирической пьесы и разворачивается как **драматическая сцена**. Элегия «написана кровью» — перерастает рамки камерной фортепианной миниатюры и достигает эмоционального накала, достойного масштаба симфонического полотна. С. Рахманинов первым из русских композиторов-пианистов достигает синтеза вершин пианистического мышления великих романтиков: вокальной мелодики Шопена и «фортепианной партитуры» Листа.

---

<sup>1</sup> Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М. 1997. С.392–393.

## **Работать по-шляпински!**

В 1968 году выдающийся оперный режиссер и педагог Б.А. Покровский в эпохальной статье «Читая Шляпина» открыл для нас пролежавшее сто лет без применения *теоретическое наследие* гениального оперного актера Ф.И. Шляпина – рабочие сценические термины, при помощи которых он создавал свои шедевры. А в 1994 году Б.А. Покровский сетовал: «Более четверти века тому назад я попытался для удобства изучения изложить главные идеи и положения Учителя Шляпина в большой статье. Есть все основания, что эта статья была проигнорирована...»<sup>1</sup>.

Но это было не так. Современные оперные режиссеры – Д.А. Бертман, А.Б. Титель, Ю.К. Лаптев, Г.Г. Исаакян, В.Ф. Жданов, М.В. Анестратенко и я в их числе откликнулись на призыв Б.А. Покровского и начали применять теоретическое наследие Ф.И. Шляпина *на практике*.

По заданию моего учителя Б.А. Покровского я собрал в своей докторской диссертации «Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф.И. Шляпина» (2005) разбросанные в шляпинском литературном наследии его сценические *термины и понятия*. Впоследствии я растолковал их в специализированном учебнике «Сценическое мастерство оперного актера на основе учений Ф.И. Шляпина и К.С. Станиславского. *Двадцать шагов к оперному театру*» (2018). Этот специализированный учебник знакомит студентов-вокалистов с тем, как, используя «*инструментарий*» Шляпина, *работать* над оперной ролью.

Данная статья призывает еще раз обратить внимание на теоретическое наследие Ф.И. Шляпина, разобраться в некоторых его ключевых *понятиях и терминах* и представить себе, как с их помощью великий мастер *работал* над оперной ролью.

Ф.И. Шляпин утверждал, что «**театр – это не индивидуальное, а коллективное творчество**», но при этом на актера оперного театра ложится самая большая ответственность<sup>2</sup>. Ведь в идеале именно он через свою вокально-смысловую интонацию и пластическую выразительность *грамотно* передает в зрительный зал *информацию*, разработанную во время репетиций в *результате коллективного творчества* режиссера-постановщика, дирижера и самого оперного актера, чтобы вызвать у зрителей-слушателей *иллюзию*, что они являются соучастниками событий, происходящих во время спектакля на сцене оперного

---

<sup>1</sup> Покровский Б.А. Настигая шляпинскую мысль // Альманах «Катарсис». 1994. № 1.

<sup>2</sup> Шляпин Ф.И. Маска и душа. М., 1990. С. 277.

театра. И тогда, по словам психолога Г.Б. Шереметевой, «информация, льющаяся со сцены в виде музыки, слова и пластической выразительности, объединяет зрителей в единое целое, и зал отвечает ей каждой частицей своих тел и души. Происходит как бы акт взаимного творчества зрителей-слушателей и исполнителей идущего оперного спектакля»<sup>1</sup>.

Но произойти это может только в том случае, если во время репетиционного процесса исполнитель искренне *поверит* в сочиненную соавторами спектакля – режиссером-постановщиком, дирижером и оперным актером – *постановочную версию* и, главное, сумеет органично присвоить себе все возникшие на репетициях постановочные находки, которые он должен донести до зрителя-слушателя.

Из истории оперно-театрального искусства мы знаем, что идеальным примером коллективного творчества, то есть *соавторства*, было на рубеже XIX и XX веков сотрудничество режиссера-постановщика С.И. Мамонтова с дирижером С.В. Рахманиновым и оперным актером Ф.И. Шаляпиным. Во второй половине XX века примером подобного коллективного творчества (соавторства) может служить сотрудничество оперной актрисы Г.П. Вишневской с режиссером-постановщиком Б.А. Покровским и дирижером Г.Н. Рождественским. В настоящее время тоже есть интересные примеры соавторства: режиссера-постановщика А.Б. Тителя, дирижера Ф.П. Коробова и актрисы Х.Л. Герзмава, режиссера-постановщика Д.А. Бертмана, дирижера К.К. Тихонова и актрисы Н.И. Загоринской. Мы знаем также, что оперные коллективы руководимой С.И. Мамонтовым Русской частной оперы и руководимой Б.А. Покровским оперной труппы Большого театра России в свое время достигали *высочайших творческих результатов*. То же самое можно сказать о руководимом ныне Д.А. Бертманом театре «Геликон-опера» и о руководимой А.Б. Тителем оперной труппе Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. И все это именно благодаря использованию ими технологического приема коллективного творчества (соавторства).

Анализируя состояние дел, сложившееся на сегодняшний день в репетиционном процессе *работы над оперной ролью* в театрах нашей страны, я пришел к выводу, что коллективного творчества там, к сожалению, почти не происходит.

Проведенные мною *исследования* показали, что в нашей стране в последние годы укоренилась *упрощенная технология* постановки оперных спектаклей, заключающаяся в применении для работы над ролью во время репетиционного процесса метода, именуемого в театральной среде **«натаскивание на роль»**.

К этому подтолкнул прежде всего переход нашей страны на рыночную экономику, вынудивший дирекцию театров сократить время репетиционного процесса для выпуска спектаклей до **одного месяца**. К сожалению, такое нововведение существенно снизило уровень качества выпускаемых спектаклей. Заметим, что в советское время, учитывая сложность специфических особенностей

---

<sup>1</sup> Шереметева Г.Б. Путешествие души. М., 2011. С. 97.

выпуска оперных спектаклей, режиссерам-постановщикам предоставлялась возможность работать над постановкой спектакля **до года**.

Таким образом, установившаяся традиция «натаскивания певца на роль» и установившаяся монополия режиссера-постановщика, в последние годы превратившая его в диктатора, стали заметно оказывать отрицательное влияние на качество репетиционного процесса. А требование выпуска оперного спектакля в сжатые сроки естественным образом нарушило правильность алгоритма работы над оперной ролью и привело к отрицанию важнейшего шаляпинского принципа «коллективного творчества» (соавторства в постановке спектакля) режиссера-постановщика с дирижером и оперными актерами.

Ситуация в наших оперных театрах часто складывается так, что после отъезда поставившего спектакль приглашенного, иногда даже из другой страны режиссера-постановщика, хозяином идущего спектакля становится так называемый **режиссер-репетитор**, который, занимаясь вводами новых исполнителей, пользуется исключительно методом *натаскивания на роль*. Иногда режиссеры-репетиторы, заменяя себя видеодиском, рекомендуют певцам включить дома считывающее устройство и, просмотрев видеозапись идущего спектакля, выучить с нее все необходимые мизансцены.

Многие певцы работают в соответствии со сложившимися за это время лекалами: *сразу* после назначения на роль певец отправляется к концертмейстеру зубрить оперную партию, затем он сдает вызубренную партию дирижеру, и только после этого начинаются сценические репетиции с режиссером-постановщиком.

Иными словами, певец, обычно встречается с режиссером-постановщиком только после того, как сдаст дирижеру вызубренную партию, а дирижер до зубрежки партии тоже не встречается с певцом. Таким образом, о *постановочном замысле* режиссера и дирижера певец узнает только во время сценических репетиций.

Не будучи в курсе замысла спектакля, исполнитель просто заучивает написанные в клавише голые ноты и слова своей роли, иногда обращая внимание на отмеченные композитором нюансы и не вкладывая в них никакого *дополнительного содержания*. А если в соответствии со своей врожденной интуицией певец по своему собственному разумению и вкладывает в них какое-то дополнительное содержание, какой-то подтекст, то возникает опасность, что это будет идти вразрез с общей концепцией спектакля, поскольку исполнителю во время заучивания партии об этой концепции ничего не было известно.

Естественно, при таком алгоритме работы над ролью, когда все участники репетиционного процесса полностью *разобщены*, и речи быть не может ни о каком коллективном творчестве, ни о каком соавторстве.

А вот знакомясь с шаляпинским методом работы над оперной ролью, мы обнаруживаем, что работа великого мастера происходила совсем иначе. Получив назначение на роль, Шаляпин не бросался сразу к концертмейстеру заучивать оперную партию, чтобы затем сдать ее дирижеру и приступить к сценическим репетициям с режиссером-постановщиком, а начинал с того, что совер-

шал, по его словам, «**усилия чисто интеллектуального порядка**». Он считал, что именно в них заключен «**первоначальный ключ**» к работе над оперной ролью, то есть «к постижению характера изображаемого лица»<sup>1</sup>.

Прежде всего Ф.И. Шаляпин знакомился с литературным источником, на основе которого, создавая новое произведение искусства – оперу, – либреттист составлял либретто, а композитор сочинял музыку. Например, «*первоначальным ключом*» для исполнительницы роли-партии Татьяны Лариной должны быть применены «*усилия чисто интеллектуального порядка*», заключающиеся, прежде всего, в ознакомлении со следующей литературой:

1. А.С. Пушкин. Евгений Онегин, роман в стихах (любое издание).

2. Ю.М. Лотман. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983.

3. А.Е. Шольп. «Евгений Онегин» Чайковского. Л., 1982.

4. П.И. Румянцев. «Станиславский и опера» (Глава «Евгений Онегин»). М., 1969.

5. Г.В. Кристи, О.С. Соболевская. Станиславский – реформатор оперного искусства (Глава «"Евгений Онегин" П.И. Чайковского»). М., 1977.

6. М.А. Чурова. Борис Покровский ставит классику (Глава «П. Чайковский "Евгений Онегин". Постановка 1991 года»). М., 2002.

7. Б.В. Асафьев. Об опере (Глава «Два "Онегина". К возобновлению оперы»). Л., 1976.

8. Г.Ф. Головатая. «Евгений Онегин» А.С. Пушкина и П.И. Чайковского. Текст и версии. Исследование. М.: Композитор, 2012.

Затем, чтобы понять характер Татьяны и сыграть ее на сцене, нужно обратить особое внимание на утверждение А.С. Пушкина: «...ей рано нравились романы», – и обязательно прочесть те романы, которые героиня прятала под подушкой: «Нескромные сокровища», Д. Дидро, «Опасные связи» Шодерло де Лакло, «Персидские письма», Ш.-Л. Монтескье, «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо и другие (список этих романов вы обнаружите в книге Ю.М. Лотмана «Роман А.С. Пушкина "Евгений Онегин". Комментарий»).

Из теоретического наследия Ф.И. Шаляпина мы узнаем, что он придавал огромное значение такому *понятию*, как «**сочинение роли**»<sup>2</sup>. Он заявлял: «Я пою роль, а не партию», – поскольку *партия* написана композитором, а *роль* на основе этой партии должен сочинить исполнитель под руководством режиссера-постановщика и дирижера. Но некоторые певцы, не понимая этого, заявляют, что термины «партия» и «роль» означают одно и то же. Поэтому они и поют *партию*, а не *роль*, то есть голые ноты.

Но, чтобы «петь какую-то роль», ее надо вначале «**сочинить**». А для «**сочинения роли**» нужно с помощью соответствующего технологического приема воспользоваться «*инструментарием*» Шаляпина, то есть его рабочими сценическими терминами, с помощью которых он создавал свои оперные шедевры, и

---

<sup>1</sup> Шаляпин Ф.И. Маска и душа. М., 1990. С. 65.

<sup>2</sup> Шаляпин Ф.И. Маска и душа. М., 1990. С. 69.

использовать также соответствующие им элементы мастерства актера Станиславского, который, по его утверждению, свою «систему» списал с Шаляпина.

В идеале во время идущего спектакля оперные актеры должны при помощи своей вокальной и пластической выразительности передавать в зрительный зал ту *информацию*, которую они вложили в свое исполнение в соавторстве с режиссером-постановщиком и дирижером, играя в соответствии с принципами Ф.И. Шаляпина, *сочиненную ими роль*. Но, не понимая этого, некоторые певцы утверждают, что *сочинение ролей* – дело либреттистов и композиторов, а певцы должны только *исполнять* порученные им роли. Так они и поступают. И это длится у таких певцов на протяжении всей их «творческой» жизни.

Приступая к *работе* над оперной ролью и ознакомившись с литературными источниками, Ф.И. Шаляпин тщательно анализировал музыкальную драматургию оперы. Это необходимо делать и соавторам спектакля, *работающим* во время репетиций над оперной ролью для того, чтобы в зрительный зал пошла правильная информация. При этом важно не разделять музыку и текст либретто. К сожалению, на практике часто бывает так, что режиссер (особенно если это приглашенный для постановки оперного спектакля драматический режиссер) пользуется только текстом либретто, а дирижер предпочитает только музыкальный текст. Ясно, что при этом полностью игнорируется принцип коллективного творчества (соавторства), и это отрицательно влияет на качество поставленного оперного спектакля.

«*Сочиняя роль*», мы закладываем именно ту *информацию*, которую певец непосредственно будет передавать в зал, чтобы зрители-слушатели, восприняв ее, прониклись состоянием исполняемого актером персонажа и поняли его тайные желания и стремления.

Поэтому *теоретическое* высказывание Ф.И. Шаляпина – «*сочинить роль*» – необходимо перевести в *практическое* русло, используя актерские технологии. А для этого нам, педагогам, следует научить студентов-вокалистов во время репетиционного процесса самостоятельно, но, естественно, под руководством режиссера-постановщика и дирижера, *работать* над оперной ролью и убедить их, что *кроме исполнительской функции*, в идеале они должны быть и *соавторами* будущего нового произведения искусства под названием *оперный спектакль*.

## **Шаляпин: Художественные открытия**



**Борис Кустодиев Фёдор Шаляпин (1921)**

*«Король певцов», «царь-бас», «певец-император»...* Подобные эпитеты приводились в предыдущих очерках, и, напоминая о них, заметим, что и в самом Шаляпине со временем открылось нечто подобное.

Л.Нелидова-Фивейская, танцовщица и поэтесса, жена дирижёра М.Фивейского, с которым Шаляпин охотно выступал в США, делилась своими впечатлениями 1920-х годов: *«Поражала царственная величавость всей его особы – его движений, поз, манеры говорить и держаться в обществе... Маги-*

*ческое действие производила на всех излучающаяся из него сила необычайной одарённости и яркость его сложного характера».*

Не потому ли так удавались ему образы державных властителей? Припомним их – Кончак в опере Бородина «Князь Игорь», Иван Грозный в «Псковитянке» Римского-Корсакова, Борис Годунов в одноимённой опере Мусоргского, Олоферн в опере Серова «Юдифь», Филипп II в «Дон Карлосе» Верди...

Это центральные партии, а сколько подобного разбросано по разного рода эпизодам:

- вот суровый «нордический» монумент угрюмо-непререкаемой силе (песня Варяжского гостя из оперы Римского-Корсакова «Садко»);

- вот разрастающийся поток постепенного овладения сознанием людей, когда в конце неумолимого *crescendo* его тень вздымается над ними устрашающей громадой (ария Базилио из «Севильского цирюльника» Россини);

- а вот он указующим перстом буквально осязаемо движет человеческой массой (речитатив и ария Дон Сильвы из «Эрнани» Верди).

В целом же голос Шаляпина в таких случаях оказывался исключительно твёрдым, что сопровождалось заострённой дикцией и волевыми росчерками вокальной «жестикуляции». Кроме того, он становился по-особенному звучным, его пронизывало ощущение впечатляющего величия.

Так в чисто певческой плоскости складывался безусловно убеждающий образ властной натуры, предназначенной править людьми и миром. Обратимся к свидетельствам очевидцев наиболее мрачных из таких фигур.

*Ж.Фашотт: «Профиль Шаляпина – Грозного, резко выступающий из высокого и жёсткого, как ошейник, ворота, передаёт крайнее эмоциональное напряжение... Нос, как орлиный клюв, жёсткий рот в обрамлении редких ниспадающих усов, длинные и растрёпанные волосы, взгляд жестокий и подозрительный...»*

А вот более пространная выдержка из наблюдений Л.Добронравова.

*Огромный, весь в чёрном, давящий и своим гигантским ростом, и каменной неподвижностью бесстрастного лица, и могильным холодом, веющим от него. И мы видим одну из тайн шаляпинского творчества: вместе с Филиппом II на сцену незримо входит его эпоха – от него веет тленом испанских подземелий, сумраком католических соборов, дымом костров святейшей инквизиции...*

*Голос бесстрастный и мощный, насыщенный мрачными интонациями подозрительного царственного отшельника... Шаляпин так выразил давящую, непреодолимую силу, что это существо показалось воплощением Левиафана. Это не земной король, владыка своей страны. Это – зверь из бездны, принявший облик монарха и утвердивший над миром страшную свою власть.*

Можно предположить, как жутко и отталкивающе воздействовали подобные образы в контексте актуального исторического процесса начала XX столе-



тия. В них, с одной стороны, присутствовала констатация уходящего монархизма и уже зреющего тогда тоталитаризма, а с другой – они способны были пробуждать в душах зрителей неприятие и протест против любых форм авторитаризма, в каком бы обличье он не представал.

Отдельную, особую грань в шаляпинской галерее властителей душ составили демонические натуры. В опере Рубинштейна шаляпинский Демон царствовал и царил. Даже в чисто лирических излияниях он прежде всего – существо высшее, «державное», абсолютно отстранённое от обыденного, парящее над земным и величественно озирающее подвластные ему пространства.

Что было в «дьявольских» сценах, можно представить по отзыву участницы спектакля «Демон», в котором Шаляпин впервые исполнил главную партию (было это в 1904 году).

*Как бы из хаоса мироздания пронёсся стихийный вихрь, и клятва прозвучала в нём угрозой и отчаянием. Шаляпин пел, скандируя слова в каком-то безумном темпе, и по мере того, как он пел, мы все, бывшие на сцене, замерли ошеломлённые, а оркестр, продолжая играть, поднялся, как один человек, со своих мест, изумлённо и восторженно глядя на него.*

Именно такие сцены имел в виду М.Горький, считая, что Шаляпин был наделён «страшной, дьявольской силой поработать толпу». Больше всего это относилось к фигуре Мефистофеля.

Вначале – в опере Гуно «Фауст», где шаляпинский Князь тьмы в свой час полновластно правит миром, извергая мрачные императивы, подавляя окружающих своей тяжёлой дланью. Он подчиняет себе толпу, бесстыдно манипулируя ею, перекрывая ропот недовольных «гласом растления» и окриком хозяина жизни.

Более тонкими и обходительными средствами он плетёт интриги вокруг основных персонажей. Показательна в этом отношении **серенада Мефистофеля**.

Поначалу и внешне Шаляпин ведёт её как нежное любовное признание галантного кавалера, с напускной элегантностью манер и «вальяжной» чувствительностью. Но сразу же изнутри насыщает всё глубокой иронией, и этому в частности служит великолепный французский язык артиста с его язвительным прононсом.

А затем в ход идут разные оттенки издёвки, нескрываемого отвращения к неискоренимой пошлости и глупости так называемых человеческих страстей. Открытое презрение ко всему этому передаёт неподражаемый шаляпинский смех – смех убийственный, растаптывающий и при всей своей подавляющей властности донельзя гнусный.

\* \* \*

В чём же сущность шаляпинского мефистофельства? Уже в первых серьёзных работах певца времён тифлисской антрепризы (1893 год) местные жур-

налисты отмечали излюбленное им «*мефистофельское злорадство*», которое он порой переносил и на другие партии (Базилио, Мельник).

Хорошо знавший человеческую породу, Шаляпин мог позволить себе в театре позицию «сильной личности» или даже «сверхчеловека». За этим стояло поистине дьявольское знание людских слабостей. И он беспощадно развенчивает их, используя все средства осмеяния, едкого сарказма, вплоть до уничтожающего цинизма.

Всё сказанное нашло впоследствии логическое завершение в трактовке образа Мефистофеля из одноимённой оперы итальянского композитора Бойто. Эта партия была для Шаляпина в числе «коронных», и можно понять энтузиазм публики, описанный в корреспонденции из Милана, где артист в 1908 году выступил в роли Мефистофеля.

*Зрительный зал заполнен до отказа. У дирижёрского пульта – знаменитый Тосканини. Взвился занавес, и в облаках появился Мефистофель. Он стоял спиной к публике и был так искусно загримирован, что каждый мускул на теле играл. Раздался гром аплодисментов. Для нас это был подлинный праздник.*

*Каждая фраза, пропетая Шаляпиным, каждый его жест принимался как откровение. А когда Шаляпин исполнил арию со свистом, энтузиазм публики перешёл всякие границы. Люди вскакивали с мест, обнимались с совершенно незнакомыми.*

*Успех, выпавший на долю Шаляпина, был невероятен. Много дней Милан говорил об этом спектакле... Город облетела ещё одна новость: Артуро Тосканини сказал, что пока жив Шаляпин и пока он сможет петь в «Мефистофеле» Бойто, маэстро не будет дирижировать оперой с другим Мефистофелем.*

Такова внешняя сторона артистического успеха Шаляпина в этой партии. А вот её художественная сущность, которую, пусть и несколько тенденциозно, социально заострённо, почувствовал писатель А.Серафимович.

*Мощный, неудержимо проникающий в душу голос лился сверху, затопляя до самого верха колоссальный зал. Мрачная фигура высилась высоко над сценой, и нечеловеческое лицо с дьявольскими глазами, полное дьявольского презрения к ничтожному, выделяющемуся в тумане жилищу, населённому презренной породой, удивительно сливалось с раскатами божественного голоса.*

*И по мере того, как он звучал и заполнял собой зал, Шаляпин пропадал, пропадала обстановка, декорации, земной шар в тумане, оставался один дьявол – злобный, с удивительно скверной рожей. И все эти сидящие люди, такие разодетые, такие сытые и пресыщенные, уже не думали, хорошо или дурно звучит голос, хорошо или дурно играет тот, кто прежде был Шаляпиным. Бездна злобного презрения заливала, давила их.*

*А сатана не унимался. Он оторвал сытую, уверенную толпу от обычной обстановки, от обычного комплекса чувств и ощущений, и все чувствовали себя маленькими, жалкими и ничтожными.*

Это описание ценно и наблюдением, которое в чём-то перекликается с тем, что мы встречали в приводившейся в предыдущем очерке рецензии А.Амфитеатрова.

Не просто пение и даже не просто эффект искусного перевоплощения, а способность к созданию полной иллюзии, переключающей аудиторию в совершенно иное, нужное артисту пространственно-временное измерение («...*Шаляпин пропал, пропала обстановка, декорации... И люди уже не думали, хорошо или дурно звучит голос, хорошо или дурно играет тот, кто прежде был Шаляпиным*»).

Но вернёмся к «Мефистофелю» Бойто и вслушаемся в упомянутую **арию со свистом**. Действительно, сколько здесь жёсткого «металла» в голосе, сколько ядовитого скепсиса, перерастающего в демоническое всеотрицание – чего только стоят презрительные реплики «*по*» (итал. – *нет*) с их глиссандирующими окончаниями.

Этот Мефистофель Шаляпина грубо измывается над всем, что относится к существованию ничтожно копошащегося муравейника рода человеческого, так как в несколько минут звучания благодаря неожиданным контрастам и резким перепадам вокальной артикуляции певцу удаётся спрессовать множество состояний, позиций, поворотов мысли и её оттенков.

В конечном счёте, целое превращается в настоящий шабаш, и свою кульминацию нигилистический разгул получает в разбойном освистывании, завершающем каждый «куплет».

Подобные страницы шаляпинского исполнительства весьма многозначительны – в них фиксировался начавшийся зловеющий пир дьяволиады XX века, а это, в свою очередь, говорило о том, что человечество вступало во тьму попрания гуманизма. Сказанное позволяет утверждать: будучи наследником художественной классики XIX столетия, Шаляпин важной частью своего творчества принадлежал иной, следующей эпохе.

\* \* \*

И тот же Шаляпин, этот «дьявол во плоти», мог быть абсолютно противоположным, воплощая своим искусством высшую человечность. Коренилась она в том, что было реально заложено в натуре артиста.

Вот малоизвестный случай из его жизни, о котором в книге «Записки старого москвича» рассказывает И.Шнейдер.

*В России с Шаляпиным долго работал в качестве импресарио некто Бискер, оказавшийся после революции в Бухаресте, где терпел страшную нужду и голод. В концертных бюро с ним не хотели разговаривать, когда он приходил туда в поисках какой-либо работы, а то и просто выгоняли этого старого, измученного человека.*

*В отчаянную минуту Бискер написал письмо Шаляпину. И вот однажды – это было в 1926 году – Бискеру пришла телеграмма из Нью-Йорка: «Ставь*

концерт. Шаляпин». С этой телеграммой в руках Бискер явился в одно из концертных бюро, откуда его не раз прогоняли.

Чудесное превращение произошло мгновенно – вокруг Бискера забегали, не зная куда усадить и как величать. Бухарест сошёл с ума. Публика брала театральные кассы штурмом несмотря на то, что билеты стоили баснословно дорого.

Концерт прошёл с огромным успехом. После концерта бледный и взволнованный Бискер принес Шаляпину груды денег. Шаляпин отмахнулся от неё: «Мне ничего не надо. Я приехал сюда ради старого товарища, чтобы помочь ему в беде. Оба мы скитальцы, оба без родины, но я богат, а у тебя ничего нет. Бери себе всё».

Человечность шаляпинского искусства, о которой идёт речь, более всего выразилась в исключительной проникновенности исполнения. Уже в 1898 году безвестный рецензент «Московского листка» открыл один из творческих «секретов» артиста.

Во всякой роли чувствуется необычайно симпатичное отношение Шаляпина к изображаемому лицу – он как бы любит его. Публика же инстинктивно это сознает, оценивает, и успех Шаляпин имеет больший, чем все те, кто гонятся за эффектами и аплодисментами.

К этому нужно добавить ещё одно: глубоко «проживая» и переживая воплощаемое состояние, певец стремился к максимально искреннему выражению чувства. Отсюда – так отличающая его экспрессия художественного высказывания и соответствующий набор специфических приёмов:

- порой как бы чуть дрожащий голос, его по-особому трепетная вибрация (передает идущую изнутри взволнованность);
- нежные, ламентозные фальцетные верха (дают ощущение щемящей трогательности и позволяют, что называется, брать за душу);
- подчас слышится в голосе некая «трещинка», «надтреснутая» нота (не только настораживает, побуждает вслушаться, но и почти автоматически вызывает у слушателя эмоциональную реакцию сопереживания);
- использует певец имитации вздоха, стоны, стонания, всякого рода «придыханий», всхлипываний, рыданий, и в голосе его нередко «дрожит слеза» (это, разумеется, самые сильнодействующие средства).

В камерном репертуаре шаляпинская проникновенность, пожалуй, отчетливее всего сказалась в исполнении народных песен и элегической лирики.

Среди фольклорных жанров артист более всего тяготел к русским протяжным. Он почти всегда пел их без сопровождения, тем самым не только подчёркивая подлинность воспроизводимого стиля, но и целиком всё сосредоточивая на выразительности самого по себе голоса, на прихотливости интонационных изгибов и на смысловой нюансировке.

Можно понять любовь Шаляпина к протяжным, составившим самый глубокий и сокровенный пласт русского народно-песенного наследия. И он, более чем кто-либо из профессиональных вокалистов, сумел донести бесконечную томительно-заунывную думу, извечную душевную тоску, глубокую горечь неудовлетворённости горемычной жизнью либо просто жалостливую печаль о неисходной юдоли существования.

Различные грани этих исповедей русского сердца находим в таких образцах, как «Прощай, радость», «Ноченька», «Не велят Маше», «Лучинушка» и т.д.

Элегические настроения непосредственнее всего раскрывали связь Шаляпина с атмосферой, характерной для «серебряного века» русской художественной культуры. Певец умел передать мечту о «нездешнем», обольщение утончённой чувственности, изысканную усладу любовного томления. Но важнее для него было другое – пропеть «лебединую песнь» безвозвратно уходящему времени.

Этот ракурс он законченно воплотил в «Элегии» Массне. Исполнение Шаляпина заставило воспринять это почти неизвестное до того произведение как шедевр. Артист вдохнул в него жгучую ностальгию несбывшегося и слёзы меланхолии последнего «прости».

О закате эпохи он поведал через, казалось бы, сугубо интимную лирику. Предельная проникновенность становится здесь синонимом глубочайшей человечности, выраженной в чувстве сострадания, в мудром понимании людских «слабостей», в тончайших градациях эмоции и в многообразии её оттенков (включая контрасты мгновений душевного порыва и безнадёжно-горестных опаданий).

Раскрывая это, Шаляпин пользуется тем, что никак нельзя назвать строгим академическим пением. Его говорное интонирование (или омузыкаленная речь) оказывается совершенно свободным потоком как агогически, так и артикуляционно.

Это излияние ни в малейшей степени не стеснено какой-либо размеренностью метроритма, а несравненная гибкость певческого аппарата заставляет забыть о канонах вокальной позиционности, позволяя сближаться со спецификой женских голосов (мягкий, нежный фальцет), как бы говорить и даже переходить на своего рода шёпот (тихий, еле слышный диалог с самим собой в ночном одиночестве).

\* \* \*

Последнее из важнейших качеств искусства Шаляпина связано с его даром воплощать драматизм жизни. Рано замеченная прессой «удивительная способность к драматической характеристике» ярко заявила о себе и в сфере вокальной миниатюры.

Достаточно услышать такие совершенно разноплановые вещи, как лирический романс Глинки «Сомнение» (сильнейшие душевные терзания, вызванные

чувством ревности) и социально-психологическую балладу Даргомыжского «Старый капрал» (мужественное повествование от лица идущего на казнь).

Однако главные открытия такого рода Шаляпин сделал на оперной сцене. В лице этого артиста музыкальная драма едва ли не впервые нашла конгениального выразителя. Именно здесь отчётливее всего сказалась сущность революционного переворота, который произвёл он в вокально-драматическом исполнении: глубинное освоение характеров и глубинное проникновение в суть исполняемой музыки становятся адекватным глубинному познанию жизни через искусство.

И как следствие – в лучших его работах переставал существовать «водораздел» между музыкой, сценой и жизнью. Абсолютная органика художественного высказывания, его предельная искренность и правдивость позволяли исключить почти неизбежный «макияж» оперности и театральности. Высказывания двух выдающихся деятелей отечественной культуры помогут уточнить, что имеется в виду:

• И.Репин о разноречии, возникавшем в постановках с участием великого артиста – *«Вокруг Шаляпина слишком много оперы. В нём столько человеческого, а окружение бутафорно»;*

• В.Мейерхольд – *«Образцом такой интерпретации, когда у слушателя-зрителя не возникает вопрос “почему актёр поёт, а не говорит”, может служить творчество Шаляпина».*

Исполнительская практика певца дала множество примеров преодоления границы между искусством и жизнью. Но высший синтез слова и музыки, ведущий к постижению жизненной правды, Шаляпин нашёл для себя в оперных драмах Мусоргского. И синтез этот он сумел претворить с законченным и вряд ли достигаемым художественным совершенством.

Слушая, к примеру, **монолог Бориса**, который начинается словами *«Достиг я высшей власти»*, приходишь к выводу, что Шаляпин имел полное право перефразировать их в отношении своего искусства следующим образом: *«Достиг я высшей правды».*

Действительно, здесь достигнута та высшая правда выражения, когда исчезает грань между «искусством» и жизнью, когда слово и музыка, речевое начало и распев сливаются воедино, а опера перестаёт быть оперой в привычном смысле, превращаясь в особую форму фиксации потока самой жизни (в данном случае – поток сознания личности, измученной нескончаемой полосой неурядиц и угрызениями больной совести).

Шаляпин исполнительски усиливает заложенную у Мусоргского предельную концентрацию драматических состояний и их многооттеночность, подчёркивая это множественным спектром контрастных нюансов и «манер пения» – для каждого из сменяющих друг друга микроэпизодов найдены свои краски.

Можно понять то невероятное впечатление, которое производил на зрителей такой театр – это было нечто совершенно небывалое, с абсолютно новым пониманием вокально-драматического искусства. Но позволительно предполо-

жить, что грандиозный успех Шаляпина в этой партии отчасти был обусловлен также и тем, что артист чутко ощутил актуальный социально-исторический контекст образа Бориса.

В терзаниях духа его героя и в скорбных раздумьях о жизни, о превратностях человеческой судьбы крылось провидение краха русской монархии, прежней России вообще и шире – глобальное чувство смуты и катаклизмов начала XX века, когда всё потеряло устойчивость (современник Шаляпина, писатель Вяч.Иванов констатировал в 1914 году: «*Наше время – время сдвига всех осей*»).

В числе вершин шаляпинского драматизма – сцены смерти таких любимых его оперных героев, как Иван Сусанин, Борис Годунов, Дон Кихот. Дон Кихот «умирал» дважды – в одноимённой опере Ж.Массне и в фильме того же названия (1933 г., режиссёр Г.Пабст, музыка Ж.Ибера), где Шаляпин сыграл главную роль.

Такой «дубль» не был случайностью. К этому образу артист питал особое пристрастие и по-своему объяснял это.

*Я люблю и боготворю Дон Кихота, ибо он мой идеал! Дон Кихот напоминает мне родную Россию. Это существо, сотканное из доброты и нежности. Сколько у нас донкихотов на Руси!*

В чем-то Шаляпин и сам был Дон Кихотом. Не только по заложенной в его натуре «доброте и нежности» к людям, но и ввиду того, что всю артистическую жизнь пришлось ему страдать от непонимания, а то и от прямых инсинуаций со стороны окружавших его «пигмеев», биться с «ветряными мельницами» равнодушия, непрофессионализма и халтуры в среде коллег за настоящее искусство, за преданное служение ему.

Наверное, поэтому такое волнение вызвал в душе певца момент, когда Массне показывал ему за роялем только что законченную оперу. Дело было не столько в самой музыке («Дон Кихот» Массне вряд ли может быть отнесён к шедеврам мирового искусства – это отмечает и Шаляпин), сколько в том, что наконец-то артист получал возможность воплотить любимый образ.

*Музыка глубоко захватила меня с первых тактов. Вскоре на глазах моих навернулись слезы, а когда он дошёл до последнего акта, я уже не мог сдерживать рыдания. Массне на минуту прекратил играть, посмотрел на меня и воскликнул:*

*– Шаляпин! Прошу вас, пожалуйста, успокойтесь! Возьмите себя в руки и дайте мне закончить. Дождитесь конца, а потом рыдайте сколько хотите!*

*Я крепился изо всех сил, еле сдерживая душившие меня рыдания...*

*Конечно, я мог бы назвать много композиторов, создавших более глубокую музыку, чем Жюль Массне, но не помню случая, когда бы меня так взволновала музыка, как в тот день.*

Приведённый рассказ, кроме всего прочего, говорит о редкой душевной чувствительности Шаляпина. Именно это качество позволяло ему так впечатляюще воспроизводить тот смысловой сплав, который можно обозначить формулой *проникновенная драма*. Как раз в таком наклонении он и создавал сценический образ Дон Кихота, и кульминировало оно в сцене смерти.

Последние мгновенья жизни идадьго, с их томительным напряжением, певец передаёт исключительно посредством декламационного интонирования, поскольку только его максимальная гибкость и непрерывная светотень позволяла добиться необходимой чуткости проникновения в предсмертную «вибрацию» души.

Великолепный французский язык Шаляпина здесь совсем иной, чем, например, у его Мефистофеля из «Фауста» Гуно. Это язык большого ребенка, необычайно трогательного в наивной святости своих высоких побуждений и готового, как малое дитя, радоваться чуду лучезарно-сладостного видения Дульсинеи, посещающего его перед самой развязкой.

К тому же это язык, способный наполнить звуковой строй пронзительной нотой, говорящей о хрупкости и ранимости героя, о его незащитности перед жестокостью реального бытия.

Всю сцену пронизывает страдальчески безутешная мысль, что всему приходит конец. И когда завершающий всплеск отчаяния обрывает последними рыданиями печальную историю легендарного мечтателя, во всей полноте ощущаешь силу шаляпинского трагизма.

\* \* \*

Приступая к завершающим наблюдениям, касающимся искусства Шаляпина, имеет смысл начать с факта его артистического «долгожительства».

Он умер в 1938 году, перешагнув шестидесятипятилетний рубеж и выступая практически до конца жизни. Сам артист за год до этого не без удивления сказал: *«Да! Вот уже пятьдесят лет (шутка ли!) как пел и играл»*.

Сама по себе столь длительная продолжительность творческой активности певца должна быть отнесена к числу рекордов и подвигов. Но важнее другое — сколь невероятно много сумел сделать артист за это время.

Он совершил фундаментальные преобразования в вокальном исполнительстве, установил целый ряд традиций в интерпретации оперных образов, создал принципиально новое направление в сценическом искусстве, которое в опоре на опыт Шаляпина позже было научно обосновано в так называемой системе Станиславского.

Всё это сделало его, вне всяких сомнений, самой могучей и впечатляющей фигурой артистического мира России. Более того, вероятно, следует согласиться с распространённым мнением, что по силе воздействия на аудиторию и по степени популярности Шаляпин не имел себе равных и может быть признан самой значительной фигурой исполнительского искусства всех времён и народов.



И. Андроников писал: *«Весь мир твёрдо знает, что никогда ещё не рождался артист, столь совершенно и гениально слившийся в себе три искусства».*

По мнению Л. Добронравова, голос Шаляпина *«выражает душу мира, парящую над странами и народами. Англичанин слушает его так же, как и итальянец. Американцы, французы, немцы находят в этом голосе родственное своим душам содержание. Этот характер шаляпинского голоса делает его несравнимым, исключая мерки сравнения».*

На парижском кладбище было установлено надгробие с надписью, гласящей: *«Здесь покоится Фёдор Шаляпин, великий сын земли Русской».* Надпись лаконичная, но красноречивая и передающая главное в Шаляпине. Много раньше, ещё в 1911 году, примерно ту же мысль в более развёрнутом виде выразил М. Горький.

*Такие люди, каков он, являются для того, чтобы напомнить всем нам: вот как силён, красив, талантлив русский народ!*

*Вот плоть от плоти его, человек, своими силами прошедший сквозь тернии и теснины жизни, чтобы гордо встать в ряд с лучшими людьми мира, чтобы петь всем людям о России, показать всем, как она – внутри, в глубине своей – талантлива и крупна, обаятельна. Любить Россию надо, она этого стоит, она богата великими силами и чарующей красотой...*

*Фёдор Шаляпин всегда будет тем, что он есть, ослепительно ярким и радостным криком на весь мир: вот она Русь, вот каков её народ – дорогу ему, свободу ему!*

Талантливость русского человека явила себя в лице Шаляпина удивительно и всеохватно. Ему был свойствен художественный универсализм, развивавшийся и вглубь, и вширь.

Вглубь, то есть собственно в вокально-сценическом исполнительстве: это около 70 партий, чрезвычайно разноплановых по стилю и характеру, это бесчисленный концертный репертуар, включающий камерно-вокальную лирику и народные песни, а также эстрада начала века, которой он ничуть не чуждался (с его лёгкой руки стали «шлягерами» своего времени «Очи чёрные» и «Она хохотала»).

Вширь – это «экспансия» Шаляпина на сопредельные художественные территории. Он не раз выступал в амплуа оперного режиссёра. Среди его постановок – «Дон Кихот» (1910), «Дон Карлос» (1917) и в том числе «Псковитянка» в миланской *La Scala* (1912). Судить об уровне подобных работ можно по откликам на «Хованщину» в Мариинском театре (1911):

• А. Сахновский: *«Ставил оперу Шаляпин. Этим всё сказано, потому что великий певец-художник не мог не оказаться величайшим учителем и вдохновителем всех исполнителей. И если Шаляпин уже создал школу своих последователей в пении, то вчерашний спектакль должен считаться эрой в истории оперной режиссуры»;*

• Певец И.Тартаков: *«Шаяпин-режиссёр – это что-то невероятное, недостижимое. То, что он преподаёт артистам на репетициях, надо целиком записывать в книгу. У него всё основано на психике момента. Он чувствует ситуацию сразу умом и сердцем и в совершенстве обладает даром передавать другому своё понимание роли».*

И далее по части шаяпинского универсализма. Он снимался в кино – называвшиеся выше заглавные роли в фильмах «Царь Иван Васильевич Грозный» (по опере «Псковитянка», 1915, Россия) и «Дон Кихот» (1932, Франция).

Кроме того, Шаяпин был великолепным, неотразимым рассказчиком. «Звезда» русской эстрады Н.Плевицкая вспоминала на этот счёт: *«Фёдор Иванович рассыпался такими талантливыми пустяками, что я чуть не занемогла от хохота. Удивительная в нём сила: если даже расскажет чепуху, то так расскажет, что сидишь с раскрытым ртом, боясь проронить хотя бы одно его слово».*

А как литератор в качестве драгоценного наследия он оставил нам две книги мемуаров: «Страницы из моей жизни» (1916, написана с участием М.Горького) и «Маска и душа» (1932).

\* \* \*

Неоценимы заслуги Шаяпина перед Россией. И на внутреннем художественном «рынке», так как в частности во многом благодаря ему русская опера по-настоящему пришла на главные сцены страны, то есть на сцены императорских театров – Большого в Москве и Мариинского в Петербурге. И по части популяризации отечественного искусства буквально по всей планете

Его заграничный эпистолярный пестрит реляциями о победах русской оперы.

*Я был горд тем, что на мою долю выпало счастье представить русское искусство, ещё не имеющее должного престижа на Западе, в самом строгом из городов мира – в Милане (1901 год).*

*Хочу тебе похвастаться огромнейшим успехом, вернее триумфом в Париже. Этот триумф тем более мне дорог, что он относится не ко мне только, а к моему несравненному, великому Мусоргскому, которого я обожаю, чьему и которому поклоняюсь (1908 год).*

*Вздумалось мне послать Вам здешние газеты с рецензиями на родную нашу «Псковитянку», которая у публики имеет бешеный успех... Счастью моему нет конца (1912 год).*

Сам Шаяпин сознавал свою миссию посланца России в мир и гордился этой миссией. Симптоматична в данном отношении интерпретация им его несравненного успеха в Англии.

*Как-то сразу после первого спектакля я стал любимцем лондонской публики и с гордостью скажу – ко мне одинаково прекрасно относились и очарова-*

*тельные светские дамы, и простой мастеровой народ. Мне пришлось бывать и в гостиной премьер-министра, и в квартирах музыкантов оркестра, пить шампанское в посольствах и портер с театральными плотниками.*

*Поверьте мне, я говорю всё это не для того, чтоб любоваться Фёдором Шаляпиным, который из Казани, сапожной мастерской попал в аристократические гостиные Лондона – не в этом суть, не в этом! Суть в том, что я – человек загнанной, замученной страны, но которая, несмотря на трудную жизнь свою, создала великое искусство, нужное всему миру, понимаемое всеми людьми земли!*

**Ф.И.Шаляпин и В.Э.Мейерхольд  
в работе над спектаклем «Борис Годунов»  
(Мариинский театр, 1911)**

Премьера спектакля «Борис Годунов» в постановке Всеволода Эмильевича Мейерхольда (1874 – 1940) состоялась на сцене Мариинского театра 6 января 1911 года. Опера М. П. Мусоргского была представлена в редакции Н. А. Римского-Корсакова, партию царя Бориса исполнил Федор Иванович Шаляпин (1873 – 1938); дирижер постановки – А. К. Коутс, художник-постановщик – А. Я. Головин.

Впрочем, изначально спектакль не планировался как оригинальная постановка, что нашло отражение, например, в рецензии А. Н. Бенуа «Возобновление “Бориса”» [5]. Предполагалось, что Мейерхольд перенесет на сцену Мариинского театра спектакль, который был показан в Париже в 1908 году в рамках «Русских сезонов» С. П. Дягилева (подготовкой постановки занимались С. П. Дягилев и А. Н. Бенуа; режиссер – А. А. Санин; дирижер – Ф. М. Blumenфельд; шесть эскизов оформления представил А. Я. Головин, декорации по этим эскизам писали К. Ф. Юон, Е. Е. Лансере, С. П. Яремич и Б. И. Анисфельд; автором декорации сцены у фонтана стал А. Н. Бенуа; эскизы костюмов выполнил И. Я. Билибин; за бутафорию и реквизит отвечал Д. С. Стеллецкий; среди исполнителей ведущих партий, помимо Шаляпина, стоит назвать В. И. Касторского (Пимен), И. А. Алчевского (Шуйский), Д. А. Смирнова (Самозванец), Н. С. Ермоленко (Марина) и др.).

Постановка осуществлялась в редакции Н. А. Римского-Корсакова, но с определенными изменениями, поскольку центром спектакля должны были стать сцена венчания Годунова на царство, поставленная с максимальным размахом и роскошью, и партия царя Бориса в исполнении Шаляпина. Соответственно, и спектакль в Мариинском театре 1911 года задумывался Дирекцией императорских театров прежде всего именно под участие в спектакле Шаляпина (см., напр.: [10; с. 289]).

При постановке дягилевского спектакля 1908 года в лучших традициях *русского мейнингентства* Московского Художественного театра (МХТ) был применен *метод исторической реконструкции* (см. подробнее: [21; с. 17–27]), а именно: создатели сценической версии оперы М. П. Мусоргского тщательно изучали историческую эпоху Годунова, работавший над костюмами к постановке И. Я. Билибин считался знатоком исторической старины; С. П. Дягилев и А. Н. Бенуа разыскивали и приобретали старинные ткани, подлинные кокошни-

ки и сарафаны, расшитые золотом и блестками головные платки; А. А. Санин, проявивший себя еще в период раннего МХТ как мастер *индивидуализированной массовки*, когда для каждого участника народной сцены придумывалась мини-роль с характерными деталями костюма, с какой-то репликой, выкриком, возгласом или пластическим жестом, применил в дягилевском спектакле свое умение организовать напряженную и яркую жизнь толпы, особенно в сценах народного волнения или мятежа (см., напр.: [10; с. 208–209]).

Шаляпин с момента первого своего выступления в роли царя Бориса на сцене Частной оперы С. И. Мамонтова в 1898 году постоянно работал над образом Годунова, и к 1908 году добился создания величественного и вместе с тем трагического образа Бориса как яркой индивидуальности, сильной личности и подлинного царя, чьи благие помыслы и благородные устремления разбивались о совершенный им проступок – причастность к убийству царевича Димитрия (Шаляпин, как и Пушкин, разделял версию Н. М. Карамзина о трагической вине Годунова, изложенную в «Истории государства Российского»). А. А. Гозенпуд отметил, что в парижском спектакле «впервые исполнялась сцена с курантами», которая неизменно производила на публику сильнейшее впечатление (см.: [10; с. 217]).

Вот как описывал эту сцену А. Н. Бенуа в статье «Возобновление “Бориса”»: «Гениально здесь (автор имел в виду оперу М. П. Мусоргского. – А. Р.) придуман бой часов (куранты), шипение и переливы “немецкой штуки”, то грозные, то баюкающие, так к концу коварно светлеющие, так коварно заманивающие. И вдруг момент – когда Борис воочию видит свое преступление, когда он лицом к лицу оказывается с убитым: “Что там в углу?!” Сыграла немецкая машинка свою песенку, подло и безответно молчит, а Борису, да и нам остается лишь вопить “чур, перечур” и, как жалким детям, взывать к Отцу: “Ты хочешь смерти нашей!”» [5; с. 229] Совершенно очевидно, что описание содержания данной сцены, приписываемого автором критического отзыва композитору, являлось в определенной степени и отражением игры Шаляпина в роли Годунова.

Судя по всему, при исполнении Шаляпиным партии царя Бориса в спектакле Мариинского театра 1911 года мало что существенно изменилось по сравнению с версией 1908 года, вот отзыв из рецензии на постановку В. К. Фролова: «Участие г. Шаляпина, выступившего в своей коронной роли Бориса, повысило интерес к этому спектаклю до крайних пределов. Все сцены, где появлялся наш высокоталантливый артист-художник, вызывали напряженное внимание публики, и в зале воцарялась глубокая тишина. Кульминационным пунктом в исполнении г. Шаляпиным драматической роли Бориса был по-прежнему знаменитый монолог “Достиг я высшей власти” с последующими сценами галлюцинаций, принятием схимы и смертью. Более реального и в полном смысле слова художественного воплощения личности несчастного царя трудно себе и представить. Перед нами был живой Годунов, властолюбивый, гордый, любящий и страдающий в своей злополучной переменчивой судьбе, невольно вызывающий глубокое к себе сочувствие» [6; с. 224–225].

Стоит согласиться с Е. В. Третьяковой, утверждавшей, что в постановке А. А. Санина имело место «<...> явственно желание *воссоздать* как можно более подробно и – главное – объективно жизнь людей, находящихся на разных ступенях социальной лестницы. Страдания участников конфликта здесь вызывали равное сочувствие, каждому из них было найдено *глубокое внутреннее оправдание* (курсив мой. – А. Р.)» [23; с. 110–111]. Иными словами, в дягилевском спектакле была представлена «судьба человеческая», пусть и в разном масштабе разворачивающихся трагедий: с одной стороны, показана трагедия, подробно и детально проработанная у шаляпинского Годунова, а с другой – изображены трагедии, намеченные эскизно для каждого человека из народа, но переданные строго индивидуально.

А. А. Гозенпуд возражал против общепринятого мнения о том, что спектакль «Борис Годунов» 1911 года – якобы неудача Мейерхольда, причиной чему была спешка в работе и ограниченность в творчестве в силу необходимости использовать декорационное решение для дягилевской постановки 1908 года (см.: [10; с. 288]); автор книги «Русский оперный театр между двух революций. 1905 – 1917» справедливо обращал внимание на то, что в спектакле «Русских сезонов» были пропущены сцены в корчме и в уборной Марины, и А. Я. Головиным в 1911 году для них были сделаны новые декорации, как и для сцены у фонтана. В. К. Фролов свидетельствовал, что по «его же (Головина. – А. Р.) рисункам сделаны костюмы и бутафория» [6; с. 226].

Вместе с тем А. А. Гозенпуд утверждал, что, во-первых, *реалистическую* оперу М. П. Мусоргского невозможно было поставить средствами мейерхольдовского *Условного театра*; и, во-вторых, что спектакль Дягилева, Бенуа и Санина возобновлялся на Мариинской сцене для Шаляпина, и Мейерхольд должен был подчинить общее решение постановки давно сложившейся манере исполнения шаляпинской партии царя Бориса. Свидетельство последнему, по мнению автора книги «Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917», – знаменитое столкновение оперной звезды и режиссера на генеральной репетиции «Бориса Годунова», когда Шаляпин в сцене венчания Бориса на царство потребовал убрать установленный на планшете барьерчик, который закрывал публике облик шаляпинского Годунова ниже колен (см.: [10; с. 289–290]), и Мейерхольд безоговорочно выполнил это требование, причем сразу и собственноручно.

Этот эпизод описал в своих воспоминаниях В. М. Бебутов (1885–1961) следующим образом: «Я приглашен Всеволодом Эмильевичем на генеральную “Бориса Годунова” в его постановке с участием Шаляпина. Сижу, затаив дыхание. <...> Вот наконец площадь соборов. Великолепная по композиции и краскам декорация А. Я. Головина. От собора, из которого сейчас выйдет Шаляпин, по площади Кремля тянется красная дорожка. Дабы отгородить царя от народа, Головин поставил вдоль красной дорожки низенькую (фута полтора) переборку. Шаляпин выходит из собора. Золотой идол в царском облачении. Бармы. Парча с драгоценными камнями. Шапка Мономаха. Посох. Он остановился. Сейчас запоет, и мы будем слушать его чудесный бас и кованую лепку слов.

Но что это? Шаляпин останавливает жестом оркестр. Трижды ударяет посохом о злосчастную переборку, которая закрывает от зрителя его ноги до икр, и бросает в темноту зрительного зала фразу: “Виноват! На спектакле это придется убрать”. Мейерхольд с Головиным в ложе над оркестром. Художник замялся – ему, видимо, жаль этой детали. Тогда Мейерхольд с легкостью балетного танцовщика поднимается, опирается на барьер и делает, говоря балетным языком, перекидное жете (*jeté*). Вот он на сцене. Сам, без помощи рабочих сцены, отрывает крепко пришитую гвоздями к полу сцены переборку и бросает ее за кулисы. Шаляпин благодарит его милостивым жестом (в образе) и продолжает репетицию. Переполненный зрительный зал, который в тревоге замер во время этой заминки, издает вздох облегчения» [3; с. 75]. (Есть более короткий вариант описания данной сцены в статье А. С. Суворина «На репетиции “Бориса Годунова”» (см.: [1; с. 223])).

И. Д. Гликман тоже не мог не остановиться на столкновении Шаляпина и Мейерхольда (см.: [9; с. 111]). Автор книги «Мейерхольд и музыкальный театр» не считал причинами неудачи мейерхольдовского «Бориса Годунова» две *необходимости* – *необходимость* работы с предназначенным для дягилевского спектакля оформлением А. Я. Головина и *необходимость* учитывать сложившуюся за без малого полтора десятилетия выступлений Шаляпина в роли царя Бориса манеру исполнения артистом партии Годунова.

Внимание Гликмана привлекло иное обстоятельство, а именно – высказывание из воспоминаний В. М. Бебутова, согласно которому в «Борисе Годунове» Мариинского театра 1911 года «постановщика (Мейерхольда; курсив далее мой. – А. Р.) удовлетворили только *массовые сцены*. Они решены в монолитном единстве группы, “без мейнингенской индивидуализации”, как говорил Всеволод Эмильевич. Мне очень запомнились великолепные *барельефные композиции* массовых сцен первых картин, польские сцены, обряд пострижения, а в остальном – это была *помпезная гастроль* Шаляпина, который возвышался как памятник над барельефами постамента» [3; с. 75].

Вряд ли стоит безоговорочно доверяться этому мнению 26-летнего Бебутова – ученика и адепта режиссуры Мейерхольда. Как не стоит полагаться и на точку зрения А. Н. Бенуа, который считал, что единственным достоинством мейерхольдовской версии оперы «Борис Годунов» 1911 года являлось участие Шаляпина в спектакле Мариинского театра (см.: [5; с. 229–230]).

В высказывании Бебутова о «гастроли Шаляпина» И. Д. Гликман обнаружил ситуацию, когда в рамках одной постановки имело место сосуществование двух спектаклей – *спектакля Шаляпина* и *спектакля Мейерхольда*. И корни неудачи мейерхольдовского «Бориса» 1911 года, поставленного на Мариинской сцене, автор книги «Мейерхольд и музыкальный театр» увидел в том, что режиссеру постановки не удалось достичь *стилистического единства* и слить воедино *два спектакля* – спектакль шаляпинский и спектакль мейерхольдовский (см.: [9; с. 106]).

Гликман утверждал: «Мейерхольду понадобились долгие годы, чтобы в полной мере осмыслить тему “Бориса Годунова”. Только через четверть века он приступил во всеоружии к постановке пушкинской трагедии на сцене своего театра» [9; с. 112]. Речь шла о драматическом спектакле «Борис Годунов» (ГосТИМ, художник В. А. Шестаков, композитор С. С. Прокофьев), работа над которым происходила в 1936 году; предполагалось, что постановка будет приурочена к 100-летию со дня гибели А. С. Пушкина на дуэли, но, когда спектакль был уже практически готов, Мейерхольд принял решение не выносить его на публику; пушкинскую юбилейную дату режиссер отметил концертным исполнением маленькой трагедии «Каменный гость» (ГосТИМ, 10 февраля 1937 г.; композитор В. Я. Шебалин) и радиоспектаклем «Русалка» (Всесоюзный радиокomitee, Москва, 24 марта 1937 г.; композитор В. Я. Шебалин).

Стоит заметить, что наличие в рамках одной постановки «Бориса» двух спектаклей – шаляпинского и мейерхольдовского – это отнюдь *не причина* неудачи «Годунова» на Мариинской сцене в 1911 году, но ключ к поиску *сущности* данного спектакля, к поиску ответа на вопрос *о месте и роли постановки* оперы М. П. Мусоргского в творчестве режиссера Мейерхольда, что и является *целью* представленного здесь исследования, которое носит *историко-теоретический* характер.

Научная новизна этого исследования связана не с открытием новых источников, а в выдвигании *научных гипотез*, способных задать новые вопросы давно существующим источникам и извлечь из них новое знание о мейерхольдовской постановке «Бориса Годунова» 1911 года на сцене Мариинского театра, считающейся в существующей литературе *неудачей* Мейерхольда.

Методологически исследование опирается на разработанную ранее автором данной работы серию трудов, посвященных мейерхольдовской *режиссерской методологии*, а именно: «Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля» (2001) (см.: [17]), «Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и “большой театр”: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр» (2012) (см.: [18]), «Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра “Амплуа актера”: структура, содержание, смысл» (2019) (см.: [19]) и «Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж» (2022) (см.: [20]).

При *театроведческом* анализе работы Шаляпина над образом Бориса следует иметь в виду не только и не столько искусство Шаляпина-певца, сколько мастерство Шаляпина-актера, которое надлежит рассматривать с точки зрения *структуры сценического образа* и с точки зрения *способа актерского существования*.

Для достижения поставленной *исследовательской цели* следует решить следующие задачи:

1. Прояснить, каков смысл и содержание наличия в постановке «Бориса Годунова» 1911 года двух спектаклей – шаляпинского и мейерхольдовского;



установить, на какой основе сосуществовали эти два спектакля; было ли данное сосуществование органичным или дисгармоничным.

2. В исследовательской литературе считается, что *реалистическая* опера М. П. Мусоргского не могла быть воплощена методами мейерхольдовского Условного театра. По умолчанию получается, что Шаляпин своим выдающимся исполнением партии царя Бориса и в дягилевской постановке 1908 года, и в мейерхольдовском спектакле 1911 года сценически в полной мере воплотил центральный образ оперы Мусоргского, а значит – Шаляпин-актер существовал в роли Годунова в *реалистической манере*. Но стоит задаться вопросом: а так ли это?

3. Определить играемую Шаляпиным *структуру сценического образа* царя Бориса и сформулировать, какой *способ актерского существования* был положен в основу работы над ролью Годунова.

4. Сформулировать в рамках сценической версии «Бориса Годунова» 1911 года основные характеристики другой составляющей постановки – мейерхольдовского спектакля.

5. Установить итоговый смысл постановки «Бориса Годунова» на Мариинской сцене в 1911 году.

И. Д. Гликман в книге «Мейерхольд и музыкальный театр» упоминает сложные взаимоотношения, которые поначалу сложились у Мейерхольда с премьером санкт-петербургской императорской драматической труппы и выдающимся комедийным актером К. А. Варламовым (1848–1915) при работе над постановкой в 1910 году на сцене Александринского театра мольеровского «Дон Жуана», когда Мейерхольду пришлось изменить многое в своем программном спектакле, открывавшем *традиционалистский период* мейерхольдовского творчества (1910 – 1918), подстраиваясь под особенности артистической манеры Варламова – исполнителя роли Сганареля. Автору книги «Мейерхольд и музыкальный театр» виделись определенные параллели в отношениях Мейерхольда с Варламовым и Мейерхольда с Шаляпиным, но суть этого параллелизма И. Д. Гликманом не раскрывается (см.: [9; с. 100–101]).

В период между увольнением из Театра В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской осенью 1907 года и началом работы осенью 1908 года в качестве режиссера и актера санкт-петербургской императорской драматической труппы, а также в качестве режиссера императорской оперной труппы, у Мейерхольда было время на подведение итогов и осмысление опыта работы в *символистский период творчества* (1905 – 1907), в том числе и противоречивых итогов сотрудничества с В. Ф. Комиссаржевской в Театре на Офицерской в 1906 – 1907 годы. Это подведение промежуточных итогов раннего периода творчества Мейерхольда-режиссера вылилось в написание очень известной статьи «Театр (К истории и технике)» для сборника статей «"Театр". Книга о новом театре» (СПб.: Шиповник, 1908) (см. издание: [14]) и публикацию в журнале «Золотое руно» (М., 1908. №7–9. С. 108–110) менее известного текста, названного «Из писем о театре» (см. издание: [15]).

Все имеющиеся в наличии на момент написания статьи «Из писем о театре» артистические силы в России Мейерхольд разделил: 1) на носителей прошлого; 2) на современных сценических деятелей; 3) на зачинателей будущего. Последних автор статьи «Из писем о театре» связывал со студийным движением, Мейерхольд был убежден, что новые (новаторские) театры должны непременно рождаться из студии (опыт XX века показал, что механизмы создания новых театров могут быть самыми различными, но собственный путь исканий Мейерхольд видел именно в студийных экспериментах и реализовал эту творческую установку в 1920-е годы посредством создания мастерских ГВЫРМ, ГВЫТМ и ГЭКТЕМАС).

Артистов – носителей прошлого – и артистов – современных сценических деятелей – автор статьи «Из писем о театре» относил к работникам «больших» театров, имея в виду театры *императорские* (казенные, государственные) и театры *частные* (как, например, Театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской); театры эти Мейерхольд называл «большими» в противовес студийным коллективам, которые, в силу своего экспериментального характера, не могли иметь обширный актерский состав и тяготели к камерности. Поскольку автору статьи «Из писем о театре» предстояло с осени 1908 года работать в «больших» театрах – Александринском, Мариинском и Михайловском (мейерхольдовские драматические спектакли шли преимущественно на сцене Александринского театра, но некоторые были показаны на сцене Михайловского театра, а постановка пьесы «Два брата», приуроченная к 100-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова, была представлена 10 января 1915 года на сцене Мариинского театра), Мейерхольд утверждал, что и в «больших» театрах есть место для творчества режиссера-новатора, но это творчество имеет определенные *ограничения* и носит *специфический характер*.

Мейерхольд видел силу «больших» театров и их привлекательность для публики в старых актерам-мастерах. Для характеристики специфики творчества этих старых мастеров автор статьи «Из писем о театре» предложил *амбивалентный, гротескный* образ: Мейерхольд отметил, что талантливые актеры-мастера «больших» театров наработали на репертуаре А. Н. Островского, на трагедиях классиков, на пьесах характеров и пьесах романтического пафоса «потрескавшиеся от времени маски» [15; с. 171]. Если учесть, что в современном театроведении самым компактным определением термина «маска» является «постоянный образ актера», то перед нами, с одной стороны, маски, которые стали *одеревеневшими* или *окостеневшими* до такой степени, что они лишились возможности к изменениям своих черт или свойств; но, с другой стороны – эти маски стали *масками-раритетами*; то есть это маски, уже сами по себе являющиеся *предметами искусства*.

Именно поэтому Мейерхольд предложил не пытаться изменять сложившиеся за долгие годы сценической службы артистические образы, а использовать наработанные старыми актерами-мастерами маски как *готовые произведения искусства*. При этом новаторского решения спектакля, по мнению автора статьи «Из писем о театре», режиссер способен достичь, помещая артистическую

маску-раритет в необычную сценическую среду, в неожиданный театральный контекст. Мейерхольд утверждал: «Кажется весьма значительной роль колоритных пятен, игра взаимоотношений линий, выразительность группировок. Идею произведения можно выявить не только диалогом искусно созданных актерами образов, но еще и *ритмом* всей картины, той, которую *положит на сцену красками* декоратор, и той, которую определит *расположением пратикаблей* (жестких станков; курсив мой. – А. Р.), *рисунком движений, соотношением группировок* режиссер» [15; с. 172].

Классическим примером работы Мейерхольда с вполне сложившейся артистической маской является постановка спектакля «Дон Жуан» (Александринский театр, 1910; художник А. Я. Головин), где роль Сганареля исполнил К. А. Варламов. Выдающийся комический актер и премьер Александринского театра на мейерхольдовские репетиции не ходил, поскольку играл роль Сганареля в предыдущих постановках мольеровской высокой комедии, роль свою знал и ни в каких репетициях, по мнению Варламова, не нуждался. Спектакль строился Мейерхольдом на движении, пластике и танце, в центре постановки блистал Ю. М. Юрьев (1872 – 1948), в его исполнении Дон Жуан был представлен легким и порхающим по жизни воплощением вечной юности. (Неудивительно, что свою рецензию на мейерхольдовского «Дон Жуана» А. Н. Бенуа назвал «Балет в Александринке» (см.: [4])). Между тем, Варламов был не просто одним из артистов, которых называли толстяками Александринского театра, но самым толстым из них, что было обусловлено множеством самых разных причин, в том числе и проблемами со здоровьем. Как следствие, Варламов в роли Сганареля не только не мог порхать по сцене, но и простое перемещение по планшету шагом давалось артисту с большим трудом. К тому же, в мольеровском «Дон Жуане» Сганарель произносит несколько пространных монологов, но у Варламова, как это часто бывает у актеров в возрасте, память давала сбои, и на правах премьера Варламов давно не учил никакие тексты, целиком полагаясь на подсказки суфлеров.

Мейерхольд пытался жаловаться на Варламова директору императорских театров В. А. Теляковскому (1860 – 1924), но повлиять на ведущего актера императорской труппы, а тем более снять его с роли не мог даже директор Конторы императорских театров. И тогда Мейерхольд начал работать с Варламовым по тем самым принципам, что изложил в статье «Из писем о театре». Раз актеру было трудно ходить, на авансцене слева и справа были поставлены скамеечки, на которых Варламов мог сидеть. Если ему нужен был суфлер, то за скамеечками были поставлены ширмы с окошечками, прикрытыми занавесками. В начале каждого действия суфлеры в костюмах, стилизованных под эпоху Короля-Солнце, с суфлерскими экземплярами пьесы выходили на сцену, проходили за ширмы, также оформленные в духе эпохи Людовика XIV, зажигали свечи, отодвигали занавеску и, когда это было необходимо, открыто, не скрываясь от публики, суфлировали Варламову (см. подробнее: [21; с. 74–75]).

В мейерхольдовском спектакле «Свадьба Кречинского» (Александринский театр, 1917; сопостановщик А. Н. Лаврентьев, художник Б. А. Альмединген)

роль Расплюева играл еще один премьер санкт-петербургской императорской драматической труппы В. Н. Давыдов (1849 – 1925), и в тех сценах постановки по комедии А. В. Сухова-Кобылина, где был занят Давыдов-Расплюев, Мейерхольд не изменил ни одной мизансцены из предыдущих постановок «Свадьбы Кречинского» с участием Давыдова (см. подробнее: [17; с. 63–66]).

Как уже было сказано ранее, партию царя Бориса в опере М. П. Мусоргского Шаляпин начал исполнять с 1898 года и проделал большую творческую работу над ролью, дополняя, усложняя и совершенствуя сценический образ Годунова. К моменту выхода в свет спектакля Мариинского театра «Борис Годунов» 1911 года Шаляпин играл роль царя Бориса в разных постановках без малого полтора десятка лет, достигнув в создании сценического образа Годунова определенной завершенности и очень высокого художественного уровня, близкого к совершенству подлинного произведения-шедевра артистического искусства. Вмешиваться в сценическое создание Шаляпина-Бориса для Мейерхольда не имело никакого смысла, у режиссера при постановке на Мариинской сцене оперы М. П. Мусоргского был свой фронт работ. Но сначала разберем шаляпинского Годунова с точки зрения *структуры сценического образа и способа актерского существования*.

В Шаляпине, как известно, *идеал* оперного артиста видели, с одной стороны, К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, а с другой – так считал и В. Э. Мейерхольд.

Исследователь Чун Се Ик в своей диссертации «Актерский метод Ф. И. Шаляпина» отметил, что Шаляпин был не только выдающимся *певцом*, но и замечательным *актером*, ведь Станиславский считал, что в творчестве Шаляпина органично слиты три искусства – *вокальное, музыкальное и сценическое*; а Немирович-Данченко подчеркивал умение Шаляпина создать художественные *портреты* играемых им персонажей (см.: [24; с. 7–8]) – и к сценическому образу шаляпинского Бориса Годунова это имеет первейшее отношение.

Автор диссертации «Актерский метод Ф. И. Шаляпина» утверждал, что Шаляпина с основателями и режиссерами Московского Художественного театра роднил *аналитический* подход к созданию сценических образов (см.: [24; с. 8]). Применительно к центральному герою оперы «Борис Годунов» речь шла, во-первых, об изучении Шаляпиным *исторических источников*; и, во-вторых, о выстраивании *роли* царя Бориса как *целостного спектакля*. «В театре Шаляпин, – утверждал Мейерхольд, – всегда был *сам своим режиссером* (курсив мой. – А. Р.)» (цит. по: [7; с. 332]).

Шаляпин в отношении режиссуры занимал *двойственную* позицию. С одной стороны, как отмечал Чун Се Ик, опираясь на воспоминания В. А. Теляковского, относящиеся к 1910 году, Шаляпин добивался невмешательства режиссуры Мариинского театра в манеру исполнения им оперных партий, включая и партию царя Бориса. Но, с другой стороны, Шаляпин требовал предоставить ему определенные *права* делать замечания занятым в спектакле с его участием артистам и хору и добиваться от них исполнения этих требований (см.: [24; с. 9]). Иными словами, Шаляпин не собирался быть обычным *гастролером* в

спектакле Мариинского театра 1911 года, каким представил его в своих воспоминаниях В. М. Бебутов. Шаляпин при исполнении партии Годунова не просто выступал *режиссером собственной роли*, но и соотносил свою игру в роли царя Бориса с другими компонентами постановки Мариинского театра, в частности – с тем самым злополучным барьером на сцене, который не вписывался в рамки *шаляпинского спектакля* по исполнению партии Годунова и который Шаляпин потребовал убрать.

Шаляпин, помимо собственно роли царя Бориса, прорабатывал и другие партии оперы М. П. Мусоргского; актер вспоминал об этом следующим образом: «Борис Годунов до того нравился мне, что, не ограничиваясь изучением своей роли, я пел все роли, все партии: мужские и женские, от начала до конца» [25; с. 139]. Вот еще одно высказывание Шаляпина: «<...> не зная произведения от первой его ноты до последней, я не могу вполне чувствовать стиль, в котором оно задумано и исполнено, – следовательно, не могу почувствовать вполне и стиль того персонажа, который меня интересует непосредственно. Затем полное представление о персонаже я могу получить только тогда, когда внимательно изучил обстановку, в какой он действует, и атмосферу, которая его окружает. Окажется иногда, что малозначительная как будто фраза маленького персонажа – какого-нибудь “второго стража” у дворцовых ворот – неожиданно осветит важное действие, развивающееся в парадной зале или в интимной опочивальне дворца. Нет такой мелочи, которая была бы мне безразлична» [26; с. 253].

Б. В. Асафьев вспоминал: «Если исполнялся “Борис Годунов” (в дружеском кругу, в концертном варианте; курсив далее мой. – А.Р.), то Шаляпин пел и Бориса, и Пимена, и Варлаама. <...> персонажи <...> буквально *портретно* возникали перед слушателями со всем прирожденным внутренним миром» [2; с. 182]. Тут важно отметить, что *портрет* воплощаемого Шаляпиным персонажа складывался, в данном случае, из *речевой (певческой) манеры*.

Согласимся с автором диссертации «Актерский метод Ф. И. Шаляпина» в том, во-первых, что *аналитический метод* был присущ и Шаляпину-актеру, и Шаляпину-режиссеру собственной оперной партии, и, во-вторых, что Шаляпин прорабатывал музыкально-драматическое действие собственного героя на основе *причинно-следственной логики* поведения своего персонажа; но при этом сомнение вызывает следующее утверждение Чун Се Ика: «Причинно-следственные связи *мотивов* и *действий* служили (Шаляпину; курсив мой. – А. Р.) базой для тончайшей прорисовки *психологического рисунка роли*» [24; с. 10].

Вопрос заключается в том, какое *содержание* автор диссертации «Актерский метод Ф. И. Шаляпина» вкладывает в термин «психологический рисунок роли»?

Очевидно, что при исполнении Шаляпиным оперной партии он вряд ли мог воспроизводить *причинно-следственные связи* «мотив – действие – эмоция», присущие *театру психологического реализма* в том виде, как он разрабатывался в МХТ – МХАТ, ведь при сценическом воплощении *музыкально-*

драматического произведения ведущей характеристикой действия выступает *ритм*, и, по утверждению М. О. Янковского, именно *ритмичность* лежала в основе истолкования Шаляпиным оперного образа (см.: [27; с. 77]). Поющий актер при исполнении оперной партии может совместить *ритм*, диктуемый музыкальной партитурой, и *психологический рисунок роли* на основе *причинно-следственной логики* поведения персонажа не путем воссоздания *тончайших движений души* своего героя (на это попросту нет времени, их не успеть «внедрить», «вписать» в темпо-ритмическую структуру музыки), но путем организации череды *устойчивых психологических состояний* в самом широком спектре (эйфория, восторг, радость, грусть, тоска, отчаяние и пр.) и в разном диапазоне длительности. В шаляпинской книге «Маска и душа» можно найти высказывание автора о том, что «душевное состояние» своего героя актер должен «почувствовать и вообразить» [26; с. 261].

Надо отдать должное автору диссертации «Актерский метод Ф. И. Шаляпина», который не стал приписывать Шаляпину-актеру стремление достичь *перевоплощения* в роль – в том понимании феномена «перевоплощение», какое было присуще Станиславскому (см.: [24; с. 10]).

Мейерхольд утверждал: «Он (Шаляпин. – А. Р.) сумел удержаться как бы на гребне крыши с двумя уклонами, не падая ни в сторону уклона натурализма, ни в сторону той оперной условности, которая пришла к нам из Италии XVI века, когда для певца важно было в совершенстве показать искусство производить рулады, когда отсутствовала связь между либретто и музыкой. В игре Шаляпина всегда *правда*, но не жизненная, а театральная. Она всегда приподнята над правдой жизни – это несколько разукрашенная правда искусства» [13; с. 144].

Шаляпин-актер не стремился к *слиянию* с воплощаемым им сценическим образом, между Шаляпиным и играемым им персонажем существовала *дистанция*, определенный *зазор*; вот что утверждал выдающийся оперный артист в этой связи: «актер стоит перед трудной задачей – задачей *раздвоения* на сцене. Когда я пою, воплощаемый образ предо мною всегда *на смотру* (так у Шаляпина; курсив мой. – А. Р.). Он перед моими глазами каждый миг. Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина. Один *играет*, другой *контролирует*. “Слишком много слез, брат, – говорит корректор актеру. – Помни, что плачешь не ты, а плачет персонаж. Убавь слезу”. Или же: “Мало, суховато. Прибавь”» [26; с. 265]. И еще одно свидетельство Шаляпина: «Я ни на минуту не расстаюсь с моим *сознанием* на сцене. Ни на секунду не теряю способности и привычки *контролировать* гармонию действия. Правильно ли стоит нога? В гармонии ли положение тела с тем переживанием, которое я должен *изобразить*? Я вижу каждый трепет, я слышу каждый шорох вокруг себя. У неряшливого хориста скрипнул сапог, – меня это уже кольнуло. “Бездельник, – думаю, – скрипят сапоги”, и в это время пою: “Я умираю-аю...” (курсив мой. – А. Р.)» [26; с. 266]

Мейерхольдовская идея, согласно которой в игре Шаляпина всегда правда, но – «<...> правда не жизненная, а *театральная*»; правда, которая «<...> всегда

*приподнята* над правдой жизни – это несколько разукрашенная *правда искусства* (курсив мой. – А. Р.)» [13; с. 144], – дает ключ к толкованию В. Л. Дранковым сути расхождений в методологиях Станиславского и Шаляпина. Дранков утверждал, что «создавая характер, Шаляпин всегда *шел от образа* (курсив мой. – А.Р.)» [11; с. 112]. Иными словами – Шаляпин не следовал основополагающему принципу системы Станиславского «идти к роли от себя». Шаляпин заявлял, что необходимо «нести правду через *актера-творца*, а не через *актера-человека*, вот это и называется *искусством*. В этом, мне кажется, мы расходимся с Костей Станиславским (курсив мой. – А. Р.)» (цит. по: [11; с. 112]).

Чун Се Ик в отрицании Шаляпиным принципа «идти к роли от себя» и в предложении «нести правду через *актера-творца*, а не через *актера-человека*» видел сходство в методологиях Шаляпина и Михаила Чехова (см.: [24; с. 14]). Такая аналогия вполне имеет право на существование, но, как представляется, в плане анализа *структуры сценического образа*, воплощаемого Шаляпиным, и *способа актерского существования*, присущего этому оперному артисту, более плодотворным является проведение параллелей с *мейерхольдовской методологией* актерской игры.

Так, в связи с рассматриваемой темой приемов и подходов Шаляпина к сценическому воплощению роли стоит напомнить одну из ключевых и программных идей Мейерхольда, согласно которой актер на сцене должен не переживать чувства и эмоции персонажа, а *работать*, то есть играть так, чтобы *заставить* переживать зрителя, *вынудить* его поверить, что играемый актером персонаж испытывает соответствующие чувства и эмоции. Шаляпин высказывал сходную мысль: «Не важно, что я переживаю “внутри”, – важно, как я *изображаю внешне* то, что должно переживать действующее лицо (курсив мой. – А. Р.)» (цит. по: [27; с. 143]).

Мейерхольд, согласно ранее приведенной формулировке, воспринимал исполняемый Шаляпиным образ Бориса Годунова как давно сложившуюся и устойчивую *маску*. Попробуем разобраться, какова была *структура* этой маски, из каких *элементов* она была сложена и как *функционировала*.

М. О. Янковский утверждал: «Поиски *внешней выразительности* образа – характерная черта в творчестве Шаляпина. <...> после освоения партитуры он начинает искать *внешние черты* образа. *Изобразительное, живописно-пластическое* начало является моментом в процессе его создания (курсив мой. – А. Р.)» [27; с. 93]. Сам Шаляпин подметил следующее: «Как бы ни был хорошо нарисован автором персонаж, он всегда останется *зрительно смутным*. В книге или партитуре нет картинок, нет красок, нет измерений носа в миллиметрах. Самый искусный художник слова не может пластически объективно *нарисовать* лицо, *передать* звук голоса, *описать* фигуру или походку человека (курсив мой. – А. Р.)» [26; с. 255].

Для Шаляпина было важно представить на сцене Годунова как *конкретное* лицо, и в процессе создания образа царя Бориса актером использовались исторические и литературные материалы, иконографические источники; прибегал Шаляпин и к консультациям специалистов – в первую очередь, историков. За

счет подобного погружения в материал, как свидетельствовал Шаляпин, удавалось обогащать сценический образ Годунова дополнительными чертами: «История колеблется, не знает – виновен ли царь Борис в убиении царевича Дмитрия в Угличе или невиновен. Пушкин делает его виновным, Мусоргский вслед за Пушкиным наделяет Бориса совестью, в которой, как в клетке зверь, мятется преступная мука. Я, конечно, много больше узнаю о произведении Пушкина и толковании Мусоргским образа Бориса, если я знаю, что это не бесспорный исторический факт, а *субъективное толкование истории*. Я верен, не могу не быть верным замыслу Пушкина и осуществлению Мусоргского – я играю *преступного* царя Бориса, но из знания истории я все-таки извлекаю кое-какие *оттенки игры*, которые иначе отсутствовали бы. Не могу сказать достоверно, но возможно, что это знание помогает мне делать Бориса более трагически-симпатичным... (курсив мой. – А. Р.)» [26; с. 254]

При обращении к конкретным историческим фактам Шаляпину было свойственно воспринимать их *творчески*, соотносить реальные свидетельства с целостным образом Годунова, каким он виделся артисту. Вот что заявлял Шаляпин по этому поводу: «Есть монета с его (царя Бориса; курсив далее мой. – А. Р.) портретом. На монете он без бороды. В одних усах. Волосы, кажется, стриженные. Это, вероятно, настоящая историческая правда, но, подумав, я пришел к заключению, что эта *протокольная истина* никому не интересна. Ну, был Борис без бороды. Следует ли из этого, что я должен выйти на сцену бритым? Изобразил ли бы я Бориса блондином? Конечно, нет. Я этим ослабил бы впечатление от его личности. Он монгольского происхождения. От него ждут черной бороды. И я *пожаловал* Борису черную бороду. Те, которые видели меня в роли Бориса, могут судить, в какой степени эта *внешняя деталь* оказалась важной для *силы и красоты образа*» [26; с. 256].

М. О. Янковский утверждал: «Певец Шаляпин прежде всего ищет возможность создать насыщенный содержанием образ – “типаж”» [27; с. 86], – и проводил параллель между творчеством Шаляпина-певца и работой такого, например, художника, как В. И. Суриков (1848 – 1916), по скрупулезному воссозданию черт изображаемого на картине лица.

Маска шаляпинского Годунова складывалась из грима, костюма, мимики, жеста, пластики поз и движений, наконец – из *речевой (певческой) манеры*, которая служила главным средством передачи *устойчивых душевных (психологических) состояний* царя Бориса.

Имеет смысл привести следующее высказывание Шаляпина: «Я никогда ни на одну минуту не забывал, что грим – это только помощник актера <...>. Как одежда на сцене не должна мешать движениям тела, так грим должен быть устроен так, чтобы не мешать движениям лица. Грим нужен прежде всего для того, чтобы скрыть индивидуальные черты актера. <...> Индивидуальность – вещь чрезвычайно ценная, но только в *духе*, а не в *плоти*. Я скажу больше, никакой грим не поможет актеру создать живой индивидуальный образ, если из души его не просачиваются наружу этому лицу присущие духовные краски <...>. *Душевное движение* с гримом не слито, живет вне зависимости от него.



Грима может не быть, а соответствующее ему *душевное движение* все-таки будет при *художественном*, а не механическом *исполнении роли...* (курсив мой. – А. Р.)» [26; с. 258].

Стоит сказать, что, по мнению М. О. Янковского, Шаляпину были свойственны «предельная пластичность и “декоративный” подход к костюму и гриму» [27; с. 96]. Наконец, Э. А. Старк свидетельствовал: «Мастерство Шаляпина – создавать из своего лица *маски* – неподражаемо (курсив мой. – А. Р.)» [22; с. 123].

Маска актера в театре Мейерхольда обладала *двойственностью*: она одновременно была и *устойчива*, и *вариативна*, позволяла *играть ракурсами* (см. подробнее: [24; с. 76–77]). Обуславливалось это тем, что в *пластическом, движущем театре* Мейерхольда данная маска создавалась преимущественно за счет актерской *пластики*. Впрочем, с мейерхольдовской точки зрения, слово – это тоже *движение* («слова должны падать как капли в глубокий колодец»; слова надо не мямлить, не жевать – слова надо *бросать*) (см. подробнее: [24; с. 79]).

Маска шаляпинского Годунова, как представляется, также была и *устойчива*, и *вариативна*, то есть обладала возможностью *играть ракурсами*, но *вариативность* маски шаляпинского царя Бориса определялась в первую очередь *речевой (певческой) манерой*, которая служила главным средством для передачи череды *душевных (психологических) состояний*.

Маска как постоянный образ актера должна была восприниматься публикой целостно, отсюда и категорическое требование Шаляпина убрать со сцены барьерчик, который хоть и совсем незначительно, но препятствовал такому целостному восприятию зрителем.

Мейерхольду только раз довелось работать совместно с Шаляпиным, но режиссер следил за творчеством великого оперного артиста и фиксировал изменения в шаляпинской творческой манере – актерской и режиссерской. Мейерхольд в 1930-е годы вспоминал, что в традиционалистский период творчества, в бытность свою режиссером петербургской-петроградской императорской (государственной) оперной труппы, он ставил задачу «*подчинить* режиссуру и актерскую игру *не тексту либретто, а музыке*, искал *сценических решений* в оркестровой *партитуре* (курсив мой. – А. Р.)» (цит. по: [7; с. 330]).

Именно Шаляпин, по утверждению Мейерхольда, подтолкнул его к пересмотру взглядов на оперную режиссуру в послереволюционный период, когда он, «не отказываясь от общей подчиненности партитуре, стал стремиться *освободить* актера-певца от слишком большой скованности музыкой. <...> добивался того, чтобы актерский образ, вырастая из музыки, находился бы с ней не в *метрически точном*, а в *контрапунктическом соответствии* (курсив мой. – А. Р.)» (цит. по: [7; с. 330]).

Драматический театр, по мнению Мейерхольда, отличается от театра оперного возможностью *импровизации*, поскольку в опере «дирижер не дает раздвинуть временной отрезок и где можно только раздвигать *темпы*. Шаляпин, подлинный актер, чувствовавший *потребность в импровизации*, навер-

стывал ее в темпах. От этого все его конфликты с дирижерами, когда он пытался *раздвигать темпы* (курсив мой. – А. Р.)» (цит. по: [7; с. 331]). Отсюда еще одно утверждение Мейерхольда: «Сила Шаляпина была не в ресурсах голоса или красоты тембра – были голоса и посильнее, и покрасивее, – а в том, что он стал петь не только ноты, но и *текст*. Ему это удавалось потому, что он был так *музыкален*, что *мог себе позволить о нотах вовсе не думать*; поэтому он пел естественнее, чем многие говорят (курсив мой. – А. Р.)» (цит. по: [7; с. 331]). И далее: «Мало кто знает, как Шаляпин *хозяйничал* в партитуре “Бориса Годунова”. В сцене “брёда” ему нужно было время для замечательной *актерской импровизации*: он тут целый кусок играл без пения, а музыки не хватало. Тогда он попросил повторить в этом месте так называемую музыку “курантов”. Те, кто слышал и видел его в этой роли, должны признать, что получилось замечательно. Я не думаю, что сам Мусоргский стал бы с этим спорить (курсив мой. – А. Р.)» (цит. по: [7; с. 332]).

Мейерхольд, соединяя в рамках постановки «Бориса Годунова» на сцене Мариинского театра в 1911 году спектакль Шаляпина с собственным спектаклем, поступил практически так, как и предлагал в статье «Из писем о театре» поступать режиссеру-новатору при работе с большим и заслуженным актером-мастером, а именно: выявить идею постановки *«ритмом всей картины, той, которую положит на сцену красками декоратор, и той, которую определит <...> соотношением группировок режиссер* (курсив мой. – А. Р.)» [15; с. 172].

Ю. В. Келдыш так объясняет стремление В. Э. Мейерхольда и А. Я. Головина представить оформление спектакля «Бориса Годунова» в виде мирискуснической *стилизации*: «Художник намеренно отступает в своих декорациях от историко-бытового правдоподобия, соответствия эпохе и месту действия, что несомненно отражало и намерения В. Э. Мейерхольда. С помощью причудливо-фантастических декораций, далеких от обычного представления о Руси XVI века, достигалось известное “остранение”, отрыв действующих лиц от реальной жизненной почвы, определяющей их характеры и поступки» [12; с. 333].

В таком «остранении» Б. В. Асафьев видел «вопиющее противоречие», которое трактовалось им как *режиссерский промах*: «Рядом с психологической, утонченной трактовкой Шаляпиным главной роли возникло, как *окружение его центральной фигуры*, стилизованное живописное претворение Московской Руси. И никто не почувствовал *вопиющего противоречия* между Борисом по Шаляпину – *современным человеком*, интеллигентным преступником, чуть ли не типа Раскольникова, которого следовало бы судить судом присяжных, понимающих толк в психологическом анализе, и указанной *стилизацией* (курсив мой. – А. Р.)» [8; с. 9–10].

Е. В. Третьякова вполне справедливо увидела в несоответствии, с одной стороны, психологически решенного Шаляпиным Годунова как человека современного и, с другой стороны, стилизованного под русскую старину оформления постановки Мариинского театра 1911 года *не противоречие, но концепцию спектакля* (см.: [23; с. 110]).

Стоит отметить, что герои драматических постановок Мейерхольда не хотели смириться с уготованной им участью, в мейерхольдовских программных спектаклях *конфликт* пролегал между героем и роком, между героем и фатумом, героем и судьбой (см. подробнее: [21; с. 60–61]).

В «Борисе Годунове» Мариинского театра 1911 года в качестве рока, фатума, судьбы выступал *неумолимый ход истории*; шаляпинский царь Борис, трактованный как современный человек, противостоял не отдельным людям, но сталкивался с определенным образом организованным *миром*, который подчинялся своим собственным законам и которому не было дела до участи того или иного *конкретного человека*, пусть это и был даже самодержец Годунов (или, по формулировке Е. В. Третьяковой, в мейерхольдовском «Борисе Годунове» имело место противопоставление «героя и мира» (см.: [23; с. 110])).

Намерение противопоставить шаляпинскому царю Борису *целостный мир* обусловило в плане построения Мейерхольдом *группировок* отказ от *мейнингенской индивидуализации* народных сцен и обращение к *групповому решению* оперной массовки. И. Д. Гликман отмечает: «В “Борисе Годунове” Мейерхольд стремился трактовать массовые сцены *суммарно*, сознательно пользуясь методом *деиндивидуализации* “толпы”, как бы объединенной в *коллективную волю* (курсив мой. – А. Р.)» [9; с. 114]. Одна группа – поводыри с каликами переходящими; другая группа – бояре; и т.д.

К. Л. Рудницкий считал спектакль «Борис Годунов» на Мариинской сцене 1911 года возобновлением дягилевской постановки 1908 года, которое делалось наспех. На взгляд автора книги «Режиссер Мейерхольд», данную работу постановщик спектакля воспринимал как исполнение служебных обязанностей и не более того, при этом участие в постановке Шаляпина Рудницким никак не оговаривается. По мнению автора книги «Режиссер Мейерхольд», постановщика в этой работе привлекала именно возможность поработать с массовыми сценами как *единым хором* или – хором, разделенным *на отдельные группы*, то есть продолжить на оперной сцене свои опыты по решению массовых сцен как сцен хоровых – опыты, которые были проделаны в драматическом театре, например, в спектакле «Сестра Беатриса» (Театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской, 1906) (см.: [16; с. 141]) (речь идет о *хоре монахинь*, когда каждая участница хора соблюдала *единство* жеста, позы, движения).

В сценах, где не участвовал Шаляпин-Борис, Мейерхольд был достаточно свободен в выборе тех или иных постановочных решений, на что обращал внимание А. А. Гозенпуд, подчеркивая как режиссерские *обретения*, так и *потери*.

Так, например, сцены у Новодевичьего монастыря и в уборной Марины были вынесены на авансцену и игрались при закрытом занавесе, за которым в это время производились перемены декораций, что позволило избежать лишних остановок действия (см.: [10; с. 289]); последовательно и программно этот прием был реализован Мейерхольдом и Головиным в постановке лермонтовского «Маскарада» на сцене Александринского театра в 1917 году.

Существенно на Мариинской сцене была изменена картина венчания Бориса на царство по сравнению с парижской постановкой 1908 года, но изменена

вынужденно и не в лучшую сторону, ведь, в отличие от дягилевского спектакля, Мейерхольд, в силу цензурного запрета, не мог вывести на сцену священников: «Кадила несли бояре (!). Бориса под руки вели Шуйский и старый боярин. Шествие замыкали рынды» [10; с. 290].

Подводя итоги, можно утверждать следующее:

1. Спектакль «Борис Годунов», поставленный В. Э. Мейерхольдом на Мариинской сцене в 1911 году в оформлении А. Я. Головина, не был *возобновлением* парижской постановки 1908 года С. П. Дягилева, А. Н. Бенуа, А. А. Санина и др., как не была петербургская сценическая версия оперы М. П. Мусоргского 1911 года *гастрольным спектаклем* Ф. И. Шаляпина.

2. Столкновение на генеральной репетиции, с одной стороны, Шаляпина как *режиссера и исполнителя роли* царя Бориса, а с другой стороны – Мейерхольда как *режиссера спектакля* «Борис Годунов» в целом по ничтожному, казалось бы, поводу (требование исполнителя центральной партии оперы убрать со сцены барьерчик, закрывавший от зрителя фигуру Шаляпина-Годунова ниже колен) не было *капризом* театрального премьера, но заключало в себе глубокий и содержательный смысл.

3. Образ царя Бориса, выработанный Шаляпиным за более чем десятилетие исполнения главной партии оперы «Борис Годунов» и представлявший собой режиссерски выстроенный спектакль, построенный на основе роли Годунова, Мейерхольд воспринимал как сложившуюся и устойчивую *маску*, которая была создана оперным артистом-мастером и которую не стоило менять, а следовало *монтировать* с новаторски решенным *декорационным оформлением* (стилизация под старину Московской Руси) и *актерскими группировками*, лишенными индивидуализации.

4. Вопрос о том, является ли «Борис Годунов» М. П. Мусоргского *реалистической* оперой, выходит далеко за рамки настоящего исследования, но с уверенностью можно сказать, что ни шаляпинское исполнение партии царя Бориса, ни мейерхольдовский спектакль «Борис Годунов» 1911 года в целом невозможно отнести к произведениям *сценического реализма*.

5. *Способ существования* Шаляпина в роли Годунова – *игровой*; создаваемый выдающимся оперным артистом *сценический образ* – актерская *маска*, понимаемая как *постоянный образ актера* и обладающая *сложной структурой*.

6. Мейерхольд не вмешивался в исполнение Шаляпиным партии царя Бориса, воспринимая шаляпинскую игру как *сложившийся и целостный спектакль*, срежиссированный исполнителем роли Годунова.

7. Мейерхольдовский вклад в постановку «Бориса Годунова» на сцене Мариинского театра в 1911 году состоял, во-первых, из согласованного с общим мейерхольдовским замыслом спектакля *оформления* Головина, представившего Московскую Русь посредством *мирискуснической стилизации под старину*; и, во-вторых, из *народных сцен*, лишенных мейнингенской *индивидуализации* и решенных *методом группировок* (группа калек переходящих, группа бояр и т. д.).

8. Стилистически разные, шаляпинский и мейерхольдовский спектакли не противоречили друг другу, а *монтировались* Мейерхольдом друг с другом в це-

лостную сценическую композицию, обладавшую характерным для мейерхольдовских программных постановок столкновением героя и рока, фатума, судьбы; в случае оперного «Бориса Годунова» это было столкновение «человека и мира» (Е.В. Третьякова).

9. Постановку «Бориса Годунова» на сцене Мариинского театра в 1911 году нельзя причислять к *неудачам* Мейерхольда. Это был спектакль, который стал одним из этапов по освоению постановщиком новой для него области деятельности – *оперной режиссуры*. Другое дело – оперного «Бориса Годунова» 1911 года невозможно отнести и к большим удачам Мейерхольда. Пушкин, как представляется, не был вполне мейерхольдовским автором, что в наибольшей степени проявилось при постановке «Пиковой дамы» (МАЛЕГОТ, 1935), когда сценарная основа спектакля, составленная В. Э. Мейерхольдом и В. И. Стеничем, была ориентирована скорее на лермонтовский «Маскарад», нежели на пушкинскую повесть, но это, впрочем, тема отдельного специального исследования, выходящей далеко за рамки представленной здесь работы.

### *Литература*

1. А. С. <А. С. Суворин> На репетиции «Бориса Годунова» («Новое время, 1911, 6 января) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1892 – 1918 / РИИИ; сост. и комм. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 222–224.

2. Асафьев Б. В. Из книги «Мысли и думы». Шаляпин // Асафьев Б. В. Избранные труды. В 5 т. М.: АН СССР, 1955. Т. 4. Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке. С. 182–190.

3. Бебутов В. Неутомимый новатор // Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская. М.: ВТО, 1967. С. 67–83.

4. Бенуа Александр. Балет в Александринке («Речь», 1910, 19 ноября) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1892 – 1918 / РИИИ; сост. и комм. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 205–211.

5. Бенуа А. Возобновление «Бориса» («Речь», 1911, 9 января) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1892 – 1918 / РИИИ; сост. и комм. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 226–232.

6. В. Л. <В. К. Фролов> «Борис Годунов» с Шаляпиным («Петербургский листок», 1911, 7 января) // Мейерхольд в русской театральной критике. 1892 – 1918 / РИИИ; сост. и комм. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 224–226.

7. Гладков А. К. Мейерхольд говорит. Записи 1934 – 1939 годов. Об опере. Шаляпин // Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. М.: СТД РСФСР, 1990. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. С. 329–332.

8. Игорь Глебов. (Асафьев Б. В.). «Борис Годунов» и его «редакции» в свете социологической проблемы // Музыка и революция. 1928. № 7–8. С. 6–13.

9. Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр / Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Л.: Сов. композитор. Ленинградское отделение, 1989. 352 с.

10. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций. 1905 – 1917 / ЛГИТМиК. Л.: Музыка. Ленинградское отделение, 1975. 368 с.

11. Дранков В. Л. Природа таланта Шаляпина. Л.: Музыка. Ленинградское отделение, 1973. 215 с.

12. Келдыш Ю. В. Оперный театр // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908 – 1917). Книга третья. Зрелищные искусства. Музыка. М.: Наука, 1977. С. 310–340.

13. Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. / Сост., редакция текстов и комм. А.В. Февральского; общ. ред. и вступ. статья Б. И. Росточкого; в подборе текстов и в подготовке комм. Принимала участие М. М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. 1891 – 1917. С. 143–161.

14. Мейерхольд В. Э. К истории и технике Театра // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. / Сост., редакция текстов и комм. А. В. Февральского; общ. ред. и вступ. статья Б. И. Росточкого; в подборе текстов и в подготовке комм. Принимала участие М.М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. 1891 – 1917. С. 105–142; 170–174.

15. Мейерхольд В. Э. (1908 г.) [«Из писем о театре»] // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. / Сост., редакция текстов и комм. А.В.Февральского; общ. ред. и вступ. статья Б. И. Росточкого; в подборе текстов и в подготовке комм. Принимала участие М. М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. 1891 – 1917. С. 170–174.

16. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд / АН СССР; Институт истории искусств МК СССР. М.: Наука, 1969. 528 с.

17. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля / СПбГАТИ; театроведч. ф-т. 2-е изд., испр. СПб.: Санкт-Петербургская Государственная Академия театрального искусства, 2001. 116 с.

18. Ряпосов А. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и «большой театр»: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр. Saarbrücken (Deutschland / Германия): LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. 180 с.

19. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра «Амплуа актера»: структура, содержание, смысл: монография / Российский институт истории искусств. СПб.: Астерион, 2019. 102 с.

20. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж: учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. 408 с.

21. Ряпосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи: учебно-методическое пособие для аспирантов, обучающихся по специальности 17. 00. 09 «Теория и история искусства» /

А.Ю.Ряпосов; Российский институт истории искусств. СПб.: Астерион, 2022. 244 с.

22. Старк Эдуард. (Старк Э. А.). Из книги «Шаяпин». Послесловие. Стиль творчества Шаяпина // Федор Иванович Шаяпин: [Сборник. В 2 т.] / Ред.-сост. и автор коммент. Е. А. Грошева. М.: Искусство, 1960. Т. 2. Статьи, высказывания, воспоминания о Ф. И. Шаяпине. С. 119–126.

23. Третьякова Е. В. «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в динамике театральных концепций // Спектакль в контексте истории: сборник научных трудов / МК РСФСР; ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. Л., 1990. С. 99–111.

24. Чун Се Ик. Актерский метод Ф. И. Шаяпина. Автореф. дис. ... кандидата искусствоведения / РИИИ; 17.00.09 – теория и история искусства. СПб., 2008. 19 с.

25. Шаяпин Ф. И. Страницы моей жизни // Федор Иванович **Шаяпин**: [Сборник]. В 3 т. Изд. 3-е, испр. и доп. / Ред.-сост. Е.А. Грошева; Коммент. Е.А.Грошевой при участии И. Ф. Шаяпиной. М.: Искусство, 1976. Т. 1. Литературное наследие. [Страницы из моей жизни; Маска и душа; Статьи и высказывания]. Письма. С. 45–212.

26. Шаяпин Ф. И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах (главы из книги) // Федор Иванович **Шаяпин**: [Сборник]. В 3 т. Изд. 3-е, испр. и доп. / Ред.-сост. Е. А. Грошева; Коммент. Е. А. Грошевой при участии И. Ф. Шаяпиной. М.: Искусство, 1976. Т. 1. Литературное наследие. [Страницы из моей жизни; Маска и душа; Статьи и высказывания]. Письма. С. 213–303.

27. Янковский М. О. Шаяпин и русская оперная культура / Под ред. Евг.Кузнецова; Гос. науч.-исслед. Ин-т театра и музыки. Л.; М.: Искусство, 1947. 223 с.

## **Либретто оперы о Шаляпине**

По изданию «Лев Гладких. Живые рукописи» (подготовка материала к печати – Маргарита Костинская, корректор и литературный консультант – Наталья Файвишевская). Иерусалим: Скопус, 1998. 198 [2] с.: илл., портр.

Фотокопию данной публикации из библиотеки Цюриха любезно предоставил Григорий Ганзбург.

Поводом для написания данного комментария стала присланная в Международный Центр комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова фотокопия либретто оперы о Шаляпине, напечатанного в сборнике Льва Гладких «Живые рукописи», которую из библиотеки Цюриха любезно предоставил Григорий Ганзбург. Данное либретто является для российского читателя уникальным материалом, поскольку раскрывает новые грани личности и творчества выдающегося певца. Автором этого произведения является малоизвестный в нашей стране литератор Лев Гладких (1929–1987) – драматург, актёр, переводчик, режиссёр, киносценарист, чтец (лауреат 1 премии Всесоюзного конкурса чтецов за исполнение «Анны Снегиной» С. Есенина). В его творческом арсенале – пьесы о выдающихся деятелях отечественной и зарубежной культуры: Вере Комиссаржевской, Винсенте Ван Гоге, Исааке Левитане, поэте Рудаки и многих других.

В ряду этих произведений – либретто о Фёдоре Ивановиче Шаляпине. Текст входит в сборник Льва Гладких «Живые рукописи», который был опубликован в 1998 году издательством «Скопус» в Иерусалиме. Подготовкой материала к печати занималась Маргарита Костинская, корректор и литературный консультант – Наталья Файвишевская.

Действие основано на реальных событиях, рассказывающих о первой гастрольной поездке Ф.И. Шаляпина по Италии в начале XX века. В Милане на сцене Ла Скала он пел заглавную партию в опере «Мефистофель» итальянского композитора и либреттиста Арриго Бойто.

В мае 1900 года Ф.И. Шаляпин получил телеграмму из миланского театра Ла Скала с предложением петь в опере А. Бойто «Мефистофель». Шаляпин поехал в Италию со своим близким другом композитором С.В. Рахманиновым, где разучивал оперу и учил итальянский язык.

История триумфального дебюта Шаляпина в итальянском театре в партии Мефистофеля хорошо известна и не раз пересказана. Сохранилась она и в мемуарах Федора Ивановича Шаляпина «Страницы моей жизни», из которых можно узнать о произведённом певцом впечатлении на Артуро Тосканини и



Арриго Бойто, покорённых совершенно необычной трактовкой образа дьявола в исполнении русского артиста. В очерке А.И. Куприна «Гоголь-моголь» (1915) сам певец рассказывает «о первых своих успехах в La Scala в Милане. Оговаривается, что история эта давняя, почти всем известная история его дерзкой победы не только над избалованной и придирчивой миланской публикой, но и над соперниками, над хором, оркестром, клакой и газетами» [4]. Сохранилась эта история и в воспоминаниях болгарского певца П. Райчева «Жизнь и песня».

Но более всего о перипетиях первого выступления певца в Милане, отношении к нему местной публики и о триумфе великого русского баса писал Василий Михайлович Дорошевич (1865–1922) – русский журналист, театральный критик и публицист, один из известных фельетонистов конца XIX – начала XX века:

- Шаляпин в «Scala», 1901 г. Первая публикация в газете «Россия», 1901, 14 марта, № 676.

- Шаляпин в «Мефистофеле» (Из миланских воспоминаний), 1905 год. М.: Товарищество И.Д. Сытина, 1905.

- Шаляпин. Старая театральная Москва. Петроград, 1923.

Представляется целесообразным сказать несколько слов об опере «Мефистофель» А. Бойто, не самой известной и популярной в нашей стране. Бойто приступил к написанию оперы на фаустовскую тему сразу после учебы в Миланской консерватории в 1861 году, так как «Фауста» Шарля Гуно считал легковесной интерпретацией серьёзной философской темы. Опера Бойто основывается на древней легенде о Фаусте, изложенной Гёте. Страстный почитатель Рихарда Вагнера, Бойто, как и его кумир, приступил к либретто сам, хотя это и не было принято в итальянской опере того времени.

Прочитать либретто оперы А. Бойто можно по данному QR коду.



«Мефистофель» – опера в прологе и пяти действиях, позже сокращённая автором до четырёх действий и эпилога. Премьера состоялась 5 марта 1868 года в театре Ла Скала в Милане под управлением самого композитора и оказалась совершенно провальной. Премьерные роли исполнили: Мефистофель – бас Франсуа-Марсель Хунка, Фауст – баритон Джероламо Спалацци, Маргарита – сопрано Мелани-Шарлотта Ребу.

Композитор немедленно приступил к кардинальной переработке произведения, и премьера исправленной версии состоялась в Болонье 4 октября 1875 года и на этот раз имела успех у публики и критики. В ролях: Мефистофель –

бас Романо Наннетти, Фауст – тенор Итало Кампанини, Маргарита – сопрано Эрминия Борги-Мамо. Но, несмотря на успех, композитор вплоть до 1881 года вносил изменения.

Считается, что возрождение оперы, «полная реабилитация» её в XX веке связаны с именем Федора Шаляпина, который 16 марта 1901 г. исполнил главную партию Мефистофеля на сцене миланского театра Ла Скала. Шаляпин дал 10 представлений, и каждое его выступление было высоко оценено музыкальной критикой и имело оглушительный успех у весьма взыскательной миланской публики.

Дирекция театра после триумфов Шаляпина в мало популярном «Мефистофеле» Бойто даже захотела показать его в той же роли в более востребованной у публики опере Гуно.

Для Шаляпина роль в опере Бойто была новой, но с образом Мефистофеля его связывали долгие годы. Партию Мефистофеля в «Фаусте» Гуно Шаляпин исполнял в Оперном товариществе (Панаевском театре) и Мариинском театре в Петербурге, в Русской частной опере и Большом театре в Москве.

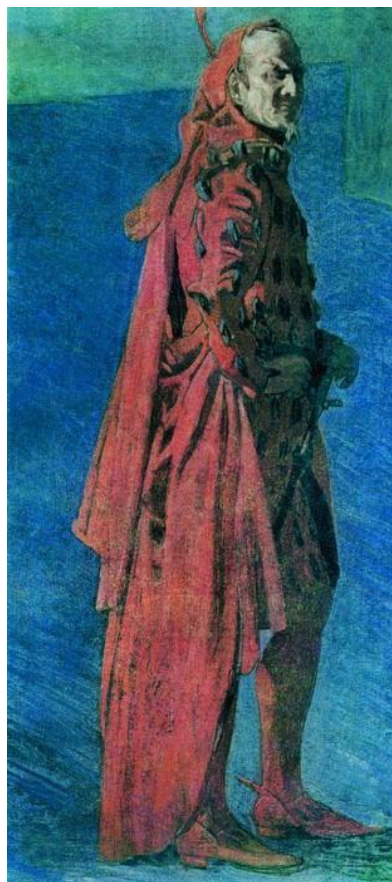
Об этой роли, самой знаменитой и самой мучающей его, Федор Иванович писал в своих мемуарах «Маска и душа»: «Роль Мефистофеля как будто считается одной из моих лучших ролей. Я пел ее сорок лет подряд во всех театрах мира. Я должен сделать признание, что Мефистофель – одна из самых горьких неудовлетворенностей всей моей артистической карьеры. В своей душе я ношу образ Мефистофеля, который мне так и не удалось воплотить. В сравнении с этим мечтаемым образом тот, который я создаю, для меня не больше, чем зубная боль. Мне кажется, что в изображении этой фигуры, не связанной ни с каким бытом, ни с какой реальной средой или обстановкой, фигуры вполне абстрактной, математической, единственно подходящим средством выражения является скульптура. Никакие краски костюма, никакие пятна грима в отдельности не могут в данном случае заменить остроты и таинственного холода голый скульптурной линии. ...Мефистофеля я вижу без бутафории и без костюма. Это острые кости в беспрестанном скульптурном действии.

Я пробовал осуществить этот мой образ Мефистофеля на сцене, но удовлетворения от этого не получил. Дело в том, что при всех этих попытках я практически мог только приблизиться к моему замыслу, не осуществляя его вполне. Мне нужно вполне нагое скульптурное существо, конечно, условное, как все на сцене, но и эта условная нагота оказалась неосуществимой: из-за соседства со щепетильным “пу” мне приходилось быть просто раздетым в пределах салонного приличия» [5]. О природе, сущности «шаляпинского мефистофельства» рассуждает А.И. Демченко в посвящённой русскому басу монографии: «Хорошо знавший человеческую породу, Шаляпин мог позволить себе в театре позицию “сильной личности” или даже “сверхчеловека”. За этим стояло поистине дьявольское знание людских слабостей. И он беспощадно развенчивает их, используя все средства осмеяния, едкого сарказма, вплоть до уничтожающего цинизма. Всё сказанное нашло впоследствии логическое завершение в трактовке

образа Мефистофеля из одноимённой оперы итальянского композитора Бойто» [2, с. 42].



Шаяпин в образе Мефистофеля, фото Прокудина-Горского, 1915 г.  
Знаменитый костюм Мефистофеля сделан по эскизу В. Поленова (1844–1927) –  
русского художника и театрального декоратора



А. Головин. Портрет Ф.И. Шаяпина  
в роли Мефистофеля в опере Ш. Гуно «Фауст», 1905

Позволим себе обширную цитату из театрального очерка Власа Дорошевича «Шаяпин в Scala», посвящённого началу триумфальных гастролей Ф.И.Шаяпина в Италии в марте 1901 г., непосредственным свидетелем которых был журналист. Данный очерк, написанный по свежим впечатлениям, наиболее подробно повествует о событиях, которые легли в основу либретто Л. Гладких.

Дорошевич описывает негодование итальянских артистов в ответ на приглашение Шаяпина, «русского медведя», в Ла Скалу на роль Мефистофеля: «Десять лет не ставили “Мефистофеля”. Десять лет, – горчайше жаловался один бас, – потому что не было настоящего исполнителя. И вдруг Мефистофеля выписывают из Москвы. Да что у нас своих Мефистофелей нет? Вся галерея полна Мефистофелями. И вдруг выписывать откуда-то из Москвы. Срам для всех Мефистофелей, срам для всей Италии...» [3].

И далее журналист повествует о порочной практике клакёрства, процветающей в европейских театрах, с которой впервые пришлось столкнуться Шаяпину. Клака – группа людей (клакёров), нанятых для аплодирования или освистывания, захлопывания артиста, чтобы создать впечатление успеха или, наоборот, провала выступления. Узнавший о шантаже клакёров, Шаяпин заявил, что никогда аплодисментов не покупал и никогда покупать не будет.

Дорошевич так описывает этих дельцов от «искусства»: «На самом деле, надо знать, что такое эти “ladri in guanti gialli”, и до какой степени зависят от них в Италии артисты, как позорно, как оскорбительно это иго. Человек несёт публике плоды своего таланта, искусства, вдохновения, труда, и не смеет сделать этого, не заплативши “негодяю в жёлтых перчатках”. Иначе он будет опозорен, ошельмован, освистан» [3].

И вот как запечатлел Дорошевич кульминацию этого противостояния – клакёров, итальянских артистов, публики и русского певца: «Занавес поднялся. ...И на ясном тёмно-голубом небе, среди звёзд, медленно выплыла мрачная, странная фигура.

Только в кошмаре видишь такие зловещие фигуры.

Огромная чёрная запятая на голубом небе.

Что-то уродливое, с резкими очертаниями, шевелящееся.

Откровенно говоря, у меня замерло сердце в эту минуту.

Дирижер г. Тосканини наклонил палочку в сторону Шаяпина.

Шаяпин не вступает.

Дирижер снова указывает вступление.

Шаяпин не вступает. Все в недоумении. Все ждут. Все “приготовились”.

Дирижер в третий раз показывает вступление.

И по чудному театру “Scala”, – с его единственным, божественным резонансом, – расплывается мягкая, бархатная могучая нота красавца-баса.

Могуче, дерзко, красиво разнёсся по залу великолепный голос:

– Ave, Signor!

Уж эти первые ноты покорили публику. Музыкальный народ сразу увидел, с кем имеет дело. По залу пронёсся ропот одобрения.

Публика с изумлением слушала русского певца, безукоризненно италийски исполнявшего вещь, в которой фразировка – всё. Ни одно слово, полное иронии и сарказма, не пропадало.

Кидая в небо, туда навверх, свои облечённые в почтительную форму насмешки, Мефистофель распахнул чёрное покрывало, в которое закутан с головы до ног, и показались великолепно гримированные голые руки и наполовину обнажённая грудь. Костлявые, мускулистые, могучие. Эта зловещая голая фигура, завёрнутая в чёрное покрывало, гипнотизирует и давит зрителя. Бойто был прав. Такого Мефистофеля не видела Италия. Он, действительно, произвёл сенсацию. Мастерское пение пролога кончилось. Театр, действительно, “дрогнул от рукоплесканий”. Так аплодируют только в Италии. Горячо, восторженно, все сверху донизу.

Победа русского артиста над италийской публикой, действительно, – победа полная, блестящая, небывалая.

– Ну, что ж Маринетти с его “*ladri in guanti gialli*”? — спрашиваю я при выходе у одного знакомого певца.

Тот только свистнул в ответ.

– Вы видели, какой приём! Маринетти и К° не дураки. Они знают публику. Попробовал бы кто-нибудь! Ему переломали бы рёбра! В такие минуты италийской публике нельзя противоречить!» [3].

Дополним рассказ Дорошевича описанием филигранно исполненной певцом «арии со свистом», которое приводит А.И. Демченко: «Действительно, сколько здесь жёсткого “металла” в голосе, сколько ядовитого скепсиса, перерастающего в демоническое всеотрицание – чего только стоят презрительные реплики “*no*” (итал. – нет) с их глиссандирующими окончаниями.

Этот Мефистофель Шаляпина грубо измывается над всем, что относится к существованию ничтожно копошащегося муравейника рода человеческого, так как в несколько минут звучания благодаря неожиданным контрастам и резким перепадам вокальной артикуляции певцу удаётся спрессовать множество состояний, позиций, поворотов мысли и её оттенков.

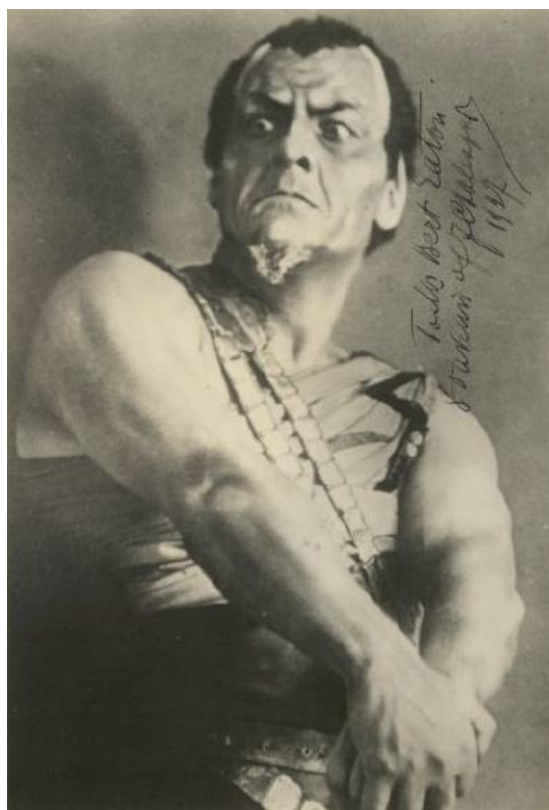
В конечном счёте, целое превращается в настоящий шабаш, и свою кульминацию нигилистический разгул получает в разбойном освистывании, завершающем каждый “куплет”» [2, с. 44].

\* \* \*

Обратимся к либретто Льва Гладких, которое состоит из пролога, двух действий и семи картин и, несомненно, отсылает к очеркам В. Дорошевича, что подчёркивает и сам автор, косвенно упоминая имя журналиста. В основе сюжетной линии – история неудачной попытки сорвать выступления Ф.И. Шаляпина в Ла Скала в 1901 году с использованием клакёров.

Но если Дорошевич делает акцент на конфликте Шаляпина с клакёрами и последующей победе над ними, признании певца италийской публикой,

мэтрами итальянской оперы, то для Гладких, очевидно, эти события являются лишь фабульной линией. Основным лейтмотивом либретто становится раскрытие творческих исканий, мук гениального артиста, показывающих его напряженную внутреннюю работу над образом Мефистофеля.



Ф.И. Шаляпин в роли Мефистофеля в опере А. Бойто

Совершенное воплощение образа Мефистофеля на сцене, поиск которого терзал долгие годы Шаляпина, в миланском театре обрело своё завершение. Вернёмся к воспоминаниям Ф.И. Шаляпина, в которых он описывал «мечтаемого» им Мефистофеля: «Я пробовал осуществить этот мой образ Мефистофеля на сцене, но удовлетворения от этого не получил. ...Мне нужно вполне нагое скульптурное существо» [5]. И вот в Ла Скала в опере Бойто Шаляпин смог завершить свою идею воплощения сценического образа дьявола. Можно только представить, насколько шаляпинский Мефистофель не соответствовал оперным шаблонам тех времён! Его зловещая, голая фигура, завернутая в чёрное покрывало, явившаяся в Прологе словно из самой преисподней, не могла не шокировать публику. Но это был тот самый Мефистофель, которого представлял композитор Бойто – гений сомнения и торжества зла.

Основное недовольство миланских критиков и артистов заключалось в том, что на заглавную роль пригласили не итальянского певца, а неизвестного баса из России. Национальное чувство гордости за итальянское искусство оперного пения было попрано этим фактом.

Напряжённость в отношениях с итальянской публикой, недовольной приглашением «в храм бельканто» неизвестного баса из России, Гладких усиливает хоровыми вставками. Присутствие хора, отсылающего к древнегреческой трагедии, в архитектонике либретто играет иную роль – не выражает основную идею произведения, а на протяжении действия является антагонистом главного героя. Хор расширяет ареал неприятия «лаптёжника», «белого медведя» артистическим сообществом Милана, но когда давший отпор клаке Шаляпин обретает уверенность в своих силах, хор начинает выступать на его стороне, то есть на стороне искусства.

Интересной находкой автора стала музыкальная битва между Шаляпиным и Мефистофелем. В первой картине Шаляпин поёт об искренней любви к театру, музыке, зрителям. Ария «Люблю тебя, театр!» – это признание в страстной любви к искусству, в котором артист балансирует «между восторгом искусства и муками исканий», говоря словами А.И. Куприна. В предпоследней, шестой, картине во время сна Шаляпина на сцене появляется «настоящий» Мефистофель. Подсознание Шаляпина, измученное поисками идеального образа гения зла и предстоящим выступлением, терзаемое сомнениями в правильности выбранного противостояния с миланской клакой, воплотило в жизнь адское создание. Ария Мефистофеля, злобно клянущего искусство и его служителей, выражающего протест всему земному, сопровождается хоровой вставкой и безумным танцем ведьм, колдуний, чудищ. Слова хора, резонирующие полным ненависти словам Мефистофеля, словно вырываются из самого ада:

*Долой искусство! Жизнь долой!  
Уверенность и радость прочь гоните!  
Спокойствие долой! И мир долой!  
Да здравствует разруха, смерть и муки! [1, с. 68]*

Антитеза двух арий – светлой, полной преданной любви к искусству, и тёмной, злобной, пронизанной ненавистью ко всему прекрасному, – создаёт бифуркационное напряжение, которое в итоге разряжается полной победой Шаляпина.

Характерно, что в отличие от Дорошевича, который буквально упивается триумфом Шаляпина, Гладких оставляет его за кулисами действия; овации и восторженное неистовство публики во время выступления певца словно не интересуют автора либретто.

Для Гладких важнее донести идею, что интриги, действия клоуны, сомнения артиста в своих силах – всё отступает перед «Царь-басом», непревзойдённым демиургом сценического перевоплощения и новатором драматургического образа в оперном искусстве. Красной нитью проводит автор мысль, что не принадлежность к нации, а принадлежность к гениальности определяет истинное искусство. Шаляпин своим талантом, своим мастерством выиграл бой. Творческий гений Шаляпина поднялся выше узконациональной гордости итальянцев, отуманенных псевдопатриотизмом, или «патриотарством», как называл его Дорошевич. Бескорыстное служение Шаляпина великому Искусству, которое не имеет ни национальности, ни государственных границ, обернулось победой не только лично Шаляпина, но и всего мирового искусства. «Искусство победило!» – этой репликой заканчивается либретто.

### *Литература*

1. Гладких Л. Живые рукописи. Иерусалим: Скопус, 1998.
2. Демченко А.И. Великий мастер. К 150-летию со дня рождения Ф.И. Шаляпина. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021. – 60 с.
3. Дорошевич В. Шаляпин в «Scala» // Театральная критика Власа Дорошевича / Сост., вступ. статья и коммент. С. В. Букчина. Мн.: Харвест, 2004. (Воспоминания. Мемуары). Электронный ресурс [http://az.lib.ru/d/doroshewich\\_w\\_m/text\\_0420.shtml](http://az.lib.ru/d/doroshewich_w_m/text_0420.shtml) Дата обращения 10.03.2023
4. Куприн А.И. Собр. соч. в 3-х тт. Т. 3. – М.: ГИХЛ, 1954. – 575 с. – С. 245–250. Электронный ресурс [http://az.lib.ru/k/kuprin\\_a\\_i/text\\_1917\\_gogol-mogol.shtml](http://az.lib.ru/k/kuprin_a_i/text_1917_gogol-mogol.shtml) Дата обращения 10.03.2023
5. Шаляпин Маска и душа Электронный ресурс [http://az.lib.ru/s/shaljapin\\_f\\_i/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/s/shaljapin_f_i/text_0040.shtml) Дата обращения 10.03.2023



*Александр Демченко*

## **Рахманинов: На исходе эпохи**



### ***Первые шаги***

Как музыкант, Сергей Васильевич Рахманинов отличался исключительной одарённостью, граничившей с чудом. Вот свидетельство известного пианиста и педагога А.Гольденвейзера, который знал композитора с юности: *«Музыкальное дарование Рахманинова нельзя назвать иначе, как феноменальным. Слух его и память были поистине сказочны. О каком бы музыкальном произведении (фортепианном, симфоническом, оперном или другом) классика или современного автора ни заговорили, если Рахманинов когда-либо его слышал, а тем более, если оно ему понравилось, он играл его так, как будто это произведение было им выучено. Таких феноменальных способностей мне не случалось в жизни встречать больше ни у кого, и только приходилось читать нечто подобное о способностях Моцарта».*

Его гениальная одарённость со всей отчётливостью выразилась в фортепианном исполнительстве. Имя Рахманинова-пианиста по достоинству вошло в историю музыкальной культуры наряду с именами Ференца Листа и Антона

Рубинштейна. Многие считали его наиболее значительным из мастеров своего времени.

Кроме того, Рахманинова единодушно причисляли к крупнейшим дирижёрам своего времени. Подразумевалась главным образом его деятельность сначала в Русской частной опере, а затем в Большом театре, где он настойчиво освобождал шедевры русского искусства от застарелых штампов и налёта академизма. Не менее выдающиеся достоинства демонстрировал он и как симфонический дирижёр.

Говоря об удивительной одарённости Рахманинова, сочетающего в себе композитора, пианиста и дирижёра, один из критиков назвал его «*божеством в трёх лицах*». Однако самого Рахманинова постоянно посещали сомнения: «*Я никогда не мог решить, каково моё подлинное призвание: композитор, пианист или дирижёр. Бывают моменты, когда кажется, что мне следовало быть только композитором, а иногда я думаю, что я только пианист*».

Тем не менее, пребывая в подобных рефлексиях, он сознавал главенство для себя композиции. И, кроме того, приходится констатировать, что при всей весомости исполнительских ипостасей личности Рахманинова, они уже отошли в прошлое, в то время как сделанное им в качестве композитора с каждым новым витком истории приобретает всё большую значимость.

И, предваряя последующее изложение, две «технические» оговорки. При упоминании концертов каждый из них будет называться без добавления слова *фортепианный* или *для фортепиано с оркестром*, поскольку концертов для других инструментов композитор не писал. При упоминании пьес из Музыкальных моментов *op.16*, а также Прелюдий из *op.3*, *op.23* и *op.32*, нумерация не приводится – ограничиться обозначением тональностей позволяет тот факт, что их повторений у Рахманинова нет.

\* \* \*

Как композитор, Сергей Рахманинов рано вошёл в мир искусства. Достаточно услышать один из самых первых его опытов сочинения – **Скерцо** для оркестра, написанное в 14-летнем возрасте, чтобы признать: будучи подростком, он уже располагал несомненным профессиональным мастерством. Эта развёрнутая концертная пьеса в ритме тарантеллы и с чертами *perpetuum mobile* очень обаятельна как по форме (безупречная стройность, выверенность пропорций), так и по благородству манеры (сочетание изящества и простоты).

В отмеченном профессионализме сказалась, разумеется, не столько школа наработанных музыкальных навыков (её Рахманинов ещё только проходил, с девяти лет занимаясь на младшем отделении Петербургской консерватории, а с двенадцати – в Московской консерватории, причём только по классу фортепиано профессора Н.С.Зверева), сколько интуиция и отпущенный ему природой дар. А дар этот, как мы знаем, был исключительным.

На столь благодатной почве последующие консерваторские занятия у С.И.Танеева (контрапункт) и А.С.Аренского (инструментовка, канон и fuga, сочинение) способствовали стремительному созреванию композиторских за-

датков Рахманинова. П.И.Чайковский, который имел возможность не раз наблюдать юного музыканта в эти годы, пророчески говорил: «*Я предсказываю ему великую будущность*».

Как бы подтверждая этот прогноз, ещё будучи студентом, Рахманинов создаёт два крупных сочинения, которые обозначили его творческую зрелость, сразу же и навсегда вошли в анналы музыкального искусства: на окончание консерватории в качестве пианиста (1891) – Первый фортепианный концерт, а в качестве композитора (1892) – оперу «Алеко». По поводу второго из них известный музыкальный критик С.Кругликов подчеркнул: «*Ни один из наших лучших композиторов не дебютировал в его годы оперой, равной по достоинствам “Алеко”*».

**Первый концерт** открыл череду произведений в том жанре, который стал ведущим в творчестве Рахманинова: это четыре фортепианных концерта и «Рапсодия на тему Паганини». И само по себе данное произведение, симптоматично обозначенное как *op.1*, являло собой роскошное музыкальное полотно с обилием ярких мыслей и образов, содержащее в эмбрионе много существенно-го для будущего Рахманинова. Но более всего это был в некотором роде манифест юности с характерным для той поры неотразимым обаянием пылкости (в крайних частях) и нежности (парение грёз во II-й), а также с вполне простительным налётом некоторой наивности и аффектированности.

Эта поэтика горячего бурления молодых сил и восторженного прития мира обнаруживала себя и в более позднее время (скажем, в прелюдиях *B-dur* и *g-toll*), но с наибольшей отчётливостью она заявляла о себе в тех романсах 1890-х годов, эмоциональное поле которых можно объединить понятием *радости и восторги любви*.

Самый ранний из подобных образцов – «**Я тебе ничего не скажу**» (1890). Казалось бы, в согласии со стихами А.Фета, здесь можно было ожидать предельной сдержанности и полутонóв *sotto voce*.

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

Однако вместо завуалированности признания находим у Рахманинова чрезвычайную пылкость и удивительную искренность, граничащую с исповедальностью тона. Здесь формируется характерный для выражения у него взволнованных эмоций синкопированно-импульсивный тип фактурного ритма и своеобразие трактовки секвентного развития с модулированием по тóнам вверх.

Другое из самых ранних юношеских «признаний в любви» – «**В молчаньи ночи тайной**» (тот же 1890 год), где всё находится в полном согласии с текстом и драматургически выливается в развёртывание в виде единой волны: начиная нежно и трепетно, с затаённой мечтательностью, затем благодаря всё более взволнованному колыханию фортепианной фактуры наполняя чувство

земной полновесностью и подготавливая взлёт к экстаичной вершине лирического излияния, а после неё – быстрый спад до полного истаивания (*ppp*).

На кульминации этой драматургической волны открыто заявляет о себе гимнический тон, передающий воспевание предмета обожания и восхищение перед ним («*И в опьяненьи, наперекор уму, // Заветным именем будить ночную тьму*»), что поддержано патетическим звучанием чрезвычайно насыщенной фактуры (на этой фазе композитор требует от обоих исполнителей трёх *forte*).

Эмоциональный тонус в рахманиновских романсах любви нередко оказывается на отметке «температуры кипения». Допустим, в романсе «Смеркалось» это достигается 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 ноты с завершающим скачком на ту же кварту вверх – так буквально осязаемо воспроизводятся волны восторженного чувства, завоёвывающего всё более высокие вершины.

Другой приём воссоздания эмоционального возбуждения состоит в интенсивных тонально-гармонических сопоставлениях. Так, в романсе «**Ты помнишь ли вечер**» в условиях частой смены гармоний, передающей эмоциональную «лихорадку», выход к кульминации («*Ты помнишь ли рёв дождевого потока // И пену, и брызги кругом*») ярко выделен неожиданным модуляционным сдвигом *E-dis*. И в любом другом варианте интонационно-ритмических или фактурных решений композитор всеми средствами добивался воплощения пылкой взволнованности и даже бурной экспрессии страсти, которая порой могла даже «захлёстывать», и тогда сила лирического порыва не раз приводила на грань экзальтации и экстаичности.

Теперь вернёмся к другому из ранних шедевров Рахманинова. Опера «Алеко», написанная всего за 17 дней (причём сразу в партитуре), наметила целый ряд важных признаков складывавшегося стиля Рахманинова – признаков, которые сохранялись в его манере до конца. Во-первых, он выступил здесь как достойный наследник классических традиций. Во-вторых, здесь в полной мере открылась его способность передавать искренность и взволнованность человеческого чувства, захватывающая эмоциональная сила его музыки. И, в-третьих, в этой опере во всём великолепии заявил о себе его мелодический дар.

В некотором роде, оперы «Алеко» было бы достаточно для того, чтобы обеспечить Рахманинову место в истории музыки. Подобное случилось с его двумя итальянскими современниками – Масканьи и Леонкавалло, ставшими, как иногда выражаются, «авторами одной оперы» («Сельская честь» у первого и «Паяцы» у второго). Но уже на исходной стадии композитор создаёт целый ряд других значительных произведений, вошедших затем в актив широко исполняемой музыки: ранние фортепианные пьесы и романсы, Фортепианное трио № 2, оркестровая фантазия «Утёс», Первая симфония.

Что касается фортепианных пьес, то это был жанр, который наряду с фортепианным концертом, стал для Рахманинова определяющим (музыкальные моменты, прелюдии, этюды-картины и т.д.). К слову, в том же 1892 году, вме-

сте с оперой «Алеко», была создана **Прелюдия *cis-moll***, ставшая своего рода визитной карточкой композитора. В ней заложено как бы ядро рахманиновской выразительности, причём в концентрированном виде. На этот счёт В.Брянцева справедливо заметила, что её «*можно поставить эпиграфом ко всему творчеству композитора*».

\* \* \*

Сергей Рахманинов входил в большое искусство в 1890-е годы. Это десятилетие открывало историческую фазу не только рубежа *веков* (XIX-го и XX-го), но и рубежа *эпох*. На всём её протяжении в искусстве в сложном сплаве переплеталось то, что завершало развитие Классической эпохи (её время – с середины XVIII до начала XX столетия), и то, что намечало горизонты следующей эпохи, которую мы всё чаще именуем эпохой Модерн (свой отсчёт она повела с того же начала XX века).

И Рахманинов всецело принадлежал тому поколению, которое по сути своей было именно *рубежным*. Среди других выдающихся представителей этого поколения – Клод Дебюсси, Густав Малер, Рихард Штраус, в России – Александр Скрябин, Николай Метнер, а в литературе – Александр Блок, Иван Бунин, в живописи – Исаак Левитан, Валентин Серов, Михаил Врубель (названы только отдельные имена из множества тех, кто составил цвет данного поколения).

Рубеж XIX и XX столетий – время для России, да и для мира в целом, совершенно особое. Время, когда общеисторическая и художественная ситуация стремительно меняла свои очертания. Незримая «режиссура» этого процесса состояла в том, что неумолимо приближался финал века уходящего и столь же неизбежно надвигалось пришествие века грядущего.

И речь шла не о смене календаря – подразумевался зреющий разлом эпох, резко контрастных по жизнеощущению, психологическим установкам и мировосприятию. В 1890–1900-е годы Россия и её искусство готовились к тому, что со всей очевидностью обнаружится позже, с 1910-х. Именно на эти рубежные 1890–1900-е годы приходится наиболее плодотворный период творчества Рахманинова.

Главная цель любого творца искусства – поведать (через слово, в красках или звуках) о важнейших зримых и незримых событиях, происходящих в его время с человеком и окружающим миром. Сразу же воздадим должное Рахманинову: буквально с первых самостоятельных шагов в искусстве, будучи по возрасту ещё совсем юношей, он раньше многих других почувствовал и сумел впечатляюще передать то, что в общей картине мира и в отдельных людских судьбах тех лет возникла и становилась всё глубже трещина, по которой шло расслоение всего и вся на два потока, неуклонно удалявшихся друг от друга.

Происходивший тогда эпохальный *разлом времён*, вызвавший размежевание бытия на два разнонаправленных потока, как раз и стал ключевой проблемой творчества Рахманинова.

Один из этих потоков, нашедших своё отображение в музыке композитора, соотносился с эмоциями и умонастроениями, которые так или иначе были связаны с тем, что постепенно, но неизбежно сходило со сцены истории. Естественно, они были отмечены печатью исхода того великого времени, которое мы именуем Классической эпохой, нередко называемой также классико-романтической.

Причём исход этот обрисован Рахманиновым в таких контрастах, что в ряде случаев приходится говорить об антитезах. Основную из них метафорически можно представить в виде сопоставления *«золотой закат»* – *«чёрные сумерки»*.

### **«Золотой закат»**

*«Золотой закат»* ассоциируется в музыке Рахманинова прежде всего с образами особого рода *возвышенно-одухотворённой лирики*. Это круг эмоций, возникающих, когда тонко чувствующая душа остаётся наедине с пейзажем, отрешившись от прозы и треволнений жизни, резонируя прекрасному в природе, чем дополнительно подчёркивается красота внутреннего мира человека.

Нечто созвучное можно отметить и у некоторых других русских композиторов того времени: например, у позднего Н.Римского-Корсакова в облике отдельных женских персонажей – сказочных (Волхова и Царевна-Лебедь в операх *«Сказка о царе Салтане»* и *«Садко»*) или «блаженных» (Марфа в *«Царской невесте»* и Феврония в *«Китеже»*). Но, безусловно, ведущим выразителем этой художественной линии стал Рахманинов.

Первым законченно сложившимся выражением возвышенно-одухотворённой лирики стал **«Островок»** (1896) на стихи П.Шелли в переводе К.Бальмонта, где Рахманинов нашёл полный комплекс необходимых вербальных характеристик, передающих состояние безмятежности и мечтательного забытья (*«... чуть плещут волны... еле дышит ветерок, // Сюда гроза не долетает»*). Этому отвечает и соответствующий комплекс средств музыкальной выразительности: сверхпрозрачная фактура, подчёркнутая статика (*Lento*), умиротворяющая гармоничность (не случайны черты колыбельной).

Свою наибольшую концентрацию образы возвышенно-одухотворённой лирики получили в двух романсах 1902 года.

В **«Сирени»**, в отличие от **«Островка»** с его изложением краткими фразами, композитор изливает то же мечтательно-созерцательное состояние через развитую, красивую кантилену. Её дополняет прозрачность нежных красок фортепиано, наделённая тончайшей светотенью, и гибкая вязь фигураций, ассоциирующихся с журчанием ручья. Рахманинов дорожил найденным здесь настроением, сделал фортепианную транскрипцию этой вокальной миниатюры и часто исполнял её.

Среди вершин рассматриваемого типа лирики – **«Здесь хорошо»**. В этом романсе особенно отчётливо проявилось то, что подметил М.Горький в музыке Рахманинова: *«Как хорошо он слышит тишину»*. У малоизвестной поэтессы Г.Галиной композитор нашёл слова, наилучшим образом передающие блаженство полного уединения среди природного окружения.

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

Фигурации фортепиано посредством богатейших обертонов к мелодической линии осуществляют пейзажную звукопись, а его контрапункты к певческому голосу обеспечивают объёмность, богатство образа, и вся фактура этого романса отличается чрезвычайной певучестью, становясь эквивалентом душевного умиротворения и целомудренной чистоты.

В целом, говоря о романсной лирике подобного типа, можно констатировать благодатные состояния покоя и душевной отрады, мир грёз, порой подёрнутых светлой грустью, и отрешённость от прозы и суетности жизни, от собственных ей забот, напряжений, горестей, бед и страстей.

В атмосфере надвигающихся исторических катаклизмов это могло восприниматься и как желанное отстранение от бурь и невзгод. Более того, воспаряя над бренно-суетным, духовная красота человека становилась в своём устремлении к идеальному как бы неподвластной времени, излучая сияние «вечной гармонии».

Этого беспечального забытья дух человеческий чаще всего достигал в созерцательном уединении на лоне природы, в созвучии с умиротворяющим очарованием пейзажа и в единении с его красотой. Отсюда в музыке соответствующая купель пейзажных обертонов, тонкие и мягкие пастельные тона, подчёркнуто прозрачная или даже хрупкая, невесомая, «тающая» фактура, требующая предельно бережного звукового прикосновения.

Очень точна ремарка, адресованная романсу «Здесь хорошо...»: *dolce ed espressivo* (нежно и выразительно) – и если *espressivo*, то без какой-то либо экспрессии, о чём говорят и заторможенность темпа, и динамические оттенки в шкале от *p* до *tr* (или более того – от *p* до *ppp*, как в «Островке»).

\* \* \*

Это может показаться почти парадоксальным, но не столько в вокальном творчестве, сколько в медленных частях симфоний и фортепианных концертов данный тип лирики получил великолепное претворение через поистине бескрайнее дление мелоса. В числе самых совершенных образцов – III часть **Второй симфонии**.

Всё в этой поистине «бесконечной мелодии» донельзя типично для рахманиновского стиля:

- и струение фигураций, в кружеве которых воспаряет столь свойственная ему мягкая меланхолия как выражение душевной отрады, подёрнутой поэтической дымкой грусти;

•и соединение того, что идёт от простора родной природы, с восточной нотой, через которую передаётся стремление к идеальному, мечта об иной жизни, о «нездешней» красоте;

•и, наконец, тот своеобразный и характерный для музыки Рахманинова сплав лирического и эпического, когда в неизбывном длении звукового потока изливает себя песнь души в её гармоничном слиянии с окружающим миром.

Возвышенно-одухотворённая лирика несла на себе почти неизменно присутствующую печать заката. Сказанное Мариной Цветаевой об Александре Блоке – «Он на закате дня // Пел красоту вечернюю» – с полным основанием можно отнести и к Сергею Рахманинову. Уже в ранних его произведениях за состояниями подчёркнутого покоя, умиротворения таились мотивы тихо застывающей красоты (см. фортепианные прелюдии *G-dur* и *gis-moll*).

Отдельно следует остановиться на знаменитом «Вокализе». Это прежде всего мелодия как таковая, доминирующая над всем остальным, исключительно пластичная (не случайна авторская ремарка *Molto cantabile*), льющаяся абсолютно естественно и нескончаемо (она построена так, что структурные грани почти неприметны и с повторениями её можно длить без конца).

Мелос подобного рода по самой своей природе выступает олицетворением музыки души и прочно связывается в сознании с представлениями о духовной красоте – при этом отпадает надобность в слове, всё сосредоточено на интонируемой кантилене. Неизъяснимое очарование придаёт ей то, что свойственному возвышенно-одухотворённой лирике чувству душевной отрады и умиротворения сопутствует оттенок элегичности – это создаёт особое настроение просветлённо-сладостной грусти.

Отмеченное соединение умиротворённости и светлой печали – только одно из проявлений того художественного сплава, который сообщает образу впечатляющую многомерность. Другое проявление художественного синтеза: внешне – просто, безыскусно, скромно, непритязательно, а внутренне – безмерное богатство.

Богатство это являет себя в детализированной ладогармонической палитре, в дифференцированной фактуре с обилием певучих подголосков и особенно – в гибкой, ветвящейся мелодике, раскидывающейся в двух октавах певческого диапазона и сочетающей широту (с опорными точками на крупных длительностях) и плавность (господство поступенного скольжения) с динамическим нервом (активные взлёты, вьющийся рисунок шестнадцатых).

При всём переполняющем изнутри богатстве состояния, оно остаётся именно внутренним – душа чутко вслушивается в свою жизнь, целиком сосредоточена на внутреннем, сокровенном. Это приводит к тому, что «Вокализ» воспринимается как лирическая молитва, творимая душой в уединении. Его кантилена наделена потенцией не только бесконечного дления, но и своего рода вознесения, что связано с устремлением интонационного потока ввысь.

Всё вместе взятое придаёт музыке оттенок идеального, воспаряющего над суетным и преходящим. «Эффект вечности» подчёркнут и стилистически – бла-



годаря ещё одному синтезу, синтезу барочного и современного, что даёт ощущение всеохватности, своего рода зависания над локальным хронотопом.

От барочных прототипов здесь идёт титульная интонация распетого мордента, кадансовая трель с участием «неаполитанской» гармонии, склад фактуры с мерным движением восьмыми, с характерным соотношением гулко-баса *pizzicato* и остальных голосов аккомпанемента, а в тематическом зерне представлена типичная последовательность, основанная на поступенном ниспадании нижнего голоса и «текучей» гармонии.

Новое заключено в элементах ранней шансон XX столетия. Отсюда черты безыскусности, напевности, интимной доверительности и ряд языковых особенностей – например, в гармонической канве септаккордовые цепочки и характерные эллиптические последования, пряное звучание септаккордов (в том числе больших) или минорной тоники с побочными тонами.

Как видим, рассматриваемая миниатюра вобрала в себя очень многое. Пытаясь понять истоки её образной объёмности, естественно ощутить в ней эмблематический смысл, связанный с происходившим в 1910-е годы коренным переломом в психологии и сознании. Восходя над временем и пространством, поднимаясь над бренностью житейских треволнений, автор прежде всего говорит от имени уходящей эпохи, слагая ей лебединую песнь.

Отсюда неизбывная, всепроникающая грусть с тихими приступами ностальгии, особенно заметной в начале второй части напева, где обращает на себя внимание обострённая экспрессия длительное время не разрешаемой полифункциональной гармонии, а в мелодии – настойчиво-тоскливые вопрошания с «колющим» синкопированным ритмом.

Отсюда и высшая простота высказывания, простота полной прояснённости и жизненной мудрости, когда отброшено всё лишнее, наносное – простота, которая в соединении с настроением высокой печали несёт в себе всепонимание и всепрощение.

### ***Реалии «серебряного века»***

Возвышенно-одухотворённая лирика, о которой шла речь, являла собой одно из драгоценных преломлений той художественной культуры, которая вошла в анналы истории под названием «*серебряный век*» – культура блистательная и утончённая, сложившаяся на исходе Классической эпохи.

Явление это неотрывно связано с обликом и судьбой того поколения русской художественной элиты, которое обрело себя с конца XIX века и оставалось на передних рубежах искусства вплоть до октябрьских событий 1917 года. Если взять, к примеру, поэзию, то это прежде всего К.Бальмонт, В.Брюсов, А.Блок, А.Ахматова, О.Мандельштам, М.Цветаева.

Надо ли пояснять, что стояло за подобными именами и что представляет собой воплощённый в их творчестве «серебряный век»? Конечно же, такие притягательные черты, как врождённая интеллигентность с отвечающими этому понятию признаками тонкости, одухотворённости, душевного благородства,

чему сопутствовали безупречная культура чувства и интеллекта, а в ряде случаев и явственно ощутимый аристократизм духа.

Интеллигентность, которой в высшей степени был наделён и сам Рахманинов, преломилась в его творчестве многообразно: через покоряющее чувство прекрасного в жизни и в человеке, через тонкость передаваемых лирических движений души, через богатство эмоционально-психологической нюансировки, через гибкость и пластичность всех компонентов музыкальной выразительности.

В качестве «хрестоматийных» образцов можно сослаться на темы главных партий двух его крупных сочинений.

I часть **Второй симфонии**: при всей обобщённости здесь зримо воссоздан глубоко индивидуализированный облик русского интеллигента с характерной для него искренностью, трепетностью чувств и с той душевной отзывчивостью, которая влечёт к исповедальности.

I часть **Третьего концерта**: эта повесть жизненного пути при всей сдержанности, мягкости и деликатности выражения прочитывается как бремя внутренней неудовлетворённости и нескончаемых исканий, отсюда оттенок сумрачной меланхолии и затаённой горечи.

Упомянутое чувство жизненной неудовлетворённости – весьма распространённая примета мироощущения «серебряного века». Оно нередко переходило в томление по иной жизни – не такой, какой она представляла в реальной действительности. Вот почему в поэтическом лексиконе тех лет широкое хождение получило понятие *нездешнее*.

*Нездешнее* – это то, что предстаёт только в мечтах. Взор человека «серебряного века» часто устремлялся в дальние дали, где, как казалось ему, он мог бы обрести желаемое и желанное. Но поскольку это так и остаётся недостижимым, возникает щемящее чувство несбывшегося и несбыточного.

Великолепный пример подобной ностальгии даёт романс Рахманинова «**Не пой, красавица**» (1892, опять-таки «исходный» год для творчества композитора, как и в случае оперы «Алеко» и Прелюдии *cis-moll*) – подлинная жемчужина его лирики и, несомненно, лучшая музыкальная интерпретация пушкинского стихотворения (как известно, к нему обращались Глинка, Балакирев, Римский-Корсаков, Танеев, Лядов, Ипполитов-Иванов, Хренников и другие).

*Не пой, красавица, при мне  
Ты песен Грузии печальной:  
Напоминают мне оне  
Другую жизнь и берег дальный.*

Приведённые слова рождают в музыке Рахманинова глубокий сумрак душевной тоски по идеалу и «нездешней» красоте. Такого рода ностальгическую лирику композитор обычно передавал через *восточное начало*. Оно базируется на целом комплексе выразительных средств:

- прихотливость мелодического рисунка, порой ритмически изошрённого, с интенсивной хроматизацией и фиоритурами опевающего типа;
- ладовая характерность с интерваликой увеличенных секунд и понижением ступеней;
- ориентальная мелизматика и аккордовые *arpeggiati*, воспринимаемые как бряцание восточной лиры.

Всё отмеченное так или иначе служит здесь выражению неизбывной тоски о недостижимом в этой, «здешней» жизни, передавая чисто романтический мотив несбыточности мечтаний. Романс насквозь пронизан эмоцией глубокой меланхолии и сопровождается «тягостной» педалью тонического органного пункта, причём *ostinato* фортепиано воспринимается как незримая капля слёз. В инструментальной постлюдии происходит не только угасание звучности, но и погружение в самый низкий регистр, то есть фиксируется уход в сумрак полной безнадёжности.

Рахманиновский ориентализм восходит к большой традиции в русской музыке (начиная с Глинки, затем наиболее ярко у Бородина и Римского-Корсакова). Но подобно тому, что позже будет сказано о колокольности, восточное начало у него – отнюдь не красочная экзотика и тем более не что-то инородное, «чужестранное», «заморское», а внутренне необходимое, органически входящее важным компонентом в комплекс представлений о России как стране, исторически находящейся на перекрестье Европы и Азии, Запада и Востока.

Функции «ориента» очень многообразны. Прежде всего, конечно же, манящая мечта о «нездешнем», печаль грёз о несбыточном, ностальгия по счастью и покою (средний эпизод Прелюдии *g-moll*). Или близкое тому тоскливое чувство жизненной неудовлетворённости, жгучая тоска об ином, порождающие неизбывную меланхолию (Прелюдия *gis-moll*). А рядом – томительные воспоминания о былом или безвозвратно уходящем с привкусом сладостной горечи (Прелюдия *b-moll*).

Наконец, обертоны восточного придают особую окрашенность отдельным образам крупных сочинений, чаще всего привнося в рахманиновскую звукопись ощущение степных просторов, где русское и ориентальное сливаются уже почти нераздельно (медленные части Второго концерта и Второй симфонии).

\* \* \*

В числе приоритетов «серебряного века» – во многом по-новому и чрезвычайно интенсивно культивируемый *психологизм*. Рахманиновский психологизм никогда не был изошрённым, самоценным и подчёркнутым. Тем не менее, он представлен в его музыке достаточно широко и как раз в силу своего «естества» достоин самого пристального внимания.

Суть рахманиновского психологизма состоит не столько в многообразии раскрываемых эмоциональных переживаний, сколько в исключительно чутком вслушивании в сложное состояние персонажа, отслеживая тончайшие колебания жизни души и реагируя на их «вибрацию» нервной изменчивостью интона-

ционного строя. Реагируя чаще всего через еле уловимые оттенки музыкальной речи, а иногда через яркие, сильные мелодические всплески. Различные ракурсы такого подхода дают романсы «Ночь», «Я опять одинок», «Отрывок из Мюссе».

В монологе «Ночь» мрачные рефлексии запрограммированы томительными многоточиями текста Д.Ратгауза («Я один... Замирает душа... Догорает свеча...»). Состояние томительности поддерживается неотступным повторением вращательно-фигурационного мотива, сопровождаемого «постукиванием» на тонической приме «мотива судьбы». Неуклонно разгорающееся пламя дисгармонии с миром и сильнейших переживаний по этому поводу венчается констатацией чувства подавленности и безысходности.

В романсах «Я опять одинок» и «Отрывок из Мюссе» крах надежд и устремлений личности разрабатывается через характерную для Рахманинова тему одиночества. В первом из них пик психологических терзаний приходится на *Più vivo* («Но молчишь ты»), которое отличается поразительной тонкостью эмоциональной нюансировки, и всё основано на вибрации гармоний VI ступени в *d-moll* и увеличенного трезвучия от *fa* с наложением на них вопрошаний четырёхзвучной мелодической фразы, после чего закономерно следует взрыв отчаяния.

Отдельного внимания заслуживает «Отрывок из Мюссе» – это настоящая буря судорожно-спазматического биения сердца, шквал тревог, страхов и фатальной обречённости. Эта буря и этот шквал базируются на виртуозной концертно-этюдной технике рояля, посредством которой воспроизводится и завершающий всплеск отчаяния (*ff, appassionato*), воспринимаемый как резюме полного жизненного краха.

В романсах неизменным условием психологизма становилось адекватное по своему музыкальному наполнению воспроизведение избранного поэтического текста. Как правило, это было основано на гибком взаимодействии распева и речевого начала.

Но в ряде случаев декламационность оказывалась настолько превалирующей, что вокальный опус приобретал ту специфическую метаморфозу, которая в жанровой рубрикации начала XX века получила особое обозначение: *стихотворение с музыкой*.

Симптоматично, что эволюцию вокального творчества Рахманинова завершила последняя серия романсов (*op.38*), обозначенная автором как «Шесть стихотворений».

«Стихотворений с музыкой» написано в начале XX века русскими композиторами множество, но лучшее в этом жанре принадлежит Рахманинову, и в числе подлинных шедевров – «Вчера мы встретились».

Этот романс-рассказ, романс-сцену можно считать образцом органики непосредственного претворения декламации стиха, гибко передающей психологическую драму охлаждения чувств и неизбежных утрат («О Боже, как она с тех пор переменилась!»).

Внутренне ощутишь чрезвычайно нервный пульс эмоции скрытого страдания, душевной боли (краткие, как бы разорванные фразы). Но сильнейшая внутренняя экспрессия взволнованной речи приобретает внешне сдержанный характер во многом благодаря аккомпанементу фортепиано – его равномерная ритмическая пульсация служит «гранитными берегами» печального повествования и одновременно цементирует его сюжетную канву.

Любопытные грани рахманиновского психологизма связаны с обрисовкой двойственных состояний. «**Ты помнишь ли вечер**» – внешне вроде бы лирическая песнь о светлом, отрадном. Но уже исходное гармоническое последование с поворотом из *E-dur* в параллельный минор программирует зыбкость, неустойчивость, эфемерность образа.

Последующее мерцание гармонической светотени и цепочка опечаливающих тональных омрачений в середине (*cis, gis, h, fis, a*) усугубляют затемнённую настроенность, подводя к кульминации с резким модуляционным сдвигом от *E-dur* в *dis-moll*, что воспринимается как открыто выраженный срыв, когда экспрессия тоскливости достигает болевого предела.

«**Тебя так любят все...**» – лирическое признание, наполненное глубокой рефлексией, у которой две причины. Во-первых, в воспевание красоты привносится оттенок щемящей насторожённости и даже скованности («... *в тебе есть скрытое мученье, // В душе твоей звучит какой-то приговор*»). И, во-вторых, в обращении к возлюбленной, которую никогда не удастся назвать своей, сквозит не только горечь и страдание, но и обречённость.

Рефлексия, о которой идёт речь, заложена уже в начальной фразе, целиком основанной на полутоновом скольжении, и затем всё так или иначе пронизано сумрачной хроматизацией, что дополнено настойчивым использованием фригийской II ступени.

Если в рассмотренных романсах Рахманинова воспроизводятся сложные, но вполне реальные и доступные пониманию состояния, то в инструментальных произведениях мы имеем дело с более тонкими и завуалированными преломлениями психологических мотивов, в том числе с тем, что приходится отнести к сфере трудно определимого и соответственно – трудно поддающегося словесному описанию.

Подобные образы, пожалуй, лучше всего обозначить словом *импрессия*. В последующем, при обсуждении пейзажной звукописи, с достаточным основанием будет фигурировать понятие *рахманиновский импрессионизм*. Однако в данном случае речь идёт об импрессивности сугубо психологического наклонения.

Подразумеваются зафиксированные в звуках смутные, зыбкие, летучие, ускользающие блики жизни души или мимолётные впечатления, подчас мелькающие в виде неких ирреалий. Это из тех «настроений», о которых романтики первой половины XIX века с восторгом говорили как о невыразимом, что способна запечатлеть только музыка и чему невозможно подыскать вербальные эквиваленты.

Именно такой художественный эффект производят, к примеру, прелюдии *c-moll* и *h-moll* со свойственной им взволнованной вибрацией тревожно-сумрачных эмоций и прихотливой игрой гармонической светотени. В любом случае перед нами стенограммы обострённо чувствующей, легко ранимой души, чуткое реагирование на малейшие колебания в тоне внутреннего мира, его трепетно вибрирующая «зьябь» (нередко с обнажением болевого нерва).

В опоре на эстетику психологических импрессий Рахманинов достаточно широко разрабатывал тот жанрово-смысловой феномен, который у композиторов-романтиков получил название *интермеццо*. Его суть заключается именно в «интер», когда состояние как бы «зависает» в некоем «между», в неопределённости, невнятности, зыбкой смутности.

И ещё один важный нюанс: нередко фиксируется момент, когда человек чутко, напряжённо вслушивается-всматривается в свой внутренний мир или в мир окружающий. Порой это сопровождается ощущениями насторожённости, тревожного ожидания (Прелюдия *d-moll*) или рождает тоскливо-зябкое состояние (Прелюдия *fis-moll* с её своеобразной метаморфозой ноктюрна, создающей атмосферу звенящей сумеречной тишины для тоскливого разговора наедине с собой).

Особый случай находим во II части **Третьего концерта**, которую сам композитор с полным основанием обозначил как *Интермеццо*. Действительно, практически всё здесь соткано из неопределённых, неясных побуждений, из неуловимых, как бы летучих, ускользающих движений души. В череде всевозможных настроений, эмоциональных всплесков и опаданий посредством сугубо импровизационных наслоений выстраивается поистине «поток сознания», созвучный литературному импрессионизму братьев Гонкур, которые получили прозвание «*поэты нервов*».

### «Чёрные сумерки»

«*Золотому закату*» в творчестве Рахманинова с осязаемым перевесом противостояла совершенно иная настроенность, обозначенная выше метафорой «чёрные сумерки».

На пути к сумеречно-гнетущей настроенности в его музыке находится широко разветвлённая сфера образов с различными градациями меланхолии, грусти, печали. Всё это можно объединить понятием *элегичность*, которое выходит далеко за пределы того, что обычно трактуется как горестное воспоминание о чём-то или о ком-то безвозвратно утраченном.

Данное качество несло в себе и нечто вневременное, извечно свойственное русской натуре. Воплощая его, композитору удалось затронуть самые глубокие и сокровенные струны человеческой души. Сказанное особенно отличает произведения более позднего времени: прелюдии (например, *f-moll* и *fis-moll*), этюды-картины (*c-moll*, *g-moll* и *a-moll* из *op.33*, *es-moll* из *op.39*) и вплоть до медленных частей Четвёртого концерта и «Симфонических танцев».

Хрестоматийным образцом можно считать основную тему I части **Третьего концерта**, несущую в себе множество оттенков русской элегии:

- повесть о жизни, овеянная дымкой грустных воспоминаний;
- фигура человека, согбенно бредущего среди смуты времён;
- неизбывная меланхолия, порождаемая грузом каждодневной озабоченности;
- налёт тихой ламентозности, осадок сдержанной горечи и т.д.

О том, насколько для Рахманинова было сильным притяжение элегических настроений, выразительно свидетельствуют произведения типа **Виолончельной сонаты**. Сутью её I части становится только что отмеченный в основной теме Третьего концерта сюжетный мотив: повесть о жизни. И очень отчётливое воплощение получили здесь характерные для композитора приёмы интонационно-фактурной техники, создающие эффект «вспенивания» (посредством дробных звуковых колебаний с гребнями-вскипаниями), что ассоциируется с движением в волнах потока бытия.

В этом «море жизни» находится место для вдумчивых вопрошаний (во вступлении), для так называемых лирических отступлений (рассредоточены в виде микроэпизодов) и, наконец, для героических импульсов, которые претендуют на особую значимость ввиду того, что в функциональном распорядке сонатной композиции им отведена роль главной партии. Однако в её развёртывании «приливы решимости» в партии фортепиано во многом нейтрализуются элегическим тоном виолончели, причём в последующем эта героика фортепиано вообще приобретает скорее фоновый характер.

Абсолютная «монополия» элегической настроенности устанавливается в тематизме побочной партии. Её звуковое пространство разворачивается чрезвычайно широко, значительно превышая по объёму то, что базируется на главной партии.

Таким образом, определяющим оказывается связанное не с главной партией, а с побочной. Именно она, со свойственной ей чисто рахманиновской ориентальной нотой, несёт в себе подлинные откровения души, её опечаленную красоту и отраду глубоко сокровенного чувства (не случайно всё здесь основано на «говорящих», но превосходно распетых интонациях).

При всей значимости вневременного, очень многое в рахманиновской элегичности соотносилось с локальной ситуацией рубежного времени. Имеются в виду типичные для позднеромантического искусства настроения жизненной усталости и неудовлетворённости, горечь разочарований, сожалений и утрат, сумерки существования, печаль прощальных настроений, а также всё то, что позволяло называть Рахманинова *элегическим певцом уходящей России*.

В романсах рахманиновская элегика получала определённую содержательную конкретизацию. Их герой часто жалуется на жизнь, находя множество поводов для недовольства ею. Отсюда излюбленный мотив – всякого рода разочарования и утраченные иллюзии.

Самым непосредственным выражением этого мотива стал романс «Сон» (слова Г.Гейне в переводе А.Плещеева), где пессимистическая мысль о том, что жизнь всего лишь иллюзия, мираж, излагается здесь не в «философическом», а в чисто лирическом плане, без малейшего пафоса и риторики. Всё основано на

эффекте прерыва: светлые упования, порыв к счастью – и резкое торможение с горькой констатацией несбывшегося.

Близкое к этому решение находим в романсе «**К детям**». Метафора текста А.Хомякова локализует рассказ на сопоставлении безвозвратно ушедшего былого, озарённого светом (свет этот исходил от «*беззаботных и милых малюток*»), и безотрадных нынешних дней.

*Теперь прихожу я: везде темнота,  
Нет в комнате жизни, кровать пуста,  
Ночник не горит уже здесь много лет!  
Мне грустно, малюток моих уже нет!  
И сердце так больно сожмётся.*

В первом случае – отрадное умиротворение, теплота, «уют», опирающиеся на баюкающее покачивание «триольного» размера 12/8 и мягкое поступенное скольжение распевной речитации. Во втором – мрак, печаль, безнадежность, и соответственно следует перемещение в одноимённый минор с гнетущим органичным пунктом тонической примы, с беспокойным синкопированным ритмом и обострённой хроматической интерваликой (включая тритон).

По поводу творчества Рахманинова можно с полным основанием утверждать, что исключительное распространение элегичности как состояния души заставляет расценивать её в качестве одного из самых выразительных знаков «серебряного века».

Не случайно с элегической настроенностью прежде всего связано широкое использование особого аккордового образования, которое получило именно название *рахманиновская гармония*: уменьшённый вводный септаккорд гармонического минора с квартой вместо терции (с замещением II ступени III-ей) и с разрешением в тоническое трезвучие в мелодическом положении терции.

Данное гармоническое последование является излюбленным и характерным для музыки композитора. К его выразительным возможностям Рахманинов особенно часто прибегал для передачи настроений глубокой грусти, тоски, скорби, причём мелодический ход на уменьшённую кварту (от VII высокой к III ступени лада) призван подчеркнуть чувство щемящей печали.

Примеры использования этой гармонии можно перечислять до бесконечности:

- в «Алеко» – Увертюра, Каватина Алеко, Песня Старой цыганки, Рассказ Старика;

- среди фортепианных пьес – «Мелодия» *op.10 № 4*, Музыкальный момент *b-moll*;

- романсы «У врат обители святой», «О нет, молю, не уходи!», «Кольцо», «Молитва», «Не может быть!», «Увял цветок», «Я жду тебя», «Пощады я молю», «Опять встрепенулось ты, сердце», «О, не грусти по мне», «Отрывок из Мюссе», «Полюбила я на печаль свою», «Ночью в саду у меня», «К ней», «Крысолов»;



•из поздних произведений – Третья симфония, Рапсодия на тему Паганини.

\* \* \*

По поводу так называемой рахманиновской гармонии только что прозвучали определения *глубокая грусть, тоска, щемлящая печаль, скорбь*. Приведённый эмоционально-содержательный ряд позволяет утверждать, что элегичность, как родовое свойство образности Рахманинова, постоянно соседствовало в его музыке с таким качеством, как обострённый драматизм. Во всей отчётливости оно находило себя в формах *драмы сильных страстей*.

Подобный смысловой ракурс широко представлен в романсах Рахманинова, причём в весьма широком диапазоне: от печальных констатаций «Ночи» до экстатической патетики «Отрывка из Мюссе».

Мотивы одиночества, тщеты человеческого существования, его горечи и безотрадности заявляли о себе настолько часто, что приходится признать: тяжёлый сумрак, страдание и тоска – едва ли не доминирующая нота вокальной лирики раннего Рахманинова («Всё отнял у меня», «Давно в любви», «Я опять одинок», «Ночь печальна» и т.д.).

В противоположность той группе романсов, которые выше были обозначены фразой *радости и восторги любви*, в обилии рождаются романсы-драмы, имя которым *печали и муки любви*.

Совершенно показателен среди них **«О нет, молю, не уходи!»**. Это первый из романсов (опять-таки 1892 год!), которым молодой автор был вполне удовлетворён и, кстати, здесь дважды использован «рахманиновский аккорд»: в начале и на вершине кульминационной фазы (последнее слово, произносимое *fff*). Пристрастия композитора заметны и в выборе текста (Д.Мережковский) с открытым изъявлением тех сторон человеческого облика и состояния, которые побуждают не только к состраданию, но и способны вызвать чувство жалости («Смотри, какой я слабый, бедный...»).

После вводной фразы-тезиса начинается неотступное, без каких-либо отклонений раскрытие сути состояния. Суть эта передаётся через нервно-судорожный ритм вокальной партии, поддержанный экспрессивной пульсацией триолей аккомпанемента, и болезненное волнение выливается в итоговом нагнетании почти в открытый крик взываний и мольбы.

Своё наиболее масштабное воплощение, причём совершенно конкретное в отношении сюжетных соответствий, драма сильных страстей получила у Рахманинова в его операх. Первая из них – «Алеко» (1892), появилась в окружении таких образцов подобного наклона, как «Пиковая дама» Чайковского (1890) и «Царская невеста» Римского-Корсакова (1898). Позднее эта линия получила продолжение в ранних операх Прокофьева: «Игрок» (1916) и «Огненный ангел» (1927).

Речь идёт о типе музыкально-театральной концепции, где на передний план выдвигаются натуры с завышенными притязаниями, готовые использовать для своих целей любые средства, что губительно сказывается и на них самих, и

на их окружении. В качестве родовой черты подобного рода произведений можно отметить присущий их главным героям мучительный комплекс внутренней неудовлетворённости, вызывающий исключительное сгущение драматизма.

Что касается опер самого Рахманинова, то вслед за «Алеко» в 1904 году была закончена «**Франческа да Римини**» (на сюжет V песни «Ада» из «Божественной комедии» Данте) и тогда же написан «**Скупой рыцарь**» (на текст одноимённой «маленькой трагедии» А.Пушкина с небольшими сокращениями). В центре каждой из них – сильная личность, находящаяся во власти губительной страсти.

В первых двух это неистовое и мстительное чувство ревности, приводящее к убийству с двумя жертвами. Именно терзающие противоречия души, мучимой неразделённой любовью, рожают наиболее впечатляющие страницы в обеих операх: Каватина Алеко и сцена-монолог Ланчотто.

В третьей опере «гиперстрасть» к богатству вовсе не тождественна низменному стяжательству – *«это способ обрести власть, могущество, которые некогда добывались мечом, а ныне денежными сундуками»* (А.Цукер). И здесь огромный монолог главного героя – большое достижение Рахманинова и всей русской музыки того времени (исключительная эмоциональная насыщенность и богатство оттенков при единстве тона).

\* \* \*

Вернёмся к «Алеко» как наиболее репертуарной из опер композитора. Создавая её либретто по поэме А.Пушкина «Цыганы», известный театральный деятель В.Немирович-Данченко осовременил сюжет, осмыслив его применительно ко времени рубежа XX века. И в либретто, и в музыке максимально проакцентирована мысль о противостоянии главного героя и далёких от цивилизации «детей природы» как двух разных, несовместимых друг с другом миров.

Одну сторону этого противостояния составляет романтика вольной жизни: с негой и грацией в женских хоровых сценах, с огненным темпераментом, удалью и молодечеством в мужских плясках, с восторженной усладой пылкого чувства в лирических эпизодах (Земфира и Молодой цыган). В любом случае эта жизнь обращена к радостям бытия и воспевает «естественного человека», создавая определённую параллель к образу босяков у раннего М.Горького.

Другую сторону конфликтного противостояния представляет не только Алеко. Один из первых номеров оперы – **Рассказ Старого цыгана** – самым непосредственным образом подготавливает линию главного героя. В повествовании об аналогичной ситуации, которую предстоит пережить и ему, предвосхищаются та же настроенность (горечь, страдание, тоска) и те же *«страсти роковые»*, если выразиться строкой пушкинского стихотворения, что найдёт прямую параллель в тексте Каватины Алеко (*«Но, Боже, как играют страсти моей послушную душой!»*).

Однако в обрисовке судеб этих персонажей заложена принципиальная разница. В отличие от главного героя, Старый цыган когда-то нашёл в себе силы и

мудрость преодолеть эгоизм «собственничества» и обрести гармонию души в единении с окружающим миром. Это даёт ему моральное право произнести в финале оперы от лица сородичей слова осуждения в адрес Алеко.

Сам главный герой на подобную «толерантность» не способен. Его, в сущности, занимают только собственные переживания. С пониманием отнестись к чувствам другого он не может – тем более, что его обуревают жажда безраздельной власти над этим другим.

И всё-таки определяющее состоит не в только что описанной, достаточно внешней мотивации. В известной степени, вне зависимости от обстоятельств, Алеко заведомо обречён на разuverенность в жизни и в себе, на душевные терзания и безотрадное существование. Эту гордую, одинокую, мятущуюся натуру байронического типа изначально преследует комплекс сумрачной рефлексии, психологической раздвоенности, жгучей неудовлетворённости.

За всем отмеченным, вне всяких сомнений, стояла фигура интеллигента той поры, и своё сочувствие к нему композитор наилучшим образом выразил в **Каватине Алеко**, которая, будучи по художественной выразительности подлинной жемчужиной, помещённая архитектурно в так называемой точке золотого сечения, становится центром и смысловой сердцевиной произведения. В этом самопризнании, поданном в чисто эмоциональном плане, более всего привлекают горячая, мятежная экспрессия и взволнованные воспоминания о былом счастье, подёрнутые дымкой элегичности.

В конечном счёте, суть оперы «Алеко» становится мучительная драма внутреннего разлада и душевной «неволи» интеллигентной личности, усугубляемая сопоставлением с вольной жизнью «естественного человека». Проэкспонировав данный конфликтный узел в обобщённой форме в оркестровой Интродукции, композитор разворачивает его цепью сценических конкретизаций с неуклонным нагнетанием драматизма.

Наибольшей остроты эти конкретизации достигают в столкновениях Алеко и Земфиры, начиная с их противоположной реакции на Рассказ Старого цыгана: гневная, «мстительная» патетика у него и «воля вольная» у неё.

Драматургически превосходно разработана «**Сцена у люльки**», где злая, издевательская песня «Старый муж, грозный муж» перебивается диалогами, а также сопоставлены окрики Алеко и непокорство Земфиры, которое дополняется негой её лирических восторгов возлюбленным («*Он свежее весны*»).

И, наконец, развязка (**Дуэт и финал**), когда в полыхании страстей вольная жизнь отстаивает своё право на свободу чувств (их победа утверждается в *Andante cantabile* замечательным распевом последних слов Земфиры «*Умираю, любя*»), а отторгнутая людьми «неволя» угасает в горьких констатациях безысходности и душевной опустошённости.

\* \* \*

В исследовательской литературе не раз высказывалась мысль о явственных переключках «Алеко» с оперным веризмом. Нелишне напомнить датировку пер-

вых опытов в этом направлении на итальянской почве: «Сельская честь» Маскани – 1889, «Паяцы» Леонкавалло – 1892, «Манон Леско» Пуччини – 1893.

Таким образом, опера Рахманинова, написанная в 1892 году, позволяет говорить о созвучии творческих устремлений и общих веяниях эпохи. К тому же следует упомянуть тот факт, что В.Немирович-Данченко был в восторге от «Сельской чести» и своё либретто «Алеко» делал в немалой степени под влиянием её драматургии.

Как и в операх итальянских веристов, здесь на первый план выдвигается драма ревности. Открытая эмоциональность, повышенная напряжённость чувств, накал которых неизбежно приводит к фатальному исходу, сопровождается вспышками необузданной страсти (начиная со второго эпизода Интродукции и далее – в кульминации рассказа Старого цыгана и в отклике Алеко на это повествование). Веристские элементы особенно ощутимы в случаях вкусовых издержек, которых не удалось избежать молодому композитору: пафос страдальчества, мелодраматический нажим, нота надрыва.

То, что веристское наклонение в его русском варианте не было случайным для Рахманинова, доказывается появлением немалого числа романсов с теми же стилистическими признаками, а в ряде случаев и с аналогичными художественными издержками («О нет, молю, не уходи», «Всё отнял у меня», «Я опять одинок», «Ночь», «Как мне больно», «Отрывок из Мюссе» и др.).

То, что заложено в словах «*О, как мне тяжело!*» (романс «Давно в любви»), находит себя в различных смысловых ракурсах: дисгармония жизни души, муки одиночества, горечь покинутости, ощущение обречённости, что подчас выливается в крик боли и взрыв отчаяния.

Возвращаясь к операм Рахманинова, обнаруживаем, что только что отмеченная повышенная напряжённость чувств, обнажённость эмоций, а также нервная взбудораженность, болевые ощущения, атмосфера терзаний, страхов, тревог по-своему корреспондировали ранним веяниям *экспрессионизма* – именно в таком ключе развивались отдельные линии современного Сергею Рахманинову творчества Густава Малера и Рихарда Штрауса.

Соприкосновения с экспрессионизмом ощутимы в экстатических вспышках неистовых страстей «Алеко». Ещё заметнее эти соприкосновения во «Франческе да Римини», где общий гнетущий дух выливается в эмоциональные метания и разорванность речи Ланчотто («поток сознания»), в эмоциональную атмосферу тех сцен, которые воспринимаются как кошмарный сон, и особенно в живописание картин ада и мук грешников, когда несущийся сквозь людские вопли и стенания фатально-инфернальный смерч предаёт всё гибели и разрушению (Пролог и Эпилог оперы).

В «Скупом рыцаре» экспрессионистские веяния отчётливо заявляют о себе в сумрачно-тягостной атмосфере, внутренне не просто напряжённой, а нервно-взбудораженной, с прорывами вздыбленно-взвихренного тонуса и «жути» отдельных моментов (2 картина – «В подвале»).

И опять-таки, как это говорилось по поводу переключек музыки Рахманинова с веризмом, следует подчеркнуть, что черты экспрессионистской эстетики

имели место и за пределами его опер. Так, в вокальном творчестве одним из самых сильных образцов рахманиновского экспрессионизма можно считать романс «Как мне больно».

Уникальным примером использования соответствующей стилистики является «Кольцо» (1906), где, казалось бы, невозможно было даже предположить нечто подобное, поскольку речь идёт о сочинении фольклорной направленности, хотя исходный импульс мог быть задан столь же неожиданной поэтической канвой А.Кольцова, передающей свободным стихом ситуацию заклинательной ворожбы.

В согласии с фольклорным наклоном текста, композитор строит вокальную линию преимущественно на натурально-ладовой диатонике, однако при этом ему удаётся передать в музыке сложнейшее психологическое состояние, связанное с наплывами тревог, страхов, кошмаров, так что без малейших колебаний приходится говорить о признаках экспрессионизма.

Нагнетание зыбкой, расплывчатой мистической атмосферы основано у фортепиано на нервной вибрации терцовых ходов. Заклинательное начало со всей явственностью обнажается в произнесении заклятья «*Загорись, разгорись, роковой огонь! Распаяй, растопи чисто золото!*», которое воспроизводится закличками на опять-таки терцовом возгласе с сильными акцентами.

И, завершая обзор оперного творчества Рахманинова, необходимо отметить, что он по-своему откликнулся на *экспериментальные устремления* времени, связанные с разработкой жанра одноактной оперы. Завершая эволюцию русской камерной оперы («Каменный гость» Даргомыжского, ряд сценических опусов Кюи, «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова), Рахманинов стремится к лаконизму и конденсированности действия, к его сквозному развитию, использует для характеристики главных героев развёрнутые монологические сцены, раскрывающие их сложный внутренний мир, что делает эти произведения психологическими драмами.

Вдобавок ко всему, от оперы к опере нарастала значимость симфонического начала, что своего максимума достигло в «Скупом рыцаре», где центр тяжести перенесён на непрерывный ток оркестрового развития, смысл которого «поясняется» репликами вокальной декламации.

### ***Печать трагизма***

От элегичности и обострённого драматизма образная палитра Рахманинова нередко устремлялась к *трагизму*, в русле которого метафора «чёрные сумерки» получала своё законченное воплощение. Если припомнить многое из сказанного выше, то невозможно не почувствовать активнейшее действие этого вектора.

В самом деле, в столь характерных для творчества Рахманинова элегических настроениях в амплитуде их оттенков от просветлённой грусти до «чёрной меланхолии», а также в разного рода драматических состояниях, представал широкий круг отрицательных эмоций, спектр которых простирался от сдер-

жанной печали, тревожного беспокойства и нервной взбудораженности до жгучей тоскливости, наплывов страха и отчаяния.

Сгущение подобных эмоций в своём крайнем выражении естественно подводило к грани трагизма, который стал важнейшим «опознавательным знаком» позднеклассического искусства. Рахманинов в своей музыке проставил множество соответствующих акцентов.

В романсах при посредничестве слова он с болезненной остротой передавал экспрессию душевной боли, безнадёжности, тоски одиночества и покинутости. В этом отношении очень показателен характерный для него выбор текстов – на пределе эмоционального напряжения, нередко с болезненным оттенком.

Таковы стихи Д.Мережковского, взятые для романса «**Пошады я молю!**». И в музыке соответственно запечатлена сильнейшая внутренняя борьба чувств, горестная взбудораженность души среди водоворота бедствий. Этот водоворот бедствий передаётся посредством сложного построения нервно-импульсивной взвихренно-смятенной фактуры со всевозможными полиритмическими наслоениями. Исходя из текстов, избираемых композитором, можно говорить о трёх взаимосвязанных мотивах, конкретизирующих причины возникновения трагического мироотношения: *утраченные иллюзии, разuverенность и жизнеотрицание*.

Законченное представление о первом из этих мотивов даёт написанный на стихи С.Надсона романс «**Над свежей могилой**» – одно из самых мрачных излияний Рахманинова, фиксирующее не просто настроения безнадёжности и обречённости, а полный жизненный крах.

Этому отвечают предельное торможение темпа (*Largo*), траурный ритм, использование фригийских оборотов, давящая тяжесть «фатальной» педали тоники в глубоких басах и декламационный распев отдельными краткими фразами с обрывом на слабой доле, что передаёт состояние подавленности, оцепенения, стопора.

Философское осмысление темы утраченных иллюзий находим в романсе «**Проходит всё**» на слова Д.Ратгауза. Это повествование начинается в достаточно уравновешенном, констатирующем тоне, но, при всей объективности высказывания, уже с первых тактов ощутима печать обречённости (привычный у Рахманинова для передачи подобных состояний *es-moll* и медлительно-траурная поступь хоральной фактуры сопровождения).

И в последующем неуклонное динамическое нарастание, сопровождаемое столь же неуклонным нагнетанием экспрессии, выливается в крик души, заключённый в словах «*Я не могу весёлых песен петь!*» Нетрудно представить, насколько дороги были эти слова композитору – их можно считать программными для его творчества, если припомнить большой удельный вес у него «невесёлых песен».

Тема утраченных иллюзий непосредственно соприкасалась у Рахманинова с чувством разuverенности во всём и вся. Подобная настроенность пронизывает, к примеру, романс «**Дума**» (Т.Шевченко в переводе А.Плещеева), суть которого, действительно, составляет дума о тяготах жизни, о несбыточности желаний и бессмысленности стремления к счастью.

Изредка возникают вспышки несогласия с «судьбой» (в контрастах *pp* – *ff* и *agitato*), но конечным итогом неизбежно оказывается состояние глубокой депрессии, подводящее к траурной коде фортепиано, подтверждающей смысл слов «Бесстрастно я гляжу на свет, // И нету слёз, и смеха нет!»

От самоуверенности оставался всего один шаг до жизнеотрицания. Примером «тотального» выражения этой грани романтического мироощущения может служить романс «**Как мне больно**» (1902, слова Г.Галиной).

*Хоть бы старость пришла поскорей,  
Хоть бы иней в кудрях заблестел,  
Чтоб не пел для меня соловей,  
Чтобы лес для меня не шумел...*

Жгучая неудовлетворённость порождает здесь особого рода мрачную взволнованность и горечь, кипящую на болевом пределе. Шквал донельзя взбодраженной этюдно-фигуративной фактуры фортепиано после краткого торможения в траурной речитации середины выносит к кульминационному витку исповеди отчаяния.

В более строгом роде, но не менее впечатляюще воссоздавал Рахманинов бездны скорби в формах «чистого» инструментализма. Одно из самых сильных свидетельств тяжёлых переживаний того времени – **Музыкальный момент *h-moll*** (1896), где избирается тональность, которая как бы запрограммирована на выражение трагизма (от «Неоконченной симфонии» Шуберта до Шестой симфонии Чайковского).

Перед нами образец предельно сгущённого трагизма: крошечный мрак без единого просвета. Воплощены не просто подавленность и депрессия, а стресс отчаяния и безысходности с чертами погребального ритуала. Композитор воссоздаёт это состояние через обострённую экспрессию исповедальной человеческой речи, претворённой в инструментальном звучании (с трудом сдерживаемый стон, сдавленный крик души).

Отметим характерный для Рахманинова смысловой сплав: исповедальность высказывания, его глубочайшая искренность, колоссальное внутреннее напряжение, невероятная интенсивность эмоции и при этом внешняя сдержанность, строгость, мужественный тон – вроде бы совершенно несовместимые начала композитору удаётся соединить в органичном синтезе.

Прямым отголоском трагизма подобного типа стала **Прелюдия *h-moll***, то есть написанная в той же «чёрной» тональности. И здесь воспроизводится стрессовое состояние, когда под гнётом обречённости обессилено «опускаются руки». Продолжая метафорический ряд, можно говорить об «*опавших листьях*» и «*погасшем солнце*» (это из лексикона поэзии А.Ахматовой), настолько в данном случае монолог души напоминает тихую прострацию.

Воплощению сказанного служит жанровый симбиоз признаков *lamento*, скорбных песнопений культового обихода, траурного хора-шестивия и погребальной колокольности. Кстати, это самая развёрнутая из всех прелюдий (около

семи минут звучания), что служит косвенным доказательством особой значимости трагедийной образности у Рахманинова.

\* \* \*

Другое доказательство отмеченной значимости – создание целого ряда крупных произведений с главенством данной образности. В раннем творчестве это прежде всего оба фортепианных трио, особенно второе. **Фортепианное трио № 2 d-moll** (1893) самым непосредственным образом продолжило традицию шедевра русской камерной музыки второй половины XIX века, каким являлось Фортепианное трио Чайковского.

Как известно, повод для написания обоих произведений был тождественным: кончина Н.Г.Рубинштейна в первом случае (у Чайковского) и кончина П.И.Чайковского во втором (у Рахманинова). Рахманинов предпослал своему Трио практически такое же посвящение: «Памяти великого художника» (у Чайковского – «Памяти великого артиста» и слово *артист* употреблено здесь в значении *художник*, то есть творец искусства). Самое поразительное состоит в том, что во время сочинения молодой композитор придерживался совершенно аналогичной сюжетно-драматургической канвы: тот же распорядок и смысловой посыл партий сонатной формы I части, цикл свободных вариаций во II части («свобода» эта подчеркнута ремаркой *Quasi variazione*).

Разночтения касаются только того, что Чайковский как бы не выделил финал, заменив его заключительным разделом II части с заголовком *Variatione finale e coda*, а Рахманинов даёт финал в виде отдельной III части, хотя она предельно краткая и по структуре в точности совпадает с последним разделом у Чайковского. Это эпизод *Allegro risoluto*, базирующийся на интонациях основной темы, которая затем появляется в своём траурном облике и после генеральной кульминации постепенно истаивает, уводя в глухой мрак безысходности.

Наконец, и само название «*Элегическое трио*» явно происходит от того, как Чайковский обозначил I часть своего Трио – *Pezzo elegiato* (*Элегическая пьеса*).

Всё это, помноженное на глубокое преклонение перед Чайковским (узнав о его смерти, Рахманинов испытал сильнейшее потрясение и в тот же день приступил к сочинению Трио № 2), вызвало стремление в точности следовать творческому решению великого предшественника (двухчастный цикл, в котором II часть в чередовании вариаций восполняет отсутствие медленной части, скерцо и финала), которое он, очевидно, считал не только чрезвычайно оригинальным, но единственно возможным для воплощения мемориальной темы.

Но, в точности повторяя художественную идею и формальную схему Трио Чайковского, Рахманинов сумел добиться их совершенно индивидуального наполнения, а также силы выразительности, не уступающей тому, что удалось достичь гению Чайковского. И при всей близости к прототипу, в музыке Рахманинова явственно ощутима принадлежность иному времени. Уже в Трио № 1 очень сильно трагическое наклонение, и оно ещё более усилено в Трио № 2.

Сгущение трагизма, как важнейшая примета времени (она ярко заявила о себе и в последних произведениях Чайковского, увенчанных реквиемом Ше-



стой симфонии), сказалось прежде всего на балансе противоборствующих образов скорби и жизнеутверждения.

В Трио Чайковского объём и роль первых были неизмеримо меньшими, хотя в конечном счёте они и одерживали верх. У Рахманинова сопротивление гнетущим эмоциям значительно ослаблено, и траурно-элегическое начало явно превалирует не только по своей итоговой функции, но и по всем ключевым позициям в драматургии произведения. Вот почему именно на его драматургии необходимо остановиться несколько подробнее. Здесь на всём протяжении происходит непрерывное, мучительное противоборство того, что олицетворяет собой жизнь и смерть, свет и мрак.

В I части животворное начало сосредоточено в побочной партии, и оно дополняется вспышками противления тьме в связующей и заключительной партиях. Завершение части темой побочной партии даёт блик надежды на просветление и успокоение мятущегося духа.

Как бы отталкиваясь от этого, в начале II части намечается возможность преобразования отрицательных эмоций в положительные – не случайна интонационная взаимосвязь темы вариаций с темой главной партии предыдущей части. Исходная уравновешенность и умиротворённость состояния доводится к III вариации до максимального удаления от господствующей настроенности («летучее» скерцо), однако в последующем подобные «отстранения» неумолимо оттесняются, так что их чередой оказывается всего-навсего в функции небольшого интермеццо.

И остаётся открывающая финал протестующая «декларация» рояля, поддержанная страстными взываниями струнных, что опять-таки оказывается в роли не более как «предыкта» к завершающему развороту трагедийной образности. Следовательно, общий драматургический баланс противостоящих сущностей складывается далеко не в пользу жизни и света. В I части по праву главенствует тематизм главной партии. Он основан на остиной фигуре фортепиано, ниспадающей с роковой неотвратимостью. В репризе она звучит у струнных как тихое стенание, с тоской и безнадёжностью. В целом развёртывание этого траурного *ostinato* идёт от скорбного оцепенения к порыву отчаяния на кульминации.

В следующей части уже в IV вариации «холодный мрамор» хора фортепиано на фоне протянутых нот «стона» струнных возвращает атмосферу мемориала. И в V вариации *solo* виолончели в высоком регистре с «обертонами» тоскливых трелей скрипки, к которым чуть погодя присоединяется *ostinato* основной темы I части, окончательно устанавливает траурный тонус.

В последующем, всё более выходя за пределы собственно вариационной формы в её привычном понимании, музыка II части композиционно трансформируется в свободную поэму скорбных раздумий, изливаемых ничем не стесняемым потоком. Эта линия завершается в коде финала плачем отпевания, который не оставляет ни малейшей надежды, знаменуя полное торжество смерти.

Таким образом, любое стремление к преодолению скорби остаётся в Трио № 2 тщетной, заведомо обречённой попыткой. Господствует боль невозврати-

мых утрат, безысходная печаль, бесконечное страдание. Следовательно, приходится говорить о глубоко пессимистической настроенности этого произведения, утверждающего мысль о тщетности, неосуществимости человеческих надежд и упований.

\* \* \*

То, что подобная настроенность отнюдь не была для творчества Рахманинова случайностью, доказывает её разработка в жанре программной одночастной оркестровой композиции: от ранних опытов в симфонической поэме «Ростислав» (1891) и оркестровой фантазии «Утёс» (1893) к симфонической поэме «Остров мёртвых» (1909), которая стала кульминацией рахманиновского трагизма.

В «**Острове мёртвых**» симптоматично само по себе второе слово названия. Название заимствовано из одноимённой картины швейцарского художника А.Бёклина, которая в своё время приобрела широкую популярность – пожалуй, более всего из-за пришедшегося ко времени её заголовка. Об этой популярности свидетельствует и тот факт, что тогда возникло около десятка музыкальных интерпретаций картины, одна из которых принадлежит М.Регеру.

Наибольшей силы выражения в данном случае добился Рахманинов. Надо думать, что и для него определяющим импульсом явилась не сама картина, а её название, настолько несопоставимы и разнопорядковы не только художественный потенциал, но и сама направленность изображения.

В симфонической поэме Рахманинова исключена какая-либо конкретика живописания, и всё устремлено к созданию глубокого бытийственного обобщения. Средствами картинно-изобразительного симфонизма рисуется тяжёлое колыхание внеличной стихии, вызывающее отчётливые ассоциации с перекатами морских волн, вырастающих в своей бессчётной череде в нечто извечно-нескончаемое. Возникает образ безбрежной пучины с её всё более грозным бушеванием в сгущающейся мгле, неотвратимо захлестывающей и поглощающей человеческое начало.

Человеческое ощутимо в томлении эфемерных грёз, робких ожиданий и в слабых попытках вырваться из оков фатальной предопределённости, и тогда среди главенствующей «сонорики» гармонических фигураций основного материала оживает мелос. Однако каждый раз эти проявления никнущего человеческого духа наталкиваются на угрожающий наплыв зловещей громады, а на кульминациях они беспощадно подавляются казнящими ударами всепоглощающей силы (здесь свой пир правят медные духовые).

В конечном счёте, а также с точки зрения психологического наполнения, столь впечатляюще воссозданная «марина» с её траурными ритмами, погребальными хорами и карающими императивами разворачивается в скорбную повесть о тоскливой безотрадности человеческого пути, о тяжком кресте земной юдоли.

В минимуме это воспринимается как олицетворение бесконечных жизненных тягот и безысходных блужданий в свинцовой мгле житейского моря, в

максимуме – как погребение жизни бездушным потоком бытия, который становится символом «страшного мира» (из лексем поэтики А.Блока).

«Остров мёртвых» – своего рода звуковой апокалипсис, «Откровение от Сергея Рахманинова», где всё полно беспросветного пессимизма, отвергающего какие-либо иллюзии. Эта мрачная музыкальная фреска оказалась в ряду трёх пиков трагизма рубежной переломной эпохи: от Шестой симфонии П.Чайковского (1893) к Шестой симфонии Н.Мяковского (1923) – как раз по середине (1909) отмеченной исторической дистанции.

Итак, самоочевидным фактом является свойственный музыке Рахманинова ярко выраженный трагизм мироощущения. Эту склонность нередко связывали с особенностями личности самого композитора. Задаваясь вопросом «отчего во всём облике этого человека чувствовалась всегда какая-то глубокая, заглушённая трагедия?», его современник Л.Сабанеев видит разгадку в следующем: «Тут есть что-то от русской души, от её вечной неудовлетворённости, от её органической трагичности, парализовать которую не в состоянии никакие жизненные успехи».

Соглашаясь с выводом относительно особенностей «русской души», добавим не менее важное: Рахманинов был сыном своей эпохи, до болезненности чутко ощущавшим драму её неизбежного исхода.

Трагическое мировосприятие стало одной из доминант рубежного времени, и акцент на теме «погасшего солнца» (А.Ахматова), на сумрачно-депрессивных состояниях жизненной усталости, чёрной меланхолии, мучительной разuverенности, отчаяния, предсмертной тоски определялся не только закатной порой уходящего времени, но и чувством надвигающихся катастрофических перемен в мире, вступающем в новый век и в новую эру.

Таким образом, музыка Рахманинова несла в себе и скорбный знак вхождения в историческую зону колоссальной конфликтности и трагического мироощущения, столь характерных для XX столетия. Определённым свидетельством именно такой, достаточно объективной мотивации трагедийной образности у Рахманинова можно считать использование средневековой секвенции *Dies irae*, которая издавна, в согласии с устоявшейся традицией, воспринимается как музыкальный символ смерти, обречённости. Рахманинов, как никто другой из композиторов всех времён, широко вводил её в свои сочинения. Настолько широко, что она выступает в роли своего рода лейтмотива его творчества, как некая неотвязная *idée fixe*.

А.Гольденвейзер, прослушав «Симфонические танцы», пометил в дневнике о Рахманинове: «*Motiv Dies irae* его всюду преследовал». И действительно, помимо только что названного произведения, он встречается в «Острове мёртвых», «Колоколах», «Рапсодии на тему Паганини», во всех трёх симфониях и во множестве других сочинений, где его очертания в той или иной степени завуалированы (см., к примеру, Этюд-картину *c-moll op.39 № 1*).

*Татьяна Резницкая*

**«Любовь и воля»:  
воплощение и трансформация концепта  
в опере С. Рахманинова «Алеко»**

*На свете счастья нет,  
Но есть покой и воля  
А. Пушкин, 1834*

*Мне дорого любви моей мученье –  
Пускай умру, но пусть умру, любя!  
А. Пушкин, 1814*

*...Встречал я посреди степей  
Над рубежами древних станов  
Телеги мирные цыганов,  
Смирной вольности детей  
А. Пушкин, 1824*

Воплощение в музыке литературного произведения, будь то лирическая миниатюра или более крупные поэтические и прозаические жанры, всегда сопряжено с трансформациями. Взаимодействие двух языковых систем, музыкальной и вербальной, вносит коррективы как в план выражения, так и в план содержания каждой из них. Не изменяя основных контуров действия и образных характеристик героев, музыкальная трактовка способна дополнить литературный первоисточник новыми акцентами и коннотациями. Она по-иному обозначает не только вектор развития его основной идеи, но и наполнение «смысловой многополярности» концепта как нераздельного единства ключевых понятий, отражающих внутренний мир автора и обращённых к внимающему адресату (читателю, зрителю, слушателю) [4, 76].

Дополнительные коррективы вносит преобразование литературного первоисточника в предназначенное для сцены музыкально-драматическое произведение. Либретто, как неотъемлемая часть сценической интерпретации, выполняет промежуточную функцию, связывая музыкальную версию с её литературным первоисточником и одновременно являясь существенным преобразующим элементом формы и содержания. При этом единоначалие авторской идеи «переплавляется» в своеобразное триединство, которое возникает в результате трактовки исходного литературного материала либреттистом и композитором.

Классическое музыкальное наследие являет собой неисчерпаемый кладезь образцов для наблюдения и анализа подобных трансформаций. В их ряду и опера Сергея Рахманинова «Алеко», дипломное сочинение композитора, открывшее для многих яркий, мощный, самобытный талант молодого художника. В её основу положена поэма Александра Пушкина «Цыганы», последняя из его ранних поэм, написанных поэтом в годы ссылки на юг России (1820–1824 гг.).

Написанная под впечатлением нескольких дней пребывания в таборе бесарабских цыган, поэма завершает цикл из четырёх произведений, среди которых «Кавказский пленник» (1820–1821), «Бахчисарайский фонтан» (1821–1823) и «Братья разбойники» (1821–1822). Проникнутые духом романтизма, и прежде всего идеями романтического идеализма Байрона, чей *«образ мятежного героя-индивидуалиста, пессимистического и разочарованного, героя-отщепенца, находящегося в конфликте с современным обществом»* [2, 73] в полной мере владел тогда воображением Пушкина, эти сочинения обнаруживают ключевое противоречие между индивидуальным и коллективным, столь явное в мировоззренческих установках романтической эстетики.

Пушкин во многом следует принципам романтической поэмы Байрона, среди основных черт которой, согласно В. Жирмунскому, развёртывание действия вокруг одного героя, изображение событий его внутренней жизни, его душевного конфликта, чаще всего любовного, объединение в композиции черт лирического и драматического повествования (*«лирическая увертюра, внезапное начало действия, вводящее непосредственно в определенную драматическую сцену, сосредоточенность действия вокруг отдельных драматических ситуаций, как бы вершин повествования, отрывочность и недосказанность – в остальном; обилие драматических монологов и диалогов, прерывающих рассказ, как непосредственное выражение переживаний героя»*) [1, 29].

Камерность композиции диктует небольшой состав действующих лиц, среди которых, как правило, собственно герой как центральная фигура, его возлюбленная и его антагонист, а приоритет связанных с внутренним миром переживаний выдвигает на первый план конфликтное сопряжение ценностных установок героев поэмы, которое становится движущей силой развития сюжета.

Судьба Алеко, главного героя поэмы «Цыганы», как и линии жизни его возлюбленной Земфиры и его соперника – Молодого цыгана, – определяются их представлениями о любви и свободе (воле), понятиях, которые, являясь базовыми смысловыми установками, несомненно, волновали и автора поэмы на протяжении всего жизненного пути. «Любовь», воспетая поэтом во всех её ипостасях, от чувственной до возвышенно-идеальной, и «воля, вольность» вступают в восприятии героев в противоречие, образуя тем самым своеобразную ось, вокруг которой развёртывается сюжетная линия, формируются глубинные мотивы и поступки.

Для Алеко любовь Земфиры – равноценна жизни, в которой возлюбленная является принципиальным условием для существования. Земфира нужна ему как воздух, как кислород, без которого – гибель, ведь только она способна мгновенно разогнать его задумчивость, уныние, тоску. Не случайно, в момент

убийства своего соперника он бросает Земфире фразу: *«Дыши теперь его любовью!»*, словно проецируя на неё своё восприятие любви.

Более того, любви Алеко отдаёт принципиальное преимущество среди жизненных радостей (*«Что шум веселий городских? Где нет любви, там нет веселий»*), постулируя единственную для себя ценность – любовь другого человека к себе, неизменную и постоянную, которую он, со своей стороны, способен и желает разделить:

*«Не изменись, мой нежный друг!  
А я... одно моё желанье  
С тобой делить любовь, досуг  
И добровольное изгнанье!»*

Для Земфиры любовь сопряжена с радостью, с яркостью чувств и новизной впечатлений. В ней есть нечто от детского восприятия жизни, импульсивного и далёкого от глубинных осмыслений. Такой её видит Алеко в счастливую пору расцвета их любви:

*«Как она любила!  
Как нежно преклонясь ко мне,  
В пустынной тишине  
Часы ночные проводила!  
Веселья детского полна,  
Как часто милым лепетаньем  
Иль упоительным лобзаньем  
Мою задумчивость она  
В минуту разогнать умела!..»*

О лёгкости, импульсивности чувств Земфиры говорит и её отец, (Старик, как его именует Пушкин в поэме), пытаясь утешить страдающего от осознания её охлаждения Алеко:

*«Утешься, друг: она дитя.  
Твоё унынье безрассудно:  
Ты любишь горестно и трудно,  
А сердце женское – шутя».*

Вместе с тем чувства Земфиры сильны и страстны, она отдаётся им с упоением, безоглядно, балансируя порой на грани жизни и смерти либо в переносном смысле, на чувственном уровне (*«Я другого люблю, умираю, любя»*), либо в реальной грозящей смертью ситуации (*«Умру, любя...»*).

Привычное, устоявшееся, застывшее в своём постоянстве становится для Земфиры мертвенно-скучным (*«Его любовь постыла мне, мне скучно...»*). Своеобразным отражением страстной природы героини становится образ

Молодого цыгана. В его нетерпеливых репликах о «ещё одном лобзанье», в просьбах о скором новом свидании словно бы видится сама Земфира, её нетерпение, ожидание и жажда новой встречи.

Особого внимания заслуживает понятие «воли» и его употребление в поэме, применительно к различным героям и ситуациям.

Если речь идёт о цыганах и их жизни, то:

*«Как **вольность**, весел их ночлег  
И мирный сон под небесами».*

Первая характеристика Земфиры в начале поэмы:

*«Его молоденькая дочь  
Пошла гулять в пустынном поле.  
Она привыкла к **резвой воле**...».*

Принимая Алеко в свой табор, отец Земфиры произносит:

*«Будь наш – привыкни к нашей доле,  
Бродящей бедности и **воле**».*

Отвечая Земфире на вопрос, почему он оставил прежнюю жизнь, Алеко восклицает:

*«Когда бы ты вообразала  
**Неволю** душных городов!  
Там люди, в кучах за оградой  
Не дышат утренней прохладой,  
Ни вешним запахом лугов;  
Любви стыдятся, мысли гонят,  
Торгуют **волею** своей,  
Главы пред идолами клонят  
И просят денег да цепей».*

После двух лет пребывания в таборе вместе с цыганами, «Презрев оковы Просвещения, / Алеко **волен**, как они; / Он без забот, без сожаленья / Ведёт кочующие дни».

Но тем же определением оперирует и Земфира в ссоре с Алеко, напевая песню о «старом муже»: «Ты сердиться **волен**, / Я песню про тебя пою».

Новый оттенок смысла появляется в словах Земфиры, которая жалуется отцу на утраченную любовь к Алеко: «Мне скучно, сердце **воли** просит...».

Доводы Старика, отца Земфиры, утешающего Алеко в его тоске и горестных подозрениях, звучат следующим образом:

*«О чём, безумец молодой,  
О чём вздыхаешь ты всечасно?  
Здесь люди **вольны**, небо ясно,  
И жёны славятся красой.  
Не плачь, тоска тебя погубит».*

И он же произносит ключевой вывод, прощаясь с Алеко в завершении печальной истории: *«Ты не рождён для дикой доли, / Ты для себя лишь хочешь **воли**».*

В приведённых выше цитатах проявляется многогранность понятия «воля», которое может трактоваться как синоним свободы, в её активном («свобода для чего-либо») и пассивном («свобода от чего-либо») толковании, как независимость либо как волеизъявление, некий волевой посыл, как возможность или даже желание для осуществления замыслов, намерений, целей.

Примечательно, что именно так трактовала это понятие М.Цветаева, упоминая стихи А.Пушкина в одном из своих писем: *«Живу. Последняя ставка на человека. Но остается работа и дети и пушкинское: “На свете счастья нет, но есть покой и воля”, которую Пушкин употребил как: “свобода”, я же: воля к чему-нибудь: к той же работе»* [3].

Объединение и противостояние понятий любви и воли в рамках концепта, соприкосновение их различных граней и оттенков обогащает образы поэмы дополнительными смысловыми характеристиками.

Во фразе Земфиры: *«Его **любовь** постыла мне, мне скучно, сердце **воли** просит»* Пушкин соединяет вместе понятия любви и воли, как два полюса единой концепции. Любовь Алеко скорее пассивная, принимающая, он не добивался любви Земфиры, как это делает Молодой цыган, она встретила его в степи и привела в табор:

*«Веду я гостя, за курганом  
Его в пустыне я нашла  
И в табор на ночь зазвала.  
Он хочет быть как мы цыганом;  
Его преследует закон,  
Но я ему подругой буду,  
Его зовут Алеко – он  
Готов идти за мною всюду».*

Алеко принимает новый порядок цыганской жизни, освобождаясь от прежних довлеющих над ним законов. Но много ли в его свободе осознания новых целей? И стал ли он свободен от прежних страстей, играющих его *«послушною душой»* до встречи с Земфирой? Не случайно, сам автор предупреждает читателей об их существовании:

*«С каким волнением кипели  
В его измученной груди!»*



*Давно ль, на долго ль усмирели?  
Они проснутся: погоди!»*

Это ставит под сомнение степень свободы и активность волевого мотива Алеко, задуматься о котором заставляют и другие слова Земфиры, сказанные отцу при первой встрече: *«Он будет мой: Кто ж от меня его отгонит?»*. Тень собственности и зависимости сквозит в произнесённом Земфирой местоимении *«мой»*. Не так ли Алеко принадлежит Земфире, как тот посаженный на цепь *«медведь, беглец родной берлоги»*, что во время представлений *«и тяжело пляшет и ревет, и цепь докучную грызёт»*? Не одинаково ли страстно пытаются «перегрызть» эту ставшую «докучной» цепь несвободы оба героя: Земфира – стремясь освободиться от «старого, грозного мужа», Алеко – стремясь сбросить с себя сковывающие, поработавшие душу муки ревности?

Земфира более активна в своём волеизъявлении и в своём стремлении к свободе, она создаёт свою реальность, она же её и разрушает, не желая прилагать усилия для её изменения или улучшения. Подобно *«птичке божией»*, которая *«не свивает долговечного гнезда»*, а в пору холодной осени *«в тёплый край, в далёко море улетает до весны»*, она убегает от томящих её трудностей в поисках новой светлой любви. Примечательно, что с персонажем этой незатейливой песенки, с беззаботной птичкой, Пушкин сравнивает в поэме не Земфиру, а Алеко, описывая его беззаботное, практически вольное существование, без обязанностей и обязательств. Любопытно, что именно такую жизнь сам герой не признаёт свободной.

Непримиримые противоречия в душах двух главных героев, чьи характеры во многом оказываются гораздо более родственны друг другу и по накалу бушевающих их страстей, и по свободе от ответственности за свои поступки, и по отношению друг к другу, как к собственности, которую можно бросить или тем паче убить, приводят их к трагической развязке.

Лишь один персонаж поэмы, отец Земфиры (Старик), не вписывающийся в сложившуюся в творчестве Байрона концепцию романтических поэм, примиряет в своём образе два конфликтующих полюса концепта «любовь и воля». Образ Старика выходит за рамки классического распределения ролей в романтической поэме (герой, его возлюбленная, его соперник). На подобные отступления от структуры указывает В. Жирмунский, подчёркивая изменения, внесённые Пушкиным в существующие каноны формы и содержания в его *«байронических поэмах»*, где *«герой по-прежнему остается наиболее существенной фигурой, но рядом с его душевным миром появляются другие, самостоятельные душевные миры, находящиеся под его влиянием и все же имеющие свою собственную активность и свою особую судьбу»* [1, 45].

Любовь Старого цыгана наполнена поистине христианским смирением. Он способен не осуждать в страдании, прощать в горе, признавать свободу другого (*«К чему? Вольнее птицы младость; Кто в силах удержать любовь?»*). Его воля включает в себя и свободное волеизъявление и силу волевого решения (к примеру, *«не выбирать себе подруги»* после измены Мариулы), и равное для

всех право на любовь, подобно тому как «вольная луна» в равной мере шлёт своё сиянье всему существу.

Объединяющий понятия любви и воли концепт обозначает различные грани их взаимодействия в поэме. Новый ракурс он обретает в опере С. Рахманинова «Алеко».

Смещение акцентов происходит в первую очередь по причине сокращения авторского текста в пользу выстраивания максимальной динамики действия. Автор либретто оперы, В. Немирович-Данченко сохранил все основные повороты сюжета, исключив, однако, историю знакомства Алеко с Земфирой и его прихода в табор, не говоря уже о его прежней жизни, которая наложила свой отпечаток на характер и образ героя.

Увлечённый идеей одноактной оперы, сжатая, лаконичная форма которой позволяет с большей интенсивностью передать накал эмоций и активизировать развитие событий, Немирович-Данченко свободно перекраивает текст поэмы, komponуя текст номеров оперы из разных эпизодов и высказываний героев. В результате некоторые строки из рассказа автора о молодых годах Алеко становятся частью его арии, центральной темой которой является горькое осмысление неверности Земфиры. Завершающая поэму авторская сентенция эпилога поэмы («*И ваши сени кочевые / в пустынях не спаслись от бед, / и всюду страсти роковые, / и от судеб защиты нет*») становится частью начальным раздела «Рассказа Старика». А из высказываний Старого цыгана в поэме («*Взгляни: под отдалённым сводом / гуляет вольная луна...*») Немирович-Данченко позаимствовал слова для Романса молодого цыгана в опере.

В целом такие купюры и перестановки не изменили основную идею пушкинской поэмы, сместив, однако, акцент в сторону собственно действия и ярких, обозначенных крупными мазками эмоций и страстей главных героев, без особого углубления в детальную нюансировку характеров и возможности проследить их развитие в динамике диалогов и сцен.

Наполненная юношеским романтизмом музыка Рахманинова, как нельзя лучше, соответствует замыслу либреттиста, прорисовывая цельные, выразительные, ярко очерченные, запоминающиеся образы персонажей в сольных номерах, в компактных сценах, хоровых и танцевальных номерах. Неприкаяность Алеко подчёркивается его возгласом «*Один, опять один!*» в финале оперы, в отличие от пушкинского финала, в большей степени философско-эпического («*И всюду страсти роковые*»), что также дополнительно подчёркивает отверженность романтического героя, акцентируя и укрупняя крайнюю степень его индивидуализма.

Страсти как порождение неволи и ущемлённой любви, одиночество как неспособность справиться со своими страстями, любовь, за которую не жаль и умереть, свобода и волевое устремление как определяющий вектор в развитии судеб, прощение как высшее проявление любви и воли («*Прощай, да будет мир с тобой*»), – таковы грани концепта «любовь и воля» в поэме А. Пушкина «Цыганы» и его трансформированного варианта в опере С. Рахманинова «Алеко».

### *Литература*

1. Жирмунский В. Байрон и Пушкин. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1978. 425 с.
2. Жирмунский В. М. Пушкин и западные литературы // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1937. [Вып.] 3. С. 66–103.
3. Цветаева М. И. – Ломоносовой Р. Н., 13 февраля 1931 г. // Письма, документы Цветаевой [Электронный ресурс]. URL: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/pisma/letter-859.htm> (дата обращения 25.04.2023)
4. Суржанская Ю. Концепт как философское понятие // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2011. № 2(14). С. 70–78.

## **Возвращаясь к семантике колокольности**

Колокольность в музыке Рахманинова – качество, отражающее одну из стилевых констант русской музыки как символ отечественной национальной культуры и неотъемлемая черта индивидуального стиля композитора. Семантика колокольности вбирает в себя широкий спектр значений, многоуровневые её проявления. Она локализуется по-разному, в зависимости от конкретики звуковысотных, темброво-регистрово-динамических, ритмоинтонационных и фактурных форм. Притом, что проявления колокольности всегда вторичны, представлены той или иной мерой звукоимитации, звукоподражания тому или иному типу «натуральных» колоколов, их музыкальное воспроизведение – не просто колористический штрих, оно наделено той или иной символикой.

Мифология русского звона выразилась в творчестве С. В. Рахманинова во всей полноте – «от “красного” звона до зауспокойного» [5, 86], от зачаровывающего, сплывающего до пророчествующего, оплакивающего [1, 90], от небесного, светоносного до бесовского, карающего. Колокольные звучания, в той или иной форме воспроизведённые, составляют звуковую ауру значительной части сочинений композитора или фрагментарно внедряются в текст как существенный компонент семантики и структуры. Многочисленны исследовательские наблюдения в этой сфере, введено в научный обиход понятие «рахманиновская колокольность» [3, 96], при этом акцентированы, как правило, религиозно-философский аспект, рассмотрение в контексте драматургической концепции крупных сочинений, в меньшей степени – малых форм. Однако можно назвать лишь единичные примеры внимания к языковой структуре, рождающей аллюзию колокольности, – звуковысотной составляющей, артикуляции, фактурному рисунку, отражению в них деталей семантического спектра, реконструируемых композитором колокольных звучаний.

Известна особая органичность преломления колокольности в тембре фортепиано, легко объясняемая тем, что «молоточек фортепиано приближается к языку колокола» [4, 106]. «Рукотворные» резонаторы – корпус инструмента, концертный зал – как бы оживляют природные: площади, пространства полей, лесов, – отмечает Е. В. Назайкинский и далее высказывает мысль о том, что «колокольность» – один из важнейших путей семантизации бытовых и обиходных музыкальных звуков в художественном творчестве [4, 106].

Звучание «натурального» колокола характеризуется как специфически колокольный гармоние-тембр, «гармонический шум ритмо-тембров», «звучащая софийность материи» [2, 69]. Специфика колокольных звучаний – в спектральной уникальности. Звук русского колокола охарактеризован как «негармонич-

ный»: «входящие в его спектр частичные тоны не образуют натурального ряда» [4, 106–107]. Обертоновый ряд отечественных колоколов, индивидуальный для каждого из них, по составу призвуков оказывается качественно иным, по сравнению с общеизвестным обертоновым звукорядом. Затруднительна оценка какого-либо выделяющегося тона как основного, это не всегда самый нижний звук. Уникальность спектра дополняется различиями в громкости, стабильной локализации в пространстве.

Варианты «колокольного обертонового звукоряда», приведённые в книге Цветаевой А. И. и Сараджева Н. К. [6, 70, 105, 107, 108] на основе записей московского звонаря К. Сараджева, позволяют найти множество заложенных в них структурных версий аккордов, консонирующих и диссонирующих – как диатонических, так и хроматически усложненных, терцовых, с побочными тонами, нетерцовых. Среди них – терцовые и квинтовые двузвучия, кварт- и квинтоктавы, мажорные и минорные аккорды, терцовые созвучия с побочными тонами (секстой, квартой), септаккорды с большой и малой септимой, аккорды с целотоновой структурой, нетерцовые структуры – квартаккорды, пентаккорды, кластеры; при этом «басовитость, гулкость, гудящий характер тона» может рождать каждый из них. Такая множественность форм вертикализации «колокольного» спектра обертонов предопределяет «желанность» и естественность самых разнообразных структурных решений колокольных созвучий и, отсюда, их весьма широкие семантические возможности. Примечательно, что все названные структуры (а также дополняющий этот ряд одиночный тон в басу, удвоенный в октаву) представлены в спектре колокольных звучаний фортепианных миниатюр С. В. Рахманинова. В то же время заметим, что названные созвучия применяются и вне колокольной семантики, в связи с этим возникает вопрос о типологических признаках преломления колокольности.

Среди симптомов этого жанрового начала, при всем безграничном многообразии конкретных вариантов, отмечается *повышенная характеристичность*, индивидуальность созвучия (или звука), реконструирующего звучание колокола, его густота, гулкость [4, 107], иногда – в сочетании с возможными на фоне этого мощного гудения оживленно-плясовыми остигнутыми ритмоинтонациями, имитирующими высокие колокола. На синтаксическом и регистрово-фактурном уровнях – это всегда та или иная форма отграниченности, обособленности, в артикуляции – эффект гулко-ударного и постепенного вибрируемого рассеивания звука. В звуковысотном наполнении – эффект «биений», создаваемых «обертоновой расстроенностью» [2, 68]. В условиях равномерной температуры фортепиано эти биения присутствуют, но почти не ощутимы, и специфика колокольного обертонового своеобразия может достигаться структурной и тембро-звуковысотной вариативностью (структурным варьированием мерно повторяемых созвучий), приоритетом диссонантности, иногда жёсткой.

Повышенная характерность тона в значительной степени определяется и спецификой развёртывания во времени. Известна особенность актуализации звучаний «натурального» колокола: звонкий, достаточно резкий удар – и плавное затухание, в котором могут всплывать то одни, то другие обертоны [4, 107],

при общей динамике спада в звуке колокола возникают и волновые громкостные эффекты. Здесь описаны колористические возможности больших и средних колоколов (заметим, что звонность, как известно, ими не ограничивается). Эти свойства колокольного звона способствуют рождению безгранично широкого спектра технических возможностей его художественного воплощения.

Различают два основных вида «натуральных» колокольных звучаний — благовест и звон (и его разновидность — двузвон, трезвон). «Благовестом называется такой звон, при котором ударяют в один колокол, или в несколько, но не вместе, а поочередно в каждый колокол. В последнем случае благовест называют “перезвон” и “перебором”» (Типикон сi есть Устав. М., 1906. Гл. 35. Перепечатан Московской Патриархией в 1954 г. — цит. по: [6]).

Благовест представлен несколькими разновидностями, но при этом сохраняется общий принцип ударять в каждый момент только в один колокол. Второй тип — звон. Он имеет свои разновидности. В отличие от благовеста, в нём ударяют сразу в два и более колоколов. Среди разновидностей звона выделяется «трезвон», который получил своё наименование от звона в два, три и более колоколов, обычно идет вслед за благовестом на вечернем и утреннем богослужении и Литургии. Благовест — просто призыв к молитве, а трезвон — выражение ликования, радостного, праздничного настроения.

Трезвон также имеет ряд разновидностей: великий, средний, малый, «во двои». Особая разновидность трезвона — набатный звон, оповещающий о пожаре, природной стихии, а также любой праздничный звон во все колокола. Трезвон отмечали все самые торжественные праздники, а на Пасху, в знак особого величия праздника, трезвон продолжался весь день, пасхальный звон назывался красным звоном [6].

В композиторской практике встречается обращение ко всем видам звонов церковного обихода (благовест, трезвон, перезвон, или перебор), каждый из которых мог осуществляться вариативным количественным составом колоколов и сопровождать различные моменты ритуала. В русских операх, а также единичных образцах фортепианной музыки «кучкистов» («В монастыре» из Маленькой сюиты Бородина, «Богатырские ворота» Мусоргского) это, по большей части, своеобразная реконструкция колокольных звучаний инструментальными средствами, «колокольная» звукоизобразительность. Такого рода преломление колокольности широко представлено в фортепианных миниатюрах Рахманинова. В то же время в них можно наблюдать и иной семантический оттенок преломления колокольности — своеобразную аллюзию колокольности, её метафору.

Одно из специфических свойств рахманиновской колокольности — искусство создания разными средствами эффекта продления постепенно «рассеивающегося», затухающего созвучия, взятого жёстким *marcato*. Это своеобразная реконструкция звучания натурального колокола, который предстает нашему слуху «в виде богатого звукового “букета” обертоновых призвуков, рождаемых даже единичным прикосновением-ударом в колокол» [3, 96], — одна из форм актуализации колористической функции аккордов, часто многозвучных, создающих эффект смешанного по составу красочного звукового комплекса, «пят-

на». Колокольностью пронизана большая часть этюдов-картин. Рассмотрим в этом аспекте отдельные пьесы ор. 33 [нумерация приводится по нотному изданию «С. Рахманинов Этюды-картины ор. 33 и 39». М. Музыка, 1973].

Семантический спектр колокольных звучаний, его основные сферы, каждая из которых, в свою очередь, имеет множество оттенков, можно обозначить как символ преходящего времени (повторяющаяся в верхнем регистре подвижная ритмоинтонационная формула, например, имитация дорожных колокольцев), знак торжественности, ликования, радости (воссоздание праздничного трезвона), воплощения печали, скорби, тревожных предзнаменований (воспроизведение набата, погребального перезвона).

**Этюд-картина f-moll, ор.33 № 1.** Мрачно-скерцозную образность пьесы венчают колокольные звучания, которые формируются в коде, воспроизводя скорбный трезвон («колокольная» структура – *малый минорный септаккорд, диатонически-терцовый ряд квинт* в одиночных «ударах», *трихордовые интонации* в «переборах» в высоком регистре), и как будто определяют «колористическую среду» звучания большей части последующих пьес. Фактурно-регистровое решение определяет трехкомпонентность: остинато квинты, медленное движение «средних» колоколов, обрисовывающих полусферу, купол. В верхнем слое – «высокие» колокола, подвижная фигурация, и в ней – скрытый голос, воспроизводящий обращённый купол («геометризация», восходящая к «натуральной» звонности и несущая сакральный смысл, проявляется и в «кучкистской» колокольности).

**C-dur op. 33 № 2.** Звукоимитация дорожных колокольцев создает интонационно-ритмический фон всей пьесы. Редкие удары набата воспроизводятся гулкими басовыми звучаниями *квинтоктавы*. Привлекает внимание и другой вариант созвучий «колокольчиковой» гармонической формулы, отмеченной некоторым сходством с «колокольной» гармонической структурой I части Второго концерта.

**C-moll op. 33 № 3.** «Колокола скорби» сопровождают хоральное с чертами траурного шествия звучание основной темы I части, которая завершается печальным «перезвonom», почти точно цитирующим здесь вступление I части Второго концерта.

**D-moll op. 33 № 5.** Сигнальные интонации, маркирующие грани разделов, могут быть услышаны как звонные формулы малых колоколов.

Мистическая скерцозность Этюда-картины **es-moll op. 33 № 6** во многом определяется спецификой привлечения «колокольных» созвучий. Колокольность как жанровый компонент находит здесь множественные, при этом фрагментарные, контурно намеченные проявления, – актуализирована как аллюзия, «намёк». Пьеса наполнена интонационно-ритмическими и тоновыми, интервальными и аккордовыми микроструктурами, означенными как аллюзии «тревожной» и «скорбной» сакральной колокольности, её разных проявлений, – и «дорожных» колокольчиковых звучаний. Обрамляющие пьесу «переключки» малых терций, репрезентантов главных тональных функций (подобные звучания вводятся спустя много лет в песню «Белилицы, румяницы» из цикла «Три

русские народные песни)), трактуются как «вестники судьбы». Начальные нисходящие «переброски» терций и, после них, сопоставляемые «гудящие» октавы, сопровождающие вихревое движение фигурационной темы, приносят черты апокалиптической символики – воспроизводят контуры отдалённого погребального звона, описываемого как удар «в каждый колокол от малого к большому» [2] (фактурное решение погребального перезвона ранее претворено «кучкистами» в разных аккордово-гармонических воплощениях – например, в опере Мусоргского «Борис Годунов», пьесе Бородина «В монастыре»). Этот регистрово-фактурный рисунок (фонически варьированный, представленный октавными «гулами») воспроизведён и как контрапункт к «вьюжной», фигурированной основной теме пьесы.

Затем, в первом эпизоде (в целом – рондальная, двойная трехчастная простая форма) воспроизводится причудливый звон дорожных колокольцев (фигурированные звучания в духе листовских *campanelli* – отдалённо мерцающие октавные «звонки» в сверхвысоком регистре), сначала в чередовании с «призраком» фанфары, затем на фоне столь же «ирреально» звучащей интонации *Dies irae* в танцевально-скерцозном преломлении, наконец, в сочетании с нисходящей хроматической микроформулой, *passus duriusculus*. Во втором эпизоде вводятся звучания, воспроизводящие набатные колокола, интонационно интерпретируемые в верхнем голосе как мотив «креста», – в потоке моторного движения прорисовывается трагедийно трактуемое звучание колоколов, скорбная кульминация всей пьесы. В целом в архитектонике «колокольных» звучаний проявляется принцип концентричности, отражающий «картинную» составляющую объявленного композитором жанра пьесы (погребальный звон – «дорожные» колокольцы – «грозный» набат – «дорожные» колокольцы – погребальный звон). Многообразие и «призрачный», «нездешний» характер звучания, естественные в условиях (скорее, создающие эти условия) негативно-фантастической скерцозности, осуществляются в рамках лаконичного и целостного звуковысотного оформления «колокольности». Так множественные моменты включений «звонков» с разными семантическими оттенками представлены двумя типами структур – октавами с разным фактурным рисунком и созвучиями терцовой структуры (собственно терции – большие и малые – и два названных выше типа септаккордов).

В звуковысотном решении «колокольных» микроструктур проявляются архитектоническая целостность, лаконизм: октавные фигуры «колокольцев» обрисовывают звуки тонического трезвучия, озвучивают преобладающий колорит «самой темной» тональности, семантика которой обозначена ранее в миниатюрах С. В. Рахманинова. Терцовые и аккордовые «колокола», воплощение «предостерегающей» и «погребальной» колокольной сферы, представляют вариативно обрисованную сферу неустойчивости, колористически объединяемую звучанием терций. Обе колокольные сферы объединяет принцип «единовременного контраста», заключённый во всех «колокольных» структурах, кроме тех, что обрамляют пьесу. В смежных этюдах-картинах **es-moll** и **Es-dur op.33** воплощены две контрастные семантические сферы колокольности. Крайние ча-



сти пьесы **Es-dur** основаны на колористической разработке одного реконструированного «праздничного» колокольного звучания. При этом здесь используются различные формы воспроизведения эффекта угасания «звона», в частности, после басового «удара» протянут длинный «шлейф» мелодико-гармонической фигурации, гармонически насыщенной благодаря терцовым дублировкам, при этом мощный гул поддерживается сигнальными интонациями. В жанровом синтезе совмещаются колокольность и фанфарность (два рода сигналов), акцентирована таким образом призывная функция колокольности начальных тактов.

Во второй части (в целом – простая трехчастная форма с контрастной серединой и репризой-кодой) танцевально-скерцозный тематический элемент с «шутовским» оттенком сменяется «пластическим диалогом», комедийной «сценкой» с чередованием «зазывных» сигналов и наигрышей, в которую вплетено изображение набатного звона. В гармоническом решении – целотоновые звучания – увеличенные трезвучия с секундой, «доминантообразные» альтерированные квинтсектаккорды и секундаккорды, по сути, это артикуляция одного, остигато повторяемого увеличенного трезвучия с варьированием местоположения дополняющей его секунды. Геометризация в последованиях аккордов (зеркально-симметричные линии расходящихся крайних голосов) напоминает о кучкистской традиции преломления колокольности. Линия неуклонного крещендирования «колокольных» звучаний, воспроизводящих «зазывный» перезвон, приводит к воспроизведённому в репризе-коде праздничному трезвону – полиостинатной трехплановости «колокольно-мелодических» звучаний, имитирующих высокие колокола, аккордовый пласт средних по регистровому положению и «гудящие» басовые октавы. Светлотность звучания консонирующей тоники **Es-dur**... Консонантность ослепительно светлого трезвучия **Es-dur** оттеняется мелодико-фигурационными тонами верхнего голоса, привносящими скрытую диссонантность, и, тем самым, колористическую «достоверность» имитируемого колокольного гула. В мелодико-фигурационном многоцветии выделена структура, названная А. И. Кандинским «рахманиновским» колокольным созвучием – это мажорное трезвучие с большой секстой (в поэме «Колокола» – это колокольная лейт-гармония 1 части).

Таким образом, почти вся пьеса может быть «прочитана» как разработка звонных звукоизображений. В целом в ней прослеживается крещендирующая динамика раскрытия колокольности – от реконструкции праздничного благовеста вначале (одионые «удары» нарастающей громкости) до воспроизведения кульминационного трезвона в коде. В соотношении этих смежных пьес проявляется принцип антитезы, выраженный в актуализации колокольности: в Этюде **es-moll** призрачной, в виде «намёков», аллюзий, с эффектом отдалённости, едва слышных звонов – предостерегающих, «дорожных», погребальных, – и почти достоверно выполненная реконструкция призывных и праздничных звонов, полнокровно, едва ли не «в натуральную величину», преломлённых в пьесе **Es-dur**. При этом явно выраженное корреспондирование этих смежных миниатюр создаётся фонической общностью – маркированной артикуляцией интонацион-

но обособленных начальных терций и регистрово-фактурным сходством звонов «во двой» в середине каждой пьесы.

**G-moll op.33 № 8.** Два одиночных «удара» – *трезвучие cis* в кульминационной зоне середины и *октава g*, завершающая пьесу, объединены «мистическим» тритоновым родством. Эффект колокольности в обоих случаях подчеркнут начальным *marcato* и воспроизведением эффекта реверберации: эхо-эффекта и выписанного «колокольного» угасания звучности. Заметим, что колористически и громкостно-динамически выделенное трезвучие *cis-moll* предвещает «модус и тонус» следующей пьесы.

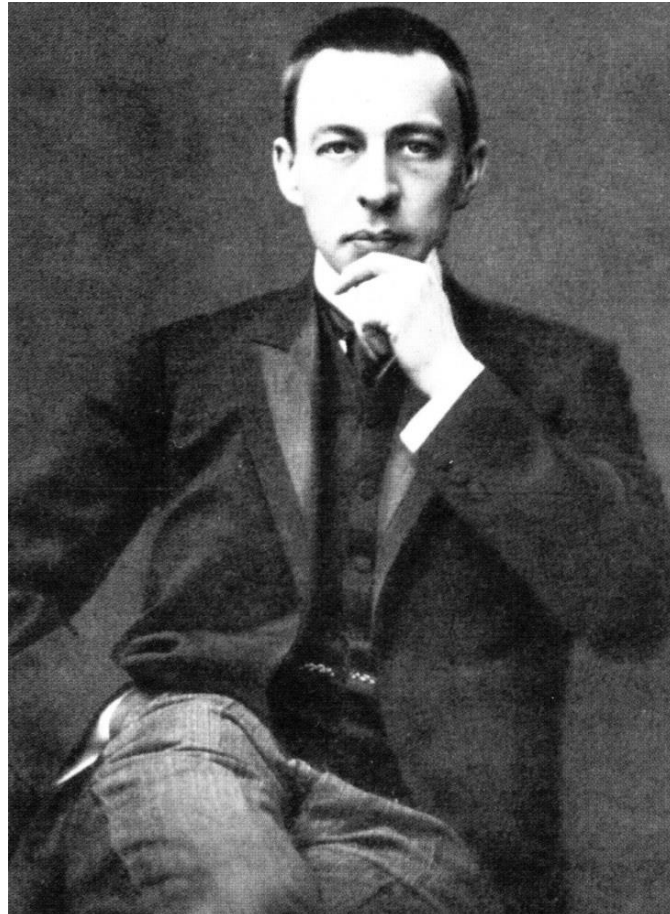
**Cis-moll op.33 № 9.** Вся пьеса пронизана набатной колокольностью. Палитра созвучий, реконструирующих звоны, здесь особенно богата. В I части – мерные «удары» минорных трезвучий, малых уменьшенных и малых мажорных септаккордов и завершающей квинтоктавы с воссозданием постепенного «вибрируемого рассеивания» звука, создаваемого «гулом» басовой фигурации этого созвучия, и достоверно воспроизведёнными «биениями», которые описаны исследователями церковных колоколов. А далее, во второй части и коде воспроизводится нарастающая мощь колоколов «вселенской скорби» – настойчиво повторяемые аккорды, сопровождение-контрапункт к мощной патетической декламации, представлены структурами нарастающей сложности, плотности и объема звучания, вариативными формами реконструируемого «дления звона».

Средства воссоздания колокольности в фортепианном творчестве Рахманинова – это в некоторых случаях форма корреспондирования между сочинениями одного опуса или значительно разведёнными во времени. Но в любом случае её воплощение индивидуально в каждом сочинении, в его множественной вариативности – одно из проявлений неповторимого своеобразия. Помимо деталей самих «колокольных» звучаний, в проявлениях колокольности маркируются контрапунктирующие жанровые лексемы, их ладоинтонационной структура, их семантика.

### *Литература*

1. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Л.: Советский композитор, 1990. 286с
2. Ильин В. Эстетический и богословско-литургический смысл колокольного звона // Православный колокольный звон. Теория и практика. М.: Триада плюс, 2002. С. 65–72.
3. Кандинский А. И. «Симфонические танцы» Рахманинова (к проблеме историзма) // Советская музыка. 1989 № 1. С.92–100.
4. Назайкинский Е. В Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254с.
5. Скафтымова Л. А. О *Dies irae* у Рахманинова // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). М.: МГК, 1995. С. 84–89.
6. Цветаева А. И., Сараджев Н. К. Мастер волшебного звона. М.: Музыка, 1988. 110 с.
7. Эл. ресурс: Владышевская Т. Ф. Древнерусские колокола и звоны: <http://rusarch.ru/vladyshvskaya1.htm>).

## Рахманинов: Вершины 1900-х



### *Горение жизненного подъёма*

Кульминация творчества Сергея Рахманинова приходится на 1900-е годы – то были его поистине «звёздные годы». В это десятилетие он становится, пожалуй, ведущей фигурой не только отечественной, но и мировой музыки (при всей весомости того, что создавали в те же годы, к примеру, Н.Римский-Корсаков, А.Глазунов, А.Лядов, С.Танеев, А.Скрябин, К.Дебюсси, М.Равель, Г.Малер и Р.Штраус).

Достаточно назвать Второй и Третий концерты, Вторую симфонию, «Остров мёртвых», Виолончельную сонату, прелюдии *op.23*, многие романсы, – всё это произведения, в которых стиль и дух рахманиновской индивидуальности проявились с наибольшей полнотой и художественным совершенством.

В некотором роде *центральной* произведением этого *центрального* этапа рахманиновского творчества можно считать **Второй концерт** (1898–1901) – один из высших шедевров в сфере крупной формы, в равной мере глубокий и

блистательный, одинаково безупречный по художественному качеству каждой из трёх частей. Его премьеру нередко сравнивают по значимости с постановкой чеховского «Вишнёвого сада» на сцене Московского Художественного театра.

Столь грандиозный взлёт последовал после первого, относительно кратковременного, но глубокого творческого кризиса. Его внешние обстоятельства описывались многократно. Единственной причиной обычно называют неудачное исполнение в 1897 году Первой симфонии под управлением А.Глазунова и резко отрицательные отзывы петербургской прессы.

Но совершенно очевидно, что сущностная причина была связана с переломом в движении от 1890-х годов к 1900-м, с перестройкой творческого сознания перед выходом на новую, высшую фазу художественного созидания. Требовалась некая пауза, ставшая своеобразным трамплином к обретению тех внутренних ресурсов, которые позволили Рахманинову с исключительной силой и убедительностью воплотить весь спектр основных образов и состояний, характерных для человека рубежного времени.

И что очень важно: его музыку отличала безусловная общезначимость художественного высказывания, что означало способность говорить в звуках от лица многих. То есть при всей романтизированнойности рахманиновское творчество (скажем, в отличие от Скрябина) было наделено несомненной объективностью.

Эта «объективная субъективность» или «субъективная объективность» особенно наглядна в рахманиновской лироэпике, посредством которой о всеобщем говорится в лирических тонах, исходя из глубин индивидуального духа, а сугубо лирическое раскрывается в тесных связях с окружающим, без какой бы то ни было внутренней замкнутости и тем более эзотерической «интровертности».

Именно в этой романтизированной манере «объективной субъективности» Рахманинову удалось вдохновенно выразить идею *высокого жизненного подъёма*. Вначале (так сказать, предварительно) это наблюдалось на стадии первой половины 1890-х годов, начиная с Первого концерта (1891) и кончая Первой симфонией (1895). В концерте композитору удалось превосходно передать юношески горячее бурление сил и общее восторженное приятие мира. А в симфонии, при всей её несчастливой судьбе на этапе премьеры, дух дерзания и обновления получил наиболее заострённое выражение.

Симптоматично, что в том же 1895 году появились опера Римского-Корсакова «Садко», Пятая симфония Глазунова и Первая симфония Калинникова, по-разному раскрывавшие ту же идею подъёма общероссийской жизни того времени. В отдельных страницах Первой симфонии Рахманинова данная идея передана совершенно замечательно и даже уникально.

Среди таких страниц наиболее яркая – начало финала. Это *Allegro con fuoco* (*con fuoco* – с огнём, пламенно) с его форсированной фанфарностью и властным ритмом (блоковское «шли на приступ») отдалённо предвосхищает контуры жёстко-экспансивного напора соответствующих образов искусства XX века.

И в целом данная симфония, во многом наполненная тревожностью, беспокойством, нервной взбудораженностью, пронизана стремлением преодолеть

сомнения, апатию, психологическую смуту и терзания духа, утверждая пафос активного деяния.

Таков был «старт» рахманиновского поколения – оно входило в жизнь и искусство неординарно, блистательно, многообещающе, в смелом развороте сил, с горячим энтузиазмом и подчас воинственным пылом.

Преодолевая кризис конца 1890-х годов, композитор продвигался к следующему этапу претворения идеи подъёма жизненных сил, этапу наиболее активной и всесторонней её разработки. Это напрямую резонировало исторической ситуации: в 1900-е годы на высоком подъёме находилась вся жизнь страны, пронизанная ожиданием больших перемен, устремлённая к иным перспективам, которые представлялись многообещающими и едва ли не лучезарными.

Как помним, после Чайковского Рахманинову удалось выразить трагические коллизии времени сильнее, чем кому-либо. Но, может быть, сильнее, чем кому-либо в рубежную эпоху, удалось ему выразить и светлые стороны бытия, передать яркое жизнелюбие. Наряду с преломлением всякого рода пассивно-созерцательных или элегических настроений и в противовес им, в творчестве композитора этих лет утверждается романтический идеал жизни, полной света и бодрости, пронизанной горячим воодушевлением.

В его музыке портретируется натура волевая, решительная, с активно-преобразующим отношением к окружающему миру, ей свойственны горение, жажда деятельности. Если продолжить использованную выше метафору, то можно сказать, что в противоположность закатной поре и осенним сумеркам исхода то были утро и весна восходящего потока жизни.

\* \* \*

Употребив эту метафору, обратимся к уникальному явлению рахманиновской музыки 1900-х годов, вошедшему в летопись отечественного искусства под названием *весенние мотивы*. Они составили самую своеобразную грань вдохновенно выраженного композитором чувства обновления и общего подъёма сил страны в её движении к горизонтам иной жизни. Причём в многоголосом хоре русской музыки эта нота с такой силой и столь явственно прозвучала, пожалуй, только у Рахманинова.

Отчётливое созвучие ей можно обнаружить в отдельных страницах русской поэзии тех лет, что подтверждает закономерность возникновения данного художественного феномена. Можно напомнить соответствующие отрывки из развёрнутого стихотворения Зинаиды Гиппиус «**Журавли**» (1905).

*Там теперь над проталиной вешнею  
Громко кричат грачи,  
И лаской полны нездешнею  
Робкой весны лучи...*

*Там под ризою льдяной, кроткою  
Слышно дыханье рек!*

*Там теперь под берёзкой чёткою  
Слабее талый снег...*

*И я слышу, как лёд разбивается,  
Властно поёт поток,  
На ожившей земле распускается  
Солнечно-алый цветок...*

Это начальные строфы трёх двухстрофных построений, каждое из которых завершается заклинанием, обращённым к Родине.

*О дай мне, о дай мне верить  
В правду моей земли!*

*О дай мне, о дай мне верить  
В счастье моей земли!*

*О дай мне, о дай мне верить  
В силу моей земли!*

Так рождается лироэпика, в которой пейзажные образы и очень личное к ним отношение сливаются с возвышенными помыслами о России. Это то, что было очень близко этико-эстетической платформе Рахманинова, и то, что находим, к примеру, в знаменитом блоковском стихотворении, горячее дыхание которого отмечено обилием восклицательных знаков.

*О, весна без конца и без краю,  
Без конца и без краю мечта!  
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!  
И приветствую звоном щита!..*

Рассматриваемая тема была Рахманиновым программно обозначена в романсе «**Весенние воды**» (1896) и в кантате «**Весна**» (1902) с ключевой некраковской строкой «*Идёт-гудёт зелёный шум*».

В романсе написанные совсем в иные времена стихи Ф.Тютчева приобрели благодаря их музыкальному воплощению остроактуальный смысл, прозвучав символом общественного пробуждения, порыва в светлые дали, в чаемое грядущее. Строки «*Мы молодой весны гонцы, // Она нас выслала вперёд!*» воспринимались как «*выражение той жажды освобождения, которой жила тогда Россия*» (В.Васина-Гроссман).

Запечатлённое здесь пламенное воодушевление потребовало восторженно-гимнических произнесений. Призывно-кличевая природа интонирования обнажается в фанфарных ходах по звукам трезвучия в утверждениях фразы «*Весна идёт!*» и расцветивается яркими тональными сопоставлениями типа *Es–H, Es–*

*Ges.* Возглашения певца вскипают над бурно пенящейся фактурой рояля, к которой прежде всего и относится авторское указание *Allegro vivace*.

Образная стихия, намеченная в этом романсе ещё в середине 1890-х годов, разошлась в 1900-е по целому ряду фортепианных пьес, звучными отголосками напоминая о себе и в 1910-е (например, в этюдах-картинах *Es-dur op.33 № 7* и *fis-moll op.39 № 3*). Что касается 1900-х годов, то с наибольшей отчётливостью она предстала в Музыкальном моменте *C-dur* и прелюдиях *B-dur* и *C-dur*, затронув затем финал Третьего концерта. Как часто стояло за всем этим страстное ожидание перемен, жажда обновления, провозвестие иной жизни!

Суммарное восприятие подобных произведений позволяет представить следующую обобщённую картину. Ледолом-ледоход, бурно взламывающий зимний панцирь, клопочущий и грохочущий водоворот, бушевание потоков вод, – таковы зримые ассоциации, напоминающие сказанное художником И.Репиным о Прелюдии *D-dur*: «*Озеро в весеннем разливе, русское половодье*».

Бурный порыв жизненных сил, горячее полыхание раскрепощённых эмоций, несравненный энтузиазм больших деяний, радостная окрылённость и ликующий пафос – всё это выливалось в восторженный гимн обновлению жизни, что в лирических отступлениях дополнялось нотой светлых упований, томлением предчувствий грядущего счастья.

### ***Героика преодолений***

Будучи глашатаем весны, Рахманинов насыщал всеобщие настроения подъёма сил и чувств патетикой мощных провозглашений, что означало прямое соприкосновение с ярко выраженной сферой *героики*. Её основной ареал в отечественной музыке рубежа XX века приходится на время с конца 1890-х по середину 1900-х годов с границами, которые обозначены Четвёртой симфонией С.Танеева (1898) и «Поэмой экстаза» А.Скрябина (1907).

По большей части внутри этой зоны находятся и соответствующие произведения Рахманинова, в том числе Второй концерт и Вторая симфония. Сильные отзвуки сложившейся тогда героической концепции представлены в Третьем концерте (1909) и в целом ряде фортепианных пьес 1910-х годов (например, в этюдах-картинах *c-moll op.33 № 1* и *D-dur op.39 № 9*).

Именно Рахманинов, наряду со Скрябиным, стал ведущим её выразителем в русской музыке тех лет. Его героику отличало органичное соединение личного и всеобщего, и целое, в конечном счёте, определялось общезначимыми факторами. Непосредственным продолжением данного симбиоза являлось сочетание лиризма с ярко выраженным публицистическим началом, которое заявило о себе в гражданском темпераменте, в ораторской патетике, в призывно-провозглашающем интонировании.

Собственно героическое было связано с энергичными волевыми импульсами, с мотивами устремлённости и решительного преодоления, что определяло большую роль фанфарно-кличевых оборотов и активно-наступательных, нередко маршевых ритмов. Через высокий накал жизненной борьбы к триумфу в

характере героизированного скерцо-празднества – такова типичная драматургическая траектория ряда крупных опусов Рахманинова.

Их стержнем становились два типа образности: сурово-драматическая героика, олицетворяющая чувство долга, волевою сосредоточенность, и героика скерцозного типа как выражение духа молодости, полноты сил, бодрого кипения энергии. Воображению композитора рисовался человек высокого мужества, активного действия и нежнейший лирик, пребывающий в цветении сил и богатстве жизненных проявлений. Важнейшая сторона этого синтеза состояла в том, что находящаяся на высоком подъёме личность выступала в единстве с окружающим миром.

Типизированным образцом рахманиновской героики, представленной в масштабе малой формы, можно считать **Прелюдию *g-moll***. Состояние максимальной собранности и волевой устремлённости выливается во властный напор как бы спрессованной энергии, организуемой упругим «стальным» ритмом кованой маршевой поступи, что дополняется динамичной артикуляцией импульсивными толчками. Впечатление могучей силы этого потока энергии поддержано формульным характером тематизма, его предельной чёткостью, заострённым рельефом и ладовыми оборотами с VII натуральной.

При всей экспансивности «железного» напора ему сопутствует ощущение внутреннего благородства, что представлено прежде всего в горделиво-рыцарственном облике этого героического шествия, наделённого чертами, идущими от торжественного полонеза. И как почти всегда бывает у Рахманинова в подобных случаях, середина пьесы – лирический «вздых», восточно-ностальгические интонации которого передают всё ту же неизбывную грёзу о «нездешнем».

Рядом с Прелюдией *g-moll* находим прелюдии *Es-dur*, *e-moll* и *f-moll*, где представлены различные грани и оттенки рахманиновской героики. В жанре фортепианной миниатюры их спектр позднее умножили этюды-картины. Если взять, к примеру, Этюд-картину *cis-moll op.33 № 6*, то найдём в ней явную параллель к врубелевскому Демону: мрачный пафос гордыни, могучий порыв богоборчества, мощные ораторские сотрясения.

Последний из отмеченных штрихов говорит о том, что Рахманинову отнюдь не была чужда открытая публицистичность. Об этом свидетельствует и появление в его вокальном творчестве такой жанровой разновидности, как романс-воззвание. Приводимый ниже пример даёт законченное представление об очертаниях этого жанра. «**Пора**» (1906) по тексту (С.Надсон) – открытая прокламация, исполненная гражданского пафоса.

*Пора! Явись, пророк!  
Всей силою печали,  
Всей силою любви  
Взываю я к тебе!  
Взгляни, как дряхлы мы,  
Взгляни, как мы устали,*



Как мы беспомощны  
В мучительной борьбе.  
Теперь иль никогда!

Сила запечатлённого в музыке гневного обличения подкрепляется выбором тональности (мрачный *es-moll*), предписанием *appassionato* и требованием *forte fortissimo* на кульминационных участках. Роль главного выразительного средства берут на себя исполненные решимости твёрдые, чеканные интонации клича вокальной партии и бурная патетика триолей фортепианной фактуры.

\* \* \*

В непосредственном сопряжении с героической образностью композитор настойчиво разрабатывал *идею преодоления*. Осуществлялось преодоление всякого рода созерцательно-мечтательных настроений, столь притягательной для него элегичности и вообще лирической «размягчённости» – всё это на пути настойчивого утверждения мужественно-волевых устремлений и действенно-динамичного жизнеощущения.

Рассмотрим основные варианты того, что можно назвать *концепцией преодоления*, которую выдвинул и как никто другой планомерно разрабатывал только Рахманинов. Каждый из этих вариантов будем предварять краткой смысловой «формулой».

**Соната для виолончели и фортепиано (1901)** выше уже была рассмотрена. Обращаясь к ней вновь и, развивая сказанное тогда, её «формулу» можно выразить так: исходным импульсом и кажущейся пружиной всего является императив долга, но истинной сутью (как по объёму, так и по выразительности) остаётся лиризм.

В самом деле, необходимость действия, настоятельное требование жизненной активности постоянно сопровождается изъявлениями жажды душевной отрады. Драматургия произведения основана на взаимодействии двух сущностей: краткие героические послы и длительные откаты в лиризм, из чего складывается явственно выраженное противоречие.

В двух первых частях ощутимо настойчивое стремление не допускать столь продолжительных погружений в мир эмоций, однако они выходят из-под контроля рассудка уже хотя бы самим фактом своего преобладания в общей музыкальной «территории».

Это положение, казалось бы, закрепляется в следующей части, где композитор даёт полную волю лирическому чувству, но очень важно его высветление, снимающее печать ностальгической настроенности и тем более какой-либо мучительности состояния, заложенных в исходном *g-moll*.

Отталкиваясь от этого, финал даёт оптимистическое разрешение заданного изначально противоречия через синтез действенности и светлого лиризма, и утверждающая сила данного синтеза подкрепляется завершающими гимническими произнесениями.

Таким образом, Виолончельная соната свидетельствует, насколько при внешней устремлённости к «делу» притягательной для человека рубежного времени оставалась «душевность» всякого рода, в том числе и меланхолического свойства. И пусть в следующих рассматриваемых сочинениях мы не найдём подобного «дисбаланса», это заставляет признать, что выдвинутая Рахманиновым концепция преодоления была не только героической, но и героико-лирической.

\* \* \*

Сказанное подтверждает **Концерт № 2 для фортепиано с оркестром** (тот же 1901 год), «формулу» которого можно обозначить следующим образом: движение от сурово-драматической героики к героике скерцозно-праздничной, сопровождаемое бескрайними лирическими «разливами».

«Разливы» эти действительно занимают чрезвычайно обширное пространство и это действительно «разливы». В открыто эмоциональных излияниях, начиная с темы побочной партии I части, а затем особенно безбрежно в медленной части, столько манящей неги, сладостной элегичности и мечтательного забытья, что это может показаться единственно желанным пристанищем души.

Высказанная мысль, казалось бы, подкрепляется тем, что тема главной партии I части с вводящим в неё аккордово-колокольным предыктом несёт на себе сильнейшую печать сумрачной озабоченности, отягощённости нелёгкими раздумьями и даже как бы подневольности, в том числе и потому, что «*в ней слышится встревоженность начала века, полная грозových предчувствий*» (Б.Асафьев). Но именно с данного момента начинает складываться твёрдый драматургический каркас, определяющий доминирующую роль героического начала.

Следующий ключевой момент возникает на гребне длительного развёртывания неуклонно нарастающих деятельных усилий в разработке I части, что приводит в динамизированной репризе главной партии к исключительно мощной кульминации. К уже знакомому оркестровому материалу здесь контрапунктом присоединяется новый тематизм партии фортепиано, чрезвычайно усиливающий потенциал героико-драматической образности.

С точки зрения соотношения и значимости взаимодействующих здесь сущностей весьма симптоматично завершение этой части. *Solo* валторны – туманная дымка пейзажных далей, чарующих отрадой извечно русской меланхолии и так резонирующих уединению души, настроенной на лирический лад.

Затем следует наплыв смутных, тревожных предчувствий, которые часто посещали человека «серебряного века» на пороге XX столетия. Но тут же возникает оазис мечтательной истомы, погружение в забытьё утончённо-изысканных грёз, когда дух человеческий блаженствует в миражах невыразимой неги и нежности.

И в самом конце – порыв в зовущие стремнины реальной жизни, к самоосуществлению в ярком и сильном деянии. Это осуществляется в краткой, но сильной кодетте самым категоричным образом: стремительное *crescendo* дей-

ственной энергии с заключительными росчерками «отрубаящих» кадансов решительно отбрасывает настроение мечтательной расслабленности, утверждая безусловный приоритет мужественно-волевого жизнеотношения.

Пунктирную линию отмеченного драматургического каркаса продолжает сильный всплеск героической настроенности, возникающий в центре лирического оазиса II части. Окончательное торжество этой настроенности устанавливается в финале в формах столь характерной для творчества Рахманинова метаморфозы скерцозности. Она представляет собой множественный сплав:

- скерцозность как таковая – живая, лёгкая, блистательная, с игровым элементом и подчас с оттенком причудливой фантастики;

- действенная энергетика – бурная, порывистая, пронизанная энтузиазмом созидания;

- праздничный дух – тот ярко мажорный тон, который постепенно устанавливался на протяжении всего концерта, неуклонно оттесняя исходную затемнённость его сурово-драматического зачина;

- и, конечно же, героическая окрашенность в её опоре на наступательные маршевые ритмы.

Такого рода празднично-героическое скерцо знаменовало собой высокий подъём сил, их радостное кипение, свет, бодрость, молодость, жажду деятельности и завидную полноту жизнеощущения. Эта полнота умножается в финале участием лирических отступлений, что в коде выливается в лироэпический гимн-апофеоз, утверждающий в качестве итога гармоническое единение тех двух начал, которые прежде соперничали.

\* \* \*

Много сходного по концепции находим в **Концерте для фортепиано с оркестром № 3** (1909), суть которого в преодолении элегичности на пути утверждения действительно-героического отношения к миру.

Данная идея проводится с неукоснительной последовательностью, но в формах диалектически сложного, многоступенчатого процесса. Начальная ступень – это столь важные для представлений о музыке Рахманинова элегичность и мечтательный лиризм.

Сфера элегичности представлена в ставшей знаковой для композитора теме главной партии I части. Об этой несравненной мелодической жемчужине выше уже говорилось в связи с феноменом элегичности в рахманиновском творчестве, так что остаётся добавить единственное: на ней лежит печать неизъяснимой и неисходной меланхолии, той внутренней тоскливости, которая, вероятно, неотъемлема от русской души и русской жизни как таковой (по своему звуковому строю эта тема воспринимается как повесть о жизненном пути).

В единстве с элегикой выступает мечтательный лиризм, сосредоточенный в побочной партии. И когда она возвращается в репризе в особенно нежных очертаниях, становится ясно, сколь желанной и сладостной аурой наделён этот образ для рахманиновского героя.

Основной тематизм II части как бы соединяет обе обозначенные ипостаси лирического мира предыдущей части, высветляя меланхолическое настроение, переводя его преимущественно в созерцательное наклонение, чему способствует подключение обертонов пейзажности.

Теперь о диалектике постепенного оттеснения только что рассмотренных состояний, которые неизбежно несли с собой определённую «размягчённость» вкупе с налётом рефлексии и погружениями «в себя». В сравнении со Вторым концертом, героем данной партитуры ещё в большей степени овладевает мысль о необходимости преодоления подобной настроенности с целью утверждения действенно-динамичного жизнеощущения.

Целая цепь стадий этого процесса начинается буквально с первых тактов. Дело в том, что тема главной партии I части, как основной носитель элегичности, изначально содержит в себе ощутимую потенцию динамизма. Она заложена в упругом фактурном ритме оркестрового сопровождения («толчковые» фигуры) и в пассажной технике фортепиано, которое вьёт «узоры» вокруг темы, проходящей в оркестровой партии. Кстати, в сохранившихся звукозаписях самого Рахманинова всемерно подчёркнут именно этот двигательный нерв.

Пусть более завуалировано, но те же действенные «толчки» прослушиваются и в материале побочной партии. Эти ростки выливаются в разработку в целенаправленную энергию преодолений. Её порывы-дерзания и грозные налеты всё более сильными всплесками прорезают затемнённую атмосферу волнующегося моря бытия и кульминируют в начале репризы.

Эта, так называемая динамизированная реприза решена в форме каденции солиста, но её мощь настолько невероятна, что она перекрывает кульминации с участием оркестра. Тема главной партии преобразуется коренным образом, она приобретает здесь поистине исполинские очертания, в её исключительном волевом напряжении и патетических провозглашениях запечатлена страстная жажда вырваться из мучительного состояния к свету, свободе и героическому жизнеотношению.

После возвращения побочной партии в первоначальном облике в последних тактах слышатся фанфары-предвещения труб и маршево-скерцозные ритмы, напоминающие о былых вторжениях скерцозной героики в связующей и заключительной партиях, а также в начале побочной партии (это то, что в полной мере развернётся в финале). Таким образом, противоборство лиризма и действительности протекает на протяжении всей I части, но в её рамках не получает законченного итога.

Ситуация «перепутья» сохраняется и в следующей части, симптоматично обозначенной как *Интермеццо*. Исходное, несколько грустное настроение лирической мечтательности на лоне природы перебивается чередой вторжений и всплесков действенной энергии, в том числе посредством внезапных, чисто волевых переключений. Эти «инъекции» жизненной активности имеют своей целью вывести из состояния элегического забытья, что увенчивается успехом на стадии завершающего броска моторики, непосредственно (*attacca*) вводящего в последнюю часть.

Финал практически насквозь пронизан жадной стремительного движения, духом бодрости, воодушевления, радостной окрылённости. Его героика скерцозного склада насыщена напором импульсивной ритмики и зовами звонких фанфар. И ещё более чем в финале Второго концерта, это *праздничное* скерцо, что поддержано ярко выраженными признаками концертного стиля (артистическая броскость, нарядность, блеск).

В развёрнутой коде героическое начало утверждает своё торжество исключительной мощью заключительного гимна, в котором определённое место находит и лирическая нота, переплавленная в безусловную утвердительность.

\* \* \*

И, наконец, **Вторая симфония** (1907), идея которой состоит в изживании мучительно-скорбных состояний через разворот волевого начала и через чувство сопричастности к тому, что суммирует в себе понятие Родины.

Вступление к I части выдержано в угрюмо-тусклых, томительно-тоскливых тонах. Его сумеречный скорбно-погребальный колорит фиксирует крайнюю степень подавленности, вызванной прессом неотступных душевных тревог и страхов.

Эта музыка словно бы задаётся вечными мучительными вопросами русской жизни: как и зачем жить? что делать? кто виноват? (приходится признать, что при всей своей сакраментальности это самые ходовые идиомы отечественного «любомудрия»). И стоит подчеркнуть, что в данном случае мы имеем дело не просто с вступлением к I части – это вступление ко всей симфонии, так как его основной мотив в последующем неоднократно вторгается по ходу развития цикла.

Непосредственно вырастая из материала вступления, тема главной партии повествует о жизненном пути интеллигентной натуры – натуры тонко чувствующей, впечатлительной, ранимой. Её лирически-проникновенные, очень искренние, взволнованные излияния основаны на глубоко индивидуализированном мелодическом рисунке (трепетность его контура подчёркнута мягкой синкопированностью ритма). Фоном становится колыхание *ostinato* плагальных оборотов, что в музыке Рахманинова является типичным средством выражения тоскливой элегичности.

Однако в ходе развития эта мелодия, сама по себе интонационно ясная и безыскусная, вязнет в сложных лабиринтах сопровождающих голосов (непрерывная смена гармоний, сплошная хроматизация, предельная детализированность звуковой ткани). И затем, уже на стадии разработки, на разъедающую рефлексию наслаиваются блуждания мучительных поисков, смятений, душевных терзаний, когда герой повествования путается в чересполосице жизненных вихрей, мечется среди грозных бушеваний.

На фазе кульминации они достигают штормового накала, что усугубляют наплывы пугающих *crescendi*, тяжёлые императивы и громогласные «удары судьбы». Это море тягот, мытарств, с нависающей над человеком громадой бытия и принуждающей его к ненавистной необходимости бороться за существо-

вание, естественным образом вызывает ощущение потёмков жизни, настроение жгучей тоски, порождая скорбные исповеди страдающей души.

При всём том уже в I части вызывает стремление пробиться к свету, что в ряде эпизодов обозначено прояснением фактуры и чёткостью гармонической вертикали. Несомненным залогом возможности преодоления мучительных сомнений и терзаний души становится стремительная кода. О шквалах бытия здесь напоминается затем, чтобы вдохнуть в человека заряд воли, решимости, способность к сопротивлению (подчёркнуто решительными росчерками «восклицательного» кадансирования).

Этот заряд материализуется в реальность в два этапа – вначале во II-й, затем в IV части.

По сути, перед нами два скерцо. Однако при всей несомненно скерцозной природе, определяющим в них является не игровое начало. Главным здесь становится, во-первых, динамическая устремлённость, жажда деятельности, полнота сил и, во-вторых, волевая собранность, наступательный запал, уверенность и целенаправленность двигательного тонуса (вперёд и только вперёд, без страхов и сомнений), то есть утверждение героического мироотношения.

Господствует свет, бодрость, радость, дух молодости и несравненного жизненного подъёма, что опирается на систему таких выразительных средств, как упругость ритма (включая маршевые формулы), звонкие фанфары, ясность и твёрдость кадансов, свежесть последований мажорной аккордики (например, во II части находим колоритные цепочки трезвучий по тонам вниз *E, D, C, B*).

Различия между рассматриваемыми скерцо состоят в следующем. Вихревое действие II части носит оттенок экспансивности и временами ощутимо тревожного, почти лихорадочного возбуждения. Финал же отличается лучезарной настроенностью, максимально акцентированным праздничным звучанием, кипением карнавальная круговерти, основанной на триольном кружении тарантельных ритмов.

В качестве другой важной опоры побеждающего во Второй симфонии жизнелюбия выступает то, что ассоциируется с представлениями о Родине. У Рахманинова это всегда светлая пейзажная лироэпика, и здесь её «фарватер» открывает тематизм побочной партии I части, что затем через отдельные «островки» во II-й приводит к бескрайнему «разливу» в медленной части.

В этой музыке заложено глубокое поклонение перед родной землёй. Сопричастность к ней и духовное единение с ней даёт не только высокую отраду жизни и её упования, но и спасительное чувство, возносящее над сиюминутным и житейски преходящим.

В финале, в соответствии с его итоговой функцией, тот же материал приобретает гимнический характер и, перемежая основные разделы энтузиазма больших деяний, выводит к завершающему ликующему апофеозу во славу жизни и Отечества.

### *Пейзажные мотивы*

Отталкиваясь от только что сказанного о пейзажной лироэпике во Второй симфонии, мы приближаемся к важнейшему для музыки Рахманинова основанию: утверждая примат деятельно-динамичного жизнеощущения с преодолением на этом пути всякого рода элегических, лирически-размягчённых и мечтательных настроений, он неприкосновенными для себя сохранял две святыни, связанные с миром природы и образом России.

С точки зрения воплощения *пейзажных мотивов* музыкальное искусство рубежа XX века выделилось в чередѣ времѣн чрезвычайно – и по исключительной интенсивности их разработки, и в отношении небывалого колористического богатства. В Западной Европе по этой части бесспорно лидировали французские импрессионисты (прежде всего К.Дебюсси и М.Равель). Что касается отечественной музыки, то она также никогда прежде не испытывала к образам природы столь глубокого интереса.

Рахманинов стал ведущим выразителем данной художественной линии уже хотя бы потому, что главенствующее место в его лирике занимали состояния, так или иначе связанные с пейзажностью. Он более чем кто-либо неустанно и последовательно развивал эту образность на рубеже XX столетия, а затем в 1910-е годы, используя самые различные жанры – от фортепианной и вокальной миниатюры до крупной формы (кантата, инструментальный концерт, симфония).

Следует признать, что мир природы, каким он претворѣн в музыке Рахманинова, именно в его лице впервые нашѣл столь проникновенного композитора-живописца. И когда приходится слышать подобное в его собственном исполнении (скажем, Этюд-картина *C-dur op.33 № 2*), нетрудно представить, как тонко чувствовал он природное окружение и как умел передать это чувство через своё прикосновение к роялю.

Говоря о роли Рахманинова в развитии русского музыкального пейзажа, необходимо иметь в виду не только огромный количественный масштаб созданного им, но и соответствующую образно-смысловую суть. Тонкое наблюдение на этот счёт принадлежит Б.Асафьеву.

Отмечая пришедшийся на рубеж XX века расцвет русской пейзажной живописи, он связывал её с аналогичными устремлениями музыкального искусства, где более всего подразумевалось сделанное Рахманиновым: *«Наступило время, когда русская живопись почувствовала не внешнюю только видимость русской природы, а её мелодию, душу пейзажа. И тогда, параллельно, родилась русская звукопись, музыка пейзажей-настроений и музыка поющих сил природы».*

Действительно, музыкальные «ландшафты» Рахманинова очень созвучны пейзажным мотивам поэзии И.Бунина и особенно картинам И.Левитана, творивших в те же годы. *«Так же, как и в картинах замечательного мастера русского пейзажа, образы природы у Рахманинова отличаются особой одухотворѣнностью, поэтичностью, проникновенным лиризмом. Подобно левитанов-*

ским пейзажам, они кажутся пронизанными воздухом, в них словно ощущается “вибрирующая” атмосфера» (А.Алексеев).

К наблюдению о пронизанности воздухом и «вибрирующей» атмосфере можно только присоединиться, добавив необходимую музыкальную расшифровку.

В создании соответствующего колорита первостепенное значение приобретают приёмы фигурационного письма. Посредством различных фактурных рисунков этого типа, нередко весьма изобретательных и прихотливых, передаётся колыхание прозрачного воздуха, тепла, волны ароматов лесов и полей, радужные переливы света.

Многообразное плетение фигураций дополняется всевозможными нюансами гармонической светотени, чутко отзывающейся на изгибы мелодической линии трепетной и мягкой игрой мажоро-минорных оттенков, которые обычно лишены автентических «упоров».

Роль пейзажных мотивов для музыки Рахманинова чрезвычайно значима. В его фортепианных и оркестровых сочинениях рассыпано множество страниц звукописи такого рода. И очень показательно, что почти половина из его 83 романсов носит чисто пейзажный характер или связана с пейзажным фоном. Именно на примере вокального наследия композитора особенно легко показать, что ситуативно у него представлены все мыслимые грани и ракурсы.

Это могла быть гармония слияния человеческого чувства с природным окружением. Характерную иллюстрацию находим в романсе «Апрель», где восторги любви соединяются с благоухающей весенней природой и передаётся благоговение перед красотой Божьего мира и перед возлюбленной, так напоминающей герою светлый весенний день.

Это могло быть своеобразное разноречие, когда контрастные по своему образному строю ипостаси создают сложный «контрапункт». Из образцов – «В молчаньи ночи тайной», где тихая «звёздная капля» фортепианного вступления оказывается фоном для экстатичного излияния бурных лирических эмоций.

И это могло быть даже конфликтное размежевание, когда природа не в силах врачевать сумрак души («Ночь печальна»), или светлая красота пейзажа выступает в резком несоответствии с трагическим состоянием персонажа («Я опять одинок»).

Однако главенствующая функция природного окружения состояла в том, чтобы привести в смятенное состояние человеческого духа умиротворяющее начало, нейтрализовать его дисгармонию. За пределами романсного творчества наиболее развёрнутую версию подобного сюжета находим в кантате «Весна» (1902).

Здесь разворачивается внешне бытовая, а по сути психологическая драма супружеской неверности, за которой хорошо ощутима тревожность и расшатанность общей атмосферы того времени. К концу повествования именно благодаря воздействию флюидов, идущих от вновь и вновь возрождающей приро-



ды, на человеческие души нисходит просветление и печать житейской умудрённости.

И сама по себе природа предстаёт у Рахманинова многообразно. Если опять-таки обратиться к его вокальному творчеству, то найдём, к примеру, следующие контрасты:

- с одной стороны, открыто эмоциональный выплеск – очень непосредственный, рождающий совершенно отчётливые и конкретные пейзажные ассоциации. Допустим, то могли быть порывы ветра, бурные налеты волн, корреспондирующие экстаичной взволнованности «Летних ночей», либо созданный в духе пылкого гимнического дифирамба «Фонтан» или знаменитые «Весенние воды» с их патетикой воодушевлённого жизнеутверждения;

- а с другой стороны, изысканная звукопись символистского плана с эстетизацией подтекста, неуловимого намёка, что касается главным образом поздних опусов («Ветер перелётный», «Ночью в саду у меня», «Маргаритки»).

В отмеченном многообразии граней пейзажности наиболее притягательными для Рахманинова были созерцательные настроения. Показательно, что из шести Музыкальных моментов, дающих достаточно широкий спектр образов и состояний, два обращены именно к сфере созерцательности. И в обоих случаях в опоре на баюкающий баркарольный ритм и по-особому тёплые, мягкие краски передаётся не просто чувство умиротворяющего покоя, но и состояние неги, блаженства.

И если вновь обратиться к вокальному творчеству композитора, то в отношении созерцательных настроений отдельное место занимают романсы, отнесённые выше к сфере возвышенно-одухотворённой лирики («Островок», «Сирень», «Здесь хорошо» и др.). В этих вокальных миниатюрах, вобравших в себя нечто глубоко сокровенное, за любованием окружающим ландшафтом, что могло подчас переходить в пантеистическое слияние с ним, угадывается стремление отстраниться от бурь и тревог, уйти в мир грёз и мечтаний, воспаряя в выси идеального.

И независимо от словесной мотивации (скажем, романс «Покинем, милая» представляет собой лирическую проповедь единения с природой) музыка в таких случаях передаёт свет полного умиротворения, усладу душевной гармонии, вплоть до особого очарования поэтического забытья. Отсюда господствующий динамический оттенок *piano*, шкала которого редко поднимается до *mf*, зато зачастую замирает на *pp*. Голос звучит в высоком регистре, что усиливает впечатление ясности и чистоты образа.

Фактурно-гармонические краски в таких случаях напоминают живопись акварелью – и своей подчёркнутой прозрачностью, и нежной нюансировкой в медлительном прелюдийном изложении или в баркарольном покачивании, в баюкающем колыпании фигураций, а иногда и в изобразительном варианте «журчания» (романс «Мелодия»). Состояние безмятежного покоя в сочетании с проникновенной трепетностью позволяет говорить о том, что подобные романсы Рахманинова «были отражением атмосферы новой, тончайшей душевности» (Б.Асафьев).

Именно в русле пейзажной образности сложилось то особое художественное явление, которое можно обозначить как *рахманиновский импрессионизм*. Его своеобразие состоит прежде всего в том, что, в отличие, к примеру, от самоценной значимости ландшафта в импрессионизме Дебюсси тех же лет, подобные зарисовки Рахманинова наполнены исключительной трепетностью, неотрывной от взволнованной эмоциональности человека, остро и тонко чувствующего жизнь природы, её красоту.

Эта «человечность» пейзажа дополнительно подчёркнута тем, что даже мажорные страницы творчества композитора обычно подёрнуты дымкой грустной меланхолии. И, воссоздавая жизнь «очеловеченной» природы, композитор менее всего был озабочен проблемами колорита и звуковой роскоши – напротив, в её облике всемерно акцентируются черты неброской, чистой, целомудренной красоты (допустим, в прелюдиях *Es-dur, G-dur, gis-moll*).

Черты импрессионистской звукописи обнаруживаются в рахманиновской музыке уже с начала 1890-х годов (в том числе в симфонической поэме «Утёс»). С наибольшей отчётливостью на данном этапе они представлены в Сюите № 1 для двух фортепиано и в опере «Алеко».

В первом из этих произведений листианская техника инструментального письма преобразована в импрессионистскую «сонорику», где, помимо всевозможных претворений колокольности, о чём пойдёт речь ниже, воспроизводятся всякого рода имитации «натуры» (журчание воды, птичьи фиоритуры и т.д.).

В «Алеко» импрессионистский флёр даёт знать о себе совершенно иначе. Своё законченное выражение он находит в Интермеццо (№ 11 с его реминисценцией в оркестровом вступлении к № 13). Картина южной ночи, знойная нега, всплески гедонистической улады переданы с максимально возможной пышной роскошью красок инструментальной палитры. И стоит заметить, что в некотором роде Рахманинов предвосхищает здесь чувственную звукопись «Испанской рапсодии» М.Равеля.

В последующей эволюции приметы рахманиновского импрессионизма в достаточном обилии представлены в романсах (к примеру, «Утро», «Мелодия», «Фонтан», «Сей день, я помню», «Всё хочет петь» и т.д.), фортепианных прелюдиях (*D-dur, Es-dur* и *es-moll, F-dur, G-dur, gis-moll* и др.) и этюдах-картинах (*C-dur* и *g-moll op.33 № 2* и *№ 8, a-moll op.39 № 2* и т.п.). Перечислив ряд образцов, попытаемся суммировать свойственные им качества соответствующей звукописи.

Спектр средств гармонии мог простираться у Рахманинова от прозрачной утончённо-изысканной палитры до красочных гирлянд мягко диссонирующей аккордики и сложных напластований, расцвечиваемых большетерцовыми сопоставлениями. Характерно, что мажор у него в таких случаях отнюдь не лучезарный, а меланхоличный, матовый, с довольно густыми тенями (сказывается столь свойственное композитору элегическое наклонение).

Широкая шкала звукоизобразительности обеспечивается многообразием приёмов фактурного изложения: колыхание и трепетная вибрация звуковой ткани, фигурационное кружево, изысканная мелизматика, искусное плетение линий правой и левой рук, всевозможные варианты пианистического прикосновения. В воссозданной таким путём музыке природы можно услышать струение и журчание воды, весеннюю капель, шелест листвы, голоса птиц, их щебет и гомон, а также почувствовать движение воздуха, блики и переливы солнечного света.

И очень важно, что все эти «впечатления» и «настроения» были неповторимо рахманиновскими. Обычно их отличает родниковая чистота, в них просматривается небесная синь-лазурь, и очень часто слышится *«грусть полей»*. Потому-то он, как музыкант-живописец, предпочитает «хрусталь» тончайшей интонационно-гармонической нюансировки, нежную прозрачность акварельных красок и мягкой пастели. И всегда его пейзажи остаются лирически прочувствованными, что сообщает им неизбывное поэтическое очарование.

### ***Образ России***

Говоря о чувстве природы в музыке Рахманинова, необходимо уточнение: не природа вообще, а именно *русская* природа. Из этого чувства природного окружения зачастую «прорастает» подлинная святыня рахманиновской музыки – образ России.

Уникальная мелодическая пластика, изумительная кантилена порождают ассоциации с безграничной ширью просторов, с плавным течением речных вод и с тропой, вьющейся среди полей. Эта чарующая картина родной земли с её чуть блёклой, «ситцевой» красотой своё высшее воплощение получила в медленных частях Второго концерта и Второй симфонии.

Отметим общее в двух названных лироэпических «оазисах». Трудно представить себе более трепетное и глубинное чувство Родины. В каждой ноте здесь присутствует нечто очень близкое душе русского человека:

- это, выражаясь поэтической строкой, и *«синий плат небес»* – неброская, но неизъяснимо притягательная красота природы средней полосы России;
- это и прекрасно переданное ощущение бескрайних просторов страны – через величаво-неспешное движение и через редкостную даже для рахманиновской музыки поистине бесконечную мелодию;
- это, наконец, и столь свойственное мировосприятию человека «серебряного века» великолепие «закатных» эмоций, в которых, пожалуй, кульминировали богатства и безбрежность национального духа.

*«Образы безмерных родных далей, величавое раздолье русских пейзажей, “говор” и тишина лесов и полей»* (Б.Асафьев) становятся здесь средой обитания души человеческой, пребывающей в неге сладостного полузабытья. Чуть «ленивая», «обломовская» истома мечтательного созерцания и как бы вдыхания ароматов ландшафта часто подкреплена звучанием тембра солилирующего кларнета. Разлитая повсюду светлая меланхолия Божьей благодати и сокровенной красоты покоится на баюкающем колыхании колыбельных ритмов.

То, что сконденсировано в медленной части каждого из этих двух произведений (как в «лирическом центре») обязательно проецируется на все остальные части, сосредоточиваясь прежде всего в разделах побочных партий сонатной формы и в заключительных гимнических апофеозах.

Следовательно, образ России оказывается сквозным, поднимающим происходящее во Втором концерте и Второй симфонии над конкретно-актуальным (рассмотренная выше концепция преодоления) к вневременным категориям.

Претворённое композитором сыновнее чувство бесконечной нежности, благоговения и почитания – из самых замечательных приношений на алтарь того, что именуется Отечеством. Ближайшую аналогию этому художественному открытию в понимании России находим в поэзии Александра Блока, с которым Рахманинов роднит и акцент на женственности образа: Россия, раскрываемая прежде всего через лик её невест и матерей (блоковское «*О, Русь моя! Жена моя!*»).

Доказывать национальную природу музыки Сергея Рахманинова не приходится – он один из «самых» русских композиторов, как в последующем Георгий Свиридов. Причём «координаты» его национального стиля ни в коем случае не сводятся, например, к таким приметам, как обращение к жанру «русской песни» («Уж ты, нива моя», «Полюбила я на печаль свою» и др.) или широкая опора на знаменный распев (она нашла своё наиболее масштабное претворение в акапелльных «Литургии» и «Всенощной»).

Эту несводимость национального к каким-либо конкретным проявлениям хорошо почувствовал в творчестве Рахманинова Н.Метнер, говоря о начальных тактах одного из произведений композитора: *«Тема его вдохновеннейшего Второго концерта есть не только тема его жизни, но неизменно производит впечатление одной из наиболее ярких тем России, и только потому, что душа этой темы русская. Здесь нет ни одного этнографического аксессуара, ни сарафана, ни армяка, ни одного народно-песенного оборота, а между тем каждый раз с первого же колокольного удара чувствуешь, как во весь рост подымается Россия».*

\* \* \*

«...С первого же колокольного удара» – этим большой друг и почитатель композитора отметил, возможно, самый значимый опознавательный знак музыки Рахманинова. *Колокольность* – всепроникающее свойство его творчества. И оно опять-таки выступает отнюдь не в функции «*этнографического аксессуара*».

До него этот яркий звуковой символ русского бытия использовался многократно и впечатляюще, но преимущественно во внешнем, красочно-декоративном плане (Глинка, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский). У Рахманинова колокольные звоны обрели внутреннее и даже в полном смысле этого слова сокровенное качество, передавая некую важную суть духовного мира национальной природы.

Вероятно, первым чутко подметил значимость колокольности для молодого тогда композитора В. Стасов: «Рахманинов очень свежий, светлый и плавный талант с новомосковским особым отпечатком, и звонит с новой колокольни, и колокола у него новые. Что-то коренное в них и очень радостное».

«Очень радостное» – это, конечно, сугубо фигуративная характеристика: так выдающийся художественный критик подчеркнул отрадный для него факт появления на небосклоне русского искусства нового большого дарования.

Разумеется, радостный, праздничный, торжественный перезвон представлен в музыке Рахманинова достаточно широко, и его завершающие сильные «аккорды» находим в этюдах-картинах *Es-dur op.33 № 7*, *fis-moll* и *D-dur* из *op.39*. Но это только одна из множества граней всеобъемлющего смыслового диапазона рахманиновской колокольности.

То могут быть скорбные, траурные, погребальные звоны (Прелюдия *h-moll*, заключение симфонической поэмы «Остров мёртвых») и эксцентрично-театральные колокольцы (фортепианная пьеса «Полишинель» *op.3 № 4*), грозовой набат (окончание Первой симфонии) и психологически наполненные зовы-вопрошания (Этюд-картина *d-moll* из *op.33*).

Шкала эта непрерывно обогащалась в ходе эволюции от самых ранних сочинений (фортепианный Ноктюрн *c-moll* и «Русская рапсодия» для двух фортепиано) до последних опусов (кульминация I части Третьей симфонии).

Подлинной антологией рахманиновской колокольности стали два произведения, написанные ровно с двадцатилетним интервалом: Сюита № 1 для двух фортепиано (1893) и вокально-симфоническая поэма «Колокола» (1913).

О втором из них речь впереди, что же касается **Сюиты № 1**, то здесь к колокольности в известной мере предрасполагал сам избранный композитором ансамбль инструментов с их ударной природой. Это качество реализуется многообразно: мягкие отзвуки звона серебряных колокольчиков гедонистических усад I и II частей, уникальное сопряжение колокольности с причетом в III-й и «амбивалентный» финальный перезвон, в котором громогласный торжественный «текст» причудливо смешивается с тревожным, почти набатным «подтекстом».

В целом отмеченная траектория «Колокольной» сюиты соответствует программным заголовкам: «Баркарола», «И ночь, и любовь...», «Слёзы», «Светлый праздник» (к тому же каждой части предпослан стихотворный эпиграф: из Лермонтова, Байрона, Тютчева, Хомякова). И если принять оговорку относительно смысловой двойственности финала, то окажется, что это «самое» программное сочинение Рахманинова явно предвосхищает концепцию будущей кантаты «Колокола» с её движением от блаженства к печали, от света и наслаждений к омрачению и тревогам.

\* \* \*

Завершая обзор творчества Рахманинова центральной фазы, то есть 1900-х годов, но с учётом предшествующих 1890-х, а также в необходимой степени и

последующих 1910-х, сделаем некоторые обобщения касательно *стилевого абриса* рахманиновской музыки.

Начнём с того, что музыкальный материал раннего Рахманинова при всей яркости далеко не всегда содержал отчётливые приметы его индивидуального стиля. Стиль этот до середины 1890-х годов ещё только складывался, в том числе испытывая прямое воздействие непосредственных предшественников по линии отечественной традиции. Скажем, Первая симфония (1895) обнаруживает явные следы влияний Бородина, Римского-Корсакова, а также Глазунова и Танеева.

Наиболее глубокими и тесными оказались связи с творчеством Чайковского, которого Рахманинов чтит безмерно. Он следовал ему прежде всего по линии лирико-драматического стиля, что хорошо ощутимо и в оркестровых сочинениях (от одночастной юношеской симфонии *d-moll* и вплоть до Второй симфонии, 1907), но особенно в вокальном творчестве («О, не грусти», «Я жду тебя», «Я тебе ничего не скажу», «В молчанье ночи тайной», «О нет, молю, не уходи», «Я опять одинок» и др.).

Говоря о преемственности музыки Рахманинова по отношению к западноевропейским истокам, мы естественным образом приближаемся к определению её отчётливо выраженной *романтической сущности*. В ранних сочинениях он в той или иной степени следовал своим кумирам классического романтизма, то есть романтизма первой половины XIX века.

Более всего Рахманинов был предрасположен к Шуману (к слову, как и вся русская музыка второй половины XIX века), о чём красноречиво говорят, к примеру, взволнованно-пылкий порыв среднего эпизода Прелюдии *cis-moll* или таинственно-тревожная пульсация скерцо Виолончельной сонаты.

Следующими должны быть названы Шопен (см., к примеру, поэтичнейший ноктюрн *Des-dur* и бурный драматический этюд *e-moll*) и Лист, отзвуки музыки которого явственно слышны в Сюите № 1 для двух фортепиано и в Музыкальном моменте *es-moll*.

Среди других моделей романтического стиля могли промелькнуть Шуберт (побочная партия Первой фортепианной сонаты) и Мендельсон (юношеское Скерцо для оркестра напоминает написанную когда-то таким же юным Мендельсоном увертюру «Сон в летнюю ночь»).

Однако самое важное состояло, конечно же, не в отмеченных «следах» тех или иных воздействий, а в том, что Рахманинов самым органичным образом воспринял этику и эстетику романтизма, сам мир романтических чувств и устремлений.

Он унаследовал такие родовые качества романтической образности, как возвышенная созерцательность, склонность к «мечтаньям-грёзам», приподнятость художественного высказывания, пафос высоких помыслов и дерзаний, бурная порывистость, возникающие временами всплески экстатичности (в диапазоне от всеохватывающей радости до безмерного отчаяния), резко выраженные, подчас поляризованные контрасты (в том числе передающие извечно романтическую коллизию мечты и действительности).

Итак, искусство Рахманинова вне всяких сомнений принадлежит романтизму. Но его музыкальная родословная выходит и достаточно далеко за пределы данного исторического феномена. Помимо отмеченных выше связей с отечественной музыкой XIX века (главным образом с Чайковским и отчасти с кучкистами), в его творчестве нетрудно уловить флюиды, идущие, например, от Бетховена, Брамса, Грига и ряда других композиторов.

С юных лет он выступил достойным наследником классических традиций широкого спектра, оставаясь таковым до конца жизни. Но классика, которой он следовал, как раз с 1890-х годов вступила в последнюю стадию своей эволюции. Вот почему стиль искусства рубежного периода можно с полным основанием именовать *позднеклассическим*, и поэтому преемственность творчества Рахманинова, восходящая к различным его предшественникам, сразу же выступает в соответствующей метаморфозе.

Причём, не менее важно другое: позднеклассическое у Рахманинова обычно представало в ярко выраженном варианте *позднего романтизма*. Суть данного обозначения состоит в том, что сугубо романтическое, каким оно оформилось в художественном творчестве первой половины XIX века, было в немалой степени оттеснено иными эстетическими установками во второй его половине и возрождалось в новых исторических условиях на рубеже XX столетия.

Характерным признаком поздней классики (в том числе в её поздне-романтическом варианте) зачастую являлась предельная насыщенность художественной субстанции по самым различным её параметрам. Выделим из них три особенно важных для Рахманинова.

Во-первых, драгоценнейшим свойством его музыки всегда был мелодизм, через который композитор воплощал главное из того, что он хотел выразить, в том числе обладая редкостным даром создавать мелос необычайно широкого дыхания (как уже говорилось, среди лучших примеров – «бесконечные мелодии» медленных частей Второго концерта и Второй симфонии). Это то, что мы наблюдаем в «горизонтали».

Во-вторых, если взять «вертикаль», то, чуждаясь формотворчества в рамках «учёного» контрапункта, Рахманинов дал великолепные образцы богатейшей, детализированной и опять-таки насквозь мелодизированной, «поющей» фактуры, в частности на основе самобытного использования приёмов подголосочного звуковедения, линейного плетения звуковой ткани, диалогического взаимодействия автономных пластов и контрастной полифонии (Прелюдия *B-dur*, «Вокализ», «Оброчник» и т.д.).

И, в-третьих, словно бы отвечая на веяния символизма, но исключая присущую ему зашифрованность и какую-либо туманность, композитор создавал образы поразительно объёмные, многослойные и многооттеночные.

Едва ли не раньше всего подобный синтез воссоздан в знаменитой **Прелюдии *cis-moll***, где это преломилось через диалогическую звуковую ткань, через напряжённое взаимодействие двух пластов: словно бы сковывающий, подавляющий императив, то есть веление, исходящее извне (нижние голоса), и стремление вырваться из-под спуда этого гнетущего воздействия (верхние голоса).

И, как часто бывает у Рахманинова в подобных случаях, возникает многоликий, но удивительно органичный образный сплав:

- сумрачная патетика и элегическая грусть;
- публицистический посыл, эпический размах, торжественно-величавая укрупнённость и лирическая проникновенность, отчётливо субъективная нота;
- и, кроме того, при всей обаятельности и кажущейся доступности по сути своей эту музыку отличает сложное проблемное наполнение, связанное с этим трудных раздумий, с подчёркнутой серьёзностью и драматизмом состояния.

Другой конкретный пример – **Музыкальный момент *h-moll***, где опять-таки находим характерный для Рахманинова смысловой конгломерат: исповедальность высказывания, его глубочайшая искренность, колоссальное внутреннее напряжение, невероятная интенсивность переживания и при этом внешняя сдержанность, строгость, мужественный тон – казалось бы, совершенно несовместимые моменты композитору удаётся соединить в органичном синтезе.

В тот же ряд поразительной смысловой многоплановости вписываются и рахманиновские скерцо из его симфоний и концертов: с одной стороны, стихия активного действия, мощный напор энергии, кипение созидательных усилий; с другой стороны, дух волевых преодолений, героическая устремлённость; и к тому же – празднично-игровая настроенность, то есть то, что собственно идёт от специфики скерцо. Таким образом, целых три семантических пласта, сливающихся в едином симбиозе, который вдобавок ко всему нередко вбирает в себя отзвуки лирических эмоций.



## Композитор и поэт. Рахманинов и Надсон

Существуют в истории личности, творческие позиции, умонастроения, мироощущения которых по многим параметрам близки. В области искусства неоднократно проводились аналогии между творчеством Пушкина и Глинки, Пушкина и Мусоргского, Чехова и Шостаковича... В настоящей статье речь пойдет о двух личностях – поэте **Семене Яковлевиче Надсоне** (1862–1887) и композиторе **Сергее Васильевиче Рахманинове** (1873–1943), объединенных одной эпохой, хотя их жизненные пути и не пересекались. Каждое время имеет свои константные критерии, своих константных героев. Составляющие той эпохи – *драматизм, конфликт и коллизия* – нашли свое полное отражение в творчестве указанных художников – композитора и поэта. Основными объектами дальнейших аналитических рассуждений послужат поэтическое наследие Надсона и вокальное творчество Рахманинова, наиболее ярко, на наш взгляд, отразившее в конце XIX века всю утопичность эпохи и надсоновский страдальческий дух.

Каковы же *ракурсы*, позволяющие сравнить творческие позиции Надсона и Рахманинова в целом? Ответ на этот вопрос, казалось бы, прост: именно в конце XIX столетия появляется целая плеяда творческих личностей, которые полностью не принадлежат ни к прошлому, ни к настоящему, имеют «личную эпоху», раскрывающую проблематику текущего времени в деталях. Однако, *текущее время* у Надсона и Рахманинова всегда преломлялось *сквозь призму собственного Я*, свои эмоции, свои чувства и воплощалось, порой, предельно драматично, если учесть, что общий драматический, конфликтный дух времени сочетался в их произведениях с внутренним драматизмом, проявлениями внутреннего конфликта. Их произведения имеют некую условную форму, вмещающую все перипетии, происходящие в окружающем мире, собственное Я с высокой степенью поляризации контрастных начал, с надеждой ухватиться за ускользающий мир и понять его коллизию. Восприятие *вне-пространства* (окружающего мира, природы, других людей) у Надсона и Рахманинова преломлялось через *внутри-пространство*. Поэтическое самовоскрешение, характерное для Надсона, базировалось на общечеловеческом, эстетическом, духовном подходе к темам, их направленностям; оно превращалось в своеобразный крик о помощи, определяющий саму основу русской культуры рассматриваемого времени. То же самое – в произведениях Рахманинова.

Оба деятеля не стремились к популярности, не отрицали традиций, но и не шли «на поводу» у новых модных веяний. Так, Рахманинов писал: «В моих собственных сочинениях я никогда не делаю сознательных усилий во что бы то

ни стало быть оригинальным или романтическим, или национальным, или еще каким-то. Записываю на бумагу музыку, которую слышу внутри себя, и записываю ее как можно естественнее... Единственное, что я стараюсь делать, когда сочиняю, – это заставить ее прямо и просто выражать то, что у меня на сердце. Любовь, горечь, печаль или религиозные настроения – все это составляет содержание моей музыки»<sup>1</sup>. Выразить то, что на сердце – и типичнейшая черта всей надсоновской поэзии. Не случайно, наверное, Рахманинов не раз обращался в своем вокальном творчестве к стихотворениям Надсона (романсы «Пора!», «Мелодия», «Над свежей могилой»). На этом пути их сближало многое, например, трагическое мировосприятие, тотальное ощущение неизбежности, и, наконец, эпоха, пронизанная драматическими коллизиями. Рахманинов избирал из поэзии Надсона наиболее близкое для себя, олицетворенное трагическим настроением. Судя по обращению к подобным стихотворным текстам Надсона – этот факт можно рассматривать как намеренное действие композитора. Закрытое гуманитарное сознание, порядком надоевшие восклицания о красоте мира, характерные для многих деятелей искусства прошлого, в стихах Надсона и романсах Рахманинова нейтрализуются избыточной множественностью проявлений, преимущественно, драматических моделей. На наш взгляд, не осталась незамеченной Рахманиновым и отмеченная современниками «*музыка*» стиха Надсона, понимаемая истинными поэтами и получавшая горячие отклики в тогдашней прессе<sup>2</sup>. П. Полевой отмечает дар Надсона следующим образом: «Поэтическая идеальность чарует своим звучным, легким, музыкальным стихом, которым Надсон глубоко проникает в сердца то скорбя, то утешая, ободряя не унывать и отважно стремиться вперед»<sup>3</sup>.

Действительно, *русская поэзия* того времени уводила в дебри человеческой души, не закрывая ее падений и страшных сторон. *Русская музыка*, прежде всего, была трагичной. Неразрешимость духовных конфликтов – ее нерв. Зло гораздо богаче представлено в русской музыке, чем думается. Гений Рахманинова спрессовывает впечатления бытия, заостряя, чаще всего, какую-то одну сторону, угол зрения, высвечивая остальное путем скрещивания драматического и лирического. В этом – еще одна близость Рахманинова творческим позициям Надсона. Группы настроений в романсах Рахманинова подчеркивают контрастность самой лирики композитора, ее широкий диапазон. Но все же, пожалуй, самые трагичные романсы Рахманинова созданы именно на тексты Надсона.

И в произведениях Надсона, и в вокальных сочинениях Рахманинова, как уже отмечалось, нашли отражения все типичные коллизии эпохи: бездушная толпа и призыв к пророку; разочарование, прощание и уход из жизни – с образом вечной Весны в душе; как правило, вытекающая из вышеуказанной коллизии – тема Диссонансов; а также присущая любому русскому – любовь к при-

---

<sup>1</sup> Рахманинов С. Музыка должна идти от сердца (Интервью с Дэвидом Иуеном) // Советская музыка, 1973, № 4. С. 103.

<sup>2</sup> Критик А. Скабичевский, обращаясь к стихам Надсона, писал: «Как много такого, что не высказать словами!» // Новости, 20 января 1887 года, № 19.

<sup>3</sup> Полевой Т. История русской словесности. Т. 3. СПб., 1900. С. 217.

роде, но с диссонантной окраской (красота надоела, природа часть излома души). Исходя из этого, можно выделить 3 существующие диспозиции, объединяющие творчество этих художников.

**1 диспозиция: диссонанс мировой модели и обращение к пророку.** Перекличку коллизий можно отметить в стихах Надсона и романсах Рахманинова как на тексты самого Надсона, так и близких по духу поэтов. Коллизия диссонанса мировой модели, отражающаяся в душевном разломе, предчувствиях и безвыходного желания уйти от всего этого, трактуется у Надсона следующим образом: «Не верьте вообще моим “светлым песням” – они пишутся, чтобы уверить самого себя в том, что не все вокруг и во мне самом безотраднo и темно» (из дневника поэта)<sup>1</sup>,

«...И горько плачу я – и диссонанс мученья  
Врывается в гармонию стиха...»<sup>2</sup>,  
«Ты прав: печальны наши звуки,  
В них стон и вопль, в них желчь и яд,  
В них диссонансы тяжкой муки  
И грозы тайные звучат»<sup>3</sup>.

Диссонирование для Надсона – причина внутреннего смятения, трагедии.

Похожие настроения присущи и романсу «Диссонанс» на слова Я. Полонского (ор. 34, № 13) Рахманинова. Там есть следующие строки:

«Я из мрака в таинственный сумрак гляжу...  
...я опять улетаю на крыльях мечты в эту темь».

Причем диссонантность содержания стиха подчеркивается диссонантностью в музыке: Рахманинов в фортепианной партии использует обилие разнообразных хроматических звуков, скачки на тритоны, порой, режущие слух. Насыщенность фактуры оправдывается в данном случае трагической насыщенностью слов Полонского. Есть ли выход из вечного диссонирования миру? На первый взгляд, кажется, он есть – *это обращение к пророку*. Ожидание чуда, поиск лидера, ведущего ведомых, который сможет изменить, упорядочить модель мира, выражалось у Надсона путем взывания к несуществующему «пророку», способному усмирить «толпу»:

«Пусть нам исхода нет, – не веруй, но молчи...  
И так уж ночь вокруг свой сумрак надвигает,  
И так уж гасит день последние лучи...  
Пускай иной пророк, – пророк, быть может лживый,  
Но только верящий, нам песнями гремит,  
Пускай его обман, нарядный и красивый,  
Хотя на краткий миг нам сердце оживит...»<sup>4</sup>.

В последнем двустишии Надсоном выражается неверие в наличие пророка, способного вести ведомых без лжи. Это – общая тенденция того времени! Нет ре-

<sup>1</sup> Надсон С. Аккорд еще рыдает: Стихотворения. М., 1998. С. 6.

<sup>2</sup> Надсон С. В тот тихий час // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 73.

<sup>3</sup> Надсон С. Ты прав: печальны наши звуки // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 137.

<sup>4</sup> Надсон С. В больные наши дни... // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 287.

лигии, нет веры в более организованное начало. Надсон говорил о себе: «...не нужен ты толпе!»<sup>1</sup>, «...титан-толпа..., пошла и низменна, бездушна и слепа...»<sup>2</sup>. Толпа главенствует над всем и нету на нее пророка! В романсе Рахманинова на стихи А. Фета «Давно в любви» (ор. 14, № 3) есть порыв: «...оставь меня, смешай с толпою...». И как ответом на желание уйти «в толпу» звучат сквозь время слова, когда-то написанные Надсоном: «И ты поймешь, гордец, как велика толпа»<sup>3</sup>, «Напрасно я ищу могучего пророка... Пророков нет...»<sup>4</sup>. Именно в цикл из 12 романсов ор. 14, отмеченный более высокой творческой зрелостью 90-х гг. XIX века, Рахманинов включает произведение на текст Надсона **«Пора!»**:

«Пора, явись, пророк! Всей силою печали,  
Всей силою любви взываю я к тебе!  
Взгляни, как дряхлы мы, как мы устали,  
Как мы беспомощны в мучительной борьбе!  
Теперь иль никогда!.. Сознание умирает,  
Стыд гаснет, совесть спит. Ни проблеска кругом.  
Одно ничтожество свой голос возвышает...»

Лейтмотивом стиха и романса становится фраза: «...явись, пророк!». Музыка драматически-взволнованна: обличающий ничтожество окружающего мира характер текста Надсона дополняется жаждой действия в музыке Рахманинова с помощью общего приподнято-патетического тона. Рахманинов выступает в этом произведении как первоклассный мелодист, представляя органичный сплав декламационного и вокально-напевного начал, при доминировании первого. Некоторые критики сравнивают характер романса с этюдом *dis-moll* А. Скрябина<sup>5</sup>, другие – с этюдом-картиной *es-moll* (кстати, в этой же тональности написан и романс «Пора!») самого Рахманинова<sup>6</sup>. Безусловно, романс «Пора!» принадлежит к числу лучших произведений композитора по глубине содержания, яркости драматического порыва, высокого пафоса протеста, страстности призыва. Весьма оригинальным является воплощение в романсе Рахманинова надсоновской темы обращения к пророку как определенного поиска выхода из мирового диссонанса. Но выхода нет – пророк не явился!

Эта тема позднее затрагивается Рахманиновым и в цикле романсов ор. 21. Он практически завершается той же «проблематикой» – романсом «Я не пророк» на слова А. Круглова. В тексте – типичная для стихов Надсона отстраненность от борьбы, а в музыке – гимн во славу мужества и твердости духа. Этому способствует наличие в фактуре гулких ударных басов, аккордов, маршевость ритма, призывность интонаций. Если у Надсона призыв к пророку обречен на провальность, то в романсе Рахманинова «Я не пророк» на слова Круглова при-

<sup>1</sup> Надсон С. В больные наши дни... // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 287.

<sup>2</sup> Надсон С. В толпе // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 130.

<sup>3</sup> Надсон С. В толпе // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 130.

<sup>4</sup> Надсон С. Напрасно я ищу могучего пророка... // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 322.

<sup>5</sup> Об этом: Келдыш Ю. Рахманинов и его время. – М., 1973. С. 129.

<sup>6</sup> Об этом: Сухомлинов И. К проблеме интерпретации этюдов-картин Рахманинова // Как исполнять Рахманинова: Сб. статей. – М., 2003. С. 99.

звивность настолько подчеркнута, что остается надежда на появление этого пророка. Рахманинов музыкальными средствами дает иной выход к постижению смыслов: не все потеряно, пророк быть может!

**2 диспозиция – смерть и жизнь.** Изначально понятно, что чаще всего жизнь ассоциируется с образами природы. Смысл разочарования, близкого ухода, смерти, прощаний с еще юным, весенним состоянием души, в принципе, свойственны русскому человеку из-за ментальной любви к природе. Но в произведениях Надсона эти эмоциональные категории настолько обострены, что создается впечатление тотальной смертности. Надсон умер в 24 года, зная на протяжении долгих лет о своей неизлечимой болезни. Его мировосприятие было утрированным, и утрировалась в нем именно тема смерти. Из дневника Надсона: «У меня все люди разделяются на две половины: на живых и мертвых... Свойства людей живых – это любовь к природе, способность восхищаться ею, познавать ее красоту и глубоко чувствовать превосходство над собою»<sup>1</sup>. Естественно, что при ощущении неизбежности раннего ухода из жизни для поэзии Надсона не характерны «свойства живых людей» – насквозь трагично все его творчество. Лишь некоторые страницы Автобиографии Надсона запечатлели его Иным, и то это было связано с конкретными обстоятельствами, достижениями на литературном поприще: «Темно и скверно было кругом, а на душе у меня цвела и грела радужным блеском самая нарядная, самая благоуханная весна: вечер, о котором я вспоминаю, был вечером первого моего вступления в литературный мир, первого знакомства с известным поэтом Плещеевым, обратившим внимание на мои стихи... Я был как в чадуге»<sup>2</sup>. Но все же главной продолжает оставаться тема смерти и прощания, расставания и ухода:

«Мне не больно, что жизнь мне солгала, – о нет.

В жизни, словно в наскучившей сказке,

Как бы ни был прекрасен твой юный расцвет,

Не уйти от избитой развязки.

Не уйти от отравы стремлений и дум,

От усталости, желчи и скуки,

И изноет душа, и озлобится ум,

И больные опустятся руки!»<sup>3</sup>.

Тема неизбежности превращения весеннего зарождения жизни в предсмертные молитвы становится характерной и для романсов Рахманинова. Так, в романсе «Как мне больно» на стихи Г. Галиной (ор. 21, №12) есть слова: «Как свежа и душиста весна... Хоть бы старость пришла поскорей». Вся жизнь – есть движение к смерти; эти пророческие строки приковали внимание Рахманинова к поэзии Галиной. А их суть – в текстах Надсона, которые Рахманинов в определенный момент своей жизни боготворил.

Еще один романс Рахманинова на стихи Надсона – «**Над свежей могилой**» (ор. 21, № 2) – драматически-декламационен по своей сущности. За свои 24 го-

---

<sup>1</sup> Надсон С. Из дневника // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 19.

<sup>2</sup> Надсон С. Из Автобиографии // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 129.

<sup>3</sup> Надсон С. Мне не больно // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 180.

да Надсону предстояло пережить смерть самых близких людей – отца, матери, отчима, музы. И это отчаяние одинокого и обреченного на смерть человека отображено в стихотворении:

«Я вновь один – и вновь кругом  
И я в раздумье роковом  
Стою над свежеею могилой:  
Чего мне ждать, к чему мне жить,  
К чему бороться и трудиться:  
Мне больше некого любить,  
Мне больше некому молиться!»

Здесь присутствует и суицидальный мотив – роковое раздумье: «...к чему мне жить...»? Здесь смерть доминирует над всеми светлыми чувствами, которые когда-то приносили ушедшие люди. В фактуре Рахманинова – типичные похоронно-маршевые аккорды, удары «литавр», стонущие интонации в пассажах. Часто используемое Рахманиновым в больших более просветленных фрагментах формы целого триольное сопровождение в партии фортепиано, в романсе «Над свежей могилой» ограничивается попыткой уйти в мажор на протяжении всего лишь двух тактов. Композитор очень чутко проникся текстом Надсона и воссоздал идеальную картину обреченности.

Тема смерти, так ярко воплощенная в поэзии Надсоном, не столь тотально проявилась в творчестве Рахманинова в целом. Да, можно привести в пример, его «Остров мертвых», «Рапсодию на тему Паганини», «Симфонические танцы», некоторые фортепианные произведения, однако, наравне с этой образной сферой, в музыке композитора существует и радость, упоение природой (кантата «Весна»), свет, национализм («Русская рапсодия»), другими словами, – образы жизни! Да и вокальное творчество Рахманинова тоже отличается содержательной и образной пестротой.

**3 диспозиция – природа и человек.** Известно, что природа в большинстве случаев сродни человеку и его эмоциональным состояниям. Кто-то зависит от природных явлений, которые стимулируют эмоции, а кто-то, имея внутри себя «заданную» эмоциональную сущность, наоборот, воспринимает природу сквозь призму собственного Я, своих проблем. У Надсона личные эмоции – есть эмоции всего окружающего мира. Все та же обреченность поэта стимулировала восприятие природы как явления сопричастного, как явления трагического:

«Пусть стонет мрачный лес при шуме непогоды,  
Пусть в берег бьет река мятежною волной,  
С ночными звуками бушующей природы  
Сливаюсь я моей истерзанной душой.  
Я не один теперь – суровые страданья  
Со мною делит ночь, могучий друг и брат.  
В рыданиях ее – звучат мои рыдания,  
В борьбе ее – мои проклятия кипят»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Надсон С. Пусть стонет мрачный лес... // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 78.

Природа в вокальных произведениях Рахманинова – более разнообразна в своих проявлениях. Но есть и некоторые параллели: даже конкретные образы природных объектов ассоциируются одинаково и у поэта, и у композитора. Надсон: «...ива плачет над водой...»<sup>1</sup>, Рахманинова же привлек стих А. Блока, где есть следующие слова: «Ночью в саду у меня плачет плакучая ива» (ор. 38, № 1).

Самым масштабным из всех романсов Рахманинова, написанных на слова Надсона, является «Мелодия» (ор. 21, № 9). Смерть на фоне природы? Ведь именно так воспринимаются слова поэта:

«Я б умереть хотел на крыльях упоенья,  
В ленивом полусне, навеянном мечтой,  
Без мук раскаянья, без пытки размышленья,  
Без малодушных слез прощания с землей.  
Я б умереть хотел душистою весною,  
В запущенном саду, в благоуханный день,  
Чтоб купы темных лип дремали б надо мной,  
И колыхалась бы цветущая сирень.  
Чтоб рядом бы ручей таинственным журчаньем  
Немую тишину тревожил и будил  
И синий небосклон торжественным молчаньем  
Об райской вечности мне внятно говорил.  
Чтоб не молился я, не плакал, умирая,  
А сладко задремал и снилось мне б во сне,  
Что я плыву... плыву и что волна немая  
Беззвучно отдаст меня другой волне...»

У Рахманинова этот романс – подобие вокальной поэмы. Мелодия неторопливо разворачивается на фоне непрерывно льющейся волнообразными фигурациями партии фортепиано (потрясающее выражение слов: «...Что я плыву...плыву и что волна немая беззвучно отдаст меня другой волне»). Особое свойство мелодизма Рахманинова проявляется здесь во всех ипостасях: 1) переплетение, слияние партий вокала и фортепиано, 2) контрапунктическое проявление партии вокала, 3) фортепианная партия – в характере самостоятельной пьесы с особой разработочностью, «досказанностью» фактуры.

В завершении хотелось бы привести слова А. Скабичевского из Некролога, посвященного Надсону: «Под конец короткой жизни поэзия Надсона принимала все более широкий кругозор и выходила из рамок чисто субъективных мотивов. Он начал затрагивать различные философские темы, но также чарующие художественностью вполне объективную. Человеческое достоинство и честь сулило выражение строк недюжинной силы»<sup>2</sup>. Аналогичную эволюцию можно наблюдать и в жизни и творчестве Рахманинова и уж тем более нельзя не сказать о философской, мощной силе воздействия его последних сочинений, проникнутых трагическим надсоновским колоритом.

<sup>1</sup> Надсон С. В тени задумчивого сада // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 59.

<sup>2</sup> Скабичевский А. Новости, 20 января 1887 года, № 19.

## **Тема природы в творчестве С.В.Рахманинова**

В русской музыкальной культуре начала XX века одно из самых выдающихся мест принадлежит Сергею Васильевичу Рахманинову. Музыкальное дарование его проявилось одинаково значительно в трех областях музыкальной деятельности: это был талантливый композитор, величайший пианист с мировым именем и один из лучших дирижеров своего времени.

Творчество Рахманинова, сразу ярко выдвинувшись, смело расцветало и, начав первый зрелый этап восхождения, а потом, достигнув своей вершины и стойко на ней удержавшись, охватило период времени чуть свыше пятидесяти лет. Он явился достойным продолжателем славной традиции русской музыкальной классики, которую он обогатил своим творчеством, исполнительской деятельностью, также отмеченной национальными чертами русской музыки – глубиной, правдивостью и высокой законченностью мастерства.

Эти черты свойственны музыке Рахманинова, создавшего значительные произведения во всех музыкальных жанрах. Его оперы, кантаты, симфонии, симфонические поэмы, фортепианные концерты, сонаты, прелюдии, этюды, вариации и другие пьесы, камерные сочинения, хоры, романсы, обработки народных песен, – все это принадлежит к числу выдающихся достижений музыкального искусства, в историю которого вошло имя Рахманинова как одного из блистательных русских мастеров нашей эпохи.

Дарование Рахманинова – лирическое по своей природе. Явления жизни преломляются в произведениях композитора через его душевный мир. Уже в самых ранних его сочинениях слышится та манера непосредственного, открытого выражения чувств, переживаний композитора, которая присуща Глинке, Шуберту, Чайковскому.

Романтик по духу, в музыке он взволнованно и всегда искренне говорит о том, что на душе, об окружающем его мире, она несёт в себе богатое жизненно содержание. Музыка впечатляет мужественной силой, мятежным пафосом, нередко выражением безграничного ликования и счастья.

Встречаются в ней и образы душевного покоя, озаренные светлым и ласковым чувством, полные нежного и кристально чистого лиризма. И вместе с тем ряд произведений Рахманинова насыщен острым драматизмом, здесь слышится глухая мучительная тоска, чувствуется неотвратимость трагических и грозных событий.

Искусству Рахманинова свойственна эмоциональная приподнятость. Особенности его творчества коренятся в сложности и напряженности русской общественной жизни, в огромных потрясениях, которые пережила страна за по-



следние двадцать лет перед Великим октябрем. Определяющими для мироощущения композитора стали: с одной стороны – страстная жажда духовного обновления, упование на грядущие перемены, их радостное предчувствие, а с другой стороны – предчувствие приближающейся грозной стихии пролетарской революции.

Национальный характер музыки проявляется в глубокой связи с народной русской песней, с городским романсом – бытовой культурой конца XIX и начала XX века, с творчеством П. И. Чайковского и композиторов Могучей науки. В музыке Рахманинова отразились поэзия народной песенной лирики, образы народного эпоса, характерный для русской музыки XIX века восточный элемент, картины русской природы. Своеобразным средством воплощения национального колорита было для Рахманинова использование интонаций древнерусского церковного пения, а также широкое и многообразное претворение в музыке колокольных звучаний: празднично-торжественного перезвона, тревожного набата, переливов бубенцов.

И всегда господствующую роль в своей музыке Рахманинов отводил мелодии, убежденно считал ее важнейшим элементом музыки, наиболее гибко проникающим вглубь явления и наиболее точно воссоздающим самые существенные его черты. Но, воссоздающим так, что слушателей захватывает и правдивость отображения действительности, и специфическая магия одноголосного изложения, доставляющая особую эстетическую радость. «Мелодия – это музыка, главная основа всей музыки, поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает оформление... Мелодическая изобретательность, в высшем смысле этого слова, – главная цель композитора», – утверждал Рахманинов [6, с. 173].

Яркая эмоциональность его музыки – черта, унаследованная от Чайковского, что в сочетании с образностью и красотой мелодического высказывания и сделало музыку Рахманинова доступной, легко воспринимаемой и понимаемой.

Исключительно важное место в творчестве Рахманинова принадлежит образу России, который он воплощал в своих музыкальных полотнах, любовь к родине он пронес через всю жизнь.

Постоянная мысль о России не давала покоя человеку, всеми корнями, средой, воспитанием, творчеством неразрывно связанному с родиной. Он писал: «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя, у изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается желания творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия не тревожимых воспоминаний» [6, с. 175].

Но не менее значимой для композитора являлась природа в его творчестве, которая была частью, символом всего родного, близкого, русского, частицей родины, с которой он был связан навсегда незримыми узами.

В детские и отроческие годы зародилась горячая привязанность Рахманинова к скупой, но глубоко поэтичной северной русской природе. Образами русской природы не раз вдохновлялась впоследствии его творческая мысль.

Первые детские впечатления Рахманинова связаны с сурово-величественными образами северно-русской природы Новгородского края. Позднее, в течение многих лет, он подолгу живет со своей семьей в Ивановке – имении, расположенном в черноземной полосе России, на юге Тамбовского уезда. Вначале, после «красот русского севера», Рахманинов, как рассказывает С. А. Сатина, «несколько тяготился кажущимся однообразием степей и полей, но мало-помалу он полюбил безграничный простор и ширь полей» [5, с. 59].

«Там не было красот природы в обычном понимании этого слова – ни гор, ни пропастей, ни извилистых берегов, – вспоминал впоследствии Рахманинов, – степь, как бесконечное море, и волны от горизонта до горизонта – поля пшеницы, ржи и овса. Часто хвалят морской воздух, но намного больше люблю я степной – запах земли и всего, что растет и цветет» [4, с. 18].

«Рахманинов был глубоко русский человек, – пишет М. Шагинян. – Он любил русскую землю, деревню, крестьянина, хозяйничать на земле, сам летом брал косу... ненавидел, как личного врага, лебеду и часто целыми часами рассказывал мне, как хороша деревня» [5, с. 60].

Покинув Россию, Рахманинов до конца своих дней не переставал тосковать по своей родине, по русской, дорогой ему природе. «Ничто не может заменить Рахманинову его родины, – пишет младший сын Шаляпина, Ф. Ф. Шаляпин. – Он страстно, до болезни, любил её... Сколько раз, бывало, часами вспоминали мы картины нашей родины. Березовые рощи, бесконечные русские леса, пруд на краю деревни, покосившиеся деревянные сарайчики и дождик, наш осенний, мелкий, частый дождик... «Люблю наши серенькие деньки», – прищурив глаза и поглядывая на меня сквозь голубой дым папиросы, говорил Сергей Васильевич» [5, с. 60].

Несмотря на успехи, восторженный прием любой аудитории, на полное благополучие в семье, все время какой-то «червь» подтачивал его, не давая покоя. Где бы он не обосновался – в Америке, Франции или Швейцарии, – он вкладывает много сил, чтобы создать обстановку, даже по возможности – пейзаж, напоминающий родные русские просторы, по-прежнему любимые деревья – берёзы, любимый запах – «дымок» костра. А люди? При бесконечном множестве знакомых, калейдоскопе встреч, за редчайшими исключениями, близкие люди, друзья – люди из России.

Скульптор С. Т. Коненков, впервые встретившись с Рахманиновым за границей в 1925 году, вспоминает, как с разговора о Швейцарии почти сразу, незаметно, перешли на Ильмень-озеро на родине Рахманинова – Новгородской земле. Сергей Васильевич без усталости и восторженно говорил о родной его сердцу природе, как тончайший художник, которому известны все ее малые и большие тайны.

Во многих произведениях Рахманинова мы ощущаем трогательную влюбленность в скромную, бесконечно поэтичную русскую природу, где изумительная чистота лирического чувства сочетается с её многоликими образами. Они встречаются в произведениях различных жанров. Мы попытаемся сделать об-

зор тех произведений, в которых она наиболее ярко изображена, и начнем с его прелюдий, необычайно эмоциональных, богатых мелодическими красотами.

По содержанию рахманиновские прелюдии очень разнообразные. Но почти во всех глубокая эмоциональность сочетается с яркой картинностью. Вспомним одну из популярнейших рахманиновских пьес – прелюдию G-dur. Слушая её, легко представить себе летний день, мерно колышущееся поле, уходящую вдаль дорогу, переливчатое пение жаворонка, звуки пастушьего рожка, доносящиеся издалека. В таких пьесах, как прелюдия G-dur, F-dur или прелюдия gis-moll, «пейзажное» содержание совершенно очевидно; оно сказывается в ясно ощутимых здесь элементах звукозаписи. Но, как всегда у Рахманинова, образы природы сливаются с мыслями, чувствами человека. (Эта черта сближает творчество Рахманинова с искусством Левитана и Чехова).

Есть у Рахманинова и другие пьесы, которые хочется поставить рядом с упомянутыми. Назовем хотя бы прелюдии fis-moll, D-dur, Es-dur. В них, пожалуй, нет (во всяком случае значительно меньше) пейзажности в прямом смысле слова. Это не лирические звуковые зарисовки, а скорее романсы для фортепиано. Но какими-то трудно уловимыми ассоциациями и они вызывают представление об образах природы. В частности, если мы сопоставим Es-dur'ную прелюдию и романс «Здесь хорошо», то убедимся, что в этих произведениях – сходный круг эмоций и музыкальных мыслей. Известно высказывание Репина, который почувствовал в D-dur'ной прелюдии «озеро в весеннем разливе», «русское половодье». Вероятно, здесь возможны были бы и другие образные ассоциации, но общий тон русского «половодья» чувств, сливающегося с образами русской природы, здесь несомненен.

В прелюдиях зримо воплощены самые разные состояния природы и человека – от лирических музыкальных пейзажей до бурной разгульной стихии.

Живописность рахманиновской фортепианной музыки имеет свои особенности. Сравнительно редко привлекает Рахманинова чистая звукопись. Он стремится обычно создать психологически насыщенный художественный образ.

Тяготение Рахманинова к картинности полнее всего появилось в двух последних его циклах. Есть сведения, что в основе каждой, или почти каждой, из пьес этих циклов лежит программный замысел. Отсюда и заглавие циклов – «этюды-картины» (в два цикла этюдов-картин входит 15 пьес. Из них 6 обозначены опусом 33, остальные 9 составляют 39-й опус). Название этюда значительно менее оправдано в этих циклах, чем название картины. Техническая основа здесь растворяется в сложных музыкальных образах. Рахманинов не считал нужным обнародовать программы этюдов-картин (хотя бы в форме заголовков). Возможно, это объясняется тем, что подлинное содержание этюдов-картин переросло рамки первоначального замысла.

Для задуманной сюиты Рахманинов отобрал пять этюдов-картин. Этюд a-moll (op. 39 № 2), программу которого подсказала композитору его жена, по словам Рахманинова, «изображает море и чаек». Но, в основном, на первый

план выступает все же не живописная сторона произведения, а пронизывающая его настроение душевного подъёма.

То же можно сказать и о «пейзажности» в этюдах-картинах. Это не столько картины природы, сколько душевные состояния, навеянные ими. Таков этюд *C-dur* (op. 33), в котором ощущается какая-то «светлая неудовлетворенность», рожденная «зовущими далями» русской природы. Одна из вершин рахманиновской «пейзажности» – этюд *g-moll*, наиболее близкий по своему элегически-созерцательному тону к «пейзажным» прелюдиям Рахманинова.

Круг «пейзажных образов» в этюдах-картинах значительно расширяется. Рахманинов выходит здесь за пределы элегических и светлых созерцаний: завывания бури слышатся в смятенном этюде *es-moll* (op. 33); стук капель непрерывного и безнадежного мелкого осеннего дождя – в «похоронном марше» *c-moll* (op. 39 № 7). Поэмой одиночества можно было бы назвать этюд-картину *a-moll* (op. 39 № 2), получивший программный заголовок «Море и чайки» (сумрачный и трагичный образ).

Рахманинова, с его тяготением к художественным образам, к фресковой манере фортепианного письма, естественно, влекли монументальные формы фортепианной музыки. Им написано 5 концертов, считая в их числе «Рапсодию на тему Паганини». По грандиозности образов, по широте и глубине их развития они могут считаться симфониями для фортепиано с оркестром.

В первом концерте (*fis-moll*, op. 1) тема природы также занимает не последнее место. Так, средняя часть концерта (*Andante*) окрашена в столь частые у Рахманинова лирико-пейзажные тона. Певучая, несколько меланхолическая главная тема *Andante* с первых же звуков заставляет вспомнить и протяжные, задумчивые русские песни, и картины русской природы.

В финале (*Allegro vivace*) господствуют радостные, праздничные настроения. Бурную энергию крайних частей оттеняет светлая лирика центрального эпизода. Безмятежно спокойна певучая мелодия оркестра. В сопровождении фортепиано слышатся не то «голоса природы» – пение птиц, журчание ручейка, – не то звуки пастушьей свирели.

Второй концерт (*c-moll*, op. 18) создан Рахманиновым в 1900–1901 годах, в начале нового прилива творческих сил после нескольких лет тяжелого творческого кризиса. Возможно, что с этим в значительной мере связан общий характер концерта, в котором господствуют жизнеутверждающие тона, светлые, радостные настроения, тёплая задушевная лирика, оттенённая, впрочем, драматическими образами.

Вторая часть – светлое, лирически-созерцательное *Adagio sostenuto*. Это одно из тех рахманиновских произведений, которые могут вызвать в воображении слушателя картины русской природы: вместе с тем, это музыка, глубоко раскрывающая мир чувств.

Основная тема – чудесная, длительного дыхания мелодия. В этой пленительно нежной музыке сливаются светлое мечтательное раздумье, надежда, расцветающая радость жизни.

В третьем концерте (d-moll, op. 30), написанном в 1909 году, в средней части, которую Рахманинов назвал «Интермеццо», пейзажная звукопись сливается с лирическими эмоциями. Когда гобой запекает протяжную (Adagio), задумчивую и грустную мелодию, сразу вспоминаются русские свирельные наигрыши, а с ними может вспомниться летний вечер в деревне, бесконечная гладь поля, зелень перелесков, уходящая вдаль дорога.

Второй и третий концерты пленяют лирическим «половодьем» чувств.

Четвертый концерт (g-moll, op. 40) датирован 1927 годом. Основная работа над концертом протекала в годы, когда оторвавшийся от родины художник с огромными усилиями пытался возобновить творческую деятельность на чужбине. Все это сказалось на музыке Четвертого концерта. Его нельзя поставить рядом с двумя предшествующими концертами, созданными в России. В четвертом концерте есть сильные, глубоко эмоциональные страницы. Средняя часть (Largo) по силе художественных образов, ясности замысла, цельности стиля – лучшая из трех частей этого концерта. Подобно многим страницам рахманиновской музыки, Largo может вызвать в воображении слушателя картины русской природы. Но это не летняя природа, радующая зеленью леса или цветным ковром лугов. Легче представить себе, слушая сурово-сосредоточенную музыку Largo, скованную зимней стужей безмолвную природу, с неподвижными соснами, склонившими ветви под тяжестью снега, с застывшим белым полотном полей. Вместе с тем в этой части концерта ощущается что-то волшебное, сказочное, особенно в небольшом центральном эпизоде. Largo с его мрачно-фантастическими фанфарами, воспринимающимися как образ какой-то злой силы.

Семь десятков романсов Рахманинова – самостоятельная и высокоценная ветвь русской песенной лирики. «Как хорошо он слышит тишину», – сказал о музыке Рахманинова Горький. Именно представление о тишине весеннего или летнего утра, о безмолвии ночи рождает такие рахманиновские романсы, как «Сирень», «Островок», «Здесь хорошо», «У моего окна», «Ночь печальна». Тончайшее ощущение поэтичности и красоты природы сочетается в них с чистотой, свежестью и женственностью лирического чувства. Здесь законны параллели с пейзажами Левитана, с чеховской «Степью». Возможно и другое сопоставление – уже в музыкальной плоскости – с поэтически-созерцательными, лирико-живописными романсами Римского-Корсакова – такими, как «Редет облаков летучая гряда» или «На холмах Грузии». Рахманинов в своих романсах, о которых идет речь, несомненно развивает эту линию русской вокальной лирики. Впрочем, у Рахманинова меньше пейзажности, чем у Римского-Корсакова, зато, пожалуй, больше задушевности, сердечного тепла. Меньше спокойного любования красотой природы – больше трепетного волнения, вызываемого ею. К лирико-пейзажным романсам предыдущих лет близки романсы «Ночь в саду у меня» и «Маргаритки» из последнего песенного цикла Рахманинова («Шесть стихотворений», op. 38) на слова поэтов-символистов, написанный композитором в 1916 году.

Рахманинов – великий симфонист, умеющий воплощать свои мысли и чувства в произведениях монументальных форм. Дар Рахманинова-симфониста

раскрылся и в его концертах для фортепиано с оркестром, и в его сочинениях для симфонического оркестра. Если исключить самые ранние опусы, то список его сочинений откроет «Фантазия», исполняемая обычно под названием «Утес» (1893), программой для которой послужило «Ночевала тучка золотая». Бесплодной была бы попытка найти в рахманиновском «Утесе» музыкальный пересказ чеховской новеллы, под влиянием которой возникла «Фантазия» Рахманинова. Рассказ Чехова явился для композитора не программой, а лишь толчком, пробудившим его творческую мысль. Музыкальное содержание «Утеса» легче ассоциируется с избранным в качестве эпитафии стихотворением Лермонтова. В тяжеловатой и мужественной теме нетрудно увидеть музыкальный образ сурового великана-утеса, а в грандиозном мотиве, перелетающем от флейты к гобой, от гобоя к кларнету, – музыкальную характеристику «золотой тучки». Этими музыкальными образами не исчерпывается тематический материал «Утеса». Драматическая насыщенность фантазии связана в значительной мере с развитием превосходной певучей лирической темы.

В конце 90-х годов XIX века появилось первое крупное оркестровое сочинение Рахманинова – его Первая симфония d-moll (1895). Лучшая часть симфонии – медленная третья *Larghetto*, образец проникновенной рахманиновской лирики. Интродукция Второй симфонии e-moll, с ее медленной сумрачной темой, развернутой с подлинно симфонической ширью, рождает представление о русском осеннем пейзаже, о тяжелых свинцовых тучах, спокойно плывущих над пустынными просторами полей. Во второй же части (*Allegro molto*) – стремительной, богатой контрастами, выполняющей функцию скерцо, в смене образов можно уловить цокот копыт «стремительно несущейся тройки» и «фантастические видения» налетающей вьюги.

В своем отношении к инструментовке Рахманинов ближе всего к Чайковскому. Так же, как и Чайковского, его редко привлекает звуковая изобразительность, музыкальная живопись (элементы ее можно найти в раннем сочинении фантазии «Утес»). Как и Чайковский, Рахманинов охотно пользуется плотными звуковыми пластами. Колористичность не чужда Рахманинову. Он умеет достичь необычайной яркости оркестровых звучаний. Но эта красочность у Рахманинова всегда «психологизирована», целиком подчинена внутреннему содержанию музыки. Рахманинов безбоязненно ограничивает себя в выборе оркестровых красок, если этого требует характер музыки. Симфоническая поэма «Остров мертвых» (1909) достаточно четко расчленена на три части, от начала до конца окрашена в мрачные трагические тона. В первой части нетрудно обнаружить элементы звуковой изобразительности. Причем, как всегда бывает у Рахманинова, эта звукопись насыщена психологическим содержанием. Равномерное непрерывное движение, проходящее главным образом у струнных инструментов, может напомнить вступление к опере «Садко» («Океан – море синее»). Вероятно, Рахманинов и имел в виду дать картину моря, окружающего остров смерти. Но это не морской пейзаж, композитор не ставит своей задачей показать величественную красоту водной стихии. В неторопливом движении струнных ощущается скорбное спокойствие. Гнетущее чувство усиливают зву-

чащие на фоне фигураций струнных суровые и сдержанно-жалобные интонации. Средняя часть переносит слушателя в иной мир. Здесь и жалобы, и ужас перед лицом смерти, и порыв к свету, и типично рахманиновские протестующие, гневные интонации. Краткая заключительная часть возвращает к музыкальным образам и настроениям первой части.

«Остров мертвых» – последнее симфоническое произведение Рахманинова из числа законченных им до отъезда из России. Небольшая кантата «Весна» (1902) написана (на текст стихотворения Некрасова «Зеленый шум») для баритона, хора и оркестра. Хор прославляет весну, пробуждающую могучие силы природы и исцеляющую душевные раны. Здесь – типично рахманиновское острое ощущение природы, полнота «весенних» радостных чувств. В какой-то мере эти эпизоды сродни романсу «Весенние воды».

В последней, Третьей симфонии (1936), написанной за рубежом, эмоциональное содержание трех частей сложно и нелегко поддается раскрытию в кратких словесных формулировках. В средней части (*Adagio ma non troppo*), где чередуются созерцательные и тревожно-фантастические образы, господствует типично рахманиновская задушевно-пейзажная лирика. Но когда слушаешь Третью симфонию, становится ясно, что перед взором старого русского композитора вставал не только любимый им северно-русский пейзаж, – перед ним вставала Россия. Воспоминание о родине – так мог бы назвать Рахманинов свою последнюю симфонию.

В кантате «Весна» раскрывается одно из ценных качеств музыки Рахманинова: светлый, ясный лиризм, чувство, тихий свет которого ровно и приветливо льется и в оркестровом введении, с его мотивами, извивающимися, подобно шелестящим струям весенней воды, и в оркестровых звучаниях. Основная мысль кантаты – настроение тепла в природе и чувства жалости, любви и восторга в суровом сердце человека – проведена композитором ярко и искренно.

Начало кантаты – впечатление от первых весенних приветствий природы; словно теплом согреваемые весенние проталинки только-только обнажились и ждут ласки подснежников. Красиво найден оркестровый рисунок: плещутся и извиваются ласковые струйки выдержанных в глубине звуков (словно в тени еще застылые поляны!), окутывая слух теплом и приветом. Растет жизнь, но яркого солнца еще нет. Это период таяния, а не распускания. Мгла спускается и голод. Притаившаяся скрытая злоба начинает пробуждаться. Вторая часть (середина) кантаты рисует мрачную борьбу ярости и лицемерия с чувством жалости: это веяния лютой зимы и холода. Подкравшаяся весна смягчает настроение. В музыке вновь начинает струиться тепло и свет, словно все распускается и расцветает. Полнее и полнее, радостнее и сердечнее веют созвучия, захватывая все большее и большее пространство.

И в голосе человека затеплилась теплом окутанная мелодия любви и сострадания; она сливается с весенним гулом природы. В тихом, кротком и светлом истаивании исчезают вызванные юным воображением композитора нежные образы, словно легкие весенние облака в лазурной глубине неба.

Рахманинов в своей кантате «Весна» с вешней щедростью даровитейшего лирика передал незабываемые впечатления от русской весны, когда действительно растет и ширится зеленый шум – шум покрывающихся листвой деревьев, птиц, речных потоков и буйных ветров, шум, в котором растворяются тягостные и мрачные ссоры, бледнеет страстность гнева, и человек весь пронизывается весенним воздухом жизнерадостности и душевной лёгкости. Воцаряется власть природы, и музыка сама воспринимается как вешнее цветение и прорастание, впитав в себя соки земли и устремляясь в небесную синеву, освеженная зеленым шумом.

Подводя итоги выше изложенного, мы можем сказать, что тема природы своей Родины широко представлена в творчестве С. В. Рахманинова в самых разнообразных жанрах. Ее образы различны: это и грозные раскаты и жуткие завывания ветра, рев морского прибоя и пьянящий шум весенних вод.

Изобразительное, живописное мастерство композитора, по существу, вряд ли четко отделимо от воспроизведения звуков и шумов. Все это слышится и видится вокруг, во многом сливается в комплексном, целостном своем восприятии. Картинность здесь налицо, но Рахманинова интересуют, в конечном счёте, не реальные очертания изображаемого «предмета», а те эмоциональные переживания, которые они возбуждают. И в этом единении остро динамического переживания и ярко зримого очертания «зрительное» подчас лишь едва-едва пробивается сквозь звуковую дымку, дополняя чувственное восприятие.

У Рахманинова красота природы, мирный пейзаж, тонкое опевание утра, восхода, ясного дня, звездной ночи – лишь фон, усиливающий, оттеняющий психологическое состояние человека, его сердечную тоску, раздумья, воспоминания, глубокие душевные переживания. В его природе прослеживается смесь эпического и интимно-психологического. Это не просто звукопись, не чисто изобразительные, живописные интонации, а, прежде всего эмоциональный ток, внутренний отклик, который вызывает природа у человека.

Таким образом, гораздо важнее для Рахманинова было выражение тех чувств, навеянных природой в различных своих проявлениях, вследствие чего в его музыкальных произведениях отражалось эмоциональное состояние, вызванное природной стихией.

### *Литература*

1. Арановский М. Г. Этюды-картины Рахманинова. М.: Музгиз, 1963. 40 с.
2. Брянцева В. Н. Фортепианные пьесы Рахманинова. М.: Советский композитор, 1966. 680 с.
3. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 470 с.
4. Соколова О. И. Рахманинов. М.: Музыка, 1987. 157 с.
5. Соловцов А. А. Рахманинов. М.: Музыка, 1969. 174 с.
6. Энтелис Л. А. Рахманинов // Силуэты композиторов XX века. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1975. 248 с.



## Рахманинов: К новым берегам



### *Вступая в «некалендарный XX век»*

После «звёздных» 1900-х годов для Рахманинова, как и для всей русской культуры, начался «настоящий, некалендарный XX век». Это выражение Анны Ахматовой имело в виду, что календарный XX век начался ещё в 1900-е, однако настоящие перемены происходили в 1910-е.

То, что давно уже зрело предчувствиями кардинально нового, с начала 1910-х годов бурно поднималось на поверхность жизни, и Рахманинов в меру возможного стремился ответить на вызов времени.

Сразу же следует признать, что он задолго до этого десятилетия чутко «предслышал» симптомы приближающегося иного времени. Приведём несколько конкретных иллюстраций того, как в недрах ещё довольно устойчивой классико-романтической стилистики вызревали ростки нового:

- в финале Первой симфонии обращают на себя внимание форсированная фанфарность и характерный для Рахманинова властный ритм, чем отдалённо предвосхищались контуры жёстко-экспансивного напора соответствующих образов искусства XX столетия;

- токкатный бег центрального эпизода II части Второй симфонии с его вихревым *fugato* и интонационным изломом несёт в себе нечто сухое, колючее и даже отталкивающее («бесы» с их хищным оскалом);

•если Сюиту № 1 для двух фортепиано можно было назвать «Колокольной», то Сюиту № 2 для того же состава – «Энергетической», настолько ей свойствен мощный динамический прессинг и пафос «деловитости»;

•популярнейшей Прелюдии *g-moll* в высшей степени присуща «формульность», что выражается в сквозной остинатности, в заострённой чеканности маршевых ритмов, в суровой окраске натурально-ладовых оборотов и в упруго-ударной специфике артикуляции;

•а если говорить в более общем плане, то можно напомнить отмеченную выше одноактную структуру, монологическую основу и сквозную драматургию симфонического типа в операх «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини».

Из только что отмеченных провозвестий XX века в творческой лаборатории Рахманинова исподволь вызревали черты его обновлённого стиля, который во всей отчётливости предстал в произведениях 1910-х годов. Обретение этого стиля несло в себе определённую бытийную диалектику, суть которой выглядела приблизительно следующим образом.

Индивидуальному сознанию, выросшему на почве романтического века, было свойственно стремление пронести через испытания ценности прошлого. Вместе с тем мудрость жизни подсказывала: нельзя отгораживаться от бегущего потока времени, замыкаться в себе и былом. Нужно пытаться понять меняющийся порядок вещей и, насколько возможно, идти на сближение с ним, находя приемлемые компромиссы.

Эта мысль пронизывает созданные в 1910-е годы серии фортепианных пьес – Прелюдии *op.33* и Этюды-картины *op.33* и *op.39*, где особенно наглядно запечатлены константные свойства соответствующей человеческой природы и возникающие изменения её эмоционально-психического спектра.

В своей совокупности названные пьесы образуют широко развёрнутый, многогранный макрокосмос чуткой, глубоко чувствующей природы с достаточным «запасом прочности», который позволял без ощутимых потерь продлить существование ряда типично позднеромантических состояний: пейзажно-созерцательные образы и весенняя колокольность, мятежная героика и сумрачный демонизм, элегичность с ностальгической нотой и скорбная исповедальность – каждый из подобных смысловых мотивов передаётся с подобающим им пафосом больших чувств и открытой экспрессии.

Переступая порог нового времени, эта крупная, неординарная личность стремится определить точки контакта с ним, внося в своё мироощущение определённые коррективы. Исходя из своей сложившейся образно-стилевой системы, композитор «транспонирует» её в контекст нового исторического измерения.

Стилистически происходящим переменам отвечали импульсивно-нервная ритмика и обострение диссонантности, экспансивная звуковая атака и сухова-то-жёсткая артикуляция, тяготение к натуральной ладовости и графичной манере письма, обращение к насыщенной полигармонии, черты внетонального письма, а также заметно обнажившаяся общая резкость художественного вы-

сказывания (см., к примеру, построенную «на острых углах» Вторую фортепианную сонату).

Следовательно, были весомые основания для того, чтобы, говоря о произведениях композитора этого времени, констатировать: *«Многое в них не укладывалось в рамки привычного представления о Рахманинове как “певце интимных настроений”, художнике лирического склада, склонном к элегическому раздумью или светлой поэтической мечтательности»* (Ю.Келдыш).

\* \* \*

И действительно, в ряде случаев Рахманинову удавалось дать точные и яркие штрихи, отмечавшие контур кардинально изменившейся реальности. Прежде всего отметим феномен своеобразного *эмоционального «охлаждения»*. В частности, в 1910-е годы у него обнаружилась тенденция к объективации образов природы, когда они начинают расцениваться не как сопутствующие человеческой жизни, а как нечто самоценное, выходящее за пределы человеческого мира.

В пейзажной образности композитора, всегда апеллировавшего к чувству, улавливается сдвиг в плоскость бытия, в той или иной степени отстранённого от человеческого, в результате чего эмоциональность, сопереживание отодвигаются на задний план. В связи с этим акцентируется предельная прозрачность и кристальная чистота звучания, чем продиктованы тяготение к верхним регистрам инструмента и тончайшая акварельность красок. Подобное находим, к примеру, в близких по настроению фортепианных прелюдиях *G-dur* и *gis-moll*, в этюдах-картинах *C-dur op.33 № 2* и *a-moll op.39 № 2*.

Аналогичное явление наблюдается и в ряде последних романсов. Очень примечателен в данном отношении **«Ветер перелётный»** (1912), текст которого инспирировал полную отданность природной стихии.

*... И закат померкнул,  
Тучи почернели.  
Дрогнули, смутились  
Пасмурные ели,  
И над тёмным миром,  
Где крутился вал,  
Ветер перелётный  
Зыбью пробежал.*

В использованном здесь стихотворении К.Бальмонта всё решено в образах природы, человек только внимает происходящему в ней, её мудрости. Следуя за поэтом, композитор воплощает стремление героя не просто приблизиться к пейзажу, но и перевоплотиться в него.

Ключевая тема, прославляющая изложение трижды, наподобие рефрена (кроме того, она разрабатывается и в партии фортепиано) – словно лёгкий шелест листвы, передаваемый дуновением шестнадцатых (мягкое поступенное

скольжение, ремарка *leggiere*). Другие опорные обороты основаны на бесполутоновых интонациях, в том числе квартах и квинтах в широких длительностях, что создаёт ощущение простора, соприродности.

В ещё большей степени «эффект воздуха» воспроизводится средствами фортепианной фактуры: импрессия хрупких созвучий кварт и квинт с добавлением вибрирующего мерцания большого септаккорда, и только на тихой кульминации (10 т. от конца) краски ненадолго густеют, но характер воздушности сохраняется (разворачивающаяся на глубокой педали тоники красочная гирлянда мажорных трезвучий в большесекундовом ниспадании *C–F, B–Es, As–Des*).

Рахманинов создаёт одну из лучших своих пейзажных зарисовок, притягивающую особой прелестью. Прелесть эта состоит не только в тончайшей звукописи, необычайно чутко передающей еле приметные колебания в состоянии ландшафта, но и в самом ощущении абсолютного растворения наблюдателя в этих колебаниях, что сообщает символистской зачарованности поэтики ноктюрна несколько мистическую ауру (она воссоздаётся посредством изощрённо прихотливой ритмики и ускользающих тональных опор).

Музыкальная образность становится многозначной, загадочной, зашифрованной, звуковая ткань приобретает подчёркнуто эстетизированный характер (изысканно-утончённая палитра красок, изощрённая колористика). Воссоздавая таинство зыбкого, смутного, призрачного, невыразимого, Рахманинов многое сплетает из эфемерных бликов, используя прихотливую, полную неожиданностей игру ритмических комбинаций, интенсивнейшее *rubato* и ряде случаев снимая указание метра.

Резко усложняется гармонический язык (септ- и нонаккордика, малосекундовые созвучия, сближение с политональными эффектами), и отдельные романсы прерываются на «многоточии» в виде диссонирующей гармонии.

\* \* \*

Отмеченная рафинированность музыкального изъяснения неизбежно несла в себе холодок отчуждённости и эмоциональной индифферентности. Другой штрих надвигающейся дегуманизации Рахманинов отметил в своём творчестве 1910-х годов через образность *инфернального плана*, недвусмысленно высвечивающую «дьяволиаду» XX века.

В её обрисовке композитор частично отталкивался от музыкальной демонологии предыдущего столетия, в том числе от листианского «мефисто», подвергая эти истоки активной трансформации.

Скажем, в романсе «Диссонанс» отсветы такого демонизма преобразуются в нечто действительно зловещее. Общее *Agitato* дополняется здесь резко выраженным интонационным изломом и мрачным, «змеистым» в своих хроматических оползаниях мотивом фортепианной партии, а основной *es-moll* оттеняется зыбким мерцанием звуковой ткани, основанной на внетональном блуждании.

В том же *es-moll* написан Этюд-картина *op.3 № 6*, и опять-таки его обозначение весьма условно, так как изложение здесь ещё более находится на гра-

ни атональной музыки. И для этой пьесы точкой отсчёта послужили некоторые из трансцендентных этюдов Листа, но в стилистической вибрации между прошлым и будущим новое в данном случае ещё отчётливее.

Взрывчатость, импульсивно-нервный склад, острота и холодный блеск звучания позволяют проводить параллель к прокофьевскому «Наваждению». Всё соткано из неуловимо-призрачных движений, всплесков, пятен, вспышек, и эти судорожно мелькающие звукообразы – именно «бесы».

Фантастическое скерцо-ирреалия разворачивается в ореоле пейзажных ассоциаций: пурга, метель, снежная заворонка. Но поскольку эта загадочная вихревая стихия выводит за пределы привычных человеческих представлений, она в своей мистически-внеличной направленности живо напоминает блоковское «Вьюга пела, // И кололи снежные иглы, // И душа леденела...»

В близком по духу *Этюде-картине a-moll op.39 № 6* рахманиновское *inferno* предстало уже в сугубо современных очертаниях. «Адская» стихия, которую А.Скрябин обозначил в своём творчестве понятием *сатанический*, адресована в данном случае заведомо теневым сторонам бытия. И опять-таки не случайно композитор ещё определённое соприкасается здесь с атональностью: звуковой поток скользит, утрачивая устойчивость основного тона, размывая её.

И что ещё существеннее – поток этот насквозь пронизывается устрашающим натиском урбанистических ритмов зловещей машинерии, причём ввиду ускорения темпа создаётся впечатление разгоняющегося локомотива (десятилетием позже французский композитор А.Онеггер подхватит столь актуальную идею в «симфоническом движении» под названием «Пасифик 231»). Свою необходимую лепту в это впечатление вносит акцентированная жёсткость тона, отчуждающая от представлений о человеческом начале.

Ю.Келдыш, отмечая в фортепианном изложении данной пьесы «*токкатную остроту и колкость*», а также «*обнажённость механически-моторного начала*», приходит к недвусмысленному выводу о том, что в этой музыке «*слышится трагический ужас и смятение перед чем-то грозным, неумолимо жестоким, надвигающимся на человека с роковой неотвратимостью. Нельзя не услышать здесь сходства с теми страшными образами бесчеловечной, злой силы в искусстве XX века, которые были порождены социальными катастрофами и войнами нашего времени*».

Сразу же стоит заметить: отнюдь не всё в реалиях нового столетия было чуждо Рахманинову. К примеру, ему явно импонировало ощущение стремительного движения. И только что отмеченный «негатив» Этюда-картины *a-moll op.39 № 6*, связанный с энергией «бешеного мотора», мог получать вполне конструктивное истолкование.

Происходило это именно в сфере *современного динамизма* как качества в искусстве XX века, наиболее созвучного жизнеощущению композитора. Вновь можно напомнить о всегда проявлявшемся в его творчестве предшествующих десятилетий тяготении к образам активного действия и волевой устремлённости, в связи с чем он активно разрабатывал выразительность чеканных ритмов и «ударного» звукоизвлечения.

В 1910-е годы Рахманинов обнаружил к тому же «склонность к обнажению и нагнетательной повторности простых метроритмических формул – явление, ставшее очень характерным для современной музыки, в частности для Стравинского, Прокофьева, Шостаковича» (Д.Житомирский). Не случайно и в его пианистической манере всё чаще стали отмечать «упругий звук, неиссякаемый запас ритмической энергии», а также «мощный, точно стальной, острый удар» (из газетных рецензий 1911 года).

В явных переключках с «индустриальной эрой» находится повышенный динамизм ряда фортепианных пьес Рахманинова, в которых он часто прибегает к жёсткой токкатной манере изложения с сильными, резкими ритмическими акцентами и острым рисунком пассажей, а также с форсированной нонлегатной артикуляцией в духе беспедального пианизма. Если взять этюды-картины, то в данном отношении наиболее показательным среди них является самый первый по счёту – *Этюд-картина f-moll op.33 № 1*.

Эту пьесу можно считать образчиком воплощения урбанизированной энергии, которая своей импульсивно-наступательной ритмикой, собранностью и аскетизмом напоминает безотказно работающий механизм. Присутствуют здесь и признаки «новой деловитости»: сухо по тону, с холодком и отстранённостью, что поддержано угловатостью интонационного контура, рубленой артикуляцией и нонлегатным штрихом.

Изредка возникающие робкие наплывы лирической эмоции отбрасываются категорично и с нарочитой грубоватостью. Черты скептически-трезвого взгляда на вещи обнажаются в огротескованной музыке середины, предвосхищающей «Сарказмы» С.Прокофьева (отрывистые, колкие звучания остродиссонирующей аккордики с выделением большого септаккорда).

\* \* \*

Отметив определённое сближение Рахманинова с новейшими течениями музыкального искусства 1910-х годов, всё-таки приходится признать, что на фоне их резко выраженного разворота и радикальной направленности, он оказался в арьергарде художественного процесса и вскоре был причислен к стану «традиционалистов».

Это объясняется тем, что в коренных чертах психологии и мироощущения Рахманинов, подобно тем, у кого была сходная жизненная и творческая судьба (к примеру, Н.Метнер в музыке и И.Бунин в литературе), навсегда остался сыном породившего его времени, то есть времени рубежа столетий и рубежа эпох. И в своей музыке он говорил прежде всего от имени своего поколения.

Входя в новое историческое измерение, это поколение стремилось удержать свойственный себе комплекс позднеромантических состояний и умонастроений, вставший в иную, во многом чуждую эпоху, что требовало неизбежного внесения определённых корректив в мирозерцание и художественное мышление.

В некотором роде именно положение «традиционалиста» позволило Рахманинову со всей отчётливостью воплотить коренную для того времени про-

блему *разлома эпох*, то есть драматического противостояния старого, уходящего и нового, нарождавшегося.

Моделируя напряжённый диалог этих контрастных сущностей, композитор не ограничивался их сопоставлением (например, на уровне отдельно взятых фортепианных пьес из числа этюдов-картин и поздних прелюдий). Фиксировал он и ситуацию их непосредственного взаимодействия. Самый ранний опыт такого рода – оркестровая фантазия «Утёс» (1893).

В качестве эпиграфа ей предпосланы строки из известного стихотворения М.Лермонтова: *«Ночевала тучка золотая // На груди утёса-великана»*. Но в большей степени программным импульсом стал рассказ А.Чехова «На пути», где говорится о мимолётной встрече одинокого путника с девушкой, которая, как ему кажется, могла стать его судьбой. Однако вспыхнувшая мечта о счастье так и осталась эфемерной грёзой.

*«Долго стоял он как вкопанный и глядел на след, оставленный полозьями. Снежинки жадно садились на его волосы, бороду, плечи... Скоро след от полозьев исчез, и сам он, покрытый снегом, стал походить на белый утёс, но глаза его всё ещё искали чего-то в облаках снега»*.

Так или иначе, в перекрёстном воздействии обоих литературных источников возникла яркая музыкально-поэтическая метафора, столь важная для переломного времени. Она основана на сильнейшей поляризации двух образных сфер.

С одной стороны, светлое, радужное, полётное – олицетворение легкокрылой юности, полной надежд и стремлений, с её нежным лиризмом и беззаботными утехами. Определяющим тембровым знаком становятся порхающие и воркующие рулады солирующей флейты в гирляндах красочных гармонических переливов.

С другой стороны, сумрачно-угрюмое, тягостное, мучительное, избываемое, на кульминации доводимое до фатально-трагедийного и после тоскливых порывов за умчавшимся облачком мечты уходящее в коде в кромешную тьму прощания с жизнью.

«Старость» и «младость» – это и характерная для рубежа XX века антитеза, связанная с многократно отмечавшимся выше расслоением мироощущения, это и символическое отображение происходившей в то время смены поколений, но это и грозное пророчество судьбы людей «серебряного века», за «обманном светом» которого грядут бедствия и пепелища. Уже тогда, в один год с реквиемом Шестой симфонии Чайковского, молодой композитор предрекал зреющую катастрофу.

Воочию разразилась она в 1910-е годы. Прежде многим из представителей его поколения было свойственно страстное ожидание перемен, коренного обновления. Они часто провозглашали провозвестие иной жизни, призывая очистительную бурю.

И вот, в самом начале 1910-х годов, грянул так ожидаемый, по уже приводившемуся выражению Анны Ахматовой, «настоящий, некалендарный» XX век. Пришедшая реальность оказалась для большинства слишком далёкой от тех надежд, которые связывались с её приходом.

Со всей очевидностью это обнаружилось в кровавом побоище Первой мировой войны, а позже, после двух революций 1917 года, в огненном смерче Гражданской войны. Именно столь открыто выраженная агрессивная сущность восходящей эпохи заставила отшатнуться от неё.

Теперь, став очевидцами совершенно иной действительности и пережив чувство губительного потрясения, приходилось отказываться от иллюзий, ностальгически сожалеть о безвозвратно ушедшем, культивировать мужественно-стоическое приятие суровых испытаний. Если воспользоваться названием одного из исследований об А.Блоке, то в те годы воистину разразилась «Гроза над соловьиным садом».

### **«Гроза над соловьиным садом»**

Всё типичное для подобных умонастроений суммировала в себе кантата Рахманинова «Колокола» (1913), где в последовательном движении четырёх частей с исчерпывающей полнотой очерчена поэтапная траектория судьбы его поколения: от радужных упований, праздничных утех и «снов золотых» через явь экспансивного вторжения нового мира и через столкновение с буйствующей слепой стихией бунтов и пожарищ к погребальной тризне, которая воспринимается олицетворением давящего пресса тревог и горькой разуверенности, а также становится отпеванием безвозвратно уходящего «серебряного века».

То была ключевая проблема времени, и её высокохудожественное воплощение делает данное произведение центральным для Рахманинова на его выходе в XX столетие.

Сказанное побуждает подробнее остановиться на анализе этой партитуры, тем более что композитор чрезвычайно выделял её в своём творчестве. Обычно весьма критично относившийся ко всему выходившему из-под его пера, он сделал в начале 1930-х годов, то есть по прошествии целых двух десятилетий, редкое для себя признание: «*Это произведение, над которым я работал с величайшей страстью, я люблю более всех других*».

«*Величайшую страсть*» инспирировала маленькая поэма (точнее микроцикл из четырёх стихотворений) американского поэта-романтика Эдгара По «Колокольчики и колокола» в свободном переводе Константина Бальмонта (сам поэт справедливо охарактеризовал проделанную им работу как «*скорее подражание, чем перевод*»).

Вслед за литературным первоисточником композитор назвал своё произведение поэмой для симфонического оркестра, хора и солистов. В соответствии с привычной жанровой рубрикацией будем в дальнейшем именовать её вокально-симфонической поэмой, а ещё чаще кантатой.

Если довериться текстовой канве, избранной композитором, смысл кантаты «Колокола» нужно усматривать в воспроизведении извечного круга жизни –



от её утра-юности до полуночи-погребения. Вслушиваясь в музыкальную ткань произведения, можно заключить, что это только внешний и самый общий слой художественной структуры, за которым обнаруживается конкретная и глубинная социально-психологическая проблематика, связанная с реалиями начала XX столетия. Именно этот, второй план и будет интересовать нас прежде всего.

Исходная ступень повествования – праздничные утехы, шумные и горячие до экзатичности. Как ни сдерживает себя композитор в использовании звуковых красок, их буйный напор оказывается созвучным нарядно-цветистой гамме «ярмарочной» живописи Б.Кустодиева и Ф.Малявина.

Дважды вспыхивает фейерверк открытого ликования – в момент вступления хора, когда «взрыв» его звучности (на субдоминанте и *ff* после доминанты оркестрового *pp*) воспринимается как сноп яркого света, и в начале коды (ц.25), с её широким, свободным гимническим распевом на фоне многозвучного колокольного перезвона.

Через картину свадебного кортежа («*Мчатся сани...*») передаются те надежды и светлые упования, с которыми рахманиновское поколение когда-то выходило на арену жизни. Определяющим «обертоном» царящего здесь радостного возбуждения становятся радужные переливы бубенцов («*Колокольчики звонят, // Серебристым лёгким звоном слух наш сладостно томят*»). Эти серебристые звоны «серебряного века» переданы сочетаниями тембров челесты, арфы и фортепиано.

Следующая ступень – «сны золотые», которые посещали и в I части (средний раздел и завершение коды: «... *волшебно наслажденье – наслажденье нежным сном*»), но в полной мере расцветают во II-й, создавая самый непосредственный эквивалент представлениям о поэтике «серебряного века».

Убаюкивающие колыбельные ритмы, исключительная пластика и нестеснённость лирического мелоса, обволакивающее марево насыщенной линейно-гармонической фактуры (нередко на «стоячей» педали тоники и тонической квинты) передают состояние завораживающего забытья в мечтаниях-грёзах, в блаженстве душевных усад, главный знак которого – чарующая, невыразимая нежность (это слово неоднократно фиксируется в тексте: «... *сколько нежного блаженства... безмятежность нежных снов, полных сказочных видений*»).

Особая грань открывается в центральном разделе (своего рода ариозо сопрано *solo* с т.3 ц.43, его образность предвосхищается в эпизоде с т.5 ц.36) – поистине божественное откровение, миг высшей душевной благодати, прикосновение к дивной красоте.

При всем контрасте рассмотренных образов, они родственны между собой, что особенно ощущается позже, в сопоставлении с последующими частями. Сближает их дух гедонии – активно-деятельной в I части (бурлящая радость праздника), созерцательно-лирической во II-й (истома утончённой неги), но в любом случае сладостно-упоительной, пьянящей.

Между прочим, совсем не случайно появление в каждой из этих частей редкого для жанровой системы Рахманинова вальсового движения, несколько чувственного в I части (в моменты перехода от основного метра  $4/4$  к размеру

3/4 – например, в ц.13) и очень плавного, замедленного во II–й (ариозо сопрано).

Кроме того, роднит две первые части их принадлежность молодой поре жизни, что прежде всего сказывается в восторженном приятии бытия (оттенок волшебства и радужно-звончатый, золотистый колорит).

\* \* \*

Резкий перелом, который происходит во второй половине цикла (III–IV части), вовсе не является полной неожиданностью. Предчувствия и разного рода предостережения слышались неоднократно – смутные, завуалированные в I части и более отчётливые во II–й.

Чаще всего они вкрадывались нотой заунывности, набегающей тенью, настораживающим оцепенением, тревожным трепетом души (середина I части и начальные эпизоды II–й – сдвиг в сумрачный регистр хоровых голосов, фиксация однотонной остигатной фигуры, хроматическое ниспадание тремолирующих струнных, томительное «качание» стонущей попевки и т.д.). Но подчас эти предвещения вторгались и по-настоящему пугающими уколами-всплесками (гулкое биение набата валторн на фоне пронзительного звучания засурдиненных труб в эпизодах ц.30 и т.5 ц.38).

Обращали на себя внимание и симптомы самоизбывания. Начинались они с ощущения быстротечности состояний, зафиксированных в первых двух частях: это только мгновение жизни – зыбкое, ускользающее.

Ещё более беспокоило другое: в центральном разделе II части за искуснейшей вязью инструментальных линий (с изошрённой хроматизацией и мерцанием гармонической светотени) чувствовалась до предела доведённая хрупкость, истончённость, ощущалось что-то от сладостного, почти ядовитого дурмана изнеженной изысканности (не случайны переключки с «ориентом» корсаковской Шемаханской царицы), чудился тлен стынущей красоты, окутанной дымкой неземной грусти («неживые» краски больших уменьшённых септаккордов и увеличенных созвучий).

В некотором роде происходящее в первой половине цикла разворачивалось как бы на дремлющем вулкане, а в III части происходит его извержение. Возможны и другие ассоциации: гроза, буря, бушующий водоворот, адская метель, но, пожалуй, самая близкая из них – сбивающий с ног «дикий ветер» (если воспользоваться названием стихотворения А.Блока примерно того же времени).

В любом случае это момент катастрофического перелома, когда на поверхность бытия вырывается буйствующая слепая стихия, неудержимо несущийся поток (*Presto!!*), в котором людское неразрывно сливается с природным (ввиду обилия звукоизобразительных имитаций).

Стихийность обнаруживает себя в спонтанности формы (чистейшая процессуальность, свободное напластование множества эпизодов), в общей необузданности и неуправляемости движения (резкие порывы, накатывания и откаты звуковой массы, которая то разыгрывает, вскипает, то неожиданно опадает).

Нетрудно уловить демонический оттенок – в сквозной роли «дьявольского» тритона, в сочетании мелодической хроматизации с целотоновой вертикалью, в значимости низких духовых, включая тембр бас-кларнета (показателен эпизод ц.61). Однако ещё примечательнее открыто «скифская» окраска.

К её воспроизведению подталкивал и текст («*воющий набат... диких звуков несогласье*»), но ещё в большей степени характерная для первой половины 1910-х годов атмосфера русского художественного «скифства». Вот откуда огрублённо-угловатый рельеф, черты специфической обрядовости (с шёпотом, заговариваниями, заклинаниями), а также чисто фовистская лексика завываний и выкриков (симптоматично, что вся эта картина заканчивается на форсированном вскрикивании).

«Скифство» вылилось в целое направление музыки начала XX века. В том же 1913 году появился балет И.Стравинского «Весна священная» с его подзаголовком «Картины языческой Руси», несколько ранее – фортепианная пьеса Б.Бартока «*Allegro barbaro*» («*Варварское аллегро*»), а несколько позднее – «Скифская сюита» Прокофьева. Три выделенные обозначения (*языческое, варварское, скифское*) в своём комплексе дают представление об одном из характернейших векторов художественных исканий этого времени.

Известно, что сам Рахманинов после «Колоколов» вынашивал в середине 1910-х годов замысел балета «Скифы». И нелишне заметить, что ещё в опере «Алеко» воинственная мужская пляска предстала в отчётливо «скифских» очертаниях, а затем дух «дикости» напоминает о себе в песне Земфиры со свойственной ей позицией дерзкого вызова.

К слову, юный «скиф», как иногда именовали Прокофьева, в 1913 году после концерта, в котором исполнялись «Колокола», пометил в дневнике: «*III часть, “Набат”, привела меня в полнейший восторг своей стихийностью и силой выражения. Я решил, что это лучшее, что написал Рахманинов*». И резонно предположить воздействие этой музыки на образный строй прокофьевского «*халдейского заклинания*», созданного на текст принадлежащей перу того же К.Бальмонта поэмы «Семеро их» (1918).

Возвращаясь к Рахманинову, выделим в рассматриваемой части центральный эпизод (ц.77). Среди донельзя взбудораженного действия он кардинально отличается духом организованности и целеустремленности: «железная» токатная пульсация с взрывчатым толчково-синкопированным ритмом при ведущей роли тяжёлых тембров низкой меди (мощный напор наступательной энергии) и монолит унисонных произнесений хора в суровых тонах дорийского наклона (волевой, непререкаемый императив).

Наряду с упоминавшимся выше Этюдом-картиной *a-moll op.39 № 6*, это в музыке Рахманинова ещё один бешено мчащийся «локомотив» взрывчатого динамизма урбанистической эпохи (на словах от лица огня: «*Я хочу выше мчаться, разгораться встречу лунному лучу...*»).

В целом, музыка III части предстаёт олицетворением силы грозной, яростной, угрожающей и зловещей. Её экспансия несёт с собой смуту бунтов, мятежей, разного рода неистовств, кровопролитий и глобальных бедствий. Кстати,

текст вполне инспирировал к подобному восприятию: «Эти звуки в дикой муке сказку ужасов твердят... Всё горит... нам нет спасенья... Всюду пламя и кипенье...» За всем отмеченным видятся одновременно и «век-волкодав» (О.Мандельштам), и явь обезумевшего мира.

Близко к концу части всё явственней становятся хаос и смятение человеческих толп, и в катастрофическом столпотворении мира не раз прорываются стоны и стенания жертв происходящего («Нам нет спасенья... вопли скорби»).

После обрушившегося катаклизма, когда всё светлое, отрадное смято и снесено, финал закономерно выливается в реквием. Поэтическая канва перенасыщена погребальной символикой: «Горькой скорби слышны звуки, горькой жизни кончен сон... Похоронный тяжкий звон, // Точно стон... Гулкий колокол рыдает, // Стонет в воздухе немом // И протяжно возвещает о покое гробовом».

Тем же настроением пронизана и музыка:

- титульное указание *Lento lugubre*, тяжёлый траурный шаг (бас переступает на остинатном обороте *t – секстаккорд VI*, в котором выделена стонущая интонация *VI–V*), и над ним простирается знаком опустошённости тоника без терции;

- в унывом распеве английского рожка есть что-то от тризны, отпевания;

- декламационный монолог баритона напоминает печальные осмысления у рокового порога;

- от всего веет мраком, безнадежностью, причём изредка прорывается нестерпимо острая экспрессия боли (см. в ц.105 щемяще-пронзительные задержания, идущие от горестного вопля-стенания).

Из дополняющих оттенков более всего приметны зловещие вторжения сигналов-колоколов, чрезвычайно экспансивных, леденящих душу, словно восклицательных: *Страшись, человек!* (выделены не только предельно жёстким звучанием засурдиненной меди с фортепиано, но и далекими гармоническими сопоставлениями тоника с минорными трезвучиями *VI*, низкой *IV* и низкой *II* ступеней).

Тем не менее, было бы упрощением рассматривать финал только как похоронное шествие. Смысл последней части шире – это и обобщённый образ гнетущего, безрадостного существования, тягостного жизненного пути, и давящий пресс тревог, страхов, сковывающих напряжений, а более всего – горечь разуберенности (с этой точки зрения в теме рожка очень важна завершающая квинтоль с обыгрыванием низкой *IV*-й, которая подчёркивает оттенок сожаления, надломленности).

\* \* \*

Как видим, в сюжетно-драматургической траектории кантаты «Колокола» в известной мере претворена идея естественного цикла человеческой жизни с эволюцией от утех юности через испытания к завершающим раздумьям о бренности бытия.

Однако намного важнее и конкретнее другое: судьба поколения, блистательно начавшего свой путь вместе с «серебряным веком», но в связи с кардинальными переменами, происшедшими в окружающей действительности на выходе в 1910-е годы, оказавшегося в стрессовой ситуации.

Ещё совсем недавно это поколение, ярким представителем которого был и сам Рахманинов, переживало пору подъёма, надежд, восторгов и упований, но вторглась мрачная, тяжёлая сила, идущая на разлом, забурлил страшный водоворот нового времени и приходится петь прощальную песнь не только себе, но и всей безвозвратно уходящей прежней эпохе.

С позиций мироощущения человека рубежа XX века этот перелом воспринимался как катастрофа, что породило в «Колоколах» особого рода разомкнутую концепцию, где движение идёт не *«от мрака к свету»* (классический образец – Пятая симфония Бетховена), а в обратном последовании, с постепенной драматизацией в развитии двух первых частей, с резким сдвигом настроенности в III-ей и с констатацией крушения иллюзий в финале. Именно так, по «показаниям» музыки Рахманинова, его поколение входило в новое историческое измерение.

Уже приходилось говорить о свойственном гению Рахманинова прогнозировании своих собственных идей. Так и концепция *«от света к мраку»* имела своё предвосхищающее зерно в опусе, созданном ровно двадцать лет назад – в Первой сюите для двух фортепиано (1893). Её смысловая траектория почти аналогична: от роскоши гедонистических усад в двух первых частях к тревожности и скорби двух последних, причём «Светлый праздник» (заголовок финала) выглядит весьма омрачённым.

Возвращаясь к «Колоколам», нужно признать, что столкновение с суровой жизненной реальностью герой произведения принимает мужественно, стоически. Обречённый на гнетущее существование среди чуждого, враждебного ему мира, он сознает необходимость адаптации к изменившимся условиям.

Залогом возможности выхода из кризиса является кода-катарсис (ц.121), озаряющая светом надежды, верой в продолжение жизни. Противостояние коды основным разделам финала подчёркнуто тем, что она представляет собой мажорный вариант его начальной темы.

Рассмотренная идея разработана композитором с подлинно концепционной глубиной, диалектично и чрезвычайно целенаправленно. Её воплощению подчинены все компоненты стиля и драматургии, включая интенсивнейшую симфонизацию. И если предваряющий эскиз данной художественной концепции, каким можно считать оркестровую фантазию «Утёс» (написана опять-таки ровно два десятилетия назад), всецело пребывал в рамках позднеклассической стилистики, то в «Колоколах», когда надвигавшийся разлом эпох становился совершенно очевидным фактом, данная ситуация воплощена на основе чёткого стилисового размежевания.

С уходящим столетием прочнее всего соприкасается II часть – это продолжение того рода возвышенно-одухотворённой лирики, которая возникла на рубеже XX века и связывалась с «золотым закатом» былого (напомним, что у са-

мого Рахманинова она представлена в романсах типа «Здесь хорошо», в медленных частях Второго фортепианного концерта и Второй симфонии).

Наиболее острые прорывы современности происходят в III части в вариантах скифской стихии (основные разделы) и импульсивно-динамичной урбанистической энергии (центральный эпизод), а также в «преследующих» последнюю часть многократных вторжениях пронзительно-экспансивных звучаний засурдиненной меди, которые останутся для композитора зловещей приметой новой эпохи вплоть до его последнего произведения («Симфонические танцы», 1940).

В целом стилистика «Колоколов» является переходной – она как бы балансирует между прежним и идущим ему на смену, причём чаще всего практически невозможно отделить одно от другого. Скажем, в финале неразрывно сплетены элегический траур прощания, который в известной мере может соотноситься с уходящим, и свойственная современному жизнеощущению сдержанность, объективная отстранённость тона с опорой на новый тип декламационного интонирования (кстати, здесь, как и в I части, предвосхищается вокально-хоровая манера Г.Свиридова).

\* \* \*

Говоря о том, как «работает» на идею драматургия, выделим прежде то, что находится на самой поверхности и совершенно определённо запрограммировано в литературном первоисточнике. Речь идёт о колоколах как лейтжанре и лейттембре произведения.

Уже отмечалось, что колокольность занимала в творчестве Рахманинова место важное, как ни у кого из других композиторов, и свою предельную концентрацию она получила именно здесь. Этим была максимально подчёркнута отечественная традиция восприятия колокола как символического спутника человеческой жизни, в данном случае эволюционирующего от радужной звончато-сти в I части (в точном соответствии тексту – «серебристым лёгким звоном») к погребальному звучанию в финале («Звук железный возвещает о печали похорон»).

Наиболее активная роль принадлежит колокольному лейтмотиву (впервые т.3 ц.4): широко участвуя в образных трансформациях (см. его лирические метаморфозы во II части), он в основном берёт на себя функции вторжения и развёртывания зловеще-негативной сферы. Поэтому не случайно в его интонационном контуре есть сходство с *Dies irae* (наибольшее сближение в ц.64, а затем в финале).

Другим лейтжанром становится колыбельная – в различных оттенках она представлена на протяжении всего произведения (её отголоски есть даже в III части), в последний раз появляясь в репризе финала в тягостно-стонущем облике.

Следует оценить и глубоко осмысленное распределение вокально-хоровых ресурсов: в первых двух частях – светлые, воздушные тембры тенора и сопра-

но, в III-й – только хор (внеличная «массовка»), а в финале повествование ведёт сурово-затемнённый тембр баритона.

Что касается симфонизации, то, не останавливаясь на таких формальных её признаках, как расширенный тройной состав оркестра или уподобление четырехчастному симфоническому циклу с медленной лирической частью и скерцо, отметим следующее. Говоря о попавшем ему в руки бальмонтском переводе поэмы Э.По, Рахманинов писал: *«Я прочитал поэму и тотчас же решил написать на неё симфонию в четырёх частях»*. И можно напомнить авторское обозначение жанра – *поэма для симфонического оркестра, хора и солистов*, где первым назван оркестр.

Именно благодаря использованию принципов симфонизма поднятая композитором проблематика получила глубоко диалектичное претворение. Способствуют этому отмеченные выше лейтсистема и сквозное развитие идеи, зримые и незримые перекрёстные тематические связи, подспудное прорастание того, что впоследствии выходит на поверхность и становится доминирующим.

Вот две из массы примечательных деталей: «утишающая» кода I части отдалённо подготавливает коду финала; английский рожок «неслышно» дублирует хоровую мелодию колыбельной в первом, ещё совсем невнятном предостережении (середина I части), и на него же возложена роль «могильщика» в финале.

Оркестр не только является фундаментом композиции, но и выступает в функции «режиссера» в отношении вокально-хоровых партий, подчиняя их логике симфонического развития, и потому вокальная кантилена строится не по законам строфики, а на основе свободного, текучего изложения инструментального типа, так что, в сущности, перед нами не кантата, а вокально-оркестровая симфония (собственно, как симфония она и была задумана автором).

Схематически смысловой сублимат проделанного анализа можно обозначить в трёх «формулах»:

- дух молодости и упоительной гедонии как исходная ступень эволюции поколения рубежа XX века;
- тревожные предчувствия и происходящее затем вторжение разрушительной стихии, приводящее к завершающему реквиему;
- восприятие исторического перелома начала XX века как жизненной катастрофы и осознание необходимости адаптации к переменам.

Такой в осмыслении Рахманинова видится драма поколения рубежа XX века в его столкновении с реальностью нового времени – драма поколения, оказавшегося на переломном этапе истории лицом к лицу с грозным натиском восходящей эпохи и ощутившего колоссальную конфликтность, которую принесло новое время. Эту драму композитору удалось передать во всей масштабности и глубине.

Очень симптоматично, что год создания рахманиновской кантаты (1913, как раз накануне кровавых баталий Первой мировой войны) совпал со временем завершения «Весны священной» И.Стравинского, которая на многие деся-

тилетия стала катехизисом авангардных норм современной музыки и со всей отчётливостью обозначила крушение былых канонов художественного мышления и устоев традиционного мировосприятия вообще. Именно эту ситуацию раскрыл и Рахманинов в поэме «Колокола». Раскрыл очень по-своему, с позиций поколения, пришедшего в XX век из века минувшего.

### *Духовная оппозиция*

Как можно было понять, в произведениях Рахманинова 1910-х годов отразился сложный спектр оттенков взаимоотношений его поколения с быстро набиравшей силу восходившей эпохой: от «сотрудничества» с ней до отчётливо выраженного её неприятия.

Во втором случае отрицательная реакция на радикализм и крайности «модерна», на его деформирующие и разрушительные проявления, на его нередко дегуманизирующую направленность породила феномен *духовной оппозиции*.

В эти годы слома прежнего жизненного уклада композитор стремился противопоставить экспансивному натиску современности мужественно-стоическое восприятие происходящего и этос высшего нравственного закона, опирающегося на религиозные устои.

В опосредованных или прямых связях с отечественными традициями культового искусства он выдвигает в вокальном творчестве особый жанр «духовной проповеди», а в хоровой сфере создаёт два монументальных памятника музыкального православия – «Литургию» и «Всенощную».

Прежде чем обратиться непосредственно к жанру «духовной проповеди», отметим примыкающую к нему большую группу романсов, обращённых к теме искусства: «Муза», «Музыка», «Я не пророк», «Арион», «Ты знал его» и др. В некотором роде это романсы-воззвания, в том числе имеющие целью возвеличить творцов искусства.

Часто выдержанные в характере сурово-гимнической проповеди, названные романсы наделены такими атрибутами, как громогласность пафосных утверждений, основанных на фанфарно-кличевых оборотах, и суровость императивных речений возвышенно-архаизированной окраски, что поддержано чрезвычайно насыщенной аккордовой фактурой с максимальным охватом регистров инструмента, многооктавными унисонами с гневными ораторскими тирадами рояля и тяготением к натурально-ладовой гармонии.

Переходя к образцам собственно «духовной проповеди», приходится вновь отметить характерную для творческого метода Рахманинова особенность: расцвету данного жанра, который приходится на первую половину 1910-х годов, предшествовали некоторые более ранние романсы.

Исходным зерном можно считать «**У врат обители святой**» (1890) на стихи М.Лермонтова, где с болью говорится о способности людей к низким поступкам («Куска лишь хлеба он просил, // И взор являл живую муку. // И кто-то камень положил // В его протянутую руку»).

Непосредственным «предыктом» к рассматриваемой серии послужил романс «**Христос воскрес!**» (1906), в котором стилистика ещё продолжала байро-



ническую традицию XIX века, но черты высокого и гневного пафоса предвосхищались в полной мере.

*Когда б Он был меж нас и видел,  
Чего достиг наш славный век.  
Как брата брат возненавидел,  
Как опозорен человек.  
И если б здесь в блестящем храме  
«Христос воскрес» Он услышал.  
Какими б горькими слезами  
Перед толпой Он зарыдал!*

Подчёркивая выразительной речитацией обличительный текст Д.Мережковского, композитор с болью и негодованием вещает о скверне мира, однако при всём внутреннем накале высказывания сохраняя сдержанно-величавый, строгий тон (особенно характерен аскетичный мотив фортепиано с сурово-архаической краской  $t - d - t$ ).

Развивая подобную настроенность и стилистику в отдельных вокальных сочинениях первой половины 1910-х годов, Рахманинов создаёт поистине уникальную страницу музыкально-художественной летописи. Ничего подобного в отечественном искусстве до этого не наблюдалось, а в последующей его эволюции можно указать единственный прямой отголосок такого стиля в вокальном монологе Г.Свиридова «Голос из хора» (1963).

Причём, речь идёт не только об особом своеобразии, но и о большой впечатляющей силе, так как среди поздних вокальных опусов композитора с рассматриваемыми примерами по выразительности может соперничать, пожалуй, только «Вокализ».

\* \* \*

Уникальность состоит в том, что средствами камерной фактуры (голос и фортепиано) здесь воссоздан подлинно эпический строй. В данном отношении очень важен следующий факт: исполнение этой музыки явно предполагает тембр баса.

Не случайно «Оброчник» и «Воскрешение Лазаря» (оба 1912) посвящены Ф.Шаляпину, в чём-то ориентируя на особенности его певческой манеры. В низкие, глубокие регистры сдвинута и фортепианная фактура, для которой характерны мощные мазки – либо тяжёлые аккордовые глыбы («Воскрешение Лазаря»), либо трёхоктавные унисоны («Оброчник»).

В целом, и вокальная линия, и фортепианная партия отличаются особой весомостью интонирования, фресковым рельефом. Этому отвечают неспешные темпы (*Crave, Pesante maestoso, Довольно медленно*), что в «Воскрешении Лазаря» дополнительно подчёркнуто хоральными «столбами» широко протянутых длительностей. Так, в сугубо ораториальных контурах передаётся нечто величественное, по силе своей необычайное.

Совершенно неожиданным для привычных представлений о манере Рахманинова оказывается активнейшее претворение публицистического начала. Формально по жанру своему каждый из рассматриваемых опусов представляет собой вокальный монолог. По сути же это речь-проповедь, обращение, воззвание. Направленностью вовне определяется общий характер ораторских возгласов с соответствующей ролью декламационной стихии, которая наиболее прямое выражение получает в монологе «Из Евангелия от Иоанна» (1915).

Здесь господствует открытая речитация без какого-либо выхода к мелодическому распеву, совершенно свободное изложение – без кадансирования и по существу во внетональной среде, поскольку интонирование пронизано интенсивной хроматизацией, так что единственный раз в практике своих вокальных сочинений композитор не выставляет ключевых знаков, и если какой-то точкой опоры может считаться трезвучие *A-dur*, то даже оно предстаёт только в виде секстаккорда.

Многообразно заявляет о себе ярко выраженная ораторская патетика – в общей приподнятости речений, в громогласной динамике (господство *f* и *ff*), в маркированном интонировании с обилием акцентов, в чрезвычайно активном и волевом настрое, переданном через фанфарные ходы с опорной ролью кварт и через пунктирные ритмы различных видов.

Так складывается стиль воинствующей проповеди – величественной и одновременно страстной, публицистически заострённой. На что же она нацелена?

В самом первом приближении – на то, чтобы оповестить о неблагополучии в существовании человеческого духа. Отсюда сумрачный характер и скорбный оттенок, подчас предрасполагающий почти к трагическому тону, драматический накал и высокое напряжение, что в частности подчёркнуто введением полифункциональных гармоний (например, в «Воскрешении Лазаря» перед инструментальным заключением на органной пункт тонического квинтквартаккорда накладываются трезвучия VII-й, а затем VI ступени) и действием непрерывного, подлинно симфонического тока развития в фортепианной партии (она выдвигается на передний план не только в прелюдиях и постлюдиях, но и в ряде микроинтерлюдий, когда голос паузирует либо держит протянутую ноту).

С болью и горечью проставляя «знак беды» (воспользуемся названием известной повести В.Быкова), музыка устремляется дальше, высвечивая позицию неприятия и противления. Осуждается человеческое неразумие, тщета, измельчание, попрание святынь. Отсюда открытый пафос возмущения и обличения, ярко выраженный аффект гнева (в монологе «Из Евангелия от Иоанна» это обострено резкими и бурными тиратами фортепиано). Таким образом, проповедь в немалой степени превращается в отповедь.

Над всем происходящим здесь возвышается идея могучего, непреклонного духа, программа которого хорошо выражена в тексте из «Оброчника»: *«Пускай на пенья мне ответят воем звери – // С святыней над челом и песнью на устах // С трудом, но я дойду до возделенной двери»* (А.Фет). Нелишне напомнить, что этимология слова *оброчник* восходит к глубокой старине и связана с поня-

тиями *избранный, призванный* и в этих оттенках со словом *обречённый* (в значении – «обречён» на высокие помыслы и деяния).

Настойчиво утверждается этика стоицизма – прежде всего через исключительную суровость тона (главенство натурального минора с часто употребляемым последованием *t – d*, широкое использование фригийских оборотов, тяжело ниспадающие гармонии). Более того, можно говорить об устремлении к аскезе, что проявляет себя в краткости высказывания, в скупости средств («каждое слово на вес золота») и в графичности фактуры (тяготение к октавным унисонам и созвучиям без терции).

\* \* \*

Стоицизм, аскеза выступают как высшее выражение нравственного императива. Истовость и духовный максимализм являют себя в предложениях категоричных, безбоязненных, как бы рубящих наотмашь. Естественней всего улавливается в них патетика суровых пророчеств, взываний к разуму, стремление возвысить голос за священное, отряхнуть стопы от скверны и праха, утвердить прочные устои в мире, потерявшем точку опоры. Словно воскрешается вещей, яростный лик старца Аввакума и звучит «Откровение от Иоанна» (если перефразировать заголовок одного из анализируемых монологов).

Рассмотренный эпос могучей нравственной тверди и столь сублимированная духовность, поднимающая над тщетой и суетой земной, уже сами по себе подводят к соприкосновению с надвременными категориями. Эту тенденцию подкрепляет стилевой конгломерат, в котором «эффект вечности» основан на смыкании хронологически удалённых друг от друга пластов: с одной стороны, устремлённого в XX век, с другой – уводящего в глубь времён.

К воспроизведению колорита седой старины действительно предрасполагали избранные тексты, насыщенные высокими архаизмами и библейской лексикой («*Хоругвь священную подъяв...*», «*Слово силы во время оно Ты сказал...*», «*Кто душу свою положит за други своя...*» и т.д.), что сильнейшую концентрацию получает в монологе «Из Евангелия от Иоанна», где использован стих 13 из главы XV древнего источника.

В последнем из названных образцов грандиозный смысловой посыл уместается в структурных рамках невероятно краткого фрагмента, который представляет собой просто фразу-восклицание, несколько расширенную за счёт трёхтакта вступления и четырёхтакта заключения фортепиано. Поражает смелость композитора, посягнувшего на традицию вокальных форм, чем вносится ещё один штрих в общую палитру уникальности рассматриваемой серии.

Музыкальным аналогом отмеченного словесного материала композитор избирает стилистику эпохи Барокко, представленную преимущественно в виде пассакальной выразительности. Возрождается она в величавой поступи сурово-драматических шествий, порой в сплошной опоре на пунктирный ритм, как в «Оброчнике», где с точки зрения стилевой реконструкции характерна даже нотная графика, а также прямое изображение удаляющейся процессии (в фортепианной постлюдии).

Показательна идущая от итальянских *Concerti grossi* кореллиевского образца размытость композиционных граней, непрерывность движения, преодолевающего кадансовые членения, и в параллель к этому – склонность к модальной гармонии (текучесть и скольжение аккордики, свободные последования типа *t – s – III – II низкая – t*).

Немало почерпнуто и из арсенала барочной патетики: выразительность больших септаккордов и отклонений в субдоминанту в миноре, система соответствующих риторических фигур (многозвучные форшлагги, бурные тираты, кадансовые трели).

Барочное в данном случае выполняет по крайней мере две семантические функции. С одной стороны, оно как бы осеняет актуальную проблематику начала XX века знаменем, идущим из глубины веков. С другой – служит олицетворением высокого, глубоко духовного, нетленного.

В отношении второй из названных функций следует заметить, что этим Рахманинов предугадывал ту роль данного стилевого пласта, которая в полной мере будет осознана и вовлечена в обиход отечественного музыкального искусства значительно позднее, примерно с 1960-х годов.

### ***Сакральные монументы***

В ряду рахманиновских произведений, составивших массив духовной оппозиции, особое место заняли два сакральных монумента – «Литургия» и «Всенощная». Совершенно особое место они заняли и в том художественном направлении конца XIX – начала XX века, которое обычно обозначают как *ренессанс русской духовной музыки*.

Как известно, ренессанс этот базировался на целом ряде факторов: расцвет хорового исполнительства и создание новых исполнительских коллективов (прежде всего Синодального хора), появление крупных исследователей старинной традиции и большой плеяды композиторов, сложившейся вокруг С.В.Смоленского, который был директором Синодального училища церковного пения.

Среди этих композиторов, помимо Сергея Рахманинова – Александр Гречанинов, Михаил Ипполитов-Иванов, Виктор Калинин (брат Василия Калиникова), Александр Кастальский, Александр Архангельский, Павел Чесноков, Константин Шведов и ряд других.

Важнейшей составляющей рассматриваемого движения было обращение к хоровому пению *a cappella*. Причём смысл заключался и в том, чтобы культивировать теплоту, живое дыхание человеческого голоса, тем самым как бы воздвигая заслон надвигающимся симптомам разобщённости и отчуждения (хоровое пение олицетворяло чувство людской общности, спаянности, единения).

Установка эта чаще всего была достаточно осознанной. Например, изучение эпистолярия Рахманинова позволяет исследователям утверждать: задача, которую ставил перед собой композитор в культовых сочинениях, заключалась в том, чтобы «*дать новую жизнь истинно национальным, традиционным хоро-*

вым жанрам русской духовной музыки и противопоставить их бездуховности и дисгармонии нарождавшегося модернизма» (А.Тевосян).

П.Чайковский, окидывая критическим взглядом картину русской духовной музыки XIX столетия, пророчески восклицал: «Нужен мессия, который одним ударом уничтожил бы всё старое и пошёл бы по новому пути, а новый путь заключается в возвращении к седой старине». Тех, кто искал новые пути в этой сфере, было много, но истинным «мессией» стал Рахманинов.

Как всегда у него, созданию названных выше шедевров предшествовал своего рода «предъём» – концерт для хора «**В молитвах неусыпающую Богородицу**» (1893). Написанный на старославянский церковный текст, он уже содержал немало стилистически созвучного им, прикасаясь к бездонным глубинам русского духа.

И подобно тому, что часто можно было слышать в других сочинениях 20-летнего композитора (Фортепианное трио № 1, оркестровая фантазия «Утёс»), в этом произведении прежде всего обращает на себя внимание скорбно-трагическое звучание, через которое на кульминациях акцентируются образы страдания и самопожертвования.

В «Литургии святого Иоанна Златоуста» (1910) находим законченное выражение принципов русской церковной музыки начала XX столетия, устремлённой к воплощению представлений о вечном. Во главу угла ставится духовность, понимаемая как вознесение душ к «горним высям». Из интонационно-образной ткани исключаются жанрово-бытовые черты и всё излишне «материальное», что достигается устремлением звукового потока вверх, снятием чёткого кадансирования, модалной текучестью, исключительно плавным и гибким голосоведением, как бы размывающим рельеф.

Строго, сосредоточенно повествуется о надсуетном в жизни. Чаще всего это глубокое погружение во внутренний мир, в сокровенные думы о высоком и непреходящем, отвергая тлен сиюминутной «пены дней» – отсюда господство тихой, прозрачной звучности, которая только изредка вздымается и становится более плотной в минуты воодушевлённого благодарения судьбе (славильные обороты, ликующие восклицания).

Такое причастие естественно предполагает благостную отрешённость человеческого духа, склоняющегося перед извечным, нетленным. Поэтому речения молящихся произносятся с чрезвычайной бережностью, они воспринимаются как прикосновение к святыне. Возвышенное целомудрие становится особенно ощутимым в те моменты, когда соборное действо, осуществляемое людьми, осеняет «крест ангела».

Подобное происходит, например, в части «Тебе поём», когда *solo* сопрано как бы парит над тихо вокализирующим хором (пение закрытым ртом). Этот тип фактурного изложения создаёт иллюзию таинства, творимого под сводами храма, и чистота помыслов человеческих выступает тогда в неразрывном сопряжении с высшей, сакральной красотой.

Особенностью рахманиновской «Литургии» является то, что в ней господствуют чисто молитвенные приношения, теснейшим образом связанные с веко-

выми традициями православного культа и с функциональной точки зрения непосредственно предназначенные для отправления богослужебного обряда (в частности находим здесь прямое воспроизведение священнической псалмодии – фрагменты солирующих баса и тенора).

Ещё одна, уже чисто смысловая особенность состоит в том, что, наряду с проповедью кротости и смирения, здесь временами звучат громкие молитвы о спасении. Они вызывают почти зримую ассоциацию: храм русской жизни накануне нашествия нечестия – легендарный Великий Китеж перед погружением в воды и мглу XX века.

\* \* \*

«Всенощное бдение» (1915), внешне представляя собой второй по счёту грандиозный православный ритуал, внутренне, по сути, обращено к самой актуальной для начала XX столетия проблеме. Стержневой здесь оказывается мысль о кризисе идеалов уходящего прошлого и властном вторжении новой действительности.

Чтобы быть доказательным, позволим себе (как и в случае с «Колоколами») ещё один достаточно подробный анализ. Но исходным аргументом в пользу отмеченной идеи пусть послужит тот факт, что это произведение никогда не допускалось к отправлению церковного обряда.

Примерно половина из общего числа частей «Всенощной» связана с воплощением образов идеального, устремлённых к категориям надсуетного и надвременного. Святыни духа связываются с вознесением к нетленному и неисходному, с благостной отрешённостью человека, смирившего страсти и желания, отринувшего прах земной. Это сокровенный глас души людской, царство высоких помыслов, потому главенствующие состояния – раздумье-исповедь, дума-рассуждение, мысленное припадание к алтарю боготворящей материи.

Эквивалентом сосредоточенно-углублённой и вместе с тем просветлённой настроенности становится молитвенность, характер которой обозначен в названии одной из лучших частей такого рода – «Свете тихий». И действительно, господствует медлительная плавность движения и тихая звучность, которая только изредка вздымается для негромкого славения или сдержанно-торжественного утверждения.

Созданию ощущения исконно-вечного служит архаическая интонационность религиозно-ритуального типа – мелодика знаменного распева в различных его хронологических корнях, в том числе и в его эволюции к духовному стиху (см. №№ 6, 7), а также в фактурной имитации «ангельского пения».

От православной молитвенности идёт особый строй натурально-ладовой гармонии с характерными для неё своеобразием (так, в № 1 взаимодействуют *Сионийский* и *А доминантовый*) и «плавающей» тоникальностью, то есть с частыми смещениями тонического устоя, с его подменами, каждая из которых в равной степени претендует на автономию (допустим, в № 2 в такой роли одинаково могут выступать *C*, *a* и *F*).

От тех же истоков идёт и свободная «стопа» метрического изложения – размер чаще всего не проставляется, он строится в зависимости от речевой строки. К примеру, № 1 делится на 6 тактов, состоящих последовательно из 2, 4, 28, 40, 48, 34 четвертей, а в № 3 членение по счёту четвертей таково: 24, 18, 30, 18, 33, 18, 26, 18, 23, 18, 34, 18, 16, 14, 23, 24, 25.

Добавив к этому особую гибкость и пластику вокально-хорового интонирования, нестеснённый волновой тип развёртывания мелодического потока, мы получим представление о всепроникающей модальности в широком смысле слова. Возникающий на её основе скользяще-перетекающий, а потому несколько размытый и неопределённый звуковой рельеф по-своему служит отстранению от очертаний конкретно-реального и порой приближает к впечатлению зыбкого колыхания небесных сфер.

\* \* \*

Другая половина из общего числа частей «Всенощной», напротив, тяготеет к совершенно реальному и конкретному наполнению. Внешне происходит это в рамках той же культовой основы, подвергаемой однако внутреннему преобразованию различной степени интенсивности. Смысл преобразования состоит в насыщении всякого рода жанровыми приметам, в придании звучанию большей чёткости и материальности, а также в выдвигании действенного начала, то есть в повороте к более земному и даже отчётливо мирскому. Отметим основные проявления этой образной сферы.

Прежде всего следует указать на возникающие качественные различия внутри самой молитвенности – на смену молитвенности возвышенной, в чём-то рафинированной, приходит молитвенность более ординарная, повседневная, что и означает в прямом смысле *обиход*, *обиходное* (со всей отчётливостью в части «Шестопсалмие»).

Точно так же от благостных вознесений начальных номеров отличается мечтательное упоение предпоследней части («Воскрес из гроба»). Казалось бы, тот же возвышенно-духовный строй, такое же парение над земным. Однако исходит оно от реально чувствующего человеческого существа, только пребывающего как бы в забытии «снов золотых», грезящего о сладостном блаженстве – вот почему при всей высокой одухотворённости это состояние гедонии. Отсюда «откровенная» красота музыки, передающей характер любования, наслаждения.

Мелодия знаменного распева (в партии сопрано), несколько аморфная и расплывчатая, здесь не более чем *cantus firmus*, и всё существенное по части выразительности сосредоточено в остальных голосах, которые плетут в тонкой, кружевной вязи привольную песнь о чуде бытия. И в этой вязи, пусть неявно, но слышна чувственная нота – в сочности гармоний доминантсепт- и нонаккордов, а также септаккорда II ступени, в истоме задержаний и эллиптических последований.

Сказанное о проникновении чувственного начала отнюдь не оговорка: так, в основной попевке альтов из № 7, близкой к лирической песенности, благодаря

настойчивым остигнутым проведением слышится манящий зов, ощутима притягательная сила женственности.

Основное русло «материализации» духовного связано во «Всенощной» с включением бытовых реалий. Так, часть «Ныне отпускаеши» решена в духе народной колыбельной, причём в прямых соприкосновениях с подобными образами у М.Мусоргского (мерное раскачивание оборота I–VII в натуральном миноре в вариантной гармонизации).

Но, как свойственно это любому эпизоду данного произведения, за конкретной зарисовкой встаёт нечто большее. Вот и здесь от унывной колыбельной композитор поднимается к просветлённо-печальному сказу о нелёгком жизненном пути, отмечая столь присущее народному характеру чувство натруженности (подчёркивается введением фригийских понижений).

Довольно широко представлены праздничные картины, где мирское начало проступает вполне отчётливо. Своё завершение они получают в грубовато-шумной звоннице финала.

Очень смело, словно экспериментируя, выстраивает Рахманинов кульминацию № 7. Подходы к ней начинаются с т.6, когда появляется звучный, красочный секундаккорд II ступени, который в т.7 сменяется сочным до терпкости септаккордом I-й (в мажоре). С т.10 начинают складываться многоярусные наложения – на педаль тоники накладываются в разных регистрах трезвучия VI и IV ступеней и, наконец, вырастает основной полифункциональный комплекс: совмещение тонического и доминантового квинтовых созвучий в басах плюс септаккорд II ступени верхних голосов.

Этот гармонический комплекс интенсивно колорируется в нарастании от *ppp* до *f*, причём на пике кульминации (остановка на последнем аккорде) очень важна напряжённо-звонная вибрация рядом расположенных трёх больших секунд. Можно пытаться услышать в этом некое божественное озарение, но суть столь декоративного многогласия и пышного расцветивания скорее сугубо мирская, связанная с претворением в звуках пиршества жизни.

Пожалуй, самое неожиданное с точки зрения трактовки жанра духовной оратории происходит в следующей части («Хвалите имя Господне»), где священное славение превращается в «скоромное» народное гулянье. Композитор не ограничивается использованием ритма медленной плясовой, он находит возможным ввести элементы частушечного жанризма.

Все его приметы налицо: три проведения темы звучат как три куплета, узкий диапазон речевого интонирования (причём во втором проведении появляется откровенная скороговорка – репетиционное движение восьмых), характерно частушечные кадансирующие обороты, задорно-игровые синкопы, а во втором и третьем куплетах включение «занозистой» фигуры с остро акцентированными синкопами.

Нетрудно представить, что имел в виду автор, проставляя ремарку: «Ярко, с твёрдым, бодрым ритмом». В данном жанрово-интонационном контексте важным фактором становится характер звуковой артикуляции: основной напев ведут низкие хоровые голоса (басы и альты) в октаву, выделяя его динамикой *f*



на гармоническом фоне теноров и сопрано *p*. И это звучит не просто открыто, грубовато, но и гортанно, зычно, чем акцентируется сочная жанровая плоть.

Кстати, сам композитор в следующем номере употребляет слово *зычно* (см. партию альтов). Обозначение это с полным основанием можно отнести и к некоторым другим частям – например, к X-й («Воскресение Христово видевше»).

Здесь «неотёсанное» мужицкое возглашение имеет иное назначение. Басы и тенора глаголят октавным унисоном звучно, громко, безбоязненно. Не смиренное благочиние и покорность, а настойчивые вопрошания и отчётливо выраженная требовательность. И вновь имеет смысл привести авторские ремарки: «Сильно. Решительно. Акцентируя все ноты», а позже – «С возможной силой и твёрдостью». Именно такой и выступает здесь людская масса – тяжёлой, грозной, насупленной.

Отсюда рукой подать до активного действия, которое с наибольшей отчётливостью выявлено в основном тематизме части «Благословен еси Господи». Действенность как таковая более всего базируется на динамичнейшей формуле «толчкового» ритма, представленного в разнообразных вариантах.

Вот здесь, особенно в заключительном разделе (*Первоначальный темп*), композитор единственный раз прибегает к использованию элементов собственного стиля, конкретно – стиля рахманиновской героики: острые синкопированные рисунки, упруго звучащие фигуры с дроблением четверти на две шестнадцатые и восьмую, решительно «вколачиваемые» кадансы с участием напряжённейшей краски большого минорного нонаккорда (см. на словах «Свят, Свят, Свят, еси Господи»).

Интонационный контур и общее настроение решимости, боевой наступательности с сумрачно-суровым оттенком (характерны тонические и доминантовые созвучия без терции) идут скорее от раскольничьих песнопений, нежели от канонического обихода. Всё это вместе взятое придаёт звучанию явственно современную окраску – недаром именно такой тип драматической речитации будет подхвачен в эпизодах культовой окрашенности в рок-опере А.Рыбникова «“Юнона” и “Авось”» (особенно ярко в инструментально-хоровом фоне последнего монолога Резанова).

\* \* \*

Взаимодействие рассмотренных сфер сакрального и мирского идёт во «Всенощной» по линии постепенного, но неуклонного оттеснения первого вторым. Исходная ступень (начальные четыре номера) – проповедь вечного, идеально-отрешённого, для которой композитор отбирает в фонде культовой интонационности всё самое внебытовое, возносящее к высотам духа. Но и здесь (например, в III части) исподволь вкрадываются элементы более обыденного молитвенного распева, а на кульминации прослушивается требовательная нота.

С V части начинается внедрение жанровых примет (колыбельная), пока что мягкое, в гармоничном сопряжении с возвышенным. В VII части возникает уже явное расслоение духовного и мирского, причём с любопытным психоло-

гическим эффектом: наплыв женственно-чувственных и пышно-декоративных образов прерывает многозначительная генеральная пауза – человек как бы отшатывается от дразнящих соблазнов, погружаясь в истовую хоральность (кода).

VIII часть становится моментом коренного перелома. Отмечавшийся выше зычный мужицкий глас приносит с собой настолько сильный контраст, что можно говорить о его противостоянии к исходному духу святости.

В следующей части происходит непосредственное противоборство двух начал. Смысл этой драматической сцены состоит в троекратном сопоставлении действенно-динамичного тематизма (темповое указание «*Довольно скоро*») и образов идеального («*Медленно и певуче*»), которые пытаются отстоять себя, но сметаются мощным натиском воинствующей реальности в широко развёрнутом заключительном разделе («*Первоначальный темп*»).

При этом симптоматичен следующий факт: казалось бы, совершенно немотивированно с точки зрения рационального использования исполнительских ресурсов, но именно после IX части (то есть почти с середины композиции, насчитывающей 15 номеров) отпадает надобность в солистах – теноре и меццо-сопрано. Объяснение видится в том, что их тембры олицетворяли собой благостные голоса архангелов (характерна одна из реплик тенора: «*Ангел же к ним реча, глаголя...*»), а с утверждением мирского начала всё заполняет хоровая масса.

Завершающая «атака» на благочиние обрушивается в XII части, где вводится едва ли не весь комплекс характерных для данного произведения «натурализаций»:

- обиходная молитва, в которой не возносятся над земным, а просят и требуют что-либо весьма конкретное;
- духовный стих, преображаемый то в женское голошение, то в колыхание колыбельной;
- отголоски игрового хоровода с «притоптыванием» и соответствующим переосмыслением средств антифонного пения;
- тихие зовы-заклинания манящей женственности (ср. остинатные фразы партии альтов в эпизоде с т.25 с отмечавшимся выше аналогичным материалом «Шестопсалмия»);
- наконец, динамичнейшая речитация-скороговорка с чётким, напористым ритмом, звучащая требовательно, дерзко, с вызовом.

Сфера идеально-возвышенного сдаёт свои позиции не только под воздействием извне, но и по причинам внутреннего порядка. Только в её экспозиции (№№ 1–4) удаётся поддержать безусловно высокий уровень художественного обобщения, а уже с VI части начинаются ценностные потери, что приводит к своего рода самоисчерпанию в XI части и сказывается в утрате притягательной силы, в симптомах суесловия, духовной опустошённости и явной инерционности (в чём-то характерно титульное указание «*Тягуче*»). Поэтому вполне естественно, что уже за две части до конца происходит как бы прощание с безвозвратно уходящим, его отпевание (краткий хорал «Днесь спасение»).

Итак, побеждает «чёрная земная кровь» (А.Блок), сочная и живая реальная плоть, предстающая как народно-почвенное, коренное, неприкрашенное, которое вырывается из-под спуда отрешённости, смирения и рафинированной духовности. Это было одним из выражений очень характерной для музыки 1910-х годов идеи утверждения жизненно активного, динамичного, материально насыщенного начала.

Фиксировался качественный сдвиг в мироощущении, что во «Всенощной» подчёркнуто соответствующей образно-стилевой модуляцией от религиозно-канонического к народно-жанровому. Так возникает особый тип разомкнутой концепции, который получил определённое распространение в творчестве тех лет (другой её вариант у самого С.Рахманинова – кантата «Колокола»).

Следует признать: указанная идея нашла здесь достаточно опосредованное преломление, поскольку разработана она в рамках традиций церковной православной музыки. Если прибегнуть к метафоре, пульс народной жизни бьётся здесь под покровом набожности. Тем не менее, «Всенощное бдение» явилось примечательным свидетельством действительности тех лет, отразив духовный лик народной России в её движении к иному жизненному укладу.

\* \* \*

«Литургия» и «Всенощная» Рахманинова составили неоспоримую кульминацию ренессанса отечественного музыкально-культового искусства конца XIX – начала XX века. Более того, А.Кандинский, крупнейший знаток рахманиновского творчества, назвал их *«абсолютной вершиной в исторической эволюции русской духовной музыки»*. И, как это говорилось уже в отношении колокольности и «ориента», опять-таки находим здесь безупречную органичность и впечатляющую силу в индивидуально-авторском претворении многовековой традиции.

Оба духовных цикла Рахманинова – величественные создания во славу Господа и веры православной. Однако, написанные на канонические церковные тексты, они далеко выходят за пределы прикладной богослужебной музыки. И не случайно появились они на излёте классической культуры. Смысл этих грандиозных музыкальных ритуалов был во многом связан с поддержанием идеалов разума, света, красоты, гармонии, а также с сохранением в человеке нравственного и истинно человеческого.

Г.Свиридов, оценивая ситуацию 1910-х годов, отметил следующее: *«Критика в эти годы активно поддерживала всякий музыкальный демонизм, язычество, скифство, дикарство, “шутовство”, скоморошество и т.д. – всё это было ново, ярко, красочно, пикантно, щекотало нервы проповедью абсолютной свободы человеческой личности. Всему этому буйству оркестровых красок, звуковой фантазии, разрушению гармонии и лада, пряности балетных пантомим, отказу от “нудной” христианской морали Рахманинов противопоставил свою “Всенощную”»*.

**«Колокола» С.В.Рахманинова:  
поэма «The Bells» Э.А.По в переводе К.Д.Бальмонта  
как источник рождения  
индивидуальной музыкальной формы**

Поэма «Колокола» для симфонического оркестра, хора и солистов ор. 35 была написана Сергеем Васильевичем Рахманиновым (1873–1943) в 1913 году в возрасте сорока лет – возрасте, который обычно воспринимается как важный этап, когда у многих людей происходит осмысление и оценка уже состоявшихся событий и рождаются желания и предполагаемые намерения на будущее. В творческой судьбе гениального русского композитора это сочинение – философское повествование о жизни человека, начиная с юности, и до последних минут – стало одним из знаковых и всегда им любимым.

Основу этой музыкальной поэмы составили стихи выдающегося представителя американской и мировой литературы XIX века Эдгара Аллана По (1809–1849), получившие толкование (именно так!) на русском языке в прочтении и понимании символики колокольного звона знаменитым русским поэтом Константином Дмитриевичем Бальмонтом (1867–1942).

Каждая из этих крупнейших, исторически неповторимых фигур, соединённых в таком соавторстве, представляет собой особый художественный мир, объединяющая идея которого – родственное, глубокое отношение к постижению смысла человеческого бытия, запечатлённое в звучании колокольного звона как символа вечности.

Важно отметить, что Э.А. По написал поэму «The Bells» («Колокола») в последний год своей жизни и тоже в возрасте сорока лет. Впервые она была опубликована вскоре после его смерти в Нью-Йорке в журнале «The Union Magazine» в 1849 году. «Всего известно до девяти различных вариантов поэмы, первый из них датируется маем 1848 года»<sup>1</sup>.

Отношение к красоте и величию колокольного звона, его знаковой роли в жизни людей, характеризовало творчество многих философов, писателей, поэтов как старшего для Э. По поколения, так и его современников. Вполне возможно предположить, что ему были известны строки из проповеди английского

---

<sup>1</sup> Е.А. Бибин. Стилистические особенности лирики Эдгара По и проблемы её перевода на русский язык. ФГБОУ ВПО «Ульяновский государственный педагогический университет им. И.Н. Ульянова». Международная студенческая электронная научная конференция «Студенческий научный форум 2013». Эл. Ресурс. URL: <https://scienceforum.ru/2013/article/2013007649>.

поэта и священника XVII века Джона Донна, которые стали в XX веке эпиграфом к роману Эрнеста Хемингуэя «По ком звонит колокол» (“For Whom the Bell Tolls”, 1940): «Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе, каждый человек есть часть Материка, часть Суши; и если волной снесёт в море береговой Утёс, меньше станет Европа, и так же, если смоем край мыса или разрушит Замок твой или друга твоего; смерть каждого Человека уменьшает и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай, по ком звонит колокол: он звонит по Тебе»<sup>1</sup>.

Назовём здесь и другие известные литературные произведения того времени, которые были вдохновлены образами колокольного звона. Это поэтическое сочинение Ф. Шиллера (1759–1805) «Песнь о колоколе» (1799), а также повесть Ч. Диккенса (1812–1870) «Колокола» (1844), полное название которой – «Колокола: рассказ о гоблинах некоторых колоколов, которые звонили в уходящий Старый год и приходящий Новый год» (“The Chimes: A Goblin Story of Some Bells that Rang an Old Year and a New Year in”).

Э. По был известен и воспринимался современниками как уникальная творческая личность, ослепительный талант — журналист, писатель, поэт, автор нового жанра (детектива), художник, философ, учёный. Уже тогда его стиль, новаторство вызвали множество споров, широкий спектр разного рода полемических высказываний. Но все признавали яркое дарование так рано ушедшего представителя нового времени, по сути дела, опередившего его по многим параметрам. Критики отмечали уникальность звукописи, музыкальность, красоту образов, любовались движением ритма стиха на английском языке. Подчеркнём, что все эти качества поэтического слога Э. По продолжают изучаться, познаваться и оцениваться в англоязычном мире в течение прошедших двух неполных столетий со дня его смерти. Обратимся, например, к изданию – Edgar Allan Poe «The Raven and Other Poems» («Ворон и другие поэмы»), которое осуществил в 1999 году известный английский писатель Филип Пулман (Philip Pullman, род. в 1946 году)<sup>2</sup>. В Предисловии он настраивает читателя на эмоциональное восприятие поэм Э. По: «Читайте их вашими устами, ушами, так же как и глазами. Это единственный путь почувствовать экстраординарное великолепие звуковых узоров, ритмов, которые украшают строки в согласии между собой, а также ощутить непрерывное, настойчивое, без ожидания благодарности “постукивание, как будто кто-то бережно стучит, стучит в дверь моей спальни”. Читайте их вслух, и вы будете крайне удивлены, когда найдёте, как много всего этого согласуется с вашим разумом, и что за радость взять это и играть с этим всем в будущем»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Роман вошёл в список бестселлеров по версии Publishers Weekly за 1940 и 1941 годы в США. В СССР опубликован Московским издательством иностранной литературы в 1962 г., переводчики – Е. Калашникова и Н. Волжина.

<sup>2</sup> Edgar Allan Poe. The Raven and Other Poems / with an introduction by Philip Pullman. New-York, Toronto, London, Auckland, Sydney, Mexico City, New Delhi, Hong Kong: SCHOLASTIC INC., 1999. 77 p.

<sup>3</sup> «Read them with your mouth and your ears as well as your eyes. That’s the only way to feel the extraordinary brilliance of the sound-patterns, the rhymes that lace the lines together, the incessant,

Оригинал поэмы «Колокола»:

THE BELLS

1.

Hear the sledges with the bells –  
Silver bells!

*What* a world of merriment their melody foretells!

How they tinkle, tinkle, tinkle,  
In the icy air of night!

While the stars that oversprinkle  
All the Heavens, seem to twinkle

With a crystalline delight;

Keeping time, time, time

In a sort of Runic rhyme,

To the tintinnabulations that so musically wells

From the bells, bells, bells, bells,

Bells, bells, bells –

From the jingling and tinkling of the bells.

2.

Hear the mellow wedding bells –  
Golden bells!

*What* a world of happiness their harmony foretells!

Through the balmy air of night

How they ring out their delight! –

From the molten-golden notes

And all in tune,

What a liquid ditty floats

To the turtle-dove that listens while she gloats

On the moon!

Oh, from out the sounding cells

*What* a gush of euphony voluminously wells!

How it swells!

How it dwells

On the Future! – How it tells

Of the rapture that impels

To the swinging and the ringing

Of the bells, bells, bells! –

Of the bells, bells, bells, bells,

Bells, bells, bells –

---

insistent, merciless “tapping, as of someone gently rapping, rapping at my chamber door”. Read it aloud, and you’ll be surprised to find how much of it sticks in your mind, and what a pleasure it is to take it out and play with it afterward». Edgar Allan Poe. *The Raven and Other Poems* / with an introduction by Philip Pullman. P. 6.(Перевод автора статьи. – Т. С.).

To the rhyming and the chiming of the bells!

3.

Hear the load alarum bells –

Brazen bells!

*What* tale of terror, now, their turbulency tells!

In the startled ear of Night

How they scream out their affright!

Too much horrified to speak,

They can only shriek, shriek,

Out of tune,

In a clamorous appealing to the mercy of the fire –

In a mad expostulation with deaf and frantic fire,

Leaping higher, higher, higher,

With a desperate desire

And a resolute endeavor

Now – now to sit, or never,

By the side of the pale-faced moon.

Oh, the bells, bells, bells

What a tale their terror tells

Of despair!

How they clang and clash and roar!

What a horror they outpour

In the bosom of the palpitating air!

Yet the ear, it fully knows,

By the twanging

And the clanging,

How the danger ebbs and flows: –

Yes, the ear distinctly tells,

In the jangling

And the wrangling,

How the danger sinks and swells,

By the sinking or the swelling in the anger of the bells–

Of the bells –

Of the bells, bells, bells, bells,

Bells, bells, bells –

In the clamor and the clangor of the bells.

4.

Hear the tolling of the bells –

Iron bells!

*What* a world of solemn thought their monody compels!

In the silence in the night

How we shiver with affright

At the melancholy meaning of the tone!  
 For every sound that floats  
 From the rust within their throats  
 Is a groan.  
 And the people – ah, the people  
 They that dwell up in the steeple  
 All alone,  
 And who, tolling, tolling, tolling,  
 In that muffled monotone,  
 Feel a glory in so rolling  
 On the human heart a stone –  
 They are neither man nor woman –  
 They are neither brute nor human,  
 They are Ghouls: –  
 And their king it is who tolls; –  
 And he rolls, rolls, rolls, rolls  
 A Pæan from the bells!  
 And his merry bosom swells  
 With the Pæan of the bells!  
 And he dances and he yells,  
 Keeping time, time, time,  
 In a sort of Runic rhyme,  
 To the Pæan of the bells –  
 Of the bells: –  
 Keeping time, time, time,  
 In a sort of Runic rhyme,  
 To the throbbing of the bells –  
 Of the bells, bells, bells –  
 To the sobbing of the bells: –  
 Keeping time, time, time,  
 As he knells, knells, knells,  
 In a happy Runic rhyme,  
 To the rolling of the bells –  
 Of the bells, bells, bells: –  
 To the tolling of the bells –  
 Of the bells, bells, bells, bells,  
 Bells, bells, bells –  
 To the moaning and the groaning of the bells.

July 1849<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Edgar Allan Poe. *The Raven and Other Poems* / with an introduction by Philip Pullman. P. 50–53.



Поэма «Колокола» стоит особняком в творчестве Э. По. В ней на основе ритмического богатства мелодики стиха своеобразно имитируется многообразие звучаний колокольного звона, способного передавать бесчисленный сонм человеческих эмоций<sup>1</sup>. Здесь очень важно отметить, что это сочинение Э. По, одно из последних, соседствует по времени с написанием двух эссе, в которых изложены его эстетические воззрения. Это «The Philosophy of Composition» («Философия композиции», в переводе на русский язык «Философия творчества»<sup>2</sup> (первая публикация в апреле 1846 года в журнале «Graham's Magazine») и «The Poetical Principle» («Поэтический принцип» – посмертная публикация в августе 1850 года)<sup>3</sup> в журнале «Household Words» («Домашнее чтение») с Предисловием известного писателя и редактора Натаниэля Паркера Уиллиса (1806–1867).

Оба опуса родственны, в них говорится о гармонии стиха на основе законов математики и музыки. Так, в эссе «Философия композиции»<sup>4</sup> Э. По предлагает собственную концепцию поэтического текста, опираясь, в основном, на свою поэму «Ворон». Но её наиболее важные положения напрямую связаны и с поэмой «Колокола». Приведём несколько основных тезисов этого эссе. Автор констатировал:

- «С моей стороны не будет нарушением приличий продемонстрировать *modus operandi* (способ действия – лат.), которым было построено какое угодно из моих собственных произведений. Я выбираю “Ворона” как вещь наиболее известную. Цель моя – непреложно доказать, что ни один из моментов в его создании не может быть отнесён на счёт случайности или интуиции, что работа, ступень за ступенью, шла к завершению с точностью и жёсткою последовательностью, с какими решают математические задачи».

- «Я предпочитаю начинать с рассмотрения того, что называю эффектом». Это связано с тем, «какой объём будет наиболее подходящим для задуманного стихотворения: около ста строк, его окончательный объём – сто восемь строк».

- «В этом пределе из объёма стихотворения можно вывести математическую соотнесённость с его достоинствами; иными словами, с волнением или возвышением души, им вызываемым; ещё иными словами – со степенью истинно поэтического эффекта, который оно способно оказать».

- «Ни один приём не использовался столь универсально как приём рефрена. Наслаждение, доставляемое им, определяется единственно чувством тождества, повторения». «Я решил постоянно производить новый эффект, варьируя

---

<sup>1</sup>Интересен такой факт: стихотворение было неоднократно положено на музыку, начиная с 1849 года, когда песня «Колокола» для голоса и фортепиано американского композитора немецкого происхождения Франца Петерзили (1813–1878) стала вообще первой музыкальной интерпретацией произведений Э. По.

<sup>2</sup> По Э. Философия творчества / пер. В. Рогова // Эстетика американского романтизма. М.: Искусство, 1977. С. 110–121.

<sup>3</sup> По Э. Поэтический принцип / пер. В. Рогова // Эстетика американского романтизма. М.: Искусство, 1977. С. 132–152.

<sup>4</sup>Добавим здесь, что у Э. По есть философская сказка «Могущество слов».

применение рефрена, но оставляя сам рефрен в большинстве случаев неизменным<sup>1</sup>.

В эссе «Поэтический принцип» Э. По продолжает излагать свою литературную теорию: «Поэтическое Чувство, конечно, может развиваться в разных формах — в Живописи, в Скульптуре, в Архитектуре, в Танце — особенно в Музыке — и очень своеобразно, и с широким полем, в композиционной позиции Пейзажного Сада. Наша нынешняя тема, однако, касается только его проявления в словах. И здесь позвольте мне кратко остановиться на теме ритма. Довольствуясь уверенностью в том, что Музыка в её различных модусах размера, ритма и рифмы занимает столь важное место в Поэзии, что никогда не может быть мудро отвергнута, — это настолько жизненно важное дополнение, что тот просто глуп, кто отказывается от её помощи. Я не буду сейчас останавливаться, чтобы поддержать его (поэтического чувства) абсолютную необходимость. Это в Музыке, пожалуй, душа почти достигает великой цели, за которую она борется, вдохновленная Поэтическим Чувством, — созидания неземной Красоты»<sup>2</sup>.

Поэма «Колокола» пребывает абсолютно под эгидой высказанных теоретических положений Э. По. Обратим внимание на то, что в ней рефреном являются многократные восклицания – Bells, bells, bells, bells, bells (колокола, колокола, колокола или звон, звон, звон). Они «звучат» как внутри строф, так и замыкают каждую строфу и становятся лейтмотивом, «стержнем» всей композиции. Иными словами, в тексте Э. По потенциально пребывает, «живёт» по своим художественным законам источник рождения индивидуальной музыкальной формы.

Русскому читателю Эдгар Аллан По стал известен в конце 40-х гг. XIX века: в 1847 г. в журнале «Новая библиотека для воспитания» был опубликован его рассказ «Золотой жук»<sup>3</sup>. Интерес наших литераторов к творчеству нового автора характеризовался таким важным событием – в 1861 году в журнале «Время» (редактор Михаил Михайлович Достоевский, родной брат Фёдора Михайловича) были напечатаны в переводе Дмитрия Лаврентьевича Михаловского и с кратким Предисловием Ф.М. Достоевского «Три рассказа Эдгара По»<sup>4</sup>: «Сердце-обличитель»<sup>5</sup>, «Чёрный кот»<sup>6</sup>, «Чёрт в ратуше»<sup>7</sup>. В Предисловии Ф.М. Достоевский отмечал: «В Эдгаре По есть именно одна черта, которая отличает его решительно от всех других писателей и составляет редкую его

<sup>1</sup> Э. По. Философия творчества. [http://lib.ru/INOFAANT/POE/poe1\\_3.txt](http://lib.ru/INOFAANT/POE/poe1_3.txt)

<sup>2</sup> Э. По. Поэтический принцип. <https://www.eapoe.org/works/essays/poetprnb.htm>

<sup>3</sup> Данные о первых переводах отдельных рассказов Э. По см. в примеч. к кн.: По Э. А. Полн. собр. рассказов. М.: Наука, 1970.

<sup>4</sup> Ф.М. Достоевский. Три рассказа Эдгара По // Время, 1861. Том 1, № 1. Отд. 1. С. 230–231.

<sup>5</sup> По Э. Сердце-обличитель. Там же. С. 232–237.

<sup>6</sup> По Э. Чёрный кот. Там же. С. 238–247.

<sup>7</sup> По Э. Чёрт в ратуше. Там же. С. 248–256.

особенность: это сила воображения»<sup>1</sup>. И далее: «Видно, что он вполне американец, даже в самых фантастических своих произведениях»<sup>2</sup>.

В 1885 году в Москве в издательстве В.Н. Маракуева был опубликован сборник прозы Э. По – «Повести, рассказы, критические этюды и мысли» (327 страниц) с Предисловием Эмиля Геннекена «Жизнь Э. По» (С. 1 – LXIV).

К.Д. Бальмонт заинтересовался Эдгаром По ещё в начале своего творческого пути. В 1895 году он опубликовал в собственном переводе две книги «любимого песнопевца» – «Баллады и фантазии»<sup>3</sup> и «Таинственные рассказы»<sup>4</sup>. В 1901–1912 гг. в издательстве «Скорпион» вышло подготовленное им Собрание сочинений Э. По в пяти томах, стереотипно затем повторенное, а в 1911–1913 гг. появилось третье, переработанное издание (заключительный том которого не был отпечатан)<sup>5</sup>.

В Предисловии ко 2-му изданию этого Собрания сочинений К.Д. Бальмонт писал: «Произведения Эдгара По представляют собой тот первоисточник, в котором черпали многие из своих вдохновений и заимствовали многие из своих художественных приёмов властители целых поколений — Бодлер, Вилье де-Лиль-Адан, Малларме, Метерлинк, Оскар Уайльд и другие. Даже в нашем великом Достоевском чувствуется влияние Эдгара По. Художественная передача его произведений имеет, таким образом, не только непосредственное значение, но и косвенное. Кто интересуется психологией современной души, тот найдет в них целый ряд незаменимых указаний»<sup>6</sup>.

Напомним – великий русский поэт В.А. Жуковский утверждал, что переводчик в прозе – раб, в поэзии – соперник, и это в полной мере относится и к стилю переводов К. Бальмонта. Подчеркнём, что в Предисловии к сборнику «Э. По. Баллады и фантазии» сам К. Бальмонт охарактеризовал своё переложение как «скорее подражание, чем перевод»<sup>7</sup>.

Переводы К. Бальмонта были восприняты с большим интересом. А. Блок в феврале 1909 года отмечал: «Э. По требует переводчика, близкого его душе, непременно поэта очень чуткого к музыке слов и к стилю. Перевод Бальмонта удовлетворяет этим требованиям, кажется, впервые»<sup>8</sup>.

В. Брюсов в 1912 году в работе «Далёкие и близкие. Статья и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней», говоря о периоде 1895–1904 годов,

---

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский. Три рассказа Эдгара По // Время, 1861. Том 1, № 1. Отд. 1. С. 230.

<sup>2</sup> Ф.М. Достоевский. Три рассказа Эдгара По // Время, 1861. Том 1, № 1. Отд. 1. С. 231.

<sup>3</sup> Э. По. Баллады и фантазии. Перевод с английского К.Д. Бальмонта. М.: Издательство «Скорпион», 1895.

<sup>4</sup> По Эдгар Аллан. Таинственные рассказы. М.: Изд. Книг А.И. Урусова, 1895. 205 с.

<sup>5</sup> [http://rulibs.com>ru\\_zar/poetry/po/1/j61.html](http://rulibs.com>ru_zar/poetry/po/1/j61.html)

<sup>6</sup> Стихотворения и поэмы Эдгара По в переводе К. Бальмонта. [http://rulibs.com>ru\\_zar/poetry/po/1/j61.html](http://rulibs.com>ru_zar/poetry/po/1/j61.html).

<sup>7</sup> Э. По. Баллады и фантазии. Перевод с английского К.Д. Бальмонта. М.: Издательство «Скорпион», 1895. Предисловие – С. XIV.

<sup>8</sup> А. Блок. Собрание сочинений в 8 томах. М.-Л. Государственное издательство художественной литературы, 1962. Том. 5. С. 618.

подчёркивал: «В течение десятилетия Бальмонт нераздельно царил над русской поэзией. Другие поэты или покорно следовали за ним, или с большими усилиями отстаивали свою самостоятельность от его подавляющего влияния»<sup>1</sup>.

Поэма «Колокола» Э. По в переводе К.Д. Бальмонта («Колокольчики и колокола») уникальна – в ней на индивидуальном творческом уровне претворены представления Э. По относительно общей композиции сочинения с точки зрения объёма, использования приёма рефрена как организующего сквозного компонента, музыкальности поэтического языка.

Приведём объёмы текстов двух поэм :

Эдгар По	Константин Бальмонт
1 часть – 14 строк	1 часть – 20 строк
2 часть – 21 строка	2 часть – 14 строк
3 часть – 34 строки	3 часть – 39 строк
4 часть – 43 строки	4 часть – 29 строк
Всего: 112 строк	Всего: 102 строки

Как видим, Э. По несколько расширил объём по сравнению со своими теоретическими рекомендациями (здесь 112 строк вместо 108), а К.Д. Бальмонт по своему сохранил установки поэта и лишь несколько превысил указанное в эссе «Философия композиции» количество строк – не 100, а 102. Что касается обращения к приёму *рефрена*, он используется в переводе иначе: текст поэмы К.Д. Бальмонта пронизывают слова – *звон, звук, звонко, звенят*. Их «звучание» в каждой строфе предстаёт в разных оттенках смысловой окраски, но в согласии с идеей повтора, что создаёт единую внутреннюю линию поэтического повествования. Многие в тексте К.Д. Бальмонта, его структуре, создают основу, ориентир для рождения индивидуальной музыкальной формы.

Необходимо добавить, что поэма «Колокола» Э. По в течение XX века и вплоть до нашего времени получила авторские прочтения на русском языке в творчестве целого ряда известных переводчиков. Прежде всего, это В.Я. Брюсов, который опубликовал свой перевод – «Звон» – сначала в журнале «Русская мысль» в 1914 году<sup>2</sup> (после исполнения «Колоколов» С.В. Рахманинова на текст К.Д. Бальмонта), а затем, в 1924 году представил его в издании – «Полное собрание поэм и стихотворений Э. По»<sup>3</sup>.

Назовём здесь и другие известные имена, которые обращались к поэме «Колокола» Э. По и предложили разные заголовки:

<sup>1</sup> Брюсов В. Далёкие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. М.: Скорпион. 1912. С. 87.

<sup>2</sup> Журнал «Русская мысль», 1914, книга VII, с. 22–25.

<sup>3</sup> Э. По. Полное собрание поэм и стихотворений. Перевод и предисловие Валерия Брюсова с критико-библиографическим комментарием. М.-Л.: Гос. издательство, 1924. 128 с.

- В.П. Фёдоров (1883–1942). – «Звон» (1923),
- А.П. Оленич-Гнененко (1893-1963). – «Колокола» (1958),
- В.П. Бетаки (1930–2013). – «Колокола» (1972),
- М.А. Донской (1913–1996). – «Звон» (1976),
- В.А. Русанов (род. в 1966). – «Колокола» (1990),
- С.А. Степанов (род. в 1952). – «Колокола» (2009)<sup>1</sup>.

Важно отметить, что М.А. Донской<sup>2</sup> и С.А. Степанов<sup>3</sup> по образованию – математики.

В исследовательской литературе, посвящённой анализу переводов поэмы Э. По «Колокола» на русский язык, превалирует сравнительный аспект, который касается вопросов рифмы, проблем звукописи и имитации различных колокольных звуков. Так, Е.А. Бибин в статье «Стилистические особенности лирики Эдгара По и проблемы её перевода на русский язык» называет § 3 «Анализ переводов стихотворения Эдгара Аллана По “The Bells”»<sup>4</sup>. Он предлагает рассматривать варианты переводов нескольких авторов на основе теоретических положений эссе Э. По и говорит о философской глубине оригинала, что требует от переводчика обязательного ощущения стиля другого языка и уточнённого музыкального слуха.

Однако, в большей мере внимание исследователей уделяется переводу К.Д. Бальмонта, именно его толкованию поэмы Э. По с точки зрения одной из важнейших проблем – проблемы поэтического ритма. В частности, этому посвящена работа Т.В. Колчевой – «Мистицизм поэтического ритма Эдгара По в восприятии К. Бальмонта: (На основе анализа стихотворения Э. По “The Bells” и перевода К. Бальмонта “Колокольчики и колокола”»<sup>5</sup>.

Перевод поэмы К.Д. Бальмонта для исполнения «Колоколов» С.В. Рахманинова на английском языке представлен в оркестровой партитуре параллельно с текстом на русском языке. Он был выполнен Fanny S. Copeland. Композитор обозначил своё посвящение – «Моему другу Виллему Менгельбергу и его оркестру Концертгебау в Амстердаме».

Появление поэмы «Колокола» в ту пору в творчестве С.В. Рахманинова связано с грозным временем, полным тревожных предчувствий:

<sup>1</sup><https://fantlab.ru/work315898>

<sup>2</sup> М.А. Донской. <https://fantlab.ru/translator4584>

<sup>3</sup> С.А. Степанов. <https://fantlab.ru/translator19>

<sup>4</sup> Е.А. Бибин. Стилистические особенности лирики Эдгара По и проблемы её перевода на русский язык. ФГБОУ ВПО «Ульяновский государственный педагогический университет им. И.Н. Ульянова». Международная студенческая электронная научная конференция "Студенческий научный форум 2013". <https://scienceforum.ru/2013/article/2013007649>.

<sup>5</sup> Колчева Т.В. Мистицизм поэтического ритма Эдгара По в восприятии К. Бальмонта: (На основе анализа стихотворения Э. По «The Bells» и перевода К. Бальмонта «Колокольчики и колокола») // Русский символизм и мировая культура. Вып. 2. М., 2004. С. 68–78.

И чёрная, земная кровь  
Сулит нам, раздувая вены,  
Все разрушая рубежи,  
Неслыханные перемены,  
Невиданные мятежи.  
Что ж, человек? – За рёвом стали,  
В огне, пороховом дыму,  
Какие огненные дали  
Открылись взору твоему?<sup>1</sup>

Эта эпоха ожидания неотвратимо надвигающихся событий получила яркое отражение в искусстве. «...Произведения не создаются по той причине, что поэту захотелось нарисовать историческую или мифологическую картину, – писал тогда Блок. – Сочинения, содержание которых может показаться совершенно отвлечённым и не относящимся к эпохе, вызываются к жизни самыми неотвлечёнными и самыми злободневными событиями»<sup>2</sup>.

Музыкальные произведения тех лет, как и произведения других областей искусства, проникнуты духом времени: они передают состояние мятежности, возбуждения и подъёма. По словам Б. Асафьева, «...музыкально-творческие силы лучших композиторов накануне великих событий и в кругу их были направлены на внеобыденное и немелочное»<sup>3</sup>. Появляются «Поэма экстаза» и «Прометей» А. Скрябина, «По прочтении псалма» С. Танеева, «Весна священная» И. Стравинского, «Аластор» и Третья симфония Н. Мясковского, «Скифская сюита» С. Прокофьева, «Остров мёртвых» и «Колокола» С. Рахманинова.

«К своей кантате “Колокола”, созданной в канун Первой империалистической войны, – писал Б. Асафьев – С. Рахманинов подошёл вполне последовательно из всего своего круга настороженных зовов и предчувствий тревог родины»<sup>4</sup>.

Композитора заинтересовала мысль воплотить в музыке поэму о человеческой жизни с её безмятежно-светлой юностью, расцветом сил и верой в счастье, с её бурями, борьбой и неизбежной смертью. Его увлекла возможность передать разнообразные оттенки звучаний колоколов, которые символизируют в сочинении Э. По различные этапы жизненного пути человека.

Стихия звучащих колоколов, воплощённая в строфах поэмы, была, несомненно, близка русской душе С.В. Рахманинова.

---

<sup>1</sup> А. Блок. Возмездие // А. Блок. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1955. С. 534.

<sup>2</sup> А. Блок. Катилина // А. Блок. Собрание сочинений. Том 6. М.–Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 82–83.

<sup>3</sup> Б. Асафьев. Хоровая культура // Б. Асафьев. Русская музыка от начала XIX столетия. Л.: Музыка, 1968. С. 138.

<sup>4</sup> Б. Асафьев. С.В. Рахманинов // Б. Асафьев. Избранные труды. Том 2. М.: Издательство Академии наук СССР, 1954. С. 300.

Многие столетия колокольный звон, то радостный – «малиновый», то тревожный, был неотъемлемой частью русского быта. Он сопровождал народные праздники, обряды, звал на защиту родной земли в годы вражеских нашествий. Под звон колокола рождался, жил и умирал русский человек.

Колокольные звучания нередко использовались русскими композиторами при создании картин народной жизни. Вспомним хотя бы эпилог из «Жизни за царя» М. Глинки, сцену коронации из «Бориса Годунова» М. Мусоргского, величание в «Князе Игоре» А. Бородина, перезвон в «Светлом празднике» Н. Римского-Корсакова, звонкие бубенцы в пьесе «На тройке» П. Чайковского и в его симфонии «Зимние грёзы».

Колокольность в музыке С.В. Рахманинова – не только красочное выразительное средство, а раскрытие глубоких «внутренних тревог сердца». Она запечатлена в самых различных образах его произведений: в юношеской пьесе «Полишинель», в прелюдиях до диез минор – опус 3 № 2, Си бемоль мажор – опус 23 № 2, си минор – опус 32 № 10, в этюдах-картинах Ми бемоль мажор – опус 33 № 4, до диез минор – опус 33 № 6, Ре мажор – опус 39 № 9, в сюите-фантазии, в фортепианных концертах.

В поэме «Колокола» С. Рахманинов, по словам И. Бэлзы, «...рисует картины молодости и счастья, борьбы, тревоги и смерти – всего того, что выпадает на долю человека, который должен уметь не только наслаждаться жизнью, но и по-пушкински “мыслить и страдать” и достойно умереть»<sup>1</sup>.

О таком же эпическом решении темы смерти в искусстве говорил и Д. Шостакович незадолго до премьеры своей 14 симфонии: «О смерти следует помнить для того, чтобы лучше прожить свою жизнь. ...Мы не бессмертны, но именно поэтому надо стараться как можно больше сделать для людей»<sup>2</sup>.

Созданные в 1913 году, рахманиновские «Колокола» прозвучали как символ напряжённой атмосферы предвоенной эпохи. Являясь порождением времени, передавая строй мыслей композитора и его современников, поэма стала значительной вехой в творчестве С. Рахманинова, в развитии музыкальной культуры тех лет.

*Интересна история создания поэмы.* Текст «Колоколов» был предложен С.В. Рахманинову совершенно неожиданно. Летом 1912 года он получил письмо от незнакомой ему виолончелистки М. Даниловой с машинописным экземпляром поэмы К.Д. Бальмонта.

М. Данилова была студенткой Московской консерватории. Летом на каникулах «...ей попалась книга “Колокола” Э. По в переводе К. Бальмонта. Эта поэма произвела на неё такое сильное впечатление, что она стала мечтать о её музыкальном воплощении. Но кто мог бы создать музыку, если не обожаемый С.В. Рахманинов! Мысль о том, что он должен сочинить музыку к этой поэме, стала её настоящей *idée fixe*. Наконец она решилась: послала незнакомому

---

<sup>1</sup> И. Бэлза. С.В. Рахманинов и русская музыкальная культура // С.В. Рахманинов. Сборник статей и материалов под редакцией Т. Цытович. М.–Л.: Музгиз, 1947. С. 34.

<sup>2</sup> Л. Данилевич. Четырнадцатая // Советская музыка, 1970, № 1. С. 15.

С. Рахманинову письмо, не называя себя и не сообщив своего адреса, советуя прочесть поэму и написать музыку, считая, что только его талант может передать силу этих поэтических строк»<sup>1</sup>.

С.В. Рахманинова увлѣк текст «Колоколов», который, по его словам, «...сразу просился на музыку»<sup>2</sup>. Сочинять поэму он начал почти год спустя – весной 1913 года. На автографе эскизов стоит дата «26 марта 1913 года. Рим». Летом 1913 года, возвратившись в Россию, С.В. Рахманинов с большим увлечением работает над партитурой «Колоколов», которая, судя по пометкам автора, создавалась:

- 1 часть – «10-15 июня 1913 –Ивановка»,
- 2 часть – «25-30 июня 1913 – Ивановка»,
- 3 часть – «2-17 июля 1913 – Ивановка»,
- 4 часть – «19-27 июля 1913 – Ивановка»<sup>3</sup>.

По свидетельству С. Сатиной, С. Рахманинов с особенной любовью сочинял эту поэму, и она долгие годы оставалась его любимым произведением.

О том, что он пишет «Колокола», С. Рахманинов никому не рассказывал. Об этом стало известно только тогда, когда сочинение было уже закончено. Первое упоминание об окончании произведения мы находим в письме С.В. Рахманинова к М. Шагинян от 29 июля 1913 года: «Недавно окончил одну работу. Это поэма для оркестра, хора и голосов соло. Текст Э. По “Колокола”. Перевод К. Бальмонта»<sup>4</sup>.

В своих воспоминаниях М. Шагинян пишет, что Сергей Васильевич «...очень много ждал от первого исполнения “Колоколов”, готовился к нему»<sup>5</sup>.

Впервые поэма прозвучала в Петербурге 30 ноября /13 декабря 1913 года под управлением С.В. Рахманинова в четвёртом симфоническом концерте А.И. Зилоти. Несколько позже, 8/21 февраля 1914 года, состоялось её первое исполнение в Москве тоже под управлением автора в шестом симфоническом концерте филармонического общества<sup>6</sup>.

«Успех был большой, овации и многочисленные подношения, как всегда, сопровождали выступление С. Рахманинова, но всё же ему казалось, что ни критика, ни публика не оценили до конца этого произведения»<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> М.Е. Букиник // Воспоминания о Рахманинове в 2-х томах. Том I. М.: Музыка, 1967. С. 244–245.

<sup>2</sup> М. Шагинян. Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове, том II. С. 132.

<sup>3</sup> См. примечание к письму Рахманинова от 10/23 марта 1913 года к М. Шагинян // Письма С.В. Рахманинова. М.: государственное музыкальное издательство, 1955. С. 438.

<sup>4</sup> Письма С.В. Рахманинова. С. 440.

<sup>5</sup> М. Шагинян. Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Том II. С. 132.

<sup>6</sup> Партитура «Колоколов» была издана фирмой А. Гутхейль в 1920 году. Переложение для пения с фортепиано А.Б. Гольденвейзера выпущено в 1917 году тем же издательством.

<sup>7</sup> С. Сатина. Записка о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Том I. С. 45.



Мнения были самыми разноречивыми, но «...даже петербургские музыканты, относившиеся к творчеству Рахманинова обычно крайне недоброжелательно, тут недоумённо пожимали плечами и со снисходительным удивлением говорили, что сочинение хорошее»<sup>1</sup>. Другие (Эмиль Карлович Метнер) называли «Колокола» «...плохим искусством очень большого музыканта-неудачника...», где «...нет ни единого намёка на мелос – только красочное движение и вопли, больше ничего»<sup>2</sup>.

Страстно защищал музыку «Колоколов» Николай Карлович Метнер, который после генеральной репетиции говорил: «Что меня всегда поражает в Рахманинове при исполнении каждой новой вещи, так это красота, настоящее излияние красоты. Одно это достойно всякого сочувствия – что он красоты в музыке не стыдится и не боится её нагнетать в таком большом количестве»<sup>3</sup>.

В газетных и журнальных рецензиях тех лет можно встретить такие высказывания: «30 ноября 1913 года без сомнения будет памятным днём для всех искренних почитателей прекрасного таланта С. Рахманинова: в этот день в четвёртом абонементном концерте А. Зилоти исполнена впервые новая поэма С. Рахманинова “Колокола”... В ней с особой силой звучит безысходно пессимистическая страстность, порывистость и тот возвышающий трагизм, который свойственен только большому художнику и благородному сердцу истинного таланта. С. Рахманинов углубил трагический текст Э. По до пределов возможного такой вдохновенно потрясающей музыкой, которая ещё *никогда* не звучала в его творениях так цельно, полно, драматично»<sup>4</sup>.

«...Это сплошь мастерское произведение и декоративно богатейшая партитура, – писал Гр. Прокофьев в рецензии на исполнение “Колоколов” в Москве. – Обилие средств выражения здесь не является бутафорским арсеналом, а естественно вытекает из широты замысла. Нет, такую музыку может создать только талант большой руки, обаяние которого было бы, однако, гораздо большим, если бы авторская самокритика спасла “Колокола” от бледных эпизодов первой картины и вокальных соло»<sup>5</sup>.

Ещё один отзыв о московском исполнении поэмы был напечатан в газете «Русское слово»: «Произведение поражает необычно благородным стилем письма и удивительной, всегда целесообразной, тонкоколоритной, до виртуозности, оркестровой звучностью, звучащей всегда ясно, несмотря на страшную по временам сложность 47-линейной партитуры»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> А. Гольденвейзер. Из личных воспоминаний о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Том I. С. 457.

<sup>2</sup> М. Шагинян. Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Том II. С. 140.

<sup>3</sup> М. Шагинян. Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Том II. С. 138.

<sup>4</sup> Б. Тюнеев. «Колокола» С. Рахманинова // Русская музыкальная газета. 1913, № 49. С. 1140-1141.

<sup>5</sup> Гр. Прокофьев. Театр и музыка // газета «Русские ведомости». 1914, № 33. С. 8.

<sup>6</sup> Ю. Сахновский. «Колокола» С.В. Рахманинова // газета «Русское слово». 1914, № 33. С. 9.

Были и более сдержанные отзывы. Так например, после первого исполнения весьма критически высказывался о «Колоколах» Н. Мясковский. Он упрекал С. Рахманинова в «бесцветности тематизма», во «внешней красивости», отмечая, в то же время, «богатство гармонии и инструментовки»<sup>1</sup>.

Сам же Рахманинов долгое время считал, что «...лучше “Колоколов” всё равно ничего не напишет»<sup>2</sup>. Это сочинение было ему очень дорого и часто исполнялось именно под его управлением. Так, в декабре 1939 года в Нью-Йорке Сергей Васильевич дирижировал Третьей симфонией и «Колоколами». На этот раз, по словам С. Сатиной, ему «...очень хотелось исполнить свои два любимых произведения и услышать их в исполнении, соответствующем его, авторскому, пониманию»<sup>3</sup>.

О поэме «Колокола» очень хорошо сказала М. Шагинян: «В этой скользкой, хрустящей, стремительной музыке С. Рахманинову удалось, на мой взгляд, утвердить с огромной силой то бесспорно своё рахманиновское, что зовётся индивидуальностью творца и чем музыкант входит в историю музыки, занимая своё прочное, ему принадлежащее место»<sup>4</sup>.

Самое важное в этой оценке – *индивидуальность творца*, что ярко представлено в каждом такте партитуры «Колоколов» – одного из самых значительных произведений С.В. Рахманинова.

*Первая часть «Колоколов»* – начальный этап в раскрытии общего философского замысла. Это образ юности, который ассоциируется у С.В. Рахманинова, как и у К.Д. Бальмонта, со светлым «серебристым» колокольным перезвоном. Музыка передаёт свойственное молодости радостно-приподнятое настроение. Полная надежд и мечтаний, юность подобна неудержимо несущейся «в лесном воздухе ночном» тройке.

«Опять, как и во втором концерте, – писала М. Шагинян, – я почувствовала в первой части “Колоколов” рахманиновский вклад в историю музыки, хотя, казалось бы, ничего нового не было ни в его инструментовке, ни в “литургическом” использовании хоровой краски. Своё, новое было опять и в большой утверждающей силе стремительного рахманиновского ритма, и в рахманиновском “смуглом” оркестровом колорите, лишённом сентиментальности, и во внезапной раздольной широте мелодии, вводящей русский зимне-деревенский “пейзаж с санями” и колокольчиками, совсем не похожий на жуткую внепространственную мистику Эдгара По. Можно было по этим драгоценным чертам сразу безошибочно узнать его музыку»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Мизантроп. Петербургские письма // журнал «Музыка». 1913, № 160. С. 862–863.

<sup>2</sup> М. Шагинян. Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Том II. С. 153.

<sup>3</sup> С. Сатина. Записка о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Том I. С. 106.

<sup>4</sup> М. Шагинян. Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Том II. С. 138.

<sup>5</sup> М. Шагинян. Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Том II. С. 139.

Содержание бальмонтковского текста раскрывается в трёх строфах. При общем светлом колорите в каждой строфе происходит омрачение. Уже в первой строфе автор приходит к мысли о том, что этот «серебристый лёгкий звон...о забвенью говорит»:

Слышишь, сани мчатся в ряд,  
Мчатся в ряд.  
Колокольчики звенят,  
Серебристым лёгким звоном слух наш сладостно томят.  
Этим пеньем и гуденьем о забвенью говорят.

*Вторая строфа продолжает мысль первой:*

О как звонко, звонко, звонко,  
Точно звучный смех ребёнка,  
В ясном воздухе ночном  
Говорят они о том,  
Что за днями заблужденья  
Наступает возрожденье,  
Что волшебю наслажденье – наслажденье нежным сном<sup>1</sup>.

*Третья строфа (самая большая) утверждает основную идею:*

Сани мчатся, мчатся в ряд,  
Колокольчики звенят.  
Звёзды слушают, как сани, убегая, говорят.  
И внимая им горят,  
И мечтая, и блистая, в небе духами парят,  
И изменчивым сияньем,  
Молчаливым обаяньем,  
Вместе с звоном, вместе с пеньем о забвенью говорят.

Иными словами, содержание текста подчинено раскрытию одной мысли, становление которой происходит этапами: первая строфа (5 строк) – вторая (7 строк) – третья (8 строк).

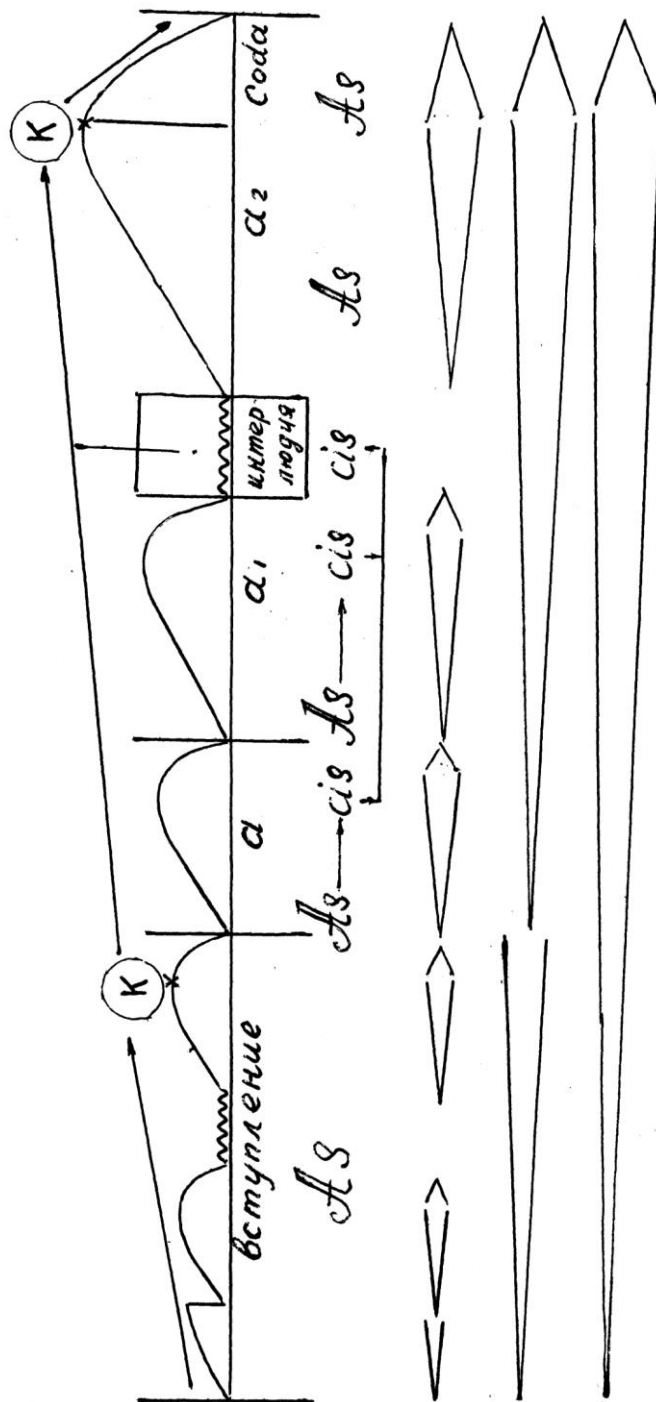
---

<sup>1</sup> В эстетике символизма «сон» и «смерть» были очень близкими понятиями. Здесь достаточно вспомнить Ф. Тютчева, которого поэты-символисты считали одним из своих ближайших предшественников:

Есть близнецы – для земнородных  
Два божества – то смерть и сон,  
Как брат с сестрою дивно сходных –  
Она угрюмей, кротче он.

(Ф. Тютчев. Близнецы // Ф. Тютчев. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1953. С. 206).

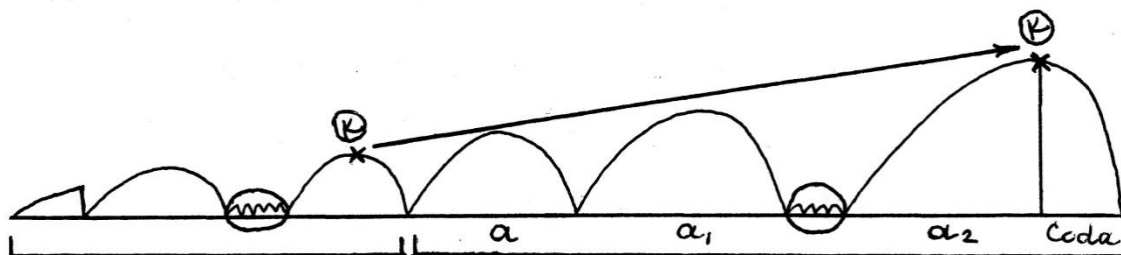
Строфичность текста явилась первоосновой музыкальной строфичности, то есть дала толчок к возникновению своеобразной музыкальной структуры, которую можно представить себе следующим образом:



Из схемы видно, что всё развитие устремлено к коде. Кульминация части возникает на вершине последней волны – на грани третьей строфы  $a_2$  и коды – ц. [25]. Точнее, вершина-горизонт третьей строфы есть вершина-источник ко-

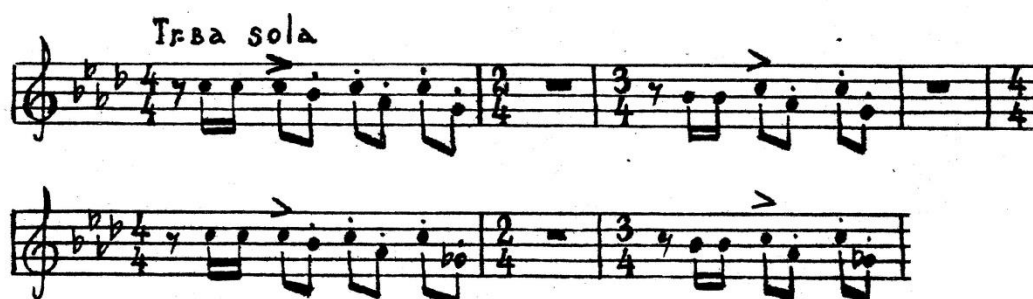
ды. Общая кульминация подготавливается рядом местных вершин, что создаёт волнообразность развития, столь типичную для стиля С.В. Рахманинова.

Интересно отметить определённое сходство в волновой структуре вступления и строф. В обоих случаях даются три волны с последовательным нарастанием динамической напряжённости. Перед самыми значительными – третьими – волнами используется приём временного отстранения от общей направленности движения. Действие как бы приостанавливается, происходит осознание сказанного. Отстранения являются смысловой подготовкой дальнейшего развития. Они подчёркивают значительность третьей волны и во вступлении, и в строфах как этапного момента в становлении основной мысли:



Таким образом, вступление является инструментальным предвосхищением, «конспектом» последующего развития. Это структурное сходство имеет глубокий внутренний смысл: кульминационные волны есть этапы в становлении лейттемы «Колоколов».

Впервые интонации лейттемы возникают в начале третьей волны вступления в фанфарном звучании трубы:



Их нисходящая направленность отвергается всем дальнейшим развитием третьей волны, в кульминации вступления утверждается восхождение (снова труба), которое на этом этапе отрицает право на жизнь нисходящих интонаций лейттемы:



Провозглашение же лейттемы в общей кульминации части подготовлено логикой движения текста строф и является закономерным. Здесь тема звучит как результат, итог развития центрального раздела. Кроме того, проведение

лейттемы в кульминации, и именно в коде, подчёркивает её значение как основной мысли произведения:



Огромное своеобразие строфической форме первой части «Колоколов» придаёт интерлюдия, которая появляется после второй строфы (см. схему) и органично вплетается в развитие (3 такт после ц. [17] – ц. [19]). Это смысловая квинтэссенция всей части, её «тихая» кульминация, которая подготавливает основную кульминацию и перебрасывает арку к финалу поэмы.

Интерлюдия контрастна строфам по тематическому материалу (двухтактовая архаическая попевка):



Унисонное звучание (хор с закрытым ртом) придаёт ей особую силу выразительности, драматургическую насыщенность и подчёркивает её близость к народным истокам, а именно: к знаменному распеву.

Русский церковный хорал часто привлекал С.В. Рахманинова. В статье Д. Житомирского, посвящённой фортепианному творчеству композитора, высказана мысль о том, что «...подобно Чайковскому (Пятая, Шестая симфонии, Третий квартет), С. Рахманинов трактует этот источник лирически, как ...образ, неотъемлемый от определённого комплекса переживаний (чаще всего смерть, её величественная объективность, её таинственность и непознаваемость). Так, в частности, истолкована хоральность в прелюдиях № 4, 10 из 32 опуса, в этюде 7 из 39 опуса»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Д. Житомирский. Фортепианное творчество Рахманинова // Советская музыка. 1945, № 4. С. 96.

Важность, значительность интерлюдии подчёркивается её местоположением: она звучит в области «золотого сечения». Её тональность (до диез минор) была подготовлена предшествующим развитием: и первая, и вторая строфы модулировали из Ля бемоль мажора в до диез минор, что связано с омрачением, происходящим в каждой строфе. В свою очередь, интерлюдия предвосхищает не только настроение четвёртой части поэмы (картина погребального шествия), но и её тональность, то есть, в *«Колоколах» до диез минор приобретает значение лейттональности скорбных драматических тем.*

Такая трактовка до диез минора присуща и другим произведениям С.В. Рахманинова, драматическим по содержанию (прелюдия до диез минор – опус 3 № 2, этюд-картина до диез минор – опус 33 № 6)<sup>1</sup>.

Таким образом, первая часть «Колоколов» содержит две кульминации. Основная (начало коды) связана с формированием лейттемы всей поэмы. Вторая – «тихая» (интерлюдия) – является смысловым центром части, ступенью в раскрытии общей философской концепции произведения.

Данная строфичность представляет собой динамическую форму. Её динамизация выражается в последовательном увеличении размеров строф: а (первая) – 17 тактов, а<sub>1</sub> (вторая) – 22 такта, а<sub>2</sub> (третья) – 26 тактов, в постоянном стремлении к преодолению цезур, ко всё более непрерывному развитию, в усилении роли полифонии, как средства динамизации формы (особенно в третьей строфе).

Итак: *Первая часть «Колоколов» С.В. Рахманинова* написана в динамической строфической форме с обрамлением: трём строфам предшествует большое вступление, вся часть завершается развёрнутой кодой. После второй строфы имеется интерлюдия, которая нарушает строгую строфичность и, тем самым, делает форму весьма своеобразной.

Оригинальность структуры первой части вытекает непосредственно из содержания текста. Направленность развития и динамичность формы определяются постепенным становлением основной мысли, которая, пройдя ряд этапов, утверждается в кульминации коды.

Чтобы оттенить основную мысль, С.В. Рахманинов даёт в интерлюдии новую тему-распев, которая концентрирует в себе содержание текста, контрастируя при этом строфам по тематическому материалу. Глубокое внутреннее единство интерлюдии с предыдущим и последующим развитием при ярком тематическом контрасте и составляет неповторимое своеобразие структуры первой части «Колоколов».

В целом, всю форму объединяют следующие составляющие:

- а) общая направленность движения к коде,
- б) обобщённость и масштабность вступления, в котором заложена основа всего последующего развития,

---

<sup>1</sup>Тональность до диез минор в русской музыке часто связывалась с колокольностью, иногда даже и не тональность, а только звук «до диез» (прелюдия си минор С. Рахманинова – опус 32 № 10, «Рассвет на Москва-реке» М. Мусоргского, пьеса «В монастыре» из Маленькой сюиты А. Бородина.

- в) тематическая связь и взаимозависимость кульминационных волн вступления и строф,  
г) смысловая обусловленность интерлюдии,  
д) логика тональных взаимоотношений строф и интерлюдии (Ля бемоль мажор – до диез минор).

Возникновению такой своеобразной музыкальной формы в первой части «Колоколов» С.В. Рахманинова объясняется стремлением композитора выделить главное в поэтическом тексте, подчеркнуть идею произведения всеми музыкальными средствами.

*Содержание второй части «Колоколов»* – лирического центра поэмы – связано с раскрытием душевного мира человека в один из важнейших переломных моментов жизни. Её настроение – ожидание нового, радость неизведанного:

Слышишь к свадьбе зов святой,  
Золотой.  
Сколько нежного блаженства в этой песне молодой!  
Сквозь спокойный воздух ночи  
Словно смотрят чьи-то очи  
И блестят,  
Из волны певучих звуков на луну они глядят.  
Из призывных дивных келий,  
Полных сказочных веселий,  
Нарастая, упадая, брызги светлые летят.  
Вновь потухнут, вновь блестят  
И роняют светлый взгляд  
На грядущее, где дремлет безмятежность нежных снов,  
Возвещаемых согласьем золотых колоколов.

Незадолго до перевода поэмы Э. По К.Д. Бальмонт написал стихотворение, очень сходное по образному строю со второй частью «Колоколов»:

Как нежный звук любовных слов  
На языке полупонятном,  
Твердит о счастье необъятном  
Далёкий звон колоколов.<sup>1</sup>

Такое единство настроений неслучайно. Как известно, бальмонтские переводы весьма свободны. Поэтому естественно, что образ свадебного колокольного звона и в оригинальных стихах, и в переводе получил столь близкое выражение. Итак, поэтический текст передаёт одно состояние. Приподнято-радостный тон создаётся благодаря богатству красочных эпитетов: «нежное блаженство», «певучие звуки», «сказочные веселья», «светлый взгляд».

---

<sup>1</sup> К. Бальмонт. Колокольный звон // К. Бальмонт. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1969. С. 469.





Форма рондо трактуется композитором очень свободно. После вступления здесь возникают два рондо в одновременности: большое (большие буквы) и малое (малые буквы). Они неразрывно связаны – развитие малого рондо есть внутренняя жизнь большого рондо. Малое позволяет проследить постепенное развитие обеих линий (объективной и субъективной), а большое чётко определяет грани крупных разделов, подчёркивает кульминации.

Завязка драмы, определяющая дальнейшее строение формы, происходит в рефрене большого рондо А (3 такт после ц. [34] – ц. [40]), который представляет собой двойную экспозицию (хоровую и сольную) основных тем малого рондо – темы рефрена а (лейттема «Колоколов») и темы эпизодов в:

Первую экспозицию – хоровую (3 такт после ц [34] – ц. [38]) можно назвать эмбрионом, исходным зерном, так как она даёт основные темы, основные тональности и лейттебр рефрена (хор). Тональная замкнутость хоровой экспозиции (Ре мажор – Соль мажор – Ре мажор) в крупном плане является прообразом тонального плана всей части: крайние разделы большого рондо (А, А<sub>2</sub>) звучат в «золотом» Ре мажоре, а Соль мажор, представленный в среднем разделе хоровой экспозиции (цц. [35] – [36]), предвосхищает плагальные, по отношению к Ре мажору, тональности будущих эпизодов.

Вторая экспозиция – сольная (цц. [38] – [40]) – узловым моментом в развитии, так как она выявляет связь двух планов – объективного и субъективного. Структурно это выражается в контрапунктическом соединении темы рефрена а<sub>2</sub> с интонациями темы эпизодов:

a<sub>2</sub>. [38] *mf*  
 Soprano solo  
 САМ ШИШЬ КСВАДЬ - БЕ ЗОВ СА - ТОЙ,  
 V. Solo  
 V-no solo e Cl. *mf*  
 [39]  
 Зо - до - той.  
*mf* *dim.* *p*

Это проведение является этапным моментом в развитии обеих линий: здесь показана тональность будущей кульминации рефрена и впервые дан лейт-темир эпизодов (сопрано-соло).

Если хоровая экспозиция представила основные темы как самостоятельные разделы, то сольная экспозиция – первая ступень их развития. Она во многом определяет дальнейшее строение формы. Именно благодаря тому, что вторая экспозиция показала возможность взаимодействия тем рефрена и эпизодов, рефрен развивается в двух планах.

В первом случае он является носителем объективного начала – а (3 такт после ц. [34] – ц. [35]), a<sub>1</sub> (1 такт после ц. [37] – ц. [38]), a<sub>2</sub> (ц. [38] – [39]), a<sub>3</sub> (3 такт после ц. [39] – ц. [40]), a<sub>4</sub> (5 такт после ц. [42] – ц. [43]), a<sub>7</sub> (5 такт после ц. [50] – 3 такта после ц. [51]), a<sub>8</sub> (5 такт после ц. [51] – 7 тактов после ц. [52]), Эта линия его развития имеет свою кульминацию: A<sub>1</sub> = a<sub>4</sub> (всего 3 такта!) в Ми бемоль мажоре:

a<sub>4</sub>. [43]  
 V-ni V-nc *ff*  
 Coro *ff* САМ ШИШЬ КСВАДЬ - БЕ ЗОВ.  
*dim.*

Важно, что из тональностей, звучащих в экспозиционном разделе, выбирается Ми бемоль мажор (фанфарная тональность медных инструментов – тональность праздничного колокольного звона)<sup>1</sup>.

Несмотря на малые масштабы, кульминация рефрена значительна. Во-первых, это центр развития линии объективного начала, а, во-вторых, здесь, как и в сольной экспозиции, ещё раз подчёркивается глубокое смысловое единство тем рефрена и эпизодов: они звучат одновременно.

Вторая линия развития рефрена связана с его ролью в эпизоде С большого рондо (2 такт после ц. [43] – 4 такта после ц. [50]) – поведения  $a_5$  (цц. [45]–[46]),  $a_6$  (3 такт после ц. [47] – ц. [48]). В данном случае рефрен передаёт не само колокольное звучание, а то внутреннее состояние, которое вызывает свадебный колокольный звон.

Источник этой линии – сольная экспозиция, где рефрен дан на фоне темы эпизодов и в их лейттебре.

В целом, развитие темы эпизодов – (цц. [35] – [36]),  $c = v_1$  (ц. [40] – 4 такта после ц. [42]),  $d = v_2$  (2 такт после ц. [43] – ц. [45]),  $e = v_3$  (ц. [46] – 2 такта после ц. [47]) – идёт по пути постепенного нарастания напряжения, усиления импровизационности<sup>2</sup> и направлено к «тихой» кульминации  $g$  (2 такт после ц. [48] – 4 такта после ц. [50]), которая тематически самостоятельна<sup>3</sup>:

The image shows a musical score for a soprano solo. It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'Soprano solo.' and begins with a dynamic marking of 'g' (forte). The lyrics are in Russian: 'Где дру- жес- тво - твои дру- жес- тво, где - де -'. The second staff continues the melody with lyrics: 'ца - ешик со- га - лань во- ро- тки, за - ло- тки'. The third staff concludes the phrase with lyrics: 'во- ро- тки - аго'. The music features a wide melodic range and a prominent crescendo leading to a climax marked 'clim.'.

Это типично рахманиновский широкий мелодический распев, очень близкий по характеру романсу «Здесь хорошо», прелюдии Ре мажор – опус 23 № 4. Сразу вспоминаются слова Б. Асафьева о том, что «мелодика Рахманинова всегда стелется, как тропа в полях, не придуманная, не навязываемая. Подсказана ли она стихом, внушена ли симфоническим замыслом, напета ли чуткими пальцами Рахманинова-пианиста, в ней чувствуется плавное дыхание и естествен-

<sup>1</sup> Аналогично трактуется Ми бемоль мажор в этюде-картине С.В. Рахманинова опус 33 № 4.

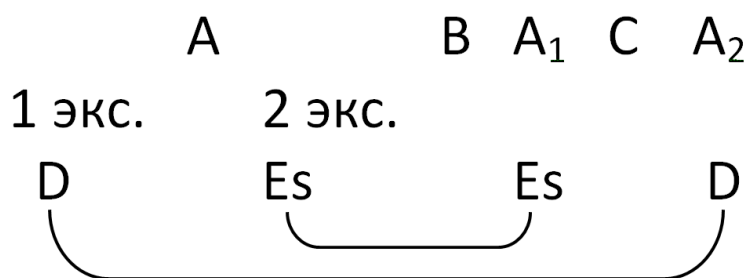
<sup>2</sup> По красочности музыка эпизодов напоминает темы Волховы, Снегурочки, Шемаханской царицы.

<sup>3</sup> Появление нового тематического качества в момент кульминации идёт от трагедий П.И. Чайковского. В этом отношении показательна разработка Первой части Шестой симфонии.

ность рисунка, рождённая сильным, но глубоко дисциплинированным чувством»<sup>1</sup>.

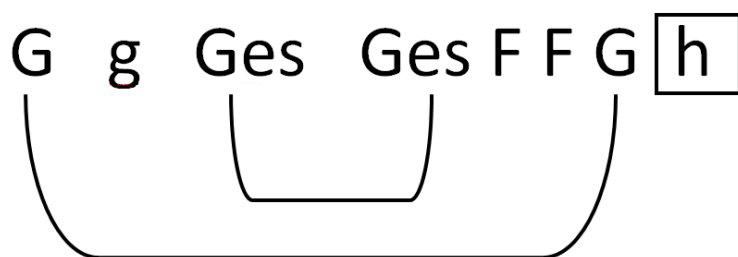
Динамичное, направленное развитие обеих линий во второй части поэмы очень тонко сочетается с симметрией в строении. Обычно симметрия в музыкальной форме является выражением красоты, совершенства, законченности<sup>2</sup>. Всё это в полной мере можно отнести и ко второй части «Колоколов» С.В. Рахманинова.

Симметрично строится тональный план реприз рефрена большого рондо:



Кроме того, кульминация темы колокольного звона расположена в центре большого рондо: A B [A<sub>1</sub>] C A<sub>2</sub>, то есть выделена композитором не только тонально, но и структурно.

В целом, симметричен до кульминации и тональный план эпизодов:



Нарушая концентричность в тональном развитии субъективной линии, С.В. Рахманинов выделяет «тихую» кульминацию как глубоко лирическое высказывание и подчёркивает, тем самым, внутреннюю взволнованность героя.

Симметрия во второй части «Колоколов» проявляется и в том, что первый раздел вступления (5 тактов до ц. [30] – ц. [31]) и собственно кода a<sub>8</sub> (5 такт после ц. [51] – 7 тактов после ц. [52]), являясь вариантами по отношению друг к другу, образуют тематическую арку. Сравним:

<sup>1</sup> Б. Асафьев. С.В. Рахманинов // Б. Асафьев. Избранные труды. Том 2. С. 294.

<sup>2</sup> Симметрия как принцип строения часто встречается у Н.А. Римского-Корсакова (ария царицы Лебедь, вторая картина «Садко», «Золотой петушок»).

С точки зрения связей частей цикла, своеобразную функцию выполняет первый раздел вступления: это тональный переход от первой части поэмы ко второй – он звучит в Ля бемоль мажоре, то есть в тональности первой части. Подобные тональные переходы можно наблюдать во Втором фортепианном концерте С.В. Рахманинова (вступление ко второй части: до минор – Ми мажор, а в третьей: Ми мажор – до минор).

Итак, форма второй части «Колоколов» С.В. Рахманинова – развёрнутое многосложное двойное рондо. Своеобразие его строения объясняется общей направленностью формы на выявление связи двух самостоятельно развивающихся планов – объективного и субъективного, которые составляют неразрывное диалектическое единство. Оба плана имеют свою линию развития, свой тематический материал, свою кульминацию и свой лейт-тембр. Их взаимодействие выражается не только в контрапунктическом соединении тем рефрена и эпизодов ( $a_3$ ,  $a_4$ ), но и в том, что рефрен, являясь носителем объективного начала, внедряется в развитие эпизода С большого рондо и «светит там отражённым светом». Тесное переплетение обеих линий связано с их опорой на лейтмотив поэмы, который в этой части дан как образ звукового пейзажа, отражающего мысли и чувства героя.

Спокойное созерцательное настроение создаётся благодаря тому, что во второй части «Колоколов», помимо рондообразности, действуют два формообразующих принципа, противоположные по своей сути: *динамическое направленное развитие и симметрия*. Уравновешивая друг друга, они способствуют стройности формы.

Все принципы развития и формообразования, присущие анализируемому рондо, ярко представлены, как в ядре, в экспозиционном разделе формы, который и составляет её неповторимое своеобразие.

Рождение столь необычного рондо во второй части «Колоколов» вызвано к жизни индивидуальной трактовкой С.В. Рахманиновым бальмонтовского текста, желанием передать в музыке как можно ярче содержание стихотворения.

*Третья часть «Колоколов»* рисует картину разбушевавшейся стихии. «Разорванные» медные звоны возвещают о страшном несчастье, которое обрушилось на человека: земля пылает в огне. По своему содержанию эта часть является выражением тревожных мыслей и настроений русской интеллигенции предреволюционной поры. По словам Б. Асафьева, «Набат» в «Колоколах» С. Рахманинова «...» прозвучал нервным вихрем...» в те годы, раскрывая «психологические состояния встревоженного человечества»<sup>1</sup>.

Даль, пожар, крики в ночи, закат, кровавы дым – типичные для символистской поэзии образы, связанные с восприятием определённой исторической эпохи – начала XX столетия:

Счастливый путь. Прозрачна даль.  
Закатный час ещё далёк.  
Быть может, близок. Нам не жаль.  
Горит и запад, и восток.  
И мы простились с нашим днём,  
И мы, опомнившись, глядим,  
Как в небе тёмно-голубом  
Плывёт кровавый дым.<sup>2</sup>

Один из сборников стихов, написанный в те годы, К.Д. Бальмонт назвал «Горящие здания». Третья часть «Колоколов», как и вторая, имеет своего «двойника» среди стихотворений поэта, появившихся приблизительно в одно время с переводом Э. По:

Я дух, я призрачный набат,  
Что внятн только приведеньям.  
Дома, я чувствую, горят,  
Но люди скованы забвеньем.

Крадётся дымный к ним огонь,  
И воплем полон я безгласным, –  
Гуди же, колокол, трезвонь,  
Будь криком в сумраке неясном.

Ползёт густой, змеится дым,  
Как тяжкий зверь – ночная чара.  
О, как мне страшно быть немым  
При медном зареве пожара.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Б. Асафьев. С.В. Рахманинов // Б. Асафьев. Избранные труды. Том II. С. 300, 301.

<sup>2</sup> К. Бальмонт. Дым // К. Бальмонт. Собрание стихов. М.: издательство «Скорпион», 1904. Том II. С. 57.

В третью часть «Колоколов» С.В. Рахманинов не вводит солирующие голоса. Хор здесь выступает как единая монолитная масса – народ. По содержанию эта часть напоминает страницы из русских опер, рисующие картины народных бедствий. Вспомним хотя бы финал первого действия «Князя Игоря» А.П. Бородина или сцену прихода татар в опере Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже».

В целом, «Набат» рисует картину пожара. Однако, структурно текст можно разделить на три части: набат (16 строк) – огонь (9 строк) – набат (14 строк):

Слышишь воющий набат,  
Точно стонет медный ад,  
Эти звуки, в дикой муке, сказку ужасов твердят.  
Точно молят им помочь,  
Крик кидают прямо в ночь,  
Прямо в уши тёмной ночи  
Каждый звук,  
То длиннее, то короче,  
Возвещает свой испуг, –  
И испуг их так велик,  
Так безумен каждый крик,  
Что разорванные звоны, неспособные звучать,  
Могут только биться, виться и кричать, кричать, кричать!  
Только плакать о пощаде  
И к пылающей громаде  
Вопли скорби обращать.

А меж тем огонь безумный,  
И глухой, и многошумный  
Всё горит,  
То из окон, то по крыше  
Мчится выше, выше, выше  
И как будто говорит:  
– Я хочу  
Выше мчаться, разгораться встречу лунному лучу,  
Иль умру, иль тотчас-тотчас вплоть до месяца взлечу.

О набат, набат, набат,  
Если б ты вернул назад  
Этот ужас, это пламя, эту искру, этот взгляд,  
Этот первый взгляд огня,  
О котором ты вещаешь с воплем, с плачем и звеня,  
А теперь нам нет спасенья,

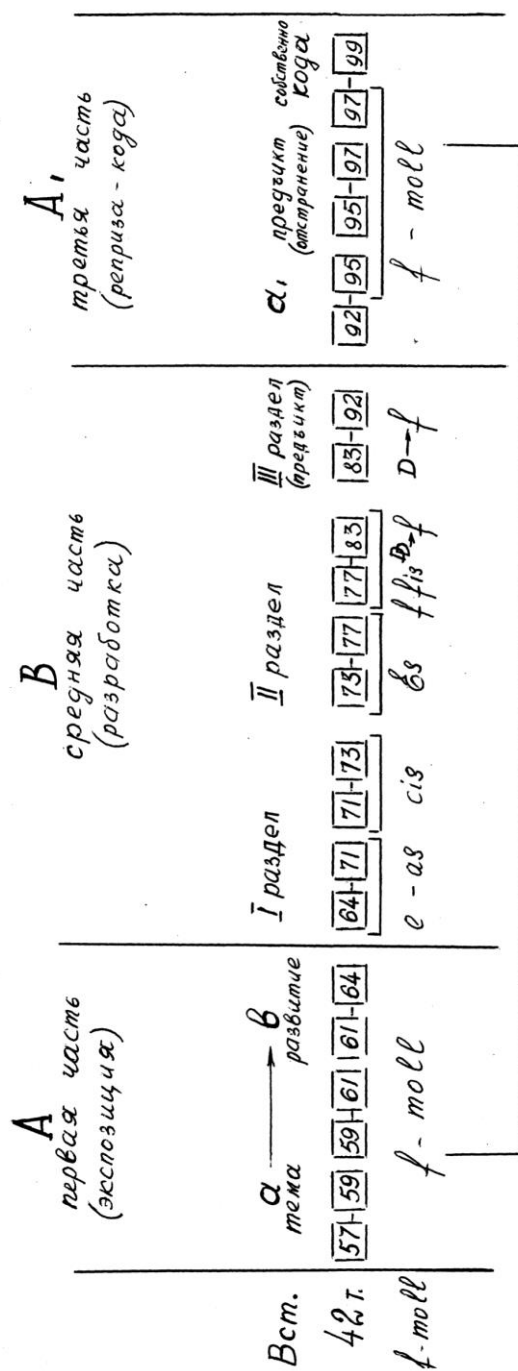
---

<sup>1</sup> К. Бальмонт. Призрачный набат // К. Бальмонт. Стихотворения. С. 332.



Всюду пламя и кипенье,  
 Всюду страх и возмущенье.  
 Твой призыв,  
 Диких звуков несогласность  
 Возвещает нам опасность,  
 То растёт беда глухая, то спадает, как прилив!  
 Слух наш чётко ловит волны в перемене звуковой,  
 Вновь спадает, вновь рыдает медно стонущий прибой!

Трёхчастность в строении стихов легла в основу музыкальной трёхчастности, схему которой можно представить в следующем виде:



Перед нами развёрнутая сложная трёхчастная форма. Все особенности её строения связаны с новой смысловой трактовкой лейтмотива, который в этой части выступает как тема судьбы.

Обычно сложная трёхчастная форма основывается на сопоставлении двух или более контрастных образов. В основе же третьей части «Колоколов» лежит один образ. Каждый раздел формы является этапом в его развитии. Поэтому её средняя часть – интенсивная разработка, и по масштабам, и по напряжённости не уступающая разработкам многих сонатных форм.

В целом, всю третью часть можно назвать огромной разработкой основной темы а (щ. [57] – [59]), в которой заложены два начала в одновременности: властное, повелительное (ходы по звукам трезвучия с подчёркиванием кварты) и жалобное, стонущее (нисходящие хроматические интонации):

The image shows a page of a musical score for the piece 'Колоколов'. It features two systems of music. The first system, starting at measure 57, is marked 'Presto' and includes a vocal line with lyrics: 'САМ- ШИШЬ, САБЫ- ШИШЬ, ВО- Ю- ШИИ НА- БАТ,'. The piano accompaniment consists of two staves with complex rhythmic patterns. The second system continues the vocal line with lyrics: 'ТОЧ- НО СТО- НЕТ МЕА- НЫИ АД.' and includes dynamic markings like 'dim p'. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Разработочность пронизывает все разделы формы и является важнейшим средством развития.

Уже вторая половина экспозиции (щ. [61]– [64]) представляет собой трёхчастную разработку элементов темы: полифоническое изложение ниспадающих интонаций (щ. [61] – 4 такта после щ. [62])– прорыв широких ходов-возгласов (5 такт после щ. [62] – щ. [63]) – снова развитие интонаций стона (щ. [63] – [64]).

Содержание центральной части – разработки (щ. [64] – [92]) – дальнейшая трансформация элементов. Их новые преобразования связаны с появлением в самом начале разработки лейттемы «Колоколов», которая здесь впервые предстаёт как тема судьбы:



Суть развития разработки состоит во всё большей драматизации обоих элементов основной темы и интонаций лейтмотива, что приводит к появлению в собственно центральном разделе разработки новой темы – темы постоянно изменчивого, всё уничтожающего на своем пути пламени (цц. [77] – [83]):

77 *Presto*  
Quart  
Tromboni

Эта тема, соответствующая средней части текста, ярко контрастна всему остальному материалу, поэтому её можно назвать эпизодом в разработке.

Тема огня является кульминацией, результатом, новым качеством огромной предыдущей тематической разработки<sup>1</sup>. Она стимулирует дальнейшее, устремлённое к вершине-горизонту, ещё более интенсивное развитие, которое стирает грани разработки и репризы: элементы тематической репризы возникают значительно раньше появления основной тональности.

Небольшая по масштабам синтетическая реприза-кода (цц. [92] – [99]), обобщая материал элементов основной темы и лейтмотива, утверждает властные интонации темы судьбы как мрачной непреклонной силы, враждебной человеческому счастью.

Необычайная сложность, напряжённость развития, свойственная скорее сонатной форме, а не сложной трёхчастной, сочетается в третьей части «Колоколов» с удивительной стройностью композиции благодаря тональной и тематической симметрии.

*Тематическая симметрия* в крупном плане выражается в том, что в центре формы находится контрастный кульминационный эпизод (огонь). Черты симметрии можно наблюдать и в более малых масштабах, например: в разделе «в»

<sup>1</sup> Аналогичный приём мы наблюдаем во второй части «Колоколов» (линия развития эпизодов).

в экспозиции – 2 элемент, 1 элемент, 2 элемент, в репризе-коде – нарастание, отстранение, нарастание.

*Тональная симметрия* проявляется таким образом: первая и третья части написаны в фа миноре, а в разработке используются довольно далёкие тоналности.

Из всего сказанного можно сделать следующие выводы.

*Третья часть «Колоколов»* представляет собой сложную трёхчастную форму. Её содержание связано с раскрытием одного образа, Вырастающая из основного зерна и построенная на едином дыхании, форма третьей части направлена на утверждение лейтмотива поэмы как темы судьбы.

Этому подчинены особенности развития (разработочность) и структурные закономерности части (экспозиция, разработка, синтетическая реприза-кода).

Контрастный тематический эпизод (огонь) является закономерным качественным скачком по отношению к предыдущей разработке. Это первая кульминация части, которая определяет дальнейший ход развития, устремлённый ко второй кульминации – вершине-горизонту. Таким образом, обе кульминации выполняют роль своеобразных вех в общем целенаправленном движении, суть которого заключается именно в новой смысловой трактовке лейтмотива.

Цельности и слитности формы способствует и то, что текстовая трёхчастность лежит в основе не структурной, а тематической трёхчастности (средний раздел текста получает свою музыкальную характеристику в эпизоде разработки).

Как и в предыдущей части, большое значение в третьей части поэмы имеет симметрия, сдерживающая своими «гранитными берегами» интенсивное, стирающее грани, развитие основной темы.

Роль вступления, в данном случае, аналогична роли вступительного раздела в первой части: она состоит в конспективном изложении будущего устремлённого развития.

Всё своеобразие формы третьей части «Колоколов» связано в её особой ролью в драматургии цикла. Это переломный момент в раскрытии выразительных возможностей лейттемы. Если в первых двух частях лейттема трактуется как отражение мироощущения героя, то здесь она выступает как обобщённое воплощение злого начала, враждебного человеку.

*Финал «Колоколов»* повествует о последнем этапе жизни человека – о смерти – и трактуется композитором в духе высокой трагедии. С точки зрения содержания это кульминация всего произведения.

Трагическое звучание финала во многом связано с образом «чёрного человека», который получил воплощение в самых различных произведениях прошлого. Вспомним хотя бы маленькую трагедию А. Пушкина «Моцарт и Сальери», где «человек, одетый в чёрное», заказывает В. Моцарту Реквием, но не приходит за ним, романс «Двойник» Ф. Шуберта, рассказ А. Чехова «Чёрный монах», поэму С. Есенина «Чёрный человек».

«Кто-то чёрный» в четвёртой части «Колоколов» в обобщённом плане выражает чувство тревоги и ожидания, столь характерное для русского общества начала XX века.

Тема гибели мира, ярко прозвучавшая в искусстве тех лет, связана именно с предчувствием неминуемо надвигающихся грозных событий:

Весь наш род,  
Как на арене гладиатор,  
Перед новым веком смерти ждёт.  
Мы гибнем жертвой искупленья.  
Придут иные поколенья.  
Но в оный день, пред их судом,  
Да не падут на нас проклятья:  
Вы только вспомните о том,  
Как много мы страдали, братья!  
Грядущей веры новый свет,  
Тебе от гибнущих привет!<sup>1</sup>

Напомним, что Д. Мережковский назвал это стихотворение *Morituri*, опираясь на традицию времён античности: «*Ave Caesar, Morituri tesalutant* – “здравствуй, Цезарь, идущие на смерть тебя приветствуют” (обращение римских гладиаторов к императору перед боем)<sup>2</sup>».

«Вполне понятно – писал Б. Асафьев – что ощущение неведомого и предчувствия грозы требовали большого напряжения всех душевных способностей и чуткой настороженности. Этим обуславливается нервный подъём и экстагическое возбуждение музыки»<sup>3</sup>.

Структуру текста четвёртой части «Колоколов» можно представить себе следующим образом:

*Основной тезис*

Похоронный слышен звон,  
Долгий звон!  
*Свершившееся*

Горькой скорби слышны звуки, горькой жизни кончен сон.  
Звук железный возвещает о печали похорон.

*Предстоящее*

И невольно мы дрожим,  
От забав своих спешим,  
И рыдаем, вспоминаем, что и мы глаза смежим.

<sup>1</sup> Д. Мережковский. *Morituri* // Д. Мережковский. Полное собрание сочинений. Том XXII. М.: Издательство «Скорпион», 1914. С. 170–171.

<sup>2</sup> Словарь иностранных слов. М.: Русский язык медиа, 2003. С. 811.

<sup>3</sup> Б. Асафьев. Хоровая культура // Б. Асафьев. Русская музыка от начала XIX столетия. С. 138.

### *Свершившееся*

Неизменно монотонный,  
Этот возглас отдалённый,  
Похоронный тяжкий звон.  
Точно стон,  
Скорбный, гневный  
И плачевный  
Вырастает в долгий гул,  
Возвещает, что страдалец непробудным сном уснул.

### *Предстоящее*

В колокольных кельях ржавых  
Он для правых и неправых  
Грозно вторит об одном:  
Что на сердце будет камень, что глаза сомкнутся сном.

### *Кульминация*

Факел траурный горит,  
С колокольни кто-то крикнул, кто-то громко говорит,  
Кто-то чёрный там стоит  
И хохочет, и гремит,  
И гудит, гудит, гудит,  
К колокольне припадает,  
Гулкий колокол качает.

### *Заключение*

Гулкий колокол рыдает,  
Стонет в воздухе немом  
И протяжно возвещает о покое гробовом.

С одной стороны, здесь говорится о свершившемся («...страдалец непробудным сном уснул»), а с другой – о предстоящем («...вспоминаем, что и мы глаза смежим»). Мысль о тяжёлой утрате вызывает тревогу о людской судьбе вообще, и поэтому в воображении возникает «кто-то чёрный» (кульминация). Заключение, которое по смыслу перекликается с начальным тезисом, возвращает к действительности – к железному звону траурного колокола.

На основе стихов К.Д. Бальмонта в финале «Колоколов» возникает весьма необычная сложная трёхчастная форма.

Форма финала, как и форма третьей части поэмы, является средством раскрытия одного образа. Это обстоятельство определяет особенности её строения: первая часть – развёрнутая двойная экспозиция основной темы (6 тактов до ц. [100] – 4 такта после ц. [109]), вторая часть – разработка (5 такт после ц. [110] – 4 такта после ц. [118]), третья часть – реприза-кода (5 такт после ц. [119] – ц. [121]):





второй – лирико-драматическое высказывание:



третий – момент внезапного вторжения:



Первый и второй элементы тесно связаны между собой. Третий им резко контрастен.

Вот эта полярная противоположность элементов внутри самой темы и является завязкой драмы, источником всего последующего развития.

Оркестровая экспозиция (6 тактов до ц. [100] – 5 тактов после ц. [101]) во всех проведениях темы подчёркивает контрастность взаимодействующих элементов, обосновывает дальнейшее очень острое их столкновение.

Первый этап взаимодействия элементов – сольная экспозиция (4 такт после ц. [102] – 4 такта после ц. [109]), точнее её разработочная середина (такт до ц. [104] – ц [106]), которая содержит первую кульминацию (цц. [105] – [106]) и которую можно назвать «проекцией в будущее»: здесь перспективно показан и итог борьбы (мажор), и путь к нему (постепенное отстранение на второй план элемента «вторжения»<sup>1</sup>.

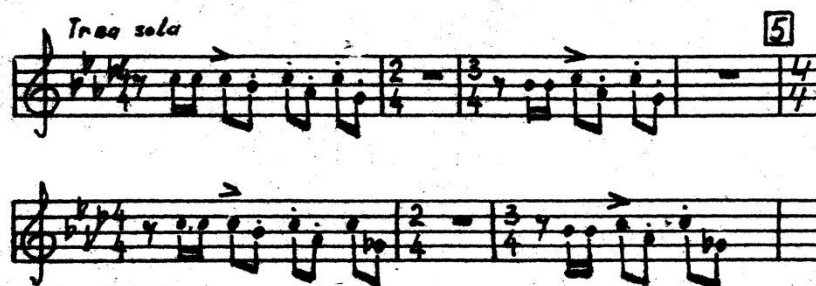
Толчком к этому взаимодействию послужило появление в начале второй экспозиции в партии солиста скорбно звучащей лейттемы «Колоколов»:

<sup>1</sup> Тональный план середины сольной экспозиции: до диез минор – Ми мажор.





Лейтмотив:



Тема интродукции первой части:

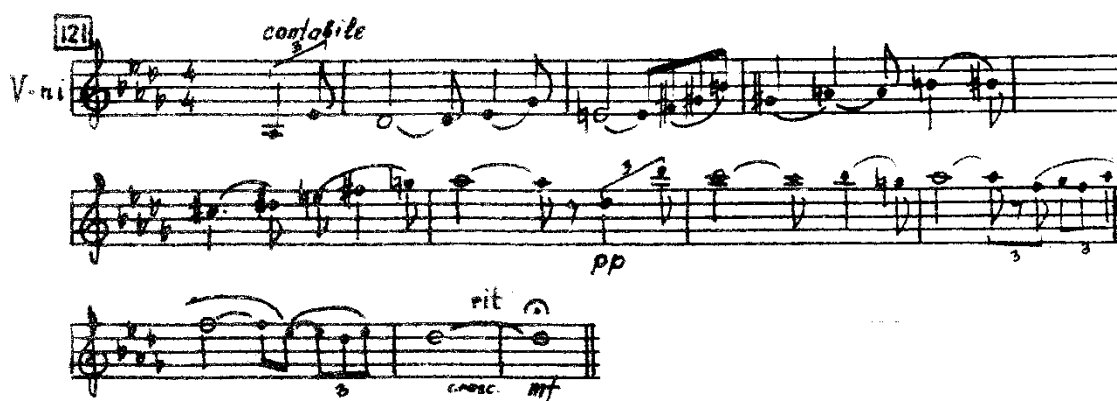


Тритоновые ходы в кульминации третьей части:

Другими словами, кульминация финала представляет собой сосредоточенную разработку лейттемы, вытекающую из огромной рассредоточенной её разработки во всех предыдущих частях «Колоколов». Она подчёркивает значение лейттемы как основной мысли всего произведения.

Драматизм разработки оттеняет ослабленная – экстенсивная – реприза, лишённая в единственном проведении элемента «вторжения» (4 такта до ц. [120] – ц. [121]). Она является естественной реакцией на большую напряжённость предшествующего раздела.

Затухающая реприза финала непосредственно подготавливает светлую коду – завершение всей концепции: ц. [121] – 5 тактов после ц. [122]):



Просветление после свершившейся трагедии мы встречаем не только у С.В. Рахманинова. Это довольно традиционный классический приём. Вспомним такие примеры: мажорный эпизод после смерти Бориса в опере «Борис Годунов» М.П. Мусоргского, заключения опер «Пиковая дама» П.И. Чайковского<sup>1</sup>, и «Отелло» Д. Верди, симфоническую поэму Р. Штрауса «Смерть и просветление».

Умиротворённая Ре-бемоль мажорная кода «Колоколов» в драматургии поэмы выполняет функцию «последствия»<sup>2</sup>, вывода.

Итак, финал «Колоколов» написан в сложной трёхчастной форме, основанной на развитии одного образа. Вся часть представляет собой разработку-борьбу контрастных элементов основной темы. Сосредоточенное, целенаправленное развитие осуществляется этапами: двойная экспозиция, разработка, реприза-кода.

Экспозиционный раздел не только излагает тему (первая экспозиция), но показывает пути её становления (вторая экспозиция), что значительно расширяет функции экспозиции вообще.

Как и в других частях поэмы, в финале «Колоколов» ярко представлен принцип большого в малом: уже в первой кульминации находят своё выражение и процесс борьбы элементов темы, и его итог, а также ладовое развитие всей части (минор – мажор). Это узловый момент в форме, от которого тянутся нити, с одной стороны, к разработке, а, с другой – к коде.

<sup>1</sup> Есть и более непосредственная связь с «Пиковой дамой»: в кульминации экспозиции в несколько изменённом виде звучит мелодия погребального хора из третьего действия оперы. В партитуре «Колоколов» эта тема отмечена квадратной скобкой с указанием «P. Tsch»:



<sup>2</sup> Термин по книге В. Бобровского «О переменности функций музыкальной формы». М.: Музыка, 1970. С. 80.

В целом, драматический характер развития финала определяет лейттема «Колоколов», приобретающая здесь облик темы смерти. Она достигает своего апогея в кульминации разработки, выполняющей функцию основной смысловой кульминации всего произведения. Это вершина огромной динамической волны, по принципам которой строится в целом четвёртая часть. Центральная кульминация является переломным моментом в раскрытии содержания всей поэмы: здесь происходит столкновение важнейших тематических элементов предыдущих частей и определяется дальнейший спад.

С точки зрения драматургии финал «Колоколов» – это центр тяжести цикла, который завершает рассказ о трудной человеческой жизни с её радостями, надеждами, борьбой и неизбежной смертью.

*Итак, поэма С.В. Рахманинова «Колокола» – циклическое произведение, состоящее из четырёх различных по форме частей. Вместе с тем, подробный анализ каждой части позволяет выявить ряд общих закономерностей, присущих всему сочинению в целом.*

Важным элементом, объединяющим поэму, является *лейттема*. Её развитие определяется замыслом цикла. В зависимости от содержания части, *лейттема* каждый раз предстаёт в новом облике. Такая образная трансформация – приём, не столь уж типичный для развития лейттемы вообще. Последнее скорее характерно для монотематических произведений, где различные перевоплощения одной темы составляют основу определённого творческого метода.

В «Колоколах» можно говорить об особом типе лейттемы, которая, не являясь единственным зерном, развивается по законам *монотемы*. Она по-своему окрашивает тематизм каждой части и фиксирует новый этап в раскрытии содержания, а именно: основные кульминации всех частей поэмы строятся на лейттеме (кода в первой, второй рефрен большого рондо во второй, репризакода в третьей, последний раздел разработки в четвёртой частях). Эти кульминации представляют собой единую линию развития, направленную к своей вершине-горизонту – кульминации финала, которая выполняет роль центральной кульминации «Колоколов».

Каждая часть поэмы содержит, помимо основной, ещё одну кульминацию, которая либо сопутствует главной, либо готовит её. Так например, «вторые» кульминации первой и третьей частей, основанные на самостоятельных темах, подготавливают главные кульминации: кульминация эпизодов во второй части подчёркивает вершину развития рефрена, а первая кульминация финала предвосхищает содержание будущей основной кульминации в разработке.

«Вторые» кульминации первой и второй частей – «тихие». Подобные кульминации получили большое распространение в музыке С.В. Рахманинова и являются специфической чертой его стиля. Назначение «тихих» кульминаций – выделить самую суть содержания, передать самые сокровенные мысли героя. Именно так трактуется и интерлюдия первой части, и последний эпизод во второй части поэмы.

Связь «тихих» и «громких» кульминаций осуществляется не только в пределах каждой части, но и между частями: в центральной кульминации финала получают развитие тема интерлюдии первой части и тритоновые ходы из основной кульминации третьей части. *То есть основная кульминация поэмы является концентрацией тех тематических элементов, которые возникали в узловых моментах предшествующего развития и отражали новую ступень в раскрытии содержания.*

В целом, становление лейттемы идёт по пути её сближения с темой *Dies irae* – напевом, часто привлекавшем С.В. Рахманинова. По словам В.В. Протопопова, этот музыкальный образ «...сильно волновал Рахманинова и, сопутствуя ему, по крайней мере, в течение тридцати последних лет жизни, постоянно воплощался композитором в разных формах»<sup>1</sup>. *Dies irae* звучит и в ранней Первой симфонии, и в произведениях среднего периода («Остров мёртвых», «Колокола»), и в более поздних сочинениях («Рапсодия на тему Паганини», Третья симфония, «Симфонические танцы»).

Исследователи отмечают, что часто бывают родственны названному католическому напеву по смыслу, и иногда даже по звучанию, и широко используемые С.В. Рахманиновым древнерусские культовые песнопения. Обычно они основываются на «...мелодике особого типа, в которой опорный звук чередуется с восходящими (или нисходящими) по ступеням тонами гаммы (прелюдии – опус 32 № 2, 12). Возможно, через подобные обороты – пишет далее В. Протопопов, – и проникла к Рахманинову тема *Dies irae*, начальные звуки которой складываются в такое же последование»<sup>2</sup>. К аналогичным оборотам и относится лейттема «Колоколов», чьё образное родство с темой смерти раскрывается постепенно в ходе развития и становится очевидным в финале.

Напряжённость, целеустремлённость в становлении лейттемы обуславливает динамичность всех частей цикла. Этому способствует ряд структурных моментов, которые придают форме «Колоколов» неповторимое своеобразие. Остановимся на некоторых из них.

В поэме С.В. Рахманинов дважды обращается к сложной трёхчастной форме (третья и четвёртая части) и трактует её как основанную, прежде всего, на сквозном развитии. Необходимо отметить, что сложная трёхчастная форма, как известно, с трудом поддается динамизации. Это связано с её внутренней природой (тональная и тематическая репризность, контраст крайних и средней частей).

Особенность сложных трёхчастных форм в «Колоколах» состоит в том, что они, по сути дела, представляют собой разработку исходного внутриконтрастного зерна. Это обстоятельство оказывает решительное воздействие на содержание разделов сложной трёхчастной формы.

---

<sup>1</sup> В. Протопопов. Позднее симфоническое творчество Рахманинова // С.В. Рахманинов. Сборник статей и материалов под редакцией Т. Цытович. С. 153.

<sup>2</sup> В. Протопопов. Позднее симфоническое творчество Рахманинова // С.В. Рахманинов. Сборник статей и материалов под редакцией Т. Цытович. С. 146–147.

Значительно расширяются функции экспозиций: они излагают не только тему, но и её активное развёрнутое развитие. В связи с этим экспозиции становятся двухчастными («тема» и «развитие» в третьей части, двойная экспозиция – оркестровая и сольная – в финале). В обоих случаях вторая половина экспозиционного раздела является начальным этапом взаимодействия исходных элементов, прообразом последующего развития.

Меняется содержание и средних частей сложных трёхчастных форм, наполненных напряжённой разработкой. Борьба основных тематических элементов находит в них своё наивысшее выражение. По смыслу подобные средние части приближаются к сонатной разработке. Иными словами, происходит «отклонение» в сонатную разработку<sup>1</sup>, то есть совмещение функций средних разделов двух различных форм – сложной трёхчастной и сонатной.

*Разработочность* как основополагающий принцип развития становится здесь средством диалектического накопления количественных изменений, что рождает на определённом этапе – в кульминации – новое тематическое качество, как например, тему огня в третьей части поэмы.

В результате сквозного развития репризные разделы сложных трёхчастных форм сливаются с кодовыми и образуют один обобщающий раздел – репризую. Краткость этих частей обусловлена их итоговым значением в форме.

Основную функцию завершения действия выполняют собственно коды. Среди них важное место занимает кода финала, которой по смыслу принадлежит роль коды всего произведения.

Некоторые черты, свойственные сложной трёхчастной форме (двойная экспозиция, разработочность, приводящая к новому тематическому качеству), можно наблюдать и во второй части «Колоколов», написанной в форме рондо. Такое сходство двух различных форм в структуре и в приёмах развития говорит о глубоком внутреннем единстве методов формообразования в поэме в целом.

В работе Л. Мазеля «О лирической мелодике Рахманинова» высказана мысль о сочетании в музыке композитора действенности и созерцательности<sup>2</sup>. В формообразовании поэмы взаимодействие динамики и статики (сквозного развития и симметрии) проявилось со всей очевидностью и особенно ярко представлено во второй и в третьей частях цикла.

Динамическую направленность формы в «Колоколах» отражает тональная разомкнутость произведения: As, D, f, cis Des. Но, вместе с тем, от интерлюдии первой части к финалу протянута тональная арка (As – cis – As – cis – Des), которая определяет общую линию развития и способствует объединению поэмы в одно целое.

Единство частям цикла придаёт конспективное изложение последующего развития в оркестровом вступлении (предвосхищение волнообразного строения в первой части, единой линии нагнетания в третьей части).

---

<sup>1</sup> Термин В. Бобровского по книге «О переменности функций музыкальной формы». М.: Музыка, 1970. С. 129–157.

<sup>2</sup> Л. Мазель. О лирической мелодике Рахманинова // Л. Мазель. О мелодии. М.: Музгиз, 1962. С. 269–270.

Все особенности структуры в «Колоколах» С.В. Рахманинова говорят о тонком, всегда индивидуальном решении композитором вопросов музыкальной формы, что связано со стремлением передать в музыке самую суть содержания поэтического произведения. В этом отношении показательны такие слова композитора: «На самом деле действительно стоящая оригинальность – лишь та, которая идёт от содержания. В моих собственных сочинениях я никогда не пытался сознательно быть оригинальным, быть романтиком, нарочито национальным или ещё кем-нибудь. Я заносу на бумагу ту музыку, которую слышу внутри себя и делаю это возможно естественнее. Что я стараюсь – это писать так, чтобы моя музыка просто и ясно выражала то, что я чувствую в своём сердце, когда сочиняю. Будь то любовь или горечь, печаль или вера – всё это становится частью моей музыки, и она сама становится либо красивой, либо горькой, либо печальной, либо возвышенной»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> С. Рахманинов. Музыка должна говорить языком сердца // Музыкальная жизнь, 1966. № 12. С. 16.

## Вокализ в камерном вокальном и вокально-симфоническом творчестве С.В.Рахманинова

Творчество Сергея Васильевича Рахманинова – явление уникальное для мировой культуры, святое для русских людей. Каждый исследователь, прикоснувшись к музыке великого композитора, находит и открывает для себя *нового* Рахманинова – это и символика, и анализ стиля, и гармония, и многое другое. Цель данной статьи: раскрыть образно-смысловую драматургию бестекстового пения, вокализа, в его камерной лирике и кантатно-ораториальном творчестве.

**Сольный вокализ** в творчестве С. Рахманинова минует рамки упражнения для голоса и полностью перевоплощается в художественную сферу – романс без слов «Вокализ». Лирическая миниатюра-вокализ посвящена замечательной певице А. Неждановой и завершает цикл «Четырнадцать романсов», созданный С. Рахманиновым в период 1910–1915 годов. Показательно, что в других посвящениях также преобладают великие певцы Ф. Шаляпин (с которым С. Рахманинов выступал) и Л. Собинов:

1. «Муза» (Пушкин). *Посв. Ре. (И. Шагинян)*
2. «В душе у каждого из нас» (Коринфский). *Посв. Ф. И. Шаляпину.*
3. «Буря» (Пушкин). *Посв. Л. В. Собинову.*
4. «Ветер перелётный» (Бальмонт). *Посв. Л. В. Собинову.*
5. «Арион» (Пушкин). *Посв. Л. В. Собинову.*
6. «Воскрешение Лазаря» (Хомяков). *Посв. Ф. И. Шаляпину.*
7. «Не может быть» (Майков). *Посв. памяти В. Ф. Комиссаржевской.*
8. «Музыка» (Полонский). *Посв. П. Ч.*
9. «Ты знал его» (Тютчев). *Посв. Ф. И. Шаляпину.*
10. «Сей день я помню» (Тютчев). *Посв. Л. В. Собинову.*
11. «Оброчник» (Фет). *Посв. Ф. И. Шаляпину.*
12. «Какое счастье» (Фет). *Посв. Л. В. Собинову.*
13. «Диссонанс» (Полонский). *Посв. Ф. Литвин.*
14. «Вокализ». *Посв. А. Неждановой.*

Именно в «Вокализ» композитор вкладывает скрытую программу сакрального – исповедь, высказанную без слов, как исповедь души. «Вокализ» выступает как «художественное пространство» мастера, преодолевающее пространство и время музыкально-исторического процесса. Само «художественное пространство» (по Ю. Лотману) [2, с. 253] предстаёт как «индивидуальная модель мира», выраженная на языке пространственных представлений автора.

Камерная вокальная музыка в целом играет важную роль в творчестве С.В. Рахманинова. Будучи гениальным мелодистом, он написал большое коли-



чество произведений для голоса с сопровождением, для хора. «Вокализ» – по сути, синтез стилевых черт многих эпох: вокализы итальянских мастеров, арии *lamento*, барочная музыка, знаменный распев, русская протяжная песня.

«Вокализ» – бестекстовая ария, где голос трактуется как особая краска, а интонационная основа сохраняет связь с песенно-ариозным мелосом и с инструментальной мелодикой. В «Вокализ» от арии *lamento* перешли секундовые интонации, нисходящая линия баса, движущегося по гамме натурального минора вниз.

В отношении знаменного распева уточним, что в настоящее время под знаменным пением обычно подразумевают одnogолосное (унисонное) церковное пение, опыт исполнения которого теперь нередко можно услышать как на богослужениях Русской Православной Церкви, так и на концертной эстраде и в аудиозаписях. Знаменному распеву присущ самобытный ладомелодический синкретизм (в григорианике ладовые и мелодические закономерности гораздо более автономны). Распев исключительно плавен, движется по секундам. При этом ключевую интонацию всего свода знаменных песнопений составляет восходящий ход в пределах трех звуков (реже – четырех), то есть одного согласия обиходного звукоряда. Синкретизм заключается в неразрывном единстве самого распространенного мелодического хода и ячейки ладового звукоряда – одного «согласия». Восходящие три звука открыто или завуалировано движут каждую мелодическую строку знаменных песнопений. Эти же черты находим и в сочинении С.В. Рахманинова.

Говоря о других истоках «Вокализа», подчеркнем русское начало, русскую песенную мелодику. С русской песней его роднит мелодическая простота, протяжность, ладовое решение – натуральный минор, характерный для народной песни.

Барочные традиции, прежде всего связанные со стилем И.С. Баха, выражаются в возвышенном, объективном начале образного строя. В фортепианном сопровождении это заключается в пульсации полифонической фактуры. В этой связи можно вспомнить вторую часть «Итальянского концерта» И.С. Баха.

Фактура «Вокализа» разнообразна, меняется в зависимости от места в музыкальной форме и художественной идеи. Фактура представлена основными типами: мелодия вокальной партии, линия баса, пульсация восьмыми длительностями среднего голоса. Мелодия наиболее развита, играет ключевую роль в сочинении. Линия баса играет гармоническую роль, придавая музыке оттенок бесконечности исторического времени. Она движется в линейно-поступательном нисходящем векторе. Средний голос – «сердцебиение» фактуры, заключающееся в ритмическом и гармоническом единстве пульсации аккордов.

Симптоматично также обращение к старинным музыкальным формам. «Вокализ» решен в старинной двухчастной форме типа развертывания. Последний раздел (кода) привносит в архитектуру произведения черты трехчастной репризной формы. Здесь проводится тема первого периода в первоначальном виде в среднем голосе и в партии сопровождения.

«Вокализ» С. Рахманинова – уникальный по своей природе пример индивидуальной композиции. Он содержит в себе черты многих форм, жанров и стилей, являясь при этом ни на что не похожим, авторским произведением. В нем обнаруживается сходство с русской песней, русским церковным знаменным распевом, связи со старинными барочными традициями и вместе с тем — коренные черты рахманиновского композиторского стиля.

Сольный вокализ проникает и в другие камерные сочинения С. Рахманинова. Напомним также романс, посвященный М.В. Олферьевой, «Уж ты, нива моя» (на стихи А. Толстого), где в коде после слов *Там всходила люта печаль-трава, выросло горе горячее*, звучит вокализ-плач как обобщенный знак скорби с характерным для русской музыки первоначальным восходящим скачком на чистую квинту. Аналогично проявляет себя вокализ и в романсе «Полюбила я на печаль свою» на стихи А. Плещеева (из Шевченко), где после слов *Уж такая доля мне выпала* плач-вокализ, как стон, повторяет основную тему.

В этих романсах прослеживается влияние русской народной музыки на творчество Рахманинова. В сочинениях нет прямых цитат, но интонационные параллели, а также мелодическое развитие по принципу мелодии широкого дыхания, выявляют генезис мелоса русской протяжной песни не столько внешними признаками, сколько глубинными связями. Возможно, именно вокализ играет драматургическую роль не только важного послесловия, но и размышления о судьбе. Посредством вокализа образ будущего моделируется как сфера внутреннего созерцания, нечто надсознательное, которое, по словам К. Малевича, «есть... нечто, что потоньше мысли и легче, и гибче», что «изречь не только что ложно, но даже совсем передать словами нельзя» [4, с. 127].

В вокализах Рахманинова слово, растворяющееся в безмолвии, погружается в «абсолют» музыки. «Неизрекаемое молчание», всегда присутствующее в видимом мире, предстает в сочинениях Рахманинова как изначальное пространство для звука, в котором существует практически неуловимая грань, тот момент, когда слово бессильно умолкает или когда безмолвный мир пронзается словом.

Формирование особого вида бестекстового пения – хорового вокализа – происходило достаточно активно и в кантатно-ораториальных жанрах. Часто в **хоровом вокализе** важно не только тембровое своеобразие, но и смысловой акцент. Именно хору поручались «слова» неодушевленного персонажа. Вспомним, к примеру, знаменитый эпизод из кантаты С. Рахманинова «Весна» (1902), где на словах солиста *Убей, убей изменницу!* вступает в октавный унисон смешанный хор, пропевая закрытым ртом интонацию малой терции ( $f - d$ ), скрытый смысл которой, тактом позже, раскроет солист – *Убей!* Интересна и ритмическая формула данного эпизода. Прямая речь персонажа «Зимы» выписана крупными длительностями (половинными и целыми), а «расшифровка» этой лейтинтонации в партии баритона звучит восьмыми и четвертями<sup>1</sup>. Кроме того, лейтинтонация «Зимы» впоследствии получает секвенционное нисходящее раз-

<sup>1</sup> Рахманинов С. Весна. Музыкальное издательство П. Юргенсон. 2012. Ц. 11.

витие как психологическая составляющая – практически сходящий с ума человек, в состоянии аффекта обуреваемый страстями и жаждой мести<sup>1</sup>.

В поэме «Колокола» (1913) хоровые вокализы появляются в смысловых кульминациях. В среднем эпизоде первой части в тональности *cis-moll* (тональность «смерти») звучание хора закрытым ртом рисует мрачный, статично-суровый образ – предвестник бедствий и потерь, неизбежно сопровождающий человеческую жизнь. Эта неизбежность заключается в применении бесконечного канона в унисон четырехголосного смешанного хора. Сама мелодическая линия построена в узком диапазоне чистой кварты и представляет собой поступенное движение вверх с возвратом к приме через «колокольное» опевание терцового тона. Этот важнейший драматургический эпизод предвосхищает скорбное заключение кантаты, где в фактуре хора – «колокольный набат» закрытым ртом, на фоне которого слова звучат солиста *Гулкий колокол рыдает*. Символистские стихи Эдгара По (в переводе Бальмонта), попадая в определенные драматургические условия музыки Рахманинова, обретают новые значения. Так, хоровой вокализ становится символом Времени, выступает «живым воплощением временных процессов, философско-мифопоэтическое осмысление и отражение которых составляет одну из главных метамузыкальных тематических линий музыки Рахманинова» [3, с. 55].

Хоровой вокализ, как образ разлуки, тоски, предстает в Трех русских песнях (1926). В первой части вокализ появляется как пролонгированное завершение основной темы *Через речку, речку быстро*<sup>2</sup>. Заключительное слово фразы *малина* в партии мужских голосов длится три с половиной такта, распевая гласный *a*, аллегорически трансформируясь в «стон» одиночества. Во второй части *Ах, ты, Ванька*<sup>3</sup> тема несчастной женской доли, выходит за рамки судьбы одного человека, это обобщающая картина одиночества, потерянной любви, горя, страдания. В коде дважды звучит вокализ по нисходящим звукам хроматической гаммы *d-moll*, как выписанное глиссандирующее ниспадающее окончание протяжных песен-плачей. Немаловажен тот факт, что альты исполняют этот вокализ закрытым ртом. Такой принцип исполнения имеет огромную драматургическую силу, символизируя собой внутренний плач или стон, состояние души, горе, которое героиня не имеет право излить наружу, показать людям. В третьей песне *Белилицы, румяницы вы мои!*<sup>4</sup> речь идет о ревнивом муже, который хочет побить жену. Тяжелая пляска, как будто пляска смерти, выписана при помощи упругой ритмики, «напором», силой тектонических сопряжений. Припевные слоги *Ай!*; *Ай, да!*; *Ай, люли!*; *О!*; *А...*; *А!*; за счет распевности, про-

---

<sup>1</sup> Возможно, М. Глинка впервые в русской музыке для характеристики фантастического персонажа (Головы из оперы «Руслан и Людмила») избрал хоровой макро-тембр мужских голосов.

<sup>2</sup> За основу этой части взята свадебная песня из тетради А. Лядова.

<sup>3</sup> На основе песни в исполнении Ф. Шаляпина, протяжная, печальная. Песня распространена повсеместно, исполняется многоголосно и принадлежит женской традиции.

<sup>4</sup> Эту песню С. Рахманинов услышал в исполнении Н. Плевицкой.

тяженности звучания приобретают значение вокализов с эмоционально-драматургическим наполнением. В этих вокализах – страх и ужас перед будущим, воспоминания о прошедшем. Кульминационными проведениями становятся хоровые вокализы, исполняемые закрытым ртом, приобретающие многопараметровые оттенки эмоционального состояния, смещения чувств. Таким образом, тяжелая драма безнадежности, отчаяния, так мучавшая композитора в эмиграции, после десятилетнего молчания отразилась в этом опусе.

Подводя итоги, подчеркнем, что впервые найденные С. Рахманиновым драматургические свойства вокализа, получают свой отклик в сочинениях отечественных композиторов XX – начала XXI веков. За этой период вокализ продемонстрирует динамику своего развития в отечественном музыкальном искусстве от функции небольших эпизодов в отдельных произведениях до абсолютной самостоятельности жанра хорового вокализа а cappella. В русском искусстве вокализ станет не только средством композиторского письма, с его помощью будут усиливаться глубинные смыслы музыкальной ткани. Если в сферах тембра, инструментовки, полифонии, гармонии невозможна унификация, то, перефразируя слова Н. Римского-Корсакова, можно удостовериться, что и вокализ — «тайна», которую невозможно раскрыть «научными разоблачениями» [5, с. 9]. Приоткрывая завесу тайны, в статье приводилось достаточное количество примеров, которые, естественно, не должны и не могут исчерпать, а также продемонстрировать всю сферу вокализов. С этой точки зрения тема открывает новые горизонты.

### *Литература*

1. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
2. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988. 348 с.
3. Ляхович А.В. Символика в поздних произведениях Рахманинова: монография / А. В. Ляхович; Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка». Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2013. 184 с.
4. Малевич К. О поэзии // Забытый авангард. Wiener Slawistischer Almanach, 21. P. 127.
5. Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки с партитурными образцами (в 2 ч.). Т.1. М.: Музгиз, 1946. 121 с.

## **Рахманинов: В диалоге с XX столетием**



### ***Грани адаптации***

При всех несомненных достижениях творчества Рахманинова 1910-х годов приходится констатировать следующее: в условиях происходившего тогда кардинального обновления художественных принципов его музыка оказалась оттеснённой на второй план.

И вскоре композитора настигает второй творческий кризис, неизмеримо более затяжной, чем первый, конца 1890-х. Молчание длилось почти десятилетие. Характерно, что началось оно в 1917-м году, как раз в момент колоссального слома, перевернувшего всё и вся в социально-политической жизни страны.

Рахманинов покидает Родину, долго приспособливается к быту Запада, что тоже, конечно же, не способствовало быстрому «возвращению к жизни». Медленно и тяжело это началось только со второй половины 1920-х годов, когда он заканчивает Четвёртый концерт и пишет «Три русские песни» для хора с оркестром.

Так композитор вступал в период окончательной адаптации к новому. Плодотворности этого процесса способствовало то обстоятельство, что теперь и само время повернуло навстречу ему, поскольку после бума «современниче-

ства» свою востребованность заново приобретало искусство, по образному строю более объективное, прояснённое и классичное (разумеется, всё это в модернизированном облике, что отчётливо представлено и в рахманиновской музыке тех лет).

Полосу бунтарства и ниспровержения классики сменяет стремление вернуться к традиционным устоям. В этой ситуации творчество Рахманинова, как бывшего представителя классико-романтической эпохи, становится заново востребованным.

Особенно отчётливо смыкались с актуальными художественными направлениями «Три русские песни» (в русле фольклорного движения XX века) и выполненные по единой структурной модели «Вариации на тему Корелли» и «Рапсодия на тему Паганини» (в духе неоклассицизма), причём в каждом из двух случаев Рахманинов предложил совершенно самобытное истолкование общеэстетических принципов.

Остальные крупные произведения не были ориентированы на какое-либо из конкретных течений, но с достаточной целенаправленностью отвечали той или иной локальной исторической ситуации: «балансирующая» стилистика Четвёртого концерта резонировала сложному перепутью времён 1910–1920-х годов, Третья симфония стала проекцией противоречивого брожения действительности первой половины 1930-х, а в «Симфонических танцах» осязаемо воплощены кануны смертоносных баталей Второй мировой войны. Два последние из названных произведений содержат явные параллели к создававшимся в те же годы Четвёртой и Шестой симфониям Шостаковича.

Постепенно складывалась та поздняя метаморфоза рахманиновской манеры, которая при всей своей умеренности и классичности вполне вписывалась в контуры современного стиля. Наиболее заметные перемены состояли в том, что привычные для композитора поэтичность и эмоционально-лирическая наполненность корректировались теперь с позиций достаточно трезвого, рационально-осознанного мироотношения.

И что очень важно – во многом преодолевалась мучительная противоречивость взаимоотношений с новой эпохой. Именно это и сделало возможным завершающий взлёт его творчества в 1930-е годы, о чём особенно красноречиво свидетельствуют две блистательные партитуры – «Рапсодия на тему Паганини» и «Симфонические танцы».

Имеет смысл сразу же обсудить вопрос о переживаниях композитора в связи с вынужденным отъездом из России. То, что это были сильнейшие переживания – факт несомненный. Опираясь на факт недавней композитора «тоски по Родине», нередко говорят об усилении драматизма в его музыке, созданной за рубежом: *«Все эти произведения проникнуты глубоким трагизмом, настроениями фатальной обречённости, мучительной тоски об утраченном»* (Ю.Келдыш).

Как бы ни была соблазнительна и ситуативно вроде бы оправдана подобная мысль, объективное восприятие рахманиновской музыки не даёт для неё достаточных оснований. К этому в чём-то предрасполагало и его творчество

предшествующих десятилетий, когда в ряде случаев, раскрывая состояния обречённости, он сообщал завершающим тактам свет надежды, мудрое ощущение нескончаемости жизни, её обязательного возрождения (среди показательных разноплановых примеров – романс «Ты помнишь ли вечер», Прелюдия *h-moll*, кода кантаты «Колокола»).

В рахманиновской музыке 1930-х годов оптимистическая настроенность базировалась на всеобщей переориентации мироощущения, важнейшей доминантой которого вопреки глобальным бедствиям и конфликтам становится неискоренимое жизнелюбие. Последующее рассмотрение конкретных произведений, думается, подтвердит высказанное соображение.

\* \* \*

Вначале остановимся на двух произведениях, нацеленных на запечатление противоречий окружающего мира – это Четвёртый концерт и Третья симфония. Однако сразу же оговоримся: при сходстве смыслового посыла, они принадлежали разным историческим этапам, обозначив движение из времени начала XX века в следующий период, начавшийся в 1930-е годы.

В свою очередь, **Четвёртый концерт** в некотором роде даёт срез эволюции от 1910-х годов в 1920-е, поскольку он с большими перерывами обдумывался и создавался с 1914 по 1926 год. Здесь в тематизме побочной партии I части и в основном материале II-й отчасти ещё присутствует романтика больших чувств и открытых эмоциональных порывов, а также негача мечтательной меланхолии с сильным восточным акцентом. Но «классика» побочной партии уже далеко не та, что прежде: ей присуща определённая отстранённость, из неё словно выветривается непосредственность лирического переживания и ностальгический налёт.

Музыку следующей части отличает неожиданный сплав: в мягкое колыхание колыбельной привносится сурово-мужественный тон, элегичность наделена флёрром завуалированной иронии, что ставит чувство в рамки интеллектуальной дисциплины и передаёт как бы несколько снисходительное отношение ко всякого рода меланхоличности. И в целом, на всём лежит отпечаток сдержанности и трезвого жизнеотношения, а сфера лирического «ориента» выступает не столько как противопоставление ведущей динамической стихии, сколько как дополняющий контраст к ней.

Господство деятельных проявлений в этом концерте несомненно. Активнейший импульс им задаёт тема главной партии I части с её ритмической энергией и созидательной настроенностью. Следующая важная веха – бурное вторжение реалий современного динамизма в центре II части.

И уже полновластно токкатно-скерцозный поток царит в финале, подчиняя себе отзвуки лиризма предыдущих частей и выходя к завершающему торжеству шумной двигательной бравуры, вбирающей в себя интонационные пучки главной партии I части. Это торжество тем значимее, что оно становится итогом весьма напряжённого диалога с окружающим миром, пробиваясь сквозь тревожные вихри смутного времени, в том числе вытесняя флюиды демонизма.

Так на трудном жизненном перепутье 1910–1920-х годов складывался позитивный контакт с современностью, причём отличался он безусловно оптимистической настроенностью. Стилистически балансируя между прошлым и будущим, музыкальная ткань Четвёртого концерта заметно склоняется к модернизации всех параметров.

Здесь немало заострённо-резких ритмоинтонаций, композитор часто оперирует «открытыми» тембрами оркестра с главенством трубы и обращает на себя внимание такая деталь: заключительный пассаж рояля во II части явно ведёт своё происхождение от джазовых импровизаций.

В теме главной партии I части с её функцией зачина концепции ощутима конструктивно-рациональная заданность, и примечательно, что её контур напрямую отзовется в аналогичной по положению теме Первого фортепианного концерта Р.Щедрина (1954).

Противоречивость иного рода осмысливается в **Третьей симфонии** (1935–1936). Здесь зафиксирована напряжённая атмосфера брожения и жизненного поиска, чрезвычайно характерная для первой половины 1930-х годов как переходной фазы от начала XX века к следующему историческому периоду. Объёмная, многоракурсная картина бытия того времени воссоздаётся в симфонии через множественность и многоликость художественного материала, через интенсивнейшее напластование контрастов.

В этом пёстром ворохе всеобщей сумятицы безусловной определённой наделены только два образа. Один из них представлен взаимодействующим сцеплением тембров в побочной партии I части: «рожки» (так, сугубо по-русски трактовал Рахманинов звучание деревянных духовых) и струнные – то и другое как по-разному изливаемые волны горячего эмоционального признания в любви, и это, конечно же, любовь к России. Другой образ дан в теме, обрамляющей II часть – это лирическая жемчужина симфонии, «лагуна» душевной отрады, связанной с высокой усладой созерцания красоты.

Всё остальное подчинено сугубо процессуальной драматургии. Во вступительных тактах симфонии запрограммирован её главенствующий тонус – взрывчатый, импульсивный, передающий вздыбленную патетику грозовой эпохи.

В последующем множественный образный субстрат с непрерывными перебросами состояний во всех подробностях воспроизводит драму жизненных исканий: смута и разноречивость времени, бурелом и грохот бытия, метания, пробы, нащупывания, преодоления, схватки жизненной борьбы.

Во II части «лагуна» благодатного созерцательного покоя быстро затуманивается скользящими бликами и наплывами тревожащей смуты. Высшего накала летящий поток противоречий бытия достигает в финале, но здесь же в полную силу заявляют о себе два смысловые вектора, принципиально важные для этой концепции жизненного поиска.

Первый из них связан с идеей необходимости подчинения мятущегося личностного духа надличному императиву, воспринимаемому как вердикт Истории – и мысль о верховенстве общезначимого-всеобщего герой повествования принимает как должное.



Второй вектор определяется стремлением вырваться из состояния брожения-поиска к чёткости и ясности существования, что в конечном итоге и осуществляется в завершающем праздничном кипении деятельных усилий торжеством бодрости и жизнеутверждения.

В отличие от сугубо «процессуальной» Третьей симфонии, законченный «кристалл» подобных устремлений уже был обретен в «Рапсодии на тему Паганини» (1934) и будет подтвержден в «Симфонических танцах» (1940), но в ряд этих произведений Третья симфония безусловно вписывается своей стилевой «тональностью». Композитор оперирует здесь средствами той умеренно современной манеры, когда уже не может быть речи о каком-либо традиционализме.

Помимо общих примет такого стиля, обращают на себя внимание по крайней мере два момента. В способах формирования звуковой ткани симфонии ощущается несомненное воздействие техники монтажа «кадров», идущей от кинематографа. И, как ни парадоксально, отмеченная выше *«лирическая жемчужина»* заглавной темы II части оказывается, в сущности, очень умело и красиво *сконструированной* (вдобавок к тому, своё происхождение она частично ведёт от блюзовых секвенций).

\* \* \*

Помимо только что названных, Рахманинов стал на данном этапе автором ещё двух «кристаллов» художественной выразительности. Это были «Три русские песни» и «Вариации на тему Корелли» – оба произведения открывали новые грани в творчестве композитора, связанные с важнейшими направлениями в музыкальном искусстве XX века.

«Три русские песни» для хора и оркестра (1926) стали в высшей степени оригинальной страницей рахманиновского творчества. Это одно из немногих произведений композитора, в котором он прибегает к подлинному фольклорному материалу. Обрядовая «Через речку, речку», рекрутская лирическая «Ах ты, Ванька» и плясовая «Белилицы, румяницы вы мои» в сумме своей дают не только три разнохарактерные зарисовки народной жизни, но и три разные грани национального характера.

Построение цикла и по фактуре, и по смыслу репрезентирует песню «мужскую» (мужские голоса), «женскую» (только женские) и «сводную, общую» (смешанный хор). За этим прочитывается сюжет: издали возвращается муж удалой, женщина горюет о своей доле, грядёт момент расправы ревнивца над ней.

«Три русские песни» можно попытаться вписать в русло *фольклоризма начала XX века*, представив их в качестве одного из итогов этого, может быть, самого мощного направления в музыкальном искусстве того времени. Однако творческий подход Рахманинова настолько своеобразен и необычен, что его шедевр воспринимается скорее как прогноз на далёкую перспективу с предвосхищениями *«новой фольклорной волны»* второй половины столетия, ближе всего к Свиридову времён «Курских песен» (1963).

В любом случае, перед нами образец поразительной свободы взаимоотношений композитора с фольклорной моделью. При всей корректности подхода к народно-песенному материалу, Рахманинов работает с ним как с собственным, ему принадлежащим. Это начинается с вариантного развёртывания мелодической основы, попевочная структура которой не только растягивается или сжимается, но при необходимости допускается и вычленение её отдельных звеньев.

Но главный путь «авторизации» фольклорных прототипов пролегает по линии развития оркестровой фактуры. Это ни в коем случае не сопровождение, это совершенно автономный пласт музыкальной ткани, выделяя который, композитор сознательно ограничил возможности хора одноголосием.

«Унисонное изложение делает звучание напевов экспрессивным и рельефным, что позволяет одновременно развёртывать сложную инструментальную партию» (В.Брянцева). Оркестровый массив насыщает целое ритмической пульсацией, множеством образных граней и оттенков, в том числе подавая через тембры и звукоизобразительные детали целый ряд знаковых штрихов русского национального бытия.

Особенно ощутима значимость «авторских комментариев», привносимых через оркестровую партию, в плане психологизации народно-песенного материала. То посредством исключительно чутких звуковых намёков, то на основе «густого» эмоционально-экспрессивного настоя передаются сложные амбивалентные состояния внутреннего напряжения и насторожённости, томительного ожидания и тяжёлых предчувствий.

Этому сопутствует затемнённый, почти сумрачный колорит. Так, в завершающем номере сквозь внешний покров разбитного гулянья высвечивается мысль о горькой женской доле, что в конце подчёркнуто замедлением темпа, снятием плясовой фактуры и раздумчивым произнесением последних фраз: «*Право слово, хочет он меня побить, // Я ж не знаю и не ведаю, за что*».

«Три русские песни» формально можно причислить к жанру фольклорной обработки. На самом деле это ярко новаторская *разработка* народно-песенного материала с прорывом в его совершенно новое звукоощущение. Причём при всей интенсивности авторских привнесений удержана безупречная органика воссоздания национального духа, а глубина его постижения во многом базируется именно на этих привнесениях.

\* \* \*

На волне возвращения к традициям на рубеже 1930-х годов в качестве ведущего художественного направления в мировой музыке выдвинулся *неоклассицизм*. Рахманинов деятельно откликнулся на его веяния созданием в первой половине этого десятилетия двух очень близких между собой вещей, выполненных, в сущности, по одной композиционной модели. Это были «Вариации на тему Корелли» и «Рапсодия на тему Паганини».

В обоих случаях он воспользовался формой вариаций как важным устоем многовековой истории музыкального искусства. К тому же Рахманинов обращается здесь к темам, которые не раз использовались в классические времена:

старинная португало-испанская мелодия «*La Folia*» (её, помимо А.Корелли, использовали в своих сочинениях Д.Скарлатти, И.С.Бах, Ф.Э.Бах, А.Гретри, Л.Керубини, Ф.Крейслер и ряд других композиторов) и 24-й каприс Н.Паганини, также неоднократно служивший темой вариации (например, у Ф.Листа, И.Брамса, В.Лютославского).

В очередной раз приходится признать, что и в данном случае у рассматриваемых опусов Рахманинова имелся далёкий «предыкт», где их очертания были намечены технически и даже стилистически – это фортепианные «Вариации на тему Шопена» (1902).

Своеобразие его неоклассицизма состояло в подчёркнутой классичности. Но это ни в коем случае не стилизация – это качественно модернизированная классика, что сказывается в остроте ритма, гармонии и артикуляции, а также в жёсткости тона, внутренней нервности, в динамичном тоне и холодке *ratio*, идущем от мирочувствия «прагматической» эпохи.

Кроме того, современное наклонение обоих вариационных циклов Рахманинова в ряде случаев оттеняется подключением специфики джазового музицирования (VIII-я из «Вариаций на тему Корелли», IX, X и XVI вариации в «Рапсодии на тему Паганини», что позже отозвалось в коде II части «Симфонических танцев»).

**«Вариации на тему Корелли»** для фортепиано (1931) близки романтической традиции, в том числе типу шумановских свободных вариаций. Этому сближению способствовал характер самой темы, притягивающей своей глубиной и проникновенностью.

От романтической эпохи наследована и адаптированная к современности метаморфоза фортепианного стиля *brillante* со свойственным ему изысканным шармом и блестящим артистизмом. Потрясающе мастерство, с которым композитор изобретает из краткого тематического зерна и щедро преподносит россыпи всё новых и новых образно-смысловых граней.

В остальном это произведение можно рассматривать как подготовительный этюд к «Рапсодии на тему Паганини», как её «двойник». Здесь были намечены соответствующие контуры импульсивно-динамичного жизнеощущения с безусловной доминантой оптимистического тонуса, апробированы приёмы варьирования исходной темы и её фактурно-ритмической разработки, найдены очертания развёрнутой трёхчастной композиции, где вариации деятельно-двигательного характера сосредоточены в крайних разделах, а «лирические отступления» в среднем.

### ***Последние шедевры***

**«Рапсодия на тему Паганини»** для фортепиано с оркестром (1934), в сущности, является в творческом наследии Рахманинова последним, пятым по счёту фортепианным концертом, хотя по облику своему он совершенно не похож на предыдущие. Кардинальные различия начинаются с самой избранной композитором формы вариаций, сложившихся в большой трёхчастный цикл:

I часть (или «экспозиция») – вариации I–X, II часть («лирический центр») – вариации XI–XVIII, финал («реприза») – вариации XIX–XXIV.

Однако неповторимость «Рапсодии» в сравнении с четырьмя концертами состоит главным образом в её художественном содержании. На пути к его осмыслению необходимо отказаться от некоторых сложившихся стереотипов. Первый из них связан с достаточно расхожим мнением о трагедийности этого произведения, что обычно выводится из факта активного присутствия в его драматургии мотива *Dies irae*.

Второй из стереотипов сложился вследствие прямого проецирования на рахманиновскую концепцию фигуры самого Паганини и легенды о его «демонизме», что вроде бы подтверждалось программными расшифровками, которые композитор подготовил для предполагавшегося на эту музыку балета М.Фокина.

Тем не менее, собственно музыкальная реальность «Рапсодии», если отвлечься от разного рода внемузыкальных наслоений, позволяет внести определённые коррективы в видение смысловых опор данной концертной композиции.

Важнейшая из них определяется тем, что перед нами концерт-скерцо, а если позволить себе уточнения, то ещё и каприччо, арабеска, импровизация – настолько неотразимы изобретательно-виртуозная разработка материала, живость, артистический блеск, остроумие, подчас даже с оттенком пикантности (всему этому в частности служат преобладающий лёгкий стаккатный штрих и жемчужные россыпи пассажей). Разумеется, скерцозность не выступает здесь как нечто самоценное, более всего она служит выражению духа молодости, искрящейся бодрости, полноты и раскованной игры сил.

Временами скерцозность приобретает черты серьёзности, подтянутости и сосредоточенности – тогда присущие ей подвижность, стремительность и заострённость ритмов трансформируются в импульсивно-динамичные образы активно-волевого преодоления (нередко с героической окраской).

Может показаться парадоксальным, но эта энергетика порой начинает ассоциироваться с созидательным энтузиазмом первых пятилеток «страны Советов» – с наибольшей отчётливостью в центре среднего раздела (напоминая тему главной партии Шестнадцатой симфонии Н.Мяковского), а затем в марше-токате начала «финала».

Упомянутый средний раздел конденсирует совершенно неотъемлемую от образного мира «Рапсодии» сферу лирических чувствований, которая в рассредоточенном виде пронизывает и крайние разделы произведения. Неотъемлемую, поскольку господствующий здесь слой скерцозно-деятельных побуждений просто немислим без сопутствующих ему эмоциональных проявлений, так что складывается неразрывный художественный сплав, выливающийся в скерцозно-лирическую концепцию.

Этот сплав был весьма характерен для музыкального искусства 1930-х годов, в том числе в формах лирической комедии (в числе её лучших образцов – опера С.Прокофьева «Дуэнья»).

Собственно лиризм в «Рапсодии» преподносится в очень широком спектре: проникновенно-одухотворённые излияния нежности души и чарующие миражи мечтательной ворожбы с подключением роскоши импрессионистской звуковой палитры, сугубо интимные признания с хрупкой истончённостью оркестровых красок и восторженные гимнические произнесения «во всеуслышание».

Отдельную, сугубо демократическую «струю» образуют лирические высказывания, восходящие к современной шансон эстрадного толка со свойственной ей терпкостью и раскованностью.

Но мир «Рапсодии» отнюдь не безоблачен. Не раз набегает тень тревожных раздумий, возникают наплывы мрачных предчувствий, появляется витающий над жизнью зловещий призрак смерти. В этом случае композитор, как и в ряде других своих сочинений, использует секвенцию *Dies irae*, издавна служившую в музыкальном искусстве символом некой надлично-роковой силы. Здесь данный мотив становится по сути второй темой вариаций.

Однако в полном согласии с главенствующей направленностью произведения персонифицированный этой темой «негатив» затемнений колорита и давящих воздействий неизменно перекрывается или просто сметается потоком жизнелюбивых настроений. Кроме того, происходит своеобразное перерождение, когда преодолевается её трагедийно-фатальное предназначение, и она подчиняется громаде торжествующей жизни (таков итоговый штрих, проставленный в коде).

Следовательно, данным произведением Рахманинов самым действенным образом ответил на столь насущную этико-психологическую примету 1930-х годов: несравненный, поразительный оптимизм – оптимизм несмотря ни на что и вопреки всем грозам и бедствиям того времени. Конечная суть рассмотренной партитуры состоит в том, чтобы всеми силами утверждать веру в жизнь, её свет и радостное приятие.

Этому служит и истинная классичность звукового строя: органичный синтез традиционного и современного, ясность и чёткость музыкальных построений, выверенность и сбалансированность всех компонентов, законченное совершенство деталей и целого.

\* \* \*

Вряд ли можно оспорить тот факт, что две самые высокие вершины позднего творчества Рахманинова – «Рапсодия на тему Паганини» и «**Симфонические танцы**» (1940).

Вторая из этих партитур стала последним произведением композитора, и создавалась она, когда мир уже был объят пожарищем Второй мировой войны. Именно эта жгуче актуальная ситуация определила направленность рахманиновской концепции, которую можно обозначить хрестоматийной фразой «*война и мир*».

Сразу же следует оговорить следующее. В ходе сочинения композитор ввёл несколько автоцитат, о которых будет упомянуто ниже, и воспользовался

темами незаконченного балета «Скифы», над которым работал в 1915 году, то есть опять-таки во времена войны, но *Первой* мировой.

Очевидно, второе из этих обстоятельств и подтолкнуло его к тому, чтобы дать своему произведению название «Симфонические *танцы*», хотя оно весьма условно, так как собственно танцевальной может считаться только II часть.

Кроме того, существуют сведения, что Рахманинов предполагал назвать части следующим образом: I – «День», II – «Сумерки», III – «Полночь» (в конце вступительного раздела финала колокола бьют 12 ударов). Как и в случае с «Рапсодией на тему Паганини», руководящим для себя принципом прием не столько подробности авторского замысла, сколько восприятие музыки как таковой, в том числе связывая её с реалиями общеисторической ситуации.

С этой точки зрения естественно прийти к заключению, что в «Симфонических танцах» с исключительной чуткостью отражена атмосфера начального разворота грозных событий Второй мировой войны. Композитор вводит здесь резко разведённые контрасты, поляризация которых подчёркивает нарастающее размежевание противостоящих явлений, и суть этого размежевания сводится к самоочевидной «формуле»: мир, неотвратимо ввергающийся в пучину войны.

Антитеза «война и мир» начинает формироваться в I части через сопоставление её среднего раздела с крайними. В её центре широко экспонируется столь дорогой для Рахманинова образ Родины. Композитор возвращается к тому, что впервые было найдено в написанной за несколько лет до этого Третьей симфонии – звучание «рожков», представленное здесь тембрами гобоя, кларнета и саксофона. Просто и безыскусно выводят они нескончаемую лироэпическую песнь русских полей, родного приволья.

Но смысл этого ласкового распева выходит за пределы сугубо национальной адресованности. В данной пейзажной пасторали с её светлой мечтательностью чувствуется благодать и покой жизни вообще, отрада души, её пристанище, то желанное, к чему тянется сердце человеческое.

В коде I части состояние очарованности возобновляется с новой силой в хорале струнных, расцвеченном блёстками поэтичной звончатости (вводя здесь лейттему из своей Первой симфонии, композитор как бы вспоминает о далёкой юности). В некоторой заторможенности течения этой музыки ощутимо желание до бесконечности длить идиллию мирных дней, а завуалированная здесь ностальгическая нота несёт с собой определённый подтекст. Нетрудно понять: именно в ситуации надвигающихся бедствий до предела обостряется чувство жизни. Каким особенно драгоценным и притягательным становится то, что завтра может быть потеряно навсегда! Вот чем объясняется стремление удержать минуты ускользающего счастья. Отсюда же тоскливая меланхолия, порождённая пониманием неизбежных утрат на пороге больших испытаний.

Во II части это щемящее чувство раскрывается с наибольшей остротой, даже с болезненной экспрессией. Практически единственный раз во всём своём творчестве Рахманинов создаёт здесь вальс как таковой, что совпало с возрождением и расцветом этого жанра в отечественной музыке тех лет: в опере «Война и мир» и балете «Золушка» С.Прокофьева, в музыке к «Маскараду» и в

балете «Гаянэ» А.Хачатуряна и вплоть до советской песни (например, «В лесу прифронтовом» М.Блантера).

Нити ко II части «Симфонических танцев» тянутся от психологических поэм «Вальса» М.Равеля и особенно «Грустного вальса» Я.Сибелиуса. И Рахманинов с полным основанием мог бы назвать её «*Valse triste*», но с переводом второго слова не как *грустный*, а *печальный*.

У него это вальс-элегия последнего бала, поэма прощальных услад и вздохов, томительная в особой плавности и медлительности своего кружения (вальс-бостон). И сама лирическая эмоция также особая – «густая», насыщенная, с приступами жгучей тоски (композитор использует здесь аккордовые структуры кластерного типа, понижения ступеней, поникающие «оползания» минорных созвучий и тональностей).

Зловещей приметой происходящего становятся вторжения пронзительной сигнальности засурдиненной меди с её устрашающими «раздуваниями» и металлическим скрежетом. Для Рахманинова этот тембровый знак давно уже служил эквивалентом враждебного человеку XX века, но в данном случае, исходя из контекста военного времени, подобные звучания становятся угрожающим призраком неизбежных тревог и смертоносных опасностей.

Под нависающей сенью подобных предостережений и страхов прощальный вальс становится «танцем на пороховой бочке» или, по меньшей мере, кружением над обрывом. Присущие этой музыке гнетущие ощущения и сумрачная насторожённость закономерно выливаются в стремительный вихрь коды – словно спешно-судорожные завершающие штрихи расставания (ещё одна яркая психологическая деталь).

\* \* \*

«Война» разворачивается в крайних частях цикла по линии неуклонной эскалации. Это два скерцо, но весьма отличающиеся по смысловому наполнению.

Скерцо I части носит открыто воинственно-наступательный характер, что представлено в следующих параметрах:

- характерная моторно-токатная пульсация на маршевой основе;
- подчёркнутая острота упругих, пружинистых ритмов;
- ключевая роль духовых инструментов вообще и медных в особенности с выделением трубных фанфар и холодного блеска тембрового облачения.

При всём том, этой музыке нельзя отказать в таких качествах, как суровая бодрость, собранность, подтянутость, целеустремлённость и внешняя импозантность, броский рельеф, яркая зрелищность (в том числе через красочные тонально-гармонические сопоставления типа  $f - Des - E - A - As - D - Des - G - c$ ).

Так что на первых порах энергия, горячий напор и зажигательный темперамент молодцеватой бравуры «гарцующего» воинства может невольно увлечь, даже захватить. Это пока что не сама война, а военные игры, собиранье сил, накачивание мускулов, парад на плацу, приготовления к действию.

Но уже в репризе I части мы становимся свидетелями начального этапа водворота военной эпопеи. Атмосфера становится тревожно-возбуждённой, гро-

зовой, звучание – колючим, пронзительным, в нём прослушивается грохот орудий, а динамично-импульсивный ход-бег военной машины приобретает хищный «оскал». Примечательно, что на кульминации (ц.26) вводится «набухший» кластер из четырёх больших секунд.

При всём том скерцо финала приобретает качественно иной характер, поскольку наращивание агрессивности выливается теперь в вулканическую лаву сумбурно-лихорадочного хаоса разгорающихся битв. Причём с самого начала репризы в кипение этой лавы активнейшим образом включается мотив *Dies irae*. В сравнении с «Рапсодией на тему Паганини» здесь его обличье совсем иное. Он выступает и как знак грозящих бедствий, и как карающая десница войны, и как призрак смерти (в моменты «костлявого» перестука ксилофона).

Дьяволиада XX века, которая заинтересовала Рахманинова ещё в опере «Франческа да Римини» и во II части Второй симфонии, а затем в некоторых из этюдов-картин и в Четвёртом концерте, получает теперь законченное воплощение в полуфантастически-гротескном преломлении мрачного батального действия. Одиозный, оргиастический, сатанинский разгул милитаризма перерастает в настоящий шабаш вооружённой нечисти.

И всё-таки экспансия сил зла не носит в финале исчерпывающе тотальный характер. Его средний раздел посвящён горестным раздумьям о неразумии человеческом, а в ламентозных вопрошаниях, скорбных столах души и тоскливых причетах слышатся опасения за судьбы мира и гуманизма. И главное: в самом конце произведения намечена потенция действенного противостояния.

Вырастающий из инфернально-демонического потока эпилог произведения основан на теме одной из частей «Всенощной» (№ 9 «Благословен еси Господи»). Она построена на интонациях знаменного распева, но восходит скорее к раскольничьим песнопениям – вот почему веет от неё праведной истовостью. Наполненная динамизмом, суровой решимостью и грозной былинно-богатырской мощью, данная тема знаменует собой могучий эпос сопротивления, реального отпора беснованию военщины.

В сопоставлении с предшествующим повествованием эта музыка звучит пророчеством грядущей спасительной миссии России в предстоящем развороте военной эпопеи. То был последний взгляд композитора на реалии XX столетия и последний штрих в запечатлённом им образе Родины, которая всегда оставалась для него святыней из святынь.

В его сердце неискоренимо жила вера в неисчерпаемость и неодолимость «третьего Рима». В связи с этим вспоминается мысль, высказанная А.Н.Толстым уже во время Великой Отечественной: если от России останется хотя бы один уезд, то она и тогда непременно возродится.

Такова была завершающая нота, поставленная Рахманиновым в созданной им полувековой художественной летописи о человеке, проделавшем трудный путь из «серебряного века» в «век огнедышащий», в век с его неслыханными катаклизмами и робким светом надежды на грядущее от них избавление.



**Чеховский сюжет в музыке  
С.В.Рахманинова и К.К.Ноттары:  
итоги творческого образовательного проекта  
«On the Highway»**

В статье представлен творческий образовательный проект «On the Highway» («На большой дороге»), посвящённый чеховскому сюжету, получившему творческое продолжение в симфонической поэме С.В. Рахманинова и оперной музыке К. К. Ноттары.

Проект реализован в контексте обучения иностранному языку студентов театрального, художественного и музыкального факультетов Дальневосточного государственного института искусств (ДВГИИ).

*Методику проектирования* учебной постановки на английском языке подготовили опыты Международных фестивалей, оперных и театральных спектаклей, выставочных программ и музыкальных мастер-классов с участием автора в качестве переводчика, координатора, консультанта.

История профессиональных постановок произведений мировой литературы, интерпретация её тем и сюжетов в кросскультурном театральном взаимодействии не раз становились *объектом* нашего исследования в контексте обучения. Принятая в вузе искусств форма устного экзамена по иностранному языку, традиционный класс-концерт, способствует раскрытию творческого потенциала будущих представителей творческих профессий, подразумевает подготовку самостоятельных актёрских работ на основе избираемых сюжетов, обсуждение возможных сценографических решений, выбор костюмов, реквизита, музыкального сопровождения.

Процесс воспроизведения моделей профессионального проекта постановки в образовательном поле составляет *предмет* нашего исследования. Его методолого-методическая основа предполагает:

- получение студентами искусствоведческой, исторической, лингвокультурологической информации в ходе выполнения лексико-грамматических упражнений и работы с тематическими глоссариями;
- применение тематического тестирования как формы текущего и рубежного контроля;
- выбор дополнительных текстов для независимого интертекстуального анализа;
- разнообразные творческие задания а) с учётом специфики вуза искусств, направления обучения, лично-значимых тем и проблем, б) с целью

симультанного формирования профессиональных и лингвистических компетенций.

В ходе проекта «On the Highway» мы обратились к чтению и анализу драматического этюда А.П. Чехова «На большой дороге», истории его написания, постановок и переводов, изучению обзоров кинематографических, музыкальных, оперных и иных презентаций сюжета одноактной пьесы и тематически связанных с ней рассказов «Осенью» и «На пути».

Организация очередного образовательного проекта с целью моделирования исследовательского пространства в процессе обучения иностранному языку продолжает цикл англоязычных учебных постановок: «Дон Жуан и другие» по материалам мастер-классов выдающихся театральных и музыкальных педагогов; «Антропос» по мотивам произведений Славомира Мрочка, «Дождь», по новелле Ким Ю Джона, «Друг семьи», по пьесе Д. Блюма; «Красные комнаты» по книге стихов Кэрол Левин.

В публикациях, подготовленных нами ранее, отражена и работа над проектами, посвящёнными произведениям Тамао Ариёси «Мигавари» («На твоём месте»); Кунио Симидзу «Гримёрка», Жана Кокто «Человеческий голос»; Самуэля Беккета «Кресло-качалка» и «Катастрофа»; Тенесси Уильямса «Стеклянный зверинец» и «Трамвай – желание»; Кристофера Хэмптона / Шодерло де Лакло «Опасные связи»; Нила Саймона «Мемуары Брайтон Бич» и «Билокси-Блюз»; Юджина О Нила «Долгий день уходит в ночь», Антона Чехова «Драма» и др.<sup>1</sup>

Условия реализации творческого образовательного проекта, принципы контекстного обучения, методики *арт-* и *лингво-*терапии дополняют методологию, представленную ранее, и в ходе постановки «On the Highway» определяют следующие задачи:

- создать сценарий учебного спектакля на английском языке по мотивам одноактного драматического этюда А.П. Чехова «На большой дороге» и рассказов, сюжетно связанных с ним;

- включить в программу будущего спектакля / класс-концерта тексты-ассоциации, фрагменты произведений англоязычных авторов разных времён, в том числе и времени создания пьесы «На большой дороге»;

- продолжить изучение возможностей применения наработанных нами методик в развитии международных творческих образовательных проектов ДВГИИ;

- ввести в сценарии уроков элементы интертекстуального анализа и анализа искусствоведческих статей исходя из личного переводческого опыта международных учебных и профессиональных постановок на английском языке с 1992 года по настоящее время;

- дополнить учебные тексты, упражнения, творческие задания информацией о симфонической поэме С.В. Рахманинова «Утёс» и опере К.К. Ноттары «На пути» (*La Drumul Mare, On the way*).

---

<sup>1</sup> См.: <https://www.famous-scientists.ru/14604/>.

Универсальность *Методологии формирования переводческой партитуры* пьесы, направленной на оптимизацию кросскультурного сотрудничества, определяет её соответствие основным требованиям организации жизненного цикла творческого образовательного проекта, что подтверждают опыты подготовки международных событий (оперных, музыкальных, спортивных, музейных и др).

Жизненный цикл профессионального проекта (project life cycle) – промежуток времени от его идеи до завершения – составляет два года и более. Его воспроизведение в образовательном поле существенно сокращает время: проект реализуется в течение одного семестра.

В терминологии, принятой нами, *этапы* проекта, включающие исследование, разработку, реализацию, завершение, именуются исходя из специфики процесса постановки спектакля: *подготовительный, аналитический, постановочный, постпостановочный*.

Международная продюсерская группа руководствуется принятой схемой жизненного цикла бизнес-проектов. На продолжительность этапов влияет выбор материала и другие факторы, активизирующиеся в том или ином остановочном процессе (страна, театральная школа, педагогический стиль и т.д).

Жизненный цикл мультикультурного творческо-образовательного проекта в контексте драматического, оперного, балетного, кукольного театра, кино, музейной либо выставочной деятельности на *подготовительном* этапе включает в себя:

- знакомство с биографией автора избранного текста; историей публикаций, переводов, иных трансформаций и презентаций, включая оперные либретто, балетные спектакли, симфонические поэмы, произведения живописи и скульптуры;

- создание основы единого сценария / переводческой *партитуры* события (спектакля, выставки, класс-концерта, мастер-класса, фестиваля).

Как и концептуальная база (concept phase) бизнес-проекта, подготовительный этап предполагает формирование концепции, формулирование цели, разработку плана, обоснование осуществимости проекта.

Подготовительный этап переходит в этап анализа или *аналитический*. Его составляющие:

- анализ избранного текста на изучаемом иностранном языке; анализ текста оригинала / анализ текста или его фрагментов на родном языке / языке обучения; сопоставительный анализ фрагментов нескольких переводов на изучаемый язык;

- анализ сценических, кинематографических, музыкальных, балетных, музейных, выставочных, концертных, фестивальных и других презентаций произведения.

*Постановочный* этап (в терминологии проектного менеджмента execution phase, фаза реализации) включает творческий процесс репетиций на изучаемом иностранном языке, со всем диапазоном его методов. Актуальнейшим для пе-

реводчика-координатора профессионального международного проекта / преподавателя иностранного языка является *метод включённого наблюдения*.

Постепенно разворачиваясь на подготовительном и аналитическом этапе, всё более востребованными становятся арт-и лингво-терапевтические составляющие проекта, что поддерживает и лексика грамматических упражнений. Упражнения из сферы арт-терапии в процессе репетиций учебного спектакля в творческом вузе рассматриваются нами как одно из многих условий формирования оптимального контекста вербализации мыслей на изучаемом языке. Термин «активное воображение» связан с наблюдением студента за потоком его собственных ассоциаций, его фантазии. Техника активного воображения, открывает будущему актёру, музыканту, художнику возможности для творческой само-реализации и само-познания, позволяет вызывать определенные образы, закреплять их в символической форме, успешно решать творческие и личностные задачи. В каждой учебной группе, воспроизводящей до известной степени модели реальной ситуации, подготовки творческого события, даже начинающий изучать язык, и, следовательно, наименее вовлечённый в творческий процесс студент, выполняет свои чётко обозначенные функции. Вклад каждого участника становится уникальным и служит созданию цельной композиции.

*Постпостановочный* этап (*postproduction / termination phase*) включает проведение дискуссий, пресс-конференций; презентации и экспертную оценку научных и творческих итогов проекта; финальную правку перевода, если планировалась его публикация. Таким образом, четыре этапа проекта реализуются нами в течение четырёх месяцев семестра.

На Подготовительном этапе студенты самостоятельно выбирают и разрабатывают темы индивидуальных сообщений и творческих презентаций: Организация подготовительного этапа постановки «On the Highway»; Драматический этюд А.П. Чехова «На большой дороге»: история создания; Театральные постановки и экранизации пьесы «На большой дороге» в России; Чеховские чтения в театре Arts On Beacon Hill, США; Трансформация чеховского сюжета в кино, симфонической музыке, опере и т.д.

Аналитический этап образовательного проекта «On the Highway» предполагает изучение конкретных аспектов отдельных постановок, что отражается в темах сочинений, подготовленной монологической и диалогической речи: Сценография, реквизит и костюмы в пьесе «На большой дороге»; Звук и музыка в пьесе: Увертюра. Сцены I–V. Финал; Портреты персонажей драматического этюда «На большой дороге» и т.д.

Постановочный этап образовательного проекта «On the Highway» ведёт к нарастанию динамики ролевой игры, отражённой в следующих темах: Распределение ролей: картина I; Развитие образов пьесы: картины 2–5 и т.д.

Итоги учебного спектакля обсуждаются на Постпостановочном этапе. На традиционные класс-концерты актёрских групп приглашаются музыканты и художники. В группах музыкального и художественного факультета проводятся конференции, с участием будущих актёров. Студенты и ассистенты-стажёры

выступают с докладами по личностно-значимым, профессионально-ориентированным темам.

Так, в аналитическом эссе «Образ Марии Егоровны в драматическом этюде А.П. Чехова» прозвучали фрагменты англоязычных академических статей, посвящённых оперным партиям, которые для докладчика явились наиболее яркими ассоциациями.

Поиски информации о раскрытии темы одноактного драматического этюда «На большой дороге» в симфонической музыке, опере, живописи продиктовали обращение к другим чеховским сюжетам, ставшим основой музыкальных сочинений и живописных работ.

Выполнение творческих заданий потребовало расширения терминологического словаря по каждому направлению обучения и использования Глоссария терминов К.С. Станиславского на английском языке, включённого в книгу «Язык сцены» (Ахмыловская Л.А. Language of Stage [Текст]. 1-е изд. Владивосток: ДВГИИ, 2019. 176 с.)

В ходе воплощения проекта студенты читают и переводят терминологически-насыщенные искусствоведческие материалы, связанные не только с анализируемой пьесой, но и с другими произведениями А.П. Чехова, делятся личными ассоциациями, выполняют специально разработанные лексико-грамматические упражнения и разнообразные творческие задания, содержащие фрагменты статей. Приведём в качестве примеров некоторые из них.

*Ex. 5. Say a few words about the story On the Way by Anton Chekhov and the translation performed by Robert Edward Crozier Long. To begin with refer to the critic's introductory phrases below.*

Anton Chekhov was a Russian playwright and short story writer. He is one of the greatest short story writers of all time. Let me introduce to you one of his best short stories «On the Way»...

*Ex. 6. Find English equivalents to the titles of Chekhovian pieces below. Mind your Grammar, make up sentences according to the patterns:*

*The Rock, Op. 7. Symphony poem (based on the Chekhov's plot «On the High Way») was composed by S. Rachmaninoff in 1883.*

*Opera «On the way» was composed by C. Nottara in 1933 in Romania. Explain the usage of The Passive Voice in The Present, Past and Future Indefinite Tense.*

**A.** 1. А чой-то ты во фраке...? (По водевилю «Предложение»). Комическая опера-балет. В 2-х действиях. Муз. С. Никитин. 1992. Москва. 2. Анна Петровна (По рассказу «Анна на шее»). Муз. комедия. Муз. В. Власов и В. Афере. Москва. 3. Антрепренер под диваном. Муз. И. Прибик. 1921. Чехословакия. 1980. Москва. 4. Беззащитное существо. Опера в одном действии. Муз. Ходаш. Ростов-на-Дону. 5. Ванька. Опера в одном действии. Муз. А. Холминов. 1979. Москва. 6. Ведьма. Опера в одном действии. Муз. Ходаш. Ростов-на Дону. 7. Ведьма. Опера в одном действии. Муз. В. Власов и В. Афере. 1961. Москва. 8. Ведьма. Опера в одном действии. Муз. Б. Яновский. 1916. Москва. 9. Верочка (по одноименному рассказу). Муз. Ю. Ищенко. 1971. 10. Вишневы сад. Опера в 2-х действиях. Муз. А. Леман. 4-я симфония. 11. Жалобная книга. Мо-

ноопера. Муз. И. Рогалев. Исп. С. Лейферкус. 1984. Ленинград.12. Забыл. Опера в одном действии. Муз. И. Прибик. 1921. Одесса.13. Каштанка. Опера в 2-х действиях. Муз. В. Рубин. 1989. Новосибирск, Москва. 14. Контрабас и флейта. Опера. Муз. Н. Сидельников. 1976. 15. Медведь. Комическая опера. Муз. И. Семенов. 16. «Мы отдохнем». Романс. Ор.26. (На слова монолога Сони из пьесы «Дядя Ваня»). Муз. С. Рахманинов. 17. На деревню дедушке. (По рассказу «Ванька»). Опера в одном действии. Муз. Т. Чудова. 1978. 18. Не в духе. Опера в одном действии. 1914. Санкт-Петербург.19. Памяти Чехова. Кантата. Муз. Н. Пономаренко. 1935. Москва. 20. Памяти Чехова. Кантата (Симфоническая повесть памяти Чехова). Муз. В. Юровский. 1961. 21. Радость. Опера в одном действии. Муз. И. Прибик. 1922. Одесса. 22. Роман с контрабасом. Операшутка в 3-х действиях, с прологом и эпилогом. Муз. А. Архангельский. 1916. Москва. 23. Роман с контрабасом. Опера. Муз. А. Дубинский. 1936. Нью-Йорк. 24. Свадьба. Опера. Муз. В. Эреннберг. 1916. 25. Свадьба. Опера. Муз. А. Холминов. 1984. Москва. 26. Свадьба. Опера. Муз. Т. Чудова. 27. Свадьба с генералом. Мюзикл. Муз. Е. Птичкин. 1984. Москва. 28. Скрипка Ротшильда. Опера. Муз. В. Флейшман. 1941. Москва. Оркестровка Д. Шостаковича. 1943. 29. Страсти по Каштанке. Детский мюзикл. Муз. И. Пономаренко. 1999. Санкт-Петербург. 30. Третье направление (по рассказам Чехова). Опера в одном действии. Муз. С. Никитин. 1989. Москва. 31. Утес. Симфоническая поэма. (По мотивам рассказа «На большой дороге»). Муз. С. Рахманинов. 32. Хирургия. Комическая опера в 1-ом действии. Муз. М. Остроглазов. 1914. Москва. 33. Юбилей. Опера. Муз. С. Никитин. 1985. Москва.

**В.** 1. Адмирал. (По рассказу «Свадьба с генералом»). Веселая интермедия в 1-ом действии. Муз. А. Андреоли. 1960. Италия. 2. Ведьма. Опера. Муз. Хойби Ли. 1956. Англия.3. Вишневый сад. Опера. Муз. Тонтшер. 4. Вопрос о браке. (По водевилю «Предложение»). Муз. Кайли Лючиано. 1957. Италия. 5. Контрабас.(По рассказу «Роман с контрабасом»). Комическая опера. Муз. Ханс Позер. Германия. ТУ.6. Контрабас. (По рассказу «Роман с контрабасом»). Опера. Муз. В. Букки.1954. Италия. 7. Контрабас (По рассказу «Роман с контрабасом»). Опера. Муз. Анри Соге. 1931. Франция; 1958. Италия. 8. Лебединая песня. (По рассказу «Калхас»). Опера в одном действии. Муз. Кайлли Лючиано. 1957. Италия. 9. Лебединая песня. (По рассказу «Калхас»). Опера в одном действии. Муз. Л. Шайи. 1956. Италия.10.Вишневый сад. Симфоническая поэма. Муз. Бейт Стенли. 1911. Англия (Только музыка, без сценического действия). 11. Мужлан. (По водевилю «Медведь»). Опера в одном действии. Муз. М. Буччи. 1949. США. 12. Мужлан. (По водевилю «Медведь»). Опера в одном действии. Муз. М. Финк. 1955. США. 12. Грубиян. (По водевилю «Медведь»). Комическая опера водном действии. Муз. Д. Ардженто.1957. США. 13. Медведь. Комическая опера. Муз. Уильям Уолтон. 1967. Англия. 14. Медведь. Опера. Муз. И. Ирасек. 1972. Чехословакия. 15. Чудовище. (По водевилю «Медведь»). Комическая опера. Муз. А. Бер-Вальбрун. 1914. Германия. 16. На большой дороге (По рассказу «Осенью»). Опера. Муз. Константинас Ноттара. 1934. Румыния. 17.Предложение Опера. Муз. Л. Шайи.1957. Италия.

18. Предложение. Опера. Муз. Ретгер. 19. Смерть чиновника («Апчхи»). Опера. Муз. А. Масканьи. Италия. 20. Три сестры. Опера в 2-х действиях. Муз. Петер Этвош. 1998. Франция. 21. Хирургия. Опера-буфф в 1-ом действии. Муз. Пьер Октав Ферроу. 1928. 22. Франция. Хирургия. Опера в одном действии. Муз. Хайби Ли. 23. США. Хирургия. Опера в одном действии. Муз. А. Шарф. 24. Чайка. Опера. Муз. Роман Влад. Германия.

*C. I.* Анюта (По рассказу «Анна на шее»). Балет в 2-х актах. Муз. В. Гаврилин. Хореография В. Васильев. 1982. Ленинград; 1986. Большой театр. Москва; 1986. Неаполь. Театр «Сан-Карло»; 1986. Рига. Театр оперы и балета; 1987. Челябинск. Театр оперы и балета; 1989. Казань. Театр им. М. Джалиля; 1990. Пермь. Театр оперы и балета. 2. Дама с собачкой. Балет в 2-х актах. Муз. Р. Щедрин. Хореография М. Плисецкая. 1985. Большой театр. Москва. 3. Зимние грезы. (По пьесе «Три сестры»). Балет в 2-х актах. Муз. П. Чайковский. (Фрагменты Пятой и Шестой симфоний). Хореография Кеннет Макмиллан. 1991. Театр Ковент Гарден. Лондон. 4. Три сестры. Балет в 2-х актах. Муз. С. Рахманинов и А. Озолиньш. Хореография В. Панов. 1984. Антверпен (Бельгия). 5. Три сестры. Балет-фантазия. Муз. С. Рахманинов. Хореография В. Панов. 1992. Бонн. Театр оперы и балета. 6. Чайка. Балет в 2-х актах. Муз. Р. Щедрин. Хореография М. Плисецкая. 1980. Большой театр. Москва; 1983. Театр Пергола. Флоренция; 1985. Муниципальный театр. Швеция, Гетеборг.

*Ex. 7. Read and translate the following sentences. Discuss them with your group-mates. Pay your special attention to the information regarding the opera by C. Nottara based on Chekhov's plot (1934).*

1. Константин Ноттара (1890–1951) – румынский композитор, скрипач, дирижёр и педагог. 2. В 1907 окончил Бухарестскую консерваторию, занимался у Д. Кириака (муз.-теоретич. предметы), А. Кастальди (композиция, гармония), Р. Кленка (скрипка). 3. Совершенствовался в игре на скрипке у Дж. Энеску в Париже (1907–1909), затем у К. Клингера в Корол. академии иск-в в Берлине (1909–1913). 4. В 1907–1938 много концертировал как скрипач, создал «Квартет Ноттары» (1914, с 1924 – Гос. квартет). 5. Как дирижёр выступал с 1929, в 1933–38 дирижировал оркестром Румынского радио. 6. В 1916–1947 профессор Бухарестской консерватории по классу скрипки. 7. В своём композиторском творчестве развивал традиции Дж. Энеску. 8. Писал музыку в различных жанрах 9. Среди произведений оперы: «На большой дороге» («La drumul mare», по пьесе А. П. Чехова, 1934, Клуж), «С любовью не шутят» («Cu dragostea nu se glumeste», 1941, Бухарест), «Овидий» (1950; завершена В. Бергером в 1960); балеты «Ирис» («Iris», мимодрама, 1931, Моравска-Острава), «Крестьянская свадьба» («Nunta taraneasca», 1950); Поэма (1920); концерт (1950) для скрипки с оркестром, орк. соч., камерно-инстр. ансамбли, хоры, песни.

*Ex.8. Translate the text from English into Russian. Find more information about the Romanian composer C. Nottara and his family. Write an essay about their activities, using the links below.*  
<https://www.clasic.radio/articole/art,htmlc=5331&g=2&arh=1&y=2018&...>

A. Nottara, aristocrat and intellectual family, prominent in the XIX and XX centuries; Hrisant N. (?–1731) Romanian astronomer and ecclesiastic; afterwards Patriarch of Jerusalem; he is the first to determine the geographical coordinates on Romanian soil; Constantin N. (1859 Bucharest –1935) prominent personality of the Romanian theatre, performing on the stage of the National Theatre; his acting was romantic, pathetic, rhetorical, embodying universal as well as national characters (Sophocles, Shakespeare, Hugo, Delavrancea); as a teacher he formed many famous generations of actors at the Conservatory; Constantin C. N. (1890 Bucharest –1951), son of *Constantin N.* Romanian composer, violin player and professor, musical critic; his work is influenced by the French music and the Romania folklore; he composed operas (*On the Way, It's Getting Light, Ovidiu*), ballets (*Iris*), chamber works and musical critics.

B. Memorial Museum 'C.I. and C.C. Nottara', Bucuresti, Romguide is situated at a distance of 5 to 6 km of Gura Humorului. Humor Monastery is one of the most famous foundations of the Romanian Memorial Museum "C.I. and C.C. Nottara". It is located in the building where lived the great actor C.I. Nottara and his son, composer C.C. Nottara. **Memorial Museum "C.I. and C.C. Nottara"** is located in the building where lived the great actor **C.I. Nottara** and his son, composer **C.C. Nottara**. The Museum's collection consists of donations made by **Ana C. Nottara**. On the ground floor of the apartment is presented through the documents and objects, the life and work of the actor, stage manager, director, teacher C.I. Nottara. **The Museum's collection** includes family photographs and more than 800 roles played in his long career, showcases with books, makeup table, paintings with portraits of his teachers - Michael Pascaly, Stefan Velescu, Matei Millo, parents portraits, all made by Corneliu Baba, personal objects, entertainment posters, medals, valuable books purchased from Pascaly and another great actor, De Max, corporate of the French Comedy.

C. The floor building is dedicated to the composer **C.C. Nottara**. Here we include: the lobby with piano and one of the composer's violins, the library office which lies on three walls, with musical scores, books of musical literature and art, the living room with beautiful furniture, statues, paintings, a foray into Romanian theater and music history from the first half of the twentieth century.

D. Independenta Romaniei. The movie (1912) depicts the Romanian War of Independence (1877-1878).

**Ex. 9. Speak on the opera "On the Way" by C.C. Nottara (La Drumul Mare Operă Într-un Act). Use the information below in sentences of your own; comment on the Grammar phenomena illustrated.**

1. The vinyl *La Drumul Mare* was released in Romania in 1984. 2. The genre is defined as classical. 3. It was recorded at Radio România and printed by I. P. Filaret. 4. Baritone Vocals [Egor Merik, un vagabond]–Nicolae Constantinescu. 5. Baritone Vocals [Fedia, un muncitor]–Mircea Bezeti. 6. Bass Vocals [Sava, un bătrîn călugăr]



– Adrian Ștefănescu. 7. Bass Vocals [Tihon Evstigheniev, hangiu la drumul mare]– Pompei Hărășteanu. 8. Chorus – Corul Conservatorului "Ciprian Porumbescu" Din București. 9. The opera was composed by – Constantin C. Nottara in 193-33; first premiered in 1934 at Cluj Opera and then in 1937 in Prague and Bratislava. 9. Conductor – Grigore Iosub. 10. The opera was dited by [Postprocesare]–L.Marian. 11. Engineer [Maestru de sunet]–Ion Barna. 12. Graphics [Grafica] – Valentin Săhleanu. 13. Libretto by [după o nuvelă de] – A.P.Cehov. 14. Liner Notes – Martha Popovici. 15. Orchestra – Orchestra de studio a Radioteleviziunii Române, Orchestra de studio a Conservatorului „Ciprian Porumbescu” din București. 16. Producer [Redactor de disc] – Ștefan Bonea. 17. Producer [Redactorul înregistrărilor]– Annemarie Kron. 18. Soprano Vocals [Maria Egorovna, soția lui Borțov]–Victoria Bezeti. 19. Soprano Vocals [Nazarovna, o călugăriță]–Marina Mirea. 20. Tenor Vocals [Kuzma, un trecător] – Ion Stoian. 21. Tenor Vocals [Simeon Sergheevici Borțov, proprietar ruinat] – Ionel Voineag.

**Ex.10. Look through the text containing notes by L.Mikheeva and Yu.**

**Keldysh. Express your opinion on Chekhov’s plot in Rachmaninoff’s symphony poem. Prove your position, using professional terminology.**

**A. Рахманинов. «Утѣс». Op. 7. Фантазия для большого симфонического оркестра (1893). Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, бубен, тарелки, большой барабан, тамтам, арфа, струнные.**

**B.** Весной 1892 года Рахманинов окончил курс композиции в Московской консерватории. Выпускной работой стала опера «Алеко» по «Цыганам» Пушкина, получившая самую высокую оценку. Через год, 27 апреля 1893 года, состоялась ее премьера. Об опере высоко отозвался Чайковский, который был для начинающего композитора непререкаемым авторитетом. Наряду с радостными событиями в жизни Рахманинова была и большая личная трагедия. Его пылкое чувство к Вере Скалон было отвергнуто, не самой девушкой, а ее родителями, не допускавшими возможности брака Веры, красавицы, генеральской дочери, с музыкантом без определенного будущего. Возможно, настроениями, охватившими двадцатилетнего юношу после столь категорического отказа, и было вызвано появление фантазии «Утес». Когда Юргенсон предложил опубликовать партитуру Утеса, Рахманинов не колеблясь принял это предложение. Кроме всего прочего, оно давало ему возможность работы с издателем, оказавшим значительную поддержку Чайковскому. К тому же Сафонов согласился исполнить «Утес» на концерте Русского музыкального общества, по счастливому совпадению назначенному на день, когда Сергею исполнился двадцать один год.

**C.** В письмах С.В. Рахманинова этого времени читаем: «Нашему брату только и доставляет удовольствие смотреть на чужое счастье...» Или: «Я отлично знаю свои годы, и мое название себя “стариком” есть только шутка...». Отзвуки пережитого сохранились в романсах, написанных в месяцы, последовавшие за разрывом, в поэтической Баркароле из Сюиты для двух

фортепиано, в Романсе для скрипки и фортепиано... Не случаен и выбор программы для оркестрового сочинения. Оно (первоначально под названием Фантазия для симфонического оркестра) создавалось летом 1893 года в Лебедине, уездном городке Харьковской губернии, где Рахманинов жил у гостеприимных пожилых супругов, создавших ему все условия для плодотворной работы. В середине сентября 1893 года на музыкальном вечере у Танеева, где Чайковский показывал только что законченную Шестую симфонию, Рахманинов представил на суд маститых коллег свое первое оркестровое сочинение. На партитуре композитор оставил строки: «Фантазия эта написана под впечатлением стихотворения Лермонтова “Утес”». Автор избрал эпиграфом к своему сочинению начальные слова стихотворения:

*Ночевала тучка золотая  
На груди утеса великана.*

**Д.** Позднее Рахманинов стал называть свою фантазию просто «Утес». Впрочем, содержание музыки не исчерпывается ни приведенными, ни всеми строками стихотворения: в ней страсть, протест, отчаяние. Известно, что кроме этой, объявленной программы, у фантазии существовала еще одна, которую он раскрыл немногим. В числе этих немногих был критик Н. Кашкин, который писал в рецензии на премьеру «Утеса», состоявшуюся 20 марта 1894 года в симфоническом собрании Российского музыкального общества под управлением В. Сафонова: «Программой для фантазии г. Рахманинову послужил один из рассказов А. Чехова «На пути»; но композитор дал своему сочинению название «Утес», т.к. эпиграфом к рассказу послужило начало известного стихотворения Лермонтова».

**Е.** С.В. Рахманинов подарил А.П. Чехову экземпляр партитуры «Утеса» с надписью: «Дорогому и глубокоуважаемому Антону Павловичу Чехову, автору рассказа “На пути”, содержание которого с этим же эпиграфом служило программой этому музыкальному сочинению. 9 ноября 1898 года». Писатель в рассказе, относящемся к 1886 году, рисует встречу на почтовой станции вьюжной рождественской ночью двух человек – немолодого, много пережившего и переживавшего, и девушки, едва вступающей в жизнь. Наступает рассвет, девушка уезжает. «...Она не сказала ему ни слова, а только взглянула на него сквозь длинные ресницы, на которых висли снежинки... Сумела ли в самом деле его чуткая душа прочесть этот взгляд или, быть может, его обмануло воображение, но ему вдруг стало казаться, что еще бы два-три хороших сильных штриха, и эта девушка простила бы ему его неудачи, старость, бездолие и пошла бы за ним, не спрашивая, не рассуждая. Долго стоял он, как вкопанный, и глядел на след, оставленный полозьями. Снежинки жадно садились на его волосы, бороду, плечи... Скоро след от полозьев исчез, и сам он, покрытый снегом, стал походить на белый утес, но глаза его все еще искали чего-то в облаках снега», – так заканчивается рассказ, тема которого продолжается и в драматическом этюде «На большой дороге».

**Ф.** Вступительный раздел рахманиновской фантазии открывается темой утеса, скорбной, но полной сдержанной страсти. Ее речитатив

интонируют низкие струнные и фаготы в октаву. На шелестящем восходящем тремоло струнных появляется тема тучки в легких беззаботно порхающих пассажах флейты. Она развивается, на какое-то мгновение становится более душевной и нежной, а потом истаивает. В новом эпизоде (*Un poco meno mosso*) тема утеса приобретает характер страстной мольбы, далее появляется робкий мотив любви (флейта соло, потом гобой и валторны), как будто дрогнуло сердце старого утеса. Этот мотив переходит в мелодию, воплощающую тоску, одиночество. Снова проносятся прихотливые пассажи темы тучки в сопровождении арпеджио арф, трелей струнных. Основные темы преобразуются: мотив любви приобретает характер плясового напева, тема утеса становится все более тревожной. Ускоряется движение. Тема утеса звучит с нарастающим отчаянием. Как будто издалека доносится отголосок темы несбыточной любви. Еще и еще возвращается тема тучки как воспоминание. Музыкальное развитие доходит до кульминации и лишь последние такты замирают на пианиссимо.

Подводя итоги проекта, подчеркнём наиболее важные моменты.

1. Выполнение представленных творческих заданий в ходе реализации образовательного проекта «*On the Highway*», посвящённого изучению материалов, связанных с чеховским сюжетом, и его музыкальным воплощением в произведениях С. В. Рахманинова и К. Ноттары, подтверждает необходимость моделирования исследовательского пространства в процессе изучения иностранного языка, который при этом становится естественным инструментом постоянного самообразования представителей творческих профессий.

2. Междисциплинарный подход служит оптимизации процесса контекстного обучения; проявляет универсальность Методологии формирования переводческой партитуры кросскультурного события; готовит студентов творческого вуза к процессу межкультурной коммуникации в профессиональной сфере.

3. Наряду с обращением к англоязычной академической эссеистике и сюжетам мировой литературы, актуальным является изучение фрагментов текстов на других иностранных языках (французском, испанском, итальянском, латинском) особенно в работе студентов музыкального факультета, в частности, будущих дирижёров хора, исполняющих произведения на многих языках.

4. В пространстве творческого вуза эффективным видится слияние всех лингвистических сил, объединение преподавателей иностранных языков и русского языка как иностранного в составе одной кафедры либо секции. Подобные научно-педагогические коллективы (кафедры Лингвистики и межкультурной коммуникации), активно участвуя в Международной деятельности вуза искусств, создании коллективных монографий, проведении конференций с привлечением студентов, ассистентов-стажёров и аспирантов, достигают сегодня гораздо больших результатов в организации междисциплинарных связей, моделировании исследовательского пространства, симультанном формировании и развитии иноязычных и профессиональных компетенций в процессе обучения.

## **О деятельности Рахманиновского центра**

В 2023 году широко и торжественно отмечается 150-летие со дня рождения великого русского композитора, пианиста и дирижёра С.В. Рахманинова. Общеизвестно, что творческое наследие С.В. Рахманинова занимает особое место на Тамбовщине. И это объясняется прежде всего глубинной связью с нашим краем, причастностью к Тамбовской земле гениального музыканта. С целью дальнейшей пропаганды музыкального творчества великого композитора в 2001 году постановлением администрации области создан Рахманиновский центр, с 2013 года он является отделом областного краеведческого музея.

Все эти годы Рахманиновский центр чётко действует в соответствии со своим предназначением. За прошедшие годы Рахманиновским центром реализовывались многие проекты, которые показали свою востребованность у населения. Активно взаимодействуя с учреждениями культуры и искусства, творческими союзами и учебными заведениями, Рахманиновский центр постоянно поддерживает интерес к творчеству великого музыканта, проводя научные конференции, культурные акции и краеведческие праздники, Рахманиновские вечера, организует выставочные экспозиции и участвует в издательской деятельности.

Более двух десятилетий назад Рахманиновский центр совместно с учёными музыкально-педагогического института им. Рахманинова, Тамбовским колледжем искусств, музейными работниками областного краеведческого музея и музея-заповедника С.В. Рахманинова «Ивановка» проводит научные конференции – Рахманиновские чтения «Тамбовский край в аспекте развития региональной культуры».

Материалы докладов на конференции нашли своё отражение в издании девяти сборников, посвящённых великому музыканту. Все публикации в сборниках создают образ культурной среды, в которой жил и творил выдающийся композитор, по-новому осмысливая факты его биографии и музыкального наследия. Каждое издание сборника Рахманиновских чтений становится очередным краеведческим памятником С.В. Рахманинову на Тамбовщине.

Изучение такого грандиозного, в прямом смысле эпохального явления, как Рахманинов, при всей его изученности, успешно продолжается.

Проведение Рахманиновских чтений – это дальнейшее развитие научной стороны Рахманиновского наследия.

Ресурсы Рахманиновского центра, как всегда, задействованы при подготовке Международных музыкальных фестивалей им. С.В. Рахманинова. За минувшие годы на Тамбовщине состоялся 41 музыкальный праздник. Рахмани-

новский центр совместно с музыкальной общественностью прилагают значительные усилия для продолжения традиций, заложенных фестивальным движением. Только за последние годы состоялись десятки концертов с участием руководителя фестиваля Народного артиста России Николая Луганского, прославленных симфонических оркестров России, камерных коллективов, отдельных исполнителей.

Неотъемлемой частью фестиваля являются Рахманиновские вечера, которые способствуют творческих потенциалов местных художественных коллективов. В их содержании сфокусированы основные направления популяризации наследия С.В. Рахманинова. С одной стороны, это показ сочинений композитора и произведений его современников, с другой – раскрытие местных творческих сил.

Вот некоторые названия вечеров, состоявшихся на сцене областного краеведческого музея: «Жизнь музыки С.В. Рахманинова продолжается», «Творческое окружение Сергея Рахманинова», «Мозаика музыкальных шедевров», «Лауреаты областной премии им. Сергея Рахманинова», «Вечер, посвящённый учреждениям культуры, носящим имя С.В. Рахманинова», «С. Рахманинов и Ф. Шаляпин», «Вечер-презентация Года Рахманинова», «Науки постигать и быть России верным», а также циклы юбилейных вечеров. Они знакомили слушателей с классическим музыкальным искусством, анализировали новые веяния, отвечали актуальным формам диалога между музыкантами и слушателями.

Определяя тематическую направленность вечеров, Рахманиновский центр обращает внимание на их содержание, звучание музыки, её исполнителей.

Участвуя в программе Рахманиновских вечеров, молодые музыканты – студенты учебных заведений культуры – раскрывают свои яркие возможности и творческую самореализацию.

Наши вечера – это подтверждение слов С.В. Рахманинова о том, что «Музыкальное будущее России безгранично».

Целенаправленную работу проводит Рахманиновский центр по подготовке и проведению ежегодных музыкально-литературных и краеведческих праздников, которые активно поддерживаются руководителями районов, творческой интеллигенцией, музыкальным и краеведческим сообществом. В 2022 году они были посвящены 85-летию образования области и выдающимся людям Тамбовского края. Праздничные мероприятия в сёлах Старая Казинка Мичуринского района и Знаменка Петровского района собирают сотни сельчан и гостей, отдавая дань памяти не только С.В. Рахманинову, но и его предкам и окружению. С 2015 года Рахманиновский центр расширил географию проведения праздников, начав проводить их в филиале областного краеведческого музея – селе Вернадовка, посвятив их знатному земляку, учёному В.И. Вернадскому, а также композиторам П.И. Чайковскому в селе Бондари и А.Н. Верстовскому в селе Староюрьево.

В программы праздников включаются «краеведческие страницы», видео показы, выступления учёных, творческой интеллигенции, лучших концертных

коллективов Тамбова и области, а также вручение районных и творческих премий.

Одно из значимых мест в проведении культурных акций, посвящённых С.В. Рахманинову, занимают выставочные экспозиции. Только за последние годы подготовлены и экспонировались иллюстративные выставки «Хроники Рахманиновских фестивалей», «Рахманиновские места в Тамбове», «Лауреаты областной премии им. С.В. Рахманинова». Совместно с музеем-заповедником «Ивановка» в залах музея экспонировалась выставка «С. Рахманинов: «Я – русский композитор» – к 150-летию со дня рождения музыканта.

Совместно с информационно-образовательным центром «Русский музей – виртуальный филиал» были подготовлены и показаны выставки: «Великий музыкант всея Руси», «Образ Сергея Рахманинова в живописи, скульптуре, фотографиях, книжных иллюстрациях, открытках». В музейно-выставочном центре, залах Российской академии народного хозяйства и государственной службы и в Тамбовском Молодёжном театре выставлялась «Портретная галерея С.В. Рахманинова». Только за 2022 год выставку «Портретная галерея С.В. Рахманинова» посетило около 50 тыс. человек, в основном молодёжи. По материалам этой выставки создан видеофильм «Портреты заговорили», проводились экскурсии.

Об оживлении исследовательской деятельности по изучению жизни и творчества С.В. Рахманинова свидетельствует издание книг, каталогов, буклетов, которые подготовлены Рахманиновским центром за последние годы, это «Фольклор Рахманиновских мест» – автор А.М. Кальницкая, «Рахманиновские места в Тамбове» – автор О.А. Казьмин, «Мир усадьбы в жизни Сергея Рахманинова» – автор М. Долженкова, «В Ивановку я всегда стремился» – авторы О. Казьмин и Д. Калашников, Девять сборников «С.В. Рахманинов и Тамбовский край в аспекте развития региональной культуры» – составитель С.В. Костюкова.

К 150-летию со дня рождения С.В. Рахманинова Рахманиновский центр подготовил новое издание «Венок Рахманинову», комплект открыток «Образ С.В. Рахманинова в произведениях тамбовских художников», сборник IX Рахманиновских чтений и буклет «Основные даты, связанные с увековечиванием памяти С.В. Рахманинова на Тамбовщине», а так же выпустил два видеофильма, посвящённых композитору. Совместно с комитетом культуры г. Тамбова Рахманиновский центр подготовил и издал буклет искусствоведа Е.О. Казминой «Благоденствие, милосердие и благотворительность – составляющая основы нравственности С.В. Рахманинова».

По заданию управления культуры Рахманиновский центр подготовил и издал буклет «Имени великого музыканта» о 40 музыкальных фестивалях им. С.В. Рахманинова.

За большой вклад в сохранение культурных и музыкальных традиций края, Рахманиновскому центру присуждена областная премия Тамбовской области имени С.В. Рахманинова, а также центр удостоен литературной премии имени И.Г. Рахманинова.

В связи со знаковым событием в музыкальном мире – 150-летием со дня рождения С.В. Рахманинова – Рахманиновский центр планирует расширить те-

матику мероприятий, качественно улучшить работу по организации культурных акций, в рамках сохранения и популяризации Рахманиновского наследия и в целом Тамбовщины, как земли Рахманинова.

Юбилейная дата будет осмысливаться гораздо шире и глубже в контексте подготовки и проведения X научно-практической конференции «С.В. Рахманинов и Тамбовский край в аспекте развития региональной культуры» с участием учёных-рахманиноведов Москвы, Саратова и Тамбова. В целях дальнейшей активизации музыкально-просветительской деятельности, популяризации творческого С.В. Рахманинова, проходит 41 Международный музыкальный фестиваль им. С.В. Рахманинова. Он планирует широкий показ сочинений композитора, многие из которых прозвучат впервые. Фестиваль пойдёт своими малыми гастрольями в места, связанные с именем Рахманинова, – Ивановку, Старую Казинку, Знаменку, где состоятся традиционные музыкально-литературные и краеведческие праздники. Всего в рамках фестиваля состоится 60 концертов, где выступят 750 музыкантов, солистов и дирижёров.

Учитывая повышенный интерес к юбилейным мероприятиям 2023 года, традиционно состоятся Рахманиновские вечера с участием лауреатов, стипендиатов, коллективов, носящих имя Рахманинова. Готовятся творческие программы, где поют и играют Рахманинова, читают о Рахманинове, смотрят видеофильмы о Рахманинове.

Продолжая летопись Рахманиновских событий, находится в работе юбилейный X сборник Рахманиновских чтений и монография О.А. Казьмина «Рахманиновские места в Тамбове».

В апреле состоялось открытие юбилейной ретроспективной выставки Тамбовских художников «Рахманинов и Тамбовский край» в выставочном зале областного краеведческого музея, где представлено 50 работ, 42 авторов Тамбовских художников.

В день кончины С.В. Рахманинова, 28 марта, в храмах совершена панихида, а в день рождения композитора 1 апреля – состоялась культурная акция у памятника С.В. Рахманинова, а 27 апреля состоится юбилейный торжественный вечер, посвящённый 150-летию со дня рождения великого композитора. Также продолжит своё путешествие по выставочным залам города Тамбова иллюстративная выставка «Портретная галерея С.В. Рахманинова».

В эти дни в Петровском районе Тамбовской области торжественно открывается филиал музея-заповедника С.В. Рахманинова «Ивановка» – «Знаменское», посвящённый роду Рахманинова. В Тамбове на здании железнодорожного вокзала открывается памятная доска великому музыканту.

**От редактора-составителя.** Работая многие годы в культурной сфере Тамбовской области, Светлана Владимировна Костюкова решала сложные и тонкие проблемы культурной преемственности, духовного наследия, национальных традиций.

В своё время она вместе с будущим директором музея А.И. Ермаковым принимала участие в воссоздании музея-усадьбы С.В. Рахманинова «Иванов-

ка», поддерживала тесные связи с родственниками композитора – С.В. Сатиной, Ю.П. Рахманиновым, А.Б. Конюсом, выдающимися деятелями музыкального искусства И.К. Архиповой, Е.В. Образцовой, В.К. Мержановым. Поэтому и в дальнейшем её главным культурным проектом в жизни стал Международный музыкальный фестиваль имени С.В. Рахманинова и создание Рахманиновского центра.

Рахманиновский центр объединил вокруг себя молодых учёных, опытных музыковедов, педагогов, краеведов, которые ведут кропотливую работу по исследованию творческого наследия С.В. Рахманинова, разрабатывая тему, прежде всего связанную с тамбовским периодом жизни композитора.

Центр, созданный С.В. Костюковой – это новый этап в рахманиноведении, где основные приоритеты принадлежат мероприятиям музыкально-научного и художественно-творческого характера, связанным с именем великого композитора. Все эти мероприятия впечатляют разнообразием программ, в которых есть место классической и современной музыке, краеведческим докладам, народному творчеству, художественно-выставочной деятельности, культурным акциям – и всем этим достойно отдаётся дань памяти и уважения С.В. Рахманинову.

Для Рахманиновского центра очень важно, чтобы имя выдающегося композитора вечно жило на Тамбовской земле, а его музыка звучала бесконечно.



## Заключение

Припомним памятные даты:

Фёдор Иванович **Шаляпин** (13 февраля 1873 – 12 апреля 1938).

Сергей Васильевич **Рахманинов** (2 апреля 1873 – 28 марта 1943).

Таким образом, Шаляпин старше Рахманинова всего на полтора месяца, что позволяет нам с полным основанием считать их несомненными ровесниками. И оба они пережили особенный расцвет своей творческой жизни в 1900-е годы, которые стали для них поистине «звёздными» и на которых имеет смысл остановиться подробнее.

Но примечательным было для обоих и преддверие этого десятилетия.

Шаляпин с 1893 года начинает выступать на профессиональной сцене в Тифлисе и осваивает первые большие оперные партии, в том числе Мефистофель в «Фаусте» Гуно и Мельник в «Русалке» Даргомыжского.

В середине 1890-х он переходит в московскую Частную оперу, которую держал просвещённый меценат С. Мамонтов, что стало моментом подлинного прорыва к феномену, известному нам под названием *искусство Шаляпина*. Прорыв этот прежде всего был связан с исполнением партий Ивана Грозного в «Псковитянке» Римского-Корсакова и Бориса Годунова в одноимённой опере Мусоргского.

О взрывоподобном «вторжении» молодого певца в музыкальную жизнь Москвы этого времени говорят заметки художника А. Головина.

*Появление Шаляпина в театральном мире Москвы произвело, мало сказать, сенсацию – оно вызвало небывало восторженное волнение среди всех людей, любивших театр, оперу, музыку. Я хорошо помню всю значительность этого подъёма. Чувствовалось, что наступил момент, когда в истории театра открывается новая страница. Выступления Шаляпина воспринимались всеми чуткими людьми, как праздник искусства. Вспоминаю одну из своих встреч с Левитаном, который с первых слов забросал меня вопросами: «Видели вы Шаляпина? Слышали его? Знаете ли вы, что такое Шаляпин?.. Это что-то необыкновенное». Левитан был взволнован по-настоящему, и, зная его тонкое артистическое чутьё, я понял, что в театре появился действительно какой-то чародей.*

Наблюдая Шаляпина в спектаклях Частной оперы, критики быстро переходят к самым высоким оценкам. Обычным делом становится отмечать «*выдающийся талант этого артиста, в котором соединились могучий голос, редкая*

*музыкальность и удивительная способность к драматической характеристике»* – именно тот комплекс, который делал Шаляпина большим мастером оперной сцены уже в те годы.

Затем молодого певца приглашают в Большой театр, где его выдающийся дар обретает особую масштабность и полноту выражения и где он творит вместе с Рахманиновым, который тогда являлся дирижёром прославленной сцены.

Что касается самого Рахманинова, то он на пути к 1900-м годам заявил о себе как музыкант, наделённый исключительной одарённостью, граничившей с чудом. Вот свидетельство известного пианиста и педагога А. Гольденвейзера, который знал композитора с юности.

*Музыкальное дарование Рахманинова нельзя назвать иначе, как феноменальным. Слух его и память были поистине сказочны. О каком бы музыкальном произведении (фортепианном, симфоническом, оперном или другом) классика или современного автора ни заговорили, если Рахманинов когда-либо его слышал, а тем более, если оно ему понравилось, он играл его так, как будто это произведение было им выучено. Таких феноменальных способностей мне не случалось в жизни встречать больше ни у кого и только приходилось читать нечто подобное о способностях Моцарта.*

П.И. Чайковский, который имел возможность не раз наблюдать молодого музыканта в консерваторские годы, пророчески говорил: *«Я предсказываю ему великую будущность»*.

Как бы подтверждая этот прогноз, ещё будучи студентом, Рахманинов создаёт два крупных сочинения, которые обозначили его творческую зрелость, сразу же и навсегда вошли в анналы музыкального искусства: на окончание консерватории в качестве пианиста (1891) – Первый фортепианный концерт, а в качестве композитора (1892) – опера «Алеко». По поводу второго из них известный музыкальный критик С. Кругликов подчеркнул: *«Ни один из наших лучших композиторов не дебютировал в его годы оперой, равной по достоинству “Алеко”»*.

Тогда же появляются многочисленные фортепианные пьесы и романсы, включая такие, как «Не пой, красавица», «Островок», «Сирень», «Здесь хорошо». А что касается фортепианных пьес, то в том же 1892 году, вместе с оперой «Алеко», была создана Прелюдия *cis-moll*, ставшая своего рода визитной карточкой композитора. В ней заложено как бы ядро рахманиновской выразительности, причём в концентрированном виде. На этот счёт В. Брянцева справедливо заметила, что её *«можно поставить эпиграфом ко всему творчеству композитора»*.

\* \* \*

Симптоматично, что вступая в «звёздное» десятилетие 1900-х, Шаляпин и Рахманинов входили в так называемый Христов возраст.

У Шаляпина с 1900 года начинаются зарубежные выступления. Очевидно, молва о нём доходила из России в Европу, если директор миланского театра *La Scala* телеграфирует ему: *«Я очень рад, что имею честь впервые представить итальянской публике столь именитого артиста, каким являетесь Вы. Желаю Вам одержать здесь полный триумф»*.

Пожелание распорядителя главной цитадели мирового оперного искусства было реализовано. Исполнение Шаляпиным заглавной партии в опере Бойто «Мефистофель» вызвало неопиcуемый фурор.

*Я сам не ожидал такого успеха, и когда после спектакля, лёжа в кровати, переживал впечатления дня, представлялся самому себе каким-то Ганнибалом или Суворовым, с той только разницей, что я переехал Альпы в вагоне железной дороги.*

После триумфа в *La Scala* Шаляпин стремительно «покоряет» Запад: Рим, Берлин, Париж, Лондон, Нью-Йорк. О воздействии его искусства красноречиво говорят приводимые ниже два близкие по фразеологии журналистских отклика.

В 1909 году, после премьеры «Псковитянки» в Париже с успехом, который превзошёл успех «Бориса Годунова», показанного годом раньше, газета откровенно заявляет, что *«парижане сошли с ума»*. А несколько ранее состоялись первые гастролы Шаляпина в нью-йоркской «Метрополитен-опера».

*Его прекрасный голос, великолепная игра, смелые нововведения в гриме и костюме сразу покорили всех присутствующих. Публика лож, обыкновенно безучастная, и первый ряд кресел, редко аплодирующий басам, провожали Шаляпина буквально громом рукоплесканий. Что же касается обладателей более скромных мест, они пришли в такой неистовый восторг, что театр положительно напоминал сумасшедший дом.*

Что касается сценического искусства Шаляпина, производившего подобное впечатление, то достаточно напомнить легендарный эпизод во время генеральной репетиции «Бориса Годунова» перед премьерой в парижской *Grand Opéra* в 1908 году, когда по техническим причинам публичный показ проходил без декораций и других сценических атрибутов. Эпизод этот известен со слов многих очевидцев, однако послушаем самого Шаляпина.

*Я очень скорбел о том, что нет надлежащей обстановки, что я не в надлежащем костюме и без грима, но, конечно, понимал, что впечатление, которое может и должен произвести артист, зависит, в сущности, не от этого, и мне удалось вызвать у публики желаемое впечатление.*

*В момент, когда я встал со стула, устремил взор в угол и сказал: «Что это?.. Там!.. В углу... Кольшется!..» – я услышал в зале поразивший меня страшный шум. Я косо повернул глаза, чтоб узнать в чём дело, и вот что увидел: публика поднялась с мест, иные даже стали на стулья и глядят в угол –*

*посмотреть, что я в том углу увидел. Они подумали, что я действительно что-то увидел...*

Говоря об искусстве Шаляпина 1900-х годов, отметим для характеристики его художественного диапазона два контрастных момента.

С одной стороны, он умел, как никто другой, передавать элегические настроения, характерные для «серебряного века» русской художественной культуры. Это было связано и с мечтой о «нездешнем», и с обольщением утончённой чувственности, и с изысканной усладой любовного томления. Но важнее для него было другое – пропеть «лебединую песнь» безвозвратно уходящему времени.

Этот ракурс он законченно воплотил в «Элегии» Массне. Исполнение Шаляпина заставило воспринять это почти неизвестное до того произведение как шедевр. Артист вдохнул в него жгучую ностальгию несбывшегося и слёзы меланхолии последнего «прости».

О закате эпохи он поведал через, казалось бы, сугубо интимную лирику. Предельная проникновенность становится здесь синонимом глубочайшей человечности, выраженной в чувстве сострадания, в мудром понимании людских «слабостей», в тончайших градациях эмоции и в многообразии её оттенков (включая контрасты мгновений душевного порыва и безнадёжно-горестных опаданий).

Раскрывая это, Шаляпин пользуется тем, что никак нельзя назвать строгим академическим пением. Его говорное интонирование (или омузыкаленная речь) оказывается совершенно свободным потоком как агогически, так и артикуляционно.

Это излияние ни в малейшей степени не стеснено какой-либо размеренностью метроритма, а несравненная гибкость певческого аппарата заставляет забыть о канонах вокальной позиционности, позволяя сближаться со спецификой женских голосов (мягкий, нежный фальцет), как бы говорить и даже переходить на своего рода шёпот (тихий, еле слышный диалог с самим собой в ночном одиночестве).

С другой стороны, мы имеем дело с шаляпинским мефистофельством, за которым стояло поистине дьявольское знание людских слабостей. И он беспощадно развенчивает их, используя все средства осмеяния, едкого сарказма, вплоть до уничтожающего цинизма.

Всё сказанное нашло логическое завершение в трактовке образа Мефистофеля из одноимённой оперы итальянского композитора Бойто. Эта партия была для Шаляпина в числе «коронных» и можно понять реакцию публики, описанную в корреспонденции из Милана, где артист в 1908 году выступил в роли Мефистофеля.

*Зрительный зал заполнен до отказа. У дирижёрского пульта – знаменитый Тосканини. Взвился занавес, и в облаках появился Мефистофель. Он стоял*

*спиной к публике и был так искусно загримирован, что каждый мускул на теле играл. Раздался гром аплодисментов. Для нас это был подлинный праздник.*

*Каждая фраза, пропетая Шаляпиным, каждый его жест принимался как откровение. А когда Шаляпин исполнил арию со свистом, энтузиазм публики перешёл всякие границы. Люди вскакивали с мест, обнимались с совершенно незнакомыми.*

*Успех, выпавший на долю Шаляпина, был невероятен. Много дней Милан говорил об этом спектакле... Город облетела ещё одна новость: Артуро Тосканини сказал, что пока жив Шаляпин и пока он сможет петь в «Мефистофеле» Бойто, маэстро не будет дирижировать оперой с другим Мефистофелем.*

\* \* \*

Переходя в Рахманинову, мы имеем все основания утверждать, что кульминация его творчества приходится на 1900-е годы. Именно в это десятилетие он становится, пожалуй, ведущей фигурой не только отечественной, но и мировой музыки, и это при всей весомости того, что создавали в те же годы, к примеру, Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, А. Лядов, С. Танеев, А. Скрябин, К. Дебюсси, М. Равель, Г. Малер и Р. Штраус.

Достаточно назвать Вторую и Третью концерты, Вторую симфонию, «Остров мёртвых», Виолончельную сонату, прелюдии *op.23* и многие романсы, – всё это произведения, в которых стиль и дух рахманиновской индивидуальности проявились с наибольшей полнотой и художественным совершенством.

Столь грандиозный взлёт последовал после первого, относительно кратковременного, но глубокого творческого кризиса. Его внешние обстоятельства описывались многократно. Единственной причиной обычно называют неудачное исполнение в 1897 году Первой симфонии под управлением А. Глазунова и резко отрицательные отзывы петербургской прессы.

Но совершенно очевидно, что сущностная причина была связана с переломом в движении от 1890-х годов к 1900-м, с перестройкой творческого сознания перед выходом на новую, высшую фазу художественного созидания. Требовалась некая пауза, ставшая своеобразным трамплином к обретению тех внутренних ресурсов, которые позволили Рахманинову с исключительной силой и убедительностью воплотить весь спектр основных образов и состояний, характерных для человека рубежного времени.

И что очень важно: его музыку отличала безусловная общезначимость художественного высказывания, что означало способность говорить в звуках от лица многих. То есть при всей внутренней романтизованности рахманиновское творчество (скажем, в отличие от Скрябина) было наделено несомненной объективностью.

Эта «объективная субъективность» или «субъективная объективность» особенно наглядна в рахманиновской лироэпике, посредством которой о всеобщем говорится в лирических тонах, исходя из глубин индивидуального духа, а сугубо лирическое раскрывается в тесных связях с окружающим, без какой бы то ни было внутренней замкнутости и тем более эзотерической «интровертности».

В музыке Рахманинова 1900-х годов с максимальной остротой запечатлелась ситуация разлома времён: то были уходящее былое, связанное с Классической эпохой, и нарождавшееся новое, своего рода «преддём» реалий XX столетия.

Первая из названных сущностей часто истолковывалась в драматическом наклонении. После позднего Чайковского Рахманинову удалось выразить трагические коллизии этого рода сильнее, чем кому-либо.

В «**Острове мёртвых**» симптоматично само по себе второе слово названия. Название заимствовано из одноимённой картины швейцарского художника А. Бёклина, которая в своё время приобрела широкую популярность – пожалуй, более всего из-за пришедшегося ко времени её заголовка. Об этой популярности свидетельствует и тот факт, что тогда возникло около десятка музыкальных интерпретаций картины, одна из которых принадлежит М. Регеру.

Наибольшей силы выражения в данном случае добился Рахманинов. Надо думать, что и для него определяющим импульсом явилась не сама картина, а её название, настолько несопоставимы и разнопорядковы не только художественный потенциал, но и сама направленность образности этих произведений.

В симфонической поэме Рахманинова исключена какая-либо конкретика живописания, и всё устремлено к созданию глубокого бытийственного обобщения. Средствами картинно-изобразительного симфонизма рисуется тяжёлое колыхание внеличной стихии, вызывающее отчётливые ассоциации с перекатами морских волн, вырастающих в своей бессчётной череде в нечто извечно-нескончаемое. Возникает образ безбрежной пучины с её всё более грозным бушеванием в сгущающейся мгле, неотвратимо захлёстывающей и поглощающей человеческое начало.

Человеческое ощутимо в томлении эфемерных грёз, робких ожиданий и в слабых попытках вырваться из оков фатальной предопределённости, и тогда среди главенствующей «сонорики» гармонических фигураций основного материала оживает мелос. Однако каждый раз эти проявления никнущего человеческого духа наталкиваются на угрожающий наплыв зловещей громады, а на кульминациях они беспощадно подавляются казнящими ударами всесокрушающей силы (здесь свой пир правят медные духовые).

В конечном счёте, а также с точки зрения психологического наполнения, столь впечатляюще воссозданная «марина» с её траурными ритмами, погребальными хоралами и карающими императивами разворачивается в скорбную повесть о тоскливой безотрадности человеческого пути, о тяжком кресте земной юдоли.

В минимуме это воспринимается как олицетворение бесконечных жизненных тягот и безысходных блужданий в свинцовой мгле житейского моря, в максимуме – как погребение жизни бездушным потоком бытия, который становится символом «*страиного мира*» (из лексем поэтики А. Блока).

«Остров мёртвых» – своего рода звуковой апокалипсис, погребальная тризна уходящему миру, «Откровение от Сергея Рахманинова», где всё полно беспросветного пессимизма, отвергающего какие-либо иллюзии. Эта мрачная музыкальная фреска оказалась в ряду трёх пиков трагизма рубежной перелом-

ной эпохи: от Шестой симфонии П. Чайковского (1893) к Шестой симфонии Н. Мясковского (1923) – как раз посередине (1909) отмеченной исторической дистанции.

\* \* \*

Но, может быть, сильнее, чем кому-либо в рубежную эпоху, удалось Рахманинову выразить и светлые стороны бытия, передать яркое жизнелюбие. Это напрямую резонировало исторической ситуации: в 1900-е годы на высоком подъёме находилась вся жизнь страны, пронизанная ожиданием больших перемен, устремлённая к иным перспективам, которые представлялись многообещающими и едва ли не лучезарными. И в творчестве композитора утверждается романтический идеал жизни, полной света и бодрости, пронизанной горячим воодушевлением.

В его музыке портретируется натура волевая, решительная, с активно-преобразующим отношением к окружающему миру, ей свойственны горение, жажда деятельности. И можно сказать, что в противоположность закатной поре и осенним сумеркам, а тем более, мраку и трагизму исхода, то были утро и весна восходящего потока жизни.

Употребив эту метафору, мы сразу же вспоминаем уникальное явление рахманиновской музыки 1900-х годов, вошедшее в летопись отечественного искусства под названием *весенние мотивы*. Они составили самую своеобразную грань вдохновенно выраженного композитором чувства обновления и общего подъёма сил страны в её движении к горизонтам иной жизни. Причём в многоголосом хоре русской музыки эта нота с такой силой и столь явственно прозвучала, пожалуй, только у Рахманинова.

Рассматриваемая тема была Рахманиновым программно обозначена в романсе «**Весенние воды**» и в кантате «**Весна**» с ключевой для неё некрасовской строкой «*Идёт-гудёт зелёный шум*», а также в произведениях типа Музыкального момента *C-dur* и прелюдий *B-dur* и *C-dur*.

Суммарное восприятие подобных произведений позволяет представить следующую обобщённую картину. Ледолом-ледоход, бурно взламывающий зимний панцирь, клокочущий и грохочущий водоворот, бушевание потоков вод – таковы зримые ассоциации, напоминающие сказанное художником И. Репиным о Прелюдии *D-dur*: «*Озеро в весеннем разливе, русское половодье*».

Бурный порыв жизненных сил, горячее полыхание раскрепощённых эмоций, несравненный энтузиазм больших деяний, радостная окрылённость и ликующий пафос – всё это выливалось в восторженный гимн обновлению жизни, что в лирических отступлениях дополнялось нотой светлых упований, томлением предчувствий грядущего счастья.

Будучи глашатаем весны, Рахманинов насыщал всеобщие настроения подъёма сил и чувств патетикой мощных провозглашений, что означало прямое соприкосновение с ярко выраженной сферой *героики*. Её основной ареал в отечественной музыке рубежа XX века приходится на время с конца 1890-х по середину 1900-х годов с границами, которые обозначены Четвёртой симфонией

С. Танеева (1898) и «Поэмой экстаза» А. Скрябина (1907). По большей части внутри этой зоны находятся и соответствующие произведения Рахманинова, в том числе Второй концерт и Вторая симфония.

Именно Рахманинов, наряду со Скрябиным, стал ведущим выразителем героической концепции в русской музыке тех лет. Его героике отличало органичное соединение личностного и всеобщего, и целое, в конечном счёте, определялось общезначимыми факторами. Непосредственным продолжением данного симбиоза являлось сочетание лиризма с ярко выраженным публицистическим началом, которое заявило о себе в гражданском темпераменте, в ораторской патетике, в призывно-провозглашающем интонировании.

Собственно героическое было связано с энергичными волевыми импульсами, с мотивами устремлённости и решительного преодоления, что определяло большую роль фанфарно-кличевых оборотов и активно-наступательных, нередко маршевых ритмов. Через высокий накал жизненной борьбы к триумфу в характере героизированного скерцо-празднества – такова типичная драматургическая траектория ряда крупных опусов Рахманинова.

Их стержнем становились два типа образности: сурово-драматическая героика, олицетворяющая чувство долга, волевою сосредоточенность, и героика скерцозного типа как выражение духа молодости, полноты сил, бодрого кипения энергии. Воображению композитора рисовался человек высокого мужества, активного действия и нежнейший лирик, пребывающий в цветении сил и богатстве жизненных проявлений. Важнейшая сторона этого синтеза состояла в том, что находящаяся на высоком подъёме личность выступала в единстве с окружающим миром.

Типизированным образцом рахманиновской героики, представленной в масштабе малой формы, можно считать **Прелюдию g-moll**. Состояние максимальной собранности и волевой устремлённости выливается во властный напор как бы спрессованной энергии, организуемой упругим «стальным» ритмом кованной маршевой поступи, что дополняется динамичной артикуляцией импульсивными толчками. Впечатление могучей силы этого потока энергии поддержано формульным характером тематизма, его предельной чёткостью, заострённым рельефом и ладовыми оборотами с VII натуральной.

При всей экспансивности «железного» напора сопутствует данной образности ощущение внутреннего благородства, что представлено прежде всего в горделиво-рыцарственном облике этого героического шествия, наделённого чертами, идущими от торжественного полонеза. И как почти всегда бывает у Рахманинова в подобных случаях, середина пьесы – лирический «вздых», восточно-ностальгические интонации которого передают неизбывную грёзу о «нездешнем».

\* \* \*

В непосредственном сопряжении с героической образностью композитор настойчиво разрабатывал *идею преодоления*. Осуществлялось преодоление всякого рода созерцательно-мечтательных настроений, столь притягательной для



него элегичности и вообще лирической «размягчённости» – всё это на пути настойчивого утверждения мужественно-волевых устремлений и действенно-динамичного жизнеощущения.

Рассмотрим основные варианты того, что можно назвать *концепцией преодоления*, которую выдвинул и как никто другой планомерно разрабатывал только Рахманинов. Каждый из этих вариантов будем предварять краткой смысловой «формулой».

В некотором роде *центральным* произведением этого *центрального* этапа рахманиновского творчества можно считать **Второй концерт** (1901) – один из высших шедевров в сфере крупной формы, в равной мере глубокий и блистательный, одинаково безупречный по художественному качеству каждой из трёх частей. Его премьеру нередко сравнивают по значимости с постановкой чеховского «Вишнёвого сада» на сцене Московского Художественного театра.

«Формулу» этого Концерта можно обозначить следующим образом: движение от сурово-драматической героики к героике скерцозно-праздничной, сопровождаемое бескрайними лирическими «разливами».

«Разливы» эти действительно занимают чрезвычайно обширное пространство и это действительно «разливы». В открыто эмоциональных излияниях, начиная с темы побочной партии I части, а затем особенно безбрежно в медленной части, столько манящей неги, сладостной элегичности и мечтательного забвения, что это может показаться единственно желанным пристанищем души.

Высказанная мысль, казалось бы, подкрепляется тем, что тема главной партии I части с вводящим в неё аккордово-колокольным предыктом несёт на себе сильнейшую печать сумрачной озабоченности, отягощённости нелёгкими раздумьями и даже как бы подневольности, в том числе и потому, что «*в ней слышится встревоженность начала века, полная грозových предчувствий*» (Б. Асафьев). Но именно с данного момента начинает складываться твёрдый драматургический каркас, определяющий доминирующую роль героического начала.

Следующий ключевой момент возникает на гребне длительного развёртывания неуклонно нарастающих деятельных усилий в разработке I части, что приводит в динамизированной репризе главной партии к исключительно мощной кульминации. К уже знакомому оркестровому материалу здесь контрапунктом присоединяется новый тематизм партии фортепиано, чрезвычайно усиливающий потенциал героико-драматической образности.

С точки зрения соотношения и значимости взаимодействующих здесь сущностей весьма симптоматично завершение этой части.

Открывающее его *solo* валторны – туманная дымка пейзажных далей, чарующих отрадой извечно русской меланхолии и так резонирующих уединению души, настроенной на лирический лад.

Затем следует наплыв смутных, тревожных предчувствий, которые часто посещали человека «серебряного века» на пороге XX столетия. Но тут же возникает оазис мечтательной истомы, погружение в забытье утончённо-

изысканных грёз, когда дух человеческий блаженствует в миражах невыразимой неги и нежности.

И в самом конце – порыв в зовущие стремнины реальной жизни, к самоосуществлению в ярком и сильном деянии. Это осуществляется в краткой, но сильной кодетте самым категоричным образом: стремительное *crescendo* действенной энергии с заключительными рощерками «отрубающих» кадансов решительно отбрасывает настроение мечтательной расслабленности, утверждая безусловный приоритет мужественно-волевого жизнеотношения.

Пунктирную линию отмеченного драматургического каркаса продолжает сильный всплеск героической настроенности, возникающий в центре лирического оазиса II части. Окончательное торжество этой настроенности устанавливается в финале в формах столь характерной для творчества Рахманинова метаморфозы скерцозности. Она представляет собой множественный сплав:

- скерцозность как таковая – живая, лёгкая, блистательная, с игровым элементом и подчас с оттенком причудливой фантастики;

- действенная энергетика – бурная, порывистая, пронизанная энтузиазмом созидания;

- праздничный дух – тот ярко мажорный тон, который постепенно устанавливался на протяжении всего концерта, неуклонно оттесняя исходную затемнённость его сурово-драматического зачина;

- и, конечно же, героическая окрашенность в её опоре на наступательные маршевые ритмы.

Такого рода празднично-героическое скерцо знаменовало собой высокий подъём сил, их радостное кипение, свет, бодрость, молодость, жажду деятельности и завидную полноту жизнеощущения. Эта полнота умножается в финале участием лирических отступлений, что в коде выливается в лироэпический гимн-апофеоз, утверждающий в качестве итога гармоническое единение тех двух начал, которые прежде соперничали.

\* \* \*

Много сходного по концепции находим в **Концерте для фортепиано с оркестром № 3** (1909), суть которого в преодолении элегичности на пути утверждения действенно-героического отношения к миру.

Данная идея проводится с неукоснительной последовательностью, но в формах диалектически сложного, многоступенчатого процесса. Начальная ступень – это столь важные для представлений о музыке Рахманинова элегичность и мечтательный лиризм.

Несравненная мелодическая жемчужина главной партии I части связана со столь характерным для рахманиновского творчества феноменом элегичности: на ней лежит печать той неизъяснимой и неисходной меланхолии, той внутренней тоскливости, которая, вероятно, неотъемлема от русской души и русской жизни как таковой (по своему звуковому строю эта тема воспринимается как повесть о жизненном пути).

В единстве с элегикой выступает мечтательный лиризм, сосредоточенный в побочной партии. И когда она возвращается в репризе в особенно нежных очертаниях, становится ясно, сколь желанной и сладостной аурой наделён этот образ для рахманиновского героя.

Основной тематизм II части как бы соединяет обе обозначенные ипостаси лирического мира предыдущей части, высветляя меланхолическое настроение, переводя его преимущественно в созерцательное наклонение, чему способствует подключение обертонов пейзажности.

Теперь о диалектике постепенного оттеснения только что рассмотренных состояний, которые неизбежно несли с собой определённую «размягчённость» вкупе с налётом рефлексии и погружениями «в себя». В сравнении со Вторым концертом, героем данной партитуры ещё в большей степени овладевает мысль о необходимости преодоления подобной настроенности с целью утверждения действительно-динамичного жизнеощущения.

Целая цепь стадий этого процесса начинается буквально с первых тактов. Дело в том, что тема главной партии I части, как основной носитель элегичности, изначально содержит в себе ощутимую потенцию динамизма. Она заложена в упругом фактурном ритме оркестрового сопровождения («толчковые» фигуры) и в пассажной технике фортепиано, которое вьёт «узоры» вокруг темы, проходящей в оркестровой партии. Кстати, в сохранившихся звукозаписях самого Рахманинова всемерно подчёркнут именно этот двигательный нерв.

Пусть более завуалировано, но те же действенные «толчки» прослушиваются и в материале побочной партии. Эти ростки выливаются в разработку в целенаправленную энергию преодолений. Её порывы-дерзания и грозвые накатывающие всё более сильными всплесками прорезают затемнённую атмосферу волнуемого моря бытия и кульминируют в начале репризы.

Эта, так называемая динамизированная реприза решена в форме каденции солиста, но её мощь настолько невероятна, что она перекрывает кульминации с участием оркестра. Тема главной партии преобразуется коренным образом, она приобретает здесь поистине исполинские очертания, в её исключительном волевом напряжении и патетических провозглашениях запечатлена страстная жажда вырваться из мучительного состояния к свету, свободе и героическому жизнеотношению.

После возвращения побочной партии в первоначальном облике в последних тактах слышатся фанфары-предвещения труб и маршево-скерцозные ритмы, напоминающие о былых вторжениях скерцозной героики в связующей и заключительной партиях, а также в начале побочной партии (это то, что в полной мере развернётся в финале). Таким образом, противоборство лиризма и действительности протекает на протяжении всей I части, но в её рамках не получает законченного итога.

Ситуация «перепутья» сохраняется и в следующей части, симптоматично обозначенной как *Интермеццо*. Исходное, несколько грустное настроение лирической мечтательности на лоне природы перебивается чередой вторжений и всплесков действительной энергии, в том числе посредством внезапных, чисто во-

левых переключений. Эти «инъекции» жизненной активности имеют своей целью вывести из состояния элегического забытья, что увенчивается успехом на стадии завершающего броска моторики, непосредственно (*attacca*) вводящего в последнюю часть.

Финал практически насквозь пронизан жадной стремительного движения, духом бодрости, воодушевления, радостной окрылённости. Его героика скерцозного склада насыщена напором импульсивной ритмики и зовами звонких фанфар. И ещё более, чем в финале Второго концерта, это *праздничное* скерцо, что поддержано ярко выраженными признаками концертного стиля (артистическая броскость, нарядность, блеск).

В развёрнутой коде героическое начало утверждает своё торжество исключительной мощью заключительного гимна, в котором определённое место находит и лирическая нота, переплавленная в безусловную утвердительность.

\* \* \*

И, наконец, **Вторая симфония** (1907), идея которой состоит в изживании мучительно-скорбных состояний через разворот волевого начала и через чувство сопричастности к тому, что суммирует в себе понятие Родины.

Вступление к I части выдержано в угрюмо-тусклых, томительно-тоскливых тонах. Его сумеречный скорбно-погребальный колорит фиксирует крайнюю степень подавленности, вызванной прессом неотступных душевных тревог и страхов.

Эта музыка словно бы задаётся вечными мучительными вопросами русской жизни: как и зачем жить? что делать? кто виноват? (приходится признать, что при всей своей сакраментальности это самые ходовые идиомы отечественного «любомудрия»). И стоит подчеркнуть, что в данном случае мы имеем дело не просто с вступлением к I части – это вступление ко всей симфонии, так как его основной мотив в последующем неоднократно вторгается по ходу развития цикла.

Непосредственно вырастая из материала вступления, тема главной партии повествует о жизненном пути интеллигентной натуры – натуры тонко чувствующей, впечатлительной, ранимой. Её лирически-проникновенные, очень искренние, взволнованные излияния основаны на глубоко индивидуализированном мелодическом рисунке (трепетность его контура подчёркнута мягкой синкопированностью ритма). Фоном становится колыхание *ostinato* плагальных оборотов, что в музыке Рахманинова является типичным средством выражения тоскливой элегичности.

Однако в ходе развития эта мелодия, сама по себе интонационно ясная и безыскусная, вязнет в сложных лабиринтах сопровождающих голосов (непрерывная смена гармоний, сплошная хроматизация, предельная детализированность звуковой ткани). И затем, уже на стадии разработки, на разъедающую рефлексию наслаиваются блуждания мучительных поисков, смятений, душевных терзаний, когда герой повествования путается в чересполосице жизненных вихрей, мечется среди грозных бушеваний.

На фазе кульминации они достигают штормового накала, что усугубляют наплывы пугающих *crescendi*, тяжёлые императивы и громогласные «удары судьбы». Это море тягот, мытарств, с нависающей над человеком громадой бытия и принуждающей его к ненавистной необходимости бороться за существование, естественным образом вызывает ощущение потёмков жизни, настроение жгучей тоски, порождая скорбные исповеди страдающей души.

При всём том уже в I части вызревает стремление пробиться к свету, что в ряде эпизодов обозначено прояснением фактуры и чёткостью гармонической вертикали. Несомненным залогом возможности преодоления мучительных сомнений и терзаний души становится стремительная кода. О шквалах бытия здесь напоминает затем, чтобы вдохнуть в человека заряд воли, решимости, способность к сопротивлению (подчёркнуто решительными росчерками «восклицательного» кадансирования).

Этот заряд материализуется в реальность в два этапа – вначале во II-й, затем в IV части.

По сути, перед нами два скерцо. Однако, при всей несомненно скерцозной природе, определяющим в них не является игровое начало. Главным здесь становится, во-первых, динамическая устремлённость, жажда деятельности, полнота сил и, во-вторых, волевая собранность, наступательный запал, уверенность и целенаправленность двигательного тонуса (вперёд и только вперёд, без страхов и сомнений), то есть утверждение героического мироотношения.

Господствует свет, бодрость, радость, дух молодости и несравненного жизненного подъёма, что опирается на систему таких выразительных средств, как упругость ритма (включая маршевые формулы), звонкие фанфары, ясность и твёрдость кадансов, свежесть последований мажорной аккордики (например, во II части находим колоритные цепочки трезвучий по тонам вниз *E, D, C, B*).

Различия между рассматриваемыми скерцо состоят в следующем. Вихревое действие II части носит оттенок экспансивности и временами ощутимо тревожного, почти лихорадочного возбуждения. Финал же отличается лучезарной настроенностью, максимально акцентированным праздничным звучанием, кипением карнавальная круговерти, основанной на триольном кружении тарантельных ритмов.

В качестве другой важной опоры побеждающего во Второй симфонии жизнелюбия выступает то, что ассоциируется с представлениями о Родине. У Рахманинова это всегда светлая пейзажная лироэпика, и здесь её «фарватер» открывает тематизм побочной партии I части, что затем через отдельные «островки» во II-й приводит к бескрайнему «разливу» в медленной части.

В этой музыке заложено глубокое поклонение перед родной землёй. Сопричастность к ней и духовное единение с ней даёт не только высокую отраду жизни и её упования, но и спасительное чувство, возносящее над сиюминутным и житейски преходящим.

В финале, в соответствии с его итоговой функцией, тот же материал приобретает гимнический характер и, перемежая основные разделы энтузиазма

больших деяний, выводит к завершающему ликующему апофеозу во славу жизни и Отечества.

\* \* \*

Выше, как по адресу исполнительства Шаляпина, так и по отношению к музыке Рахманинова, неоднократно упоминалось понятие «серебряный век». Подразумевались, конечно же, такие притягательные черты, как врождённая интеллигентность с отвечающими этому понятию признаками тонкости, одухотворённости, душевного благородства, чему сопутствовали безупречная культура чувства и интеллекта, а в ряде случаев и явственно ощутимый аристократизм духа.

Интеллигентность, которой в высшей степени был наделён и сам Рахманинов, преломилась в его творчестве многообразно: через покоряющее чувство прекрасного в жизни и в человеке, через тонкость передаваемых лирических движений души, через богатство эмоционально-психологической нюансировки, через гибкость и пластичность всех компонентов музыкальной выразительности.

В качестве «хрестоматийных» образцов можно сослаться на темы главных партий двух только что рассмотренных сочинений.

I часть Второй симфонии: при всей обобщённости здесь зримо воссоздан глубоко индивидуализированный облик русского интеллигента с характерной для него искренностью, трепетностью чувств и с той душевной отзывчивостью, которая влечёт к исповедальности.

I часть Третьего концерта: эта повесть жизненного пути при всей сдержанности, мягкости и деликатности выражения прочитывается как бремя внутренней неудовлетворённости и нескончаемых исканий, отсюда оттенок сумрачной меланхолии и затаённой горечи.

Присоединим к сказанному ещё один ключевой момент, свойственный музыке Рахманинова 1900–х годов: утверждая примат деятельно-динамичного жизнеощущения с преодолением на этом пути всякого рода элегических, лирически-размягчённых и мечтательных настроений, он неприкосновенными для себя сохранял две образные категории, связанные с миром природы и образом России.

С точки зрения воплощения *пейзажных мотивов* музыкальное искусство рубежа XX века выделилось в череде времён чрезвычайно – и по исключительной интенсивности их разработки, и в отношении небывалого колористического богатства. В Западной Европе по этой части бесспорно лидировали французские импрессионисты (прежде всего К. Дебюсси и М. Равель). Что касается отечественной музыки, то она также никогда прежде не испытывала к образам природы столь глубокого интереса.

Рахманинов стал ведущим выразителем данной художественной линии уже хотя бы потому, что главенствующее место в его лирике занимали состояния, так или иначе связанные с пейзажностью. Он более чем кто-либо неустанно и последовательно развивал эту образность на рубеже XX столетия, исполь-

зую самые различные жанры – от фортепианной и вокальной миниатюры до крупной формы (кантата, инструментальный концерт, симфония).

Следует признать, что мир природы, каким он претворён в музыке Рахманинова, именно в его лице впервые нашёл столь проникновенного композитора-живописца. И когда приходится слышать подобное в его собственном исполнении (скажем, Этюд-картина *C-dur op.33 № 2*), нетрудно представить, как тонко чувствовал он природное окружение и как умел передать это чувство через своё прикосновение к роялю.

Именно в созвучии с пейзажностью в творчестве Рахманинова возник особый тип возвышенно-одухотворённой лирики, который получил великолепное претворение через поистине бескрайнее дление мелоса. В числе самых совершенных образцов – III часть Второй симфонии. Всё в этой поистине «бесконечной мелодии» донельзя типично для рахманиновского стиля:

- и струение фигураций, в кружеве которых воспаряет столь свойственная ему мягкая меланхолия как выражение душевной отрады, подёрнутой поэтической дымкой грусти;

- и соединение того, что идёт от простора родной природы, с восточной нотой, через которую передаётся стремление к идеальному, мечта об иной жизни, о «нездешней» красоте;

- и, наконец, тот своеобразный и характерный для музыки Рахманинова сплав лирического и эпического, когда в неизбывном длении звукового потока изливает себя песнь души в её гармоничном слиянии с окружающим миром.

В русле пейзажной образности сложилось и то художественное явление, которое можно обозначить как *рахманиновский импрессионизм*. Его своеобразие состоит прежде всего в том, что, в отличие, к примеру, от самоценной значимости ландшафта в импрессионизме Дебюсси тех же лет, подобные зарисовки Рахманинова наполнены исключительной трепетностью, неотрывной от взволнованной эмоциональности человека, остро и тонко чувствующего жизнь природы, её красоту.

Эта «человечность» пейзажа дополнительно подчёркнута тем, что даже мажорные страницы творчества композитора обычно подёрнуты дымкой грустной меланхолии. И, воссоздавая жизнь «очеловеченной» природы, композитор менее всего был озабочен проблемами колорита и звуковой роскоши – напротив, в её облике всемерно акцентируются черты неброской, чистой, целомудренной красоты (допустим, в прелюдиях *Es-dur, G-dur, gis-moll*).

При этом спектр средств гармонии мог простираться у Рахманинова от прозрачной утончённо-изысканной палитры до красочных гирлянд мягко диссонирующей аккордики и сложных напластований, расцветчиваемых больше-терцовыми сопоставлениями. Характерно, что мажор у него в таких случаях отнюдь не лучезарный, а меланхоличный, матовый, с довольно густыми тенями (сказывается столь свойственное композитору элегическое наклонение).

Широкая шкала звукоизобразительности обеспечивается многообразием приёмов фактурного изложения: колыхание и трепетная вибрация звуковой ткани, фигурационное кружево, изысканная мелизматика, искусное плетение

линий правой и левой рук, всевозможные варианты пианистического прикосновения. В воссозданной таким путём музыке природы можно услышать струение и журчание воды, весеннюю капель, шелест листвы, голоса птиц, их щебет и гомон, а также почувствовать движение воздуха, блики и переливы солнечного света.

И очень важно, что все эти «впечатления» и «настроения» были неповторимо рахманиновскими. Обычно их отличает родниковая чистота, в них просматривается небесная синь-лазурь, и очень часто слышится «*грусть полей*». Потому-то он, как музыкант-живописец, предпочитает «хрусталь» тончайшей интонационно-гармонической нюансировки, нежную прозрачность акварельных красок и мягкой пастели. И всегда его пейзажи остаются лирически прочувствованными, что сообщает им неизбывное поэтическое очарование.

\* \* \*

Говоря о чувстве природы в музыке Рахманинова, необходимо уточнение: не природа вообще, а именно *русская* природа. Из этого чувства природного окружения зачастую вырастает подлинная святыня рахманиновской музыки – *образ России*.

Уникальная мелодическая пластика, изумительная кантилена порождают ассоциации с безграничной ширью просторов, с плавным течением речных вод и с тропой, вьющейся среди полей. Эта чарующая картина родной земли с её чуть блёклой, «ситцевой» красотой своё высшее воплощение получила в медленных частях Второго концерта и Второй симфонии.

Отметим общее в двух названных лироэпических «оазисах». Трудно представить себе более трепетное и глубинное чувство Родины. В каждой ноте здесь присутствует нечто очень близкое душе русского человека:

- это, выражаясь поэтической строкой, и «*синий плат небес*» – неброская, но неизъяснимо притягательная красота природы средней полосы России;
- это и прекрасно переданное ощущение бескрайних просторов страны – через величаво-неспешное движение и через редкостную даже для рахманиновской музыки поистине бесконечную мелодию;
- это, наконец, и столь свойственное мировосприятию человека «серебряного века» великолепие «закатных» эмоций, в которых, пожалуй, кульминировали богатства и безбрежность национального духа.

«*Образы безмерных родных далей, величавое раздолье русских пейзажей, “говор” и тишина лесов и полей*» (Б. Асафьев) становятся здесь средой обитания души человеческой, пребывающей в неге сладостного полузабытья. Чуть «ленивая», «обломовская» истома мечтательного созерцания и как бы вдыхания ароматов ландшафта часто подкреплена звучанием тембра солилирующего кларнета. Разлитая повсюду светлая меланхолия Божьей благодати и сокровенной красоты покоится на баюкающем колыхании колыбельных ритмов.

То, что сконденсировано в медленной части каждого из этих двух произведений (как в «лирическом центре») обязательно проецируется на все остальные



части, сосредоточиваясь прежде всего в разделах побочных партий сонатной формы и в заключительных гимнических апофеозах.

Следовательно, образ России оказывается сквозным, поднимающим происходящее во Втором концерте и Второй симфонии над конкретно-актуальным к вневременным категориям.

Претворённое композитором сыновнее чувство бесконечной нежности, благоговения и почитания – из самых замечательных приношений на алтарь того, что именуется Отечеством. Ближайшую аналогию этому художественному открытию в понимании России находим в поэзии Александра Блока, с которым Рахманинов роднит и акцент на женственности образа: Россия, раскрываемая прежде всего через лик её невест и матерей (вспомним блоковское «*О, Русь моя! Жена моя!*»).

Доказывать национальную природу музыки Сергея Рахманинова не приходится – он один из «самых» русских композиторов, как в последующем Георгий Свиридов. Причём «координаты» его национального стиля ни в коем случае не сводятся, например, к таким приметам, как обращение к жанру «русской песни» («*Уж ты, нива моя*», «*Полюбила я на печаль свою*» и др.) или широкая опора на знаменый распев (она нашла своё наиболее масштабное претворение в акапелльных «*Литургии*» и «*Всенощной*»).

Эту несводимость национального к каким-либо конкретным проявлениям хорошо почувствовал в творчестве Рахманинова Н. Метнер, говоря о начальных тактах одного из знаковых произведений композитора: «*Тема его вдохновеннейшего Второго концерта есть не только тема его жизни, но неизменно производит впечатление одной из наиболее ярких тем России, и только потому, что душа этой темы русская. Здесь нет ни одного этнографического аксессуара, ни сарафана, ни армяка, ни одного народно-песенного оборота, а между тем каждый раз с первого же колокольного удара чувствуешь, как во весь рост подымается Россия*».

\* \* \*

После «звёздных» 1900-х годов Шаляпину и Рахманинову предстоял ещё большой творческий путь: Фёдор Иванович ушёл из жизни в 1938 году, Сергей Васильевич – в 1943-м.

Шаляпина неизменно сопровождал пиетет славы и преклонения, для чего были все основания.

Он совершил фундаментальные преобразования в вокальном исполнительстве, установил целый ряд традиций в интерпретации оперных образов, создал принципиально новое направление в сценическом искусстве, которое в опоре на опыт Шаляпина позже было научно обосновано в так называемой системе Станиславского.

Всё это сделало его, вне всяких сомнений, самой могучей и впечатляющей фигурой артистического мира России. Более того, вероятно, следует согласиться с распространённым мнением, что по силе воздействия на аудиторию и по

степени известности Шаляпин не имел себе равных и может быть признан самой значительной фигурой исполнительского искусства всех времён и народов.

О степени популярности Шаляпина, которой вряд ли кто-либо добивался в истории мирового искусства, свидетельствует описание гастролей в Вене в 1927 году.

*Это был сплошной триумф, исключительный, небывалый в летописях Вены. Фигура Шаляпина, и без того крупная, выросла до фантастических размеров. Он властно захватил внимание людей даже далёких от театральных кругов и с самого приезда стал властителем дум.*

*Его поклонники буквально неистовствовали. Перед отелем «Бристоль», в котором остановился Шаляпин, с утра до поздней ночи стояли толпы. Полиция окончательно замучилась, водворяя порядок.*

*Трамваи и автомобили с трудом пробивали себе дорогу. Отель подвергался беспрерывному натиску толпы: всем хотелось взглянуть на «короля певцов», как окрестили газеты Шаляпина.*

И. Андроников, подразумевая синтез музыки, театра и вокального мастерства, писал: *«Весь мир твёрдо знает, что никогда ещё не рождался артист, столь совершенно и гениально сливший в себе три искусства».*

Не столь однозначным было положение Рахманинова. Его непререкаемый авторитет в качестве непревзойдённого мастера пианистического искусства XX века сопровождался разноречивостью оценок его композиторского творчества времени после 1900-х годов, когда в условиях происходившего тогда кардинального обновления художественных принципов и на фоне новаций музыкального авангарда музыка Рахманинова оказалась во многом оттеснённой на второй план.

Тем не менее, в 1910-е годы он со всей отчётливостью воплотил коренную для тех лет проблему драматического противостояния старого, уходящего и нового, нарождавшегося. Всё типичное в этом отношении сконцентрировано в кантате «Колокола», где с исчерпывающей полнотой очерчена траектория судьбы рахманиновского поколения: от радужных упований, праздничных утех и *«снов золотых»* через явь вторжения нового мира к погребальной тризне, которая становится отпеванием безвозвратно уходящего «серебряного века».

Входя в иное историческое измерение, композитор стремился удержать основные признаки своей сложившейся образно-стилевой системы, внося в неё определённые коррективы (повышенный динамизм, импульсивно-нервная ритмика, обострение диссонантности, суховато-жёсткая артикуляция и т.п.). Реакция на радикализм и крайности восходящего XX века и свойственные ему деформирующие и разрушительные проявления выразились в творчестве Рахманинова через феномен духовной оппозиции – с наибольшей очевидностью в сакральных монументах «Литургии» и «Всенощной», которые составили кульминацию «ренессанса» русской духовной музыки конца XIX – начала XX столетия.

В 1917 году, в момент катастрофического слома российской действительности, Рахманинов покинул страну, что обернулось для его творчества затяжным кризисом, из которого он постепенно выходил во второй половине 1920-х, когда был закончен Четвёртый фортепианный концерт и написаны «Три русские песни» для хора с оркестром. В 1930-е годы, на волне магистральной для искусства того времени тенденции возвращения к традициям, музыка Рахманинова становится заново востребованной.

Завершающий творческий взлёт был ознаменован созданием таких шедевров, как «Вариации на тему Корелли», «Рапсодия на тему Паганини», Третья симфония и «Симфонические танцы». Поздняя метаморфоза его манеры при всей своей умеренности и классичности вполне вписывалась в контуры современного стиля. Привычные для композитора поэтичность и эмоционально-лирическая наполненность корректировались с позиций рационально-осознанного мироотношения, заодно преодолевалась противоречивость взаимоотношений с эпохой, вступившей в следующий виток своего развития.

\* \* \*

До сих пор всё изложение разворачивалось в основном в параллельных плоскостях – о Шаляпине и Рахманинове говорилось как бы порознь. В реальности же их жизни были тесно связаны творческими и дружескими контактами, а также взаимным пониманием высокой значимости друг друга.

С этой точки зрения показателен отклик Рахманинова на первую постановку оперы «Алеко» в Большом театре с Шаляпиным в главной роли: *«Солисты были великолепны, не считая Шаляпина, перед которым все они бледнели. Этот был на три головы выше их».*

В свою очередь, для Шаляпина дружба с Рахманиновым, как с композитором и пианистом, была совершенно неоценимой – прежде всего из их общения вынес артист тонкость и чуткость ощущения музыки.

Сходство жизненного и творческого пути дополнительно высветила вынужденная эмиграция после 1917 года, когда их художественной миссией стало нести в зарубежный мир русскую культуру.

После кончины обоих в перспективе стала складываться неизбежная переориентация в посмертной судьбе их творческого наследия: сделанное Шаляпиным при всей его уникальности всё более уходит в анналы исторической памяти, а творения Рахманинова живут нескончаемой жизнью, репродуцируясь силами новых и новых поколений музыкантов-исполнителей и обретая, таким образом, статус вечного и непреходящего.

*«Есть ли в мире музыки XX века явление, которое с течением времени так бы росло, как искусство Рахманинова?»* – этим вопросом задаётся А. Кандинский-Рыбников, подразумевая в качестве ответа однозначное «нет». Эффект нарастающего воздействия творческого наследия композитора всё настоятельнее побуждает воспринимать и осмысливать его историческое время именно и прежде всего через призму его музыки.

Чем дальше мы удаляемся от времени, в которое жил Рахманинов, тем больше оно в нашем сознании связывается с его именем. И если когда-то некоторым его современникам приходилось доказывать, что он как композитор отнюдь не эпигон и не «анахронизм», то теперь мы всё отчётливее укрепляемся во мнении, что его произведения – центральное явление музыкального искусства конца XIX – начала XX века.

Но и в отношении его творчества последующих десятилетий для подавляющего большинства слушателей давно уже не существует вопроса о так называемой традиционности рахманиновского стиля. Вот почему сегодня найдётся немало почитателей, которые вслед за Георгием Свиридовым могли бы сказать: *«Русская музыкальная школа выдвинула в XX веке лишь одного подлинно великого композитора – С.В. Рахманинова».*

В этой связи имеет смысл напомнить эпизод совместного выступления Шаляпина и Рахманинова в Ялте. После концерта огромная толпа восторженных поклонников окружила знаменитого певца в артистической. И только А.П. Чехов, находившийся в Крыму на лечении, подошёл к одиноко стоявшему в стороне Рахманинову, горячо пожал ему руку и сказал: «Будущее – за Вами».

Независимо от этой пророческой мудрости, мы вправе гордиться тем, что великая страна полтора столетия назад породила двух ровесников, вошедших в ряд самых вершинных явлений мировой культуры.

## Сведения об авторах

**Ахмыловская** Лариса Алексеевна (Владивосток) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры общегуманитарных дисциплин Дальневосточного государственного института искусств, почётный доктор Международной академии естественной истории, заслуженный работник науки и образования.

**Вардугин** Владимир Ильич (Саратов) – член Союза писателей и Союза журналистов России, лауреат ряда писательских премий.

**Вартанов** Сергей Яковлевич (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

**Генебарт** Ольга Васильевна (Тамбов) – кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории и теории музыки Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова

**Демченко** Александр Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований, заслуженный деятель искусств России, лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича и Международной премии имени Николая Рёриха, главный редактор журналов «Манускрипт», «Pan-Art» и «ИКОНИ».

**Денисенко** Юлия Васильевна (Барнаул) – кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкознания и фортепиано Алтайского государственного института культуры.

**Егорова** Ирина Львовна (Саратов) – кандидат искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, руководитель фольклорных ансамблей «Родник» и «Благодать».

**Костюкова** Светлана Владимировна (Тамбов) – директор Рахманиновского Центра.

**Красов** Владимир Владимирович (Москва) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Дирижирование академическим хором» Государственного музыкально-педагогического института имени М.М.Ипполитова-Иванова.

**Кузнецов** Николай Иванович (Москва) – доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

**Петров** Владислав Олегович (Астрахань) – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, член Союза композиторов РФ, главный редактор журналов «Вестник Астраханской консерватории» и «PHILHARMONICA. International Music Journal».

**Резницкая** Татьяна Борисовна (Оренбург) – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

**Ряпосов** Александр Юрьевич (Петербург) – доктор искусствоведения, старший научный сотрудник и заведующий сектором источниковедения Российского института истории искусств.

**Свистуненко** Татьяна Анатольевна (Саратов) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, в качестве приглашённого профессора преподавала курс полифонии в Университете Калифорнии в Санта Барбаре.

**Шлыкова** Светлана Петровна (Саратов) – кандидат искусствоведения, преподаватель Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

## Содержание

Александр Демченко Введение.....	3
Александр Демченко Шаляпин: Вехи артистического восхождения .....	7
Николай Кузнецов Апология Ф.И.Шаляпина .....	19
Владимир Вардугин Взгляд краеведа .....	23
Александр Демченко Шаляпин: Творческая лаборатория.....	28
Ирина Егорова «Вдоль по Питерской» в интерпретации Ф.И. Шаляпина: поиск фольклорных прототипов.....	39
Сергей Вартанов Рахманинов и Шаляпин: вокальная фразировка.....	51
Николай Кузнецов Работать по-шаляпински! .....	58
Александр Демченко Шаляпин: Художественные открытия .....	63
Александр Ряпосов Ф.И.Шаляпин и В.Э.Мейерхольд в работе над спектаклем «Борис Годунов» (Мариинский театр, 1911).....	76
Светлана Шлыкова Либретто оперы о Шаляпине .....	96
Александр Демченко Рахманинов: На исходе эпохи.....	105

Татьяна Резницкая «Любовь и воля»: воплощение и трансформация концепта в опере С. Рахманинова «Алеко».....	132
Ольга Генебарт Возвращаясь к семантике колокольности.....	140
Александр Демченко Рахманинов: Вершины 1900-х .....	147
Владислав Петров Композитор и поэт. Рахманинов и Надсон.....	169
Юлия Денисенко Тема природы в творчестве С.В.Рахманинова .....	176
Александр Демченко Рахманинов: К новым берегам.....	185
Татьяна Свистуненко «Колокола» С.В.Рахманинова: поэма «The Bells» Э.А.По в переводе К.Д.Бальмонта как источник рождения индивидуальной музыкальной формы.....	212
Владимир Красов Вокализ в камерном вокальном и вокально-симфоническом творчестве С.В.Рахманинова.....	256
Александр Демченко Рахманинов: В диалоге с XX столетием.....	261
Лариса Ахмыловская Чеховский сюжет в музыке С.В.Рахманинова и К.К.Ноттары: итоги творческого образовательного проекта «On the Highway» .....	273
Светлана Костюкова О деятельности Рахманиновского центра.....	284
Александр Демченко Заключение.....	289
Сведения об авторах.....	309



Научное издание

## **Великие ровесники**

*К 150-летию со дня рождения  
С.Рахманинова и Ф.Шляпина*

**Коллективная монография**

Редактор С.П. Шлыкова  
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

---

Подписано к печати 15.06.2023 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».  
Усл.-печ. л. 19,6. Уч.-изд. л. 18,6. Тираж 50. Заказ 46.

---

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова  
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1