ИЗДАТЕЛЬСТВО ГРАМОТА

Манускрипт • Manuscript

ISSN 2949-3242 (online)
ISSN 2618-9690 (print)

2025. Том 18. Выпуск 2 | 2025. Volume 18. Issue 2
Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): manuscript-journal.ru

RU

Россия XX века в призме музыкального искусства в 1900-е годы – Сергей Рахманинов

Демченко А. И.

Аннотация. Публикация представляет собой продолжение контекстуального обзора отечественного музыкального искусства XX века. Данный очерк посвящён рассмотрению творчества С. В. Рахманинова центральной фазы (1900-е годы) с учётом предшествующего (1890-е годы) и последующего периодов (1910-е годы). Основной этап творчества Рахманинова совпадает с переходом от Классической эпохи к Модерну. Этот временной разрыв стал центральной темой его искусства, что привело к созданию произведений, отражающих противоречивые образы и эмоции. Таким образом, музыка Рахманинова не только иллюстрирует изменения в музыкальном языке, но и служит отражением более широких культурных и исторических процессов.

EN

Russia of the 20th century in the prism of musical art in the 1900s – Sergei Rachmaninoff

A. I. Demchenko

Abstract. The publication is a continuation of the contextual review of Russian musical art of the 20th century. This essay is devoted to the examination of S. V. Rachmaninoff's oeuvre of the central phase (1900s) taking into account the preceding (1890s) and subsequent periods (1910s). The main stage of Rachmaninoff's work coincides with the transition from the Classical era to the Modern. This time gap became the central theme of his art, which led to the creation of works reflecting contradictory images and emotions. Thus, Rachmaninoff's music not only illustrates changes in musical language, but also serves as a reflection of broader cultural and historical processes.

Введение

Рахма́нинов 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 и до середины XX столетия. Основной

Эссе (essay) | https://doi.org/10.30853/mns20250061

© 2025 Авторы. © 2025 ООО Издательство «Грамота» (© 2025 The Authors. © 2025 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

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

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

В ходе творческой эволюции Рахманинов не раз вступал в соприкосновение с различными художественными направлениями (веризм, импрессионизм, фольклоризм, неоклассицизм), однако определяющей для него оставалась позднеромантическая стилистика рубежа XX века. Отсюда присущая композитору способность передавать искренность и взволнованность больших человеческих чувств, захватывающая эмоциональная сила его музыки. Отсюда же редкостный мелодический дар – именно через распев широкого дыхания Рахманинов воплощал главное из того, что он хотел выразить. Этим главным для него был культ прекрасного в жизни и человеке.

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

В прямых связях с пейзажными мотивами складывалась подлинная святыня рахманиновской музыки – образ России. Свойственное композитору развёртывание уникальной мелодической пластики порождает ассоциации с безграничной ширью просторов, с плавным течением рек и с тропой, вьющейся среди полей, –

такова чарующая картина родной земли. Всепроникающим признаком творчества Рахманинова является колокольность. До него этот яркий звуковой символ русского бытия использовался преимущественно в красочно-декоративном плане. У Рахманинова колокольные звоны обрели внутреннее, сокровенное качество, передавая важную суть духовного мира национальной натуры. К большой традиции в русской музыке восходит и рахманиновский ориентализм. Но восточное начало у него – не красочная экзотика, а внутренне необходимое свойство, органически входящее важной составляющей в комплекс представлений о России, как стране, находящейся на перекрестье Европы и Азии.

* * *

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

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

Именно в этой романтизированной манере «объективной субъективности» Рахманинову удалось вдохновенно выразить *идею высокого жизненного подъёма*. Вначале (так сказать, предварительно) это наблюдалось на стадии первой половины 1890-х годов, начиная с Первого концерта (1891) и кончая Первой симфонией (1895). В концерте композитору удалось превосходно передать по-юношески горячее бурление сил и общее восторженное приятие мира. А в симфонии, при всей её несчастливой судьбе на этапе премьеры, дух дерзания и обновления получил наиболее заострённое выражение.

Симптоматично, что в том же 1895 году появились опера Римского-Корсакова «Садко», Пятая симфония Глазунова и Первая симфония Калинникова, по-разному раскрывавшие ту же идею подъёма общероссийской жизни того времени. В отдельных страницах Первой симфонии Рахманинова данная идея передана совершенно замечательно и даже уникально.

Среди таких страниц наиболее яркая – начало финала. Это *Allegro* ***con fuoco*** (*con fuoco – с огнём, пламенно*) с его форсированной фанфарностью и властным ритмом (блоковское *«шли на приступ»*) отдалённо предвосхищает контуры жёстко-экспансивного напора соответствующих образов искусства XX века.

И в целом данная симфония, во многом наполненная тревожностью, беспокойством, нервной взбудораженностью, пронизана стремлением преодолеть сомнения, апатию, психологическую смуту и терзания духа, утверждая пафос активного деяния.

Таков был «старт» рахманиновского поколения – оно входило в жизнь и искусство неординарно, блистательно, многообещающе, в смелом развороте сил, с горячим энтузиазмом и подчас воинственным пылом.

Преодолевая кризис конца 1890-х годов, композитор продвигался к следующему этапу претворения идеи подъёма жизненных сил, этапу наиболее активной и всесторонней её разработки. Это напрямую резонировало исторической ситуации: в 1900-е годы на высоком подъёме находилась вся жизнь страны, пронизанная ожиданием больших перемен, устремлённая к иным перспективам, которые представлялись многообещающими и едва ли не лучезарными.

Как известно, после позднего 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 выразиться метафорически, то можно сказать, что в противоположность закатной поре и осенним сумеркам исхода то были утро и весна восходящего потока жизни.

* * *

Употребив эту метафору, обратимся к уникальному явлению рахманиновской музыки 1900-х годов, вошедшему в летопись отечественного искусства под названием *весенние мотивы*. Они составили самую своеобразную грань вдохновенно выраженного композитором чувства обновления и общего подъёма сил страны в её движении к горизонтам иной жизни. Причём в многоголосом хоре русской музыки эта нота с такой силой и столь явственно прозвучала, пожалуй, только у Рахманинова.

Отчётливое созвучие ей можно обнаружить в отдельных страницах русской поэзии тех лет, что подтверждает закономерность возникновения данного художественного феномена. Можно напомнить соответствующие отрывки из развёрнутого стихотворения Зинаиды Гиппиус **«Журавли»** (1905).

Там теперь над проталиной вешнею
Громко кричат грачи,
И лаской полны нездешнею
Робкой весны лучи…

Там под ризою льдя́ной, кроткою
Слышно дыханье рек!
Там теперь под берёзкой чёткою
Слабее талый снег…

И я слышу, как лёд разбивается,
Властно поёт поток,
На ожившей земле распускается
Солнечно-алый цветок…

Это начальные строфы трёх двухстрофных построений, каждое из которых завершается заклинанием, обращённым к Родине.

О дай мне, о дай мне верить
В правду моей земли!

О дай мне, о дай мне верить
В счастье моей земли!

О дай мне, о дай мне верить
В силу моей земли!

Так рождается лироэпика, в которой пейзажные образы и очень личное к ним отношение сливаются с возвышенными помыслами о России. Это то, что было очень близко этико-эстетической платформе Рахманинова, и то, что находим, к примеру, в знаменитом блоковском стихотворении, горячее дыхание которого отмечено обилием восклицательных знаков.

О, весна без конца и без краю,
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!..

Рассматриваемая тема была Рахманиновым программно обозначена в романсе **«Весенние воды»** (1896) и в кантате **«Весна»** (1902) с ключевой некрасовской строкой *«Идёт-гудёт зелёный шум»*.

В романсе написанные совсем в иные времена стихи Ф. Тютчева приобрели благодаря их музыкальному воплощению остроактуальный смысл, прозвучав символом общественного пробуждения, порыва в светлые дали, в чаемое грядущее. Строки *«Мы молодой весны гонцы, // Она нас выслала вперёд!»* воспринимались как *«выражение той жажды освобождения, которой жила тогда Россия»* (В. Васина-Гроссман).

Запечатлённое здесь пламенное воодушевление потребовало восторженно-гимнических произнесений. Призывно-кличевая природа интонирования обнажается в фанфарных ходах по звукам трезвучия в утверждениях фразы *«Весна идёт!»* и расцвечивается яркими тональными сопоставлениями типа *Es-H, Es-Ges.*

Возглашения певца вскипают над бурно пенящейся фактурой рояля, к которой прежде всего и относится авторское указание *Allegro vivace*.

Образная стихия, намеченная в этом романсе ещё в середине 1890-х годов, разошлась в 1900-е по целому ряду фортепианных пьес, звучными отголосками напоминая о себе и в 1910-е (например, в этюдах-картинах *Es-dur op. 33 № 7* и *fis-moll op. 39 № 3*). Что касается 1900-х годов, то с наибольшей отчётливостью она предстала в Музыкальном моменте *C-dur* и прелюдиях *B-dur* и *C-dur*, затронув затем финал Третьего концерта. Как часто стояло за всем этим страстное ожидание перемен, жажда обновления, провозвестие иной жизни!

Суммарное восприятие подобных произведений позволяет представить следующую обобщённую картину. Ледолом-ледоход, бурно взламывающий зимний панцирь, клокочущий и грохочущий водоворот, бушевание потоков вод – таковы зримые ассоциации, напоминающие сказанное художником И. Репиным о Прелюдии *D-dur*: *«Озеро в весеннем разливе, русское половодье»*.

Бурный порыв жизненных сил, горячее полыхание раскрепощённых эмоций, несравненный энтузиазм больших деяний, радостная окрылённость и ликующий пафос – всё это выливалось в восторженный гимн обновлению жизни, что в лирических отступлениях дополнялось нотой светлых упований, томлением предчувствий грядущего счастья.

* * *

Будучи глашатаем весны, Рахманинов насыщал всеобщие настроения подъёма сил и чувств патетикой мощных провозглашений, что означало прямое соприкосновение с ярко выраженной сферой *героики*. Её основной ареал в отечественной музыке рубежа XX века приходится на время с конца 1890-х по середину 1900-х годов с границами, которые обозначены Четвёртой симфонией С. Танеева (1898) и «Поэмой экстаза» А. Скрябина (1907).

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

Именно Рахманинов, наряду со Скрябиным, стал ведущим её выразителем в русской музыке тех лет. Его героику отличало органичное соединение 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, волевую 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 «вздох», восточно-ностальгические интонации которого передают неизбывную грёзу о «нездешнем».

Рядом с Прелюдией *g-moll* находим прелюдии *Es-dur*, *e-moll* и *f-moll*, где представлены различные грани и оттенки рахманиновской героики. В жанре фортепианной миниатюры их спектр позднее умножили этюды-картины. Если взять, к примеру, Этюд-картину *cis-moll op. 33 № 6*, то найдём в ней явную параллель к врубелевскому Демону: мрачный пафос гордыни, могучий порыв богоборчества, мощные ораторские сотрясания.

Последний из отмеченных штрихов говорит о том, что Рахманинову отнюдь не была чужда открытая публицистичность. Об этом свидетельствует и появление в его вокальном творчестве такой жанровой разновидности, как романс-воззвание. Приводимый ниже пример даёт законченное представление об очертаниях этого жанра. **«Пора»** (1906) по тексту (С. Надсон) – открытая прокламация, исполненная гражданского пафоса.

Пора! Явись, пророк!
Всей силою печали,
Всей силою любви
Взываю я к тебе!
Взгляни, как дряхлы мы,
Взгляни, как мы устали,
Как мы беспомощны
В мучительной борьбе.
Теперь иль никогда!

Сила запечатлённого в музыке гневного обличения подкрепляется выбором тональности (мрачный *es-moll*), предписанием *appassionato* и требованием *forte fortissimo* на кульминационных участках. Роль главного выразительного средства берут на себя исполненные решимости твёрдые, чеканные интонации клича вокальной партии и бурная патетика триолей фортепианной фактуры.

* * *

В непосредственном сопряжении с героической образностью композитор настойчиво разрабатывал *идею преодоления*. Осуществлялось преодоление всякого рода созерцательно-мечтательных настроений, столь притягательной для него элегичности и вообще лирической «размягчённости» – всё это на пути настойчивого утверждения мужественно-волевых устремлений и действенно-динамичного жизнеощущения.

Рассмотрим основные варианты того, что можно назвать *концепцией преодоления*, которую выдвинул и как никто другой планомерно разрабатывал только Рахманинов. Каждый из этих вариантов будем предварять краткой смысловой «формулой».

Определяющий тезис **Сонаты для виолончели и фортепиано** (1901) можно выразить так: исходным импульсом и кажущейся пружиной всего является императив долга, но истинной сутью (как по объёму, так и по выразительности) остаётся лиризм.

В самом деле, необходимость действия, настоятельное требование жизненной активности постоянно сопровождается изъявлениями жажды душевной отрады. Драматургия произведения основана на взаимодействии двух сущностей: краткие героические посылы и длительные откаты в лиризм, из чего складывается явственно выраженное противоречие.

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

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

Отталкиваясь от этого, финал даёт оптимистическое разрешение заданного изначально противоречия через синтез действенности и светлого лиризма, и утверждающая сила данного синтеза подкрепляется завершающими гимническими произнесениями.

Таким образом, Виолончельная соната свидетельствует, насколько при внешней устремлённости к «делу» притягательной для человека рубежного времени оставалась «душевность» всякого рода, в том числе и меланхолического свойства. И пусть в следующих рассматриваемых сочинениях мы не найдём подобного «дисбаланса», это заставляет признать, что выдвинутая Рахманиновым концепция преодоления была не столько героической, сколько 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 грозовых 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 реализуется в краткой, но сильной кодетте самым категоричным образом: стремительное *crescendo* действенной энергии с заключительными росчерками «отрубающих» кадансов решительно отбрасывает настроение мечтательной расслабленности, утверждая безусловный приоритет мужественно-волевого жизнеотношения.

Пунктирную линию отмеченного драматургического каркаса продолжает сильный всплеск героической настроенности, возникающий в центре лирического оазиса II части. Окончательное торжество этой настроенности устанавливается в финале в формах столь 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 обычно говорится в связи с феноменом элегичности в рахманиновском творчестве. И действительно, 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.

Но определяющей для концепции симфонии становится диалектика постепенного оттеснения только что рассмотренных состояний, которые неизбежно несли с собой определённую «размягчённость» вкупе с налётом рефлексии и погружениями «в себя». В сравнении со Вторым концертом, героем данной партитуры ещё в большей степени овладевает мысль о необходимости преодоления подобной настроенности с целью утверждения действенно-динамичного жизнеощущения.

Целая цепь стадий этого процесса начинается буквально с первых тактов. Дело в том, что тема главной партии I части, как основной носитель элегичности, изначально содержит в себе ощутимую потенцию динамизма. Она заложена в упругом фактурном ритме оркестрового сопровождения («толчковые» фигуры) и в пассажной технике фортепиано, которое вьёт «узоры» вокруг темы, проходящей в оркестровой партии. Кстати, в сохранившихся звукозаписях самого Рахманинова всемерно подчёркнут именно этот двигательный нерв.

Пусть более завуалированно, но те же действенные «толчки» прослушиваются и в материале побочной партии. Эти ростки выливаются в разработке в целенаправленную энергию преодолений. Её порывы-дерзания и грозовые накаты всё более сильными вспышками прорезают затемнённую атмосферу волнующегося моря бытия и кульминируют в начале репризы.

Эта так называемая динамизированная реприза решена в форме каденции солиста, но её мощь настолько невероятна, что она перекрывает кульминации с участием оркестра. Тема главной партии преобразуется коренным образом, она приобретает здесь поистине 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-предвещания труб и маршево-скерцозные ритмы, напоминающие о былых вторжениях скерцозной героики в связующей и заключительной партиях, а также в начале побочной партии (это то, что в полной мере развернётся в финале). Таким образом, противоборство лиризма и 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, изливаемой на лоне природы, перебивается чередой вторжений и всплесков действенной энергии, в том числе посредством внезапных, чисто волевых переключений. Эти «инъекции» жизненной активности имеют своей целью вывести из состояния элегического забытья, что увенчивается успехом на стадии завершающего броска моторики, непосредственно (*attacca*) вводящего в последнюю часть.

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

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

* * *

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

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

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

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

Однако в ходе развития эта мелодия, сама по себе интонационно ясная и безыскусная, вязнет в сложных лабиринтах сопровождающих голосов (непрерывная смена гармоний, сплошная хроматизация, предельная детализированность звуковой ткани). И затем, уже на стадии разработки, на разъедающую рефлексию наслаиваются блуждания мучительных поисков, смятений, душевных терзаний, когда герой повествования путается в чересполосице жизненных вихрей, мечется среди грозных бушеваний.

На фазе кульминации они достигают штормового накала, что усугубляют наплывы пугающих *crescendi*, тяжёлые императивы и громогласные «удары судьбы». Это море тягот, мытарств, с нависающей над человеком громадой бытия и принуждающей его к ненавистной необходимости бороться за существование, естественным образом вызывает ощущение потёмок жизни, настроение жгучей тоски, порождая скорбные исповеди страдающей души.

При всём том уже в I части вызревает стремление пробиться к свету, что в ряде эпизодов обозначено прояснением фактуры и чёткостью гармонической вертикали. Несомненным залогом возможности преодоления мучительных сомнений и терзаний души становится стремительная кода. О шквалах бытия здесь напоминается затем, чтобы вдохнуть в человека заряд воли, решимости, способность к сопротивлению (подчёркнуто решительными росчерками «восклицательного» кадансирования).

Этот заряд материализуется в реальность в два этапа – вначале во II-й, затем в IV части. По сути, перед нами два скерцо. Однако при всей несомненно скерцозной природе, определяющим в них является не игровое начало. Главным здесь становится, во-первых, динамическая устремлённость, жажда деятельности, полнота сил и, во-вторых, волевая собранность, наступательный запал, уверенность и целенаправленность двигательного тонуса (вперёд и только вперёд, без страхов и сомнений), то есть утверждение героического мироотношения.

Господствует свет, бодрость, радость, дух молодости и несравненного жизненного подъёма, что опирается на систему таких выразительных средств, как упругость ритма (включая маршевые формулы), звонкие фанфары, ясность и твёрдость кадансов, свежесть последований мажорной аккордики (например, во II части находим колоритные цепочки трезвучий по то́нам 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 карнавальной круговерти, основанной на триольном кружении тарантельных ритмов.

В качестве другой важной опоры побеждающего во Второй симфонии жизнелюбия выступает то, что ассоциируется с представлениями о Родине. У Рахманинова это всегда светлая пейзажная лироэпика, и здесь её «фарватер» открывает тематизм побочной партии I части, что затем через отдельные «островки» во II-й приводит к бескрайнему «разливу» в медленной части.

В этой музыке заложено глубокое поклонение перед родной землёй. Сопричастность к ней и духовное единение с ней даёт не только высокую отраду жизни и её упования, но и спасительное чувство, возносящее над сиюминутным и житейски преходящим.

В финале, в соответствии с его итоговой функцией, тот же материал приобретает гимнический характер и, перемежая основные разделы энтузиазма больших деяний, выводит к завершающему ликующему апофеозу во славу жизни и Отечества.

* * *

Отталкиваясь от только что сказанного о пейзажной лироэпике во Второй симфонии, мы приближаемся к важнейшему для музыки Рахманинова основанию: утверждая примат деятельно-динамичного жизнеощущения с преодолением на этом пути всякого рода элегических, лирически-размягчённых и мечтательных настроений, он неприкосновенными для себя сохранял две святыни, связанные с миром природы и образом России.

С точки зрения воплощения *пейзажных мотивов* музыкальное искусство рубежа XX века выделилось в череде времён чрезвычайно – и по исключительной интенсивности их разработки, и в отношении небывалого колористического богатства. В Западной Европе по этой части бесспорно лидировали французские импрессионисты (прежде всего К. Дебюсси и М. Равель). Что касается отечественной музыки, то она также никогда прежде не испытывала к образам природы столь глубокого интереса.

Рахманинов стал ведущим выразителем данной художественной линии уже хотя бы потому, что главенствующее место в его лирике занимали состояния, так или иначе связанные с пейзажностью. Он более чем кто-либо неустанно и последовательно развивал эту образность на рубеже XX столетия, а затем в 1910-е годы, используя самые различные жанры – от фортепианной и вокальной миниатюры до крупной формы (кантата, инструментальный концерт, симфония).

Следует признать, что мир природы, каким он претворён в музыке Рахманинова, именно в его лице впервые нашёл столь проникновенного композитора-живописца. И когда приходится слышать подобное в его собственном исполнении (скажем, Этюд-картина *C-dur op. 33 № 2*), нетрудно представить, как тонко чувствовал он природное окружение и как умел передать это чувство через своё прикосновение к роялю.

Говоря о роли Рахманинова в развитии русского музыкального пейзажа, необходимо иметь в виду не только огромный количественный масштаб созданного им, но и соответствующую образно-смысловую суть. Тонкое наблюдение на этот счёт принадлежит Б. Асафьеву.

Отмечая пришедшийся на рубеж XX века расцвет русской пейзажной живописи, он связывал её с аналогичными устремлениями музыкального искусства, где более всего подразумевалось сделанное Рахманиновым: *«Наступило время, когда русская живопись почувствовала не внешнюю только видимость русской природы, а её мелодию, душу пейзажа. И тогда, параллельно, родилась русская* ***звукопись****, музыка пейзажей-настроений и музыка* ***поющих*** *сил природы».*

Действительно, музыкальные «ландшафты» Рахманинова очень созвучны пейзажным мотивам поэзии И. Бунина и особенно картинам И. Левитана, творивших в те же годы. *«Так же, как и в картинах замечательного мастера русского пейзажа, образы природы у Рахманинова отличаются особой одухотворённостью, поэтичностью, проникновенным лиризмом. Подобно левитановским пейзажам, они кажутся пронизанными воздухом, в них словно ощущается “вибрирующая” атмосфера»* (А. Алексеев).

К наблюдению о пронизанности воздухом и «вибрирующей» атмосфере можно только присоединиться, добавив необходимую музыкальную расшифровку.

В создании соответствующего колорита первостепенное значение приобретают приёмы фигурационного письма. Посредством различных фактурных рисунков этого типа, нередко весьма изобретательных и прихотливых, передаётся колыхание прозрачного воздуха, тепла, вóлны 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 привнести 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 многоразлично. 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 накаты 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 притягательными для Рахманинова были созерцательные настроения. Показательно, что из шести Музыкальных моментов, дающих достаточно широкий спектр образов и состояний, два обращены именно к сфере созерцательности. И в обоих случаях в опоре на баюкающий баркарольный ритм и по-особому тёплые, мягкие краски передаётся не просто чувство умиротворяющего покоя, но и состояние неги, блаженства.

И если вновь обратиться к вокальному творчеству композитора, то в отношении созерцательных настроений отдельное место занимают романсы, относящиеся 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, 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 услады 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.), форте-

пианных прелюдиях (*D-dur*, *Es-dur* и *es-moll*, *F-dur*, *G-dur*, *gis-moll* и др.) и этюдах-картинах (*C-dur* и *g-moll op. 33 № 2* и *№ 8*, *a-moll op. 39 № 2* и т. п.). Перечислив ряд образцов, попытаемся суммировать свойственные им качества соответствующей звукописи.

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

Широкая шкала звукоизобразительности обеспечивается многообразием приёмов фактурного изложения: колыхание и трепетная вибрация звуковой ткани, фигурационное кружево, изысканная мелизматика, искусное плетение линий правой и левой рук, всевозможные варианты пианистического прикосновения. В воссозданной таким путём музыке природы можно услышать струение и журчание воды, весеннюю капель, шелест листвы, голоса птиц, их щебет и гомон, а также почувствовать движение воздуха, блики и переливы солнечного света.

И очень важно, что все эти «впечатления» и «настроения» были неповторимо рахманиновскими. Обычно их отличает родниковая чистота, в них просматривается небесная синь-лазурь и очень часто слышится *«грусть полей»*. Потому-то он, как музыкант-живописец, предпочитает «хрусталь» тончайшей интонационно-гармонической нюансировки, нежную прозрачность акварельных красок и мягкой пастели. И всегда его пейзажи остаются лирически прочувствованными, что сообщает им неизбывное поэтическое очарование.

* * *

Говоря о чувстве природы в музыке Рахманинова, необходимо уточнение: не природа вообще, а именно *русская* природа. Из этого чувства природного окружения зачастую «прорастает» подлинная святыня рахманиновской музыки – образ России.

Уникальная мелодическая пластика, изумительная кантилена порождают ассоциации с безграничной ширью просторов, с плавным течением речных вод и с тропой, вьющейся среди полей. Эта чарующая картина родной земли с её чуть блёклой, «ситцевой» красотой своё высшее воплощение получила в медленных частях Второго концерта и Второй симфонии.

Отметим общее в двух названных лироэпических «оазисах». Трудно представить себе более трепетное и глубинное чувство Родины. В каждой ноте здесь присутствует нечто очень близкое душе русского человека:

- это, выражаясь поэтической строкой, и *«синий плат небес»* – неброская, но неизъяснимо притягательная красота природы средней полосы России;
- это и прекрасно переданное ощущение бескрайних просторов страны – через величаво-неспешное движение и через редкостную даже для рахманиновской музыки поистине бесконечную мелодию;
- это, наконец, и столь свойственное мировосприятию человека «серебряного века» великолепие «закатных» эмоций, в которых, пожалуй, кульминировали богатства и безбрежность национального духа.

«Образы безмерных родных далей, величавое раздолье русских пейзажей, “говор” и тишина лесов и полей» (Б. Асафьев) становятся здесь средой обитания души человеческой, пребывающей в неге сладостного полузабытья. Чуть «ленивая», «обломовская» истома мечтательного созерцания и как бы вдыхания ароматов ландшафта часто подкреплена звучанием тембра солирующего кларнета. Разлитая повсюду светлая меланхолия Божьей благодати и сокровенной красоты покоится на баюкающем колыхании колыбельных ритмов.

То, что сконденсировано в медленной части каждого из этих двух произведений (как в «лирическом центре»), обязательно проецируется на все остальные части, сосредоточиваясь прежде всего в разделах побочных партий сонатной формы и в заключительных гимнических апофеозах.

Следовательно, образ России оказывается сквозным, поднимающим происходящее во Втором концерте и Второй симфонии над конкретно-актуальным (рассмотренная выше концепция преодоления) к вневременны́м 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 натуры.

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 ор. 33 № 7*, *fis-moll* и *D-dur* из *ор. 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» *ор. 3 № 4*), грозовой набат (окончание Первой симфонии) и психологически наполненные зовы-вопрошания (Этюд-картина *d-moll* из *ор. 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).

Что 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 услад 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 явственные следы влияний Бородина, Римского-Корсакова, а также Глазунова и Танеева.

Наиболее глубокими и тесными оказались связи с творчеством Чайковского, которого Рахманинов чтил безмерно. Он следовал ему прежде всего по линии лирико-драматического стиля, что хорошо ощутимо и в оркестровых сочинениях (от одночастной юношеской симфонии *d-moll* и вплоть до Второй симфонии, 1907), но особенно в вокальном творчестве («О, не грусти», «Я жду тебя», «Я тебе ничего не скажу», «В молчаньи ночи тайной», «О нет, молю, не уходи», «Я опять одинок» и др.).

Говоря о преемственности музыки Рахманинова по отношению к западноевропейским истокам, мы естественным образом приближаемся к определению её отчётливо выраженной *романтической сущности*. В ранних сочинениях он в той или иной степени следовал своим кумирам классического романтизма, то есть романтизма первой половины XIX века.

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

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

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

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

Он унаследовал такие родовые качества романтической образности, как возвышенная созерцательность, склонность к «мечтаниям-грёзам», приподнятость художественного высказывания, пафос высоких помыслов и дерзаний, бурная порывистость, возникающие временами всплески экстатичности (в диапазоне от всеохватывающей радости до безмерного отчаяния), резко выраженные, подчас 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, линеарного 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 подчёркнутой серьёзностью и драматизмом состояния.

Другой конкретный пример – **Музыкальный момент *h-moll***, где опять-таки находим характерный для Рахманинова смысловой конгломерат: исповедальность высказывания, его глубочайшая искренность, колоссальное внутреннее напряжение, невероятная интенсивность переживания и при этом внешняя сдержанность, строгость, мужественный тон – казалось бы, совершенно несовместимые моменты композитору удаётся соединить в органичном синтезе.

В тот же ряд поразительной смысловой многоплановости вписываются и рахманиновские скерцо из его симфоний и концертов: с одной стороны, стихия активного действия, мощный напор энергии, кипение созидательных усилий; с другой стороны, дух волевых преодолений, героическая устремлённость; и к тому же – празднично-игровая настроенность, то есть то, что собственно идёт от специфики скерцо. Таким образом, целых три семантических пласта, сливающихся в едином симбиозе, который вдобавок ко всему нередко вбирает в себя отзвуки лирических эмоций.

Информация об авторах | Author information

RU

Демченко Александр Иванович[1], д. иск., проф.
[1] Международный Центр комплексных художественных исследований;
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, г. Саратов

EN

Aleksandr Ivanovich Demchenko[1], Dr
[1] International Center of Complex Artistic Research; Saratov State Conservatory, Saratov

[1] *alexdem43@mail.ru*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 01.03.2025; опубликовано online (published online): 03.04.2025.

Ключевые слова (keywords): музыкальное искусство XX века; С. В. Рахманинов; Второй концерт; весенние мотивы; пейзажные мотивы; musical art of the 20th century; S. V. Rachmaninoff; Piano Concerto No. 2; spring motifs; landscape motifs.