

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

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 58

*По материалам XI Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART XI»*

2 апреля 2023 года

Посвящение Сергею Рахманинову

Саратов, 2023

ББК 85.03(0)
Д 44

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

Д 44 Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 58: по материалам XI Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XI». Посвящение Сергею Рахманинову. 2 апреля 2023 года / Редактор-составитель А.И.Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2023. – 342 с.

ISBN 978-5-94841-615-1 (Т. 58)
ISBN 978-5-94841-314-3

В пятьдесят восьмом томе предлагаемого альманаха представлен второй блок статей российских и зарубежных участников XI Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART XI»), который проводился 2 апреля 2023 года Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. Ведущая тема форума была сформулирована следующим образом: «Великие ровесники и их время. К 150-летию со дня рождения С.Рахманинова и Ф.Шаяпина». Содержание данного тома определяется его дополнительным названием «Посвящение Сергею Рахманинову».

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-615-1 (Т. 58)
ISBN 978-5-94841-314-3

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

Александр Демченко (Саратов)

Преамбула



Рахмáнинов 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), многочисленные 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 фан-

тазия «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 неусыпающую 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 устремлений 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 удерживать 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 сим-

фония 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 Рахманинов 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 натуры. 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.

Рахманинов глазами японского музыканта

Всякая цивилизация имеет свою «колыбель». Во многом она начинается с ключевой идеи, которая становится как бы бесконечным заданием на века, вливая в народы вдохновение, отзываясь в них красотой и пробуждая в них творческие силы.

Для христианской цивилизации это, понятно, христианство.

Но крупнейшие мыслители Запада (Тойнби, Хантингтон и иные) признают наличие двух христианских цивилизаций — Западной и Православной, стержневая страна которой ранее была представлена Византией, а затем и поныне — Россией.

В отличие от западного «мировоззрения», культура России жила идеей «Богосознания». Разница их заключается в разнице точки отсчета. Это хорошо проявлено в живописи в таких явлениях, как «перспектива» и «обратная перспектива». Перспектива смотрит от себя на широкий мир, как фотоаппарат. А обратная перспектива смотрит от Божиих глаз на маленький сей мир. Это восприятие таково: не «здесь есть икона», но «в иконе есть здесь». Не я субъект, но Бог. Мировоззрение не видит своих грехов, а Богосознание постоянно их видит. Как раз этот взгляд на мир, в центре которого находится Бог, является чертой культуры, основанной на Богосознании. Богосознание стремится смотреть на все явления мира, сколько возможно, глазами Бога, смотреть совестливо, с чувством ответственности за чистоту своей жизни. «Ищите во всем великого смысла», — советовал святой начала XX века Нектарий Оптинский.

Так мы должны смотреть и на музыку России, на музыку Рахманинова. Не случайно певец Хосе Каррерас исцелился от рака, усердно слушая 2-й концерт Рахманинова. И мой педагог, Виктор Карпович Мержанов горячо убеждал: «Музыка Рахманинова для современного человека — лекарство».

Теперь обратимся непосредственно к музыке Рахманинова. Одна из «Двенадцати пьес», соч. 21, № 5 — «Сирень», написанная в апреле 1902 года, когда состоялась его свадьба.

Сирень (слова Ек. Бекетовой)

*Поутру, на заре,
По росистой траве
Я пойду свежим утром дышать;
И в душистую тень,
Где теснится сирень,
Я пойду свое счастье искать...*



Цветущая сирень – любимые цветы Рахманинова
*В жизни счастье одно
Мне найти суждено,
И то счастье в сирени живет;
На зеленых ветвях,
На душистых кистях
Мое бедное счастье цветет.*

Сирень — это ароматные цветы, которые больше всех любил Рахманинов. Сирень для русских — то же, что сакура для японцев. Ключевое слово этой пьесы «бедное счастье» — сходится с христианскими понятиями. В выборе этих стихов для свадьбы, на которой обычно желают много счастья, как раз проявилась душа композитора — смиренная. Смиренность — общее красотосознание России и Японии, и японцам это близко. Основной тон культуры России и Японии заключается в миноре, в жалости ко всем и в печали о неостановимом течении времени. Очень интересно, что эта пьеса написана в пентатонике, редкой для западноевропейской музыки, но родной для Востока.

Такой смиренной душой обладал Рахманинов. Но, как сказано в Библии, «кому много дано, с того много и взыщется» (Лк 12:48): вся его жизнь была полна непрерывными испытаниями. Оглянемся немного на его жизненный путь.

* * *

Эпоха, в которую жил Рахманинов (1873–1943), была концом века, сравнимым с периодом зимы. В детстве он испытал крах семьи (развод родителей в 1882 г.), а позже разрушение Отечества — царской России (1917) и, кроме того, пережил две мировые войны: Первую (1914–1918) и Вторую (1939–1945). В мире искусства пре-

небрегали традицией, доминировали модернизм и авангард. В том мире, где, казалось, разрушалось все вокруг, Рахманинов один продолжал сочинять и играть, стоя на позиции уважения к традиции. Композитор говорит:

Поэт Гейне однажды сказал: «То, что отнимает жизнь, возвращает музыка». Он бы не сказал этого, если бы услышал музыку сегодняшнего дня. Большей частью она не даёт ничего. Музыка призвана приносить облегчение. Она должна оказывать очищающее действие на умы и сердца, но современная музыка не делает этого. Если мы хотим настоящей музыки, нам необходимо возвратиться к основам, благодаря которым музыка прошлого стала великой. Музыка не может ограничиться краской и ритмом; она должна раскрывать глубокие чувства.

После смерти Чайковского (1893) особенно ужесточилась критика стиля Рахманинова, противоположного модернизму. Его называли пережитком прошлого, эпигоном Чайковского.

Вообще в жизни Рахманинов испытал немало горя.

В декабре 1917 года 44-летний композитор уезжает с семьей из России, захваченной большевиками. Свершилась Октябрьская революция. С тех пор Сергей Васильевич ни разу не смог побывать на русской земле. (Из всех своих сорока пяти сочинений 39 он написал в России).

В Америке ему пришлось выступать во множестве концертов, чтобы устроить материальную сторону жизни. До завершения Четвертого фортепианного концерта в 1927 году, в течение десяти лет, он не мог сочинить ни одной ноты. Композитор говорил: «Как можно писать музыку там, где не слышно шелеста берез?». Новая власть, рожденная на Родине, с ненавистью относилась к Рахманинову, так как он был аристократом и писал музыку, не соответствующую режиму. Его имение было национализировано властью. Ему не дали разрешения пересечь границу, даже когда 19-го сентября 1929 года умерла его мать. И в 1931 году, наконец, дают приказ о запрете исполнения музыки Рахманинова в СССР (на два года). Хотя Сергей Васильевич эмигрировал вскоре после революции, он не желал полной оторванности от родины. В этом заключалась главная причина его страданий.

Будучи в таком сложном положении, Рахманинов не изменял своей любви к Родине. Большую часть гонораров он часто посылал в СССР в помощь Красной армии и музыкальным учебным заведениям.

Рахманинова того периода видел один из самых известных композиторов Японии — Косаку Ямада. Он пишет о нем в книге «Современные великие композиторы, которых я знал»: «В Америке я впервые встретился с Рахманиновым, занимающим самобытное положение и как пианист, и как композитор. С ним я разговаривал всего несколько раз и не был в таких близких отношениях, как с Орнштейном, но в моей памяти он оставил сильнейшее впечатление *своей внешностью, как у высокопоставленного духовного лица, и кротким характером*».

«На мой взгляд, в его облике было что-то восточное, в той степени, как и полагалось: в жилах Рахманинова течет кровь не столько европейская, сколько восточная. Он решительно не такой человек, который прямо обнаруживает свое чувство. Он его растворяет внутри и об этом растворенном говорит вполголоса, тихо, сохраняя сдержанность. Мне показалось, что у него выражение лица не столько музыканта, сколько *мудрого ученого*, и это усиливало во мне чувство чего-то родного. С одной стороны, как известно по эпизоду того торжественного вечера, Рахманинов человек достаточно Witty (остроумный. — прим. ред.). Но впечатление от Рахманинова, которое до сих пор не выходит у меня из памяти — это *тот его образ, подобный “Мыслителю” Родена, вроде непоколебимой скалы, в день того концерта*».

А сердце Рахманинова, запомнившегося Ямаде своей «внешностью, как у высокопоставленного духовного лица, и кротким характером», всегда тосковало по России и стремилось к деревенскому дому в Ивановке, окруженному богатой природой.

«В каждом русском есть тяга к земле, больше, чем у какой-либо другой нации. У других, например у американцев, я её совсем не замечаю. Мне кажется, здесь она отсутствует.

Когда я говорю про тягу к земле — не думайте, что в этом чувстве я подразумеваю любовь к стяжанию, то есть чувство, лучшее всего выраженное в знаменитом рассказе Л. Толстого о лошади Холстомере, который рассказывает, что у людей есть потребность как можно больше вещей назвать “моими”. Нет, в мыслях русских людей о земле есть какое-то стремление к покою, к тишине, к любованию природой, среди которой он живёт, и отчасти стремление к

замкнутости, к одиночеству. Мне кажется, в каждом русском человеке есть что-то от отшельника.

Начал я говорить об этой тяге к земле, потому что и у меня она имеется. Жили русские люди так: крестьяне не покидали своей земли никогда. Если же снимались с места, то на новые земли в поисках счастья. Более состоятельные люди проводили на земле полгода, именно летнее время, связанное с наиболее интенсивной работой на земле. Другую половину жили в городах.

...Я сказал, что туда, в Ивановку, я всегда стремился. Положа руку на сердце, должен сказать, что и доныне туда стремлюсь».

А что же духовно поддерживало Рахманинова в его неизбежном одиночестве?

* * *

Основные черты музыки Рахманинова — наследие традиции и ее продолжение. Это проявление сильнейшей индивидуальности, так как вокруг него все стремились к новому (поэтому окружающие не щадили его). В творчестве Рахманинова виден итог всей истории русской и европейской музыки. В нем сплелись в одно целое полифония, высокая мысль, исповедание веры, лирика, виртуозность и русская соборность.

В образном строе его музыки можно выделить три самых ярких мотива: «Православные церковные напевы», «Колокола», «Гнев Божий» (*Dies irae*). Каждый говорит о глубокой религиозности композитора. Эти мотивы в его произведениях просматриваются неуклонно с раннего периода до позднего.

В музыке Рахманинова местами цитируются православные церковные напевы. Не говоря уже о «Литургии святого Иоанна Златоуста» соч. 31 и «Всенощном бдении» соч. 37, в произведениях раннего периода и далее, вплоть до самого позднего, они используются в ключевых местах. В ранних произведениях, из Сюиты №1, «Фантазии» для двух фортепиано соч. 5, в четвертом (последнем) номере «Светлом празднике» появляется Пасхальный тропарь. В последнем номере соч. 45 («Симфонических танцах») в кульминацию вступает напев из Всенощного бдения.

Церковные напевы появляются у Рахманинова не только как буквальные цитаты, но и в виде аллюзий. Еще современники композитора замечали, что первая тема его шедевра — Третьего фортепианного концерта — явно отсылает к православному церковному напе-

ву. Сам Рахманинов утверждал, что он не прямо цитировал церковный напев, а просто написал так, чтобы рояль звучал естественно. Но до сих пор исследователи продолжают отмечать это сходство (хотя бы в подсознании композитора).

Одной из особенностей русского православного церковного пения является то, что здесь «фраза неделима». Поскольку изначально текст молитвы был переводом с греческого языка, его невозможно читать ритмично, так как церковное пение предпочитает смысл текста музыкальному ритму. Отсюда происходит несимметричность. И она же как раз создает своеобразную фразировку.

В мелодике Рахманинова также мало случаев, когда можно делить фразу по-европейски: как « $2 + 2 = 4$ ». Чаще всего она несимметрична, и это тем более дает мелодии естественный аромат распева, привнося в нее, в контрасте с европейской геометрией, элегантность именно восточную.

Порой имя Рахманинова отождествляется с колоколом, настолько неотъемлем этот образ от его творчества. Когда говорят о «колоколах» в музыке Рахманинова, обычно имеют в виду церковные колокола. Сходство между ними настолько велико, что, когда я впервые услышал колокола, зазвонившие в храме напротив консерватории, сразу в голову пришла мысль: «Это же Рахманинов!». Когда начинают звонить колокола в православном храме, то этот звон очень ритмичен и, богато варьируясь по фразам, в конце завершается, словно целостное произведение, чего не встречается в инославных храмах. Обычно пространство звука распространяется от тиши ко грому, от маленьких колоколов к большим, от немногих звуков ко многим. Рахманинов с детства ходил в храм в сопровождении бабушки. В России множество храмов, и в повседневной жизни колокола слышатся отовсюду. Этот священный звон не только приглашает окрестных жителей на богослужение; раньше он играл и роль набата. Он сопровождает свадьбы, похороны и разного рода праздники: так бьется сердце человеческой жизни. Благодаря колокольному звону, воплотившемуся в произведениях Рахманинова, православные колокола зазвучали на весь мир.

Колокольный звон встречается, например, в следующих произведениях Рахманинова (список далеко не исчерпывающий):

- Второй фортепианный концерт, соч.18: начало Первой части; конец Второй части.

- Прелюдия соч. 3-2, соч. 32-10 перед репризой; соч. 32-13, кульминация.

- Первая сюита «Фантазия-картина» для двух фортепиано №4 «Пасха», соч. 5-4.

- Шесть пьес №6 «Слава», соч. 11-6.

- Этюды-картины, соч. 33-1, конец; соч. 33-7, кульминация; соч. 39-7; соч. 39-9.

- Соната для фортепиано №2 (особенно в конце разработки Второй части).

- Поэма «Колокола», соч. 35.

Например, можно услышать, как торжественный глубокий звон колокола в начале одного из рахманиновских шедевров — Второго фортепианного концерта — преобразуется в коде второй части в высокий отдаляющийся, словно сливающийся с закатом на горизонте.

В финале Сюиты № 1 «Светлый праздник» не только от начала до конца громко перезванивают церковные колокола, передающие радость Пасхи, но и в середине многожды плотными аккордами распевается Пасхальный тропарь. Этот тропарь является прототипом Пасхального тропаря, распеваемого в современных японских православных храмах, и в Русской Православной Церкви он доныне поется на Пасхальном богослужении. В начале этой пьесы приводятся как эпиграф четыре строки из стихов известного поэта-патриота Хомякова «Кремлевская заутреня на Пасху».

*И мощный звон промчался над землею,
И воздух весь, гудя, затрепетал.
Певучие, серебряные громы
Сказали весть святого торжества.*

* * *

Последним произведением, написанным Рахманиновым в России, являются «Этюды-картины» соч. 39, состоящие из девяти номеров. № 7 имеет в самом начале очень редкое указание: *Lugubre*. Это означает: «Скорбно, больно, жалко, ужасно». В середине появляется древнее церковное пение и народная песня, а в кульминации будут сброшены колокола. Страдание Святой Руси было страданием и Рахманинова.

Косаку Ямада, видевший Рахманинова, вспоминает: «Когда разные люди расспрашивали о проблеме радикальной партии в России, Рахманинов, сказав: «Больно мне вспоминать о прошедшем», замолчал. И больше не стал ничего рассказывать».

Один из важнейших элементов образного строя музыки Рахманинова, о котором нельзя не упомянуть — это «День гнева» (*Dies irae*). Из всех трех названных устойчивых мотивов это самый таинственный. Мотив «День гнева» происходит от католического Реквиема. Это церковное песнопение основано на эсхатологии христианства и повествует о конце мира. Многие композиторы в своих произведениях использовали эту тему, ассоциирующуюся со смертью.

Начиная с пятой части «Фантастической симфонии» Берлиоза, он встречается в таких произведениях, как «Пляска смерти» Листа, четвертая часть «Сюиты № 3» и № 6 («Новогреческая песня») из «Шести романсов» соч. 16 Чайковского, симфония №2 («Симфония Воскресения») Малера, «Соната № 2 для скрипки соло» Изай, третья часть «Колокола» из «Симфонии № 2» Хачатуряна. Использовали его и Сен-Санс, Мусоргский, Глазунов и Метнер, и так далее.

Для Рахманинова этот мотив был лейтмотивом. Он использовал его явным образом в следующих произведениях: симфоническая поэма «Остров мертвых», «Симфония №1», «Симфония №2», «Симфония №3», «Рапсодия на тему Паганини», «Симфонические танцы», «Колокола» и «Всенощное бдение». Если исходить только из начальных четырех нот этой темы, возможна даже такая глубокая интерпретация «Этюд-картин» соч. 39, согласно которой они являются лишь вариациями на скрытую тему «Дня гнева». В гениальном «Вокализе» также не исключено происхождение четырех нот начальной темы от того же мотива. Судя по строю музыки, это может быть как простая случайность, так и осознанный художественный замысел.

А какое значение придавал этому мотиву сам Рахманинов? Был ли глубокий смысл в этой теме, кроме смерти?

В письме М. Фокину 29 августа 1937 года есть слова, которые могут стать одним из возможных ответов. Здесь можно найти подробное изложение этого образа из произведений Рахманинова, который не говорил о своем первообразе, или говорил, но крайне редко и немногословно. В этом письме он дает советы по созданию балета на основе «Вариаций на тему Паганини».

«Хотел Вам сказать о “Рансодии”, о том, что буду очень счастлив, если Вы что-то из нее сделаете. Сегодня ночью думал о сюжете, и вот что мне пришло в голову: даю только главные очертания, детали для меня еще в тумане. Не оживить ли легенду о Паганини, продавшем свою душу нечистой силе за совершенство в искусстве, а также за женищину? Все вариации с Диес-Ире — это нечистая сила».

После этого продолжается более конкретное изложение по всем вариациям.

«Вся середина от вариации 11-й до 18-й — это любовные эпизоды. Сам Паганини появляется (первое появление) в “Теме” и, побеждённый, появляется в последний раз в 23-й вариации — первые 12 тактов, — после чего до конца торжество победителей. Первое появление нечистой силы — вариация 7-я, где при цифре 19 может быть диалог с Паганини на появляющуюся его тему вместе с Диес-Ире. Вариации 8, 9, 10 — развитие нечистой силы. Вариация 11-я — переход в любовную область. Вариация 12-я — менуэт — первое появление женищины до 18-й вариации. Вариация 13-я — первое объяснение женищины с Паганини. Вариация 19-я — торжество искусства Паганини, его дьявольское пиччикато. Хорошо бы увидеть Паганини со скрипкой, но не реальной, конечно, а с какой-нибудь выдуманной, фантастической. И ещё, мне кажется, что в конце пьесы некоторые персонажи нечистой силы в борьбе за женищину и искусство должны походить карикатурно, непременно карикатурно, на самого Паганини. И они здесь должны быть со скрипками, ещё более фантастично уродливыми. Вы не будете надо мной смеяться? Так хотел бы Вас видеть, чтобы рассказать подробнее обо всём этом, если только мои мысли и сюжет представляются для Вас интересными и ценными».

Отсюда видно, что Рахманинов с темой «Дня гнева» ассоциировал не только «смерть» или «конец мира», но и «нечистую силу».

* * *

Часто говорят, что музыка — это «чувство», или эмоция. Но, как показывают исследования и учит опыт всех времен, музыка — не только чувство. В ней есть великий «ум», то есть музыканту, как композитору, так и исполнителю, нужен и «разум». Если впасть в крайность чувствования и утратить светлый разум и рассудительность, то можно заболеть психической болезнью. История знает не-

мало музыкантов, которые сходили с ума, как Шуман. Конечно, простым людям невозможно постичь страдания гениев, но очевидно, что музыка может стать в зависимости от употребления и целебным бальзамом, и опиумом, как бывает с лекарствами.

Рахманинов также не был музыкантом, который видит природу музыки только в чувствовании. У него было твердое кредо, взгляд на музыку и чувство миссии музыканта. Он обладал острым интеллектом. Его тонкая душа находила поддержку в крепком разуме. Ниже мы рассмотрим несколько его теоретических работ, в которых нашли выражение идеи композитора.

В «Литературном наследии» Рахманинова есть трактат «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры». Оглавление этих десяти пунктов таково:

- ① Воссоздание истинной концепции произведения
- ② Техническое мастерство
- ③ Правильная фразировка
- ④ Определение темпа
- ⑤ Самобытность исполнения
- ⑥ Значение педали
- ⑦ Опасность условностей
- ⑧ Истинное понимание музыки
- ⑨ Исполнение с целью просвещения публики
- ⑩ Живая искра

Из этих пунктов ⑨ «Исполнение с целью просвещения публики» и ⑩ «Живая искра» цитирую ниже (подчеркнуто мной. – С.Ц.).

Исполнение с целью просвещения публики

Пианист-виртуоз обязан руководствоваться более значительными побуждениями, чем играть просто из выгоды. У него есть миссия, и эта миссия — просвещение публики. Бескорыстному студенту ради его же пользы чрезвычайно важно вести эту просветительную работу. Для его же собственного блага лучше направить все силы на пьесы, исполнение которых, как он чувствует, будет иметь музыкальное, воспитательное и образовательное воздействие на публику. При этом необходимо иметь собственное мнение, но не слишком далеко выходить за границы возможностей восприятия данной аудитории. Если же взять, к примеру, пианиста-

виртуоза, то тут вопрос выглядит несколько иначе. Виртуоз предполагает и даже требует от своей аудитории определённого музыкального вкуса, определённого уровня музыкального образования. Иначе он будет работать тщетно. Чтобы публика могла наслаждаться величайшим в музыке, ей надо слушать хорошую музыку до тех пор, пока красота сочинения не станет для неё очевидной... Виртуозы обращаются к студентам-музыкантам всего мира с призывом внести свой вклад в дело просвещения огромной музыкальной аудитории. Не тратьте своё время на музыку, которая банальна или неблагородна! Жизнь слишком коротка, чтобы проводить её, блуждая по бессодержательным сахарам музыкального мусора. Конечно, необходимо играть все ноты, и, по возможности, в манере и стиле близких композитору, но стремление студента никоим образом не должно ограничиваться только этим. Каждая отдельная нота в сочинении важна, но есть кое-что, что так же важно, как и ноты, и это — **душа**. В конечном счёте, необычайно важная живая искра и есть **душа**. Душа — источник той высшей экспрессии в музыке, которая не может быть выражена динамическими обозначениями. Душа интуитивно чувствует необходимость *crescendi* и *diminuendi*. Сама длительность паузы или каждой ноты зависит от её **существа**. Душа художника диктует ему, как долго выдерживать данную паузу. Если ученик обращается к застывшим правилам и зависит от них полностью, его исполнение будет бездушным.

Прекрасное исполнение требует также **многих глубоких размышлений**, а не только совершенного владения клавиатурой. Студенту не следует думать, что цель достигнута, если сыграны все ноты. В действительности это только начало. Необходимо сделать произведение частью самого себя. Каждая нота должна пробуждать в исполнителе своего рода **музыкальное осознание истинной художественной миссии**.

Так Рахманинов убеждает, что нужно играть с чувством миссии. И замечает, что игра напрямую связана с душой. Причем не просто подчеркивает это, но утверждает, что «прекрасное исполнение требует ... многих глубоких размышлений». Это говорит о том, что Рахманинов опытно знал о необходимости для музыканта глубокого интеллекта и образованности.

Не стоит упоминать о том, что для музыканта нужен соответствующий талант. Как мыслил великий композитор о таких важных вещах? Об этом — ниже.

Когда талантливый студент мужает, он должен углубляться в свою интерпретацию. Хочет он знать, как играть кантилену Бетховена или Шопена? Он обязан почувствовать это сам! Талант — это чувство, которое каждый пианист испытывает в глубинах своего сознания. Если интерпретация идёт от сердца — значит, здесь есть талант. Для этих свойств интерпретации не существует определённых правил и принципов.

Рахманинов утверждает: «Талант — это чувство, которое каждый пианист испытывает в глубинах своего сознания». Его зрение все время стремится в «глубину своего сознания».

Если же говорить о творческой силе композиции, для которой требуется намного больше таланта, чем для исполнения, то как понимал сам великий композитор сущность источника вдохновения? На этот труднейший вопрос, на который обычным людям почти невозможно ответить, он отвечает так:

*— Очень трудно анализировать источник, вдохновляющий творчество. Так много факторов действуют здесь сообща. И, конечно, **любовь**, любовь — никогда не ослабевающий источник вдохновения. Она вдохновляет как ничто другое. Любить — значит соединить воедино счастье и силу ума. Это становится стимулом для расцвета интеллектуальной энергии. Помогают творчеству красота и величие природы. Меня очень вдохновляет поэзия. После музыки я больше всего люблю поэзию.*

*Наш Пушкин превосходит. Шекспира и Байрона я постоянно читаю в русских переводах. У меня всегда под рукой стихи. Поэзия вдохновляет музыку, ибо в самой поэзии много музыки. Они — как сёстры-близнецы. Всё красивое помогает, — сказал Рахманинов с улыбкой, которая затерялась где-то в уголках его рта. — Красивая женщина, — конечно, источник вечного вдохновения. Но вы должны бежать прочь от неё и искать уединения, иначе вы ничего не сочините, ничего не доведёте до конца. Носите вдохновение в вашем сердце и сознании, думайте о вдохновительнице, но для творческой работы оставайтесь всегда наедине с самим собой. Настоящее вдохновение должно приходить изнутри. Если нет ничего внутри, ничто извне не поможет. **Ни лучший поэтический шедевр, ни величайшее творение живописи, ни величественность природы не смогут породить маломальского результата, если божественная искра творческого дара не горит внутри художника.***

Итак, Рахманинов представляет самым значительным фактором вдохновения «вдохновение любви», призывая при этом: «для творческой работы оставайтесь всегда наедине с самим собой». Удивительно серьезное отношение к творческой работе! Подчеркнув, что «настоящее вдохновение должно приходить изнутри. Если нет ничего внутри, ничто извне не поможет», он заключает: «если божественная искра творческого дара не горит внутри художника», то никакие усилия «не смогут породить маломальского результата». Это поразительно точная мысль.

Все это подтверждает цитату, приведенную ниже, то, что эти мысли были высказаны не случайно, но были основаны на долгих размышлениях и крепкой вере, явились плодом всей жизни, овеванной честной и глубокой духовностью. Эти известные слова были сказаны за два года до кончины композитора.

*Музыка композитора должна выражать дух страны, в которой он родился, его любовь, его веру и мысли, возникшие под впечатлением книг, картин, которые он любит. Она должна стать обобщением всего жизненного опыта композитора. Начните изучать шедевры любого крупного композитора, и вы найдёте в его музыке все особенности его индивидуальности. Время может изменить музыкальную технику, но оно никогда не изменит миссию музыки. Повторю ещё и ещё, музыка прежде всего должна быть любима; должна идти от сердца и быть обращена к сердцу. Иначе музыку надо лишить надежды быть вечным и нетленным искусством. Я — русский композитор, и моя родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды. Моя музыка — это плод моего характера, и потому это русская музыка. Единственное, что я стараюсь делать, когда я сочиняю, — это заставить её прямо и просто выражать то, что у меня на сердце. **Любовь, горечь, печаль или религиозные настроения — всё это составляет содержание моей музыки.***

Это известное высказывание, но обычно его цитируют, опуская самое главное. А именно — то место, где Рахманинов раскрывает сущность своего творчества: «Любовь, горечь, печаль или религиозные настроения — всё это составляет содержание моей музыки». И действительно, в его музыке много любви, горечи, печали и религиозного настроения. У Рахманинова немало произведений, перечис-

ленных ниже, само название которых ясно говорит об их религиозном характере.

Религиозные произведения Рахманинова:

- Deus meus (Бог мой), 1890.
- «В молитвах неусыпающую Богородицу», 1893.
- «Пантелей-целитель», 1900.
- Симфоническая поэма «Остров мертвых», соч. 29.
- Литургия святого Иоанна Златоуста, соч. 31.
- Всенощное бдение, соч. 37.

Романсы Рахманинова на религиозную тему:

- «У врат обители святой», 1890.
- «Ты, отче патриарх», 1890.
- «Молитва», соч. 8-6.
- «О, не грусти!» соч. 14-8
- «Над свежей могилой», соч. 21-2.
- «Перед иконой», соч. 21-10.
- «Христос воскрес», соч. 21-6.
- «Воскрешение Лазаря», соч. 34-6.
- «Из Евангелия от Иоанна», 1915. Стихи: «Нет больше той любви, аще кто положит душу свою за други своя» (Иоанн 15:13).

* * *

Таким образом мы видим, что уникальная для композиторов XX века религиозность густо пропитывает творчество Рахманинова. Об этом красноречивее всего рассказывает не что иное, как его собственные опусы. Поэтому попытаемся через музыкальный анализ приблизиться к пониманию мировоззрения и веры Рахманинова, воплощенных в основных его фортепианных произведениях.

Для начала обратимся к раннему произведению композитора «Шесть музыкальных моментов». Идея этой сюиты проявлена в линии мелодии начальной темы первого номера, которая имеет волнообразный характер: «Высшее нисходит донизу и снова восходит». Каков его смысл?

Эта тема в первом номере звучит как одностолбчатая одинокая элегия (пример 1).



Пример 1. Шесть музыкальных моментов №1. Тт. 1-3

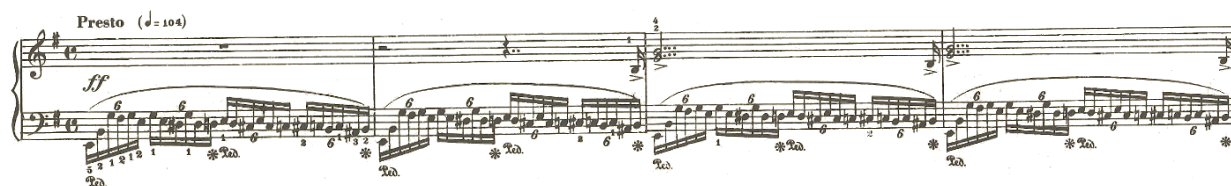
Во втором номере быстрые волнистые образы перемешиваются, сначала, до девятого такта, трудно определить тональность, она как бы мучительно колеблется. Потом тихо вступает третий номер (пример 2).



Пример 2. Шесть музыкальных моментов №3. Тт. 1-2

Эта тема, похожая на вздох, опять рисует волнистый образ «Сверху вниз и снова вверх». Этот шедевр, любимый многими исполнителями, своим интроспективным характером пробуждает в нас ассоциации со слезами покаяния. В №3 звучит плач покаяния, и после этого – поворот. Происходит преобразование темы по характеру: от печали к радости. От одиночества к соборности.

Поскольку «покаяние» этимологически означает «поворот» (по-гречески метанойя), то и в последующем номере четыре в волнообразной теме происходит буквальный поворот. Посмотрите на фигуру левой руки в начале четвертого номера. Повторяется «снизу вверх и снова вниз», но при этом происходит обращение темы на 180 градусов. Характер номера наполнен решимостью возрождения через покаяние, и тема правой руки интонируется постоянно вверх (пример 3).



Пример 3. Шесть музыкальных моментов №4. Тт. 1-4

В пятом номере впервые вступает мажор и производит впечатление, словно в тьму проник свет. Характер номера – полный покой, и в репризе в высоком регистре запевают ангельские голоса. В вышеописанном музыкальном контексте пронзает торжественный финал №6 (пример 4).

Пример 4. Шесть муз. моментов № 6, тт. 1-8

Здесь все вышеупомянутые волнистые образы словно сливаются в одно, три разные волны накатывают одновременно, как океанский прибой (мелкие волны 32-х, средние волны восьмых, большие волны, начинающиеся с половины с точкой). Здесь преображенная в большую волну тема еще раз проявляет свой изначальный волнообразный вид: «сверху вниз, снова вверх». Но обратите внимание на характер, совершенно иной по сравнению со звучанием этой темы в первом номере (в примере №4 – волнообразное движение, изображаемое акцентированными аккордами, которые начнутся со второго ряда). По сравнению с первым номером в теме произошло явное «преображение»: печаль сменилась радостью; одиночество – торжественным соборным хором, наполненным ощущением всеединства.

Характерные аккорды у Рахманинова изображают не только колокола, но и звучание хора. Хор как символ единства необходим для выражения соборности русского духа (кстати, понятие соборности происходит не от Единицы, но от Троицы-Бога, от Их отношения в Любви).

Так преображенная в хоровое звучание тема в своей кульминации подчеркивается удвоенным канонем женского хора и мужского и вступает в восторженную стадию. Словно вся широкая Россия вместе, одним голосом распевает хвалебное песнопение.

Это преобразование характера одной темы представляет собой воплощение идеи, согласно которой «один и тот же человек, оставаясь сам собой, весь преобразуется изнутри к лучшему», а это и есть главное понятие христианства. Почему может преображаться человек? Ответ на этот вопрос скрыт в волнистом характере главной темы сюиты. «Высшее нисходит донизу и снова восходит», – это символ дела спасения Христа. «Бог стал человеком, чтобы человек стал богом», — сказал святой Афанасий Великий. Это состояние называется «обожением» и является конечной целью жизни православных христиан. Для достижения этой цели от человека прежде всего требуется смирение, как показывает волнообразная фигура темы.

Отсюда видно, что тема, пронизывающая всю сюиту, отображает в себе идеи христианства в разных измерениях. Ту же самую идею содержат в себе знаменитые Второй и Третий фортепианный концерты и Вторая соната для фортепиано. В этих шедеврах, как в фортепианном концерте Чайковского, вторая тема третьей части преобразается в кульминации и приходит к радости обожения.

Сергеем Рахманиновым сочинено всего 26 фортепианных пьес под названием «Прелюдия». Сюда относят, кроме двух нумерованных и почти неисполняемых, 24 прелюдии: Прелюдию *cis-moll* соч. 3-2 (1892), Десять прелюдий соч. 23 (1903) и Тринадцать прелюдий соч. 32 (1910). Годы создания указывают на то, что Рахманинов писал их почти двадцать лет (с 18 до 37 лет). Таким образом, 24 прелюдии Рахманинова состоят из двух разных опусов разных периодов жизни композитора. Как и циклы прелюдий Шопена и Скрябина, они охватывают все мажорные и минорные тональности, но являются ли они собой некий цельный цикл или это случайное собрание пьес? Был ли у композитора точный замысел создать целостный цикл из 24 прелюдий?

Вспомним, что 24 — число сакральное. В музыке это удвоенное число 12 — общее количество минорных и мажорных тональностей. Число 24 узнается и в сутках, являя собой как бы некий синтез дня и ночи, светлой и темной сфер в их непрерывном движении. Музыка, суть которой и есть движение, также не чужда эта сакральность. В творчестве разных композиторов можно обнаружить примеры сочинений из 24 пьес — это «Хорошо темперированный клавир» Баха (в двух томах); 24 каприза Паганини; «Детский альбом» Чайковского, 24 прелюдии Шопена, Скрябина и Шостаковича и т. д.

Решающий аргумент в пользу цельности рахманиновского цикла представляет именно тональный план — одно из главных оснований музыкальной формы на всех ее масштабно-временных уровнях, в том числе на уровне цикла. Притом, как правило, тональный план соотносен и со смысловыми отношениями.

Обратим внимание на тональную рамку цикла прелюдий Рахманинова. Крайние пьесы представлены одноименными тональностями: до-диез минором и ре-бемоль мажором. Эта стержневая динамика, восходящая от минора к мажору, направляет слушателей к определенному состоянию. В отличие от других композиторов, использующих для подобного цикла как бы автоматический тональный план (движение по квинтовому кругу или по секундам вверх), Рахманинов избрал план более свободный, но отнюдь не случайный, не хаотичный. В нем оживотворена каждая тональность со свойственной ей колоритностью, благодаря уместному расположению, осмысленному по

музыкальному контексту в развертывании целостной драматургической идеи.

Помимо тонального плана нас здесь интересуют такие важные для исполнителей проблемы, как степень и характер тональных и смысловых контрастов, исполнительские решения, в частности, способы исполнительской мотивированности переходов между соседними пьесами. Так как поиск автора осуществлялся в ходе практических занятий и выступлений на концертах, в этом разделе он ставит перед собой одну цель — поделиться своим исполнительским опытом, чтобы другие на основании прочитанного могли продвигаться еще дальше.

Изменение тональностей в музыкальном произведении служит источником музыкального развития и обеспечивает игру аффектов, переходы из одного «душевного состояния» в другое. Издавна для композиторов привлекательной формой являлся цикл из всех 24 тональностей, так как это дает возможность проявить свое композиторское мастерство и в то же время представить оригинальное восприятие каждой тональности. Сравнительный анализ 24 прелюдий Рахманинова и семи известных произведений в двадцати четырех тональностях других великих композиторов (И. Баха, Ф. Шопена, А. Скрябина и Д. Шостаковича) выявляет оригинальную направленность рахманиновского замысла.

Создавая цикл из 24 тональностей, композитор прежде всего принимает решение о тональном плане, который определяется внутренним смыслом всего цикла. 24 пьесы вне определенного тонального плана могли бы иметь совсем иной смысл. Идея Рахманинова заключается в придании дополнительного образного содержания, которое может быть воспринято через порядок тонального плана.

Сравним семь произведений, расположив их в хронологическом порядке:

- 1) И.С. Бах «Хорошо темперированный клавир», том 1. BWV 846–869 (1722);
- 2) И.С. Бах «Хорошо темперированный клавир», том 2. BWV 870–893 (1744);
- 3) Ф. Шопен «24 прелюдии», соч. 28 (1836–1839);
- 4) А. Скрябин «24 прелюдии», соч. 11 (1888–1896);
- 5) С. Рахманинов «24 прелюдии» соч. 3-2, соч. 23, соч. 32 (1892, 1903, 1910);
- 6) Д. Шостакович «24 прелюдии» соч. 34 (1932–1933);
- 7) Д. Шостакович «24 прелюдии и фуги» соч. 87 (1950–1951).

Тональный план Баха

И.С. Бах впервые в истории музыки написал произведения для клавира во всех 24 тональностях — «Хорошо темперированный клавир» в двух томах. Тональность первого номера — до мажор, тональность второго номера — до минор. Последующие тональности цикла повышаются по полутонам, т.е. хроматически.

Тональный план Шопена

Спустя 117 лет после ХТК (том 1) Шопен написал 24 прелюдии в честь создания Бахом своего знаменитого цикла. Прелюдии Шопена — шедевр фортепианной музыки, который часто исполняется в концертах. Тональности 24 прелюдий в цикле Шопена образуют квинтовый круг, движение по часовой стрелке, начиная с до мажора (№1) и параллельного ля минора (№2). Прелюдия №3 (соль мажор) и №4 (ми минор) находятся на расстоянии квинты от до мажора (№1) и ля минора (№2). Таким образом прелюдии обходят весь квинтовый круг. В середине осуществляется переход из диезной тональной системы в бемольную, число бемолей постепенно уменьшается, и в конце концов цикл завершается ре минором.

Тональный план Скрябина

Спустя 57 лет после выхода в свет 24 прелюдий Шопена Скрябин пишет произведение с тем же названием. Подражая в тональном плане Шопену, Скрябин тоже начинает цикл в до мажоре и заканчивает в ре миноре. За четыре года до этого начал писать прелюдии и Рахманинов, одноклассник Скрябина (хотя по возрасту Рахманинов моложе на год), но об этом речь будет ниже.

Тональный план Шостаковича

Спустя 37 лет после появления 24 прелюдий Скрябина Шостакович создал цикл с тем же названием, но со специфическим музыкальным содержанием, однако тональный план соответствует шопеновскому. Шостакович сочиняет еще 24 прелюдии и фуги к юбилейному Лейпцигскому фестивалю, посвященному 200-летию со дня смерти Баха.

Тональный план Рахманинова

Тональный план прелюдий Рахманинова совершенно оригинален, он не повторяет ни один из вышеупомянутых типов (подробности ниже): начинается со знаменитой Прелюдии до-диез минор и заканчивается прелюдией, написанной в самой близкой тональности, — ре бемоль мажоре.

Рассмотренные выше тональные планы можно распределить на три типа: баховский тип А — тональности поднимаются по полутонам вверх; шопеновский тип В — тональности расположены по квинтовому кругу; рахманиновский тип С — одноименные тональности крайних прелюдий (от *moll* к *dur*).

У Рахманинова тональный план начинается с до-диез минора и заканчивается в одноименной тональности — ре-бемоль мажоре. Можно предположить намерение автора создать цикл произведений с цельным драматургическим сценарием, соединяющим крайние пьесы одноименной тональностью. Этот тональный план образно повторяет сонатно-симфоническую форму классического стиля (в этих формах крайние части обязательно соединяются одной и той же или одноименной тональностью). У Рахманинова принцип переключения в одноименную тональность применен пять раз: № 4–№ 5 (ре минор — ре мажор), № 14–№ 15 (ми мажор — ми минор), № 17–№ 18 (фа минор — фа мажор), № 19–№ 20 (ля минор — ля мажор), № 21–№ 22 (си минор — си мажор). Подобные одноименные связи усиливают целостность цикла. По правилам исполнительского мастерства, только в отношении одноименных тональностей разрешается начинать играть последующую пьесу на задержанном педалью басы предыдущей. Исключая тот случай, когда намеренно выделяется суровость минора (№ 14–№ 15), остальные четыре раза связки выражены переходом от минора к одноименному мажору. Обращает на себя внимание тональный план шести прелюдий, от № 17 до № 22, где смена минора одноименным мажором повторяется трижды.

Таким образом, сравнение тональных планов в циклах, созданных другими композиторами, подтверждает оригинальность Рахманинова. Почему Рахманинов избрал такой тональный план, а не стал подражать Шопену, как Скрябин, а позднее Шостакович? Попытаемся найти ответ на этот вопрос, исследуя идейную направленность рахманиновского цикла.

* * *

Рассмотрим начальную пьесу цикла 24 прелюдий Рахманинова — «Колокола». Она была сочинена в 1892 г., когда Рахманинову исполнилось 18 лет. Этот музыкальный шедевр возвысил статус Рахманинова до мирового уровня, дав композитору имя «мистер С Sharp Minor (до-диез минор), своеобразное «прозвище» Рахманинова. Об этой прелюдии сам Рахманинов вспоминает: «В один прекрасный

день Прелюдия просто пришла сама собой, и я её записал. Она явилась с такой силой, что я не мог от неё отделаться, несмотря на все мои усилия. Это должно было случиться и случилось». В статье «Моя Прелюдия до диез минор», в которой Рахманинов подробно излагает весь процесс работы над пьесой — от ее возникновения до способа исполнения, — он пишет: «Помимо настоящей необходимости заработать деньги, меня вдохновляло только желание создать что-то прекрасное и художественное».

Обозначим музыкальный фрагмент как «а» — особенную, своеобразную начальную тему, составленную из трех нот (пример 5).

Пример 5. Прелюдия №1 до диез минор, соч. 3-2, тт. 1-4

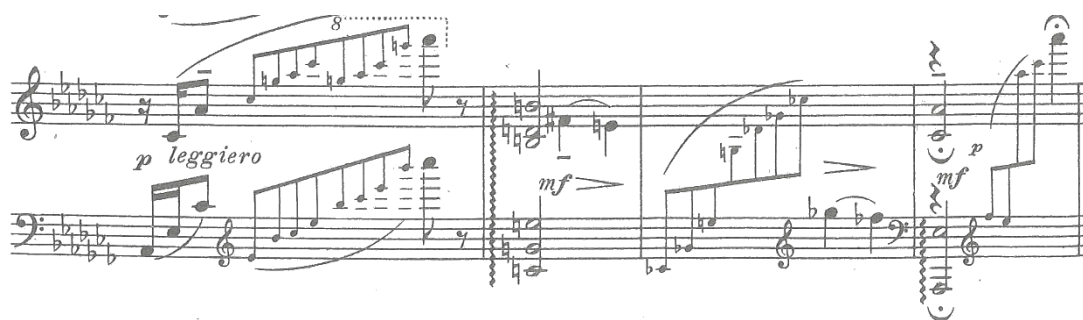


Особого внимания заслуживают слова Рахманинова об этой теме: «В рассматриваемой прелюдии я старался приковать внимание к начальной теме. Эти три ноты в виде октавного унисона должны прозвучать торжественно и угрожающе. Сущность ее — массивный фундамент [обозначим его «а»]; контрастом ему становится гармонизованная мелодия [«b»], ее функция — рассеять мрак». Из слов композитора понятно, что эти три ноты образуют главную интонацию. Каков ее смысл?

Хотя Рахманинов не любил говорить о своих религиозных представлениях и об абсолютной музыке, но здесь в его музыке слышится грозное предупреждение: «Смертью умрешь!» («а»), которое ниспровергает человека в ад, и тому отвечают голоса множества людей («b»), из ада молящие о помощи. Профессор Вячеслав Медушевский обратил внимание на неординарное распределение звуков в партиях правой и левой рук вместо более обычного расположения по сектаккордам — почему выбран более сложный для исполнения вариант? Он создает совершенно особое ощущение для исполнителя. Профессор проиграл место «b», несколько выделив звучание правой руки: параллельные ходы квинт несут в себе страшное звучание пустоты и

уныния. Мелодия воспринимается как голос души человеческой, пытающейся вознестись из ада, или как движение рук, отчаянно пытающихся «рассеять мрак».

Эти «три ноты» главной темы, видимо, были пожизненным лейтмотивом самого Рахманинова. Появившись впервые в «Прелюдии до-диез минор соч. 3-2», когда ему было 19 лет, они образуют костяк восьмого такта в начале Второго концерта для фортепиано, созданного в возрасте 27 лет. Они же, многократно повторяясь в «13 прелюдии» соч. 32, написанной в 37 лет, завершат его последнюю пьесу «Колыбельная» (1941), переложение для фортепиано романса Чайковского, которую композитор написал, когда ему было 68 лет, за два года до своей кончины. Рахманинов, всю жизнь преданно уважавший и любивший Чайковского, незадолго до своей кончины выбрал для переложения романс своего учителя, словно провожая этой «Колыбельной» самого себя в вечный покой. Последние три такта этой пьесы завершаются теми же «тремя нотами» (пример 6. Ми-б-ля-б).



Пример 6. Чайковский — Рахманинов. Колыбельная.
Последние такты

На примере предыдущих случаев употребления «трех нот» можно предположить, что здесь композитор утверждает: «Истинный покой в Троице-Бог». Таким образом, можно думать, что эти «три ноты» для его слуха были звуковой «Троицей» и являлись как бы «Иконой» гласа Божия.

Такое начало прелюдий Рахманинова потрясает, оно ни на йоту не похоже на прием других композиторов, начинавших с до мажора, в мире и покое. О первом номере прелюдий сам Рахманинов говорил: «Слушатель был взволнован, возбуждён и успокоен».

Далее следует фа-диез-минорная прелюдия, сохраняющая атмосферу предыдущей. Стоит отметить, что Рахманинов обращал внима-

ние на сочетаемость пьес, точнее, последних звуков предыдущих пьес с первыми звуками последующих. Рахманинов писал: «Если мы нуждаемся в психологизации прелюдии, то следует понять, что функция прелюдии не в изображении настроения, а в подготовке его». То есть он полагал необходимой тесную связь в пьесах, так чтобы каждая пьеса оказывалась «прелюдией» для следующей. Словно продолжая настроение пьесы №1, во втором номере в нисходящей мелодии слышится словно скорбь опечаленного инокa. А после этой элегии словно в громе и сполохах, прорезающих небо, молнией врывается третья прелюдия. Невероятный контраст подчеркнут далекой тональностью си-бемоль мажор. Что значит это удивительное явление дальней тональности? Наверное, после представления ада и последовавшей за ним элегии композитору хотелось нарисовать совершенно иную силу. Это оригинально, ново, точно. Соединяя мажор с минором, другие композиторы — Бах всегда в одноименной тональности, Шопен и другие — в параллельных, — делали это мирно, по созвучию. Прием Рахманинова иной, отличающийся смелым зачином дальней тональности. Прелюдия си-бемоль мажор симфонична. Она подобна взрыву, отгоняющему мрак, она рисует триумф Небесной Рати. В нотах указано *Maestoso* — «торжественно». В музыке слышатся звонкие трубы над вихрем пробегающих фигураций аккомпанемента.

Таким образом, понимая мажор и минор как разные силы и измерения, Рахманинов в прелюдиях трактует их как две противоположные друг другу образные сферы. Проследив с этой точки зрения интонационное движение от первой до 24-й прелюдии, несложно увидеть, что эти образные сферы постепенно сближаются, что выражается в ритме, форме, динамике и настроении. Так, в прелюдии №11 соч. 23 достигается мир как образное единство. Это означает, что конец соч. 23 контрастен началу неожиданным явлением дальней тональности. Далее, от №12, открывающего соч. 32, к концу (№24) эти почти примирившиеся образные сферы снова постепенно расходятся. Слушатели постепенно втягиваются в глубокий, великий масштаб — к размаху бесконечности. Это — эскиз полной картины, рассматриваемой через музыкальный анализ всех 24 пьес.

* * *

В третьей тетради «24 прелюдий», в соч. 32, особую тематическую роль играет пунктирный ритм (пример 7).



Пример 7. Прелюдия №13 си-бемоль минор, соч. 32-2. Тт. 1-3

Пунктирный ритм прослушивается во всем опусе, поэтому может быть назван «ритмом соч. 32». Композиторское мастерство Рахманинова состоит в том, что он приковывал внимание слушателя уже на начальном мотиве и, разрабатывая его, придавал произведению целостность. Тот же прием использован им и в соч. 32.

Следует отметить также, что в соч. 32 таятся составные элементы «главной темы» из №1: нисхождение малой секунды с квинтой, нисходящая малая секста, «троица» из трех нот, трихорд VI — V — I. Эти элементы то вплетаются в отдельные фразы или мотивы, то ярко проявляются в решающих моментах, например, в начале или в конце пьес.

Прелюдия ми минор характеризуется глубоким размышлением и напряжением. В конце этой суровой пьесы слышится чуть измененный григорианский хорал *Dies Irae* («День гнева»), который сопровождается подголосками (в сокращенном виде) того же хорала (см. пример 8). Прелюдия ми минор по содержанию религиозна.



Пример 8. Прелюдия №15 ми минор, соч. 32-4. тт. 152-158

После эсхатологического пугающе темного ми минора звучит светлая, спокойная соль-мажорная прелюдия (соч. 32-5), рисующая

образ синевы неба, легкого дуновения ветра. Вновь проявляется минорно-мажорный контраст, создающий эффект направленности к свету. Такова направленность всего соч. 32 С. Рахманинова. Последние четыре прелюдии обладают особым масштабом. №21 (соч. 32-10) — прелюдия си-минорная (пример 9).



Пример 9. Прелюдия №21 си минор, соч. 32-10, тт. 1-3

Здесь виден описанный выше «ритм соч. 32», дышащий в медленном темпе. Возникают образы чего-то остановившегося: то ли зимы, то ли пустынной земли. Грустные пейзажи раскрываются перед слушателями. Тональность этой пьесы — си минор. Ее звучание ассоциируется прежде всего с образом смерти. Мрачный характер этой тональности слышен в си-минорной фортепианной сонате Ф. Листа. Затем Шопен, подражая Листу, написал фортепианную сонату №3 в си миноре. Нет ничего странного в том, что мысли о смерти Рахманинов озвучивает именно в данной тональности: в музыке прелюдии № 21 хоральная фактура, мелодия со сдержанным движением секундового мотива, угасающие фразировки, тяжеловесный бас. Все это словно утверждает фатальный конец.

После этой прелюдии в одноименной тональности си мажор приходит музыка тихой молитвы — №22 (соч. 32-11). Словно мужской хор запекает в нижнем регистре церковное песнопение (пример 10).



Пример 10. Прелюдия №22 си мажор, соч. 32-11, тт. 1-6

И здесь бьется тот самый пунктирный ритм, который пронизывает весь 32-й опус, но в этой прелюдии он воспринимается в свете теплоты и мира, соединяющих смерть и молитву. В середине пьесы звучание напоминает детский хор, словно ангельские голоса, звучащие в высшем регистре, отвечают мужскому хору из №22, и чуть сверкает звучание высшей терции, как огонек в лампаде. Нет большого движения. Вечный покой и молитва — вот слова, наиболее подходящие к пониманию этой пьесы.

Далее следует знаменитая соль-диез-минорная прелюдия № 23 (пример 11).



Пример 11. Прелюдия №23 соль-диез минор, соч. 32-12, тт. 1–4

Музыкальная фактура правой руки напоминает дуновение ветерка. Известно, что третью часть второй сонаты Шопена называют «траурный марш», а следующую, четвертую часть — «ветерок над могилой». Эти же слова можно отнести к пьесе №23. Холодный ветерок проходит в высшем регистре, в регистре тенора звучит мелодия печали. Начальный звук мелодии «ре-диез» — как продолжение последней ноты мелодии предыдущей пьесы. Как будто после молитвы в предыдущей пьесе, музыка ведет слушателей к могиле. Завершается панихида по любимому усопшему, и в душе остается глубокое чувство неотмирного покоя.

А на обратном пути с кладбища, взглянув вверх, мы заметим закат, окрасивший небо в оранжевый цвет — это финал всего цикла: ре-бемоль-мажорный №24 (соч. 32-13). В указании для исполнителя Рахманиновым отмечено Grave — «Тяжело и медленно». Тема, мелодический рисунок которой напоминает круг, нисходящая фраза, бе-мольная тональность, содержащая нисходящую тягу, — все рисует картину с гаснущими красками заката.

В этой пьесе необходимо отметить два момента: во-первых, возвращается «главная тема» первого номера, и во-вторых, эта тема соединяется с «ритмом соч. 32». Это словно единение прошлого и будущего (первая строка в примере 12 «а»).



Пример 12. Прелюдия № 24 ре бемоль мажор, соч. 32-13, тт. 31-32

Появляясь незаметно, тихо, «главная тема» затем усиливается, подчеркивается, многократно повторяясь: во второй половине разработки, в единении с «ритмом соч. 32» она звучит 14 раз. Получая дальнейшее развитие в репризе, «главная тема» достигает торжественности колокольного звона. Звучавшая в начале цикла «торжественно, угрожающе», теперь она преобразуется в радостные фанфары. Перед репризой «главная тема» в изначальном и целостном виде (как в № 1), в том же басу звучит величественно и приподнято (пример 13: ля — соль-диез — ре бемоль).



Пример 13. Прелюдия № 24 ре-бемоль мажор, соч. 32-13, тт. 37-40

Страшный голос, угрожавший в начале цикла: «Смертью умрешь!», — в финале звучит подобно колокольным звонам: «Жизнью воскресни!». Это воспринимается как прообраз Всеобщего Воскресения. Сопрано, запаздывая на один такт, взлетает в Небо в обратном-сокращенном виде «главной темы» (до-диез — ре-диез — соль-диез), и подголосок, догоняя, вбивает клинья «главной темы» по слабым долям (синкопа: ля-диез, соль-диез, ре-бемоль). И словно утверждая это радостное провозглашение, композитор поставил акценты

на всех трех нотах «главной темы» во всех голосах (пример 13: такты 38–40).

Добиваясь целостности цикла, Рахманинов возвращает и тот контрапункт «b», ту «гармонизованную мелодию», роль которой в №1 состояла в том, чтобы «рассеять мрак» (пример 13: такт 40). Этот «b» секстой и аккордом в среднем регистре, как бы в ответ на слово Божие: «Воскресни!», отвечает Ему соборным ликованием. «b» здесь преобразен: жалобная неутешная мольба ритмически изменена, и слышится уверенное восходящее движение в повторении. Приемом *tenuto* подчеркивает это сам композитор. В результате этих преобразований две темы, бывшие в №1 «мелодически противоборствующими элементами», к концу цикла приходят к полному миру и согласию. В этом великая концепция композитора — взор его сердца устремлен к надежде достижения цели Православия: «вечное бытие личности в единении с Богом», то есть обожение. У Рахманинова «а», состоящая из трех нот, — не человеческий голос, это скорее голос, превосходящий человеческий, — Божия угроза и Его прощение. Человечество, умеющее услышать этот Голос, сможет обрести путь от страха к радости. Вообще возвращение «главной темы» (троицы) в изначальном виде символизирует весть о Воскресении, победившем смерть (си минор).

Итак, очевидно, что «главная тема» первой пьесы цикла оказалась главенствующей для всех двадцати четырех. Кроме того, музыкальный анализ показал, что тональный план 24 прелюдий осмыслен и соответствует идейному замыслу композитора.

* * *

Религиозную точку зрения Рахманинова, выраженную в его произведениях, подтверждают слова композитора, сказанные им за два года до своей кончины, в 1941 году. Речь идет о двух известных его высказываниях.

«Музыка композитора должна выражать дух страны, в которой он родился, его любовь, его веру и мысли, возникшие под впечатлением книг, картин, которые он любит. Она должна стать обобщением всего жизненного опыта композитора. Начните изучать шедевры любого крупного композитора, и вы найдёте в его музыке все особенности его индивидуальности. Время может изменить музыкальную технику, но оно никогда не изменит миссию музыки. Повторю ещё и ещё, музыка прежде всего должна быть любима; должна ид-

ти от сердца и быть обращена к сердцу. Иначе музыку надо лишить надежды быть вечным и нетленным искусством. В моих собственных сочинениях я никогда не делаю сознательных усилий во что бы то ни стало быть оригинальным или романтическим, или национальным, или ещё каким-то. Записываю на бумагу музыку, которую слышу внутри себя, и записываю её как можно естественнее. Я — русский композитор, и моя родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды. Моя музыка — это плод моего характера, и потому это русская музыка. Я никогда не старался намеренно писать именно русскую музыку или музыку ещё какого-либо другого рода. На меня, несомненно, оказали огромное влияние Чайковский и Римский-Корсаков, но я никогда, насколько помню, не подражал никому. Единственное, что я стараюсь делать, когда я сочиняю музыку, — это заставить её прямо и просто выражать то, что у меня на сердце. Любовь, горечь, печаль или религиозные настроения — всё это составляет содержание моей музыки» (выделено мной — С.Ц.).

Позднее Рахманинов утверждал: «Музыка композитора должна выражать дух страны, в которой он родился, его любовь, его веру и мысли». Русский композитор Сергей Рахманинов, будучи православным, знал, что исток, и смысл, и центр веры есть не что иное, как Воскресение Христа.

Итак, при обсуждении музыки Рахманинова невозможно обойти религиозную точку зрения — на это указывают слова самого композитора.

* * *

«Был ли у композитора замысел создать целостный цикл из 24 пьес?» — таков главный вопрос нашего исследования. Прodelанный музыкальный анализ говорит скорее о *намерении* создать целостный цикл. Нелогично утверждать обратное, иначе окажутся случайными одноименные тональности в №1 и в №24, случайным будет развитие на протяжении всех 24 прелюдий «главной темы» и вообще сочинение прелюдий во всех 24 тональностях. Убедительный пример — этюды Шопена, соч.10 и соч. 25, составленные из 24 пьес, но не являющие собой единый цикл.

Наконец, *что* имел в виду Рахманинов, — знают только сам композитор и Бог. Но можно предположить, что «главная тема», к которой стремился приковать внимание слушателей сам композитор, выражая чувства любви, горечи, печали и радости, проходя через весь

цикл, отражает религиозные настроения и Богосознание Рахманинова. Возможно, центральная и главная идея цикла заключается в том, чтобы в широком смысле охватить историю человека от его изгнания из рая до Восьмого Дня мира — воскрешения через его преображение. Звучание «главной темы», главной, глубокой мысли композитора в начале первого номера и в кульминации последнего свидетельствует о том, что Рахманинов ценил «всеединство», и взор его сердца был направлен на «Альфу и Омегу, начало и конец, Первого и Последнего» (Откр. 22:13), то есть на святую Троицу сквозь троичную тему. Рахманинов сумел «прямо и просто», как выразитель русской культуры, открыть слушателям и «то, что у него на сердце», и «дух страны, в которой он родился, ее любовь, его веру и мысли». Иначе великий композитор вошел бы в противоречие с самим собой. Такое заключение — итог опыта многочисленных концертных выступлений автора. Исполняя цикл «24 прелюдии», я чувствовал, что это произведение благовествует о Победе жизни над смертью и надежде на Царствие Божие. Но все же главное, что подобный вывод из музыкального анализа с религиозной точки зрения подсказан самим Рахманиновым: «Любовь, горечь, печаль или религиозные настроения — всё это составляет содержание моей музыки».

* * *

А теперь обратимся к произведениям, более глубоко погружающим слушателя во внутреннюю реальность веры. Из всех фортепианных сочинений Рахманинова мы выбрали два великих произведения, написанных в ре миноре: «Первая фортепианная соната» и «Вариации на тему Корелли». Оба считаются наиболее трудными для осмысления. Но если их читать с точки зрения «Богосознания», то содержание их выглядит как «вопрос» и «ответ». Первая пьеса написана в 1908 году, а вторая в 1931. Они представляют собой два типичных стиля в творчестве Рахманинова: ранний и поздний.

Ре минор — суровая тональность, исторически ассоциирующаяся с высоким идеалом, торжественностью и патетикой. Она сразу напоминает о таких величественных созданиях музыкального гения, как перечисленные ниже.

Григорианский хорал *Dies irae* («День гнева»).

Бах: Токката и фуга, Партита для скрипки соло №2, Искусство Фуги, Чакона.

Моцарт: Реквием, Фортепианный концерт №20, увертюра к опере «Дон Жуан».

Бетховен: Симфония №9, Соната для фортепиано №17 «Буря».

Шуберт: Пьеса «Смерть и дева».

Мендельсон: Оратория «Илия».

Брамс: Трагическая увертюра.

Форе: Реквием.

Рахманинов:

Симфония №1,

Фортепианное трио № 2 «Элегическое трио — памяти великого художника»,

Фортепианный концерт № 3 и т.д.

Первая соната для фортепиано соч. 28 (1907–1908, Дрезден)

Ее редко исполняют из-за технической трудности и сложности осмысления. В свое время, когда композитор впервые сыграл ее своему другу Риземану, тот тоже не смог ее понять.

Соната очень большая. Рахманинов говорит: «В такие размеры меня завлекла программа, вернее, одна руководящая идея». Идеей, по его словам, был «Фауст» Гете. Части назывались: первая — «Фауст», вторая — «Гретхен», третья — «Мефистофель и полет на Броккен». Позже композитор отказался от программности, но первоначальный замысел отложился в философском облике музыки.

Как и другие сочинения Рахманинова, соната отличается цельностью музыкального материала. Здесь два основных мотива, которые звучат в самом начале: повторяющийся интервал — словно целеустремленная воля; и два удара — как сила действия. Они напоминают о сильном характере героя, Фауста.

Таким образом начинается первая часть. В ней везде слышится восходящая гамма, напоминающая слова Фауста: «непрестанно стремись к Всевышнему». А побочная тема чисто церковная. Она похожа на русский знаменный распев. Профессор Зенкин (р. 1958) назвал ее «темой веры».



Пример 14. Главная тема Первой сонаты для фортепиано. Соч. 28

И в третьей части звучит тема *Dies Irae*. Эти элементы приоткрывают духовный замысел композитора.

Обратим внимание на философский вопрос, который звучит вслед за главной темой (пример 14). Этот вопрос — ключевой для осмысления сонаты. Звучит он не только в начале, но и во всех важных местах сонаты, каждый раз обретая разные оттенки: «зачем жить?», «как жить?», «что всего важнее?». Отнюдь не бытовой вопрос или эстетически-элегантный! То ли это голос отчаяния, то ли голос совести. Но это вопрос из глубины души, крик сердца. Иногда принимающий характер молитвы: «Господи, помилуй!».

В третьей части достигается вершина духовного экстаза, как во Втором и Третьем концертах, — и Рахманинов вполне мог бы так завершить эту сонату, чтобы всем было понятно. Но он так не сделал. Снова и снова он дает этому вопросу звучать, как «*Memento mori*» — помни час смертный. Соната заканчивается патетически, не давая этому упорному вопросу точного ответа,

Профессор Константин Зенкин пишет, что конец сонаты Рахманинова не столь однозначен — я бы даже сказал, что он многозначен, как сама музыка, и не поддаётся переводу на язык понятий. Совершенно невозможно предположить, что имел в виду здесь сам Рахманинов — можно только говорить о том, что слышно в его музыке. Тема веры действительно звучит — но не полностью и довольно быстро возвращается в ре минор, как бы поглощаясь драматическим потоком. Возможна такая трактовка: идеал провозглашен и духовно торжествует, но этот мир «во зле лежит», и здесь, на земле, судьба этого идеала трагична.

Фауст в драме Гете признан Богом, показан как праведник. Но в отличие от Иова, Бог разрешил здесь бесу искушать его до конца: до самой его души. Нарисован тот случай, когда человек остается

полностью без защиты Бога. В Первой сонате Рахманинова, созданной на основе этого произведения, есть еще православная точка зрения (Богосознание) композитора. Это прямое видение своей слабости: острое ощущение своего греха.

Полезно в духовном смысле поразмышлять над следующими тремя моментами.

Первый момент — о вере. Самый глубокий вопрос человека — это вера. «Человек — это его вера», — сказал И. Киреевский. Мы, верующие, доверяем ли Богу до конца? Можем ли сказать, что имеем постоянно живую веру, как зерно горчичное?

Второй момент — о смирении и гордости. Добродетели возвышают человека. Но задача Православного христианина заключается не в самих делах, но в том, чтобы через них войти в правильное состояние духа. Тема постоянной борьбы с гордостью и немощью нашей в этой борьбе в этом произведении звучит пронзительно, как крик.

Третий момент — о любви. Фауст спасается благодаря любви Гретхен, молящейся на Небесах Богу. Любовь спасает отчаявшегося. В третьей части сонаты после каждого вопроса в высоком регистре молитвенно звучит тема любви — тема второй части: тема Гретхен, умоляющей о спасении погибшего.

* * *

Вариации на тему Корелли соч. 42

Если Первая соната была по большому счету Вопросом, то Вариации — Ответ на него.

Обычная трактовка Вариаций такова. Рахманинов в то время жил в Америке и сильно тосковал по родине, России. Тоска и одиночество! В конце последней вариации мелодия звучит как зов оттуда к любимой родине. Но эта трактовка имеет большой недостаток. Если содержание музыки — тоска и одиночество, то откуда берутся героизм и мужество? Откуда такая непоколебимая решимость? Обычная трактовка об этом умалчивает. Вариации все в ре миноре. Старый герой идет, идет один прямым путем. В середине есть интермеццо, после которого прозвучит в первый и последний раз мажор — ре-бемоль мажор. Словно бы молитвенный хор поет в низком регистре, мужской монастырский хор, хор подвижников. Поет тихо, как бы благословляя на подвиг. Услышав хор, герой вспоминает всю свою жизнь, любимых людей, места и события. Посылает им последний

поцелуй. «Прощайте!». Обернувшись назад, видит: его окружили враги. Их множество. На лошадях. Он идет в бой. Один против всех. В конце он выпускает дух на фоне молитвенно звучащего хора.

Рахманинов таким образом дает ответ на вопрос Первой сонаты: как жить, ради чего, как надо умирать. Музыка рисует образ истинной любви и высочайшей ценности человека пред взглядом Вечности: крест и воскресение. Она отражает его личный крест, тот крестный путь, по которому шел сам композитор. Свидетельств тому множество. Изучите его биографию — и увидите. Рахманинов — прямой наследник воинского аристократического рода. После «Корелли» он не написал ни одного произведения для солирующего фортепиано, хотя его жизнь продлилась еще целых 13 лет, и он успел сочинить три больших произведения. В «Корелли» композитор высказал все.

Как известно, Евангельская заповедь утверждает ценности, противоположные нашему обыденному сознанию. Что для нашего взгляда кажется плохим, то бывает на самом деле хорошо. И наоборот. Ценности мира сего далеко отстоят от ценностей вечности. Рахманинов знал и видел это. И как бы отрицательным (с нашей точки зрения) образом нарисовал самые положительные ценности.

Два ре минора — две скорби? Нет! В них и через них озаряется мир, приходит свет, покой, духовная радость — потому что здесь наша человеческая немощ побеждается верой, молитвой и любовью.

Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода (Св. Евангелие от Иоанна 12:24).

Симфонические танцы соч. 45

Всякое последнее сочинение композитора является особенным, выражающим последнюю стадию развития художника. Для Рахманинова это были «Симфонические танцы» (1940). Это произведение таинственное, как говорят музыковеды — «апокалипсическое». В нем есть надежда, подкрепленная верой в пришествие Восьмого Дня (Царствия Божия) после Конца мира (гнева Божия). Рахманинов выразил это, поставив после темы «гнева Божия» православное песнопение, которое поется перед чтением на утрени Воскресного Евангелия: «Благословен еси, Господи, научи мя оправданием Твоим».

Когда поется это песнопение, открываются Царские врата, освещается и окуривается кадилом вся внутренность храма, и Святое

Евангелие кладут на аналой в центре храма. Это такой светозарный момент, когда радость Пасхи, которую встречают весной один раз в год, будто отдается ежевоскресно, как эхо. Это песнопение создает эффект присутствия, рисуя сцену, где ангелы благовествуют о Воскресении Господа ученикам, испуганным видом пустой могилы. «Яко Бог бо вокресе от гроба». И затем девять песней последующего канона сопровождает припев: «Слава, Господи, Святому Воскресению Твоему», где продолжает отдаваться эхом ядро веры. Это светоносное песнопение постоянно звучит в Церкви, напоминая о фундаменте православной веры: Воскресении Господа.

И этому ядру дал прозвучать Рахманинов именно в кульминации своего последнего произведения, «Симфонических танцев». Поднимаясь из нижнего регистра в исполнении струнных, это песнопение как раз предобразует Всеобщее Воскресение. Чтобы его сообщение дошло до ушей соотечественников, живущих в стране запрещенной религии, Рахманинов без слов, только оркестром запел буквально так: «Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, слава Тебе, Боже!», положив всю надежду на силу, победившую даже смерть.

* * *

Рахманинов и Православие — это связь не разъединяемая, как связь матери и сына. Как говорят, «верующий — это тот, кто молится», а произведения Рахманинова пронизаны молитвой. И то, что близко молитве, особенно звучание церковного мужского хора, поставлено композитором во главу угла многих произведений.

Здесь представлен результат анализа произведений Рахманинова, нацеленного на поиск источника его музыки. В самом конце рукописи последнего произведения «Симфонических танцев» соч. 45 Рахманинов поставил следующие слова: «*Конец и слава Богу*». Это указывает, что музыка Рахманинова происходит не от «самосознания», проявляемого в выражении самого себя, или от идеологии «искусства ради искусства», а от «Богосознания». Музыка Рахманинова помогает нам слушать смиренно, «Божьими ушами», смотря на моменты нашей жизни с точки зрения Бога и вечности. Это не обращение ко Всевышнему Богу от юдоли земли, но пребывание в покрове спокойствия вместе с Богом. Человек видит реального себя, отражаемого в зеркале совершенной Святости. Этой точкой зрения обратной перспективы Рахманинов очищает души людей, и, как видно в случае с Хосе Каррерасом, такая музыка имеет силу исцелять и болезнь тела.

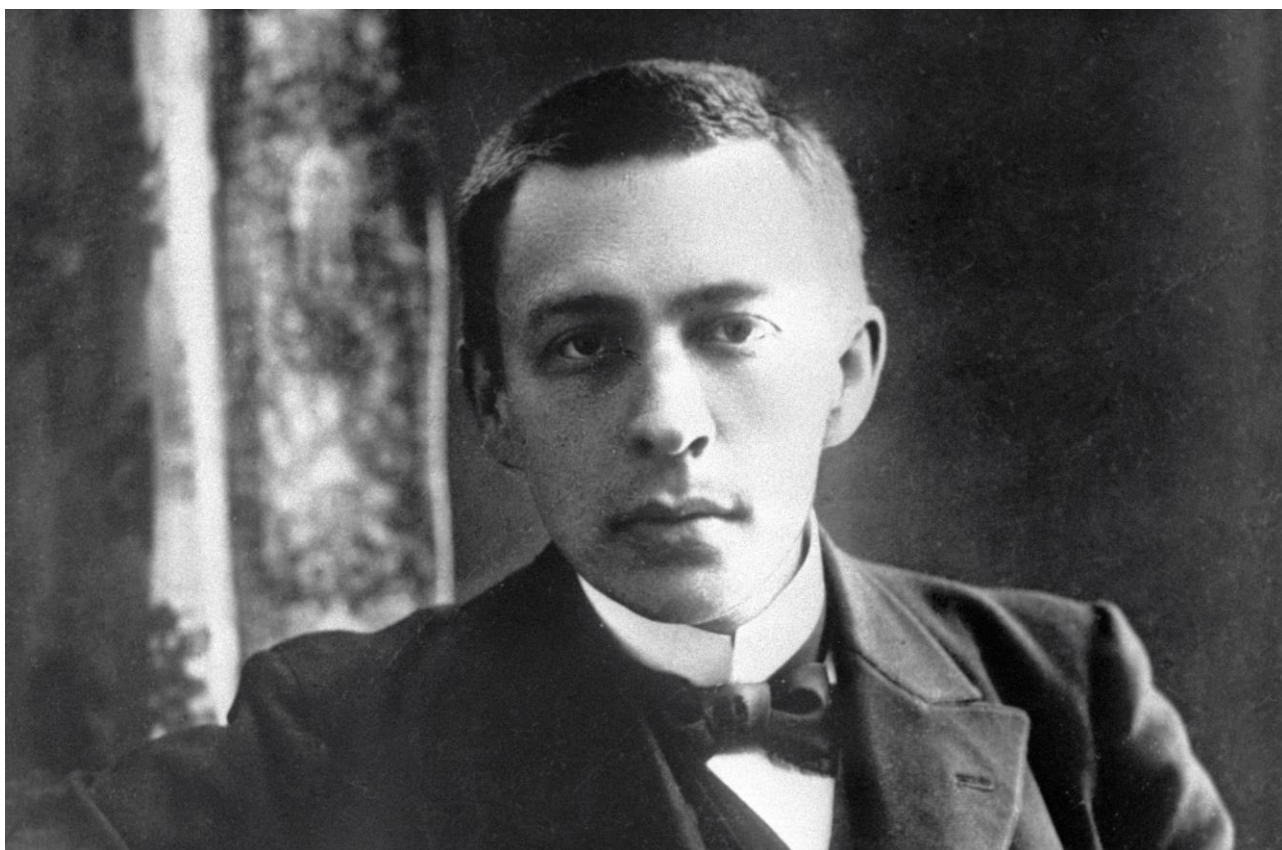
Эта точка зрения обратной перспективы, то есть Богосознание воспитывается православной церковной жизнью. Самостоятельная молитва остается в самосознании. Но Богослужебная молитва, основанная на традиции, проводимой Святым Духом, открывает перспективу, в которой центром является Бог, и пробуждает Богосознание человека, показывая место, где сейчас он находится в вечности.

В России есть поговорка: «Кому Церковь не мать, тому Бог не Отец». Церковь — мать, храм — утроба: это самоощущение русских, хорошо проявленное в образе купола храма.

В душе Рахманинова, для которого Церковь была матерью, само собой рождалось ощущение единства с Богом-Отцом. Являясь источником музыки Рахманинова, оно согревает сердца слушателей. Это ощущение единства идет и от природы, но прежде всего должно восприниматься как благодать, отвечающая на молитву самого Рахманинова. Слова *Конец и слава Богу*, завершающие рукопись «Симфонических танцев» и «Литургии Иоанна Златоуста», красноречивее всего свидетельствуют о том, в каком состоянии души сочинял музыку композитор. Они подтверждают, что музыка Рахманинова шла не от самосознания, но питалась испрошенной в молитве благодатью Святого Духа.

Александр Демченко (Саратов)

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 признавал 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 *ор.16*, а также Прелюдий из *ор.3*, *ор.23* и *ор.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, что-

бы 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 задатков 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 существенного 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 приятия мира обнаруживала себя и в более позднее время (скажем, в прелюдиях *B-dur* и *g-moll*), 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 полутонów *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 экстатичной 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» постепенного 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 экстатичности.

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, 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*».

* * *

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 со-

ответствующий 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 благодные состояния покоя и душевной отрады, мир грёз, порой подёрнутых светлой грустью, и отрешённость от прозы и суетности жизни, от свойственных 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 *mp* (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 поэтичной 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 – благодаря 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, прямое 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 представала 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 рожают 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 изощрённого, 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 неизбежной 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 капель 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 изощёренным, самоценным и подчеркнутым. 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 интонационного 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 неперенным 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 ощутив 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 затемнённость настроения, 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 наклона.

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 «зябь» (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-зыбкое состояние (Прелюдия *fis-moll* с её своеобразной метаморфозой ноктурна, 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 ощутимым перекосом 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 глубинные 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 мелких 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, безнадёжность, и соответственно следует перемещение в одноимённый минор с гнетущим органным 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 именное 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, щемящая 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 изъяснением 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.

Свое 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, рождают 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, удачью 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 воспекает «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 послушною 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 разуверенность 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 худо-

жественной 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, сутью оперы «Алеко» становится мучительная драма внутреннего разлада и душевной «неволи» интеллигентной личности, усугубляемая сопоставлением с вольной жизнью «естественного человека». Прорекспонировав 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 перекличках «Алеко» с оперным веризмом. Нелишне напомнить датировку первых опытов в этом направлении на итальянской почве: «Сельская честь» Масканьи – 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 нервозно-взбудораженной, с прорывами вздыбленно-взвихренного тонуса и «жути» отдельных моментов (2 картина – «В подвале»).

И опять-таки, как это говорилось по поводу перекличек 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 оркестро-

вого 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 сдержанной 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 «**Пощады 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, разуверенность 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 безнадежности и обреченности, 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 передает 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 обреченности (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, заключенный 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 разуверенности во всем 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 разуверенности 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 взбудораженной 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-ла-шествия и погребальной колокольности. Кстати, это самая развёр-

нутая 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 явилось 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 подчёркнута ремаркой *Quasi variazione*).

Разночтения касаются только того, что Чайковский как бы не выделил финал, заменив его заключительным разделом II части с заголовком *Variazione 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 череде 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 ощущима 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 Шестой 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 череда 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 невозвратимых 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 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 «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.Мясковского (1923) – как раз посередине (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 разуверенности, 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», «Рhapsодии 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 (Оренбург)

**«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,
Смиренной 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 кладёз 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).

Написанная под впечатлением нескольких дней пребывания в таборе бессарабских 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), пытаюсь 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 натуры 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 воображала
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 собственничества 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 ревёт, 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, поработающие 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 сущему. 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. Неприкаянность 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.

Елена Казьмина (Тамбов)

Опера «Алеко» С.В.Рахманинова: краеведческий аспект

Для всех, кто любит академическое музыкальное искусство, 2023 год связан со 150-летним юбилеем величайшего русского композитора, пианиста и дирижёра Сергея Васильевича Рахманинова. Но это и юбилейный год произведения, с которым Рахманинов просто ворвался в профессиональный художественный мир, — опера «Алеко». Она была поставлена 130 лет тому назад, 27 апреля 1893 года, на сцене Большого театра, и с тех пор её знает весь мир. Знают её и тамбовчане, и не только благодаря спектаклям гастролирующих артистов. Однако прежде чем перейти к освещению краеведческого аспекта темы, «реконструируем» исторический контекст.

Московская премьера оперы «Алеко» восемнадцатилетнего выпускника Московской консерватории, который только год назад представил это сочинение в качестве дипломной работы, затянулась, хотя присутствовавший на экзамене дирижёр Большого театра И. К. Альтани обмолвился о возможности постановки оперы С. В. Рахманинова в театре, и она была *«принята на большую сцену в Москве»* [12, с. 191], как следует из письма С. В. Рахманинова к Н. Д. Скалон от 10 июня 1892 года. Осенью в издательстве А. Б. Гутхейля увидел свет клавир «Алеко», он хорошо раскупался, о чём с радостью поделился автор 15 октября 1892 года в письме к Л. Д. Скалон: *«...Гутхейль мне передаёт, что моя опера идёт очень хорошо в продаже, в особенности в Киеве (как, почему и зачем, не понимаю!), где очень заинтересовались этим замечательным произведением. Покупают больше всего: рассказ старика, каватину Алеко, романс молодого цыгана. Между прочим, Гутхейль хочет печатать оркестровую партитуру оперы...»* [там же, с. 203]. Клавир «Алеко» купил и П. И. Чайковский. Он написал из Клина 23 октября 1892 года А. И. Зилоти: *«Опера Рахманинова, которую я себе приобрёл, мне очень нравится. У него есть настоящая, композиторская жилка, почище, чем хвалёная гениальность Корещенко»* [1, с. 139].

Осуществление мечты молодого композитора о постановке своей оперы на императорской сцене ускорил счастливый случай. Из воспоминаний С. В. Рахманинова, записанных О. Риземаном, известно, что композитор благодаря стараниям петербургского родственника из «высоких сфер» принял участие в музыкальном вечере в доме *«директора важного департамента и правой руки всесильного министра двора»* [13, с. 81]. На этом вечере в Красном Селе под Петербургом Сергей Васильевич исполнил два танца из «Алеко», а во время аплодисментов жена этого «важного» человека подошла к присутствовавшему начальнику канцелярии императорских театров, Его Превосходительству господину П. и *«с очаровательной улыбкой сказала:*

— Согласитесь, какая прелестная музыка! Вы ведь поставите оперу в Москве, не правда ли? Я обещаю Вам приехать на премьеру.

Об отказе не могло быть и речи. Это была её благодарность» [там же, с. 82].

При таких обстоятельствах опера «Алеко» С. В. Рахманинова получила «пропуск» на сцену как Большого театра, так и других театров Российской империи.

После премьеры первый отзыв публикует Н. Д. Кашкин в «Московских ведомостях» (29 апр.) и «Русских ведомостях» (5 мая). Не остался в стороне С. Н. Кругликов, рецензия которого появилась в приложении к журналу «Артист» «Дневник “Артиста”» (№ 6). Не забыли написать о спектакле Большого театра в обзрении деятельности императорских сцен сезона 1892/1893 года, опубликованном в Ежегоднике императорских театров за 1893 год.

Приведём несколько выдержек из рецензий Н. Д. Кашкина и С. Н. Кругликова.

Н. Д. Кашкин: *«Исполнение “Алеко” было очень хорошее во всех отношениях; талантливость композиции, очевидно, снискала симпатии исполнителей и воодушевляла их... В особенности хороши были 2-жа Дейша-Сионицкая и 2. Корсов, партии Земфиры и Алеко должны быть причислены к лучшим в их обширном репертуаре»* [3]. Тот же критик о вокальном номере Рассказ Старика: *«Уже по этому номеру видно, что молодой, едва ли не юный композитор, обладает несомненным дарованием для драматической музыки»* [там же].

С. Н. Кругликов: *«<...> 2. Рахманинов — талантливый человек с хорошими знаниями и отличным вкусом. Он может быть хорошим оперным композитором, потому что чувствует сцену, имеет почти*

уже верное понятие о человеческом голосе и наделён счастливым даром мелодиста» [9, с. 26]. Характеризуя номера оперы, критик назвал, например, оркестровое Интермеццо *«тонкой, поэтической музыкальной картинкой»*, в которой *«есть вдохновение, и выписана она с любовью, с большим запасом художественно развитого вкуса»*. По мнению С. Н. Кругликова, Интермеццо — это *«место в “Алеко”, наиболее удавшееся автору по инструментовке»*. О вокальных номерах написал следующее: *«В рассказе Старика есть ширина и цельность»*; *«Любовное дуэтино Земфиры и Молодого цыгана очаровательно с начала до конца»*; *«Много увлечения и правды вложено автором в сцену, где Земфира поёт при Алеко “Старый муж, грозный муж”*; *эта сцена положительно производит впечатление»*; *«Романс Молодого цыгана за сценой — непритязательно певуч, мелодически благороден, гармонически прост»*; *«Финал построен с талантом человека, чующего сцену»* [там же, с. 24–25]. То есть из приведённых цитат вывод напрашивается один — премьерные спектакли «Алеко» в Большом театре (второй — 29 апреля) имели успех и у публики, и у критиков.

Следует вспомнить и тот факт, что с этого же, 1893 года опера «Алеко» начала «кочевать» по российской провинции, а отправным пунктом стал Киев. Постановку осуществили артисты Русской оперы, руководителем которой был И. Я. Сетов [12, с. 523]. Двумя первыми представлениями — 18 и 21 октября — дирижировал сам автор музыки. *«Успех был полный. Автор был несколько раз вызван на сцену и горячо приветствуем публикой, артистами и оркестром. Пляска мужчин, интермеццо и романс Молодого цыгана удостоились шумных одобрений публики и исполнялись два раза»* [цит. по: 7, с. 87].

В январе 1894 года планировалось исполнение «Алеко» в Одессе, дирижировать спектаклем тоже должен был С. В. Рахманинов [см.: 12, с. 227]. К столетнему юбилею со дня рождения А. С. Пушкина (1899) оперу поставили в Петербурге в Таврическом дворце в рамках торжеств. Партию Алеко впервые исполнил Ф. И. Шаляпин. Он *«от первой до последней ноты пел великолепно»* [12, с. 290], — мнение С. В. Рахманинова. В письме к М. А. Слонову (18 июля 1899 г.) есть и такие строки: *«Вообще из всей этой поездки я вынес большое удовольствие...»* [там же].

Войдя сразу в репертуар отечественных театров, опера С. В. Рахманинова тем не менее не получила «ранга» постоянного репертуарного произведения, в первую очередь в силу своей одноакт-

ной композиции. Для полноценного театрального вечера одного оперного спектакля такого вида было недостаточно. Поэтому только в 1903 году вместе с операми «Рафаэль» С. Аренского и «Сельская честь» П. Масканьи «Алеко» вновь прозвучал на сцене Большого театра, а также в Новом театре (филиале Большого и Малого театров).

О премьере «Алеко» в Тифлисе (после 1936 г. — Тбилиси) М. А. Киракосова написала следующее: *«В сезон 1904/1905 гг. опера Рахманинова была представлена трижды — 19 ноября, между “Сельской честью” Масканьи и “Мадам Фифи” Кюи (последняя шла в Тифлисе под названием “Мадемуазель Фиори”), а также в числе спектаклей масленичного репертуара одновременно с “Сыном мандарина” Кюи и дивертисментом “Цыганские песни в лицах”»* [8, с. 238]. Из статьи М. А. Киракосовой любопытно было узнать, что партию Алеко исполнил наш земляк Николай Иванович Сперанский (1877–1952), родившийся в Тамбове в семье земского врача. Талант Николая Ивановича раскрылся и в качестве оперного и камерного певца, а также режиссёра, дирижёра и педагога.

В 10-х годах XX столетия постановку оперы «Алеко» осуществил Мариинский театр (28 ноября 1914). Из афиши, опубликованной в «Обзрении театров», известны исполнители: П. З. Андреев (Алеко), М. Г. Валицкая (Земфира), К. И. Пиотровский (Молодой цыган), Г. А. Боссе (Старый цыган), А. И. Панина (Старая цыганка). Танцы поставил Б. Г. Романов, сценическую постановку осуществил режиссёр Боголюбов, дирижёром был Н. А. Малько. В этот музыкальный вечер «Алеко» шёл вместе с комической оперой в двух действиях «Пан сотник» петербургского композитора и дирижёра Г. А. Казаченко [см.: 10, с. 92–93]. Отзывы об этом театральном вечере разместили «Русская музыкальная газета», «Театр и искусство», газеты «Биржевые ведомости», «День», «Речь». Оперу «Алеко» исполняли и для публики демократического толка — в 1912 году в Народном доме. Благодаря исследованиям М. В. Михеевой в XXI столетии в научный оборот введены документы, рассказывающие о других постановках «Алеко» в Мариинском театре сезона 1914–1915 года: 11 и 18 декабря 1914 года, 31 января 1915-го [там же, с. 94]. Кроме того, сохранилась рукописная копия партитуры оперы.

Но если целиком музыка «Алеко» звучала сравнительно редко, то её отдельные номера прочно вошли в репертуар певцов, оркестров, хоров. Примечательно, что первым фрагментом из оперы, который в публичном концерте московская музыкальная общественность услы-

шала до премьерного спектакля, были танцы (пляска мужчин и пляска женщин). Они прозвучали 19 февраля 1893 года в программе симфонического собрания под управлением В. И. Сафонова Московского отделения Русского Музыкального общества.

Вот и тамбовская публика впервые услышала об «Алеко» С. В. Рахманинова из «уст» студента вокального отделения музыкального училища Венедикта Кузичева (класс преподавателя М. Ф. Салтыкова), исполнившего Ариозо главного героя на ученическом вечере 19 ноября 1915 года. Через 10 дней номер был повторен в более ответственном концерте учащихся, половина сбора от которого *«поступила в распоряжение Тамбовского общественного комитета для покупки Рождественских подарков нижним чинам действующей армии»* [11, с. 28]. Справедливости ради стоит сказать, что раньше данного музыкального фрагмента в Тамбове прозвучало Ариозо Ланчото из другой оперы С. В. Рахманинова — «Франческа да Римини». Ариозо представил учащийся Владимир Романов, воспитанник преподавателя Л. С. Когана. К слову, В. Романов слышал сам С. В. Рахманинов во время «ревизии» Тамбовского музыкального училища в 1909 году и охарактеризовал его голос как «недурный».

Что касается постановки полного спектакля «Алеко», то это произошло только в 1955 году. Коллективом Музыкального училища была поддержана инициатива своего директора С. М. Глаголева по возрождению традиции постановок оперных спектаклей. *«Пригласили бывших учеников училища — певцов и оркестрантов. Общими силами образовали танцевальную группу, подкрепили ученический хор мужскими голосами»* [2, с. 127]. И первой работой стала опера «Алеко». Её премьера состоялась 9 мая 1955 года в драматическом театре им. А. В. Луначарского, в тот же вечер зрители увидели ещё и Сцену в корчме из «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского. Дирижёром постановки был С. М. Глаголев, хор готовил И. Я. Дёмин, руководителем балетной группы являлся Ф. И. Полуянов. Главными исполнителями сольных партий были певцы-любители: художник Н. Макаров (Алеко), руководитель самодеятельного хора вагоноремонтного завода А. Вилкова (Земфира), инженер теплоэлектроцентрали А. Бочаров (Старый цыган), учащиеся музыкального училища В. Горин (Молодой цыган) и М. Суркова (Старая цыганка) [там же]. Поэтому оценка исполнения музыковедом Н. Н. Емельяновой такова: *«Успех был большим. Но исполнение нельзя было назвать профессиональным. Многие их участников не только первый раз пели в опере, но и нико-*

гда раньше не выходили на сцену» [там же]. По прошествии пяти лет уже сложившийся при Музыкальном училище оперный коллектив восстановил «Алеко» и 23 мая 1960 года, вместе со сценами из «Черевичек» П. И. Чайковского, представил свою работу на суд тамбовского зрителя. Но главной целью артистов было познакомить с этим шедевром русской музыки жителей районов области. Коллективу в составе 95-ти человек «предоставили два специальных вагона. <...> За шесть дней в Сампуре, Чакино, Ржаксе, Уварове, в Мучкапе прошло восемь спектаклей... <...> Всюду залы были переполнены. Слушатели стояли даже на улице у открытых дверей и окон.

Жители районов и сёл тепло встречали артистов. Многие сцены в “Алеко” сопровождались дружными аплодисментами. Большим успехом пользовались Ю. Морозов (Алеко) и Л. Севастьянова (Земфира) — обладатели красивых и сильных голосов» [там же, с. 128–129]. Замечу, что и Ю. Морозов, и Л. Севастьянова ещё были учащимися вокального отделения Тамбовского музыкального училища.

Последующая хронология связана с концертными исполнениями произведения. В 1973 году Тамбовское музыкальное училище торжественно отметило 100-летие со дня рождения С. В. Рахманинова. Памятной дате учебное заведение посвятило цикл мероприятий, проходивших в течение месяца. Они логично завершились концертным исполнением оперы «Алеко». Это была большая работа дирижёрско-хорового, оркестрового и вокального отделений, а также артистов филармонии, привлечённых в качестве солистов. На юбилейном вечере 14 апреля исполнителями были преподаватель Г. Трифонов (Алеко), певцы филармонии Н. Землянская (Земфира) и Н. Самодуров (Старый цыган), учащиеся вокального отделения В. Солодовников (Молодой цыган), В. Керосинская (Старая цыганка). Рецензенты Д. Калашников и А. Иволгин в областных газетах «Тамбовская правда» и «Комсомольское знамя» соответственно дали высокую оценку профессиональному мастерству солистов. Важно подчеркнуть, что также высоко был отмечен исполнительский уровень студентов. А. Иволгин написал: «Роль молодого цыгана была поручена старшекурснику В. Солодовникову, и певец справился с ней удачно. У него хорошо поставлен голос — приятного тембра тенор с широким диапазоном, чёткой дикцией, ему присуща эмоциональность. Всё это позволило создать запоминающийся образ» [4]. Хорошее впечатление произвела В. Керосинская. Из рецензий ясно следует, что её автор не остался равнодушным и к хору. «Хор учащихся показал себя с самой

выгодной стороны. Все хоровые партии в спектакле исполнялись на хорошем уровне. Особенно выразительно и чисто в отношении дикции хор пел в финале. Хормейстеры — преподаватели С. П. Храмова и И. Я. Дёмин — основательно подготовили своих воспитанников» [там же], — резюмировал А. Иволгин. Об оркестре своё мнение высказал Д. Калашников следующим образом: «Говоря об оркестре, следует заметить, что различная степень подготовки оркестрантов — учащиеся разных курсов — не могла не отразиться на игре. Не всё отработано, например, при смене ритмов порой доминировали группы медных и деревянных инструментов и т. д. В общем же, несомненно, передан колорит рахманиновской музыки, начиная с интродукции и далее в оркестровых фрагментах. Слушатели по достоинству оценили результаты напряжённой работы молодых оркестрантов под руководством дирижёра-преподавателя С. Ферулёва» [6].

В статье Д. Калашникова обращает на себя внимание поставленный журналистом вопрос: сумели ли исполнители при отсутствии сценических средств раскрыть в полной мере «значимость содержания произведения, кипение пылких чувств, обаяние музыки»? Ответ дан положительный, что, в свою очередь, позволяет сделать однозначный вывод: при отсутствии возможности поставить оперный спектакль со всеми атрибутами сценического искусства, нужно использовать форму концертного воплощения. Качественное исполнение оперного произведения в этом случае оказывает на слушателей столь же благоприятное воздействие, как и восприятие его в театре.

Ту же оперу С. В. Рахманинова в концертном исполнении тамбовчане слышали в интерпретации студентов-заочников хорового отделения Тамбовского филиала Московского государственного института культуры (1990 г., руководитель курса О. Л. Городенская). Осуществили задуманное солисты М. Косякова, П. Попов, А. Александров, Ю. Козинец, хормейстер С. В. Защук, концертмейстер С. Лукашёва.

В постсоветский период сокращённым вариантом сочинения С. В. Рахманинова «Тамбовконцерт» открыл свой сезон 1994–1995 года. Без оркестровых номеров, под фортепианное сопровождение пели московские солисты и Тамбовский камерный хор, художественным руководителем которого до сегодняшнего дня является заслуженный деятель искусств РФ В. В. Козляков.

Не единожды жители областного центра были свидетелями исполнения оперы в рамках Международного музыкального фестиваля им. С. В. Рахманинова. Концертными площадками становился зал филармонии и открытая сцена в Музее-усадьбе С. В. Рахманинова «Ивановка».

Для наглядности исполнительские составы концертных интерпретаций оперы «Алеко» в формате Рахманиновских фестивалей представим в виде таблицы:

Год	Номер фестиваля	Исполнители	Место исполнения
1999	XVIII	Тамбовский симфонический оркестр (дирижёр Дмитрий Васильев); Тамбовский камерный хор им. С. В. Рахманинова (рук. заслуженный работник культуры РФ, профессор Владимир Козляков); Солисты ГАБТ: заслуженный артист России Юрий Нечаев (Алеко), лауреат международного конкурса им. С. В. Рахманинова Юлия Замятина (Земфира), народный артист России Виктор Тарашенко (Молодой цыган), заслуженная артистка России Ольга Терюшнова (Старая цыганка), лауреат Международного конкурса им. П. И. Чайковского Ал. Киселёв (Старый цыган)	Тамбов, Ивановка
2011	XXX	Тамбовский симфонический оркестр (дирижёр — лауреат международного конкурса, доцент РАМ им. Гнесиных Александр Соловьёв); Тамбовский камерный хор им. С. В. Рахманинова (рук. заслуженный деятель искусств России, профессор Владимир Козляков); Солисты из Москвы: заслуженный артист России Юрий Нечаев (Алеко), лауреат международных конкурсов, обладатель приза слушательских симпатий радио «Орфей» Мария Горелова (Земфира), заслуженный артист России, солист Большого театра	Ивановка

		Роман Муравицкий (Молодой цыган), лауреат международных конкурсов, солист театра «Геликон-опера», приглашённый солист Большого театра Алексей Тихомиров (Старый цыган), Наталья Николаева (Старая цыганка)	
2017	XXXVI	Тамбовский симфонический оркестр (дирижёр Роман Петров); Смешанный хор ТГМПИ им. С. В. Рахманинова (рук. профессор Ольга Немкова); Солисты: заслуженный артист России, солист театра «Новая опера» Владимир Кудашев (Алеко), Софья Орешко (Земфира), заслуженный деятель Казахстана, солист театра «Астана-опера» Нурлан Бекмухамбетов (Молодой цыган), лауреат международных конкурсов, солист театра «Новая опера» Сергей Шерemet (Старый цыган).	Тамбов

Единственный раз в новом столетии в рамках Рахманиновского фестиваля тамбовчане видели музыкально-театральную постановку «Алеко» в исполнении Воронежского государственного театра оперы и балета (2003).

Таким образом, благодаря инициативности тамбовских исполнителей, организаторов Рахманиновских фестивалей опера «Алеко» живёт в нашей памяти, в памяти почитателей её создателя — Сергея Васильевича Рахманинова. И каждый раз от соприкосновения с этой насыщенной эмоциями и страстями музыкой слушатели приходят в восхищение, восторгаются гениальностью истинно русского композитора С. В. Рахманинова, впитавшего в себя и соки земли тамбовской.

Список литературы и источников

1. Александр Ильич Зилоти 1863–1945: Воспоминания и письма / Сост., авт. предисл. и примеч. Л. М. Кутателадзе; под ред. Л. Н. Раабена. Л.: Музгиз [Ленинград. отд-ние], 1963. 467 с.

2. Емельянова Н. Н. Музыкальные вечера: Хроника музыкальной жизни Тамбовского края за 100 лет. Воронеж: Центр.-Чернозём. кн. изд-во, 1977. 171 с.

3. ИН [Кашкин Н. Д.] «Алеко» // Московские ведомости. 1893. 29 апр. (№ 116).
4. Иволгин А. В постановке молодых // Комсомольское знамя. 1973. 20 апр.
5. К-ин Н. [Кашкин Н. Д.] «Алеко» // Русские ведомости. 1893. 5 мая (№ 121).
6. Калашников, Д. В. «Алеко» // Тамбовская правда. – 1973. – 22 апр.
7. Келдыш, Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 470 с.
8. Киракосова М. А. О первой постановке «Алеко» в Тбилиси (По следам русской прессы) // Творчество С. В. Рахманинова в контексте мировой музыкальной культуры. Опыт и новые направления исследований на рубеже XX–XXI веков: материалы III Международной науч.-практич. конф., посвященной 130-летию С. В. Рахманинова. – Тамбов – Ивановка: Изд-во ТГУ, 2003. С. 238–243.
9. Кругликов С. Н. «Алеко» Рахманинова // Дневник «Артиста» (прилож. к журн. «Артист»). 1893. № 6. С. 22–26.
10. Михеева М. В. Архив С. В. Рахманинова в Петербурге как источник изучения творчества и биографии композитора. Тамбов; Ивановка, 2012. 238 с.
11. Отчёт Тамбовского отделения Императорского Русского Музыкального общества и учреждённого при нём музыкального училища за 1915–1916 г. Тамбов, 1917. 116 с.
12. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / Сост.-ред., авт. вступ. ст., ком., указ. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1978. 648 с.
13. Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном / Пер. с англ. М.: Радуга, 1992. 256 с.

Музыковедческий анализ миниатюр С.В.Рахманинова в аспекте проблем исполнительской интерпретации

Как для музыковеда, исследователя музыки С.В. Рахманинова, так и для исполнителя его сочинений изучение деталей ладовой структуры, аккордового материала, семантического спектра этих и иных элементов, роли в формировании смысла, который рождается в их сочетании и пересечении, — важнейший этап работы над текстом.

Каждый компонент гармонии — отдельное созвучие, ладовый штрих, небольшая формула, то есть малый уровень, микроуровень, — или, с другой стороны, заглавная тональность, а также комплекс тональностей, составляющих основу тональной структуры сочинения, — вся звуковысотная сфера наделена смыслом или, точнее, является наиболее существенной смыслообразующей деталью музыкального текста.

В то же время подобной детализации в работе исполнителей над произведением уделяется меньше внимания, чем собственно исполнительским средствам. Так, в образцах анализа произведений, адресованного музыкантам-исполнителям, эта составляющая недостаточно полно отражена. При этом именно гармония микроуровня составляет предпосылку осмысления деталей и их исполнительской реализации. Важно и то, что микроструктуры, то есть элементарные единицы гармонии — аккордовый материал, ладо-звукорядные штрихи, означающие гармоническую идею, — могут определять направленность развития, раскрытия во времени и пространстве, многое «подсказать» в понимании концепции целого и формировании исполнительского плана. Этим определяется актуальность предлагаемого исследования.

Цель данной статьи — найти средства адаптации музыковедческого анализа звуковысотной структуры произведения к процедуре составления плана исполнительской интерпретации, привлечь внимание к тем компонентам, которые определяют качество артикуляции, штрихов, особенности туше, громкостной динамики, кроме того, к

обнаружению форм корреспондирования повторяющихся интонационных и гармонических структур. Среди приоритетных задач, определяющих достижение этой цели, — наблюдение над способами изложения аккордов в авторском тексте, их артикуляции, то есть фактурной обработки, плотности, объёма и т.д. (этот феномен исследуется на материале произведений Рахманинова в монографии О. Генебарт [6]). Кроме того, не менее существенна для исполнителя функция в структуре целого и семантика интонаций в «неклассических» ладах, называемых модальными и представленными сферами диатоники, окрашенной специфическими модальными тонами, а также натуральной хроматики, ладами, известными как симметричные.

Акцентное внимание к деталям, к микроуровню обусловило выбор в качестве материала исследования произведений малых форм, фортепианных и вокальных миниатюр С.В. Рахманинова. Интерес к последним мотивирован общеизвестной значимостью фортепианной партии в воплощении художественного образа сочинений этого жанра, так, в романсах Рахманинова функция фортепиано значительно превышает статус аккомпанемента и значима как паритетный участник ансамбля.

Обозначенные задачи обуславливают приоритет аналитического метода исследования, в рамках которого выделены сравнительный, семантический, композиционный анализ, проводимый в исполнительском ракурсе. Теоретическую базу составили труды известных музыковедов в сфере музыкальной семантики (М. Арановский, В. Медушевский, В. Холопова), гармонии, музыкальной формы (Л. Мазель, В. Цуккерман, Ю. Холопов, В. Холопова), теории исполнительской интерпретации (Л. Гаккель, А. Меркулов, С. Вартанов), материалы, посвящённые проблемам творчества С.В. Рахманинова (В.Брянцева, Ю. Келдыш, А. Кандинский).

Практическая значимость определяется возможностью привлечения результатов проведённого анализа в работе над произведениями, рассмотренными в статье, а также использования подобного алгоритма рассмотрения иных произведений при создании концепции исполнительской интерпретации.

Миниатюра, как известно, насыщена микродеталями. Именно произведение малой формы — наиболее благодатный материал для развития и утончения чувства ладового колорита, красоты и привлекательности мельчайших элементов интонационной структуры и гармонии. Примечательно в этом смысле высказывание о миниатюре

С. В. Рахманинова, отмечавшего специфическую сложность создания подобных текстов: *«Небольшое произведение может быть таким же бессмертным шедевром, как любая крупная форма... Я, например, часто испытывал при сочинении маленькой пьесы для фортепиано большие мучения и сталкивался с большим количеством проблем, чем при сочинении симфонии или концерта... В моих концертах и симфониях немало мест, написанных единым духом, в то время как каждая моя маленькая пьеса требовала особой тщательности и тяжелой работы»* [10, 147–148].

В больших по масштабам композициях, развернутых циклах на разных уровнях языка и композиции проявляется принцип крупного штриха, тогда как для миниатюры характерна значительная дифференцированность, максимальная концентрация гармонических средств, их наибольшая семантическая насыщенность, многообразие деталей, в которых, как в капле воды, отражается микрокосмос авторского стиля, в неповторимой форме преломляющего стиль эпохи.

При этом внимание к детали существенно не только для выбора штрихов и артикуляции данного момента, но и для формирования концепции интерпретации всего сочинения (теоретические аспекты проблемы концепции интерпретации разработаны С. Вартановым [4]). Так как детали в тексте, в том числе звуковысотные, взаимоотражаются в разных разделах, исполнение, чуткое к такому взаимоотражению, корреспондированию сходных моментов, рассредоточенных в музыкальном тексте, обуславливает целостность исполнительской интерпретации, способствует выявлению красоты авторского замысла, запечатлённого в сочинении. То есть в работе над деталью косвенно намечается решение одной из главных задач исполнителя — воплощения музыкального текста как единого художественного организма. Эта мысль высказывалась, в частности, Рахманиновым, который, отмечая задачи, стоящие перед интерпретатором, указывал, что исполнитель *«должен понять, что же придает этому произведению цельность, органичность»* [Цит. по 9, с. 5]. Заметим, что в исследованиях, посвящённых изучению исполнительского стиля Рахманинова, выделена как константа его интерпретаций безупречность отделки звучащих в его исполнении архитектурных конструкций [12, с. 12].

Как отмечает А. Меркулов, на этапе создания концепции интерпретации *«исследуются структурно-смысловые арки произведения, связи на расстоянии»* [Там же, с. 6], добавим, корреспондирование отдельных, так или иначе выделенных

гармонических элементов. В процессе наблюдения выявляется степень постоянства или изменчивости эмоционально-смысловой характеристики повторяемого материала и, в зависимости от этого, определяется качество артикулирования штриховых деталей, а также динамического профиля при повторных проведениях. В связи с этим уместно замечание В. А. Цуккермана: *«Если исполнитель, работая над сложным и глубоким произведением, не подозревает о трансформациях, перевоплощениях главного образа, вряд ли это помогает ему создавать в своем воображении целостную и продуманную концепцию исполнения»* [11, с. 354].

В наблюдении над рахманиновской гармонией особенно привлекательны средства индивидуализации отдельного созвучия, — это и структурное ядро, и способы его изложения, так называемая артикуляция аккорда: фактурный рисунок — формы фигурирования, «обрастания» неаккордовыми тонами, их сочетаниями, образующими вспомогательные созвучия, иное интонационное выделение тонов, микроинтонаций. Для чуткого слуха они могут рождать ассоциативный ряд, «подсказывающий» семантику отдельного элемента и контуры образа в целом.

Именно искусство авторской артикуляции аккорда во всем многообразии раскрылось в музыке С.В. Рахманинова, придававшего едва ли не приоритетное значение колористике, фактурным формам актуализации отдельного созвучия. Об этом говорят, в частности, авторские высказывания: *«...Важный дар, который отличает композитора от всех других музыкантов, — тонко развитое чувство музыкального колорита»*, способность *«извлекать из фортепиано изумительное богатство и разнообразие чисто музыкальных красок»* [10, с. 129].

Это богатство проявилось, в частности, в артикуляции начальных, иногда длительно звучащих, пролонгированных аккордов, по которым могут «считываться» во всей многослойности оттенки колорита и экспрессии, объемность, многоплановость, вариативность смыслов, потенциал их раскрытия в последующем тексте.

Например, в фортепианной партии романса «Ау!» op.38 (на стихи К. Бальмонта) начальные такты заполняет дрящящаяся, как бы звенящая гармония — в ней есть постоянный, оstinatный компонент и вариативный интонационный слой (скрытые хроматизированные голоса, благодаря которым диссонантные формы тоники сменяют одна другую). Создаётся сочетание статики, тонкой колористической игры

и «звонной» вибрации. Возникают очертания отдалённо звучащего «хора ангелов», но при этом скользящие хроматические подголоски, однонаправленные и «выющиеся», привносят семантический оттенок «ориентального» воплощения неги, томления. Исполнительская артикуляция предполагает едва заметную маркировку отдалённых «колокольных ударов» на основных долях и ясно проведённую, динамически выделенную чуть более плотным прикосновением к клавишам хроматизированную линию, фоном которой становится тихая вибрация «хора».

Мотив неги, обольщения, создаваемый здесь скользящей хроматикой, так же как идея проведения колокольных звучаний, — ведущие компоненты образности всего романса, каждый при этом имеет свою линию раскрытия. Её может услышать и провести исполнитель, стремящийся к созданию целостности интерпретации.

Оттеняющий контраст вносит консонирующая звучность, мажорное трезвучие, лишь однажды введённое в центре композиции. В момент создания здесь модуса статики, зачарованности, отмеченной строкой *«Цветку цветок средь дня зажег свечу»*, звучит фигурированное тоническое трезвучие *F-dur*, «природной», пасторальной тональности, интонируемой трихордовыми мотивами пентатоники. В его фигурационном рисунке «считывается» скрытая имитируемая интонация зова. Создается эхо-эффект, при этом фоном по-прежнему служит ассоциативный образ отдалённого колокола. Это может быть бережно артикулировано исполнителем средствами малозаметной громкостной дифференциации, с привлечением градаций плотности туше обозначенных слоёв тонко дифференцированной фактуры.

Совсем по-иному показано мажорное трезвучие (*D-dur*) в партии фортепиано романса «Ночью в саду у меня» (стихи А. Исаакяна в переводе А. Блока), также приходящееся на центр композиции. Образ глубокой меланхолии, характерный для романса, в отыгрыше выражен аллюзией отдалённых «колоколов скорби» и сигнально-наигрышных «реплик». Здесь могут быть подчеркнуты «ударность» *attaca* и эффект дления, воспроизводящего гул большого колокола, в условиях динамически ровного, неизменного по громкости звучания. В зоне кульминации доминантовый нонаккорд, охватывающий едва ли не весь диапазон фортепиано, расцвечен контрапунктированием гармонической и мелодической фигураций, рождающим аллюзию гулко-колокольного удара. При этом в верхнем скрытом голосе не должна ускользнуть от внимания исполнителя такая деталь, как ал-

люзия звучания высоких колокольцев, в интонациях которого цитируется один из тематических элементов поэмы «Колокола» (2 часть, «Слышишь свадьбы звон святой, золотой»), в той же тональной краске. Он должен быть проинтонирован не как фигурационный штрих, а как микротема.

Таким образом, композиторское, авторское выявление колористики отдельных созвучий, их индивидуализированная артикуляция, фигурационная «разработка» предполагает выработку тонкого исполнительского чутья, инициирующего маркировку деталей, их интонационный рельеф в процессе исполнения сочинения.

Одна из специфических черт гармонии Рахманинова — обращение к «неклассическим» ладовым структурам, ладам модалного типа. Иногда такие лады составляют основу целой темы или даже произведения (например, «испанский лад» в Этюде-картине *C-dur op.33*, теме III в финале Второго концерта для фортепиано с оркестром). Чаще же они вводятся не на протяжённых участках формы, а в виде отдельных инкрустаций, при этом их множественность, вариативность может создать эффект светящихся бликов, рождающих многокрасочную, колористически обогащённую ткань. Среди таких ладов выделяются семиступенные диатонические структуры, пентатоника, испанско-цыганские лады, а также, с другой стороны, хроматизированные, в частности, симметричные («искусственные», рожденные в профессиональном творчестве) лады — целотоновый, уменьшенный, увеличенный.

Примечательно, что Рахманинова последние заинтересовали уже в самый ранний период творчества. Об этом свидетельствует воспоминание М. Е. Букиника, описывающего период творческих встреч 1990-х годов, проходивших в рамках Беляевского кружка: *«...Однажды появился композитор В. Ребиков. Держал он себя как-то не по-товарищески, говорил о новых путях и, видимо, чувствовал себя не ко двору в нашем обществе. Только один раз мы видели его. Но когда у Юргенсона появилось в печати одно его сочинение, то Рахманинов не преминул ознакомиться с ним и однажды, придя в наш кружок, по памяти начал наигрывать какой-то коротенький вальс и восхищаться им, а потом стал играть танец целотонными гаммами.*

— *Нет, это положительно хорошо! Послушайте, как это звучит, — и опять сыграл эти целые тона»* [3, с. 226–227].

Именно в этот период обращение к симметричным ладам встречается и в сочинениях Рахманинова. Например, в III части Фантазии для двух фортепиано op. 5 «Слезы», содержатся элементы уменьшенного лада (мелодическая форма и малотерцовый ряд нонаккордов). В I части Первой симфонии в кульминационный момент драматического напряжения звучит вводится движение по целотоновому звукоряду в трансформированном подголоске из темы главной партии [2, с. 132], «подтверждённому» звучанием увеличенного трезвучия; затем в эпизоде III части вторжение «злого», враждебного основной теме начала подчеркнуто введением элементов увеличенного и уменьшенного ладов [там же, с. 236]. Семантика в этом случае продолжает традицию воплощения надличного, рокового начала, в духе трактовки симметричных ладов Чайковским.

Для музыканта-исследователя и, в не меньшей степени, исполнителя чуткость, слуховая наблюдательность, рождающая эмоциональное переживание подобных нюансов, любование ими — важнейший камертон, определяющий семантический рельеф интерпретации произведения. Один из примеров рахманиновской трактовки семантики симметричных ладов — **Этюд-картина *es-moll* op. 39**.

Скорбное лирико-эпическое повествование, связываемое с диатоникой натурального минора, отмечено нарастающей экспрессией, постепенным обретением черт патетики. Диатоническая ладовая структура, естественная для подобных тем песенно-повествовательного характера, здесь последовательно пополняется хроматикой. Во втором предложении элемент такого ладового усложнения маркирован в хроматической секвенции с равноинтервальным шагом. Формируются и элементы «инородной», симметричной ладовой структуры, отчётливо обозначенной верхним голосом гаммы уменьшённого лада, «тон-полутон», как одного из средств воплощения образа стихийных, роковых сил.

Во второй, контрастной части, её развивающем разделе, активное вторжение враждебного, надличного начала, приводящего к кульминации, подчеркнуто звучанием нисходящей целотоновой гаммы — это ход *katabasis*, «гамма судьбы» (к этому определению обращается А. Кандинский-Рыбников [7]), особенно драматично звучащая в контрапункте со щемящей интонацией мольбы. Этот момент яркого воплощения драматического конфликта инициирует дальнейшее кульминационное звучание основной темы в начале репризы как образ, в начальной стадии драматически-повествовательный, здесь же

— поглощённый стихией сферы негативного, в драматическом диалоге полярно контрастных сил. Линию враждебного противостояния, область надличного завершает еще один ход *katabasis* в репризе — нисходящее хроматическое движение параллельными полигармоническими, жёстко диссонирующими созвучиями. В коде интонации *lamento* звучат как голос печали из глубин «нездешнего». «потустороннего».

Крупным штрихом, рельефно обозначена драматургия этого сочинения, в которой велика роль многих деталей гармонии и, в частности, симметричных ладов. И интонация целотонового лада должна быть выделена исполнителем не как дополняющий общий колорит, а как ведущий ладоинтонационный компонент, погружённый внутрь ткани, насыщенной контрастной полифонией конфликтных диалогов. Целостность интерпретации может быть создана маркировкой сквозной линии динамической волны с преобладанием логики нарастания мощи звучания «гаммы Судьбы» путём неуклонного роста плотности и веса каждого скандированного звука гаммы в этом сочинении, редком по драматическому накалу. Семантика симметричных ладовых структур, представленных здесь в мелодической форме, коррелирует с традицией их трагедийно-драматической трактовки.

Другая разновидность симметричного лада, с иной семантикой, представлена в *Этюде-картине fis-moll op. 39*, сочинении, сочетающем в сложном жанровом смешении проявления скерцозности, звонности, моторики, сквозь которые фрагментарно «высвечиваются» интонации в духе обиходного песнопения. Известны разночтения в исследовательских трактовках образного строя этого сочинения: Арановский относит его к «наиболее светлым страницам второй тетради» [1], Келдыш находит «смятенность» и «смутно угрожающее» [8], более тонкие наблюдения сделаны Гаккелем, который отмечает многоплановость, токкатно-мартеллатный склад с зашифрованной песенной темой и пронизывающей целое колокольностью [5]. Колорирование диатонических — эолийского и дорийского — ладов (наряду с лидийским, и миксолидийским) в изложении тематического ядра оттеняется инородной ладовой структурой на фоне развернутого 16-тактового звучания доминантовой педали *Cis-dur*. Это гамма увеличенного лада — сначала канонически проведённая, затем — в аккордовых репликах. Выделено увеличенное трезвучие: его «осколками» наполнена и в дальнейшем середина этюда-картины, в которой увеличенное трезвучие составляет основу микротемы, Оттеняющим

контрастом звучит «островок» диатоники *Cis*. «Фантастический» лад привносит и усиливает динамическую устремленность движения, подчеркивая при этом красочную привлекательность каждого момента звучания.

Идея ладового колорирования по-новому раскрывается в репризе: часть её построена на звукоряде локрийского *fis* (с переменностью фригийского *h*), сверхминора. Привнесен новый, мотивированный «событиями» середины, вносящей элемент фантастики, затемнённый оттенок в звучание «звонной» темы. Детализированное постижение ладовых оттенков направляет воображение исполнителя, опирающееся на музыкальный опыт, на утончённое, более рельефное слышание текста. В данном случае оно позволяет вычленить эпизоды, в которых воплощены образы фантастики, и в соответствии с этим организовывать артикуляционный план. Разделы, звучащие в симметричных ладах, исполнять «токкатным», лишённым распевности звуком, выделять дискретность отдельных мелодических формул, с другой стороны, делать более распевным звучание диатонических фрагментов, содержащих элементы лирики — светлой или элегической. Средствами туше, артикуляции таким образом может быть подчёркнута образная многоплановость, «цветовая» многоликость произведения (заметим, что эти контрасты рельефно выражены в интерпретации С. Рихтера, артикуляционно выделившего гамму увеличенного лада, а также скрытый в фигурациях канон, и тем самым оттеняющего светлую распевную микротему в диатонике *Cis*).

Таким образом, в исполнительском анализе произведения, в период формирования концепции интерпретации существенна роль детализированного рассмотрения элементов звуковысотной структуры. В тонально организованной музыке, в частности, предложенных здесь сочинениях С.В. Рахманинова, необходимо пристальное изучение фактурной формы изложения аккордов, то есть их артикуляции, формы которой весьма многообразны и индивидуальны, при этом в условиях длительного пребывания в сфере одной звучности голоса одного аккорда могут обретать свой интонационный облик, и понимание этого явления способствует созданию яркого рельефа исполнительской артикуляции, выделяющей или приглушающей отдельные компоненты.

Столь же существенно внимание к неклассическим ладовым структурам, интонационности, связанной с модальными тонами в условиях диатоники, а также выразительности, семантическому спек-

тру симметричных ладов. Для осуществления концепции интерпретации при этом ключевую роль играет выявление сквозной линии раскрытия артикулируемых созвучий и интонационности специфических ладовых структур — их константности или, наоборот, логики последовательных преобразований, трансформации.

Избранная тема предполагает возможность дальнейшего исследования с привлечением более широкого круга произведений С.В. Рахманинова для аналитического рассмотрения аккордового материала и ладовых структур в аспекте создания плана исполнительской интерпретации, а также включение в орбиту анализа иных элементов языка и структуры. В частности, фактором адекватного прочтения композиционной логики и драматургического плана произведения служит гармония макроуровня — тональный план, важнейший элемент звуковысотности, и его прочтение и аналитическое рассмотрение наиболее значимо на стадии создания плана исполнительской интерпретации.

Литература

1. Арановский М. Г. Этюды-картины Рахманинова: исследование. М.: Музгиз, 1963. 40 с.
2. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Совет. композитор, 1976. 643 с.
3. Букиник М. Е. Молодой Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове / Сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. — М.: Музыка, 1973. Т. 1. С. 217–230.
4. Вартанов С.Я. Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Ф. Листа и С. Рахманинова. М.: Композитор, 2013. 576 с.
5. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Л.: Советский композитор, 1990. 286 с.
6. Генебарт О. В. Семантика гармонических структур в камерных сочинениях С.В. Рахманинова 1910-х годов. Там. гос. муз.-пед. ин-т им. С.В. Рахманинова. Тамбов, 2015. 258 с.
7. Кандинский-Рыбников А. А. Проблема Судьбы и автобиографичность в искусстве С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов: к 120-летию со дня рождения (1873–1993). М.: МГК, 1995. С. 90–109.
8. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 470 с.
9. Меркулов А. М. Фортепианные сюитные циклы Шумана. М.: Музыка, 1991. 95 с.

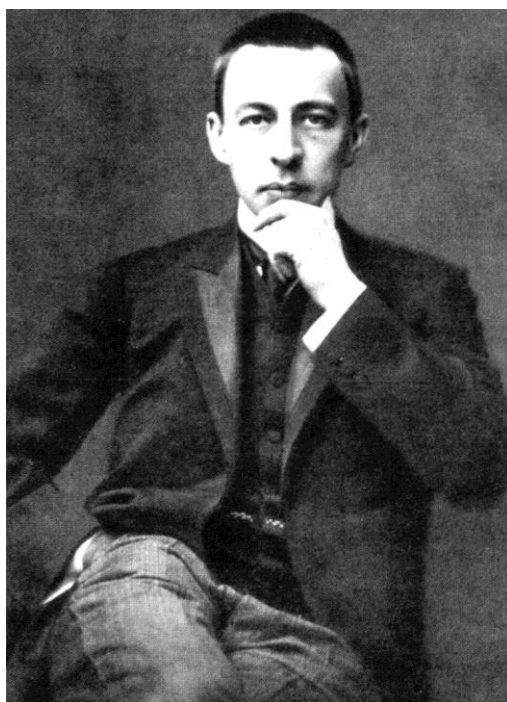
10. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / С. В. Рахманинов / Сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1988. Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. 528 с.

11. Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М.: Советский композитор, 1970. 558 с.

12. Чинаев В. П. Пианизм Рахманинова: к вопросу о стилевой идентичности // Рахманинов и XXI век. Прошлое и настоящее: сб. статей / Ред.-сост. И. А. Скворцова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. С. 8–15.

Александр Демченко (Саратов)

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 *центральным* произведением этого *центрального* этапа рахманиновского творчества можно считать **Второй концерт** (1898–1901) – один из высших шедевров в сфере крупной фор-

мы, 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 по-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 некрасовской 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 расцвечивается 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, 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.

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 *с-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 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 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 действительно-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 самым 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 действительности 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* действенной энергии с заключительными росчерками «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 харак-

терной 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 затемнённую 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 въёт «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 разработке в целенаправленную энергию преодолений. Её порывы-дерзания и грозовые накатy всё более сильными вспышками 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 исполтинские 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 коды 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 жаждой 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 под-

черкнуть, 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 рефлекссию 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 ненавистой необходимости бороться за существование, естественным образом вызывает ощущение потёмок 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 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 действо 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 элегиче-

ских, 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 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, 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 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.

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 одухотворённостью, поэтичностью, проникновенным лиризмом. Подобно левитановским 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 капель» 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 свет-

лая 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 природы, на человеческие души нисходит просветление и печать житейской умудрённости.

И сама по себе природа предстаёт у Рахманинова многогранно. 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 экстатичной взволнованности «Летних ночей», либо созданный в духе пылкого гимнического дифирамба «Фонтан» или знаменитые «Весенние воды» с их патетической 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 колыхании 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 «сонорикку», 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 простирается 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 солирующего 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 Рахманинова 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 впечатком, 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-вопросы (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 чтил 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 «мечтаниям-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 поляри-

зованные 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, лине-

арного 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 этосом трудных раздумий, с подчеркнутой 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.

Владислав Петров (Астрахань)

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»¹. 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. Замкнутое 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 прессе². П. Полевой отмечает дар Надсона следующим образом: «Поэтическая

¹ Рахманинов С. Музыка должна идти от сердца (Интервью с Дэвидом Иуеном) // Советская музыка, 1973, № 4. С. 103.

² Критик А. Скабичевский, обращаясь к стихам Надсона, писал: «Как много такого, что не высказать словами!» // Новости, 20 января 1887 года, № 19.

идеальность чарует своим звучным, легким, музыкальным стихом, которым Надсон глубоко проникает в сердца то скорбя, то утешая, ободряя не унывать и отважно стремиться вперед»³. 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 природе, 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)⁴,

«...И горько плачу я – и диссонанс мученья
Врывается в гармонию стиха...»⁵,
«Ты прав: печальны наши звуки,

³ Полевой Т. История русской словесности. Т. 3. СПб., 1900. С. 217.

⁴ Надсон С. Аккорд еще рыдает: Стихотворения. М., 1998. С. 6.

⁵ Надсон С. В тот тихий час // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 73.

В них стон и вопль, в них желчь и яд,
В них диссонансы тяжелой муки
И грозы тайные звучат»⁶.

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...»⁷.

В последнем двустишии Надсоном выражается неверие в наличие пророка, способного вести ведомых без лжи. Это – общая тенденция того времени! Нет религии, нет веры в более организованное начало. Надсон говорил о себе: «...не нужен ты толпе!»⁸, «...титан-толпа..., пошла и низменна, бездушна и слепа...»⁹. 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» зву-

⁶ Надсон С. Ты прав: печальны наши звуки // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 137.

⁷ Надсон С. В больные наши дни... // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 287.

⁸ Надсон С. В больные наши дни... // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 287.

⁹ Надсон С. В толпе // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 130.

чат сквозь время слова, когда-то написанные Надсоном: «И ты поймешь, гордец, как велика толпа»¹⁰, «Напрасно я ищу могучего пророка... Пророков нет...»¹¹.

Именно в цикл из 12 романсов op. 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 жадой 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. Скрябина¹², другие – с этюдом-картиной *es-moll* (кстати, в этой же тональности написан и романс «Пора!») самого Рахманинова¹³. 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 op. 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, призыв-

¹⁰ Надсон С. В толпе // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 130.

¹¹ Надсон С. Напрасно я ищу могучего пророка... // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 322.

¹² Об этом: Келдыш Ю. Рахманинов и его время. – М., 1973. С. 129.

¹³ Об этом: Сухомлинов И. К проблеме интерпретации этюдов-картин Рахманинова // Как исполнять Рахманинова: Сб. статей. – М., 2003. С. 99.

ность интонаций. Если у Надсона призыв к пророку обречен на провальность, то в романсе Рахманинова «Я не пророк» на слова Крулгова призывность 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»¹⁴.

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 гре-ла 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 Плещевым, обратившим внимание на мои стихи... Я был как в чадуге»¹⁵. Но все ж 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,

¹⁴ Надсон С. Из дневника // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 19.

¹⁵ Надсон С. Из Автобиографии // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 129.

И изнает душа, и озлобится ум,
И больные опустятся руки!»¹⁶.

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 года 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 свежею 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 произве-

¹⁶ Надсон С. Мне не больно // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 180.

дения, 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»¹⁷.

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...»¹⁸, 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,

¹⁷ Надсон С. Пусть стонет мрачный лес... // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 78.

¹⁸ Надсон С. В тени задумчивого сада // Надсон С. Аккорд еще рыдает. С. 59.

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»¹⁹. 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.

¹⁹ Скабичевский А. Новости, 20 января 1887 года, № 19.

Юлия Денисенко (Барнаул)

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 последние 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 обзор 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, переливча-

тое пение жаворонка, звуки пастушьего рожка, доносящиеся изда-
лка. 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 Рахма-
нинова, 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) пей-
зажности в прямом смысле слова. Это не лирические звуковые зарис-
совки, а скорее романсы для фортепиано. Но какими-то трудно уло-
вимыми 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 высказыва-
ние Репина, который почувствовал в D-dur'ной прелюдии «озеро в ве-
сеннем разливе», «русское половодье». Вероятно, здесь возможны
были бы и другие образные ассоциации, но общий тон русского «по-
ловодья» чувств, сливающегося с образами русской природы, здесь
несомненен.

В прелюдиях зримо воплощены самые разные состояния приро-
ды и человека – от лирических музыкальных пейзажей до бурной раз-
гульной стихии.

Живописность рахманиновской фортепианной музыки имеет
свои особенности. Сравнительно редко привлекает Рахманинова чи-
стая звукопись. Он стремится обычно создать психологически насы-
щенный 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. От-
сюда 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 рас-
творяется в сложных музыкальных образах. Рахманинов не считал нуж-
ным обнародовать программы этюдов-картин (хотя бы в форме заго-
ловков). 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 чайки». Но, в основном, на первый план выступает все же не живописная сторона произведения, а пронизывающая его настроение душевного подъяма.

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 (с-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 душевная 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, склонившимися 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 рожают 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», ор. 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 эпиграфа стихотворением Лермонтова. В тяжеловатой и

мужественной теме нетрудно увидеть музыкальный образ сурового великана-утеса, а в грандиозном мотиве, перелетающем от флейты к гобою, 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 выюги.

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 величествен-

ную красоту водной стихии. В неторопливом движении струнных ощущается скорбное спокойствие. Гнетущее чувство усиливают звучащие 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 внешней 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 внешнее цветение и прораствание, 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.

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 заубойного» [5, 86], от зачаровывающего, сплавивающего 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. Многочисленные 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 фортепи-

ано 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 ритмотембров», «звучащая софийность материи» [2, 69]. Специфика колокольных звучаний – в спектральной уникальности. Звук русского колокола охарактеризован как «негармоничный»: «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 гулкового удара и постепенного вибрируемого рассеивания звука. В звуковысотном наполнении — эффект «биений», создаваемых «обертоной расстроенностью» [2, 68]. В условиях равномерной темперации 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 “перезвоном” и “перебором”» (Типикон сѣ 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. Трезвонотом 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, «пятна».

Колокольностью пронизана большая часть этюдов-картин. Рассмотрим в этом аспекте отдельные пьесы ор. 33 [нумерация приво-

дится по нотному изданию «С. Рахманинов Этюды-картины оп. 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, op.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: оstinato 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 «чучкистской» колокольности).

C-dur op. 33 № 2. Звукоимитация дорожных колокольцев создаёт 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 мно-

жественные, 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 «переклички» 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 «звоны» 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 усло-

вия) негативно-фантастической скерцозности, осуществляются в рамках лаконичного и целостного звуковысотного оформления «колокольности». Так множественные моменты включений «звон» 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 архитектурная 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 части 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 фигуры, 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 секундакорды, по сути, это артикуляция одного, оstinato повторяемого увеличенного трезвучия с варьиро-

ванием 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 (одиночные «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 прозрачной, 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 интонационно обособленных начальных терций и регистрово-фактурным сходством звонов «во двоих» 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 воспроизве-

дением эффекта реверберации: эхо-эффекта и выпisanного «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 фигуры 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 ладоинтонационная 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/vladyshevskaya1.htm>).

Александр Демченко (Саратов)

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 соответствую-

ющей 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 суховато-жёсткая артикуляция, тяготение к натуральной ладовости и графичной манере письма, обращение к насыщенной полигармонии, черты внетонального письма, а также заметно обнажившаяся общая резкость художественного высказывания (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 отдачность 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, прослаивающая изложение трижды, наподобие рефрена (кроме того, она разрабатывается и в партии фортепиано) – словно лёгкий шелест листвы, передаваемый дуновением шестнадцатых (мягкое поступенное скольжение, ремарка *leggiero*). 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 (разворачи-

вающаяся 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 ноктурна несколько мистическую ауру (она воссоздаётся посредством изошрённо прихотливой ритмики и ускользающих тональных опор).

Музыкальная образность становится многозначной, загадочной, зашифрованной, звуковая ткань приобретает подчёркнуто эстетизированный характер (изысканно-утончённая палитра красок, изошрённая 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 грани 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 заворошка. 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 искус-*

стве 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 скеп-

тически-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 проблему *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 происшедшей в то время смены поколений, но это и грозное пророчество судьбы людей «серебряного века», за «обманным 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, не-календарный*» 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 со-

листов. 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 интересоваться 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 «обертон» 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: «... *волшебное наслаждение – наслаждение 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 заво-

раживающего 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 – активной в I части (бурлящая радость празднества), 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 остиной 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 стынувшей 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, налеты и откаты звуковой массы, которая то взыгрывает, 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 («воюющий 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» токкатная 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 наклонения (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 оstinатном обороте *t* – сектаккорд VI, в котором выделена стонущая интонация VI–V), и над ним простирается знаком опустошённости тоника без терции;
- в унывшем распеве английского рожка есть что-то от тризны, отпевания;
- декламационный монолог баритона напоминает печальные осмысления у рокового порога;
- от всего веет мраком, безнадёжностью, 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 восклицających: *Страшись, человек!* (выделены не только предельно жёстким звучанием засурдиненной меди с фортепиано, но и далекими гармоническими сопоставлениями тоники 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 обоб-

щённый образ гнетущего, безрадостного существования, тягостного жизненного пути, и давящий пресс тревог, страхов, сковывающих напряжений, а более всего – горечь разuverенности (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 услад 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 стилевого 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 самого 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 отчленить одно от другого. Скажем, в финале неразрывно сплетены элегический траур прощания, который в известной мере может соотноситься с уходящим, и свой-

ственная 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 подчеркнута отечественная традиция восприятия колокола как символического спутника человеческой жизни, в данном случае эволюционирующего от радужной звончатости 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 обличье.

Следует оценить и глубоко осмысленное распределение вокально-хоровых ресурсов: в первых двух частях – светлые, воздушные тембры тенора и сопрано, 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, Рахмани-

нов 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 диалектическое 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 грозovým 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 десятилетия 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 тиратами 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 байроническую 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 опу-

сов 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 пенье мне ответят воем звери – // С святыней над челом и песнью на устах // С трудом, но я дойду до возжеленной двери»* (А.Фет). Нелишне напомнить, что этимология слова *оброчник* восходит к глубокой старине и связана с понятиями *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 речениях 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 вещий, 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 располагали 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. Возрожда-

ется 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 форшлаги, 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 знаменiem, 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 Калинников

(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 хоровым 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 каданси-

рования, модальной 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 вековыми 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 благодной 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 *С ионийский* 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 *С*, *а* 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 члене-

ние 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 приметами, 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 остигательным проведениям 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 унылой 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 наслоения – 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 расцвечивания 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 Х-й («Воскресение Христово видевшие»).

Здесь «неотёсанное» мужицкое возгласие 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 психологическим 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*

невуче»), 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”, скорморошество 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”».*

Татьяна Свистуненко (Саратов)

**«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»²⁰.

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 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 смочит край мыса или разрушит Замок твой или друга твоего; смерть каждого Человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай, по ком звонит колокол: он звонит по Тебе»²¹.

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 вызывали 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, кра-

²⁰ 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>.

²¹ 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.

соту 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)²². 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»²³.

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,

²² 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.

²³ «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, 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 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 –
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 1849²⁴

Поэма «Колокола» стоит особняком в творчестве Э. По. В ней на основе ритмического богатства мелодики стиха своеобразно имитируется многообразие звучаний колокольного звона, способного пере-

²⁴ Edgar Allan Poe. The Raven and Other Poems / with an introduction by Philip Pullman. P. 50–53.

давать бесчисленный сонм человеческих эмоций²⁵. 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» («Философии композиции», в переводе на русский язык «Философия творчества»²⁶ (первая публикация в апреле 1846 года в журнале «Graham's Magazine») и «The Poetical Principle» («Поэтический принцип» – посмертная публикация в августе 1850 года)²⁷ 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»²⁸ 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 – непременно 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 ины-

²⁵Интересен 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.

²⁶ По Э. Философия творчества / пер. В. Рогова // Эстетика американского романтизма. М.: Искусство, 1977. С. 110–121.

²⁷ По Э. Поэтический принцип / пер. В. Рогова // Эстетика американского романтизма. М.: Искусство, 1977. С. 132–152.

²⁸Добавим здесь, что у Э. По есть философская сказка «Могущество слов».

ми 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 применение рефрена, но оставляя сам рефрен в большинстве случаев неизменным²⁹».

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»³⁰.

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»³¹. Интерес наших лите-

²⁹²⁹ Э. По. Философия творчества. http://lib.ru/INOFAINT/POE/poe1_3.txt

³⁰ Э. По. Поэтический принцип. <https://www.eapoe.org/works/essays/poetprnb.htm>

³¹ Данные о первых переводах отдельных рассказов Э. По см. в примеч. к кн.: По Э. А. Полн. собр. рассказов. М.: Наука, 1970.

раторов 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»³²: «Сердце-обличитель»³³, «Чёрный кот»³⁴, «Чёрт в ратуше»³⁵. 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 особенность: это сила воображения»³⁶. И далее: «Видно, что он вполне американец, даже в самых фантастических своих произведениях»³⁷.

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»³⁸ и «Таинственные рассказы»³⁹. 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)⁴⁰.

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,

³² Ф.М. Достоевский. Три рассказа Эдгара По // Время, 1861. Том 1, № 1. Отд. 1. С. 230–231.

³³ По Э. Сердце-обличитель. Там же. С. 232–237.

³⁴ По Э. Чёрный кот. Там же. С. 238–247.

³⁵ По Э. Чёрт в ратуше. Там же. С. 248–256.

³⁶ Ф.М. Достоевский. Три рассказа Эдгара По // Время, 1861. Том 1, № 1. Отд. 1. С. 230.

³⁷ Ф.М. Достоевский. Три рассказа Эдгара По // Время, 1861. Том 1, № 1. Отд. 1. С. 231.

³⁸ Э. По. Баллады и фантазии. Перевод с английского К.Д. Бальмонта. М.: Издательство «Скорпион», 1895.

³⁹ По Эдгар Аллан. Таинственные рассказы. М.: Изд. Книг А.И. Урусова, 1895. 205 с.

⁴⁰ http://rulibs.com>ru_zar/poetry/po/1/j61.html

но и косвенное. Кто интересуется психологией современной души, тот найдет в них целый ряд незаменимых указаний»⁴¹.

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»⁴².

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»⁴³.

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, 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»⁴⁴.

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

⁴¹ Стихотворения и поэмы Эдгара По в переводе К. Бальмонта. http://rulibs.com>ru_zar/poetry/po/1/j61.html.

⁴² Э. По. Баллады и фантазии. Перевод с английского К.Д. Бальмонта. М.: Издательство «Скорпион», 1895. Предисловие – С. XIV.

⁴³ А. Блок. Собрание сочинений в 8 томах. М.-Л. Государственное издательство художественной литературы, 1962. Том. 5. С. 618.

⁴⁴ Брюсов В. Далёкие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. М.: Скорпион. 1912. С. 87.

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 году⁴⁵ (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»⁴⁶.

Назовём здесь и другие известные имена, которые обращались к поэме «Колокола» Э. По и предложили разные заголовки:

- 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)⁴⁷.

Важно отметить, что М.А. Донской⁴⁸ и С.А. Степанов⁴⁹ по образованию – математики.

⁴⁵ Журнал «Русская мысль», 1914, книга VII, с. 22–25.

⁴⁶ Э. По. Полное собрание поэм и стихотворений. Перевод и предисловие Валерия Брюсова с критико-библиографическим комментарием. М.-Л.: Гос. издательство, 1924. 128 с.

⁴⁷ <https://fantlab.ru/work315898>

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 звонов. 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”»⁵⁰. 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 утончённого 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”»)⁵¹.

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. Coreland. 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:

И чёрная, земная кровь
Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи,

⁴⁸ М.А. Донской. <https://fantlab.ru/translator4584>

⁴⁹ С.А. Степанов. <https://fantlab.ru/translator19>

⁵⁰ 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>.

⁵¹ 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.

Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи.
Что ж, человек? – За рёвом стали,
В огне, пороховом дыму,
Какие огненные дали
Открылись взору твоему?⁵²

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»⁵³.

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»⁵⁴. 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»⁵⁵.

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

⁵² А. Блок. Возмездие // А. Блок. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1955. С. 534.

⁵³ А. Блок. Катилина // А. Блок. Собрание сочинений. Том 6. М.–Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 82–83.

⁵⁴ Б. Асафьев. Хоровая культура // Б. Асафьев. Русская музыка от начала XIX столетия. Л.: Музыка, 1968. С. 138.

⁵⁵ Б. Асафьев. С.В. Рахманинов // Б. Асафьев. Избранные труды. Том 2. М.: Издательство Академии наук СССР, 1954. С. 300.

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.

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»⁵⁶.

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»⁵⁷.

Созданные в 1913 году, рахманиновские «Колокола» прозвучали как символ напряжённой атмосферы предвоенной эпохи. Являясь по-

⁵⁶ 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.

⁵⁷ Л. Данилевич. Четырнадцатая // Советская музыка, 1970, № 1. С. 15.

рождением 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 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»⁵⁸.

С.В. Рахманинов увлёк текст «Колоколов», который, по его словам, «...сразу просился на музыку»⁵⁹. 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»⁶⁰.

По свидетельству С. Сатиной, С. Рахманинов с особенной любовью сочинял эту поэму, и она долгие годы оставалась его любимым произведением.

⁵⁸ М.Е. Букиник // Воспоминания о Рахманинове в 2-х томах. Том I. М.: Музыка, 1967. С. 244–245.

⁵⁹ М. Шагинян. Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове, том II. С. 132.

⁶⁰ 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.

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»⁶¹.

В своих воспоминаниях М. Шагинян пишет, что Сергей Васильевич «...очень много ждал от первого исполнения “Колоколов”, готовился к нему»⁶².

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 общества⁶³. «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»⁶⁴.

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»⁶⁵. 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»⁶⁶.

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 до-

⁶¹ Письма С.В. Рахманинова. С. 440.

⁶² М. Шагинян. Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Том II. С. 132.

⁶³ 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.

⁶⁴ С. Сатина. Записка о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Том I. С. 45.

⁶⁵ А. Гольденвейзер. Из личных воспоминаний о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Том I. С. 457.

⁶⁶ М. Шагинян. Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Том II. С. 140.

стойно всякого сочувствия – что он красоты в музыке не стыдится и не боится её нагнетать в таком большом количестве»⁶⁷.

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»⁶⁸.

«...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»⁶⁹.

Ещё один отзыв о московском исполнении поэмы был напечатан в газете «Русское слово»: «Произведение поражает необычно благородным стилем письма и удивительной, всегда целесообразной, тонкоколеритной, до виртуозности, оркестровой звучностью, звучащей всегда ясно, несмотря на страшную по временам сложность 47-линейной партитуры»⁷⁰.

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»⁷¹.

⁶⁷ М. Шагинян. Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Том II. С. 138.

⁶⁸ Б. Тюннеев. «Колокола» С. Рахманинова // Русская музыкальная газета. 1913, № 49. С. 1140–1141.

⁶⁹ Гр. Прокофьев. Театр и музыка // газета «Русские ведомости». 1914, № 33. С. 8.

⁷⁰ Ю. Сахновский. «Колокола» С.В. Рахманинова // газета «Русское слово». 1914, № 33. С. 9.

⁷¹ Мизантроп. Петербургские письма // журнал «Музыка». 1913, № 160. С. 862–863.

Сам же Рахманинов долгое время считал, что «...лучше “Колоколов” всё равно ничего не напишет»⁷². 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»⁷³.

О поэме «Колокола» очень хорошо сказала М. Шагинян: «В этой скользящей, 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»⁷⁴.

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

⁷² М. Шагинян. Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Том II. С. 153.

⁷³ С. Сатина. Записка о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Том I. С. 106.

⁷⁴ М. Шагинян. Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Том II. С. 138.

внепространственную мистику Эдгара По. Можно было по этим драгоценным чертам сразу безошибочно узнать его музыку»⁷⁵.

Содержание бальмонтского 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 забвенье говорят»:

Слышишь, сани мчатся в ряд,
Мчатся в ряд.
Колокольчики звенят,
Серебристым лёгким звоном слух наш сладостно томят.
Этим пеньем и гуденьем о забвенье 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 волшебно наслажденье – наслажденье нежным сном⁷⁶.

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 забвенье говорят.

⁷⁵ М. Шагинян. Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Том II. С. 139.

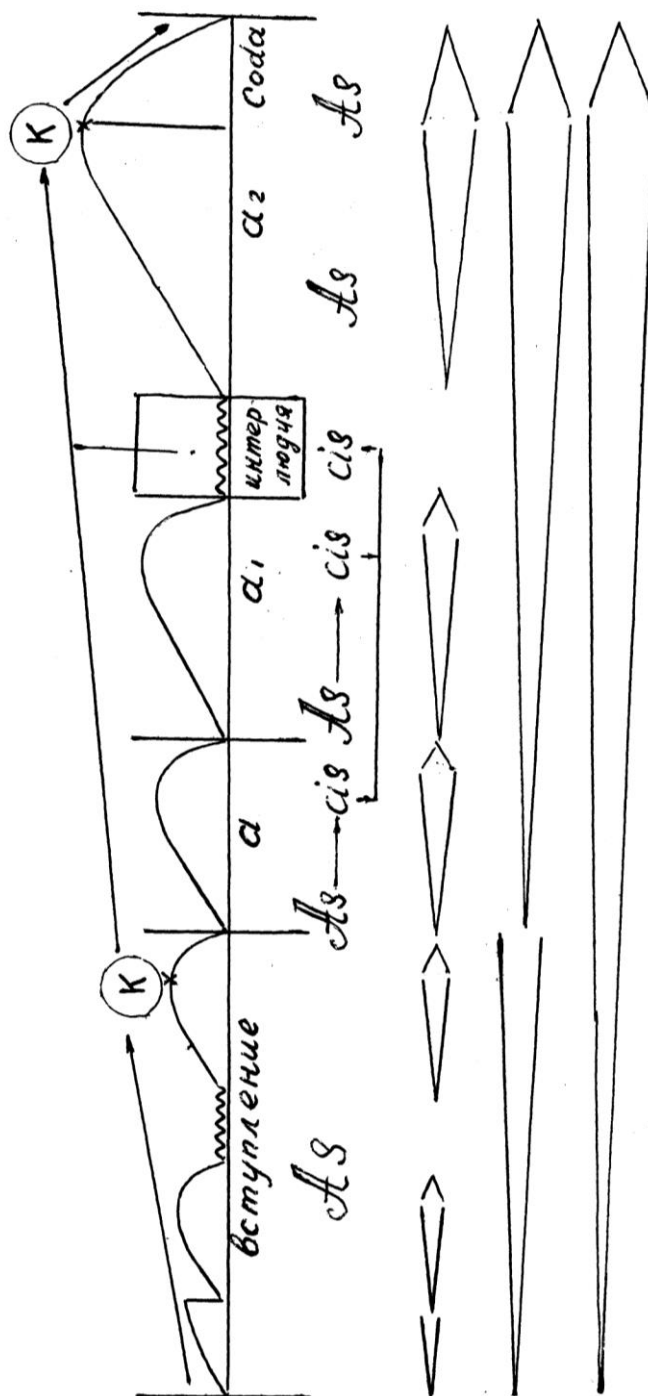
⁷⁶ В эстетике символизма «сон» и «смерть» были очень близкими понятиями. Здесь достаточно вспомнить Ф. Тютчева, которого поэты-символисты считали одним из своих ближайших предшественников:

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).

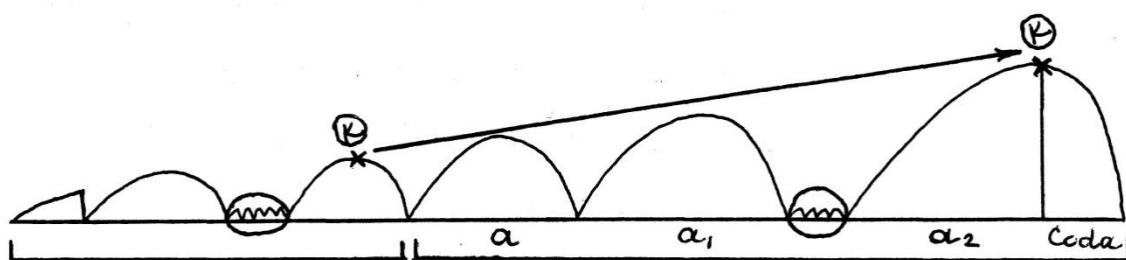
Иными словами, содержание текста подчинено раскрытию одной мысли, становление которой происходит этапами: первая строфа (5 строк) – вторая (7 строк) – третья (8 строк).

Строфичность текста явилась первоосновой музыкальной строфичности, то есть дала толчок к возникновению своеобразной музыкальной структуры, которую можно представить себе следующим образом:



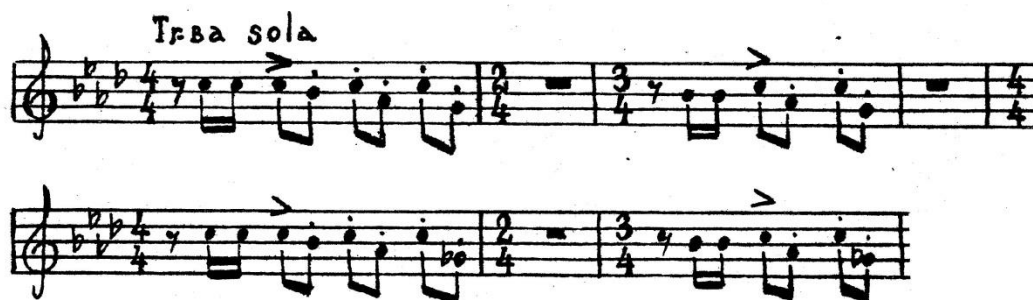
Из схемы видно, что всё развитие устремлено к коде. Кульминация части возникает на вершине последней волны – на грани третьей строфы a_2 и коды – ц. [25]. Точнее, вершина-горизонт третьей строфы есть вершина-источник коды. Общая кульминация подготавливается рядом местных вершин, что создаёт волнообразность 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»⁷⁷. 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)⁷⁸. 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.

⁷⁷ Д. Житомирский. Фортепианное творчество Рахманинова // Советская музыка. 1945, № 4. С. 96.

⁷⁸ 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.

Данная строфичность представляет собой динамическую форму. Её динамизация выражается в последовательном увеличении размеров строф: а (первая) – 17 тактов, а₁ (вторая) – 22 такта, а₂ (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,
- 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 диэз 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.⁷⁹

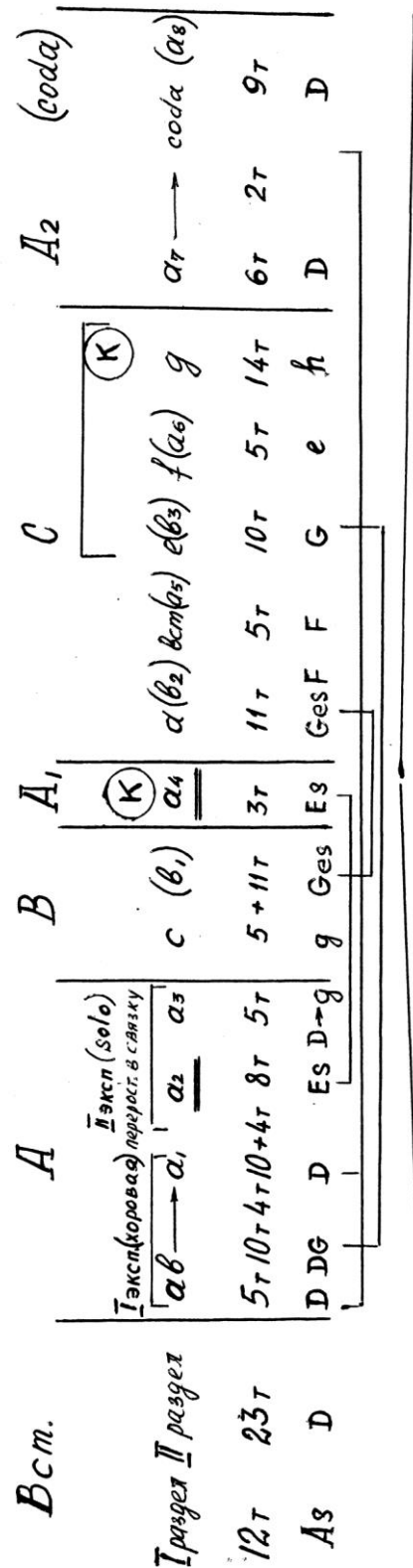
Такое единство настроений неслучайно. Как известно, бальмонтовские переводы весьма свободны. Поэтому естественно, что образ свадебного колокольного звона и в оригинальных стихах, и в переводе получил столь близкое выражение.

Итак, поэтический текст передаёт одно состояние. Приподнято-радостный тон создаётся благодаря богатству красочных эпитетов: «нежное блаженство», «певучие звуки», «сказочные веселья», «светлый взгляд». При общей образной однородности стихи имеют интересную структурную закономерность. Они исходят из первой фразы: «Слышишь к свадьбе зов святой, золотой», которая выражает объективное начало. Всё последующее является откликом, целиком направленным на восприятие тезиса.

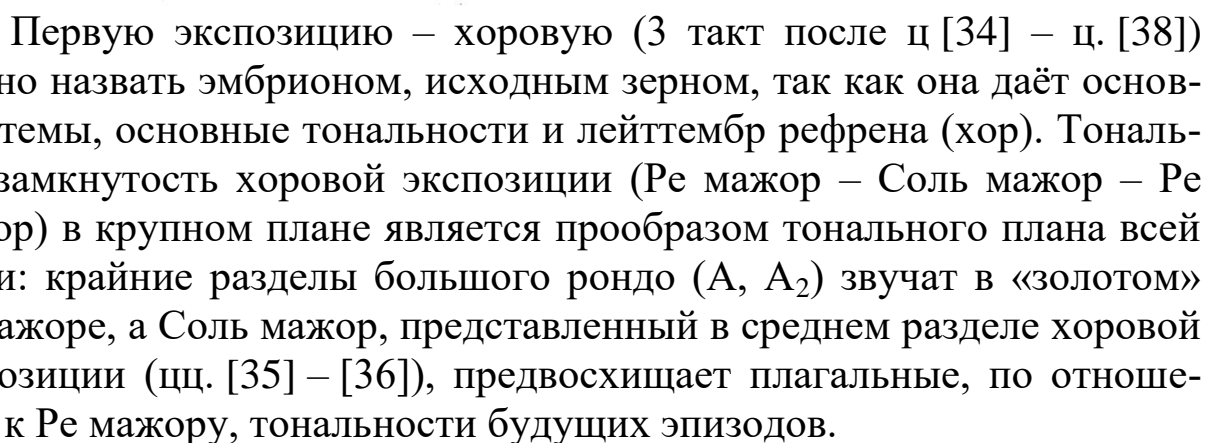
Иными словами, текст второй части «Колоколов» содержит два начала – объективное («золотой» колокольный звон) и субъективное (его восприятие). По своему складу стихи К. Бальмонта являются ти-

⁷⁹ К. Бальмонт. Колокольный звон // К. Бальмонт. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1969. С. 469.

пично символистскими. С.В. Рахманинов даёт своё прочтение этого текста: он усиливает роль объективного начала. Такой замысел потребовал изменения структуры стихов. Композитор выделяет первую фразу (тезис) и повторяет её несколько раз, хотя и не всегда полностью. Возникает форма рондо, в которой рефрен представляет объективное начало, а эпизоды – субъективное.



Завязка драмы, определяющая дальнейшее строение формы, сходит в рефрене большого рондо А (3 такт после ц. [34] – 0)), который представляет собой двойную экспозицию (хоровую пьесную) основных тем малого рондо – темы рефрена а (лейттема «поколов») и темы эпизодов в:



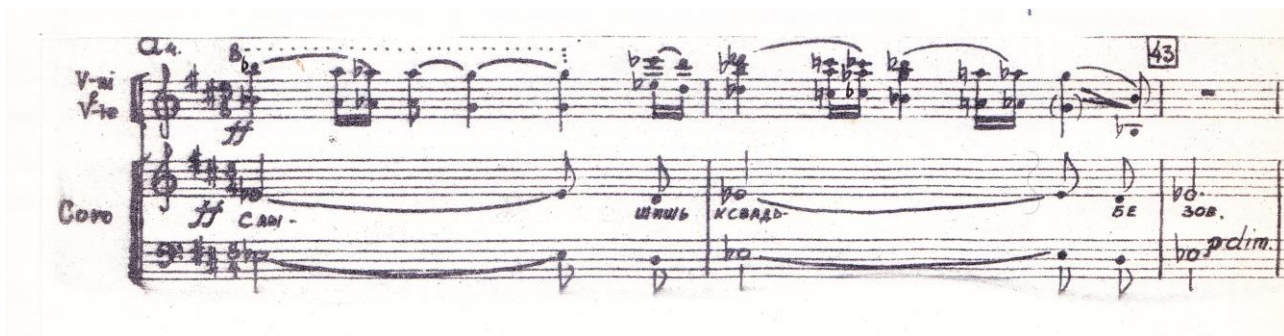
Вторая экспозиция – сольная (цц. [38] – [40]) – узловым момент в развитии, так как она выявляет связь двух планов – объективного и субъективного. Структурно это выражается в контрапунктическом соединении темы рефрена a_2 с интонациями темы эпизодов:

The musical score consists of two systems, measures 38 and 39. The top staff is for Soprano solo and the bottom staff is for Violoncello solo and Double Bass solo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. In measure 38, the Soprano solo has the lyrics 'САМ ШИШЬ КСАДЬ - БЕ ЗОВ СА - Той,' and the Violoncello solo has the lyrics 'V. solo'. The dynamics are marked *mf* for both parts. In measure 39, the Soprano solo has the lyrics 'Зо - ло - Той.' and the Violoncello solo has the lyrics 'Зо - ло - Той.'. The dynamics are marked *mf* for the Soprano and *p* for the Violoncello. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Это проведение является этапным моментом в развитии обеих линий: здесь показана тональность будущей кульминации рефрена и впервые дан лейттембр 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 – a (3 такт после ц. [34] – ц. [35]), a_1 (1 такт после ц. [37] – ц. [38]), a_2 (цц. [38] – [39]), a_3 (3 такт после ц. [39] – ц. [40]), a_4 (5 такт после ц. [42] – ц. [43]), a_7 (5 такт после ц. [50] – 3 такта после ц. [51]), a_8 (5 такт после ц. [51] – 7 тактов после ц. [52]), Эта линия его развития имеет свою кульминацию: $A_1 = a_4$ (всего 3 такта!) в Ми бемоль мажоре:



Важно, что из тональностей, звучащих в экспозиционном разделе, выбирается Ми бемоль мажор (фанфарная тональность медных инструментов – тональность праздничного колокольного звона)⁸⁰.

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 лейттембре.

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 импровизационности⁸¹ и направлено к «тихой» кульминации g (2 такт после ц. [48] – 4 такта после ц. [50]), которая тематически самостоятельна⁸²:

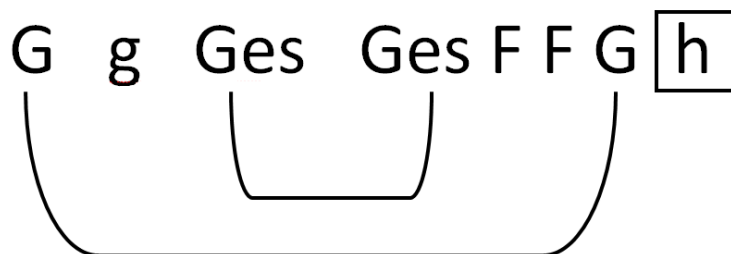
⁸⁰ Аналогично трактуется Ми бемоль мажор в этюде-картине С.В. Рахманинова опус 33 № 4.

⁸¹ По красочности музыка эпизодов напоминает темы Волховы, Снегурочки, Шемаханской царицы.

⁸² Появление нового тематического качества в момент кульминации идёт от трагедий П.И. Чайковского. В этом отношении показательна разработка Первой части Шестой симфонии.

Кроме того, кульминация темы колокольного звона расположена в центре большого рондо: А В [А₁] С А₂, 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 а₈ (5 такт после ц. [51] – 7 тактов после ц. [52]), являясь вариантами по отношению друг к другу, образуют тематическую арку. Сравним:

С точки зрения связей частей цикла, своеобразную функцию выполняет первый раздел вступления: это тональный переход от пер-

вой 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 лейт-мотив 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 бальмонтского 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»⁸⁵.

⁸⁵ Б. Асафьев. С.В. Рахманинов // Б. Асафьев. Избранные труды. Том II. С. 300, 301.

Даль, пожар, крики в ночи, закат, кровавы дым – типичные для символистской поэзии образы, связанные с восприятием определённой исторической эпохи – начала XX столетия:

Счастливым 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.⁸⁶

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 внятен 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.⁸⁷

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

⁸⁶ К. Бальмонт. Дым // К. Бальмонт. Собрание стихов. М.: издательство «Скорпион», 1904. Том II. С. 57.

⁸⁷ К. Бальмонт. Призрачный набат // К. Бальмонт. Стихотворения. С. 332.

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,

Всюду пламя и кипенье,
Всюду страх и возмущенье.

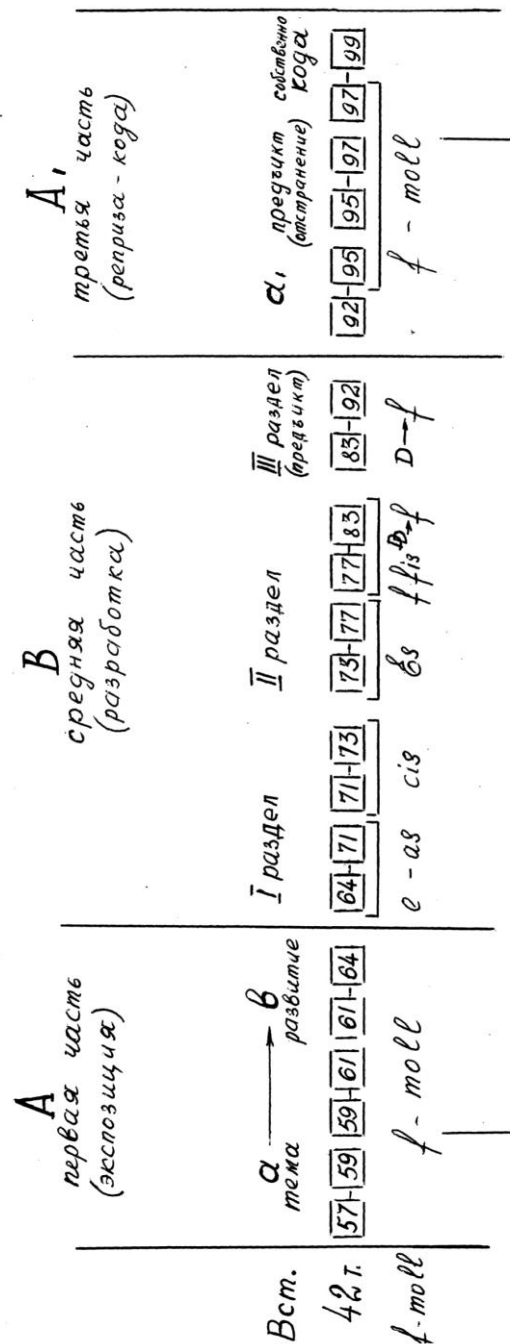
Твой призыв,
Диких звуков несогласность
Возвещает нам опасность,

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 (цц. [57] – [59]), в которой заложены два начала в одновременности: властное, повелительное (ходы по звукам трезвучия с подчёркиванием кварты) и жалобное, стонущее (нисходящие хроматические интонации):

57 Presto #

САМ- ШИШЬ, САБ- ШИШЬ, ВО- Ю- ШИИ НА- БАТ,

ТОЧ- НО СТО- НЕТ МЕА- НЫИ АД.

ТОЧ- НО СТО- НЕТ МЕА- НЫИ АД.

dim p

Разработочность пронизывает все разделы формы и является важнейшим средством развития.

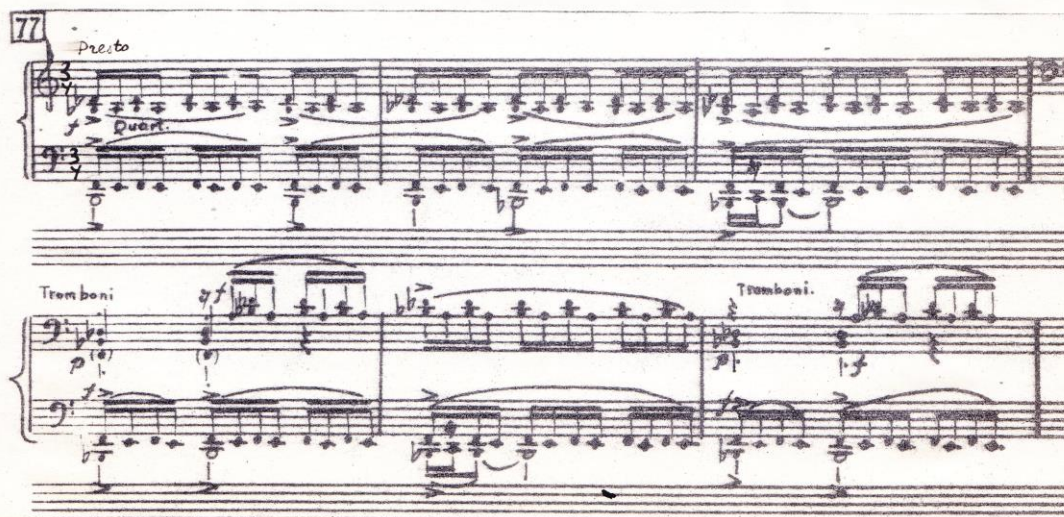
Уже вторая половина экспозиции (цц. [61]– [64])) представляет собой трёхчастную разработку элементов темы: полифоническое изложение ниспадающих интонаций (ц. [61] – 4 такта после ц. [62])– прорыв широких ходов-возгласов (5 такт после ц. [62] – ц. [63]) – снова развитие интонаций стона (цц. [63] – [64]).

Содержание центральной части – разработки (цц. [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 (ц. [77] – [83]):



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 разработки⁸⁸. 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 (ц. [92] – [99]), обобщая материал элементов основной темы и лейтмотива, утверждает властные интонации темы судьбы как мрачной непреклонной силы, враждебной человеческому счастью.

⁸⁸ Аналогичный приём мы наблюдаем во второй части «Колоколов» (линия развития эпизодов).

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» 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 тональности.

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!⁸⁹

⁸⁹ Д. Мережковский. Morituri // Д. Мережковский. Полное собрание сочинений. Том XXII. М.: Издательство «Скорпион», 1914. С. 170–171.

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»⁹⁰.

«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 экстатическое возбуждение музыки»⁹¹.

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.

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.

⁹⁰ Словарь иностранных слов. М.: Русский язык медиа, 2003. С. 811.

⁹¹ Б. Асафьев. Хоровая культура //Б. Асафьев. Русская музыка от началаXIX столетия. С. 138.

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.

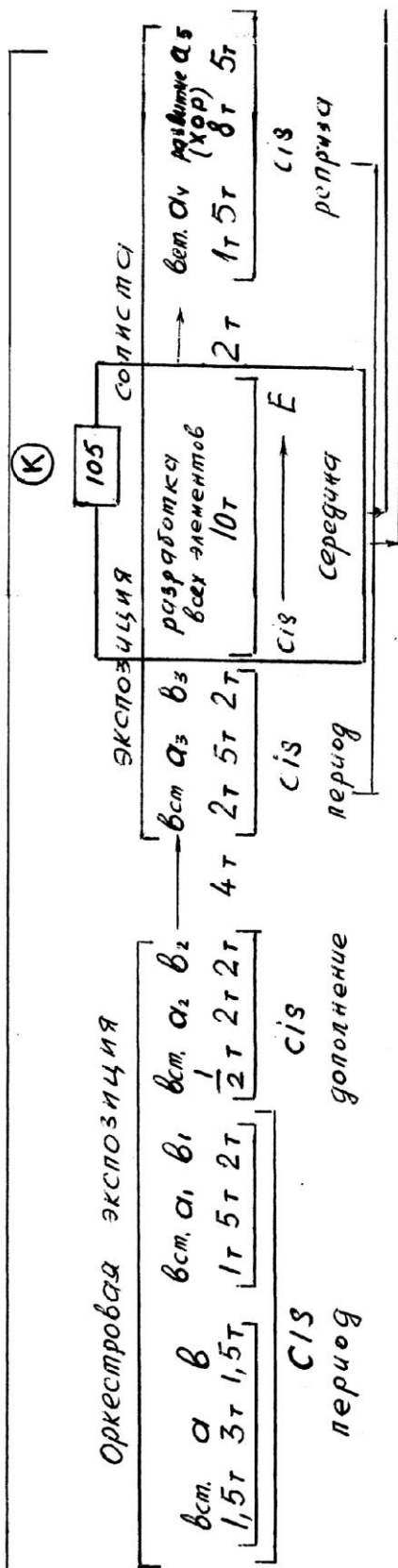
На основе стихов К.Д. Бальмонта в финале «Колоколов» возникает весьма необычная сложная трёхчастная форма.

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]):

1

A

ЭКСПОЗИЦИЯ

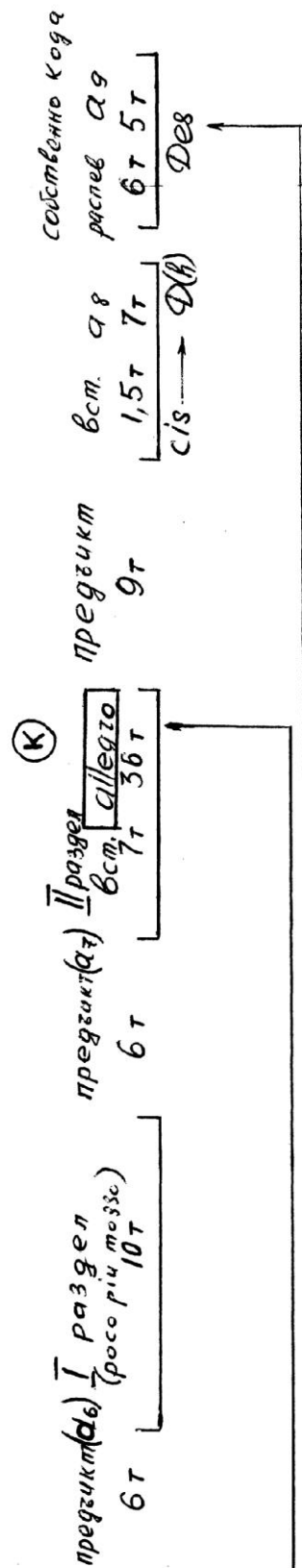


2

B

разработка

А₁
реприза - кода



По сути дела, вся форма представляет собой чрезвычайно сложное развитие одной темы (6 тактов до ц. [100] – ц. [100]), в которой взаимодействуют три элемента: первый – объективное начало (шествие)⁹²:



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.

⁹² В этой мерности ощущается сходство с «Колыбельной» из «Песен и плясок смерти» М.П. Мусоргского.

Allegro

Bar. solo

Coro

p marcato

Кто-то чер-ный чер-ный там сто-ит

Кто-то чер-ный там сто-ит — И хо-ло-дет и гре-ют —

И хо-ло-дет и гре-ют, и гу-дят

и и хо-ло-дет и гре-ют, гре-ют, гу-дят гу-дят гу-дят

114

115

Лейтмотив:

Tra sa sola

5

Тема интродукции первой части:

meno mosso

p

Тритоновые ходы в кульминации третьей части:



Другими словами, кульминация финала представляет собой сосредоточенную разработку лейттемы, вытекающую из огромной расфокусированной 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. Чайковского⁹⁴, и «Отелло» Д. Верди, симфоническую поэму Р. Штрауса «Смерть и просветление».

⁹⁴ Есть и более непосредственная связь с «Пиковой дамой»: в кульминации экспозиции в несколько изменённом виде звучит мелодия погребального хора из третьего действия оперы.

Умиротворённая Ре-бемоль мажорная кода «Колоколов» в драматургии поэмы выполняет функцию «последствия»⁹⁵, 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.

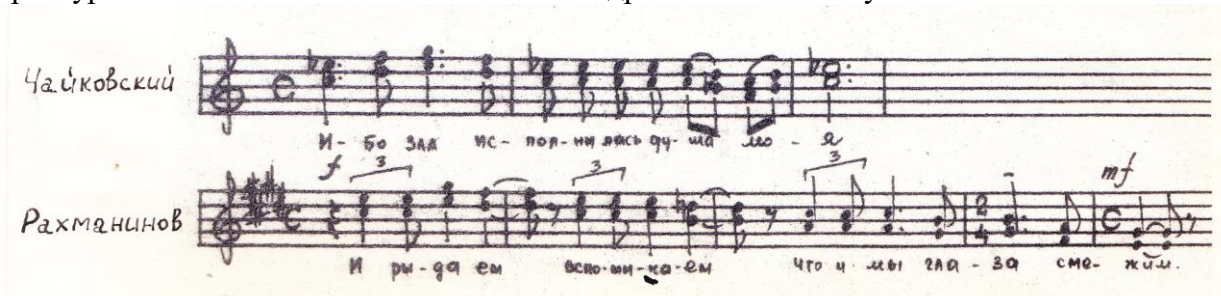
Экспозиционный раздел не только излагает тему (первая экспозиция), но показывает пути её становления (вторая экспозиция), что значительно расширяет функции экспозиции вообще.

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 узловым моментом в форме, от которого тянутся нити, с одной стороны, к разработке, а, с другой – к коде.

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.

В партитуре «Колоколов» эта тема отмечена квадратной скобкой с указанием «P. Tsch»:



⁹⁵ Термин по книге В. Бобровского «О переменности функций музыкальной формы». М.: Музыка, 1970. С. 80.

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, реприза-кода 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»⁹⁶. *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»⁹⁷. 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 поддаётся динамизации. Это связано с её внутренней природой (тональная и тематическая репризность, контраст крайних и средней частей).

⁹⁶ В. Протопопов. Позднее симфоническое творчество Рахманинова // С.В. Рахманинов. Сборник статей и материалов под редакцией Т. Цытович. С. 153.

⁹⁷ В. Протопопов. Позднее симфоническое творчество Рахманинова // С.В. Рахманинов. Сборник статей и материалов под редакцией Т. Цытович. С. 146-147.

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.

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 разработку⁹⁸, 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 – репризу-коду. 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.

⁹⁸ Термин В. Бобровского по книге «О переменности функций музыкальной формы». М.: Музыка, 1970. С. 129–157.

В работе Л. Мазеля «О лирической мелодике Рахманинова» высказана мысль о сочетании в музыке композитора действительности и созерцательности⁹⁹. 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).

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»¹⁰⁰.

*Автор выражает искреннюю благодарность
Алексею Дмитриевичу Молоденкову
за выполнение сканирования схем и нотных примеров.*

⁹⁹ Л. Мазель. О лирической мелодике Рахманинова // Л. Мазель. О мелодии. М.: Музгиз, 1962. С. 269–270.

¹⁰⁰ 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 количество 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-арийным 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 пульса-

ции 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 четвертями¹⁰¹. Кроме того, лейтинтонация «Зимы» впоследствии получает секвенционное нисходящее развитие как психологическая составляющая – практически сходящий с ума человек, в состоянии аффекта обуреваемый страстями и жаждой мести¹⁰².

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 по-

¹⁰¹ Рахманинов С. Весна. Музыкальное издательство П. Юргенсон. 2012. Ц. 11.

¹⁰² Возможно, М. Глинка впервые в русской музыке для характеристики фантастического персонажа (Головы из оперы «Руслан и Людмила») избрал хоровой макро-тембр мужских голосов.

строена в узком диапазоне чистой кварты и представляет собой постепенное движение вверх с возвратом к прима 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 мета-музыкальных 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*¹⁰³. Заключительное слово фразы *малина* в партии мужских голосов длится три с половиной такта, распевая гласный *а*, аллегорически трансформируясь в «стон» одиночества. Во второй части *Ах, ты, Ванька*¹⁰⁴ 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!*¹⁰⁵ 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, протяженности звучания приобретают значение вокализов с эмоционально-драматургическим наполнением. В этих вокализах – страх и ужас перед будущим, воспоминания о прошедшем. Кульминационными проведениями становятся хо-

¹⁰³ За основу этой части взята свадебная песня из тетради А. Лядова.

¹⁰⁴ На основе песни в исполнении Ф. Шаляпина, протяжная, печальная. Песня распространена повсеместно, исполняется многоголосно и принадлежит женской традиции.

¹⁰⁵ Эту песню С. Рахманинов услышал в исполнении Н. Плевицкой.

ровые 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 этот период вокализ демонстрирует 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.

Александр Демченко (Саратов)

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 «современничества» 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 флёром 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 определёделённостью 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, воспринимае-

тому 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: издалека 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», приносимых 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 гу-

лянья 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 тонусе 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. Потрясающее 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 тону́са, 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 вы-

водится 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 внемзыкальных 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-токке 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 немыслим 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, по-

нижения ступеней, понижающие «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, собирание сил, накачивание мускулов, парад на плацу, приготовления к действию.

Но уже в репризе I части мы становимся свидетелями начального этапа водоворота военной эпопеи. Атмосфера становится тревожно-возбуждённой, грозовой, 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 человеческого, 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 inferнально-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.

Лариса Ахмыловская (Владивосток)

**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, личностно-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 Мрожка, «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.¹⁰⁶

Условия реализации творческого образовательного проекта, принципы контекстного обучения, методики *арт-* и *лингво-*терапии

¹⁰⁶ См.: <https://www.famous-scientists.ru/14604/>.

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*).

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 переводчика-координатора профессионального международного проекта / преподавателя иностранного языка является *метод включённого наблюдения*.

Постепенно разворачиваясь на подготовительном и аналитическом этапе, всё более востребованными становятся арт-и лингвотерапевтические 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 вооб-

ражения, 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 лично-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 дива-

ном. 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. Вишневый сад. Опера в 2-х действиях. Муз. А. Леман. 4-я симфония. 11. Жалобная книга. Моноопера. 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. Опера-шутка 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 «Предложе-

ние»). 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. 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.

С. 1. Анята (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,htmc=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 1933; 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.

С. 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, следовавшие 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. эпитафией 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 эпитафией 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, бездолье 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».

Г. 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.

Светлана Костюкова (Тамбов)

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. Рахманиновский 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 Старо-Юрьево.

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 «Портретна 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 «Благодетяние, 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 тематику 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 конфе-

ренции «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 гастролями 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 «Ивановка», 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.

Сергей Кондратьев (Струнино)

Посланники Русской Культуры...

Подвижникам русской эмиграции посвящается...

Сергей Рахманинов

Из Ивановки, – отчей усадьбы;
с милых сердцу тамбовских полей
долетел он – как возглас Осанны!
как пронзительный крик журавлей!.. –
древний, мудрый, прощальный, заветный;
и народный, и Божий наказ:

*«Голос Творчества – в Поле Рассвета...
Там, где помнит Отчизна о нас...»*

* * *

*«Абсолютное Бытие музыки есть одинаково
бытие мира и Бога»*

А.Ф. Лосев

Рахманинов. – Свиридов. – И Гаврилин.
Ржаное поле. – Крест. – Прощальный звон...
Три символа – слились! – и вот Россия:
Краса – и жертва, Бог – и вечный стон...

О, муки адовы войны, лишений, бедствий,
счастливых грёз – и тяжкого труда!..
И доброты отзывчивого сердца,
и мужества, коли пришла беда...

Всего три имени? Но и сам мир троичен:
Рожденье – Жизнь-свеча – затем Уход
(почти всегда – безвремен и трагичен);
но, главное, – тройной дар предков! – код:
Бог – Родина – и Человек
(не «винтик», –
судьбы и жизни собственный творец!)...

Три Мастера. Три символа-укрытья
в том Вечном Зове страждущих сердец...

Три камертона, что всегда готовы
помочь нам средь превратностей Судьбы.

Ржаное поле. Бог... Надежды-стоны.

И – перезвоны...
«Всё ещё, – вдали...»

* * *

Николай Мясковский

*«В нём больше от философа –
его музыка мудра, страстна,
мрачна и самоуглублённа»*

Сергей Прокофьев

В его симфониях – и хаос декаданса,
и слом Традиции (зловещий блиц-надлом
ментальности и веры); стон Пространства,
зовущего за дальний окоём;
трагедия духовного распада,
синдром братоубийства и вражды,
и здесь же – ностальгия листопада,
полифонизм свершений и любви,
«осколки» романтизма, бунт эпохи,

патриотизм (куда же без него?)...

*«Ушедшего столетья крики-вздохи –
тоска по Личности,
чьё время – не пришло...»*

Затем – «мажорный тон»
(как компромисс с властями?..),
но среди вибраций «Светлого Пути» –
тревожные звонки раздумий и печали:
«Куда пойдёшь, страна?
Ты нас – за всё прости...»

* * *

Николай Метнер

Романтизм – что значит он сегодня,
в суматошно-прагматичный век?..
В Повседневность канул культ героя
и померк, увы, сам Человек,
растворившись в дебрях Интернета,
утеряв и Веру, и Мечту;
полетев, как шалая комета,
в Рынок, Эго, Цифру...

«В Пустоту...»

Прежний (заклеймённый «буржуазным»)
романтизм – не славил культ труда,
но, пусть не был «чисто-куртуазным»
(рыцарство-галантность – не беда!), –
выполнял своё предназначенье,
отвечая чаяньям души...

*«Звук заветный – к Высшему влеченье!
Верь, и к свету Горнему спеши...»*

Метнер – ***связь традиций и новаций:***
трепет поэтической струны,
драматизм и бодрость декламаций,

«Ordnung» Запада – и ширь речной волны,
русской, вдохновенной и открытой...
Глинка, Мусоргский и Гуго Вольф – всё в нём!
Подзабыли? Он и так – элита...
Не «мейнстрим»? Что ж, – каждый о своём...

* * *

Борис Григорьев

*«Я нашу матушку-Россию –
и ненавижу, и люблю...»*

Там – благовест в Лазурной Сини ...
Тоска полей...

*«Господь свою
благословенную десницу
простёр над миром, где Простор –
летает вольною Жар-птицей,
а нынче – правят Мрак и Мор...
Где Красота жила когда-то –
давным-давно, до Смуты той...
Ах, сердце, – чем ты виновато?!..
Бессонной памятью живой?..»*

Здесь – провансальская природа;
упорный, вдохновенный труд.

Свобода. Сад.

И голос Бога:

*«Глаз – видит.
Кисть –
укажет Путь...»*

* * *

Борис Заборов

Ни памяти нашей отрада,
ни злого столетья судьба,
ни стоны Вишнёвого Сада,
ни боль конформиста-раба,
ни трепет бывшего Арбата,
ни слёзы забытых полей,
ни клятвы идей-Геростратов,
ни голос ушедших друзей –
не смогут – ни звуком, ни взглядом! –
вдруг что-то **Иное** сказать:
ведь кровь заклиняет: «Не надо...
Сонм призраков – страшная рать!..».

И только у этих полотен –
поймём: Мировая Душа –
не миф, а из Духа и Плоти
дворяжка...

И вот, не спеша,
из тёмных глубин Подсознания –
вновь дивный
Катарсиса свет!

*«Как призрачен опыт Дерзання!..
Как кроток Священный Завет...»*

И сгинули Время и Место.
Желанней стал Вечный Покой.

*«Не в Выси безмолвно-чудесной,
а **Здесь**, – на холме, над рекой...»*

* * *

Иван Ильин

«Истинная любовь это искра Божия в человеке»

И.А. Ильин

Живой поток — всё бьёт из глубины
таинственного Отчего колодца,
но мы — с рожденья плоти до седин! —
его не ощущаем...

Дух — взорвётся
и озарит — на миг? на день? на век?! —
рутину
непослушной Божьей твари...

Земная жизнь — исчезнет.

Человек
предстанет Миру тем,
кем ощущали
его провидцы, гуру, мудрецы...

*«Любовь и Чистота —
откроют Двери...»*

Ну, а пока — бег в замкнутом кольце...

Туда,
где ждут?!..

«Катарсис — “ключик” к Вере...»

* * *

Сергей Булгаков

Софиология? Что это?..

Немногие дадут ответ.

Беглянки-Женственности эхо...

Неужто скрылся дивный след
и затерялся в снах масскульта, –
обманке для заблудших душ?!..

«“Серебряный век” – канул в буре,
в пожарах Смуты, в хладе стуж...»

«София – **Божия премудрость**.
Её нельзя познать Умом.
Лишь Интуиции подробность
её почитит...

В ней – Божий Дом:
София – нас **объединяет**,
земное – с Небесами в лад...»

О, «дискурсы» начала века!
Иллюзий светлая печать.

Наивны вы, но Луч Рассвета –
нам просиял...

Увы, как жаль,
что это было **безответно**:
Война – и «караул устал»,
и всё распалось в одночасье:
держава, общество, душа...

«София, – где ты?!...»

«Я – не властна
помочь тому,
чья цель – Мечта...

Всегда к *Гармонии* стремитесь,
не отрекаясь от святынь...

Премудрости *Любви* учитесь,
с рожденья Сердца –
до седин...»

* * *

Марина Цветаева

Брызнул – россыпью Света! –
Серебряный век,
на осколки
распавшись незримо...
И средь них
самый крупный –
грозой из-под век! –
та,
что имя носила
«Марина»...

Поиск близкой души –
год за годом... *Всегда...*

Диссонансы –
с Гармонией рядом...

Боль разрывов.
И Времени крик: «*Никогда!..*»

Чуждость – Близость!...
Вот так: беспрестанно...

Откуда же силы,
как звёзды,
брались?!..

Ни «Kinder»,
ни «Kirche»,
ни «Кров»...

Но строчки-кометы
лились и неслись
навстречу пространств и веков...

*«Служение Времени –
в сущности, долг
лишь смене (иль карме?) Пути...
И – Смерти...
А нынче, – да есть ли оно?
И где его можно найти?..*

*“Прогресс”? Но – доколе?..
Куда же бежать?!..
Конец – всё равно настанет...»*

Пустая и страшная
ровная гладь.

И Время – замедлило ход...

«Попутчиков» –
сбросила «тройка» на снег...

Сотворчество –
криком зашлось...

От веяний новых устав,
человек
взыскует ответ на вопрос,
как

Дух и Материю
вновь помирить...
«И как же?»

*«Враждуют низы;
Вершины –
отринув всю горечь обид!.. –
вдруг **сходятся**:
пламень – и льды...»*

И снова Любовь, еретичка-душа, –
навстречу, бегом! –
к палачу!..

Пылающей Музы
тоска-маята...

*«Но Вечность –
лишь Ей
по плечу...»*

* * *

Ирина Одоевцева

Другие реки, лица, берега...
Другое небо – в вихрях звёздной пыли.

Но ветренная странница-судьба –
всё та же (как нам в школе разъяснили)...

Неужто даль «серебряных веков»
близка и нам (почти неуловима)?!..

Постылой эмиграции покров.
Свет Родины – заветной и любимой...
Изящной Музы трепетная вязь
(теперь не пишут так – не то
столетье!)...

И нота Беллы к нам не донеслась...
И долог путь от Слова – до
Бессмертья...

Прими ж подарок, юный звонкий век,
Иринин дар – ажурных строчек шелест!
И пусть Забвенья холодящий снег
не осенит тебя,
как грустный вереск...

Судьба одна – сквозь годы, страны, «плен»
в чужие души
чувствами врываться,
и через тернии имперских ветхих стен –
безмолвным соучастьем
отражаться...

* * *

Зинаида Гиппиус

А начиналось – с Первой мировой...
Откликнулось – Гражданскою... Бедой
развоплощенья душ и тел людских, –
когда не Муза царствует, не стих
Гармонию пытается постичь,
а раздаётся лишь надрывный клич
братоубийства... Дьявольский напев
Вражды и Розни – двух шаманских дев...

Перенесёмся ж в «тот» Санкт-Петербург,
который в дивный светоносный круг
объединял «элиты» островки –
духовности и знаний маяки...
Где Блок творил, не зная о судьбе
(фатально близкой сумрачной Зиме),
но дар Предчувствия – уже витал над ним,
как Незнакомки взгляд среди руин.
«В них будет град Петра наш превращён

спустя лет шесть... И словно легион
тогда пройдёт по невским площадям,
аортам-речкам, зданьям-островам...»

- Итак, какой же год теперь у нас?..
- Четырнадцатый. Предрассветно-ранний час,
и Зинаиды Гиппиус дневник
перед хозяйкой беззащитно сник:

второе августа... Война – берёт разбег.
...На сердце – словно припорошен снег.

«Громадное Безумие лежит
на всём сейчас...»

Её душа – дрожит,
и «мелочей» таинственная суть
важнее кажется: эпоха – омут, глубь,
которую опишут много раз,
а голос сердца – в этот миг! сейчас! –
«притайный», «тихий», «непонятный»...

«Что ж, читатель Будущего (чуждо-непохож
на нас, словесников-интеллигентов) – он
прочтёт, быть может,
Подсознания сон...

Но главное ведь – не понять: *принять...*
И это мне – увы! – не угадать...»

Как странно – холод... лёгкий ветерок...
смятение мыслей...

«“Скомканный платок”
струящейся эпохи, что ушла
за день так безвозвратно... трепеща...»

«Все растерялись... Просто – помолчать?..
Но в раж вошла “воинственная” рать.

Кругом – “Россия”, “дух”, “патриотизм”...
Как будто “тоже” мы Европа!.. Альтруизм –
забыт, как надоевший, старый плащ...
Но – запах крови?..
Материнский плач,
который скоро в каждый дом войдёт,
и Жатва Скорби павших соберёт?..
Любовь к России? – Тяжкий молот. Стон...
Саднящий душу колокольный звон.
Тоска глухая... Радость без причин.
Улыбка матери... Сизифов труд мужчин.

Традиций древних православный сонм...
Надежда на “авось”. Вот – Отчий Дом.

Отечество – всё вместе: и народ,
и государство... Строй”? “Шеренга”? “Взвод”?..
Но если ненавижу я его –
наш “строй державный”?!.. Что – с того?..

Но если он – наш главный, злейший враг?!..
Что делать мне? Хоругви стон – не стяг,
и те, кто их несут в чужой толпе, –
не знают Истины (она ведь – не в борьбе...),
лишь слепо веруя... С “патретами” царя
“державным маршем” шествуя... “Зазря”...

Мы собираемся – то там, то здесь.
Политиканствуем, – и самомнений спесь
кипит горячным болотистым ключом...
И каждый – только о своём, своём, своём...

Всего ведь ждали – только не войны.
А на себя взглянуть **со стороны** –
не можем... не умеем... не хотим!...
И вновь – интеллигентский вздор (как дым)...

Мы у Славинского сидели как-то раз.
Порядочно народу. Тихо гас

на улице уж вечер. Но вопрос
типично “русский” волновал всех – словно пёс
цепной, визжал, проходу не давал
(а прав ли сам – никто из нас не знал):

желать ли нам в начавшейся войне
самодержавию победы?

Иль – в огне
кровавой бойни справедливый строй
быстрее сменит наш прогнивший трон?..

Моё же мнение там прозвучало так:
война, по существу, – затмение, мрак,
а государство, верх беря в борьбе,
зародыш сеет бури (“вещь в себе”),
рождая озлобление и страх.

“Вселенскость” светлая –
в зловещий чёрный прах
тем самым превращается... Но, всё ж, –
реальный день – с химерами не схож,
и я, пусть отрицая суть войны, –
на стороне союзников (увы!).

...Но почему «вообще» война – лишь Зло,
а только эта – Благо?! Или всё –
лишь сон иллюзий (наш российский Рок?)?..
Никто не знает. Фиговый листок
словес “патриотичнейших” дрожит,
а призрак Смерти – на стране лежит...

Не верю чувствам. Проще нужно быть.
Забыть о суетном. Поспешно не судить.

Ведь самоистребления процесс –
уж начался... – как гнойный тот абсцесс,
который будет долго нарывать,
пока не вскрыется... И это – нужно знать,

не зарывая голову в песок,
как страус робкий. В этом твой урок
(всего лишь первый!), грешница-война,
что к нам теперь в Россию забрела.

В чём сила притяженья твоего —
порочной девы терпкое вино,
которое манит, пьянит, зовёт —
и умерщвляет (каждого — в свой срок)?..

***Где нет Истории, нет Бога, нет Судьбы, —
там нет Свободы...*** Там царишь лишь ты —
подруга Жизни, странница-Война.
И косит всех зловещая коса...

Должны мы часу каждому всегда
лишь выносить вердикт свой: “нет” — иль “да”.
И ***нынешнему*** часу — говорю
я “нет”,
а “да” — лишь ***завтрашнему*** дню...»

* * *

Надежда Тэффи

Её любили ***все***: и Николай Второй,
и Керенский, и Ленин, и Распутин...

*«В истории народов есть зеро, —
хмельные дни...
Для Клио — лишь минута,
а для людей — трагическая Ночь...
Переживём её —
и снова возродимся!..»*

Но власть Идеи — всё ж, берёт своё,
и бегство Музы — долго будет длиться...

Добрейшая печальная душа...

«Улыбки свет – уступка нашим грёзам...»

Земная радуга – уходит не спеша...

«А нам?!...»

«Любить

её Дорогу к звёздам...»

* * *

Ирина Голицына

...Вначале было слово «Петербург»...

Затем – «Тифлис» (с тех пор акцент остался)...

«Бунтарский мой неугомонный дух,
взрывная сила юности...»

Признаться,
такие испытания Судьбы –
не каждому из нас
даны Всевышним...

«У Рильке образ есть:
 тень-Пустота свои
раскинула тенеты (словно крыша
огромная над всеми, кто живёт...),
но вот
через Пространство пролетает
 пичуга-птица –
и её полёт
 буквально ***всё вокруг***
 преображает:

он дарит нерв Пространству,
дарит Жизнь...»

«Вот так и мы:
все “смыслы” и “значенья”
терзают вакуум
той бессловесной Тьмы,
что знать не хочет
про сердец мученья...

И, восторгаясь,
радуясь,
скорбя,

обожествляя то,
что Словом было, –
мы изменяем
и самих себя, –
и мир вокруг,
что выглядел уныло...»

*«Люблю огни неугасимые,
Люблю заветные огни.
Для взора чуждого незримые,
Для нас божественны они» **

«Метафизическая живопись»?..»

«И Карра,
и Казорати...»

«Магия Судьбы...»
«А, может, – просто
наказанье-кара?...»

«За что же?»

«За те самые плоды
дворянской лени...»

* Зинаида Гиппиус.

«Барские привычки –
не Каина
ужасная печать...»

...И вот уж — эмиграции обличье...
Труды-заботы.
Творческая рать
идей и планов
самовыраженья, —
волнующих и радующих кровь...

Стереотипов «масс» преодоление...

«Высокой Моды»
неумолчный зов...

«Светолучная благодать –
Созидания Пра-Начало –
вооссияла...»

«Ни дать, ни взять...»

«Воспринять бы!..»

«Уже немало...»

«Альта мода», —
 тот римский Дом,
 где сверкала и билась Радость
 первозданным — живым! — огнём...
 «Где отыщется
 эта “малость”
 в нашей суетной
 толчее?..»

И «стоический дух», бесспорно...

И прекрасный русский язык, —
чуть «кавказский»,
грудной,
задорный...

«Принадлежность
Великой Стране
ощущала я
постоянно...»

Дружбы дар —
и Роже Вивье
(«Гений обуви —
чудной, славной...»),
и Коко Шанель, и Диор...

«И Жаклин,
и Гарбо,
и Каллас...»

...Всё пронзительней Отчий взор:
«ближний круг» поредел...
«Осталось
их немного...»

Тюремный «плен»...
Бич банкротства...

«И сил — всё меньше...»

«Что в итоге?»
«Свершений-дел
груз,
что вынесли эти плечи:
абсолютных новинок-тем —
«казакинов», «пижам-палаццо»

(Кардинале,
вновь Гарбо,
Лорен...)

*«Так менялось
само Пространство...»*

«Дама в брюках»...
Удобство, шик,
элегантность...

«И всё – впервые...»

Утончённый
библейский лик», –
Песня Песней...

«Римейк о Мире
фантастическом – и земном...
И безгрешном,
и чистом-чистом...»

«Лягушачьих шкурок» руно...
Чёрный бархат...
Свет серебристый...

«Театральность» показов...
Шёлк
(уникальная «Шехерезада»)...

И гогеновский «Калейдоскоп» –
тёплых,
«страстных» тонов
рулада...

«“Унисекс” – отрицаю я.
Приглашаю
стать вновь счастливой.
Наслаждаться полом – сполна...
Вновь любить...»

«Ну, а быть любимой?..»

«Разумеется...»

«Год какой?»

«Шестьдесят девятый».

«Давненько...»

«Разве этот на Счастье настрой
устарел?!..»

Но глухая стенка
Отчужденья –
уж тут как тут.

«С ней всегда она
враждовала...»

Всё стремительней
бег минут.

Возвращенье домой!

...Сверкала
серебристая гладь Невы,
оживала гонимая память...

Жажда Жизни...

«И вновь – мечты?!..»

«Непременно!»

...Она оставит
нам в наследство священный дар –
Твёрдость духа,
Любовь и Верность...

«Птица Счастья?..»

«Княжна-Икар»,
изменившая
Мир-безбрежность, —
то глухое пространство снов,
что безвольно на миг застыло...»

Вновь — прорыв!..
Красота — Любовь...

«Чудо-спутницы
в бренном мире...»

...Из России —
через «Мир» —
в Россию...

«Что ж, —
транзит хорош,
но здесь — *теплей*...»

«Через жизнь... —
“палаццо”,
“казакины”... —
в *Отчий дом*...»

«Элизиум Огней...»

* * *

Елена Рёрих

«Основа Бытия — величье *двух Начал*:
и Женщины, и — рядышком! — Мужчины.
Нарушим сей баланс — трагический финал
планету нашу ждёт, — одни руины...
О, мягкость сердца женская

*и тонкость чувств,
и жертвенность, и мужество терпенья!..*

*Ведь жизни Красота Его священных уст –
лишь героизма властные виденья
той Вечной Женственности,
что сейчас, увы,
Мужчиной сослана в Чулан Воспоминаний...*

*Задача Женичины – **восстать** из Темноты!
Поднять себя – и спутника! **Дух – с нами!..»***

Великие прозренья-маяки.
Да, не во всём сбылись они,
бесспорно...

*«Хранительница Мира – уж в пути,
а вам – не ждать,
а **действовать** проворно!..»*

* * *

Зов Эллады: Леон Стейнмец

*Мастеру – с благодарностью
за тихий свет Катарсиса,
духовную поддержку
и профессиональные советы...*

Сакральный зов Античности...

«Откуда?!..
Из уст заснувших навсегда богов?
С полей Эллады – тех, зеленокудых,
кто помнит всё: и полчища врагов,
и озаренье творческого взлёта,
и тяжкий ритм житейской суеты?..»
Работа Духа.

«Лучшая Охота
из всех возможных...

Где ни “Я”, ни “Ты”, –
лишь Зевсовою молнией-десницей
высвечивает-вспыхивает Мысль...»

*«И в этой древней чудо-колеснице
быстрее и круче
к Небу вознестись...»*

Я вижу тени мудрых аннунаков,
шумеров, хеттов...

«Вы забыли их...»

И вот, смешавшись с греками,
из Мрака

они встают...

Гортанный древний стих
пронзает тишину стерильных залов,
далёк – и близок...

«Может, потому,
что род людской ещё не знал “уставов” –
и верил в Чудо, в мощь Стихий, в Мечту?»

«Избытком информации пресытись
“с молодых ногтей”,
как разгадать Его –
Круговорот вещей, идей, планеты;
Огонь не ритма –
сердца твоего?!...»

О, nero, nero!.. Нет воды – нет Жизни.
Пусты сосуды. Испарился Дух.
Но на излёте грандиозной тризны –
пульсирующий Трепет не потух:

он жив и весел, жарок и целебен;
он стар и молод, словно целый мир,
который не “исчислен”, не измерен...

«Жить “в унисон” с ним — благодатный пир!...»

«В чём “алгоритм”
Божественной Свободы?»

«Не в вольнице-Анархии, — увы...
И не в узде Смиренья:
все народы
прошли сей Путь мучений и борьбы, —
но лишь немногим
улыбнулась Вечность,
поцеловал в макушку
Солнца лик...»

«Лишь тем, кто уберёт
свой дар-беспечность,
Живую Плоть Души, —
в награду краткий миг,
который вовсе не даёт спасенья,
но оставляет зарево-мечту
залогом неизбежным
Воскресенья...»

«Для каждого,
кто верит
в Красоту...»

* * *

«Сан-Микеле»
(памяти Иосифа Бродского)

А ведь где-то рядом —
Боже правый!... —

тот лежит,
кто в наш двадцатый век,
веруя лишь в Индивида-Взгляда,
доказал:

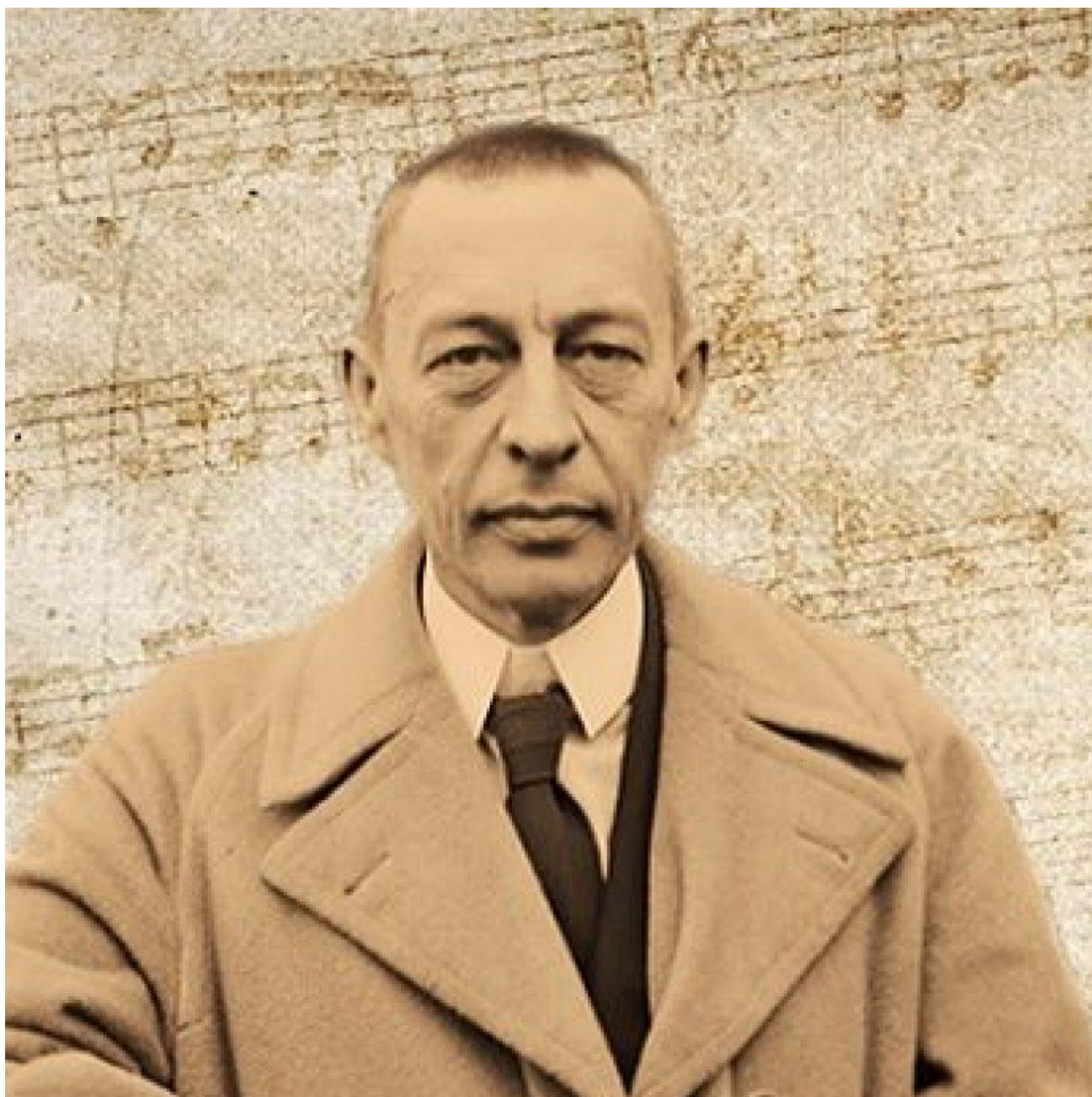
Жизнь – творческий забег,
и потуги «социума», «власти», –
в общем, суетливо-жалкий фон...

«А простое
человечье счастье?!...»

*«Как и Данте, –
не ответит он...»*

Александр Демченко (Саратов)

Постскриптум



Переходя к завершающим обобщениям относительно творчества Сергея Васильевича Рахманинова, затронем ключевой вопрос, связанный с национальной идентификацией его художественного насле-

дия. В ходе изложения по необходимости воспользуемся некоторыми соображениями из вышесказанного.

В сравнении с относительно спокойным социально-психологическим укладом, в котором пребывали поколения творцов русской художественной культуры XIX века, на долю Рахманинова выпала жизненная и творческая судьба, полная суровых испытаний. Определялось это прежде всего коренным переломом исторической ситуации, что происходило в общемировом масштабе, но с особой остротой затронуло Россию, которая оказалась на самом острие глобальных процессов.

За короткий промежуток времени будучи свидетелем столь плачевной для страны Первой мировой войны, трёх революций и почти чудом не став непосредственным очевидцем ужасов Гражданской войны, а затем ведя существование на чужбине, композитор получил достаточную пищу для того, чтобы в полной мере прочувствовать и художественно осмыслить такие категории, как *русский путь* и *русская идея*.

Понятно, что именно в то же время и по тем же причинам названные категории выдвинулись на переднюю линию ищущей мысли в отечественном «любомудрии», историософии и в массе явлений искусства. Как известно, в осмысление данной проблематики наиболее значимый вклад внёс религиозный философ Николай Александрович Бердяев.

Это был, в сущности, ровесник Сергея Васильевича и прожил он почти равную по длительности жизнь: родился годом позже композитора, в 1874-м, умер пятью годами позже, в 1948-м, также проведя завершающую часть жизни в эмиграции. Примечательно, что его последним трудом стала именно книга «*Русская идея*», законченная незадолго до смерти, в 1946 году.

Надо ли удивляться тому, что у этих двух современников обнаруживаются явные параллели, сходства и подобия, только выраженные различным образом, соответственно роду деятельности каждого из них. А ценность высказанного ими тем более велика ввиду того, что они являлись самыми выдающимися представителями русского духовного наследия, принадлежащего тем, кто пришёл в XX век из предыдущего столетия. Сказанное позволяет соотнести философские раздумья Николая Бердяева и художественные откровения Сергея Рахманинова.

Итак, *русский путь*... В произведениях Рахманинова мы находим множество соприкосновений с данным феноменом. Внешне эти соприкосновения весьма различны, однако в них без труда улавливается некий доминирующий «обертон». Позволим себе несколько достаточно конкретных семантических расшифровок на этот счёт:

- тема главной партии I части Второй симфонии, наследуя от развёрнутого вступления тоскливо-тягостную настроенность, экспонирует мотив жизненного движения в ощущениях подневольности, сщемяще-исповедальной интонацией, вызывающей к сочувствию;
- в симфонической поэме «Остров мёртвых» почти всё воспринимается как олицетворение бесконечных тягот существования и безысходных блужданий в свинцовой мгле житейского моря, которое неотвратимо погребает в своих волнах любые надежды и упования;
- в погребальных звонах финала «Колоколов», кроме всего прочего, заложен и обобщённый образ гнетущего, безрадостного жизненного пути, что находит себя через давящий пресс тревог, страхов, сковывающих напряжений и через горечь разуверенности;
- в фортепианных концертах благодаря участию *solo* многое перемещается в плоскость индивидуально-личностного восприятия, и появляются несколько иные акценты. Так, в I части Второго концерта при всей сумрачности и отягощённости чувствуется внутренний нерв сурово-мужественного жизнеотношения, а в основной теме Третьего концерта – в высшей степени проникновенная нота сугубо лирического повествования.

Что касается отмеченного выше «обертона», то он чаще всего сопряжён с печальными раздумьями, с обременённостью нескончаемыми заботами и тяготами, наполнен извечной тоскливостью. Это неизбежно крестный путь России, путь горестный, безотрадный.

Разумеется, в бесконечно разматываемой ленте национального бытия то тут, то там мелькают мгновенья душевной отрады, а порой возникают целые оазисы света и благодати. Более того, в ходе развития той или иной крупной художественной концепции композитор настойчиво утверждает идею преодоления, нередко венчая целое скерцозно-героическим финалом.

Тем не менее, в сознании в качестве определяющего неизбежно закрепляется исходный, «титульный» образ, а его родовые черты – сумрак, идущий изнутри драматизм и широкий спектр соответству-

ющих эмоциональных «резонаторов» (от различных оттенков русского *lamento* до скорбных состояний откровенно пессимистического наклонения). Таким «слышался» Рахманинову *русский путь*, и если припомнить основные вехи отечественной истории, то придётся признать, что вряд ли он был далёк от истины.

Очевидно, точно так же нужно довериться его конкретно-художественным осмыслениям *русской идеи*. Судя по произведениям композитора, она базируется на принципе крайностей, поляризованных сущностей, образующих в своём разбросе тютчевское «*Умом Россию не понять*».

Н.Бердяев высказывается на этот счёт со всей определённости: «*Русский народ есть в высшей степени поляризованный народ, он есть совмещение противоположностей... Природа русского человека очень поляризованная*».

Только что говорилось о сумрачном колорите музыки Рахманинова. Его называли элегическим певцом уходящей России, что с точки зрения ситуации рубежа эпох вполне отвечало действительному положению вещей.

Но вместе с тем в его элегичности было высвечено и нечто вневременное, извечно свойственное русской натуре. Амплитуда проявлений этого качества предстаёт у композитора почти необъятной: различные градации грусти и меланхолии, ностальгия по несбывшемуся и несбыточному, мучительный комплекс неудовлетворённости сущим, наплывы депрессии и отчаяния, подводившие к грани трагизма (из разноплановых образцов – романсы «Не пой, красавица», «Отрывок из Мюссе», «Всё отнял у меня», Музыкальный момент *h-moll*).

И в то же время Рахманинову с не меньшей силой удалось раскрыть светлые стороны бытия, передать яркое жизнелюбие. Достаточно напомнить хрестоматийно известные «весенние мотивы» его творчества. Программно заявленные в кантате «Весна» и романсе «Весенние воды», они широко разлились и по бессюжетным инструментальным произведениям (Музыкальный момент *C-dur*, Прелюдия *B-dur*, Этюд-картина *Es-dur op.33 № 7* и т.д.). Ярко выраженная жажда обновления, половодье раскрепощённых чувств, бурное воодушевление и радостная окрылённость приобрели в них поистине гимническое звучание.

Теперь о другом примере поляризованных контрастов, по поводу которых Бердяев отмечал следующее: «*Русский народ не знал меры и легко впадал в крайности. Противоположные свойства в рус-*

ском народе: деспотизм, гипертрофия господства и анархизм, вольность; жестокость, склонность к насилию и доброта, человечность, мягкость; индивидуализм, обострённое сознание личности и безличный коллективизм; искание Бога и воинствующее безбожие; рабство и бунт».

Рахманинов пусть изредка (в отличие от своих младших современников – Стравинского и Прокофьева), но затрагивал «брутальные» стороны русской природы. Своё наиболее отчётливое преломление они получили в III части вокально-симфонической поэмы «Колокола». По отношению к её музыке мыслимы всевозможные ассоциации: гроза, буря, бушующий водоворот, адская метель, вулканическое извержение, 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 буйствующая слепая стихия, необузданная и неуправляемая. Нетрудно уловить демонический оттенок, однако ещё примечательнее открыто скифская окраска (известно, что композитор обдумывал в те годы замысел балета «Скифы»). В целом, образность III части предстаёт олицетворением силы грозной, яростной, угрожающей и зловещей. Её экспансия несёт с собой смуту мятежей и пожаров (то, что Пушкин помечал как «русский бунт»).

И рядом с подобной варваристикой русского «экстремизма» (кстати, в «Колоколах» это, действительно, совсем рядом – в предыдущей II части) мы находим высоты духовности, возвышенный строй помыслов, чувств и стремлений, что так ярко обозначилось у поколения «серебряного века», которому принадлежал Рахманинов (кстати, по некоторым данным, понятие «серебряный век» ввёл в обиход именно Бердяев).

Высоты духовности, связанные с утверждением нравственного императива, предполагали благостную отрешённость человека, склоняющегося перед извечным, отвергающего тлен и суетность «пены дней» (сакральность такого рода породила два выдающихся монумента музыкального православия – «Литургию Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение»).

Отсветы «божественного» можно уловить и в столь свойственном музыке композитора приподнятом тоне художественного высказывания. Хорошо ощутимо это в таком примечательном явлении его наследия, как возвышенно-одухотворённая лирика.

Имеется в виду 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 (фортепианные пьесы типа Музыкального момента *Des-dur*, романсы «Островок», «Сирень», «Здесь хорошо», медленные части ряда симфоний и фортепианных концертов).

И не случайно подобная образность расцвела именно в той стране, где Фёдор Михайлович Достоевский отважился утверждать, что мир может спасти только красота.

* * *

Теперь задумаемся в такое наблюдение Бердяева: *«В русском человеке всегда есть устремлённость к чему-то бесконечному. У русских всегда есть жажда иной жизни, иного мира»*. Чтобы ощутить эту устремлённость к *«нездешнему»* (любимое слово поэтов «серебряного века»), достаточно вслушаться в рахманиновский «Вокализ». Эта музыка побуждает ещё раз обратиться к столь кардинальному для творчества Рахманинова качеству как элегичность. Русское искусство и искусство Рахманинова в особенности ощущают элегичность как важнейшее свойство русской натуры.

У Рахманинова это качество нередко выступает в сопряжении с *мотивом жизненного пути* в его всевозможных метаморфозах. Одна из таких метаморфоз определена у Бердяева понятием *странничество*.

«Странничество – очень характерное русское явление. Странник ходит по необъятной русской земле, ищет правды, ищет Царства Божьего, он устремлён в даль... Есть не только физическое, но и духовное странничество. Оно есть невозможность успокоиться на чём-то конечном, оно есть устремлённость к бесконечному».

Прекрасной иллюстрацией сказанного может служить тема главной партии Третьего концерта. Вслушиваясь в подобный мелос, мелос удивительно пластичный, свободный и поистине бескрайний, приходится признать справедливость и другого наблюдения Бердяева (он использует при этом редкое слово *безгранность*, то есть без границ, без членения на грани).

«Русская культура соответствовала огромности России, она могла возникнуть лишь в огромной стране с необъятными горизонтами... Есть соответствие между необъятностью, безгранностью, бесконечностью русской земли и русской души. В душе русского народа есть такая же необъятность, безгранность, устремлённость в бесконечность, как и в русской равнине».

Русский путь – это путь нескончаемых исканий, что своё средоточие нашло у мыслящей части русского народа, у порождённой им интеллигенции. Рахманинов и Бердяев принадлежали тому её поколению, которое можно назвать *чеховским*. И это поколение рубежа эпох навсегда останется для нас мерилом и эталоном представлений о русской интеллигенции.

Чтобы почувствовать модус, свойственный интеллигенту чеховского поколения, можно ещё раз обратиться к I части Второй симфонии Рахманинова. Здесь мы находим один из замечательных примеров соединения в музыкальной образности таких категорий, как *русский путь* с его нескончаемыми исканиями, *элегичность* (это тип мировосприятия, тип жизнеотношения) и *лиризм*, через который передаются столь свойственные русской душе сочувственность, сострадаемость, горячее биение сердца.

Разумеется, искания, о которых идёт речь, неизбежно связаны с высоким духовным напряжением. Искания русского человека отличает подчёркнуто проблемный настрой, русский интеллект ворочает «мировыми проблемами», подчас сгибаясь под их непомерной тяжестью.

Такой *русский путь* – путь трудный, мучительный, наполненный сумраком и тяжкими внутренними борениями, поистине крестный путь напряжённейших духовных исканий. Всё это превосходно представлено в произведении, где Рахманинов, пожалуй, впервые обрёл соответствующую, неповторимую интонацию, в произведении, которое стало своего рода визитной карточкой композитора – Прелюдия *cis-moll*.

Драматизированное ощущение жизненного пути идёт и от того, что, по Бердяеву, *«у русских... всегда есть недовольство тем, что есть»*. Но философ настойчиво апеллирует и к суждению своего далёкого предшественника, первого русского эмигранта Александра Ивановича Герцена: *«Прошлое русского народа темно, его настоящее ужасно, остаётся вера в будущее»*.

По мнению Бердяева, *«это мотив, который будет повторяться на протяжении всего XIX века»*. А для нас ясно, что этот мотив подтверждал свою актуальность и впоследствии, вплоть до дней нынешних.

Если же взять время Рахманинова, время трёх революций (Первая русская, Февральская, затем Октябрьская) и трёх войн (Гражданская и две мировые), то можно понять восприятие композитором русского пути как пути трагических испытаний. Вот откуда такие мрачные страницы его творчества, как Музыкальный момент *h-moll*.

Исторические реалии подталкивали и к тому, чтобы субъективно ощущать происходящее как давно предвещаемый «конец времени». Однако с точки зрения русского сознания в подобных запечатлениях естественнее усматривать не просто некий апокалипсис, а то, что Бердяев многократно называл *«эсхатологической устремлённостью»*. И суть такой эсхатологии отнюдь не во вселенской катастрофе.

«Русская идея не есть идея цветущей культуры и могущественного царства, русская идея есть эсхатологическая идея Царства Божьего». И далее — *«В русском сознании эсхатологическая идея принимает форму стремления ко всеобщему спасению»*.

В таком случае, упоминавшийся уже рахманиновский «Остров мёртвых» воспринимается не только как всепоглощающая стихия фатальности, но и как «предыкт» к иным историческим перспективам.

* * *

Россия, при всех изъянах и пороках её истории и её бытия, всегда оставалась для рахманиновского художественного мира главной опорой и подлинной святыней. Уникальная мелодическая пластика, бескрайняя кантилена порождает ассоциации с безграничной ширью просторов, с плавным течением речных вод, с тропой, выходящей в полевом раздолье (эта чарующая картина родной земли с её неброской красотой своё высшее воплощение получила в медленных частях Второго концерта и Второй симфонии).

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 Рахманинова роднит и

акцент на женственности образа: Россия, раскрываемая прежде всего через лик её невест и матерей (блоковское «О, Русь моя! Жена моя!»).

В отношении данного образа необходимо затронуть ещё два специфических штриха. Почти трюизмом может показаться упоминание о столь важной для музыки Рахманинова колокольности. Однако стоит подчеркнуть, что до него этот яркий звуковой символ национального бытия использовался главным образом во внешнем, красочно-декоративном плане (Глинка, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков). У Рахманинова колокольная звонность обрела внутреннее и, можно сказать, сокровенное качество, став знаком русской ментальности в её духовной ипостаси (зачин Второго концерта иллюстрирует это наилучшим образом). Такой множественности семантического спектра колокольности не было ни у кого ни до, ни после, и её самая необходимая функция состояла, пожалуй, в стремлении «достучаться» до человеческих душ, вызывая к их глубинной сути.

Другой специфический штрих связан с восточным элементом, который зримо и незримо витает над целым рядом сочинений этого композитора. И опять-таки стоит заметить, что, восходя к большой традиции в русской музыке (начиная с Глинки, затем наиболее ярко у Бородина и Римского-Корсакова), у Рахманинова «ориент» не имеет ничего общего с красочной экзотикой или этнографическим подходом. Для него это нечто внутренне необходимое, органически входящее существенной составляющей в комплекс представлений о России как стране, исторически находящейся на перекрестье Европы и Азии, Запада и Востока. Именно об этом говорил и Бердяев.

«Противоречивость и сложность русской души может быть связана с тем, что в России сталкиваются и приходят во взаимодействие два потока мировой истории – Восток и Запад. Русский народ есть не чисто европейский и не чисто азиатский народ. Россия есть целая часть света, огромный Восток-Запад, она соединяет два мира. И всегда в русской душе боролись два начала, восточное и западное».

Размышляя о неповторимости облика Отечества, вновь вернёмся к памяtnому стихотворению Фёдора Тютчева.

*Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:*

*У ней особенная статья –
В Россию можно только верить.*

В этом – один из ключей к пониманию нашей страны и её исторических судеб. Другой ключ Бердяев находил в духовных откровениях Достоевского. Он с явным сочувствием напоминает о том, что писатель *«верил в великую богоносную миссию русского народа, верил, что русскому народу надлежит сказать своё новое слово в конце времён»*.

В развитие мысли Достоевского о том, что русский народ – народ-богоносец, Бердяев даёт такой комментарий: *«Русский народ – религиозный по своему типу и по своей душевной структуре. Религиозное беспокойство свойственно и неверующим. Русские люди, даже когда они ушли от православия, продолжали искать Бога и Божьей правды, искать смысла жизни»*.

Представляется, что именно об этом написано «Всенощное бдение» Рахманинова. Звучание этой музыки подводит нас к одному из центральных воззрений Николая Александровича Бердяева, которое он унаследовал от основоположника славянофильства Александра Степановича Хомякова – *соборность*.

В толковании Бердяева, *«это и есть русская коммунитарность, общинность, хоровое начало»* (коммунитарность – используемый Бердяевым особый термин-неологизм, который является производным от слова *коммуна*). Философ подчёркивает, что понятие *соборность* непереводаимо на иностранные языки. *«Христиане Запада не знают такой коммунитарности, которая свойственна русским. Русская идея есть идея коммунитарности и братства людей и народов»*.

Именно соборность, как высшее единение национального духа, позволяет русскому человеку вознестись в божественные выси. Целый ряд таких идеальных мгновений воссоздан Сергеем Васильевичем Рахманиновым в «Литургии», и они позволяют утверждать следующее: каким бы трудным, противоречивым и болезненным ни был *русский путь*, какой бы туманной, труднообъяснимой и загадочной ни была *русская идея* и каким бы изменчивым ни представал лик России, всегда в этом лике была, есть и будет такая грань: *Русь святая*.

И присоединим к этому следующее. В сердце композитора неискоренимо жила вера в неисчерпаемость и неодолимость *«третьего Рима»*. Чрезвычайно симптоматичны написанные им последние такты, которые можно воспринимать как своего рода завещание. Имеется в виду код финала «Симфонических танцев» (1940).

Её исконно национальная тема построена на интонациях знаменного распева, от неё веет праведной истовостью и могуче-богатырским размахом. В сопоставлении с предшествующим повествованием эта музыка звучит пророчеством грядущей спасительной миссии России в предстоящем развороте военной эпопеи. И вспоминается высказанная несколько позже А.Н.Толстым мысль: если от России останется хотя бы один уезд, то она и тогда непременно возродится.

Как можно было убедиться, *русский путь* и *русская идея* представляли у Сергея Васильевича Рахманинова не в виде умозрительно-философических построений, а через образы-обобщения, наполненные реальной жизненной плотью и конкретно-чувственной осязаемостью. И переданы эти истины естественным, «человеческим» языком. А то, что это истины, гарантируется не только выдающимся талантом высказавшего их композитора, но и временем, когда они формировались.

И понятно, что в начале XX века, на резком изломе истории, на пике эпохальных сдвигов, национальный тип мироощущения и национальный характер обнажили свою суть с невиданной явственностью и остротой. Как бы ни оценивать сделанное композитором в данном направлении, для нас бесконечно драгоценно то, в чём усомниться не может никто – гениальное музыкальное воплощение того, что навсегда закреплено пушкинской строкой «Здесь русский дух...»

* * *

Творчество Сергея Васильевича Рахманинова, помимо своей вневременной эстетической значимости, ценно для нас и тем, что представляет собой примечательную звуковую летопись происхождения с миром и человеком на протяжении более чем полувековой дистанции – с конца XIX и до середины XX столетия.

В этой большой траектории отчётливо различаются три этапа:

- рубеж XX века, когда Рахманинов выступал в основном завершителем русской музыкальной классики;
- 1910-е годы, когда его творчество и стилистически, и содержательно носило преимущественно переходный характер;
- с середины 1920-х, когда композитор постепенно преодолевал кризис и при всей умеренности стилевых ориентиров своей музыки становился одним из видных выразителей жизнеощущения XX столетия.

Насколько удалось показать в предшествующем изложении, Рахманинов сумел с высоким художественным совершенством рас-

крыть основные идеи рубежной эпохи (1890–1900-е годы) и зафиксировать существенные реалии последующих десятилетий (от 1910-х к началу 1940-х годов).

Он находился в числе крупнейших выразителей ряда главенствующих тенденций времени («серебряный век», драма сильных страстей, ренессанс духовной музыки и т.д.) и в различной степени соприкасался в своём творчестве с большинством основных творческих направлений, каждому из них давая оригинальное художественное наполнение, будь то импрессионизм или веризм, фольклоризм или неоклассицизм.

Но, разумеется, главное состояло в присутствии индивидуально неповторимого – того, что буквально по нескольким тактам его музыки позволяет безошибочно определить сугубо *рахманиновское*. В многогранном спектре этого феномена выделим, как представляется, два особо важных качества.

Музыка Рахманинова отличается богатейшей гармонией, превосходно разработанной фактурой, яркой и красочной тембровой палитрой, но самым драгоценным компонентом его произведений всегда оставался *мелодизм*. Именно через мелос он прежде всего передавал главное из того, что хотел выразить. Мелодию Рахманинов считал главным в искусстве композиции, и умение создавать её ценил превыше всего.

На этот счёт он высказывался так: *«Мелодия – это основа всей музыки. Мелодическая изобретательность в высшем смысле этого слова – главная жизненная цель композитора»*. Среди неизменных достоинств рахманиновской музыки – неистощимое мелодическое богатство, красота распева, широта и свобода его дыхания, рельефность и выразительность его рисунка. Эти свойства самым естественным образом проецируются и на всё остальное, вот почему, к примеру, постоянно говорят о певучести рахманиновской гармонии, фактуры, оркестровки.

Другим важнейшим качеством музыки Рахманинова является её *эмоциональность*. Если музыку нередко называют искусством эмоций (она, по Л.Толстому, является *«стенограммой чувств»*), то это в полной мере может быть отнесено к рахманиновскому творчеству. Поэзия глубоких и сильных чувств, открытость и непосредственность их выражения, даже при кажущейся сдержанности внутренняя взволнованность и экспрессия художественного высказывания – непрменные приметы его стиля.

Через живую и трепетную эмоциональную стихию композитор настойчиво утверждал примат истинно человеческого, необходимым признаком которого он считал искренность, что в равной мере относил и к художественному творчеству: *«Самое высокое качество всякого искусства – это его искренность... Музыка должна идти от сердца и быть обращена к сердцу... Единственное, что я стараюсь делать, когда сочиняю – это заставить её прямо и просто выражать то, что у меня на сердце».*

Имеет смысл напомнить заодно ещё об одной особенности, многократно отмечавшейся в основном тексте книги. Имеются в виду столь характерные для эволюционной траектории Рахманинова разного рода предвосхищения и «предыкты», из которых позже «прорастали» полнометражные композиции. В этом своеобразно отразилось единство личности композитора и внутреннее единство его стиля.

Перечислим основные «ростки», из которых затем складывались законченные «плоды»:

- Фортепианное трио № 1 – Фортепианное трио № 2;
- симфоническая поэма «Ростислав» – симфоническая поэма «Остров мёртвых»;
- Сюита № 1 для двух фортепиано и оркестровая фантазия «Утёс» – кантата «Колокола»;
- от «Вариаций на тему Шопена» через «Вариации на тему Корелли» к «Рапсодии на тему Паганини»;
- от эскизов балета «Скифы» и одной из тем «Всенощной» (тот же 1915 год) к «Симфоническим танцам»;
- от романсов «У врат обители святой» и «Христос воскрес» к монологам из серии «духовных проповедей»;
- от хорового концерта «В молитвах неусыпающую Богородицу» к «Литургии» и «Всенощной»;
- причём, особенно много прогнозов было заложено в 1893 году – только что названные хоровой концерт, Сюита № 1, «Утёс».

«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 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»*.

Основные произведения С.В.Рахманинова

Оркестрово-концертная музыка

Симфония № 1 (1895)

Симфония № 2 (1907)

Симфония № 3 (1936)

«Утёс», симфоническая фантазия (1893)

«Остров мёртвых», симфоническая поэма (1909)

Симфонические танцы (1940)

Концерт для фортепиано с оркестром № 1 (1891)

Концерт для фортепиано с оркестром № 2 (1901)

Концерт для фортепиано с оркестром № 3 (1909)

Концерт для фортепиано с оркестром № 4 (1926)

Рапсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром (1934)

Камерно-инструментальные произведения

«Элегическое трио» для фортепиано, скрипки и виолончели *d-moll* (1893)

Соната для виолончели и фортепиано (1901)

Фортепианные сочинения

Прелюдия *cis-moll* (1893)

6 музыкальных моментов (1896)

10 прелюдий *op.23* (1902)

13 прелюдий *ор.32* (1910)
6 этюдов-картин *ор.33* (1911)
9 этюдов-картин *ор.39* (1917)
Вариации на тему Корелли (1931)
Соната № 1 (1907)
Соната № 2 (1913)
Сюита № 1 для двух фортепиано (1892)
Сюита № 2 для двух фортепиано (1901)

Оперы

«Алеко» (1893)
«Скупой рыцарь» (1904)
«Франческа да Римини» (1904)

Хоровые и вокально-симфонические произведения

«Весна», кантата (1902)
«Колокола», вокально-симфоническая поэма (1913)
«Три русские песни» для хора и оркестра (1926)
«В молитвах неусыпающую Богородицу», для хора (1893)
«Литургия Иоанна Златоуста», для хора (1910)
«Всенощное бдение», для хора (1915)

Романсы (св.80)

«Апрель»
«Ау!»
«В молчаньи ночи тайной»
«Весенние воды»
«Ветер перелётный»
Вокализ
«Воскрешение Лазаря»
«Всё отнял у меня»
«Вчера мы встретились»
«Давно в любви»
«Диссонанс»
«Дума»
«Здесь хорошо»
«Из Евангелия от Иоанна»
«К детям»
«Как мне больно»

«Какое счастье»
«К ней»
«Кольцо»
«Крысолов»
«Маргаритки»
«Молитва»
«Над свежей могилой»
«Не может быть»
«Не пой, красавица»
«Ночь печальна»
«Ночь»
«Ночью в саду у меня»
«О, не грусти по мне»
«О нет, молю, не уходи!»
«Оброчник»
«Опять вострепелось ты, сердце»
«Островок»
«Отрывок из Мюссе»
«Полюбила я на печаль свою»
«Пора»
«Пощады я молю»
«Проходит всё»
«Сирень»
«Смеркалось»
«Сон»
«Тебя так любят все»
«Ты помнишь ли вечер»
«У врат обители святой»
«Христос воскрес!»
«Эти летние ночи»
«Я жду тебя»
«Я опять одинок»
«Я тебе ничего не скажу»

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.

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.

Казьмина Елена Олеговна (Тамбов) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова.

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.

Петров Владислав Олегович (Астрахань) – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, член Союза композиторов РФ, глав-

ный 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.

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.

Сергей Кондратьев (литературный псевдоним) – **Козлов** Сергей Алексеевич (г. Струнино Владимирской области) – доктор исторических наук, около трёх десятилетий был старшим, а затем ведущим научным сотрудником Института российской истории Российской академии наук, поэт.

Цчида Садакацу (Япония) – пианист, профессор Сендайского университета.

Содержание

Александр Демченко (Саратов)	
Преамбула	3
Садакацу Цчида (Япония)	
Рахманинов глазами японского музыканта	8
Александр Демченко (Саратов)	
На исходе эпохи	45
Татьяна Резницкая (Оренбург)	
«Любовь и воля»: воплощение и трансформация концепта в опере С. Рахманинова «Алеко»	80
Елена Казьмина (Тамбов)	
Опера «Алеко» С.В.Рахманинова: краеведческий аспект	89
Ольга Генебарт (Тамбов)	
Музыковедческий анализ миниатюр С.В.Рахманинова в аспекте проблем исполнительской интерпретации	99
Александр Демченко (Саратов)	
Вершины 1900-х	110
Владислав Петров (Астрахань)	
Композитор и поэт. Рахманинов и Надсон	137
Юлия Денисенко (Барнаул)	
Тема природы в творчестве С.В.Рахманинова	146
Ольга Генебарт (Тамбов)	
Возвращаясь к семантике колокольности	158

Александр Демченко (Саратов)	
К новым берегам	168
Татьяна Свистуненко (Саратов)	
«Колокола» С.В.Рахманинова: поэма «The Bells» Э.А. По в переводе К.Д.Бальмонта как источник рождения индивидуальной музыкальной формы	203
Владимир Красов (Москва)	
Вокализ в камерном вокальном и вокально-симфоническом творчестве С.В.Рахманинова	254
Александр Демченко (Саратов)	
В диалоге с XX столетием	260
Лариса Ахмыловская (Владивосток)	
Чеховский сюжет в музыке С.В.Рахманинова и К.К.Ноттары: итоги творческого образовательного проекта «On the Highway» ..	276
Светлана Костюкова (Тамбов)	
О деятельности Рахманиновского центра	290
Сергей Кондратьев (Струнино)	
Посланники Русской Культуры	296
Александр Демченко (Саратов)	
Постскриптум	322
Сведения об авторах	338

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 58

По материалам XI Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XI»

2 апреля 2023 года

Посвящение Сергею Рахманинову

Редакторы Н.В. Королевская, С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 07.06.2023 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 21,3. Уч.-изд. л. 15,4. Тираж 50. Заказ 43.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1