

А.И. Демченко

**СЕРГЕЙ РАХМАНИНОВ.
К 150-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ**

Монография



**Москва
2022**

УДК 78.071.1Рахманинов
ББК 85+85.313(2=411.2)6-8Рахманинов
Д31

Рецензенты:

- Т.А. Зайцева**, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова и Санкт-Петербургской Духовной академии, д-р искусствоведения,
С.Я. Варганов, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, д-р искусствоведения

Автор:

- А.И. Демченко**, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, д-р искусствоведения, проф.

Демченко, Александр Иванович.

Д31 Сергей Рахманинов. К 150-летию со дня рождения : монография / А.И. Демченко. — Москва : РУСАЙНС, 2022. — 126 с.

ISBN 978-5-466-01330-6

Вниманию специалистов, а также широкого круга музыкантов и ценителей музыкального искусства, предлагаются очерки творчества выдающегося русского композитора, в которых автор стремился выделить магистраль художественного наследия С.В. Рахманинова. Поэтому читатель не найдёт в данном издании подробностей жизнеописания и последовательного анализа всего массива произведений композитора. Внимание сосредоточено на основополагающих тенденциях и процессах творческой эволюции крупнейшего мастера отечественной музыки конца XIX — первой половины XX века.

Книга может использоваться и в образовательных целях — для студентов гуманитарных вузов, колледжей, училищ, лицеев.

Ключевые слова: *творчество Рахманинова; магистральи художественного наследия.*

УДК 78.071.1Рахманинов
ББК 85+85.313(2=411.2)6-8Рахманинов

ISBN 978-5-466-01330-6

© Демченко А.И., 2022
© ООО «РУСАЙНС», 2022

Содержание

Преамбула	4
На исходе эпохи	8
Первые шаги	8
«Золотой закат»	13
Реалии «серебряного века»	17
«Чёрные сумерки»	23
Печать трагизма	32
Вершины 1900-х	40
Горение жизненного подъёма	40
Героика преодолений	44
Пейзажные мотивы	53
Образ России	58
К новым берегам	65
Вступая в «некалендарный XX век»	65
Духовная оппозиция	82
Сакральные монументы	87
В диалоге с XX столетием	97
Грани адаптации	97
Последние шедевры	104
Постскриптум	110
Основные произведения С.В. Рахманинова	123

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 фантазия «Утёс» (1892), симфоническая поэма «Остров мёртвых» (1905), три симфонии (1895, 1907, 1935) и «Симфонические танцы» (1940).

Значителен его вклад в различные жанры с участием голоса: свыше 80 романсов (в том числе «Не пой, красавица», «Здесь хорошо», «Я опять одинок», «Вчера мы встретились», «Оброчник», «Ветер перелётный», «Вокализ»), кантаты «Весна» (1902) и «Колокола» (1913), хоровой концерт «В молитвах 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 удержать основные признаки своей сложившейся образно-стилевой системы, внося в неё определённые коррективы (повышенный динамизм, импульсивно-нервная ритмика, обострение диссонантности, суховато-жёсткая артикуляция и т.п.). Реакция на радикализм и крайности восходящего XX века и свойственные ему деформирующие и разрушительные проявления выразились в творчестве Рахманинова через феномен духовной оппозиции — с наиболь-

шей очевидностью в сакральных монументах «Литургии» и «Всенощной», которые составили кульминацию «ренессанса» русской духовной музыки конца XIX — начала XX столетия.

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

В ходе творческой эволюции Рахманинов не раз вступал в соприкосновение с различными художественными направлениями (веризм, импрессионизм, фольклоризм, неоклассицизм), однако определяющей для него оставалась позднеромантическая стилистика рубежа XX века. Отсюда присущая композитору способность передавать искренность и взволнованность больших человеческих чувств, захватывающая эмоциональная сила его музыки. Отсюда же редкостный мелодический дар — именно через распев широкого дыхания 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, выходящей среди полей — такова чарующая картина родной земли. Всепроникающим признаком творчества Рахманинова является колокольность. До него этот яркий звуковой символ русского бытия использовался преимущественно в красочно-декоративном плане. У Рахманинова колокольные звоны обрели внутреннее, сокровенное качество, передавая важную суть духовного мира национальной природы. К большой традиции в русской музыке восходит и рахманиновский ориентализм. Но восточное начало у него — не красочная экзотика, а внутренне необходимое свойство, органически входящее в важную составляющую в комплекс представлений о России, как стране, находящейся на перекрестье Европы и Азии.

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 вначале в Русской частной опере, а затем в Большом театре, где он настойчиво освобождал шедевры русского искусства от застарелых штампов и налёта академизма. Не менее выдающиеся достоинства демонстрировал он и как симфонический дирижёр.

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

Другое из самых ранних юношеских «признаний в любви» — «**В молчаньи ночи тайной**» (тот же 1890 год), где всё находится в полном согласии с текстом и драматургически выливается в развёртывание в виде единой волны: начиная нежно и трепетно, с затаённой мечтательностью, затем благодаря всё более взволнованному колыханию фортепианной фактуры наполняя чувство земной полновесностью и подготавливая взлёт к 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» поступенного движения доводится до объёма ноны 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 экзатичности.

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 произведе-

ний, 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 соответствующий комплекс средств музыкальной выразительности: сверхпрозрачная фактура, подчёркнутая статика (*Lento*), умиротворяющая гармоничность (не случайны черты колыбельной).

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

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

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

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

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

В целом, говоря о романсной лирике подобного типа, можно констатировать благостные 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, воспаря 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, неведомая, «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. Незыблемое 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, выходящий 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» гармо-

нии, склад фактуры с мерным движением восьмыми, с характерным соотношением гулко-го баса *pizzicato* и остальных голосов аккомпанемента, а в тематическом зерне представлена типичная последовательность, основанная на поступенном ниспадании нижнего голоса и «текучей» гармонии.

Новое заключено в элементах ранней шансон XX столетия. Отсюда черты безыскусности, напевности, интимной доверительности и ряд языковых особенностей — например, в гармонической канве септаккордовые цепочки и характерные эллиптические последования, пряное звучание септаккордов (в том числе больших) или минорной тоники с побочными тонами.

Как видим, рассматриваемая миниатюра вобрала в себя очень многое. Пытаясь понять истоки её образной объёмности, естественно ощутить в ней эмблематический смысл, связанный с происходившим в 1910-е годы коренным переломом в психологии и сознании. Восходя над временем и пространством, поднимаясь над бренностью житейских треволнений, автор прежде всего говорит от имени уходящей эпохи, слагая ей лебединую песнь.

Отсюда неизбежная, всепроникающая грусть с тихими приступами ностальгии, особенно заметной в начале второй части напева, где обращает на себя внимание обострённая экспрессия длительное время не разрешаемой полифункциональной гармонии, а в мелодии — настойчиво-тоскливые вопрошания с «колющим» синкопированным ритмом.

Отсюда и высшая простота высказывания, простота полной прояснённости и жизненной мудрости, когда отброшено всё лишнее, наносное — простота, которая в соединении с настроением высокой печали несёт в себе всепонимание и всепрощение.

Реалии «серебряного века»

Возвышенно-одухотворённая лирика, о которой шла речь, являла собой одно из драгоценных преломлений той художественной культуры, которая вошла в анналы истории под названием «*серебряный век*» — культура блистательная и утончённая, сложившаяся на исходе Классической эпохи.

Явление это неотрывно связано с обликом и судьбой того поколения русской художественной элиты, которое обрело себя с конца XIX века и оставалось на передних рубежах искусства вплоть до октябрьских событий 1917 года. Если взять, к примеру, поэзию, то это прежде всего К.Бальмонт, В.Брюсов, А.Блок, А.Ахматова, О.Мандельштам, М.Цветаева.

Надо ли пояснять, что стояло за подобными именами и что представляет собой воплощённый в их творчестве «серебряный век»? Конечно же, такие притягательные черты, как врождённая интеллигентность с отвечающими этому понятию признаками тонкости, одухотворённости, душевного благородства, чему сопутствовали безупречная культура чувства и интеллекта, а в ряде случаев и явственно ощутимый аристократизм духа.

Интеллигентность, которой в высшей степени был наделён и сам Рахманинов, преломилась в его творчестве многообразно: через покоряющее чувство прекрасного в жизни и в человеке, через тонкость передаваемых лирических движений души, через богатство эмоционально-психологической нюансировки, через гибкость и пластичность всех компонентов музыкальной выразительности.

В качестве «хрестоматийных» образцов можно сослаться на темы главных партий двух его крупных сочинений.

I часть **Второй симфонии**: при всей обобщённости здесь зримо воссоздан глубоко индивидуализированный облик русского интеллигента с характерной для него искренностью, трепетностью чувств и с той душевной отзывчивостью, которая влечёт к исповедальности.

I часть **Третьего концерта**: эта повесть жизненного пути при всей сдержанности, мягкости и деликатности выражения прочитывается как бремя внутренней неудовлетворённости и нескончаемых исканий, отсюда оттенок сумрачной меланхолии и затаённой горечи.

Упомянутое чувство жизненной неудовлетворённости — весьма распространённая примета мироощущения «серебряного века». Оно нередко переходило в томление по иной жизни — не такой, какой она представляла в реальной действительности. Вот почему в поэтическом лексиконе тех лет широкое хождение получило понятие *нездешнее*.

Нездешнее — это то, что предстаёт только в мечтах. Взор человека «серебряного века» часто устремлялся в дальние дали, где, как казалось ему, он мог бы обрести желаемое и желанное. Но поскольку это так и остаётся недостижимым, возникает щемящее чувство несбывшегося и несбыточного.

Великолепный пример подобной ностальгии даёт романс Рахманинова «**Не пой, красавица**» (1892, опять-таки «исходный» год для творчества композитора, как и в случае оперы «Алеко» и Прелюдии *cis-moll*) — подлинная жемчужина его лирики и, несомненно, лучшая музыкальная интерпретация пушкинского стихотворения (как известно, к нему обращались Глинка, Балакирев, Римский-Корсаков, Танеев, Лядов, Ипполитов-Иванов, Хренников и другие).

*Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальний.*

Приведённые слова рождают в музыке Рахманинова глубокий сумрак душевной тоски по идеалу и «нездешней» красоте. Такого рода ностальгическую лирику композитор обычно передавал через *восточное начало*. Оно базируется на целом комплексе выразительных средств:

- прихотливость мелодического рисунка, порой ритмически 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 неизбывной тоски о недостижимом в этой, «здешней» жизни, передавая чисто романтический мотив несбыточности мечтаний. Романс насквозь пронизан эмоцией глубокой меланхолии и сопровождается «тягостной» pedalью тонического органного пункта, причём *ostinato* фортепиано воспринимается как незримая капле́ль 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, маяющая 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 изощрённым, самоценным и подчёркнутым. Тем не менее, он представлен в его музыке достаточно широко и как раз в силу своего «естества» достоин самого пристального внимания.

Суть рахманиновского психологизма состоит не столько в многообразии раскрываемых эмоциональных переживаний, сколько в исключительно чутком вслушивании в сложное состояние персонажа, отслеживая тончайшие колебания жизни души и реагируя на их «вибрацию» нервной изменчивостью 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 базиру-

ются 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 преувеличенной, 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 ошутим 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 затемненность 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 романах Рахманинова воспроизводятся сложные, но вполне реальные и доступные пониманию состояния, то в инструментальных произведениях мы имеем дело с более тонкими и завуалированными преломлениями психологических мотивов, в том числе с тем, что приходится отнести к сфере трудно определимого и соответственно — трудно поддающегося словесному описанию.

Подобные образы, пожалуй, лучше всего обозначить словом *импрессия*. В последующем, при обсуждении пейзажной звукописи, с достаточным основанием будет фигурировать понятие *рахманиновский импрессионизм*. Однако в данном случае речь идёт об импрессивности сугубо психологического наклонения.

Подразумеваются зафиксированные в звуках смутные, зыбкие, летучие, ускользающие блики жизни души или мимолётные впечатления, подчас мелькающие в виде неких ирреалий. Это из тех «настроений», о которых романтики первой половины XIX века с восторгом говорили как о невыразимом, что способна запечатлеть только музыка и чему невозможно подыскать вербальные эквиваленты.

Именно такой художественный эффект производят, к примеру, прелюдии *c-moll* и *h-moll* со свойственной им взволнованной вибрацией тревожно-сумрачных эмоций и прихотливой игрой гармонической светотени. В любом случае перед нами стенограммы обострённо чувствующей, легко ранимой души, чуткое реагирование на малейшие колебания в тоне внутреннего мира, его трепетно вибрирующая «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-зябкое 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 перевесом противостояла совершенно иная настроенность, обозначенная выше метафорой «*чёрные сумерки*».

На пути к сумеречно-гнетущей настроенности в его музыке находится широко разветвлённая сфера образов с различными градациями меланхолии, грусти, печали. Всё это можно объединить понятием *элегичность*, которое выходит далеко за пределы того, что обычно трактуется как горестное воспоминание о чём-то или о ком-то безвозвратно утраченном.

Данное качество несло в себе и нечто вневременное, извечно свойственное русской натуре. Воплощая его, композитору удалось затронуть самые 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 дробных звуковых колебаний с гребнями-вскипаниями), что ассоциируется с движением в волнах потока бытия.

В этом «море жизни» находится место для вдумчивых вопрошаний (во вступлении), для так называемых лирических отступлений (рассредоточены в виде микроэпизодов) и, наконец, для героических импульсов, которые претендуют на особую значимость ввиду того, что в функциональном распорядке сонатной композиции им отведена роль главной партии. Однако в её развёртывании «приливы решимости» в партии фортепиано во многом нейтрализуются элегическим тоном виолончели, причём в последующем эта героика фортепиано вообще приобретает скорее фоновый характер.

Абсолютная «монополия» элегической настроенности устанавливается в тематизме побочной партии. Её звуковое пространство разворачивается чрезвычайно широко, значительно превышая по объёму то, что базируется на главной партии.

Таким образом, определяющим оказывается связанное не с главной партией, а с побочной. Именно она, со свойственной ей чисто рахманиновской ориентальной нотой, несёт в себе подлинные откровения души, её опечаленную красоту и отраду глубоко сокровенного чувства (не случайно всё здесь основано на «говорящих», но превосходно распетых интонациях).

При всей значимости вневременного, очень многое в рахманиновской элегичности соотносилось с локальной ситуацией рубежного времени. Имеются в виду типичные для позднеромантического искусства настроения жизненной усталости и неудовлетворённости, горечь разочарований, сожалений и утрат, сумерки существования, печаль прощальных настроений, а также всё то, что позволяло называть Рахманинова *элегическим певцом уходящей России*.

В романсах рахманиновская элегика получала определённую содержательную конкретизацию. Их герой часто жалуется на жизнь, находя множество поводов для недовольства ею. Отсюда излюбленный мотив — всякого рода разочарования и утраченные иллюзии.

Самым непосредственным выражением этого мотива стал роман «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, кроватка 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 беспоконным 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», «Пошадя я молю», «Опять вострепелось 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 изъяслением 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 зываний и мольбы.

Своё наиболее масштабное воплощение, причём совершенно конкретное в отношении сюжетных соответствий, драма сильных страстей получила у Рахманинова в его операх. Первая из них — «Алеко» (1892), появилась в окружении таких образцов подобного наклона, как «Пиковая дама» Чайковского (1890) и «Царская невеста» Римского-Корсакова (1898). Позднее эта линия получила продолжение в ранних операх Прокофьева: «Игрок» (1916) и «Огненный ангел» (1927).

Речь идёт о типе музыкально-театральной концепции, где на передний план выдвигаются натуры с завышенными притязаниями, готовые использовать для своих целей любые средства, что губительно сказывается и на них самих, и на их окружении. В качестве родовой черты подобного рода произведений можно отметить присущий их главным героям мучительный комплекс внутренней неудовлетворённости, вызывающий исключительное сгущение драматизма.

Что касается опер самого Рахманинова, то вслед за «Алеко» в 1904 году была закончена «**Франческа да Римини**» (на сюжет V песни «Ада» из «Божественной комедии» Данте) и тогда же написан «**Скупой рыцарь**» (на текст одноимённой «маленькой трагедии» А.Пушкина с небольшими сокращениями). В центре каждой из них — сильная личность, находящаяся во власти губительной страсти.

В первых двух это неистовое и мстительное чувство ревности, приводящее к убийству с двумя жертвами. Именно терзающие противоречия души, мучимой неразделённой любовью, рожают наиболее впечатляющие страницы в обеих операх: Каватина Алеко и сцена-монолог Ланчотто.

В третьей опере «гиперстрасть» к богатству вовсе не тождественна низменному стяжательству — «*это способ обрести власть, могущество, которые некогда добывались мечом, а ныне денежными сундуками*» (А.Цукер). И здесь огромный монолог главного героя — боль-

шое достижение Рахманинова и всей русской музыки того времени (исключительная эмоциональная насыщенность и богатство оттенков при единстве тона).

* * *

Вернёмся к «Алеко» как наиболее репертуарной из опер композитора. Создавая её либретто по поэме А.Пушкина «Цыганы», известный театральный деятель В.Немирович-Данченко осовременил сюжет, осмыслив его применительно ко времени рубежа XX века. И в либретто, и в музыке максимально проакцентирована мысль о противостоянии главного героя и далёких от цивилизации «детей природы» как двух разных, несовместимых друг с другом миров.

Одну сторону этого противостояния составляет романтика вольной жизни: с негой и грацией в женских хоровых сценах, с огненным темпераментом, удалью и молодечеством в мужских плясках, с восторженной услодой 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 разuverенность в жизни и в себе, на душевные терзания и безотрадное существование. Эту гордую, одинокую, мятущуюся натуру байронического типа изначально преследует комплекс сумрачной рефлексии, психологической раздвоенности, жгучей неудовлетворённости.

За всем отмеченным, вне всяких сомнений, стояла фигура интеллигента той поры, и своё сочувствие к нему композитор наилучшим образом выразил в **Каватине Алеко**, которая, будучи по художественной выразительности подлинной жемчужиной и помещённая архитектурически 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». Прозекспонировав 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» утасает в горьких констатациях безысходности и душевной опустошённости.

В исследовательской литературе не раз высказывалась мысль о явственных переключках «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 Эпilog оперы).

В «Скупом рыцаре» экспрессионистские веяния отчётливо заявляют о себе в сумрачно-тягостной атмосфере, внутренне не просто напряжённой, а нервно-взбудораженной, с прорывами вздыбленно-взвихренного тонуса и «жути» отдельных моментов (2 картина — «В подвале»).

И опять-таки, как это говорилось по поводу переключек музыки Рахманинова с веризмом, следует подчеркнуть, что черты экспрессионистской эстетики имели место и за пределами его опер. Так, в вокальном творчестве одним из самых сильных образцов рахманиновского экспрессионизма можно считать романс «Как мне больно».

Уникальным примером использования соответствующей стилистики является **«Кольцо»** (1906), где, казалось бы, невозможно было даже предположить нечто подобное, поскольку речь идёт о сочинении фольклорной направленности, хотя исходный импульс мог быть задан столь же неожиданной поэтической канвой А.Кольцова, передающей свободным стихом ситуацию заклинательной ворожбы.

В согласии с фольклорным наклоном текста, композитор строит вокальную линию преимущественно на натурально-ладовой диатонике, однако при этом ему удаётся передать в музыке сложнейшее психологическое состояние, связанное с наплывами тревог, страхов, кошмаров, так что без малейших колебаний приходится говорить о признаках экспрессионизма.

Нагнетание зыбкой, расплывчатой мистической атмосферы основано у фортепиано на нервной вибрации терцовых ходов. Заклинательное начало со всей явственностью обнажается в произнесении заклятья *«Загорись, разгорись, роковой огонь! Распаяй, растопи чисто золото!»*, которое воспроизводится закличками на опять-таки терцовом возгласе с сильными акцентами.

И, завершая обзор оперного творчества Рахманинова, необходимо отметить, что он по-своему откликнулся на *экспериментальные устрем-*

ления времени, связанные с разработкой жанра одноактной оперы. Завершая эволюцию русской камерной оперы («Каменный гость» Даргомыжского, ряд сценических опусов Кюи, «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова), Рахманинов стремится к лаконизму и конденсированности действия, к его сквозному развитию, использует для характеристики главных героев развёрнутые монологические сцены, раскрывающие их сложный внутренний мир, что делает эти произведения психологическими драмами.

Вдобавок ко всему, от оперы к опере нарастала значимость симфонического начала, что своего максимума достигло в «Скупом рыцаре», где центр тяжести перенесён на непрерывный ток оркестрового развития, смысл которого «поясняется» репликами вокальной декламации.

Печать трагизма

От элегичности и обострённого драматизма образная палитра Рахманинова нередко устремлялась к *трагизму*, в русле которого метафора «чёрные сумерки» получала своё законченное воплощение. Если припомнить многое из сказанного выше, то невозможно не почувствовать активнейшее действие этого вектора.

В самом деле, в столь характерных для творчества Рахманинова элегических настроениях в амплитуде их оттенков от просветлённой грусти до «чёрной меланхолии», а также в разного рода драматических состояниях, предстал 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 поставил множество соответствующих акцентов.

В романсах при посредничестве слова он с болезненной остротой передавал экспрессию душевной боли, безнадёжности, тоски одиночества и покинутости. В этом отношении очень показателен характерный для него выбор текстов — на пределе эмоционального напряжения, нередко с болезненным оттенком.

Таковы стихи Д.Мережковского, взятые для романса **«Пошады я молю!»**. И в музыке соответственно запечатлена сильнейшая внутренняя борьба чувств, горестная взбудораженность души среди водоворота бедствий. Этот водоворот бедствий передаётся посредством сложного

построения нервно-импульсивной взвихренно-смятенной фактуры со всевозможными полиритмическими наслоениями.

Исходя из текстов, избираемых композитором, можно говорить о трёх взаимосвязанных мотивах, конкретизирующих причины возникновения трагического мироотношения: *утраченные иллюзии, 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 обречённости, а полный жизненный крах.

Этому отвечают предельное торможение темпа (*Largo*), траурный ритм, использование фригийских оборотов, давящая тяжесть «фатальной» педали тоники в глубоких басах и декламационный распев отдельными краткими фразами с обрывом на слабой доле, что передаёт состояние подавленности, оцепенения, стопора.

Философское осмысление темы утраченных иллюзий находим в романсе «**Проходит всё**» на слова Д.Ратгауза. Это повествование начинается в достаточно уравновешенном, констатирующем тоне, но при всей объективности высказывания уже с первых тактов ощутима печать обречённости (привычный у Рахманинова для передачи подобных состояний *es-moll* и медлительно-траурная поступь хоральной фактуры сопровождения).

И в последующем неуклонное динамическое нарастание, сопровождаемое столь же неуклонным нагнетанием экспрессии, выливается в крик души, заключённый в словах «*Я не могу весёлых песен петь!*» Нетрудно представить, насколько дороги были эти слова композитору — их можно считать программными для его творчества, если припомнить большой удельный вес у него «невесёлых песен».

Тема утраченных иллюзий непосредственно соприкасалась у Рахманинова с чувством разуверенности во всём и вся. Подобная настроенность пронизывает, к примеру, романс «**Дума**» (Т.Шевченко в переводе А.Плещеева), суть которого, действительно, составляет дума о тяготах жизни, о несбыточности желаний и бессмысленности стремления к счастью.

Изредка возникают вспышки несогласия с «судьбой» (в контрастах *pp* — *ff* и *agitato*), но конечным итогом неизбежно оказывается состояние глубокой депрессии, подводящее к траурной коде фортепиано, подтверждающей смысл слов «*Бесстрастно я гляжу на свет, // И нету слёз, и смеха нет!*»

От 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 взбуждающей 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 обессилело «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 хоралашествия и погребальной колокольности. Кстати, это самая развёрнутая из всех прелюдий (около семи минут звучания), что служит косвенным доказательством особой значимости трагедийной образности у Рахманинова.

* * *

Другое доказательство отмеченной значимости — создание целого ряда крупных произведений с главенством данной образности. В раннем творчестве это прежде всего оба фортепианных трио, особенно второе. **Фортепианное трио № 2 *d-moll*** (1893) самым непосредственным образом продолжило традицию шедевра русской камерной музыки второй половины XIX века, каким 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*).

Разнотчения касаются только того, что Чайковский как бы не выделил финал, заменив его заключительным разделом II части с заголовком *Variatione finale e coda*, а Рахманинов даёт финал в виде отдельной III части, хотя она предельно краткая и по структуре в точности совпадает с последним разделом у Чайковского. Это эпизод *Allegro risoluto*, базирующийся на интонациях основной темы, которая затем появляется в своём траурном облике и после генеральной кульминации постепенно истаивает, уводя в глухой мрак безысходности.

Наконец, и само название «*Элегическое* трио» явно происходит от того, как Чайковский обозначил I часть своего Трио — *Pezzo elegiaco* (*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 ощутима принадлежность иному времени. Уже в Трио № 1 очень сильно трагическое наклонение, и оно ещё более усилено в Трио № 2.

Сгущение трагизма, как важнейшая примета времени (она ярко заявила о себе и в последних произведениях Чайковского, увенчанных реквиемом 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 погода 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 ошутимо 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 никнувшего человеческого духа наталкиваются на угрожающий наплыв зловещей громады, а на кульминациях они беспощадно подавляются казнящими ударами всепоглощающей силы (здесь свой пир правят медные духовые).

В конечном счёте, а также с точки зрения психологического наполнения, столь впечатляюще воссозданная «марина» с её траурными ритмами, погребальными 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.Мяковского (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 разuverенности, отчаяния, предсмертной тоски определялся не только закатной порой уходящего времени, но и чувством надвигающихся катастрофических перемен в мире, вступающем в новый век и в новую эру.

Таким образом, музыка Рахманинова несла в себе и скорбный знак вхождения в историческую зону колоссальной конфликтности и трагического мироощущения, столь характерных для XX столетия.

Определённым свидетельством именно такой, достаточно объективной мотивации трагедийной образности у Рахманинова можно считать использование средневековой секвенции *Dies irae*, которая издавна, в согласии с устоявшейся традицией, воспринимается как музыкальный символ смерти, обречённости. Рахманинов, как никто другой из композиторов всех времён, широко вводил её в свои сочинения. Настолько широко, что она выступает в роли своего рода лейтмотива его творчества, как некая неотвязная *idée fixe*.

А.Гольденвейзер, прослушав «Симфонические танцы», пометил в дневнике о Рахманинове: «*Мотив **Dies irae** его всюду преследовал*». И действительно, помимо только что названного произведения, он встречается в «Острове мёртвых», «Колоколах», «Рапсодии на тему Паганини», во всех трёх симфониях и во множестве других сочинений, где его очертания в той или иной степени завуалированы (см., к примеру, Этюд-картину *c-moll op.39 № 1*).

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 формы, в равной мере глубокий и блистательный, одинаково безупречный по художественному качеству каждой из трёх частей. Его премьеру нередко сравнивают по значимости с постановкой чеховского «Вишнёвого сада» на сцене Московского Художественного театра.

Столь грандиозный взлёт последовал после первого, относительно кратковременного, но глубокого творческого кризиса. Его внешние обстоятельства описывались многократно. Единственной причиной обычно называют неудачное исполнение в 1897 году Первой симфонии под управлением А.Глазунова и резко отрицательные отзывы петербургской прессы.

Но совершенно очевидно, что сущностная причина была связана с переломом в движении от 1890-х годов к 1900-м, с перестройкой творческого сознания перед выходом на новую, высшую фазу художественного созидания. Требовалась некая пауза, ставшая своеобразным трамплином к обретению тех внутренних ресурсов, которые позволили Рахманинову с исключительной силой и убедительностью воплотить весь спектр основных образов и состояний, характерных для человека рубежного времени.

И что очень важно: его музыку отличала безусловная общезначимость художественного высказывания, что означало способность говорить в звуках от лица многих. То есть при всей романтизированнойности

рахманиновское творчество (скажем, в отличие от Скрябина) было наделено несомненной объективностью.

Эта «объективная субъективность» или «субъективная объективность» особенно наглядна в рахманиновской лироэпике, посредством которой о всеобщем говорится в лирических тонах, исходя из глубин индивидуального духа, а сугубо лирическое раскрывается в тесных связях с окружающим, без какой бы то ни было внутренней замкнутости и тем более эзотерической «интровертности».

Именно в этой романтизированной манере «объективной субъективности» Рахманинову удалось вдохновенно выразить *идею высокого жизненного подъёма*. Вначале (так сказать, предварительно) это наблюдалось на стадии первой половины 1890-х годов, начиная с Первого концерта (1891) и кончая Первой симфонией (1895). В концерте композитору удалось превосходно передать 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 Калининкова, 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 Гippiус «*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 возторженно-гимнических произнесений. Призывно-кличевая природа интонирования обнажается в фанфарных ходах по звукам трезвучия в утверждениях фразы *«Весна идёт!»* и расцветчивается яркими тональ-

ными 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, kloкочущий 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 «Позмой экстаза» А.Скрябина (1907).

По большей части внутри этой зоны находятся и соответствующие произведения Рахманинова, в том числе Второй концерт и Вторая симфония. Сильные отзвуки сложившейся тогда героической концепции представлены в Третьем концерте (1909) и в целом ряде фортепианных пьес 1910-х годов (например, в этюдах-картинах *c-moll op.33 № 1* и *D-dur op.39 № 9*).

Именно Рахманинов, наряду со Скрябиным, стал ведущим её выразителем в русской музыке тех лет. Его героикой 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 неизбежную 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 предвирать 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 изъятиями жажды душевной отрады. Драматургия произведения основана на взаимодействии двух сущностей: краткие героические послы и длительные откаты в лиризм, из чего складывается явственно выраженное противоречие.

В двух первых частях ощутимо настойчивое стремление не допускать столь продолжительных погружений в мир эмоций, однако они выходят из-под контроля рассудка уже хотя бы самим фактом своего преобладания в общей музыкальной «территории».

Это положение, казалось бы, закрепляется в следующей части, где композитор даёт полную волю лирическому чувству, но очень важно его высветление, снимающее печать ностальгической настроенности и тем более какой-либо мучительности состояния, заложенных в исходном *g-moll*.

Отталкиваясь от этого, финал даёт оптимистическое разрешение заданного изначально противоречия через синтез 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 «отрубавших» кадансов решительно отбрасывает настроение мечтательной расслабленности, утверждая безусловный приоритет мужественно-волевого жизнеотношения.

Пунктирную линию отмеченного драматургического каркаса продолжает сильный всплеск героической настроенности, возникающий в центре лирического оазиса II части. Окончательное торжество этой настроенности устанавливается в финале в формах столь характерной для творчества Рахманинова метаморфозы скерцозности. Она представляет собой множественный сплав:

- скерцозность как таковая — живая, лёгкая, блистательная, с игровым элементом и подчас с оттенком причудливой фантастики;
- действенная энергетика — бурная, порывистая, пронизанная энтузиазмом созидания;
- праздничный дух — тот ярко мажорный тон, который постепенно устанавливался на протяжении всего концерта, неуклонно оттесняя исходную затемнённость его сурово-драматического зачина;
- и, конечно же, героическая окрашенность в её опоре на наступательные маршевые ритмы.

Такого рода празднично-героическое скерцо знаменовало собой высокий подъём сил, их радостное кипение, свет, бодрость, молодость, жажду деятельности и завидную полноту жизнеощущения. Эта полнота умножается в финале участием лирических отступлений, что в коде выливается в лироэпический гимн-апофеоз, утверждающий в качестве итога гармоническое единение тех двух начал, которые прежде соперничали.

* * *

Много сходного по концепции находим в **Концерте для фортепиано с оркестром № 3** (1909), суть которого в преодолении элегичности на пути утверждения действенно-героического отношения к миру.

Данная идея проводится с неукоснительной последовательностью, но в формах диалектически сложного, многоступенчатого процесса. Начальная ступень — это столь важные для представлений о музыке Рахманинова элегичность и мечтательный лиризм.

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 осязаемую потенцию динамизма. Она заложена в упругом фактурном ритме оркестрового сопровождения («толчковые» фигуры) и в пассажной технике фортепиано, которое вьёт «узоры» вокруг темы, проходящей в оркестровой партии. Кстати, в сохранившихся звукозаписях самого Рахманинова всемерно подчёркнут именно этот двигательный нерв.

Пусть более завуалировано, но те же действенные «толчки» прослушиваются и в материале побочной партии. Эти ростки выливаются в разработку в целенаправленную энергию преодолений. Её порывы-дерзания и грозные налеты всё более сильными всплесками прорезают затемнённую атмосферу волнующегося моря бытия и кульминируют в начале репризы.

Эта, так называемая динамизированная реприза решена в форме каденции солиста, но её мощь настолько невероятна, что она перекрывает кульминации с участием оркестра. Тема главной партии преобразуется коренным образом, она приобретает здесь поистине исполинские очертания, в её исключительном волевом напряжении и патетических провозглашениях запечатлена страстная жажда вырваться из мучительного состояния к свету, свободе и героическому жизнеотношению.

После возвращения побочной партии в первоначальном облике в последних тактах коды слышатся фанфары-предвещения труб и маршево-скерцозные ритмы, напоминающие о былых вторжениях скерцозной героини 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 действенности 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 забвения, что увенчивается успехом на стадии завершающего броска моторики, непосредственно (*attacca*) вводящего в последнюю часть.

Финал практически насквозь пронизан жадной стремительного движения, духом бодрости, воодушевления, радостной окрылённости. Его героика скерцозного склада насыщена напором импульсивной ритмики и зовами звонких фанфар. И ещё более чем в финале Второго концерта, это *праздничное* скерцо, что поддержано ярко выраженными признаками концертного стиля (артистическая броскость, нарядность, блеск).

В развёрнутой коде героическое начало утверждает своё торжество исключительной мощью заключительного гимна, в котором определённое место находит и лирическая нота, переплавленная в безусловную утвердительность.

* * *

И, наконец, **Вторая симфония** (1907), идея которой состоит в изживании мучительно-скорбных состояний через разворот волевого начала и через чувство сопричастности к тому, что суммирует в себе понятие Родины.

Вступление к I части выдержано в угрюмо-тусклых, томительно-тоскливых тонах. Его сумеречный скорбно-погребальный колорит фиксирует крайнюю степень подавленности, вызванной прессом неотступных душевных тревог и страхов.

Эта музыка словно бы задаётся вечными мучительными вопросами русской жизни: как и зачем жить? что делать? кто виноват? (приходится признать, что при всей своей сакраментальности это самые ходовые идиомы отечественного «любомудрия»). И стоит подчеркнуть, что в данном случае мы имеем дело не просто с вступлением к I части — это вступление ко всей симфонии, так как его основной мотив в последующем неоднократно вторгается по ходу развития цикла.

Непосредственно вырастая из материала вступления, тема главной партии повествует о жизненном пути интеллигентной натуры — натуры тонко чувствующей, впечатлительной, ранимой. Её лирически-проникновенные, очень искренние, взволнованные излияния основаны на глубоко индивидуализированном мелодическом рисунке (трепетность его контура подчёркнута мягкой синкопированностью ритма). Фоном становится колыхание *ostinato* плагальных оборотов, что в музыке Рахманинова является типичным средством выражения тоскливой элегичности.

Однако в ходе развития эта мелодия, сама по себе интонационно ясная и безыскусная, вязнет в сложных лабиринтах сопровождающих голосов (непрерывная смена гармоний, сплошная хроматизация, предельная детализированность звуковой ткани). И затем, уже на стадии разработки, на разъедающую 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 ненавистной 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 проявлением 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 тона (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 карнавальской круговерти, основанной на триольном кружении тарантелльных 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 жизненного ощущения с преодолением на этом пути всякого рода элегических, лирически-размягчённых и мечтательных настроений, он неприкосновенными для себя сохранял две святыни, связанные с миром природы и образом России.

С точки зрения воплощения *пейзажных мотивов* музыкальное искусство рубежа XX века выделилось в 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 колебание 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 светлая красота пейзажа выступает в резком несоответствии с трагическим состоянием персонажа («Я опять одинок»).

Однако главенствующая функция природного окружения состояла в том, чтобы привести в смятенное состояние человеческого духа умиротворяющее начало, нейтрализовать его дисгармонию. За пределами романсного творчества наиболее развёрнутую версию подобного сюжета находим в кантате **«Весна»** (1902).

Здесь разворачивается внешне бытовая, а по сути психологическая драма супружеской неверности, за которой хорошо ощутима тревожность и расшатанность общей атмосферы того времени. К концу повествования именно благодаря воздействию флюидов, идущих от вновь и вновь возрождающей природы, на человеческие души нисходит просветление и печать житейской умудрённости.

И сама по себе природа предстаёт у Рахманинова многообразно. Если опять-таки обратиться к его вокальному творчеству, то найдём, к примеру, следующие контрасты:

- с одной стороны, открыто эмоциональный выплеск — очень непосредственный, рождающий совершенно отчётливые и конкретные пейзажные ассоциации. Допустим, то могли быть порывы ветра, бурные налеты волн, корреспондирующие экстатичной взволнованности «Летних ночей», либо созданный в духе пылкого гимнического дифирамба «Фонтан» или знаменитые «Весенние воды» с их патетикой воодушевлённого жизнеутверждения;

- а с другой стороны, изысканная звукопись символистского плана с эстетизацией подтекста, неуловимого намёка, что касается главным образом поздних опусов («Ветер перелётный», «Ночью в саду у меня», «Маргаритки»).

В отмеченном многообразии граней пейзажности наиболее приятательными 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 «сонорику», где, помимо всевозможных претворений колокольности, о чём пойдёт речь ниже, воспроизводятся всякого рода имитации «натуры» (журчание воды, птичьи фиоритуры и т.д.).

В «Алеко» импрессионистский флёр даёт знать о себе совершенно иначе. Своё законченное выражение он находит в Интермеццо (№ 11 с его реминисценцией в оркестровом вступлении к № 13). Картина южной ночи, знойная нега, всплески гедонистической улады переданы с максимально возможной пышной роскошью красок инструментальной палитры. И стоит заметить, что в некотором роде Рахманинов предвосхищает здесь чувственную звукопись «Испанской рапсодии» М.Равеля.

В последующей эволюции приметы рахманиновского импрессионизма в достаточном обилии представлены в романсах (к примеру, «Утро», «Мелодия», «Фонтан», «Сей день, я помню», «Всё хочет петь» и т.д.), фортепианных прелюдиях (*D-dur*, *Es-dur* и *es-moll*, *F-dur*, *G-dur*, *gis-moll* и др.) и этюдах-картинах (*C-dur* и *g-moll op.33 № 2* и *№ 8*, *a-moll op.39 № 2* и т.п.). Перечислив ряд образцов, попытаемся суммировать свойственные им качества соответствующей звукописи.

Спектр средств гармонии мог простираться у Рахманинова от прозрачной утончённо-изысканной палитры до красочных гирлянд мягко диссонирующей аккордики и сложных напластований, расцвечиваемых большетерцовыми сопоставлениями. Характерно, что мажор у него в таких случаях отнюдь не лучезарный, а меланхоличный, матовый, с довольно густыми тенями (сказывается столь свойственное композитору элегическое наклонение).

Широкая шкала звукоизобразительности обеспечивается многообразием приёмов фактурного изложения: колыхание и трепетная вибрация звуковой ткани, фигурационное кружево, изысканная мелизма-

тика, 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, выходящей 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 колыбании 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 отпечатком, и звонит с новой колокольни, и колокола у него новые. Что-то коренное в них и очень радостное*».

«*Очень радостное*» — это, конечно, сугубо фигуративная характеристика: так выдающийся художественный критик подчеркнул отрадный для него факт появления на небосклоне русского искусства нового большого дарования.

Разумеется, радостный, праздничный, торжественный перезвон представлен в музыке Рахманинова достаточно широко, и его завершающие сильные «аккорды» находим в этюдах-картинах *Es-dur op.33 № 7, fis-moll* и *D-dur* из *op.39*. Но это только одна из множества граней всеобъемлющего смыслового диапазона рахманиновской колокольности.

То могут быть скорбные, траурные, погребальные звоны (Прелюдия *h-moll*, заключение симфонической поэмы «Остров мёртвых») и эксцентрично-театральные колокольцы (фортепианная пьеса «Полишинель» *op.3 № 4*), грозовой набат (окончание Первой симфонии) и психологически наполненные зовы-вопрошания (Этюд-картина *d-moll* из *op.33*).

Шкала эта непрерывно обогащалась в ходе эволюции от самых ранних сочинений (фортепианный Ноктюрн *c-moll* и «Русская рапсодия» для двух фортепиано) до последних опусов (кульминация I части Третьей симфонии).

Подлинной антологией рахманиновской колокольности стали два произведения, написанные ровно с двадцатилетним интервалом: Сюита № 1 для двух фортепиано (1893) и вокально-симфоническая поэма «Колокола» (1913).

О втором из них речь впереди, что же касается **Сюиты № 1**, то здесь к колокольности в известной мере предрасполагал сам избранный композитором ансамбль инструментов с их ударной природой. Это качество реализуется многообразно: мягкие отзвуки звона серебряных колокольчиков гедонистических усадьб 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 считал безмерно. Он следовал ему прежде всего по линии лирико-драматического стиля, что хорошо ощутимо и в оркестровых сочинениях (от одночастной юношеской Симфонии *d-moll* и вплоть до Второй симфонии, 1907), но особенно в вокальном творчестве («О, не грусти», «Я жду тебя», «Я тебе ничего не скажу», «В молчанье ночи тайной», «О нет, молю, не уходи», «Я опять одинок» и др.).

Говоря о преемственности музыки Рахманинова по отношению к западноевропейским истокам, мы естественным образом приближаемся к определению её отчётливо выраженной *романтической сущности*. В

ранних сочинениях он в той или иной степени следовал своим кумирам классического романтизма, то есть романтизма первой половины XIX века.

Более всего Рахманинов был предрасположен к Шуману (к слову, как и вся русская музыка второй половины XIX века), о чём красноречиво говорят, к примеру, взволнованно-пылкий порыв среднего эпизода Прелюдии *cis-moll* или таинственно-тревожная пульсация скерцо Виолончельной сонаты.

Следующими должны быть названы Шопен (см., к примеру, поэтичнейший ноктюрн *Des-dur* и бурный драматический этюд *e-moll*) и Лист, отзвуки музыки которого явственно слышны в Сюите № 1 для двух фортепиано и в Музыкальном моменте *es-moll*.

Среди других моделей романтического стиля могли промелькнуть Шуберт (побочная партия Первой фортепианной сонаты) и Мендельсон (юношеское Скерцо для оркестра напоминает написанную когда-то таким же юным Мендельсоном увертюру «Сон в летнюю ночь»).

Однако самое важное состояло, конечно же, не в отмеченных «следах» тех или иных воздействий, а в том, что Рахманинов самым органичным образом воспринял этику и эстетику романтизма, сам мир романтических чувств и устремлений.

Он унаследовал такие родовые качества романтической образности, как возвышенная созерцательность, склонность к «мечтаньям-грёзам», приподнятость художественного высказывания, пафос высоких помыслов и дерзаний, бурная порывистость, возникающие временами всплески экзатичности (в диапазоне от всеохватывающей радости до безмерного отчаяния), резко выраженные, подчас поляризованные контрасты (в том числе передающие извечно романтическую коллизию мечты и действительности).

Итак, искусство Рахманинова вне всяких сомнений принадлежит романтизму. Но его музыкальная родословная выходит и достаточно далеко за пределы данного исторического феномена. Помимо отмеченных выше связей с отечественной музыкой XIX века (главным образом с Чайковским и отчасти с кучкистами), в его творчестве нетрудно уловить флюиды, идущие, например, от Бетховена, Брамса, Грига и ряда других композиторов.

С юных лет он выступил достойным наследником классических традиций широкого спектра, оставаясь таковым до конца жизни. Но классика, которой он следовал, как раз с 1890-х годов вступила в последнюю стадию своей эволюции. Вот почему стиль искусства рубежного периода можно с полным основанием именовать *позднеклассическим*, и

поэтому преемственность творчества Рахманинова, восходящая к различным его предшественникам, сразу же выступает в соответствующей метаморфозе.

Причём, не менее важно другое: позднеклассическое у Рахманинова обычно представало в ярко выраженном варианте *позднего романтизма*. Суть данного обозначения состоит в том, что сугубо романтическое, каким оно оформилось в художественном творчестве первой половины XIX века, было в немалой степени оттеснено иными эстетическими установками во второй его половине и возрождалось в новых исторических условиях на рубеже XX столетия.

Характерным признаком поздней классики (в том числе в её поздне-романтическом варианте) зачастую являлась предельная насыщенность художественной субстанции по самым различным её параметрам. Выделим из них три особенно важных для Рахманинова.

Во-первых, драгоценнейшим свойством его музыки всегда был мелодизм, через который композитор воплощал главное из того, что он хотел выразить, в том числе обладая редкостным даром создавать мелос необычайно широкого дыхания (как уже говорилось, среди лучших примеров — «бесконечные мелодии» медленных частей Второго концерта и Второй симфонии). Это то, что мы наблюдаем в «горизонтали».

Во-вторых, если взять «вертикаль», то, чуждаясь формотворчества в рамках «учёного» контрапункта, Рахманинов дал великолепные образцы богатейшей, детализированной и опять-таки насквозь мелодизированной, «поющей» фактуры, в частности на основе самобытного использования приёмов подголосочного звуковедения, линейного плетения звуковой ткани, диалогического взаимодействия автономных пластов и контрастной полифонии (Прелюдия *B-dur*, «Вокализ», «Оброчник» и т.д.).

И, в-третьих, словно бы отвечая на веяния символизма, но исключая присущую ему зашифрованность и какую-либо туманность, композитор создавал образы поразительно объёмные, многослойные и многооттеночные.

Едва ли не раньше всего подобный синтез воссоздан в знаменитой **Прелюдии *cis-moll***, где это преломилось через диалогическую звуковую ткань, через напряжённое взаимодействие двух пластов: словно бы сковывающий, подавляющий императив, то есть веление, исходящее извне (нижние голоса), и стремление вырваться из-под спуда этого гнетущего воздействия (верхние голоса).

И, как часто бывает у Рахманинова в подобных случаях, возникает многоликий, но удивительно органичный образный сплав:

- сумрачная патетика и элегическая грусть;
- публицистический посыл, эпический размах, торжественно-величавая укрупнённость и лирическая проникновенность, отчётливо субъективная нота;
- и, кроме того, при всей обаятельности и кажущейся доступности по сути своей эту музыку отличает сложное проблемное наполнение, связанное с 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.

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, колющее и даже отталкивающее («бесы» с их хищным оскалом);
- если Сюиту № 1 для двух фортепиано можно было назвать «Колокольной», то Сюиту № 2 для того же состава — «Энергетической», настолько ей свойствен мощный динамический прессинг и пафос «деловитости»;
- популярнейшей Прелюдии *g-moll* в высшей степени присуща «формульность», что выражается в сквозной остинатности, в заострённой чеканности маршевых ритмов, в суровой окраске натурально-ладовых оборотов и в упруго-ударной специфике артикуляции;
- а если говорить в более общем плане, то можно напомнить отмеченную выше одноактную структуру, монологическую основу и сквозную драматургию симфонического типа в операх «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини».

Из только что отмеченных провозвестий XX века в творческой лаборатории Рахманинова исподволь вызревали черты его обновлённого стиля, который во всей отчётливости предстал в произведениях 1910-х годов. Обретение этого стиля несло в себе определённую бытийную диалектику, суть которой выглядела приблизительно следующим образом.

Индивидуальному сознанию, выросшему на почве романтического века, было свойственно стремление пронести через испытания ценности прошлого. Вместе с тем мудрость жизни подсказывала: нельзя отгораживаться от бегущего потока времени, замыкаться в себе и былом. Нужно пытаться понять меняющийся порядок вещей и, насколько возможно, идти на сближение с ним, находя приемлемые компромиссы.

Эта мысль пронизывает созданные в 1910-е годы серии фортепианных пьес — Прелюдии *op.33* и Этюды-картины *op.33* и *op.39*, где особенно наглядно запечатлены константные свойства соответствующей человеческой природы и возникающие изменения её эмоционально-психического спектра.

В своей совокупности названные пьесы образуют широко развёрнутый, многогранный макрокосмос чуткой, глубоко чувствующей природы с достаточным «запасом прочности», который позволял без ощутимых потерь продлить существование ряда типично позднеромантических состояний: пейзажно-созерцательные образы и весенняя колокольность, мятежная героика и сумрачный демонизм, элегичность с ностальгической нотой и скорбная исповедальность — каждый из подобных смысловых мотивов передаётся с подобающим им пафосом больших чувств и открытой экспрессии.

Переступая порог нового времени, эта крупная, неординарная личность стремится определить точки контакта с ним, внося в своё мироощущение определённые коррективы. Исходя из своей сложившейся образно-стилевой системы, композитор «транспонирует» её в контекст нового исторического измерения.

Стилистически происходящим переменам отвечали импульсивно-нервная ритмика и обострение диссонантности, экспансивная звуковая атака и суховато-жёсткая артикуляция, тяготение к натуральной ладовости и графичной манере письма, обращение к насыщенной полигармонии и 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 отдадность 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 *leggero*). Другие опорные обороты основаны на бесполутоновых интонациях, в том числе квартax и квинтах в широких длительностях, что создаёт ощущение простора, соприродности.

В ещё большей степени «эффект воздуха» воспроизводится средствами фортепианной фактуры: импрессия хрупких созвучий кварт и квинт с добавлением вибрирующего мерцания большого септаккорда, и только на тихой кульминации (10 т. от конца) краски ненадолго густеют, но характер воздушности сохраняется (разворачивающаяся на глубокой педали тоники красочная гирлянда мажорных трезвучий в большесекундовом ниспадании *C—F, B—Es, As—Des*).

Рахманинов создаёт одну из лучших своих пейзажных зарисовок, притягивающую особой прелестью. Прелесть эта состоит не только в тончайшей звукописи, необычайно чутко передающей еле приметные колебания в состоянии ландшафта, но и в самом ощущении абсолютного растворения наблюдателя в этих колебаниях, что сообщает символистской зачарованности поэтики ноктурна несколько мистическую ауру (она воссоздаётся посредством изощрённо прихотливой ритмики и ускользающих тональных опор).

Музыкальная образность становится многозначной, загадочной, зашифрованной, звуковая ткань приобретает подчёркнуто эстетизированный характер (изысканно-утончённая палитра красок, изощрённая колористика). Воссоздавая таинство зыбкого, смутного, призрачного, невыразимого, Рахманинов многое сплетает из эфемерных бликов, используя прихотливую, полную неожиданностей игру ритмических комбинаций, интенсивнейшее *rubato* и ряде случаев снимая указание метра.

Резко усложняется гармонический язык (септ- и нонаккордика, малосекундовые созвучия, сближение с политональными эффектами), и отдельные романсы прерываются на «многогочии» 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» ответы такого демонизма преобразуются в нечто действительно зловещее. Общее *Agitato* дополняется здесь резко выраженным интонационным изломом и мрачным, «змеи-

стым» 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 заворoshка. 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 *«токатную остроту и колкость»*, а также *«обнажённость механически-моторного начала»*, приходит к недвусмысленному выводу о том, что в этой музыке *«слышится трагический ужас и смятение перед чем-*

то грозным, неумолимо жестоким, надвигающимся на человека с роковой неотвратимостью. Нельзя не услышать здесь сходства с теми страшными образами бесчеловечной, злой силы в искусстве XX века, которые были порождены социальными катастрофами и войнами нашего времени».

Сразу же стоит заметить: отнюдь не всё в реалиях нового столетия было чуждо Рахманинову. К примеру, ему явно импонировало ощущение стремительного движения. И только что отмеченный «негатив» Этюда-картины *a-moll op.39 № 6*, связанный с энергией «бешеного моря», 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 перекличках с «индустриальной эрой» находится повышенный динамизм ряда фортепианных пьес Рахманинова, в которых он часто прибегает к жёсткой токкатной манере изложения с сильными, резкими ритмическими акцентами и острым рисунком пассажей, а также с форсированной нонлегатной артикуляцией в духе беспедального пианизма. Если взять этюды-картины, то в данном отношении наиболее показательным среди них является самый первый по счёту — **Этюд-картина *f-moll op.33 № 1***.

Эту пьесу можно считать образчиком воплощения урбанизированной энергии, которая своей импульсивно-наступательной ритмикой, собранностью и аскетизмом напоминает безотказно работающий механизм. Присутствуют здесь и признаки «новой деловитости»: сухо по тону, с холодком и отстранённостью, что поддержано угловатостью интонационного контура, рубленой артикуляцией и нонлегатным штрихом.

Изредка возникающие робкие наплывы лирической эмоции отбрасываются категорично и с нарочитой грубоватостью. Черты скептически-трезвого взгляда на вещи обнажаются в огротескованной музыке середины, предвосхищающей «Сарказмы» С.Прокофьева (отрывистые, колкие звучания остродиссонирующей аккордики с выделением большого септаккорда).

* * *

Отметив определённое сближение Рахманинова с новейшими течениями музыкального искусства 1910-х годов, всё-таки приходится признать, что на фоне их резко выраженного разворота и радикальной направленности, он оказался в арьергарде художественного процесса и вскоре был причислен к стану «традиционалистов».

Это объясняется тем, что в коренных чертах психологии и мироощущения Рахманинов, подобно тем, у кого была сходная жизненная и творческая судьба (к примеру, Н.Метнер в музыке и И.Бунин в литературе), навсегда остался сыном породившего его времени, то есть времени рубежа столетий и рубежа эпох. И в своей музыке он говорил прежде всего от имени своего поколения.

Входя в новое историческое измерение, это поколение стремилось удержать свойственный себе комплекс позднеромантических состояний и умонастроений, вставший в иную, во многом чуждую эпоху, что требовало неизбежного внесения определённых коррективов 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 происходившей 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, некалендарный*» XX век. Пришедшая реальность оказалась для большинства слишком далёкой от тех надежд, которые связывались с её приходом.

Со всей очевидностью это обнаружилось в кровавом побоище Первой мировой войны, а позже, после двух революций 1917 года, в огненном смерче Гражданской войны. Именно столь открыто выраженная агрессивная сущность восходящей эпохи заставила отшатнуться от неё.

Теперь, став очевидцами совершенно иной действительности и пережив чувство губительного потрясения, приходилось отказываться

от иллюзий, ностальгически сожалеть о безвозвратно ушедшем, культивировать мужественно-стоическое принятие 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 разuverенности, а также становится отпением безвозвратно уходящего «серебряного века».

То была ключевая проблема времени, и её высокохудожественное воплощение делает данное произведение центральным для Рахманинова на его выходе в XX столетие.

Сказанное побуждает подробнее остановиться на анализе этой партитуры, тем более что композитор чрезвычайно выделял её в своём творчестве. Обычно весьма критично относившийся ко всему выходившему из-под его пера, он сделал в начале 1930-х годов, то есть по прошествии целых двух десятилетий, редкое для себя признание: *«Это произведение, над которым я работал с величайшей страстью, я люблю более всех других»*.

«Величайшую страсть» инспирировала маленькая поэма (точнее микроцикл из четырёх стихотворений) американского поэта-романтика Эдгара По «Колокольчики и колокола» в свободном переводе Константина Бальмонта (сам поэт справедливо охарактеризовал проделанную им работу как *«скорее подражание, чем перевод»*).

Вслед за литературным первоисточником композитор назвал своё произведение поэмой для симфонического оркестра, хора и солистов. В соответствии с привычной жанровой рубрикацией будем в дальнейшем именовать её вокально-симфонической поэмой, а ещё чаще кантатой.

Если довериться текстовой канве, избранной композитором, смысл кантаты «Колокола» нужно усматривать в воспроизведении извечного круга жизни — от её утра-юности до полуночи-погребения. Вслушиваясь в музыкальную ткань произведения, можно заключить,

что это только внешний и самый общий слой художественной структуры, за которым обнаруживается конкретная и глубинная социально-психологическая проблематика, связанная с реалиями начала XX столетия. Именно этот, второй план и будет интересовать нас прежде всего.

Исходная ступень повествования — праздничные утехы, шумные и горячие до экзотичности. 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 «обертонном» царящего здесь радостного возбуждения становятся радужные переливы бубенцов (*«Колокольчики звонят, // Серебристым лёгким звоном слух наш сладостно томят»*). Эти серебристые звоны «серебряного века» переданы сочетаниями тембров челесты, арфы и фортепиано.

Следующая ступень — «сны золотые», которые посещали и в I части (средний раздел и завершение коды: *«... волшебно наслажденье — наслажденье нежным сном»*), но в полной мере расцветают во II-й, создавая самый непосредственный эквивалент представлениям о поэтике «серебряного века».

Убаюкивающие колыбельные ритмы, исключительная пластика и нестеснённость лирического мелоса, обволакивающее марево насыщенной линейно-гармонической фактуры (нередко на «стоячей» педали тоники и тонической квинты) передают состояние завораживающего забытья в мечтаниях-грёзах, в блаженстве душевных усад, главный знак которого — чарующая, невыразимая нежность (это слово неоднократно фиксируется в тексте: *«... сколько нежного блаженства... безмятежность нежных снов, полных сказочных видений»*).

Особая грань открывается в центральном разделе (своего рода ариозо сопрано *solo* с т.3 ц.43, его образность предвосхищается в эпизоде с т.5 ц.36) — поистине божественное откровение, миг высшей душевной благодати, прикосновение к дивной красоте.

При всем контрасте рассмотренных образов, они родственны между собой, что особенно ощущается позже, в сопоставлении с последующими частями. Сближает их дух гедонии — активно-деятельной в I части (бурлящая радость праздника), созерцательно-лирической во II-й (истоста 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 остинатной 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 изощрённой 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 («*воющий набат... диких звуков несогласье*»), но ещё в большей степени характерная для первой половины 1910-х годов атмосфера русского художественного «скифства». Вот откуда огрублённо-угловатый рельеф, черты специфической обрядовости (с шёпотом, заговариваниями, заклинаниями), а также чисто фовистская лексика завываний и выкриков (симптоматично, что вся эта картина заканчивается на форсированном вскрикивании).

«Скифство» вылилось в целое направление музыки начала XX века. В том же 1913 году появился балет И.Стравинского «Весна священная» с его подзаголовком «Картины языческой Руси», несколько ранее — фортепианная пьеса Б.Бартока «*Allegro barbaro*» («*Варварское аллегро*»), а несколько позднее — «*Скифская сюита*» Прокофьева. Три выделенные обозначения (*языческое, варварское, скифское*) в своём комплексе дают представление об одном из характернейших векторов художественных исканий этого времени.

Известно, что сам Рахманинов после «Колоколов» вынашивал в середине 1910-х годов замысел балета «Скифы». И нелишне заметить, что ещё в опере «Алеко» воинственная мужская пляска предстала в отчётливо «скифских» очертаниях, а затем дух «дикости» напоминает о себе в песне Земфиры со свойственной ей позицией дерзкого вызова.

К слову, юный «скиф», как иногда именовали Прокофьева, в 1913 году после концерта, в котором исполнялись «Колокола», пометил в дневнике: *«III часть, “Набат”, привела меня в полнейший восторг своей стихийностью и силой выражения. Я решил, что это лучшее, что написал Рахманинов»*. И резонно предположить воздействие этой музыки на образный строй прокофьевского *«халдейского заклинания»*, созданного на текст принадлежащей перу того же К.Бальмонта поэмы «Семеро их» (1918).

Возвращаясь к Рахманинову, выделим в рассматриваемой части центральный эпизод (ц.77). Среди донельзя взбудораженного действа он кардинально отличается духом организованности и целеустремленности: «железная» токатная пульсация с взрывчатым толчково-синкопированным ритмом при ведущей роли тяжёлых тембров низкой меди (мощный напор наступательной энергии) и монолит унисонных произнесений хора в суровых тонах дорийского наклонения (волевой, непрекаемый 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 оstinatном обороте *t* — *секстаккорд VI*, в котором выделена стонущая интонация VI—V), и над ним простирается знаком опущённости тоника без терции;

- в унывом распеве английского рожка есть что-то от тризны, отпевания;

- декламационный монолог баритона напоминает печальные осмысления у рокового порога;

- от всего веет мраком, 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 обобщённый 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 усад в двух первых частях к тревожности и скорби двух последних, причём «Светлый праздник» (заголовок финала) выглядит весьма омрачённым.

Возвращаясь к «Колоколам», нужно признать, что столкновение с суровой жизненной реальностью герой произведения принимает мужественно, стоически. Обречённый на гнетущее существование среди чуждого, враждебного ему мира, он сознает необходимость адаптации к изменившимся условиям.

Залогом возможности выхода из кризиса является кода-катарсис (ц.121), озаряющая светом надежды, верой в продолжение жизни. Противостояние коды основным разделам финала подчёркнуто тем, что она представляет собой мажорный вариант его начальной темы.

Рассмотренная идея разработана композитором с подлинно концепционной глубиной, диалектично и чрезвычайно целенаправленно. Её воплощению подчинены все компоненты стиля и драматургии, включая интенсивнейшую симфонизацию. И если предваряющий эскиз данной художественной концепции, каким можно считать оркестровую фантазию «Утёс» (написана опять-таки ровно два десятилетия назад), всецело пребывал в рамках позднеклассической стилистики, то в «Колоколах», когда надвигавшийся разлом эпох становился совершенно очевидным фактом, данная ситуация воплощена на основе чёткого стиливого размежевания.

С уходящим столетием прочнее всего соприкасается II часть — это продолжение того рода возвышенно-одухотворённой лирики, кото-

рая 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 свойственная современному жизнеощущению сдержанность, объективная отстранённость тона с опорой на новый тип декламационного интонирования (кстати, здесь, как и в I части, предвосхищается вокально-хоровая манера Г. Свиридова).

* * *

Говоря о том, как «работает» на идею драматургия, выделим прежде то, что находится на самой поверхности и совершенно определённо запрограммировано в литературном первоисточнике. Речь идёт о колоколах как лейтжанре и лейттеме произведения.

Уже отмечалось, что колокольность занимала в творчестве Рахманинова место важное, как ни у кого из других композиторов, и свою предельную концентрацию она получила именно здесь. Этим была максимально подчёркнута отечественная традиция восприятия колокола как символического спутника человеческой жизни, в данном случае эволюционирующего от радужной 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 обличе.

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 бальмонтовском переводе поэмы Э.По, Рахманинов писал: *«Я прочитал поэму и тотчас же решил написать на неё симфонию в четырёх частях»*. И можно напомнить авторское обозначение жанра — поэма для **симфонического оркестра, хора и солистов**, где первым назван оркестр.

Именно благодаря использованию принципов симфонизма поднятая композитором проблематика получила глубоко 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 невинном 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, текущего изложения инструментального типа, так что, в сущности, перед нами не кантата, а вокально-оркестровая симфония (собственно, как симфония она и была задумана автором).

Схематически смысловой сублимат проделанного анализа можно обозначить в трёх «формулах»:

- дух молодости и упоительной гедонии как исходная ступень эволюции поколения рубежа XX века;

- тревожные предчувствия и происходящее затем вторжение разрушительной стихии, приводящее к завершающему реквиему;
- восприятие исторического перелома начала XX века как жизненной катастрофы и осознание необходимости адаптации к переменам.

Такой в осмыслении Рахманинова видится драма поколения рубежа XX века в его столкновении с реальностью нового времени — драма поколения, оказавшегося на переломном этапе истории лицом к лицу с грозным натиском восходящей эпохи и ощутившего колоссальную конфликтность, которую принесло новое время. Эту драму композитору удалось передать во всей масштабности и глубине.

Очень симптоматично, что год создания рахманиновской кантаты (1913, как раз накануне кровавых батальей 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, прошедшего 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 набравшей 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 опусов композитора с рассматриваемыми примерами по выразительности может соперничать, пожалуй, только «Вокализ».

* * *

Уникальность состоит в том, что средствами камерной фактуры (голос и фортепиано) здесь воссоздан подлинно эпический строй. В данном отношении очень важен следующий факт: исполнение этой музыки явно предполагает тембр баса.

Не случайно «Оброчник» и «Воскрешение Лазаря» (оба 1912) посвящены Ф.Шаляпину, в чём-то ориентируя на особенности его певческой манеры. В низкие, глубокие регистры сдвинута и фортепианная фактура, для которой характерны мощные мазки — либо тяжёлые аккордовые глыбы («Воскрешение Лазаря»), либо трёхоктавные унисоны («Оброчник»).

В целом, и вокальная линия, и фортепианная партия отличаются особой весомостью интонирования, фресковым рельефом. Этому отвечают неспешные темпы (*Crave, Pesante maestoso, Довольно медленно*), что в «Воскрешении Лазаря» дополнительно подчёркнуто хоральными «столбами» широко протянутых длительностей. Так, в сугубо ораториальных контурах передаётся нечто величественное, по силе своей необычайное.

Совершенно неожиданным для привычных представлений о манере Рахманинова оказывается активнейшее претворение публицистического начала. Формально по жанру своему каждый из рассматриваемых опусов представляет собой вокальный монолог. По сути же это речь-проповедь, обращение, воззвание. Направленностью вовне определяется общий характер ораторских возгласов с соответствующей ролью декламационной стихии, которая наиболее прямое выражение получает в монологе «Из Евангелия от Иоанна» (1915).

Здесь господствует открытая речитация без какого-либо выхода к мелодическому распеву, совершенно свободное изложение — без кадан-

сирования 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 маркатиrowанном 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 орган — пункт тонического квинтквартаккорда накладываются трезвучия VII-й, а затем VI ступени) и действием непрерывного, подлинно симфонического тока развития в фортепианной партии (она выдвигается на передний план не только в прелюдиях и постлюдиях, но и в ряде микроинтерлюдий, когда голос паузирует либо держит протянутую ноту).

С болью и горечью проставляя «знак беды» (воспользуемся названием известной повести В.Быкова), музыка устремляется дальше, высвечивая позицию неприятия и противления. Осуждается человеческое неразумие, тщета, измельчание, попрание святынь. Отсюда открытый пафос возмущения и обличения, ярко выраженный аффект гнева (в монологе «Из Евангелия от Иоанна» это обострено резкими и бурными тиратами фортепиано). Таким образом, проповедь в немалой степени превращается в отповедь.

Над всем происходящим здесь возвышается идея могучего, непреклонного духа, программа которого хорошо выражена в тексте из «Оброчника»: *«Пускай на пенья мне ответят воем звери — // С святыней над челом и песнью на устах // С трудом, но я дойду до 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 стиливой 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. Возрождается она в

величавой поступи сурово-драматических шествий, порой в сплошной опоре на пунктирный ритм, как в «Оброчнике», где с точки зрения стилиевой 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 знамением, 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 стиливого 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 излишнее «материальное», что достигается устремлением звукового потока вверх, снятием чёткого кадансирования, 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 благодатную 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 действие, 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 благостной отрешённостью человека, смирившего страсти и желания, отринувшего прах земной. Это сокровенный глас души людской, царство высоких помыслов, потому главенствующие состояния — раздумье-исповедь, дума-рассуждение, мысленное припадание к алтарю боготворящей материи.

Эквивалентом сосредоточенно-углублённой и вместе с тем просветлённой настроенности становится молитвенность, характер которой обозначен в названии одной из лучших частей такого рода — «Свете тихий». И действительно, господствует медлительная плавность движения и тихая звучность, которая только изредка вздымается для негромкого славения или сдержанно-торжественного утверждения.

Созданию ощущения исконно-вечного служит архаическая интонационность религиозно-ритуального типа — мелодика знаменного распева в различных его хронологических корнях, в том числе и в его эволюции к духовному стиху (см. №№ 6, 7), а также в фактурной имитации «ангельского пения».

От православной молитвенности идёт особый строй натурально-ладовой гармонии с характерными для неё своеобразием (так, в № 1 взаимодействуют *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 *Ғ*).

От тех же истоков идёт и свободная «стопа» метрического изложения — размер чаще всего не проставляется, он строится в зависимости от речевой строки. К примеру, № 1 делится на 6 тактов, состоящих последовательно из 2, 4, 28, 40, 48, 34 четвертей, а в № 3 членение по счёту четвертей таково: 24, 18, 30, 18, 33, 18, 26, 18, 23, 18, 34, 18, 16, 14, 23, 24, 25.

Добавив к этому особую гибкость и пластику вокально-хорового интонирования, нестеснённый волновой тип развёртывания мелодического потока, мы получим представление о всепроникающей модальности в широком смысле слова. Возникающий на её основе скользко-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 вознесенных 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 остигматным 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 унывной колыбельной композитор поднимается к просветлённо-печальному сказу о нелёгком жизненном пути, отмечая столь присущее народному характеру чувство натруженности (подчёркивается введением фригийских понижений).

Довольно широко представлены праздничные картины, где мирское начало проступает вполне отчётливо. Своё завершение они получают в грубовато-шумной звоннице финала.

Очень смело, словно экспериментируя, выстраивает Рахманинов кульминацию № 7. Подходы к ней начинаются с т.6, когда появляется звучный, красочный секундаккорд II ступени, который в т.7 сменяется сочным до терпкости септаккордом I-й (в мажоре). С т.10 начинают складываться многоярусные 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 базах 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 попытаться услышать в этом некое божественное озарение, но суть столь декоративного многогласия и пышного расцвечивания скорее сугубо мирская, связанная с претворением в звуках пиришества 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 «занозированной» фигуры с остро акцентированными синкопами.

Нетрудно представить, что имел в виду автор, проставляя ремарку: *«Ярко, с твёрдым, бодрым ритмом»*. В данном жанрово-интона-

ционном 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 плотность.

Кстати, сам композитор в следующем номере употребляет слово *зычно* (см. партию альтов). Обозначение это с полным основанием можно отнести и к некоторым другим частям — например, к X-й («Воскресение Христово видевше»).

Здесь «неотёсанное» мужицкое 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 по «Всенощной» по линии постепенного, но неуклонного отеснения 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 противостояние двух начал. Смысл этой драматической сцены состоит в тоекратном сопоставлении действенно-динамичного тематизма (темповое указание «*Довольно скоро*») и образов идеального («*Медленно и певуче*»), которые пытаются отстоять себя, но сметаются мощным натиском воинствующей реальности в широко развёрнутом заключительном разделе («*Первоначальный темп*»).

При этом симптоматичен следующий факт: казалось бы, совершенно немотивированно с точки зрения рационального использования исполнительских ресурсов, но именно после IX части (то есть почти с середины композиции, насчитывающей 15 номеров) отпадает необходимость в солистах — теноре и меццо-сопрано. Объяснение видится в том, что их тембры олицетворяли собой благодатные голоса архангелов (характерна одна из реплик тенора: «*Ангел же к ним реча, глаголя...*»), а с утверждением мирского начала всё заполоняет 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. остринатные фразы партии альтов в эпизоде с т.25 с отмечавшимся выше аналогичным материалом «Шестопсалмие»);
- 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) удастся 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, духовного 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» подчеркнуто соответствующей образно-стилевой модуляцией от религиозно-канонического к народно-жанровому. Так возникает особый тип разомкнутой концепции, который получил определённое распространение в творчестве тех лет (другой её вариант у самого С.Рахманинова — кантата «Колокола»).

Следует признать: указанная идея нашла здесь достаточно опосредованное преломление, поскольку разработана она в рамках традиций церковной православной музыки. Если прибегнуть к метафоре, пульс народной жизни бьётся здесь под покровом набожности. Тем не менее, «Всенощное бдение» явилось примечательным свидетельством действительности тех лет, отразив духовный лик народной России в её движении к иному жизненному укладу.

«Литургия» и «Всенощная» Рахманинова составили неоспоримую кульминацию ренессанса отечественного музыкально-культового искусства конца XIX — начала XX века. Более того, А.Кандинский, крупнейший знаток рахманиновского творчества, назвал их *«абсолютной вершиной в исторической эволюции русской духовной музыки»*. И, как это говорилось уже в отношении колокольности и «ориента», опять-таки находим здесь безупречную органичность и впечатляющую силу в индивидуально-авторском претворении многовековой традиции.

Оба духовных цикла Рахманинова — величественные создания во славу Господа и веры православной. Однако, написанные на канонические церковные тексты, они далеко выходят за пределы прикладной богослужебной музыки. И не случайно появились они на излёте классической культуры. Смысл этих грандиозных музыкальных ритуалов был во многом связан с поддержанием идеалов разума, света, красоты, гармонии, а также с сохранением в человеке нравственного и истинно человеческого.

Г.Свиридов, оценивая ситуацию 1910-х годов, отметил следующее: *«Критика в эти годы активно поддерживала всякий музыкальный демонизм, язычество, скифство, дикарство, “шутовство”, скоморошество и т.д. — всё это было ново, ярко, красочно, пикантно, щекотало нервы проповедью абсолютной свободы человеческой личности. Всему этому буйству оркестровых красок, звуковой фантазии, разрушению гармонии и лада, пряности балетных пантомим, отказу от “нудной” христианской морали Рахманинов противопоставил свою “Всенощную”»*.

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 приспосабливается 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 былого 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 батальей 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 колышание колыбельной привносится сурово-мужественный тон, элегичность наделена флёрм 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 определённости наделены только два образа. Один из них представлен взаимодополняющим 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 мятежного личностного духа надличному императиву, воспринимаемому как вердикт Истории — и мысль о верховенстве общезначимого-всеобщего герой повествования принимает как должное.

Второй вектор определяется стремлением вырваться из состояния брожения-поиска к чёткости и ясности существования, что в конечном итоге и осуществляется в завершающем праздничном кипении деятельных усилий торжеством бодрости и жизнотверждения.

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 стиливой «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 пролегал 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 односторонним.

«Унисонное изложение делает звучание напевов экспрессивным и рельефным, что позволяет одновременно развёртывать сложную инструментальную партию» (В.Брянцева). Оркестровый массив насыщает целое ритмической пульсацией, множеством образных граней и оттенков, в том числе подавая через тембры и звукоизобразительные детали целый ряд знаковых штрихов русского национального бытия.

Особенно ощутима значимость «авторских комментариев», привносимых через оркестровую партию, в плане психологизации народно-песенного материала. То посредством исключительно чутких звуковых намёков, то на основе «густого» эмоционально-экспрессивного настоя передаются сложные амбивалентные состояния внутреннего напряжения и насторожённости, томительного ожидания и тяжёлых предчувствий.

Этому сопутствует затемнённый, почти сумрачный колорит. Так, в завершающем номере сквозь внешний покров разбитного гулянья вы-

свечивается мысль о горькой женской доле, что в конце подчёркнуто замедлением темпа, снятием плясовой фактуры и раздумчивым произнесением последних фраз: «Право слово, хочет он меня побить, // Я ж не знаю и не ведаю, за что».

«Три русские песни» формально можно причислить к жанру фольклорной обработки. На самом деле это ярко новаторская *разработка* народно-песенного материала с прорывом в его совершенно новое звукоощущение. Причём при всей интенсивности авторских привнесений удержана безупречная органика воссоздания национального духа, а глубина его постижения во многом базируется именно на этих привнесениях.

* * *

На волне возвращения к традициям на рубеже 1930-х годов в качестве ведущего художественного направления в мировой музыке выдвинулся *неоклассицизм*. Рахманинов деятельно откликнулся на его веяния созданием в первой половине этого десятилетия двух очень близких между собой вещей, выполненных, в сущности, по одной композиционной модели. Это были «Вариации на тему Корелли» и «Рапсодия на тему Паганини».

В обоих случаях он воспользовался формой вариаций как важным устоем многовековой истории музыкального искусства. К тому же Рахманинов обращается здесь к темам, которые не раз использовались в классические времена: старинная португало-испанская мелодия «*La Folia*» (её, помимо А.Корелли, использовали в своих сочинениях Д.Скарлатти, И.С.Бах, Ф.Э.Бах, А.Гретри, Л.Керубини, Ф.Крейслер и ряд других композиторов) и 24-й каприс Н.Паганини, также неоднократно служивший темой вариации (например, у Ф.Листа, И.Брамса, В.Лютославского).

В очередной раз приходится признать, что и в данном случае у рассматриваемых опусов Рахманинова имелся далёкий «предыкт», где их очертания были намечены технически и даже стилистически — это фортепианные «Вариации на тему Шопена» (1902).

Своеобразие его неоклассицизма состояло в подчёркнутой классичности. Но это ни в коем случае не стилизация — это качественно модернизированная классика, что сказывается в остроте ритма, гармонии и артикуляции, а также в жёсткости тона, внутренней нервности, в динамичном тоне и холодке *ratio*, идущем от мирочувствия «прагматической» эпохи.

Кроме того, современное наклонение обоих вариационных циклов Рахманинова в ряде случаев оттеняется подключением специфики

джазового музицирования (VIII-я из «Вариаций на тему Корелли», IX, X и XVI вариации в «Рапсодии на тему Паганини», что позже отозвалось в коде II части «Симфонических танцев»).

«Вариации на тему Корелли» для фортепиано (1931) близки романтической традиции, в том числе типу шумановских свободных вариаций. Этому сближению способствовал характер самой темы, притягивающей своей глубиной и проникновенностью.

От романтической эпохи наследована и адаптированная к современности метаморфоза фортепианного стиля *brillante* со свойственным ему изысканным шармом и блестящим артистизмом. Потрясающе мастерство, с которым композитор изобретает из краткого тематического зерна и щедро преподносит россыпи всё новых и новых образно-смысловых граней.

В остальном это произведение можно рассматривать как подготовительный этюд к «Рапсодии на тему Паганини», как её «двойник». Здесь были намечены соответствующие контуры импульсивно-динамичного жизнеощущения с безусловной доминантой оптимистического тонуа, апробированы приёмы варьирования исходной темы и её фактурно-ритмической разработки, найдены очертания развёрнутой трёхчастной композиции, где вариации деятельно-двигательного характера сосредоточены в крайних разделах, а «лирические отступления» в среднем.

Последние шедевры

«Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано с оркестром (1934), в сущности, является в творческом наследии Рахманинова последним, пятым по счёту фортепианным концертом, хотя по облику своему он совершенно не похож на предыдущие. Кардинальные различия начинаются с самой избранной композитором формы вариаций, сложившихся в большой трёхчастный цикл: I часть (или «экспозиция») — вариации I—X, II часть («лирический центр») — вариации XI—XVIII, финал («реприза») — вариации XIX—XXIV.

Однако неповторимость «Рапсодии» в сравнении с четырьмя концертами состоит главным образом в её художественном содержании. На пути к его осмыслению необходимо отказаться от некоторых сложившихся стереотипов. Первый из них связан с достаточно расхожим мнением о трагедийности этого произведения, что обычно выводится из факта активного присутствия в его драматургии мотива *Dies irae*.

Второй из стереотипов сложился вследствие прямого проецирования на рахманиновскую концепцию фигуры самого Паганини и легенды о его «демонизме», что вроде бы подтверждалось программными

расшифровками, которые композитор подготовил для предполагавшегося на эту музыку балета М.Фокина.

Тем не менее, собственно музыкальная реальность «Рапсодии», если отвлечься от разного рода внемузыкальных наслоений, позволяет внести определённые коррективы в видение смысловых опор данной концертной композиции.

Важнейшая из них определяется тем, что перед нами концерт-скерцо, а если позволить себе уточнения, то ещё и каприччо, арабеска, импровизация — настолько неотразимы изобретательно-виртуозная разработка материала, живость, артистический блеск, остроумие, подчас даже с оттенком пикантности (всему этому в частности служат преобладающий лёгкий стаккатный штрих и жемчужные россыпи пассажей). Разумеется, скерцозность не выступает здесь как нечто самоценное, более всего она служит выражению духа молодости, искрящейся бодрости, полноты и раскованной игры сил.

Временами скерцозность приобретает черты серьёзности, подтянутости и сосредоточенности — тогда присущие ей подвижность, стремительность и заострённость ритмов трансформируются в импульсивно-динамичные образы активно-волевого преодоления (нередко с героической окраской).

Может показаться парадоксальным, но эта энергетика порой начинает ассоциироваться с созидательным энтузиазмом первых пятилеток «страны Советов» — с наибольшей отчётливостью в центре среднего раздела (напоминая тему главной партии Шестнадцатой симфонии Н.Мясковского), а затем в марше-токате начала «финала».

Упомянутый средний раздел конденсирует совершенно неотъемлемую от образного мира «Рапсодии» сферу лирических чувствований, которая в рассредоточенном виде пронизывает и крайние разделы произведения. Неотъемлемую, поскольку господствующий здесь слой скерцозно-деятельных побуждений просто 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 набегают тени 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 пожаром 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 звончато-сти (вводя здесь лейттему из своей Первой симфонии, композитор как бы вспоминает о далёкой юности).

В некоторой заторможенности течения этой музыки ощутимо желание до бесконечности длить идиллию мирных дней, а завуалированная здесь ностальгическая нота несёт с собой определённый подтекст.

Нетрудно понять: именно в ситуации надвигающихся бедствий до предела обостряется чувство жизни. Каким особенно драгоценным и притягательным становится то, что завтра может быть потеряно навсегда!

Вот чем объясняется стремление удержать минуты ускользающего счастья. Отсюда же тоскливая меланхолия, порождённая пониманием неизбежных утрат на пороге больших испытаний.

Во II части это щемящее чувство раскрывается с наибольшей остротой, даже с болезненной экспрессией. Практически единственный раз во всём своём творчестве Рахманинов создаёт здесь вальс как таковой, что совпало с возрождением и расцветом этого жанра в отечественной музыке тех лет: в опере «Война и мир» и балете «Золушка» С.Прокофьева, в музыке к «Маскараду» и в балете «Гаянэ» А.Хачатуряна и вплоть до советской песни (например, «В лесу прифронтовом» М.Блантера).

Нити ко II части «Симфонических танцев» тянутся от психологических поэм «Вальса» М.Равеля и особенно «Грустного вальса» Я.Сибелиуса. И Рахманинов с полным основанием мог бы назвать её «*Valse triste*», но с переводом второго слова не как *грустный*, а *печальный*.

У него это вальс-элегия последнего бала, поэма прощальных услад и вздохов, томительная в особой плавности и медлительности своего кружения (вальс-бостон). И сама лирическая эмоция также особая — «густая», насыщенная, с приступами жгучей тоски (композитор использует здесь аккордовые структуры кластерного типа, понижения ступеней, 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 спасительно — й 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.

Постскрипtum

Переходя к завершающим обобщениям относительно творчества Сергея Васильевича Рахманинова, затронем ключевой вопрос, связанный с национальной идентификацией его художественного наследия. 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 подобию, 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, с щемяще-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 неотвратно 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, скользящих 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, «титультный» образ, а его родовые черты — сумрак, идущий изнутри драматизм и широкий спектр соответствующих 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 компози-

тора, она базируется на принципе крайностей, поляризованных сущностей, образующих в своём разбросе тютчевское *«Умом Россию не понять»*.

Н.Бердяев высказывается на этот счёт со всей определённойностью: *«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.) Яркая 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 русском 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 натуры. 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 природы.

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 мерилем 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, сострадательность, горячее биение сердца.

Разумеется, искания, о которых идёт речь, неизбежно связаны с высоким духовным напряжением. Искания русского человека отличается 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, 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 Востоко-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 стать —
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 цен-

тральных 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* непреводимо 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 мирочувствия 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 происходившего 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 раскрыть 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 — неперенные 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 названный 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 *op.32* (1910)
- 6 этюдов-картин *op.33* (1911)
- 9 этюдов-картин *op.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»

А.И. Демченко

**СЕРГЕЙ РАХМАНИНОВ.
К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ**

Монография

Подписано в печать 22.06.2022.
Формат 60×90/16. Усл. печ. л. 8,0.
Тираж 1000 экз.

ООО «Русайнс».
117218, г. Москва, ул. Кедрова, д. 14, корп. 2.
Тел.: +7 (495) 741-46-28.
E-mail: autor@ru-science.com
<http://ru-science.com>