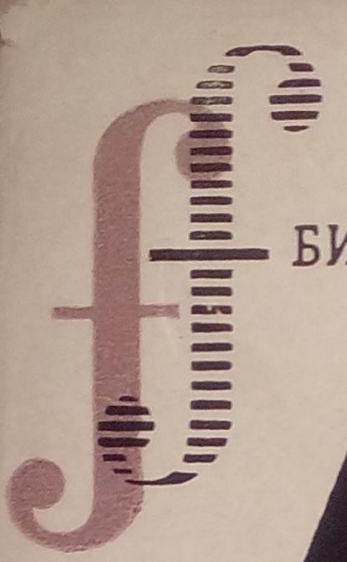




БИБЛИОТЕКА СЛУШАТЕЛЯ КОНЦЕРТОВ

М. Арановский

ЭТЮДЫ-КАРТИНЫ
РАХМАНИНОВА

МУЗГИЗ
1963

М. АРАНОВСКИЙ

ЭТЮДЫ-КАРТИНЫ
РАХМАНИНОВА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

Москва 1963

АРАНОВСКИЙ МАРК ГЕНРИХОВИЧ
ЭТЮДЫ-КАРТИНЫ РАХМАНИНОВА

Редактор Е. Гордеева. Техн. редактор Е. Смирнова
Корректор Л. Альпер

Подписано к печати 14/III-1963 г. А 01141. Форм. бумаги
60×90 ¹/₃₂. Бум. л. 0,625. Печ. л. 1,25. Уч.-изд. л. 1,17,
Тираж 4500 экз. Заказ 4538. Цена 6 к.

Рыбинская типография

Есть в фортепианной литературе произведения, мимо которых не может пройти ни один пианист. К их числу принадлежат и этюды-картины Рахманинова.

С именем этого замечательного музыканта ассоциируется эпоха, вызывающая у всех, любящих русское искусство, чувство восхищения и гордости.

Начало XX века. Время тревожное, бурное, время социальных взрывов и, вместе с тем, необычайного, стремительного взлета художественной мысли. В эту пору продолжается деятельность Римского-Корсакова, Репина. Плодотворно работают Глазунов, Танеев. Ярko вспыхивает талант рано умершего Калининкова. Высшего расцвета достигает творчество Чехова, Куприна, Бунина, Короленко, Серова, Левитана. Выступают как зрелые художники Брюсов, Блок, Скрябин, Врубель, Коровин, Рерих, Кустодиев. Звучит мощный голос Горь-

кого. Завоевывают признание театры Станиславского, Комиссаржевской, на оперной сцене блистают Шаляпин, Собинов, Нежданова, Ершов.

В этом созвездии талантов Сергею Рахманинову принадлежит одно из самых видных мест. По-моцартовски одаренный, сочетающий выдающиеся способности композитора, пианиста и дирижера, он вошел в историю русской музыки как явление громадного художественного значения. Опровергая предсказания модернистской критики, его вдохновенное творчество доказало свою жизнеспособность, эстетическую ценность, создало собственные традиции. Как и полвека назад, оно волнует людей красотой и неподдельной искренностью. Столь же плодотворными для фортепианного искусства оказались и принципы исполнительского стиля гениального музыканта, влияние которого прослеживается до наших дней.

Рахманинова играют всюду, где звучит музыка, играют пианисты различных школ, индивидуальностей и притом — по-разному. Мы легко отличим Рахманинова в строго логичной и в то же время полной волевого напора интерпретации Гилельса от Рахманинова Софроницкого с его своеобразной манерой, отмеченной нервной экзальтацией; услышим

разницу между уравновешенностью Оборина и юношеской порывистостью Клайберна. Каждый пианист находит в Рахманинове нечто себе близкое. Одних привлекает романтическая экспрессия, других — властная ритмика, третьих — виртуозный блеск, но всех в равной мере — глубина и правдивость в изображении сложнейших процессов психологической жизни, покоряющая искренность и тончайший лиризм. Рахманинова исполняют пианисты разных возрастов, но особенно любит молодежь. Есть в его музыке нечто влекущее к себе молодые сердца. Живя в переломную эпоху, когда молодежь томилась в удушливой атмосфере «безвременья», рвалась к новой, прекрасной жизни, он, разделявший ее настроения, видимо, сумел уловить черты вообще свойственные мироощущению юности: мечтательность, порыв к прекрасному, непосредственность, весеннюю свежесть чувств. И в этом — один из «секретов» широчайшей популярности рахманиновской музыки.

Не много найдется примеров столь удачно сложившейся артистической жизни, какая была у Рахманинова. Общественное признание сопутствовало первым же его выступлениям как пианиста и композитора. Блистательная премьера «Алеко» в Большом театре принесла девятнадцатилетнему автору извест-

ность и — как следствие — благосклонное внимание издателей. Концерты молодого артиста скоро приобрели популярность, и рецензенты русской, а затем зарубежной прессы соревновались в восторженных отзывах. До последних дней не покидала Рахманинова слава выдающегося исполнителя, «вождя современного пианизма». Но несмотря на это, его судьба как художника отнюдь не была безоблачной. Более того, она содержит немало подлинно трагического. Творческая жизнь композитора протекала неровно, в чередовании бурных взлетов и мучительных кризисов. Кроме того, остававшийся верным классическим традициям, он на протяжении всей жизни подвергался нападкам промодернистской критики. Рахманинов «глубоко страдал от жестоких упреков в старомодности, отсталости, «салонности», — пишет Б. Асафьев, — но не уступал, храня в своей красивой художественной натуре свой этос — свое нравственное превосходство: честность перед своим дарованием. «Не хочу ради того, что я считаю только модой, изменять постоянно звучащему во мне, как в шумановской фантазии, *тону*, сквозь который я слышу окружающий меня мир», — так одажды выразился Рахманинов. Он упорно верил, что не обманывается, что это не «фальшивый тон» и что ра-

но или поздно родной народ его услышит»¹. Но подлинной трагедией явился для Рахманинова разрыв с родиной, губительно сказавшийся, по признанию самого композитора, на его творчестве.

Облик Рахманинова-художника и артиста привлекает этическим благородством. Любое произведение, вышедшее из-под его пера, — от небольшой фортепианной пьесы до симфонии, — каждое выступление, где бы оно ни проходило — будь то в Карнеги-холле или в скромном зале небольшого городка, — все несло печать высшего совершенства, предельной «самоотдачи». Рахманинов был беспощадно требователен к себе. Неудачи в творчестве повергали его в состояние тяжелой душевной депрессии, просчеты в исполнении, заметные только ему одному, вызывали подчас мучительные угрызения совести. В этих случаях он был к себе безжалостным. И когда однажды кто-то сказал, что в зале не заметили его небольшой исполнительской неточности, он с горечью воскликнул: «Но я знаю! Я-то знаю!». Это обостренное чувство долга перед своим талантом и перед пуб-

¹ Б. В. Асафьев. С. В. Рахманинов. Сборник «Воспоминания о Рахманинове», т. 2. Музгиз, М., 1961, стр. 357.

ликой проявлялось решительно во всем — от каждодневной работы до поведения на концерте. «Помню из суммы первых впечатлений от явления Рахманинова: рыцарственно-строгий и суровый облик на эстраде, — вспоминал Б. Асафьев, — внутренняя волевая сосредоточенность, сказывавшаяся во всем том, что можно назвать благородством артиста в его соприкосновении с искусством — без тени панибратства»¹.

Рахманинов не представлял себе жизни вне искусства и говорил, что если уж суждено умереть, то «хотел бы умереть за роялем». Смертельная болезнь настигла его во время концертного турне по Соединенным Штатам Америки. Он умер в Калифорнии за несколько дней до своего семидесятилетия.

Рахманинов был последним, кто связывал современность с эпохами Чайковского и Чехова, Блока и Скрябина. Положение этого художника в истории русской музыки своеобразно. Его путь начался в 90-е годы, а завершился, когда на полях Европы бушевала вторая мировая война. Более полувека продолжалась эта замечательная творческая жизнь, охватившая сложный период современной

¹ Б. В. Асафьев. С. В. Рахманинов. Сборник «Воспоминания о Рахманинове», т. 2, стр. 346.

истории. Духовно, мировоззренчески Рахманинов связан со своей эпохой, но в то же время мы не вправе «изъять» его из мировой музыкальной культуры 30—40-х годов. Сохранивший верность своим эстетическим идеалам, Рахманинов, вместе с тем, в поздних сочинениях сумел по-своему передать нервный пульс XX века. Однако нельзя не признать, что при всех художественных достоинствах — глубине психологизма и мудром мастерстве — эти произведения, по сравнению с теми, что были созданы на родине, не столь близки духу своего времени. Между Рахманиновым и аудиторией 10-х годов существовал контакт, свойственный людям одного поколения, одних взглядов и устремлений. В 30—40-е годы подобной аудитории у Рахманинова не было. Она безвозвратно ушла в прошлое со всем тем, что составляло старую, дореволюционную Россию. На родине композитора произошли грандиозные перемены, неузнаваемо изменился облик страны, концертные залы наполнились новой публикой. Эта новая Россия была мало знакома Рахманинову, хотя он старался следить за советской периодикой, интересовался состоянием музыкальной культуры. Но оторвавшись от родной почвы, он не смог по-настоящему «врасти» ни в какую другую. За границей Рахма-

нинов оказался в духовной изоляции. Искусство Запада развивалось по путям, глубоко чуждым русскому музыканту. Он остро ощущал свое одиночество и с горечью признавался, что чувствует себя чужим среди течений современной музыки. Иной характер имели теперь и успехи Рахманинова-артиста. Западная публика видела в нем лишь гениального исполнителя, в то время как прежде, на родине, он пользовался славой подлинного властителя дум. Все это усугублялось болезненной тоской по России, по русским людям, по русской природе. Не удивительно, что мысль об одиночестве, о глубочайшем разладе между своим я и окружающим миром, пронизывает все сочинения позднего периода. Не случайно и то, что облик далекой родины, подобно образу возлюбленной из «Фантастической симфонии» Берлиоза, становится своего рода навязчивой идеей, преследующей его всюду во время 25-летних скитаний по Европе и Америке, и входит в творчество как одна из сокровеннейших тем.

Вот почему, отдавая должное глубокому психологизму поздних сочинений, ярко запечатлевших трагедию Рахманинова, мы чаще обращаемся к его творениям раннего и среднего периодов. И это вполне оправдано. Ибо в ту пору голос художника сливался с голоса-

ми современников, «пел» их страдания, их мечты о лучшем будущем.

Рахманинов жил и творил в бурное, неустойчивое время, когда все вокруг бродило, изменялось, когда эпохи следовали друг за другом с быстротою времен года. Он был свидетелем грандиозных событий, потрясших до основания все русское общество, и вместе со своим поколением прошел весь путь духовной эволюции, пережив периоды великих надежд и горьких разочарований. Его искусство оказалось чутким барометром, остро реагирующим на малейшие сдвиги в настроениях общества. И трудно найти другого музыканта, который с такой же громадной силой искренности поведал бы о чаяниях русской интеллигенции того времени — притом не узкого круга, а широчайших демократических слоев, составлявших основную массу посетителей концертных залов, читателей Чехова и Горького, поклонников Станиславского и Шаляпина.

Рахманинов сформировался в интеллектуальной атмосфере конца 80-х — начала 90-х годов — «в те годы дальние, глухие» (Блок). Умонастроения этого времени отложили сильнейший отпечаток на мировоззрение композитора. Исторический пессимизм, неудовлетворенность, разочарование — все, что переживала в эту мрачную эпоху интеллигенция, что

слышала в музыке Чайковского, читала в стихах Надсона и других поэтов, — было воспринято им как единственно возможный взгляд на жизнь. Один из соучеников Рахманинова по Московской консерватории писал в связи с его ранними сочинениями: «...являлось непонятным, как после Чайковского можно еще так волновать печалью, страстью и отчаяньем»¹.

Но было в музыке молодого Рахманинова и нечто новое по сравнению с Чайковским. Это новое проявлялось в возбужденном тоне высказывания, в ораторской патетике, в стихийном напоре волевого, мужественного ритма — во всем том, что Б. В. Асафьев метко назвал «повышенной эмоциональной температурой». То давали о себе знать новые настроения и веяния. Общество постепенно пробуждалось от спячки. В воздухе чувствовалось предгрозовое напряжение, слышались «подземные толчки» приближающихся социальных потрясений. «Пришло время, — говорит один из героев «Трех сестер» Чехова, — надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже

¹ Мих. Букиник. Воспоминания о Рахманинове. Сборник «Памяти С. В. Рахманинова». Издание Сатиной, Нью-Йорк, 1947, стр. 23.

близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие... гнилую скуку»¹.

Рахманинов мог бы сказать о себе словами Брюсова:

Я вырастал в глухое время,
Когда весь мир был глух и тих,
И людям жить казалось в бремя,
А слуху был не нужен стих.
Но смутно слышались мне в безднах
Невнятный гул, далекий гром,
И топоты копыт железных,
И льдов тысячелетних взлом.
И я гадал: мне суждено ли
Увидеть новую лазурь,
Дохнуть однажды ветром воли
И грохотом весенних бурь.

Предчувствие надвигающейся весенней бури порождало те настроения ожидания, приподнятости, отголоски которых мы слышим во Втором концерте, кантате «Весна», прелюдах В-dur и Е-dur, романсе «Весенние воды» (так же, как и в пьесах Чехова «Три сестры», «Вишневый сад», в рассказе Куприна «Тост»). Бурный протест против серой, гнусной действительности, страстный порыв — «жажда освобождения человеческого чувства от цепей рабства и пошлости»², вера

¹ А. П. Чехов. Собрание сочинений, т. 9. Гослитиздат, М., 1956, стр. 338.

² В. Воровский. А. И. Куприн. Литературно-критические статьи. Гослитиздат, М., 1956, стр. 276.

в человека, сознание высокой ценности его внутреннего мира — все, что составляло пафос искусства Рахманинова, было близко слушателям начала 900-х годов. В накаленном драматизме, в стремительных «прорывах» волевого ритма, в весенних звонах и кличах — во всей тревожно-радостной атмосфере его музыки они узнавали свое ощущение современности. Недаром М. Шагинян, находившаяся в 900-х годах среди той части молодежи, которая жадно внимала Рахманинову, писала, что во Втором концерте слушатели почувствовали *«глубоко современное понимание того, что такое — раскрытие в музыке жизни своего общества, запросов и характера человека своей эпохи»*. Современники восприняли это произведение как *«Повесть в звуках об историческом перепутье, о чеховском безвольном интеллигенте, который тоскует по действию, по определенности и не умеет найти исхода внутренним силам»*¹.

Вот почему музыка Рахманинова органично вошла в духовную жизнь интеллигенции того времени. Все, о чем рассказывали его чуткие пальцы пианиста, находило живейший

¹ Мариэтта Шагинян. Воспоминания о С. В. Рахманинове. Сборник «Воспоминания о Рахманинове», т. 2, стр. 113.

отклик в сердцах русских людей. «Имя Рахманинова... было окружено каким-то ореолом романтизма... Его индивидуальность действовала на воображение молодежи, его бегали смотреть, слушать, о нем много говорили, о нем в тиши мечтали, его сочинения тревожили молодые души»¹.

Но проходят годы идейно-общественного подъема, вызванного революцией 1905 года, наступает эпоха жесточайшей реакции, и надежды на новую жизнь, полную смысла и красоты, сменяются разочарованием. Крушение иллюзий ввергает интеллигенцию в пучину страха и сомнений. Будущее представляется ей мрачным, бесперспективным. Многие художники отворачиваются от социальных проблем, считая единственно ценным предметом анализа мир потаенных переживаний индивидуума.

Рахманинов во многом разделял эти настроения. В его творчестве все большее место занимают трагические мотивы, темы одиночества, бессилия человека пред властью рока. Страшные видения смерти возникают в его симфонической поэме «Остров мертвых» (по картине Беклина), кантате «Колокола»

¹ Мих. Букинник. Воспоминания о Рахманинове. Сборник «Памяти С. В. Рахманинова», стр. 32.

(по стихотворению Э. По в переводе Бальмонта), этюде-картине a-moll, соч. 39.

Мрачные краски сгущаются, однако светлые не исчезают. Вера в прекрасное продолжает жить. В этом отношении примечательно появление рядом с «Островом мертвых» Третьего фортепианного концерта — одного из самых радостных сочинений Рахманинова — или создание в одно время трагического этюда c-moll и весеннего fis-moll (соч. 39). Музыка Рахманинова сохраняет активный эмоциональный тонус. Она по-прежнему захватывает искренностью и драматизмом переживаний, по-прежнему в ней бурлит и клокочет мятежный порыв, как и раньше, она патетична, страстна, волнует, манит, заставляет мечтать.

В этих резких контрастах света и тени, в этих метаниях от безысходной тоски к звенящей безудержной радости, от созерцательного покоя — к мятежному протесту, от депрессии — к волевому порыву, от прекрасных грез — к леденящему ужасу смерти Рахманинов предстает как истинный сын своего тревожного века.

Именно в это время — между 1911 и 1917 годами — в окружении таких сочинений, как «Колокола», «Всенощная», Вторая соната, романсы ор. 38, возникают две тетради этю-

дов-картин -- одно из самобытнейших творений Рахманинова, — возникают как зарисовки глубоко личных переживаний художника, как своего рода музыкальный дневник, запечатлевший богатейшую гамму настроений. И рассматривая эти произведения, мы ощущаем в откликах чуткого художника на окружающую жизнь ту атмосферу, в которой жило и которой дышало поколение 10-х годов нашего столетия.

2

Два цикла этюдов-картин (соч. 33 и 39), созданные в пору высшей зрелости, раскрывают лучшие черты рахманиновского фортепианного стиля: психологизм, богатство жизненных ассоциаций, сочетание виртуозного блеска и напевной выразительности, простоты и разнообразия фактуры. В этих сочинениях нашел законченное выражение тип концертной пьесы, разработанный композитором.

Жанр фортепианной миниатюры оформился и получил широчайшее развитие в творчестве Шопена, Листа, Глинки, Чайковского, Рубинштейна. Рахманинов выступил как про-

должатель их традиций, но сумел внести нечто новое.

Особое тяготение он испытывал к двум разновидностям этого жанра — прелюду и этюду, возникновение которых связано с именем Шопена. Великий польский композитор впервые ввел в музыкальный обиход прелюд как самостоятельную пьесу. Ему же принадлежит заслуга решительного обновления этюда, который претерпел длительную эволюцию. Его создатели М. Клементи (1752—1832) и К. Черни (1791—1857) трактовали этюд как пьесу-упражнение, призванную развить технические навыки пианиста. Но в 30-е годы прошлого столетия, в пору пышного расцвета исполнительства, когда к пианизму было привлечено всеобщее внимание, этюд превратился из упражнения в виртуозную пьесу концертного плана. С такими произведениями впервые выступили крупнейшие пианисты того времени Калькбреннер, Мошелес, Тальберг. Стало модным создавать этюды-пьесы с целью блеснуть совершенством технического аппарата.

Шопен, чья исполнительская манера, отмеченная лирической выразительностью, противостояла господствовавшему в те годы духу поверхностного виртуозничанья, подошел к жанру этюда иначе. Он насытил этюд боль-

шим эмоциональным содержанием, приблизил его к прелюду, трактуя как лаконичную зарисовку, «снимок» эмоционального состояния. От прелюда шопеновский этюд отличается лишь большей степенью виртуозности.

Важная роль в развитии этого жанра принадлежит и Листу. Если Шопен стремился внести элемент лиризма, то Лист превратил этюд в программное произведение («Хоровод гномов», «Дикая охота», «Мазепа», «Блуждающие огни»).

В трактовке фортепианной пьесы малой формы Рахманинов опирается в основном на традиции Шопена, отчасти — Листа. И для него прелюд и этюд — зарисовка эмоционального состояния. Однако Рахманинову тесно в узких рамках шопеновской миниатюры. Он раздвигает их, расширяет форму пьесы. В прелюды и этюды «врываються» голоса природы — дыхание необозримых степей, «зеленые шумы» лесов, зловещий напев вьюги. Содержание, которое вкладывает Рахманинов в свои прелюды и этюды, требует иных масштабов. Он не стремится к «моментальным снимкам». Композитор раскрывает чувство в становлении, фиксируя все этапы развития — от зарождения до высшего проявления и дальнейшего постепенного угасания. Его интересует сам процесс чувствования. Он

словно любит красотой переживания, изображает его во всей полноте и многообразии градаций. Художник-эмоционалист, Рахманинов ощущает необходимость исчерпать состояние до конца, «до дна». Отсюда — длительные нарастания, напряженнейшие кульминации и медленные спады, «истаивания». Форма разворачивается как волна большого мелодического дыхания. А порой чувство оказывается столь прекрасным, что композитор словно не в силах выйти из-под его власти, и музыка «застывает» в длительном лирическом созерцании.

Стремление передать, с одной стороны, процесс развития чувства, а с другой — впечатления внешнего порядка и определили стилистические черты рахманиновских прелюд и этюдов — *поэдность и картинность*. Проследившая эволюцию жанра фортепианной миниатюры (по существу этот традиционный термин к Рахманинову не применим) в творчестве композитора, можно наблюдать, как от «Музыкальных моментов» до последнего опуса этюдов-картин сосуществуют и развиваются эти признаки. При этом на первый план выступает то поэдность, то картинность — в зависимости от специфики художественного задания.

Нет принципиального различия между

прелюдами и этюдами-картинами. И тут и там действуют одни и те же закономерности рахманиновской малой формы. Более того. Последний опус прелюдов непосредственно предвосхищает первый цикл этюдов-картин, обнаруживая с ним общность и в содержании и в стиле.

Почему же в таком случае Рахманинов дает пьесам 33-го и 39-го опусов новое название? Думается, причина заключается в дальнейшем развитии принципов поэмности и картинности. Анализируя прелюды обоих опусов (23 и 32), можно заметить, как постепенно усложняется их содержание, как от изображения одного или двух контрастных состояний композитор переходит к раскрытию остроконфликтных, противоречивых явлений душевной жизни. Если вначале он стремился передавать целостные образы, то со временем возникает тенденция к «расчленению» содержания, к внутренней диалогичности. Принцип поэмности начинает преобладать¹, форма еще больше расширяется, и название «прелюд», которое в силу традиции ассоциируется с пьесами сравнительно не-

¹ Характерно, что в это же время сильное тяготение к поэмности обнаруживает в фортепианном творчестве и Скрябин.

большого размера, перестает соответствовать характеру замыслов композитора. Поэтому Рахманинов избирает наименование «этюд», которое допускает в этом отношении бóльшую свободу, так как вызывает в памяти развернутые по форме этюды Листа.

Но были, по-видимому, и другие причины.

В пьесах, соч. 33 и 39, в большей степени, чем в иных фортепианных произведениях Рахманинова, обнаруживает себя принцип картинности. Объясняется это тем, что этюды-картины задуманы как произведения программного характера. Правда, программы не были опубликованы автором и дошли до нас лишь частично — либо со слов людей, близко знавших композитора, либо из его писем. При этом большая часть замыслов связана с образами природы, которая всегда занимала значительное место в жизни композитора. Типичный горожанин, Рахманинов рвался из тисков города на волю, в родную Ивановку, любил бродить с ружьем по окружавшим ее необозримым степям. Он был чутким «слушателем» природы и, как Есенин или Левитан, умел чувствовать поэзию и красоту русского пейзажа. В его музыке есть и бурное половодье русской весны, и летний знойный полдень (когда воздух звенит, как натянутая струна), и серенький осенний «моросняк», и

тоскливое завывание зимней вьюги. А такие сочинения, как прелюды G-dur и gis-moll (соч. 32), медленная часть Второго концерта или романсы «Весенние воды», «Сирень», «Островок», навсегда останутся непревзойденными образцами музыкального пейзажа. Но примечательно, что Рахманинов избегает прямой изобразительности и стремится прежде всего передать чувство, вызванное картиной природы, раскрыть его так полно и ярко, чтобы перед мысленным взором слушателя возник зрительный образ, соответствующий впечатлениям автора. На эту черту дарования Рахманинова обратили внимание еще современники. «Озеро в весеннем разливе, русское половодье», — сказал о прелюде D-dur Репин. «Как хорошо он слышит тишину», — заметил как-то Горький.

Все сказанное позволяет предположить, что Рахманинов понимал жанр этюда несколько иначе, чем Шопен или Лист. Ибо в силу специфики содержания этюдов-картин этот термин приобретает новый оттенок, сближаясь с понятием этюда или эскиза в живописи.

Первый цикл этюдов-картин (ор. 33) написан летом 1911 года в Ивановке. Здесь Рахманинову всегда работалось легко. Сама обстановка — тишина, покой, свежий воздух

— располагали к творческому труду. Писались этюды-картины быстро. Вся тетрадь была закончена за месяц — с 11 августа по 11 сентября. Причем в некоторые периоды композитор создавал по этюду в день. Думается, что пребывание в Ивановке сказалось и на содержании пьес. По-видимому, многие из них непосредственно навеяны окружающей природой. Во всяком случае, дыхание средне-русского пейзажа¹ ясно ощущается на страницах этого цикла.

Первая тетрадь этюдов-картин содержит шесть пьес, расположенных по принципу контраста². Это шесть различных образов-состо-

¹ Ивановка расположена в Тамбовской области среди степей и перелесков.

² Первоначально в эту тетрадь входило девять пьес, однако изданы были только шесть. Изъятие трех этюдов объясняется, вероятно, тем, что композитор остался ими неудовлетворен. Действительно, третьему и пятому этюдам (с-moll и d-moll) не хватает органичности в развитии мысли, цельности формы, недостаточно ярок тематизм, и, с точки зрения содержания, они не вносят ничего нового по сравнению с прелюдами. Что же касается четвертого этюда (a-moll), то по прошествии нескольких лет Рахманинов пересмотрел свое отношение к нему и счел возможным включить его в следующий цикл этюдов-картин, где он теперь значится под номером шестым. Впоследствии первые два этюда были изданы в собрании сочинений П. Ламмом и даже исполнялись (см. запись этюдов-картин в исполнении П. Серебрякова).

аний, весьма характерных для рахманиновского творчества. Так, уже в первом, энергичном этюде f-moll мы ощущаем нечто знакомое: волевой ритмикой, непрерывным поступательным движением он напоминает хорошо известный d-moll'ный «менуэтный» прелюд (ор. 23). Но, возвращаясь к излюбленным мотивам, Рахманинов не повторяет себя. И в данном этюде есть черты нового. Оно заключается во внутренней контрастности основной темы: в сочетании медленно разворачивающейся пассивной мелодической линии и активного, импульсивного аккомпанеента. Подобная двуплановость встречалась в произведениях Рахманинова и прежде; вспомним хотя бы главную тему первой части Третьего концерта. Но там ведущим началом была мелодия. Здесь же соотношение между верхним голосом и фоном переосмыслено. Аккомпанемент становится основным носителем образа. Оstinатная фигура в басу, напоминающая один из лейтмотивов «Пиковой дамы», оказывается тематическим зерном этюда, активизирует развитие, придает музыке напряженный характер. Мелодия же движется отдельными «точками», приближаясь порой к интонационно оформленной «педали», скрепляющей ритмически дробную фактуру аккомпанеента. Возникает противоречивый

образ, в котором сочетаются динамика и статика, порывистость и созерцательность, ощущение непрерывного, поступательного хода жизни и внутренняя пассивность. Такая «расчлененность» содержания весьма характерна для позднего Рахманинова, и в дальнейшем мы не раз столкнемся с ее различными вариантами.

Сравнительно небольшой по размерам и не вызывающий каких-либо определенных ассоциаций с внешним миром, первый этюд еще близок к прелюду. Но уже следующая пьеса создает яркую картину природы. По манере письма этот этюд близок прелюде *gis-moll*: такой же легкий, колышущийся, словно мерцающий фигурационный фон и аналогичная мелодия, простая, как песня, льющаяся широко, свободно. В музыке слышатся скрытая печаль, неудовлетворенность. Этот замечательный рахманиновский пейзаж, внушающий ощущение беспредельной шири—манящей, вызывающей мечтательную грусть,—заставляет вспомнить блоковские строки:

Кто поймет, измерит оком,
Что за этой синей далью
Лишь мечтанье о далеком
С непонятною печалью...

Следующий этюд-картина (*es-moll*, № 3)

— вновь пейзаж, но на сей раз зимний. Пьеса начинается «падающими» терциями, сопоставлением далеких, «холодных» тональностей: es-a-B-es. Этого лаконичного приема оказывается достаточным, чтобы вызвать четкие пространственные ассоциации. Затем, словно яростные порывы ветра, взвиваются и ниспадают стремительные пассажи шестнадцатых. Вихревое движение, резкие ритмические смещения, «перехлесты» длинных и коротких волн (своеобразные «наскоки») — все создает впечатляющую картину зимней вьюжной ночи, рождая чувство затерянности, одиночества.

Но, разумеется, это не только пейзаж. За картиной природы стоит жизненное обобщение: тьма, вьюга, игра стихий — таким предстает художнику окружающий его жестокий мир.

Радостными кличами фанфар, буйным перезвоном «врывается» начало этюда Es-dur (№ 4), создавая атмосферу праздничности. В стремительном и, вместе с тем, уверенном движении, в красочной игре колокольных звучаний, в легкой скерцозности мы узнаем один из типичнейших рахманиновских образов: весна — день — солнце — праздник. В письме к итальянскому композитору О. Респи Рахманинов писал, что хотел изобра-

зить «сцену на ярмарке»¹. И здесь, конечно, содержание выходит за рамки программы. Пьеса воспринимается как изображение победного шествия весны, смывающей с души холод, равнодушие, несущей ощущение радости бытия.

Этюд *g-moll* (№ 5) — одна из лучших рахманиновских элегий. Но и в ней сквозь музыкальные звучания «просматривается» картина природы. На фоне баркарольного аккомпанеента, с его ритмом мерного покачивания, плывет тихая, задумчивая мелодия. Фригийский минор, опора на «чувствительный» терцовый тон, цепи нисходящих квартсектаккордов — своеобразные эмоциональные «всплески» — все это вносит в музыку нотку меланхолической грусти. Настроение тишины и заброшенности — как в «Поздней осени» Левитана — всецело господствует в пьесе, и лишь в середине на миг возникает стремительный взлет — словно внезапный хлесткий ветер налетел, подхватил и раз-

¹ Это, как и другие указания автора на программы этюдов-картин, взято из письма Рахманинова к О. Респиги, оркестровавшего пять этюдов-картин: *a-moll*, op. 39, № 2; *a-moll*, op. 39, № 6, *Es-dur*, op. 33, № 4; *D-dur*, op. 39, № 9; *c-moll*, op. 39, № 7. Письмо цитируется по статье Г. Когана «Заметки об этюдах-картинах», «Советская музыка», 1961, № 9, стр. 77—78.

нес по сторонам опавшие листья — и вновь тоскливая осенняя тишина.

Последний этюд-картина, как и первый, не вызывает непосредственных пейзажных ассоциаций (в этом смысле в построении цикла имеется определенная закономерность). Но в нем получает выражение другая особенность рахманиновского творчества — тяготение к напряженным эмоциональным состояниям, к возвышенной патетике и волевому началу. Вся пьеса воспринимается как властный призыв. Суровая, величественная, она проникнута ораторским пафосом.

*

Вторая тетрадь этюдов-картин появилась несколько лет спустя. Она была написана в период между сентябрем 1916 и февралем 1917 года, когда назревали грозные события. Уже слышались громовые раскаты новой социальной бури, и общество вновь жило предчувствием приближающихся перемен, сменяя надежду и радость на страх и сомнение. Разумеется, это совпадение еще не дает оснований искать в музыке этюдов-картин ор. 39 прямого отражения социальных сдвигов. Подобная тенденциозность Рахманинову не бы-

ла свойственна¹. Но обращает внимание тот факт, что в этом цикле возрождаются некоторые мотивы, характерные для творчества начала 900-х годов, кануна революции 1905 года. Не отсюда ли «набатность» ре-мажорного, мятежный порыв до-минорного, страстная патетика ми-бемоль-минорного и тревожно-радостная атмосфера си-минорного этюдов?

Примечательно также, что в этом цикле пейзажные мотивы отходят на второй план, уступая место психологическим, вызванным иными, хотя, безусловно, столь же реальными, жизненными впечатлениями. Хотя во второй тетради немало светлых страниц, в целом она отличается от первой более суровым колоритом. Здесь есть этюды подлинно трагические, близкие таким сочинениям, как «Колокола» или «Остров мертвых». Углубление содержания вызвало дальнейшее развитие принципов картинности и поэмности. Это заметно даже по внешнему признаку — размеру этюдов-картин. Никогда еще Рахманинов не создавал столь развернутых одночастных

¹ Рахманинов был весьма далек от политики и придерживался общедемократических взглядов. Он, например, с радостью воспринял весть о Февральской революции, видимо, разделяя то возмущение самодержавием, которое испытывали широкие круги русской интеллигенции.

фортепианных композиций. Но и в силу значительности мысли пьесы 39-го опуса выходят за рамки наименования «этюд». По существу они представляют собой поэмы с более или менее ясно выраженным программным замыслом. Таким образом, тип фортепианной пьесы, намеченный в прелюдах и разработанный в первой тетради этюдов-картин, получает здесь законченное выражение.

Цикл открывается этюдом-картиной *c-moll*, принадлежащим к лучшим произведениям Рахманинова.

Мятежный порыв, страстный протест, пафос возмущения слышатся в стремительном потоке музыки, с ее «вихреобразной» динамикой и напряженными нагнетаниями. Как и в других пьесах этих циклов данный этюд содержит своеобразный психологический параллелизм: буре в душе человека соответствует картина разбушевавшейся стихии. Громадная сила эмоционального внушения сочетается здесь с яркостью зрительных ассоциаций. Элементы изобразительности содержатся в самой фактуре и в ее развитии. По манере письма этюд *c-moll* напоминает этюд *es-moll* из первой тетради: те же короткие взлеты и спады, те же «асимметричные» волны (характерные рахманиновские «наскоки»), та же тональная неустойчивость, обилие хроматиз-

мов. Но масштаб здесь иной, дыхание более широкое, нарастания более драматичные. Музыка полна контрастов. За мощными *crescendo* следуют внезапные «замирания», а напряженную кульминацию с типичными для фактуры Рахманинова аккордовыми «биениями» сменяет минутное затишье. Особенно примечателен эпизод, где нарастание неожиданно спадает и музыка «разливается» струящимися пассажами, окрашенными в нежные акварельные тона — словно в разрывах туч открывается кусок чистого бирюзового неба. И вновь «смыкаются тучи». Новые *crescendo* приводят к еще большим по силе эмоциональным «взрывам». Пьеса завершается стремительным и яростным натиском — сметающим все на своем пути порывом бури...

Второй этюд (a-moll) составляет резкий контраст первому. Это еще один «тихий» пейзаж с характерным созерцательным настроением и любованием звучностью. По словам композитора, этюд «изображает море и чаек». Отсюда, видимо, плавное триольное движение в партии левой руки. Завораживающее своей неизменностью, оно вызывает ассоциации с ритмом едва заметного колыхания воды. На этом фоне медленно, как бы нехотя, разворачивается мелодическая линия, рождающаяся из кратких, вначале безличных попевок. Дли-

тельные тональные «стояния» способствуют возникновению чувства оцепенения — той погруженности в себя, которая овладевает подчас человеком «наедине» с морем, величественным в своем покое и неподвижности.

Следующие две пьесы (fis-moll и h-moll, № 3 и 4) принадлежат к наиболее светлым страницам второй тетради. В каждой из них по-разному претворены радостные весенние мотивы. Первая, с ее тонкими гармоническими красками наполнена игрой воздушных волн, откуда-то издалека приносящих колокольные звоны. Настроение подобно тому, какое свойственно картине Рылова «В голубом просторе», захватывающей чувством полета, голубизны, воздуха, свежести. Вторая — характерное рахманиновское скерцо-шествие.

Пятый этюд (es-moll) занимает центральное положение в цикле не только потому, что делит его на две равные части, но прежде всего в силу «весомости» содержания. Он обнаруживает также некоторые черты общности с крайними этюдами. Перекидывая эти смысловые арки, композитор тем самым объединяет цикл в стройное целое. В дальнейшем мы увидим, что в расположении остальных пьес также имеется определенная композиционная закономерность.

Этюд es-moll воспринимается как вдохно-

венная поэма, полная больших чувств и глубоких мыслей. Основная тема мужественна, патетична. В ней есть нечто от пламенной ораторской речи, обращенной к массам людей. Подобная декламационность нередко встречается у Рахманинова. Это тема-призыв, тематезис. Она скульптурна и выразительна, как жест оратора, но одновременно мелодически развита, законченна. Аккордовое триольное сопровождение, призванное заполнить, эмоционально насытить звучание опорных мелодических точек, вносит элемент взволнованности, движения (по фактурному решению этот этюд напоминает прелюду *e-moll* из оп. 32).

Развитие этюда основано на трех больших волнах, соответствующих трем разделам формы: экспозиции, середине и репризе. Наиболее сильная волна в средней части этюда может служить ярким примером рахманиновского искусства раскрытия эмоции в ее непосредственном становлении. На вершине экстатического подъема возвращается основная тема, но в иной инструментовке: теперь она «возглашается» в басу, звучит властно, императивно. В этом смысловом «*crescendo*», в этом «росте» темы проявляется поистине симфонический замысел. Этюд завершается истаивающим *diminuendo* — медленным угасанием чувства.

Если две предшествующие этюду *es-moll*

пьесы отличались светлым характером, то в двух последующих композитор обращается к темным, мрачным сторонам жизни.

Известно, что этюд а-moll (№ 6) навеян образами Красной шапочки и Волка. Однако содержание пьесы далеко выходит за рамки детской сказки и воспринимается как обобщенное выражение идеи извечного конфликта между добром и злом, поединка между жизнью и смертью.

Этюд начинается кратким свирепым «разбегом» хроматической гаммы, за которым следует резкий удар. И то и другое повторяется дважды, вызывая впечатление натиска слепой жестокой силы, страшного оскала смерти (подобные inferнальные образы встречаются в «Колоколах», Четвертом концерте, Рапсодии на тему Паганини, «Симфонических танцах»). Вторая тема, основанная на легком «порхающем» движении, — воплощение нежного, трепетного дыхания жизни, вспугнутой жутким видением. Музыкальная драматургия пьесы строится на многократном столкновении этих характеристик. Причем легкое, воздушное *staccato* неизменно прерывается новыми и новыми натисками хроматических гамм. Наконец, второй образ отступает, и начинается зловещий марш смерти, предвосхищающий автоматическим ритмом изображение темных сил

в произведениях Шостаковича, отчасти Прокофьева. Мрачное шествие приближается, смерть надвигается как нечто неотвратимое, неизбежное. В конце на мгновение вновь возникает легкое «порхающее» движение, но затем оно окончательно вытесняется потоками хроматизмов. Так завершается лаконичная поэма о поражении человека в схватке с судьбой.

Та же тема, но иначе развитая, лежит в основе следующего этюда. Рядом с темповым указанием — *Lento* (медленно) композитор делает и другое — *Lugubre*, что означает печально, мрачно. В письме к О. Респиги Рахманинов писал: «Это похоронный марш». И далее: «Начальная тема — марш. Другая тема изображает пение хора. Начиная с движения шестнадцатых в до миноре и немножко дальше — в ми-бемоль миноре, воображению представляется мелкий дождь, непрерывный и безнадежный. Это движение разворачивается, достигает кульминации в до миноре — церковные колокола. Заключение возвращает к первой теме — к маршу».

Итак, перед нами картина, изображающая последний путь человека. Ее отдельные музыкальные детали — траурный марш, пение заубойной молитвы, погребальный звон — скреплены ассоциативной связью. Оправдан и име-

ющийся здесь параллелизм: печальному обряду похорон сопутствует столь же безрадостный осенний пейзаж.

Музыка первого раздела этюда отмечена скорбно-торжественным оттенком. Черты внутренней контрастности, «расчлененности» здесь выражены еще ярче, чем в предыдущем этюде. Там два образа, здесь каждая фраза — новый образ. Величественно-трагические аккорды, страстные патетические возгласы, горестные ламентации, зловещий «стук судьбы» (напоминающий знаменитую бетховенскую тему из Пятой симфонии, однажды уже развитую Рахманиновым в романсе «Судьба»), отголоски церковного пения — словно перед мысленным взором человека проходит вереница печальных событий. С тонким психологизмом раскрывает композитор внутренний мир своего «героя». В этом отношении примечателен второй раздел этюда, где в басу проявляется фигура, основанная на двух звуках. Она повторяется с неизменностью монотонного хода жизни. Душевной опустошенностью и безразличием веет от звучащей на фоне этого оstinato «абстрактной» мелодии. Но, как это часто бывает у Рахманинова, тема в своем развитии претерпевает ряд превращений. Фигура, возникшая в басу, обрастает аккордовой фактурой, переходит из одного регистра в другой;

возникает драматическое нарастание и первоначальный образ «оборачивается» зловещим ликом смерти. На кульминации возникают тревожные колокольные звучания. Но постепенно напряжение спадает, все тише и тише — словно последние удары сердца — биение ритмического пульса. Реминисценции из первой части (марша) подчеркивают трагический смысл заключения.

Как и после первого этюда, перед последним помещена пьеса ярко выраженного пейзажного склада. Вновь перед нами картина далеких, чуть подернутых дымкой просторов. Невольно возникают в памяти полные лиризма левитановские пейзажи «Золотой плес», «Летний вечер» или «Вечерний звон».

Мощным набатом начинается последний этюд-картина D-dur — еще одно скерцо-шестие, но более развернутое, масштабное. Не случайно в конце цикла композитор поместил именно эту пьесу. Ее эмоциональная атмосфера сходна с той, которую мы находим в финалах рахманиновских концертов: то же настроение радостного подъема, ожидания. Здесь оно подчеркнуто маршевым ритмом, перезвонном колоколов, гулками ударами набата, непрерывным поступательным движением. На ум приходят слова Трофимова из чеховского «Вишневого сада»: «Я предчувствую

счастье... я уже вижу его... Вот оно счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги».

Последние девять этюдов-картин составляют стройный цикл. Первая тетрадь построена на простом принципе контраста. Здесь же ощущается продуманность общей композиции и связь (разумеется, смысловая) между отдельными пьесами. «Вихревой» первый, патетический пятый и «набатный» девятый этюды при всем образно-эмоциональном различии обнаруживают между собой черты некоей общности. Кажется, что они подсказаны близкими жизненными явлениями. Эта арка образует «костяк» цикла. В расположении остальных этюдов-картин также наблюдается определенная преднамеренность. Так, в непосредственном соседстве с первой и последней пьесами помещены близкие друг другу по характеру этюды пейзажного склада. Наконец, es-moll'ный этюд, занимающий положение своеобразного центра цикла, обрамлен двумя парами этюдов, причем между пьесами каждой из них имеется также смысловое родство. Следовательно, в строении цикла есть черты концентричности.

Вторая тетрадь этюдов-картин явилась последним произведением, созданным Рахманиновым на родине. Тем самым цикл пьес ор. 39 приобретает значение своеобразного итога це-

лого периода в жизни и творчестве композитора. Более того, это вообще одно из последних произведений русской музыки, созданных на рубеже двух эпох. Оно завершает путь отечественного фортепианного творчества, традиции которого затем были подхвачены, продолжены и развиты советскими композиторами. Рожденные общением с родной природой, раздумьями над русской жизнью, этюды-картины представляют собой явление глубоко национальное и самобытное.

Безусловно, нужно чувствовать поэзию русской природы, знать русскую жизнь такой, какой ее воспринимал композитор, чтобы увидеть в том или ином этюде знакомый пейзаж. Но примечательно, что популярность этюдов-картин давно переступила национальные границы, и сейчас эти сочинения широко исполняются многими зарубежными пианистами, войдя в «основной фонд» фортепианного репертуара наряду с прелюдиями и этюдами Шопена, Листа, Скрябина и Дебюсси. Человечнейшая лирика этюдов-картин навсегда завоевала сердца тех, кто любит музыку за ее способность волновать, за ее умение пробуждать и обогащать эмоциональную жизнь.

