

УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ И АРХИВНОГО ДЕЛА ТАМБОВСКОЙ ОБЛАСТИ
АССОЦИАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ МУЗЕЕВ РОССИИ
МУЗЕЙ-УСАДЬБА С. В. РАХМАНИНОВА «ИВАНОВКА»

С. В. РАХМАНИНОВ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

МАТЕРИАЛЫ V МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

15—16 мая 2013 года

*140-летию со дня рождения
Сергея Васильевича Рахманинова
посвящается*

ББК 85.313(2Р=Рус)

УДК 78.071.1

Р 27

*Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Музея-усадьбы С. В. Рахманинова «Ивановка»*

Руководитель издательских проектов

Музея-усадьбы С. В. Рахманинова «Ивановка» — А. И. ЕРМАКОВ

Редактор-составитель — И. Н. ВАНОВСКАЯ

Редакционная коллегия:

- | | |
|-----------------|--|
| В. Б. ВАЛЬКОВА | — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных, член Союза композиторов России; |
| И. А. МЕДВЕДЕВА | — кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России; |
| И. А. СКВОРЦОВА | — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки, декан факультета повышения квалификации Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, член Союза композиторов России; |
| Е. Р. СКУРКО | — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова |

Р 27 С. В. Рахманинов и мировая культура: материалы V Международной научно-практической конференции, 15—16 мая 2013 года / Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка»; ред.-сост. И. Н. Вановская. — Ивановка: РИО МУРИ, 2014. — 294 с.
ISBN 978-5-906453-06-8

Сборник включает в себя материалы докладов V Международной научно-практической конференции «С. В. Рахманинов и мировая культура», посвященной 140-летию со дня рождения Сергея Васильевича Рахманинова (1873—1943). Сборник состоит из разделов, объединенных общей темой: Духовно-нравственные и культурно-исторические основы творчества С. В. Рахманинова; Творческое наследие С. В. Рахманинова: стиль, жанр, интерпретация; Образный строй и музыкальный язык произведений С. В. Рахманинова; Теоретические аспекты изучения музыкального наследия С. В. Рахманинова; С. В. Рахманинов: проблемы научной биографии композитора; С. В. Рахманинов и его современники; Проблемы изучения, сохранения и творческого освоения исторического наследия.

Книга предназначена для специалистов в области исторического и теоретического музыкознания, текстологии, источниковедения, а также представляет интерес для широкого круга читателей, интересующихся творчеством С. В. Рахманинова.

ББК 85.313(2Р=Рус)

УДК 78.071.1

Р 27

ISBN 978-5-906453-06-8

© Авторы, 2014

© Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», 2014

ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ И КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТВОРЧЕСТВА С. В. РАХМАНИНОВА

В. И. Антипов (*г. Москва*)

Рахманинов и мировая культура.

ТЕЗИСЫ К НОВОМУ НАПРАВЛЕНИЮ В ИЗУЧЕНИИ ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА

Обычно тему «С. Рахманинов и мировая культура» рассматривают в аспекте влияния самого композитора на современную ему и последующую после него историю музыкального искусства. Но для глубокого осмысления его творчества было бы целесообразным, наоборот, поднять вопрос о влиянии мировой культуры на самого С. Рахманинова, начиная с его ранних композиторских опытов. Без изучения влияния мировой культуры, которую он впитывал в себя с самого раннего детства, понять его музыку попросту невозможно.

При анализе творчества мы часто стремимся выявить новаторские, неповторимые черты стиля композитора. Однако любое новаторство соотносится с традицией как единичное и общее. Новаторства нет без традиции. И только на данной методологической основе мы можем выявлять действительно то уникальное, что определяет неповторимый стиль художественного мира любого творца.

Подлинное величие С. Рахманинова может быть постигнуто лишь в осознании тех глубинных пластов культуры, к которым он был приобщен с первых шагов в музыке и которые затем были воплощены в его творчестве. Среди таких пластов назовем, в первую очередь, родные для композитора русские крестьянские напевы, церковную музыку, колокольные звоны, а затем — и европейскую классику. Она была воспринята юным музыкантом начиная с первого прикосновения к роялю под наблюдением его матери и в занятиях с Анной Дмитриевной Орнатской, позже — в классе профессоров Владимира Васильевича Демянского в Петербургской консерватории, Николая Сергеевича Зверева и Александра Ильича Зилоти в Московской консерватории.

Когда С. Рахманинов проживал в доме Н. С. Зверева, он активно посещал концерты и оперные спектакли, на которых звучала как русская музыкальная классика, так и зарубежная. В данном случае необходимо вновь обратиться к текстам самого композитора, поскольку те или иные открытия совершаются отнюдь не только при обнаружении новых материалов или документов, но в умении

и желании исследователей заново прочесть тексты, казалось бы, на первый взгляд хорошо известные.

Так, Рахманинов вспоминал о годах учения в Московской консерватории (в книге Оскара фон Риземана): «Мы не пропускали ни одной премьеры, ни в Малом, ни в Большом театрах. Посещали все спектакли с участием иностранных знаменитостей, гастролировавших в Москве. В то время я имел счастье наслаждаться игрой таких звезд, как Сальвини... других артистов, пользовавшихся мировой славой. <...> Надо ли говорить о том, как расширялся наш артистический кругозор... Мы были переполнены незабываемыми воспоминаниями и впечатлениями, особенно от Малого театра, где видели Ермолову и великолепную плеяду таких актеров, как Садовские, Южин, Ленский и другие. Само собой разумеется, что в Москве мы не пропускали ни одного хорошего концерта»¹.

Композитор далее вспоминал: «...Рубинштейн давал свои знаменитые исторические концерты. Он представил полный обзор фортепьянной литературы, от Баха, старых итальянцев, Моцарта, Бетховена и Шопена до Листа и современных русских композиторов. Концерты проходили по вторникам в московском Благородном собрании, великолепном здании с белой колоннадой, в одном из лучших концертных залов в Европе. Эти же программы он повторял по утрам в среду в Немецком клубе для студентов, имевших туда свободный вход. Само собой разумеется, что Зверев со своей командой посещал концерты Рубинштейна и по вторникам, и по средам. Благодаря этому я прослушал исторические концерты дважды, и каждую среду мог проверить свои впечатления от услышанного накануне. Об этих концертах у меня сохранились изумительные, ни с чем не сравнимые воспоминания»².

Об активном посещении концертов учениками Н. С. Зверева пишет также М. Л. Пресман в своих воспоминаниях: «Мы не ограничивались посещением только концертов пианистов.

Для нас было большим музыкальным праздником знакомство с Чешским квартетом, с брюссельским квартетом Шёрга, лейпцигским квартетом А. Бродского и, конечно, превосходным, незабываемым петербургским квартетом Л. С. Ауэра, в состав которого входил совершенно изумительный и бесподобный виолончелист К. Ю. Давыдов. <...>

Скрипачи, появившиеся тогда на нашем музыкальном горизонте и оставившие в душе нашей глубокий след, — Эжен Изаи, Л. Ауэр... и другие. <...>

Симфоническими концертами дирижировал превосходный музыкант и дирижер Макс Эрдмансдерфер. <...>

В концертах или оперных театрах нам посчастливилось слышать таких исполнителей, как супруги Н. Н. и М. Фигнер, Ф. Литвин, А. Мазини, М. Баттистини, Ф. Таманьо, Дж. Кашман и другие»³.

Забота Н. С. Зверева о музыкально-историческом кругозоре его учеников проявлялась также в привлечении их к ансамблевой игре: «Для ознакомления с музыкальной литературой он [Н. С. Зверев] пригласил пожилую достойную даму, госпожу Белопольскую, пианистку, которая приходила в его дом один раз в неделю на несколько часов и играла на двух роялях с каждым из трех мальчиков. Таким приятным и вдохновляющим способом они познакомились с классической и романтической музыкой, переиграв всю камерную литературу и симфонии Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта и Шумана»⁴.

Приведенных свидетельств вполне достаточно, чтобы понять общую направленность музыкального воспитания юных учеников Московской консерватории тех лет: она была нацелена на хрестоматийное, системное и универсальное освоение выдающихся образцов истории мировой музыкальной культуры.

Что касается **курса композиции**, который С. В. Рахманинов изучал у Сергея Ивановича Танеева и Антония Степановича Аренского, то этот курс носил исторический характер, поскольку в Московской консерватории он был также основан на приобщении учеников к истории мирового музыкального искусства.

Изучались следующие предметы:

Контрапункт. Полифония строгого стиля эпохи Возрождения. Сохранились упражнения Рахманинова в строгом стиле на Index Verticalis. Известен достаточно сложный по полифонической технике Шестиголосный Мотет Deus Meus («Боже мой») на слова из Псалма № 62 на латинском языке.

Гармония. Гармонизации мелодии в стиле 4-голосного протестантского хорала.

Канон и Фуга. Полифония XVII—XVIII веков.

Общение с выдающимися музыкантами — А. И. Зилоти и С. И. Танеевым — способствовало изучению С. Рахманиновым творческой лаборатории И. С. Баха и вообще музыки эпохи барокко. В частности, в творчестве самого С. Рахманинова явно слышны принципы музыкального искусства тех времен. Среди них: барочная эмблематика (особенно в вокальных произведениях композитора), музыкально-риторические фигуры и музыкальное воплощение теории аффектов; проблема Времени и Вечности, разрабатываемая в эстетике барокко; многоплановость и полихронность (единовременный контраст) как принцип «многоярусной» драматургии.

Данная структура, восходящая к архаическому символу мирового древа, как известно, носила универсальный характер на протяжении всей мировой культуры — от явления «параллелизма» в древнем фольклоре до «многоярусной» сценографии средневекового театра; эзотерика и мистицизм как глубинные смысловые составляющие творческих замыслов композитора. В последнем случае необходимо специально оговорить, что С. Рахманинову, конечно же, были известны основные постулаты так называемого Великого дела (Opus Magnum) в его прямой соотнесенности с Opus Musicus. Меланхоличность, которой проникнуты многие страницы творчества С. Рахманинова, не может не вызвать в памяти высказывания мыслителя эпохи Возрождения Марсилио Фичино, посвященные меланхолии, а также знаменитую одноименную гравюру А. Дюрера.

Проблемы трансмутационных процессов и в целом герметизма, поднимаемые философами эпохи Возрождения, могут служить основанием для объяснения таких явлений, как монотематизм и лейтмотивизм, намеченных еще в музыке эпохи барокко и получивших продолжительный расцвет в творчестве самого С. Рахманинова.

Влияние музыки эпохи барокко на художественное наследие великого русского композитора обусловило его колоссальную внутреннюю динамику и мощь. Принципы формообразования: мотивная цепь на уровне синтаксиса, террасная динамика на уровне композиции (особенно в развивающих разделах музыкальной формы) обусловили напряженность звукового процесса, до сих пор поражающую своей непревзойденной масштабностью и грандиозностью.

Музыкальная форма. Согласно учебнику А. С. Аренского, в рамках этого курса изучались: музыкальный синтаксис, основанный на музыкально-риторических формулах (мотивы, фразы, предложения), разработанный на рубеже XVII—XVIII веков и получивший свое классическое воплощение в искусстве Венских классиков; композиционные формы: простые и сложные двух- и трехчастные (так называемые, песенные) формы, тема с вариациями, все пять форм рондо, формы и жанры отдельных частей сонатно-симфонического цикла, основы оперной драматургии.

Инструментовка. По принципу историзма — от изучения и сочинения музыки для отдельных инструментов или голоса в сопровождении фортепиано, фортепианных ансамблей, струнных камерных ансамблей, освоения классического парного состава оркестра до освоения большого романтического оркестра тройного состава.

Таким образом, выпускник Московской консерватории получал полное представление о музыкальных жанрах и формах предшествующей 500-летней истории европейской музыки⁵.

Но все перечисленное было только одной частью воспитания учеников Московской консерватории. Не случайно в данной связи в консерваторию (когда в ней учился С. Рахманинов) был приглашен читать лекции тогда еще молодой приват-доцент Московского университета, впоследствии ставший известным историком, Евгений Николаевич Щепкин (1860—1920), внук великого русского актера. И приглашен он был вести курс под названием «История культуры». Этот предмет выглядел не очень обязательным рядом с такими «тривиями» и «квадривиями», как математика, физика, география, астрономия, а также русский язык, литература и история, которые прилежно изучал Рахманинов. Тем не менее предмет «История культуры» отвечал универсализму и историчности — общей методологии (и методике) музыкального образования, принятой в Московской консерватории. Во всяком случае, само понятие «культура» для С. Рахманинова после данного курса стало носить глубокий понятийно-исторический смысл.

Рахманинов также вспоминал: «Отеческое отношение Зверева к своим воспитанникам простиралось также и на наше интеллектуальное развитие — в особенности его интересовал круг нашего чтения. Мы пользовались полной свободой в его прекрасной и богатейшей библиотеке; но он следил за тем, чтобы наше чтение не заключалось в том, чтобы взять с полки любую книгу и свести ее чтение к приятному времяпрепровождению, — мы должны были как следует обдумать прочитанное и извлечь для себя пользу. <...>

С понедельника до субботы мы прилежно работали, занимались, читали, учили французский и немецкий языки»⁶.

Известны глубокие познания и любовь Рахманинова к поэзии и живописи. Они определяли и широчайший спектр источников замыслов его произведений. Сам композитор говорил по этому поводу: «Помогают творчеству красота и величие природы. Меня очень вдохновляет поэзия. После музыки я больше всего люблю поэзию. <...> У меня всегда под рукой стихи. Поэзия вдохновляет музыку, ибо в самой поэзии много музыки. Они — как сестры-близнецы. <...>

После музыки и поэзии я больше всего люблю живопись»⁷.

Так или иначе, и энциклопедический, по сути — университетский уровень, и метод преподавания, а также изучение таких фундаментальных предметов, как «История культуры» не могли не сказаться на творческих принципах и доктринах самого Рахманинова, в том числе на *традиционализме*, который он позже проповедовал (но традиционализме, не имеющем ничего общего с консерватизмом). И в том числе в выявлении осознанно культивируемых и воплощаемых в творчестве Рахманинова традиционных основ истории

мирового музыкального искусства. Как это ни парадоксально может звучать, в начале XX века традиция могла восприниматься как своего рода творческая свобода от навязываемой «доктрины новаторства», которой как непреложной догме стали следовать многие молодые композиторы, современники Рахманинова. Традиция как философско-эзотерическая доктрина получила в дальнейшем свое обоснование в фундаментальных трудах великого мыслителя XX века Рене Генона. В рамках этого учения становятся более понятными слова и самого Рахманинова в одном из его интервью: «Если вы, прежде чем отправиться в новый мир, приложите максимальные усилия к тому, чтобы близко познакомиться со старым миром, то может случиться, что вы легко придете к выводу: в старом мире осталось еще много возможностей и нет необходимости искать новые пути»⁸.

Известны вдохновенные слова Рахманинова о своей Родине, родной земле, русской культуре и это представляется совершенно естественным. Однако не менее восторженно он говорил и о музыке разных народов, а также разных композиторах — Бахе, Моцарте, Шуберте, Шумане, Шопене, о современных ему музыкантах, в частности — о Рихарде Штраусе.

Мировая культура и искусство в их целостности и системности были для него истинным убежищем и утешением, подобно тому как, например, была утешением философия для великого мыслителя раннего средневековья Боэция.

Рахманинов вполне мог сказать словами Пушкина:

По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданиями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.
— Вот счастье! вот права...

Знания Рахманинова в области мирового искусства и культуры в целом были действительно глубоки и разносторонни. Однако по присущей ему скромности он никогда специально не демонстрировал свою эрудицию и познания. Даже такой действительно умный, тонкий собеседник Рахманинова, как Мариэтта Сергеевна Шагинян, не до конца понимала подлинный, высочайший интеллектуальный уровень познаний Рахманинова.

Она, в частности, писала: «Помню, как в узком кругу, где я тогда вращалась, мы часто устраивали множество всяких докладов, чтений, сообщений на темы вроде, например, следующих: „Мелос как рождение звуко-слова“, „Распад музыкального мышления как симптом гибели культуры“, „Организирующая роль музыки“, „Логос

и мелос“ и тому подобное. Такие доклады не были отвлеченными. Часто они покоились на очень близких, современных примерах, строились на всевозможных аналогиях, затрагивающих политику»⁹.

Темы докладов, которые перечисляет Мариэтта Шагинян, безусловно, интересны и значительны. Однако ее дальнейшие слова не могут не вызвать некоторого недоумения, а именно: «...я хотела помочь Рахманинову теми элементами большой культуры, гармонического духовного быта... с какими, как мне казалось, Рахманинову полезно и нужно было соприкасаться»¹⁰.

Конечно, «виновником» такой явной его недооценки со стороны одного из немногочисленных настоящих друзей Рахманинова, к которым принадлежала Мариэтта Шагинян, являлся сам композитор, а также, очевидно, то воспитание, которое он получил в доме Николая Сергеевича Зверева. По словам Рахманинова, Зверев «больше всего ненавидел неискренность и бахвальство, и малейшее проявление наклонности к тому или другому наказывалось без пощады»¹¹.

Творческое наследие Рахманинова представляет совершенно неповторимый органический сплав самых разных музыкальных направлений, жанров и стилей, но тем не менее в самых глубинных своих пластах так или иначе восходящих к некому единому зерну и единому культурному архетипу, ибо культура на заре своего возникновения действительно обладала целостностью и нерасторжимым единством. Именно творческим поиском такого единства — интонационного, ритмосинтаксического, жанрового и стилистического — отмечено художественное наследие Рахманинова. Анализ музыки великого композитора именно с этой точки зрения представляется перспективным и может привести к результатам, существенно обогащающим ее понимание.

Безусловно, должна быть освещена жанровая основа творчества композитора, причем как во внешнем (вторичном), так и во внутреннем (первичном) значении самих музыкальных жанров. Так, давно отмечена роль элегии в творчестве С. Рахманинова, при этом неизменно подчеркивается значение русской романсовой лирики в музыке великого русского композитора. Однако русская элегия — как в поэзии, так и в музыке — имеет свое происхождение в жанре русского крестьянского плача-причета — как в ритмическом строе стиха, так и в интонационно-мелодическом отношении. Выявление этого подлинного архетипа помогает более глубокому постижению и самой музыки С. Рахманинова.

В отношении романсов С. Рахманинова обычно также отмечается, что большинство из них написано в простой трехчастной репризной форме, при этом подчеркивается значительная роль инструментального

сопровождения. Данная формальная характеристика, в общем, ни о чем не говорит, а лишь отмечает очевидный факт строения вокальных сочинений. Однако в романсах С. В. Рахманинова можно выявить более глубокий архетип, а именно — структуру барочной трехчастной арии *da capo*, в которой значительная роль в развитии принадлежит именно инструментальной партии — начиная с развернутого вступления (что и было воплощено С. В. Рахманиновым в его романсах).

Для барочной арии *da capo* весьма характерна диалогичность вокальной партии и инструмента-сола, выделяющегося в оркестровой ткани. Ту же диалогичность голоса и инструмента мы слышим и в романсах С. В. Рахманинова. Добавим здесь, что сама барочная ария *da capo* в качестве архетипа опирается на средневековую драматическую мистерию, в которой встречаются номера, представляющие собой диалоги отдельных персонажей (диалоги Иисуса и девы Марии, Иисуса и Марии Магдалины и др.).

Выявление глубинных архетипов, касающихся и жанровой основы, и отдельных элементов музыкального языка становятся частью современного аналитического исследования. Да и сам творческий путь любого композитора, творца нередко напоминает трудную стезю испытаний мифологического героя, и это напряжение, преисполненное творческими взлетами и, наоборот, неудачами, кризисами и новым возрождением, также все более становится предметом изучения в современных музыковедческих трудах.

В настоящее время в музыковедческой науке все более успешно осуществляется преодоление позитивизма — философского направления, базирующегося на известном кантовском постулате о принципиальной непознаваемости сущности предмета и его научного и философского объективного осмысления, вследствие чего возможно познание лишь тех явлений, которыми тот или иной предмет или понятие позитивно предстает перед исследователем. Наука, в том числе гуманитарная, преодолевая данную философскую формулу, использует в первую очередь генетический метод изучения предмета исследования.

Так, в области искусствознания для проникновения в смысловые сущности предметов исследования с успехом применяются достижения человеческой мысли в области семиотики. В частности, в последние годы в музыкальной науке появился целый ряд исследований, посвященных семантике музыкального языка. Необходимо лишь напомнить, что проблемы семантики неотделимы от понятий синтактики и прагматики, поэтому целостный и системный анализ будет возможен лишь в совокупности данных, неотделимых друг

от друга понятий: семантики, синтактики и прагматики — в том виде, как они и были выработаны в классической семиотике, в частности, в трудах Чарльза Морриса.

Данное положение касается как собственно самих элементов музыкального языка — ритмики, мелодики, фактуры многоголосной музыкальной ткани, гармонии, композиции, инструментовки, так и жанровых архетипов, стилевых особенностей музыкального письма и причастности творчества того или иного композитора к современной ему исторической эпохе и художественно-эстетическому направлению.

Другим плодотворным методом постижения сущности музыкальных явлений предстает мифологическая наука, являющаяся частью научно-генетического метода. Поиск архаических форм и архетипов-мифологем зарождения того или иного явления, безусловно, помогает понять глубинные смыслы тех или иных явлений в истории музыкального искусства нового времени, в том числе и творчества С. Рахманинова. Применение понятий, выработанных мифологической школой, однако, требует тонкого разделения таких аспектов исследования, как собственно сама человеческая творческая деятельность по освоению окружающего мира, различного рода обрядов и ритуалов, в которых моделируется и иницируется сама человеческая деятельность, от собственно мифологического повествования и философского осмысления этой деятельности.

Музыкальное искусство в той или иной форме представляет все эти три аспекта, необходимо лишь выявление в том или ином музыкальном произведении либо его прикладного аспекта, либо ритуально-обрядового, либо собственно мифологического, в котором композитор ставит задачу повествования и духовного осмысления тех или иных архетипов или мифологем.

Известный русский публицист, социолог и общественный деятель Николай Яковлевич Данилевский (1822—1885) в книге «Россия и Европа» (1869) разработал концепцию обособленных, локальных «культурно-исторических типов», или цивилизаций, последовательно проходящих в своем развитии стадии рождения, расцвета, упадка и гибели. С этой концепцией Данилевского не соглашался Николай Бердяев на страницах своей книги «Смысл истории». Он, в частности, писал о том, что падение великих культур свидетельствует не только о переживании ими моментов зарождения, расцвета и умирания, но также и о том, что «культура есть начало вечности». Падение Рима и античного мира — катастрофа в истории, а не смерть культуры, поскольку «коренное начало древней культуры осталось жить навеки. Римское право вечно живо, вечно живо

греческое искусство и философия и все другие начала древнего мира, составляющие основу нашей культуры, единой и вечной...»¹².

В истории многое еще изменится и будет вечно изменяться — будут рушиться политические системы и даже целые государства и цивилизации. Вечными и неизменными останутся лишь те величайшие святыни культуры и искусства, к которым, несомненно, относится и творчество Сергея Васильевича Рахманинова.

И в заключение необходимо обратиться к самой музыкальной науке как части искусствоведения в целом и ее месту в истории мировой культуры. Как и любая другая отрасль человеческого знания, искусствоведение нуждается в самоопределении, и в первую очередь по отношению к самому предмету ее исследования — творческому наследию великих художников, поэтов, композиторов.

В данной связи приведем известное высказывание С. С. Аверинцева о творчестве двух великих поэтов: «...и Рильке, и уж тем более Данте некогда до конца сбылись в самих себе. Можно им, в крайнем случае, подражать... <...> Чего с ними сделать нельзя, так это их продолжить, говорить *за* них — у них уже и так все сказано»¹³.

Многозначные слова, высказанные недавним нашим современником, великим филологом, поэтом, мыслителем, конечно же, в первую очередь вызывают к скромности любого ученого-искусствоведа — той скромности, которой когда-то учил своих выдающихся учеников и Н. С. Зверев.

Любому ученому-гуманитарию и искусствоведу следует изучать факты, выявлять неизвестное, проводить необходимые источниковедческие научные исследования и экспертизы. У музыкальной науки других реальных и плодотворных путей просто не существует. То же самое относится и к современному отечественному и мировому рахманиноведению в целом.

Примечания

¹ Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Радуга, 1992. С. 31—32.

² Там же. С. 35—36.

³ Пресман М. Л. Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов (Памяти профессора Московской консерватории Н. С. Зверева) // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. А. Апетян. 5-е изд., доп. М.: Музыка, 1988. Т. 1. С. 199—201.

⁴ Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. С. 36—37.

⁵ Более подробно о композиторском образовании С. Рахманинова см.: Антипов В. И. Годы учения Сергея Рахманинова: Становление мастера // Творческий архив С. В. Рахманинова: указ. произведений: сб. статей / В. И. Антипов. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2013. С. 3—12.

⁶ Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. С. 32—33.

⁷ Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1978. Т. 1. С. 95.

⁸ Там же. С. 146.

⁹ Шагинян Мариэтта. Воспоминания о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 94.

¹⁰ Там же. С. 112.

¹¹ Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. С. 32.

¹² Бердяев Н. Смысл истории. М.: Мысль, 1990 (с издания YMCA PRESS, Paris, 1969). С. 144—145.

¹³ Аверинцев С. «...Уже небо, а не озеро...»: риск и вызов метафизической поэзии: предисловие к кн. Седакова О. Стихи. М.: N.F.Q./Ту Принт, 2001. С. 6.

С. Е. Сенков (*г. Москва*)

Гений признанный и непонятый

Прошло уже 140 лет со дня рождения и 70 лет со дня смерти С. В. Рахманинова. За это время отношение к его творчеству не раз менялось по разным причинам — как профессиональным, так и далеким от музыки. Вначале — «эпигон Чайковского», затем — «полубог», потом — «эклектик», позже — «чужой», наконец — «враждебный» («белогвардеец Рахманинов»), а после смерти снова, хотя и далеко не сразу, — «Великий русский композитор»... Казалось бы, такие оценки и переоценки должны были исчерпать все возможные точки зрения на личность Рахманинова и его творчество. Но и по сей день не оставляет ощущение, что восприятие его музыки все еще поверхностно и однобоко, а оценка его гигантского вклада в русскую и мировую культуру не всегда соответствует истинному содержанию его наследия.

Безусловно, бурные общественно-политические события в России и попытка «пристегнуть» к ним «позицию» Рахманинова долго заслоняли, заменяли, отодвигали профессиональную оценку его творчества. Но были и другие причины, не способствовавшие быстрому пониманию и признанию многих сочинений композитора. Одна из них — следствие свойств личности Рахманинова.

Известно, что он не только избегал принадлежности к любым «течениям», сторонился всяких деклараций, но для большинства окружающих был по-человечески и профессионально «закрыт», не любил расшифровывать свои замыслы, пускать кого-либо в свою «кухню»¹. Композитор явно придерживался убеждения, что музыка должна быть самодостаточной для понимания, говорить сама за себя и не нуждаться в словесных комментариях.

Другая причина сложности понимания и, следовательно, заблуждений в оценках музыки Рахманинова — ее образно-смысловая многослойность. Зачастую первый, «внешний» слой, воспринимаемый на бессознательно-эмоциональном уровне, настолько ярок и, как кажется, понятен, что заслоняет для большинства слушателей (а нередко — и исполнителей) более глубокие слои.

Их существование и смысл доступны лишь пристальному взгляду серьезных профессионалов, хорошо знающих «предмет» не только ушами и глазами, но желательно — и собственными руками, не пропускающими ни одной детали текста. Кроме досконального знания конкретных произведений, необходимо подробное изучение **всего** творчества Рахманинова, ведь не видя целого, невозможно понять значение составляющих его частей. Именно недопонимание глубинных тем творчества Рахманинова приводит к тому, что зачастую его произведения исполняются вульгарно, карикатурно, что бросает тень на саму музыку, ставя под сомнение ее достоинства.

Удивительно, что не только в период «анафемы», но и за годы, прошедшие с момента возвращения творчества Рахманинова на родину, музыканты смогли не заметить огромного количества таких «сквозных» тем, своего рода «загадочных иероглифов», возникающих то в одном, то в другом его сочинении. Объяснить это можно только недостаточно широким знанием всего объема его творчества, исключаяющим возможность узнавания сходных элементов в разных опусах. А ведь как помогло бы сопоставление, сравнение мест и условий возникновения этих «иероглифов» в разных произведениях для расшифровки их значения и понимания смысла эпизодов, в которых они появляются!

Общеизвестно, что «колокольная» тематика пронизывает буквально все творчество Рахманинова. Но далеко не все замечают, что эта образная сфера нередко воплощена при помощи одних и тех же конкретных средств. А ведь, например, материал коды Прелюдии *cis-moll* после каденции первой части Первого концерта и вступления Второго перекочевал в Этюд-картину *cis-moll* op. 33, потом — в Этюд-картину *c-moll* op. 39 № 1 и наконец — в коду Вариаций на тему Корелли.

В качестве еще одного примера такого рода можно вспомнить загадочные «недобрые» терции «обрамления» Этюда-картины *es-moll* op. 33, затем открывающие третью часть («Набат») симфонической поэмы «Колокола» и финал (а в обращенном виде — и первую часть) «Трех русских песен». Сравнивая все случаи появления этого элемента, начинаешь догадываться о скрытом смысле, который придавал ему композитор. Похоже, что этот тихий отдаленный звон —

некий «предвестник беды». Ясно, что даже такие приблизительные расшифровки «на грани неясных ощущений» уточняют подход к исполнению сочинения, позволяют избежать грубых ошибок в его трактовке.

Другой, едва ли не наиболее яркий пример неразгаданного «иероглифа», появляющегося то в одном, то в другом произведении Рахманинова — короткий четырехзвучный мотив («...весь табор спит...») из «Алеко». Похоже, что он играет роль, аналогичную «мотиву роковой страсти» из «Кармен» и символизирует измену или несчастную любовь. Во всяком случае, вскоре он красноречиво возникает в Каденции первой части и вступлении ко второй части Первого концерта (во многом зафиксировавшего события бурного романтического лета в Ивановке), затем — в трагической развязке кульминации Этюда-картины *g-moll* op. 33, явно носящего черты ностальгических воспоминаний. Тот же мотив в обращенном виде фактически является основой темы вступления солиста в первой части Первого концерта.

И, наконец, в обращенном, но уже мажорном, переосмысленном виде (как прощение?) этот мотив стал темой второй части Четвертого концерта.

Не потому ли Рахманинов вначале не заметил (см. его переписку с Н. К. Метнером) сходство этой темы с темой первой части Концерта Шумана, что фактически «не писал» свою тему, а «получил» ее в ходе трансформаций, и для него она изначально звучала именно в первоначальном, то есть минорном и не обращенном виде? И снова, сопоставление мест, в которых используется данный мотив, многое объясняет в его характеристике, сути и назначении, дает исполнителю достаточные основания для соответствующей интерпретации.

Здесь важно отметить, что последний из названных — «мотив несчастной любви» — является не только музыкальным образом, то есть ритмоинтонационным комплексом, зафиксированным нотными знаками. Он оказался для Рахманинова одним из смысловых «мотивов» всего творчества. И здесь мы переходим на более высокий, смысловой уровень его понимания.

Из биографии Рахманинова известно, что призрак несчастной любви преследовал его с ранних лет. Он тяжело переживал распад семьи, развод родителей. Беззаботное счастливое детство внезапно кончилось и сменилось скитанием по чужим семьям, что ясно выражено в романсе «Сон» op. 8 («И у меня был край родной...»).

Но главная душевная рана, видимо, была получена в юности. Измена возлюбленной отразилась в творчестве Рахманинова многократно. Если посмотреть внимательно, **тема женской измены** буквально кочует из одного сочинения Рахманинова в другое.

Студенческие работы: «Алеко» и Первый концерт, романсы «Вчера мы встретились» и «Я был у ней», Симфоническая поэма «Утес», кантата «Весна», оперы «Франческа да Римини» и «Монна Ванна», уже упомянутый Этюд-картина g-moll op. 33, «Три русские песни» (все три части!), вторая часть Четвертого концерта — одного перечисления достаточно, чтобы понять, насколько эта тема волновала композитора. А если вспомнить содержание хотя бы некоторых из названных сочинений, нельзя не поразиться тому, как подробно и разнопланово трактуется вечный сюжет «любовного треугольника», как далек автор от однозначных оценок осуждения или оправдания, как глубоко удается ему почувствовать и ярко выразить «правду» каждого из конфликтующих персонажей!

Другой важнейший смысловой «мотив» творчества Рахманинова — **тема Веры** — знаменует поворот от традиционной романтической антитезы Любовь/Смерть к принципиально другому противопоставлению: Свет/Тьма, Вера/Неверие, Бог/Дьявол. Рахманинов впервые коснулся этой темы еще в ранний период творчества — уже в 19 лет им был написан Духовный концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу». Позднее, кроме Литургии и Всенощной, эта тема получила отражение в ряде романсов и фортепианных пьес. Главным, «концептуальным» сочинением, в котором тема Веры разрабатывается наиболее полно и ясно, явилась Первая соната, написанная под впечатлением «Фауста» Гёте.

И, наконец, еще один важнейший «мотив» творчества Рахманинова — **тема потери Родины**. Эта тема возникла отнюдь не только в зарубежный период творчества композитора. Чуткий художник, человек тонкой душевной организации, Рахманинов прекрасно осознавал надвигающуюся катастрофу, тяжело переживая уход старой России. С самых ранних опусов в его творчестве заметна фиксация уходящего и трагическое прощание с ним. Осознание невозможности его сохранить вызвало стремление максимально точно запечатлеть любимые черты. И это — во времена вакханалии всяческих модных «измов», по сути означавших тривиальный вандализм, разрушение культуры. Естественно, Рахманинову было «не по пути» с теми, кто призывал к «ломке всего старого».

Эту тему, равно как и общественно-политическую позицию Рахманинова в целом, выгодно было «не понимать» даже тем, кто понимал ее вполне отчетливо — хотя бы ради возвращения творчества композитора на родину! Резюме отношений Рахманинова с Россией парадоксально точно можно выразить словами уже упомянутого романса «Я был у ней»: «Пускай она мне изменит, но я изменником не буду!». Ведь, по сути, страна изменила своим лучшим

сынам, предала собственные идеалы нравственности, добра и красоты, которым их же учила, подобно шекспировской Гертруде, надругавшейся над памятью Короля — отца Гамлета, легко сменившей его постель на постель его убийцы...

Рахманинов, как уже было сказано, никогда не стремился декларировать свои взгляды и даже в бурное время сторонился «околомузыкальных» дискуссий и публичной политики. Однако он был абсолютно честен и непоколебим в своем творчестве — и именно поэтому оно отразило его позицию человека и художника лучше любых манифестов. Твердо следуя своим принципам, он оставил в своей музыке взгляд на мир — каким он его видел, и каким хотел видеть, а его творчество, основанное на Вере в идеалы Истины, Добра и Красоты, сделало этот мир лучше. Остается надеяться, что этот мир, наконец, по достоинству оценит бесценные дары Великого Мастера и оплатит ему единственным, чем может, — пониманием.

Примечание

¹ В этом смысле показательно разочарование Н. К. Метнера, неоднократно и настойчиво пытавшегося завязать с Рахманиновым общение глубже бытового уровня (См. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1978—1980. Т. 1. 468 с.; Т. 2. 583 с.; Т. 3. 573 с.; Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. Изд. 5-е, доп. М.: Музыка, 1988. Т. 1. 528 с.; Т. 2. 666 с.).

М. И. Алейников (*г. Санкт-Петербург*)

О религии в духовном мире С. В. Рахманинова (штрихи к портрету композитора)

Многоплановые связи творчества С. В. Рахманинова с христианством — прежде всего, с русской православной культурой — очевидны и общеизвестны. Можно вспомнить, в частности, такие важнейшие интонационные истоки его музыкального языка, как древнерусские монодийные распевы и колокольные звоны; или создание им произведений в традиционных церковных жанрах: духовного концерта «В молитвах неусыпающую Богородицу», Литургии св. Иоанна Златоуста, Всенощного бдения¹; или обращение к литературным текстам, более или менее явственно связанным с религиозными идеями и образами: например, в кантате «Весна» и опере «Монна Ванна», в целом ряде романсов, среди которых «Дума», «Мы отдохнем...», «Христос Воскрес!..», «К детям», «Проходит все...», «Воскрешение Лазаря», «Из Евангелия от Иоанна», «Молитва» на слова К. Р., «Все хочет петь и славить Бога» и другие.

О том же свидетельствуют и рахманиновские сочинения, основанные на подлинных церковных напевах: пьеса «Светлый праздник», Первая симфония, имеющая библейский эпиграф «Мне отмщение, и Аз воздам», «Симфонические танцы»².

Органичная сопряженность произведений Рахманинова с христианской культурой неизбежно ставит вопрос о месте религии в духовном мире их создателя. Чем определялись соприкосновения Рахманинова с сакральной сферой — лишь музыкальными, чисто художественными интересами (такого мнения придерживались, например, А. В. Оссовский³ и А. И. Кандинский⁴) или же причина была также и в его религиозности?

Судить об этом непросто, поскольку Рахманинов, по свидетельству С. А. Сатиной, «чрезвычайно ревниво скрывал свой внутренний мир»⁵. Неудивительно, что его прямые высказывания об отношении к религии неизвестны. Однако сохранилось достаточно много косвенных фактов в письмах композитора, в записях, оставленных им на нотных автографах. Важные сведения содержатся также в воспоминаниях современников.

Несмотря на то, что одни источники противоречат другим, здесь прослеживается характерная закономерность, позволяющая разобраться в разногласии мнений и фактов. Утверждения о нерелигиозности и нецерковности Рахманинова высказаны теми, кого он, судя по всему, попросту не посвящал в эту часть своей жизни: А. А. Трубниковой⁶ и А. В. Оссовским. Ведь свидетельства противоположного характера встречаются в материалах, принадлежащих перу, прежде всего, самого Рахманинова и ближайших ему людей: жены и С. А. Сатиной, — то есть в тех источниках, которым, думается, следует доверять в первую очередь.

Опираясь на достоверные факты, можно констатировать многообразие форм соприкосновения композитора с христианством.

Истоки религиозности Рахманинова — в его детстве. Известно, что значительное влияние на формирование характера будущего композитора оказала его любимая бабушка С. А. Бутакова. В ее доме прошли лучшие дни детства Рахманинова. Софья Александровна окружала внука любовью, лаской, заботой и, вероятно, была в те времена душевно самым близким ему человеком⁷.

Софья Александровна отличалась истовой верой, была человеком глубоко воцерковленным. Жизнь в ее новгородском доме определялась церковным календарем. Посещение богослужений в праздничные дни превращалось в торжественный ритуал, когда в храм шествовала процессия из 20–30 человек домочадцев и гостей, возглавляемая «самой»⁸ — так с пиететом называли Софью Александровну.

Музыкальная по природе, она любила духовную музыку. Проникновенно пела сама и, по словам племянника Рахманинова, Б. Н. Стрельникова, «почиталась как знаток церковного пения», была в этой области «единственным в своем роде непререкаемым авторитетом, с которым считалось даже все церковное начальство в Новгороде»⁹. В ее дом нередко приходили за советом регенты новгородских церквей, бывал особенно ценимый ею «прославленный виртуоз церковных колоколов по прозвищу „Егорка-звонарь“»¹⁰, которого хорошо знал и Рахманинов.

По воспоминаниям С. А. Сатиной, Рахманинов, неизменно сопровождавший бабушку в церковь, в те годы уже начал «прислушиваться к духовному пению и наслаждаться музыкой. Еще большее впечатление производили на него звон колоколов и служба в Новгороде, в монастырях и соборах»¹¹. На этой богатейшей почве зародилась сохранявшаяся до конца дней композитора его любовь к церковному искусству, глубоко впитанному им и определившему во многом неповторимое своеобразие его музыки.

В частности известно, что 1890—1900-е годы, живя в Москве, Рахманинов ходил слушать колокольный звон в Сретенском монастыре¹². Нередко ездил в Андроньев монастырь, где, по свидетельству А. Ф. Гедике, «выстаивал в полутемной огромной церкви целую обедню, слушая старинные суровые песнопения из октоиха, исполняемые монахами параллельными квинтами. Это производило на него сильное впечатление»¹³. Сам Рахманинов в 1935 году писал: «...хор Жарова доставил мне истинное наслаждение, исполнив... ряд моих любимых духовных песнопений. Хорошо поют они духовную музыку!»¹⁴.

Возвращаясь к личности С. А. Бутаковой, хотелось бы отметить заражающую силу ее веры. Ведь не случайно дочь ее, Л. П. Рахманинова, отличалась такой же истовой религиозностью. Можно предположить, что и Сергей Васильевич унаследовал религиозное чувство именно от бабушки. Но, как бы там ни было, одно несомненно — *Рахманинов был верующим*.

Отношение его к Богу было глубоко личным, живым. «Благодарю тебя, Господи!», — написал он в конце партитуры «Симфонических танцев». Подобные же записи, напоминающие благодарственную хвалу Творцу в рукописях Баха или Гайдна, стоят на автографах Литургии, Рапсодии на тему Паганини и Третьей симфонии¹⁵, встречаются на страницах писем. Так, 30 июня 1936 года он писал С. А. Сатиной: «Все же работу свою я вчера утром кончил, о чем тебе первой сообщаю. Это Симфония. <...> Всеми помыслами благодарю Бога¹⁶, что мне это удалось сделать!»¹⁷.

Рахманинову, видимо, было присуще свойственное верующим людям осознание того, что на все в жизни воля Всевышнего. «Бог даст», — нередко добавлял он в письмах, когда речь шла о чем-либо существенном. Рахманинов осознавал, что Господь дарует жизненные силы, здоровье, творческую энергию. Приведем лишь некоторые примеры его слов. «Я еще ничего не написал, но, с Божьей помощью, надеюсь это сделать»¹⁸ (А. В. Затаевичу, 1898 год). «Я очень занят и очень устаю. Теперь моя постоянная молитва: Господи, пошли сил и терпения»¹⁹ (З. А. Прибытковой, 1909 год). «Ты, вероятно, слышала, что я упал у себя в доме и очень расшибся. (Бог спас, ничего не сломал)»²⁰ (С. А. Сатиной, 1939 год). «Устал я! Очень устал! И не запомню, чувствовал ли я себя когда-либо таким усталым, как сейчас. <...> Тут же скажу тебе, поблагодарив всей душой Бога, что во время концертов чувствую себя крепче»²¹ (С. А. Сатиной, 1941 год).

Упование Рахманинова на помощь и защиту Божью проявлялось и в том, как при прощании он всегда крестил своих дочерей и внуков. Вот что, например, сообщал он о первом посещении новорожденной внучки Софиньки: «Я ее перекрестил и несколько раз поцеловал, потому что уже очень люблю ее»²². Очень ценил Рахманинов, когда такую же любовную заботу проявляли о нем. «...Был необыкновенно тронут, когда Вы перекрестили меня на дорогу»²³, — писал он в 1927 году священнику Антонину.

В конце XIX — начале XX века отношение к Русской Церкви и церковности как таковой в среде культурной элиты было чрезвычайно разнородным, варьировалось от истово благочестивого (яркий пример — М. А. Балакирев) до категорически отрицательного (Л. Н. Толстой). Равнодушие к церковной жизни соседствовало с приобретаемыми причудливо-декадентские формы попытками создания новой Церкви, долженствующей заменить несовершенную историческую Церковь (домашний кружок Д. Н. Мережковского и З. Н. Гиппиус²⁴).

Рахманинов избегал крайностей. Опиравшийся в своем творчестве на многовековые традиции русской музыкальной культуры, он оказался привержен и русской религиозной традиции. В отличие от многих современных ему представителей художественной интеллигенции, Рахманинов был в известной степени воцерковлен. Красноречиво свидетельствует об этом уже одно отношение его к таким важнейшим церковным таинствам, как покаяние и евхаристия. Вот как писал он сестрам Скалон о смерти Н. С. Зверева: «Вчера мы его хоронили. Ужасно жалко. С каждым годом старая консерваторская семья редееет... Вместе с этим на свете остается одним хорошим человеком меньше. Грустно и жалко. <...> Он умер без причастия,

не причащавшись лет десять. Еще раз жалко!.....»²⁵. По свидетельству С. А. Сатиной, сам Рахманинов «не раз до женитьбы просил меня сопровождать его в церковь, когда говел, и настаивал на том, чтобы дома я никому не говорила о том, что он говеет»²⁶. Говенье же, как известно, является приготовлением к исповеди и принятию Святых Тайн. Последнее свое причастие Рахманинов принял перед смертью²⁷.

Из церковных праздников он особенно любил и почитал Пасху, стремился приходить в этот день в храм²⁸. По воспоминаниям гувернантки семьи композитора, И. А. Брандт, в 1910-е годы, живя летом в Ивановке, Рахманинов «на все праздники вместе с семьей ездил в церковь, на службу. Часто он ездил в Храм и один. Священник также приезжал в Ивановку, и они подолгу беседовали: или в кабинете Сергея Васильевича, или в беседке в парке»²⁹.

В период эмиграции теплые и доверительные отношения связывали его со священником Антонином. Сохранилось два рахманиновских письма к нему. Приведем строки из одного, написанного в 1930 году по случаю возведения Антонина в сан архимандрита: «Узнал о Вашем назначении в Аляску и о Вашем новом сане. Поздравляю Вас от всей души. Уверен, что и на новом месте Вы приобретете опять любовь всех Ваших прихожан, что и в Сиэтле. Напишу только о себе. Если я Вас в Сиэтле редко навещал, то вряд ли когда доберусь до Аляски. Вся надежда на то, что Вы будете время от времени навещать паству»³⁰. Особенная теплота и открытость речи Рахманинова, характерная только для его общения с близкими людьми, а также отдельные смысловые нюансы наводят на мысль о том, что Антонин, возможно, являлся его духовником.

Одной из граней соприкосновения Рахманинова со священниками, с Русской Церковью в годы эмиграции была благотворительность³¹. Факты немногочисленны, что, впрочем, неудивительно, — хорошо известна склонность Рахманинова скрывать такие дела. Однако не всегда ему это удавалось. Так, одно из пожертвований было сделано им вскоре после концерта в Париже, состоявшегося 22 ноября 1930 года. В ответ на это 13 декабря в газете «Россия и славянство» появилось коллективное благодарственное «Сергею Васильевичу Рахманинову открытое письмо», подписанное, в частности, митрополитом Евлогием, управлявшим православными приходами в Западной Европе. В письме этом говорилось: «Вы только что вновь внесли сорок пять тысяч франков, распределив их между нашими, работающими за рубежом, организациями и указав назначение каждой из пожертвованных Вами сумм. Вы помогли Богословскому Институту, готовящему пастырей для страждущего пока на чужбине русского беженства и для будущей, имеющей

воскреснуть из пепла, России»³². Речь идет о знаменитом Свято-Сергиевском богословском институте в Париже, в котором работали такие религиозные мыслители, как Н. А. Бердяев, отец Сергей Булгаков, Г. П. Федотов. Рахманинов интересовался их творчеством. Известно, что в 30-е годы он читал Бердяева³³, а в начале 40-х годов посетил в Нью-Йорке открытую лекцию Федотова «Демократия безрелигиозная и христианская»³⁴.

Такова лишь часть имеющихся фактов, но даже она позволяет составить достаточно ясное представление об отношении Рахманинова к религии.

Однако для создания полной, объективной картины необходимо вспомнить и те случаи, когда Рахманинов вступал в противоречие с христианским вероучением. Так, например, М. С. Шагинян вспоминает беседу с композитором, состоявшуюся в ноябре 1915 года. По ее словам, Рахманинов, подавленный недавней кончиной Скрябина и Танеева, был охвачен тогда страхом смерти и высказывал неприятие церковных представлений о посмертном бытии человека³⁵.

Другой «противохристианский» эпизод в биографии Рахманинова — это история с бейрутским талисманом, неожиданно присланным ему в подарок доктором-гипнотизером Н. В. Далем. История эта такова. К началу осени 1936 года у Рахманинова возникли серьезные проблемы со здоровьем, и он даже сомневался, сможет ли выдержать предстоящий концертный сезон. Обращение к официальной медицине не приносило желаемого улучшения, в связи с чем он писал: «Для лечения мне остаются теперь только знахари. Один такой в Париже имеется (китаец), к которому я собираюсь пойти. К самому черту пойду!»³⁶ «Черт» не заставил себя долго ждать и в январе 1937 года явился к Рахманинову сам в виде талисмана. Вскоре здоровье композитора улучшилось, что, по его мнению, свидетельствовало о благотворном воздействии магического подарка Даля: «Чувствую себя в общем хорошо. И сезон свой сверх ожидания, выдержал блестяще. По-видимому, бейрутский талисман действует»³⁷. По словам Н. А. Рахманиновой, Сергей Васильевич «очень ценил» талисман, «бережно хранил и никогда с ним не расставался»³⁸. И поэтому, когда весной 1938 года он потерялся, Рахманинов очень огорчился. Родственники композитора сообщили Далю о пропаже, и взамен прежнего он прислал новый, «более могущественный» талисман. «Не могу Вам сказать, — отвечал Рахманинов Далю, — как Вы меня порадовали!! И за эту радость хочу Вас от души благодарить...»³⁹.

Основываясь на этих фактах при желании можно подвергать сомнению истинность и крепость веры Рахманинова, пытаться «аннулировать» все те многочисленные факты, которые были приведены выше.

Мы далеки от этого. Как свидетельствует история христианства, избежать искушений и сомнений, соблазнов и падений не могли даже апостолы и святые. Так стоит ли подходить с завышенными мерками к простому верующему человеку, каким был Рахманинов?

Одно из важнейших качеств религиозности Рахманинова, так же как и его музыки, — это искренность. Вера его была свободна. И то, что он не афишировал ее⁴⁰, вызывает особенное уважение — ведь тем самым он, в сущности, выполнял заповедь Иисуса Христа: «И когда молитесь, не будьте как лицемеры, которые любят молиться в синагогах и стоя на углах улиц, чтобы показать себя людям. <...> Ты же когда молишься, войди во внутренний покой твой; и затворив дверь твою, помолись Отцу твоему, Который втайне» (Мф. 6. 5—6).

Осознание факта живой, подлинной религиозности Рахманинова уводит от неправдоподобных умозаключений. Действительно, как можно полагать, что художник, тяготевший к православной культуре и обнаруживший такое проникновение в суть христианства даже в «светском» своем творчестве, был религиозно индифферентен? Создать произведения, представляющие собой «абсолютную вершину в исторической эволюции»⁴¹ русской церковной музыки и столь ярко воплощающие дух и красоту православия, мог лишь композитор, причастный этому духу и этой красоте.

Примечания

¹ О музыкально-историческом и, шире, художественно-культурном контексте возникновения этих рахманиновских творений см.: Рахманова М. П. Новое направление в духовной музыке: исторические тенденции и художественные процессы // История русской музыки: в 10 т. Т. 10Б: 1890—1917-е годы / под ред. Л. З. Корабельниковой и Е. М. Левашева. М.: Музыка, 2004. С. 392—456.

² Как известно, в пьесе «Светлый праздник» Рахманинов использует пасхальный тропарь «Христос Воскресе из мертвых», в основу лейттемы Первой симфонии кладет интонации из песнопений «Обихода», в финале «Симфонических танцев» противопоставляет католическую секвенцию «Dies Irae» (символизирующую Смерть) и православный распев «Благословен еси, Господи» (символизирующий Жизнь).

³ «Рахманинов никогда не „принадлежал к православию“, и „Литургия“ была написана им не из религиозных побуждений. Национальный художник-патриот Рахманинов стремился к истокам древнерусской, народной, национальной музыкальной культуры и нашел их в обильной сокровищнице древних церковных обиходных мелодий... Новизна и свежесть интонаций распевов, их ладовое строение и свободный ритм, с одной стороны; новые, ранее композитором не использованные тексты, необычные образы и настроения — с другой, наконец, соблазнительная для ученика С. И. Танеева художественная задача — создание полифонического произведения в стиле а capella увлекли Рахманинова и излились в его „Литургии“» (Оссовский А. В. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. А. Апетян. 5-е изд., доп. М.: Музыка, 1988. Т. 1. С. 364).

⁴ «Не был он [Рахманинов], как говорится, и церковным человеком. Но религия и церковь как традиционный и неперменный элемент русской жизни, семейного и общественного быта, как нечто сопутствующее понятию о национальном русском чувстве, несомненно, были близки Рахманинову — в качестве некоей данности, обладавшей непосредственным эмоциональным воздействием и огромной поэтической значимостью. <...> Думается, что поводом для размышлений и „вчувствований“ по вопросам веры и, разумеется, для обращения к религиозной тематике и образности, к церковной обрядности могли быть во многих случаях впечатления детства. <...> Примечательны и упоминания родных и друзей о московских церквях, в которых композитор особенно любил бывать. <...> Вспоминая о встрече с Рахманиновым в Нью-Йорке на пасхальной заутрене, одна из его знакомых приводит сказанные им слова: „Я люблю церковное пение... ведь оно, как и народные песни, служит первоисточником, от которого пошла вся наша русская музыка“.

Все это объясняет примечательное появление среди рахманиновских сочинений лета 1893 года двух опусов, в которых композитор обратился к духовной тематике» (Кандинский А. И. Хоровые циклы Рахманинова // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: сб. статей, исследований, интервью / ред.-сост. Ю. И. Паисов. М.: Композитор, 1999. С. 69—70).

⁵ Комментарии // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. Т. 1. / сост., ред., пред., коммент. и указ. З. А. Апетян. Изд. 5-е, доп. М.: Музыка, 1988. С. 499.

⁶ «...Наташа и Сережа решили пожениться. <...> ...Чтобы быть обвенчанными, жених и невеста должны были представить удостоверение, что они говели. Сергей не был церковником, никогда не говел и категорически отказался идти на исповедь». «Когда была написана „Литургия святого Иоанна Златоуста“, мы очень интересовались, как Сережа, не будучи религиозным, мог написать церковную музыку...» (Трубникова А. А. Сергей Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. Т. 1 / сост., ред., пред., коммент. и указ. З. А. Апетян. 5-е изд., доп. М.: Музыка, 1988. С. 125, 133).

⁷ По-видимому, связь эта сохранялась и в последующие годы. Думается, не случайно, возвращаясь из Петербурга в Москву в марте 1897 года после премьеры Первой симфонии, Рахманинов заехал в Новгород к бабушке. Тяжело переживая провал своего сочинения, охваченный неверием в собственные силы, Сергей Васильевич искал душевной поддержки там, где ему всегда было хорошо. «Маленькая подробность, — сообщал он тогда Н. Д. Скалон. — Я пишу сейчас здесь, а Бабушка [так в автографе. — М. А.] не позволяет никому в соседних комнатах по этому случаю разговаривать» (Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / сост., ред., вступ. ст., коммент. и указ. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1978. С. 261).

⁸ Подробнее см.: Стрельников Б. Н. Из воспоминаний Н. М. Стрельникова // Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 3: Письма / сост., ред., вступ. ст., коммент. и указ. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1980. С. 427—428.

⁹ Там же. С. 426.

¹⁰ Там же.

¹¹ Сатина С. А. Записка о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. Т. 1. / сост., ред., пред., коммент. и указ. З. А. Апетян. Изд. 5-е, доп. М.: Музыка, 1988. С. 18.

¹² Трубникова А. А. Указ. соч. С. 116.

¹³ Гедике А. Ф. Памятные встречи // Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 11—12.

¹⁴ Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 3: Письма / сост., ред., вступ. ст., коммент. и указ. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1980. С. 64—65.

¹⁵ См.: Комментарии // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 464, 488, 490.

¹⁶ Здесь и далее в цитатах из писем Рахманинова обращения «Бог», «Господь» пишем не с маленькой буквы, как в «Литературном наследии», а с большой, потому что именно так писал композитор. Утверждать это позволяют автографы композитора, хранящиеся во ВМОМК им. М. И. Глинки и ОР РГБ.

¹⁷ Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 3. С. 80.

¹⁸ Рахманинов С. В. Там же. Т. 1. С. 282.

¹⁹ Там же. С. 484.

²⁰ Рахманинов С. В. Там же. Т. 3. С. 153.

²¹ Там же. С. 188.

²² Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 2: Письма / сост., ред., вступ. ст., коммент. и указ. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1980. С. 180.

²³ Там же. С. 206.

²⁴ О духовных поисках различных представителей русского религиозно-философского ренессанса см. в книге: Мень А. Русская религиозная философия: лекции. М.: Жизнь с Богом, 2008. 416 с.

²⁵ Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1. С. 227—228. Пунктуация последней фразы дана в соответствии с автографом, хранящимся в ОР РГБ.

²⁶ Комментарии // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 499.

²⁷ См.: Рахманинова Н. А. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 331.

²⁸ См.: Кардинар Н. В. Неизвестная страница биографии С. В. Рахманинова // Совет. музыка. 1979. № 2. С. 105; Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 2. С. 169; Нелидова-Фивейская Л. Я. Из воспоминаний о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 222.

²⁹ Письма Ирины Александровны Брандт // Ивановка: Времена. События. Судьбы: альманах / сост. А. Ермаков, А. Жогов. М.: Изд-во Фонда Ирины Архиповой, 2008. С. 75.

³⁰ Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 2. С. 273.

³¹ См., например: Там же. С. 206.

³² Митрополит Евлогий, граф Игнатъев П., Федоров М. Сергею Васильевичу Рахманинову открытое письмо // Россия и славянство. 1930. 13 дек.

³³ Выписки из работ Н. А. Бердяева содержатся в записной книжке Рахманинова, хранящейся во ВМОМК им. М. И. Глинки (Ф. 18. Ед. хр. 2228. № 7973. Л. 2).

³⁴ См.: Яссер И. С. Мое общение с Рахманиновым // Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 372.

³⁵ Подробнее см.: Шагинян М. С. Воспоминания о С. В. Рахманинове // Там же. С. 140—141.

³⁶ Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 3. С. 90.

³⁷ Там же. С. 103.

³⁸ Там же. С. 319.

³⁹ Там же. С. 130.

⁴⁰ Характерен в этом смысле один известный эпизод из биографии Рахманинова. 31 декабря 1932 года к нему обратился в письме кафедральный протоиерей Леонид Туркевич:

Высокочтимый Сергей Васильевич.

По благословению Его Высокопреосвященства, Митрополита Платона, обращаюсь к Вам с настоящим письмом.

Зная, что исполнилось сорокалетие Вашей музыкально-композиторской деятельности и зная также в Вашем лице не только известного всему миру русского музыканта и композитора, но и верного сына Святой Православной Церкви, своим талантом послужившим благолепию нашей Святой Литургии и службы Всенощного Бдения, а также чутко отзывающегося на все бедствия, переживаемые Матерью нашей — Святой Церковью Российской, — мы, русские люди в Америке, без различия партий, политических взглядов и профессий, вместе с причтом, церковным комитетом и прихожанами Св. Покровского Собора, Кафедрального храма Русского правящего Архиерея в Америке, сердечно желали бы помолиться вместе с Вами, возблагодарив Господа Бога за данный Им Вам великий дар и испросить Его милостей и благословения на дальнейшую Вашу славную и культурную работу.

В виду сего мы обращаемся к Вам, Высокочтимый Сергей Васильевич, с усердной просьбой сообщить нам, в какой из воскресных дней Вы смогли бы пожаловать к нам в Собор для названного молебствия. Мы хорошо знаем, как душой Вы далеки от шума всяких юбилейных торжеств и чествований, но мы верим, что Вы не откажетесь в дали от нашей многострадальной Родины — Росси[и] в годину тяжких гонений на Церковь Христову объединиться с нами в молитве Господу Богу и поймете, что если мы с своей стороны сего не исполним в Ваш сорокалетний юбилей, то мы окажемся по справедливости пред лицом столь почитающих Вас иностранцев неблагодарными русскими людьми. Верьте, что лишь чувство искренней любви к Вам, как к большому русскому человеку, ныне прославляющему на чужбине русскую культуру во время упадка Руси, побуждает нас обратиться к Вам с настоящей просьбой в твердой надежде, что Вы не погордитесь прийти к своим соотечественникам и в храме Божьем помол[и]ться с ними.

С искренним уважением

Ваш во Христе

подпись: Кафедр. Прото. Леонид Туркевич.

Автограф находится в Библиотеке Конгресса США. Публикуем письмо по машинописной копии, хранящейся во ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 18. Ед. хр. № 1437. Пунктуация приведена в соответствие с современными нормами.

В ответном письме от 3 января 1933 года Рахманинов благодарил Л. Туркевича за приветствия по поводу своего юбилея и выражал признательность за приглашение на Литургию, но прийти в собор отказался, ссылаясь на то, что должен уехать «на этих днях в продолжительную поездку на Запад» (Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 2. С. 343). Думается, однако, что, не будь этого, действительно серьезного повода для отказа, Рахманинов все равно не пришел бы на «названное молебствие». Оказаться в центре внимания присутствующих в кафедральном соборе Нью-Йорка во время Литургии, быть чествуемым и принимать особые знаки почтения в такой ситуации — все это было неприемлемым для такого застенчивого и скрытного человека, каким был Рахманинов.

⁴¹ Кандинский А. И. Хоровые циклы Рахманинова. С. 67.

**О некоторых музыкальных замыслах Рахманинова
середины 1930-х годов**

Двадцать восьмого марта 1943 года воскресный американский радиоэфир взорвало сообщение: умер великий русский пианист Сергей Рахманинов. Радиостанции перекраивали свои программы — из репродукторов несколько дней звучали музыкальные произведения Рахманинова¹. Редкая крупная американская газета в те дни выходила без известия о смерти великого музыканта². Тридцатого марта забили в погребальные колокола и русскоязычные эмигрантские газеты. «Новое русское слово», «Россия», «Новая заря», «Родная жизнь», «Русский голос» — все они содержали многочисленные объявления с выражениями скорби и соболезнований, статьи, некрологи, интервью³.

Узнав о смерти Рахманинова, в Лос-Анджелес устремились сотни живших в Калифорнии русских эмигрантов. На совершенной вечером 28 марта в воскресенье великой панихиде маленькая русская церковь во имя иконы «Взыскание погибших» в Лос-Анджелесе была переполнена. Замечательно пел хор церкви, к которому присоединились восемь певцов из знаменитого Хора донских казаков имени атамана Платова, оказавшихся в Лос-Анджелесе. По желанию семьи обряд был строго литургическим, речи не произносились: только батюшка, протоиерей Григорий Прозоров, сказал надлежащее напутственное слово. Родственники пожертвовали церкви семейную икону великомученика Пантелеимона-целителя, висевшую в комнате композитора⁴. На Руси к этому святому было принято обращаться с молитвой во время болезни и страданий. По всей видимости, к нему многократно в своей жизни обращался и Рахманинов⁵.

Прощание с музыкантом в церкви Лос-Анджелеса продолжалось три дня. В понедельник вновь служили панихиду, во вторник — заупокойную литургию, вслед за которой было совершено отпевание. На этих службах вновь пел хор, усиленный казаками-платовцами.

В первые три дня после кончины Рахманинова, на 9-й день и в годовщину смерти во многих русских храмах США были совершены панихиды. Они прошли в Скорбященском и Св.-Троицком храмах Сан-Франциско, в храме Христа Спасителя и в Св.-Покровском кафедральном соборе Нью-Йорка, в Св.-Николаевской церкви Стратфорда (штат Коннектикут), Св.-Александро-Невской церкви Лейквуда (штат Нью-Джерси) и др.

Проводы Рахманинова всколыхнули русские колонии во многих странах мира. Приводим фрагмент письма пианиста К. Е. Климова⁶ к вдове Рахманинова, Наталье Александровне, от 7 декабря 1948 года. Климов так описывал проводы Рахманинова в последний путь русскоязычной православной диаспорой Риги:

Итак — Рига в 1943 году: немецкий «прижим» по русской линии был в полном ходу. Латыши им помогали. Ничего русского нигде не допускали, боялись национальных веяний и тем губили и русское дело спасения от небывалого ига, и себя. Все это, конечно, уже старо, но не стало от этого менее трагично. В конце марта 1943 года я был в гостях у знакомых и около 6-ти часов вечера по радио (секретно поставленному на Лондон), узнал потрясающую весть о кончине Сергея Васильевича. Это было настоящее горе для нас.

Дня через два я поехал к митрополиту Сергию (убиенному в 1944 году⁷ и просил его отслужить всенародную панихиду по Сергею Васильевичу в соборе. Владыка Сергей не только согласился, но прибавил, что считает необходимым придать этой панихиде характер национальной скорби. В начале апреля и состоялась эта незабываемая панихида в Рижском кафедральном соборе. Были приведены учащиеся всех русских школ города Риги во главе с гимназией; присутствовал ряд делегаций от различных обществ, были и немцы и конечно масса частной публики. Огромный собор был полон до отказа. Владыка Сергей отслужил так, как он служил лишь иногда, — вдохновенно и проникновенно, облачившись в драгоценное облачение и в сослужении всего соборного духовенства.

Митрополичьим хором управлял М. М. Назаров⁸, воспитанник московского Синодального училища, певший в Москве Всенощную под управлением Данилина. После панихиды Владыка произнес поистине потрясающее слово памяти «великого русского артиста и христианина Сергея Васильевича Рахманинова». Многие плакали. Тут мы могли наконец свободно излить нашу скорбь, скорбь русских людей, потерявших одного из лучших и благороднейших своих сынов, в котором воплощались и наша национальная гордость, и наша честь, и наша слава, и наш гений. Верьте моей искренности, — я не пустые слова говорю, а передаю Вам с чувством подлинного душевного волнения то, что навсегда осталось памятным в моем сердце.

Вскоре после этого мы устроили в актовом зале Университета концерт памяти Сергея Васильевича. Слово о творчестве и личности Сергея Васильевича было произнесено мною. Исполнялись лишь фортепианные и вокальные произведения Сергея Васильевича. И тут был подъем и подлинное горение. Этим мы возложили как бы символический венок на могилу Сергея Васильевича⁹.

Поскольку Рахманинов очень любил церковное пение, являлся автором непревзойденных Литургии и Всенощной, регенты на заупокойных службах старались исполнить духовную музыку покойного. В числе известных в диаспорах хоровых дирижеров газеты называли И. А. Колчина, В. С. Лукшу, С. В. Савицкого и, конечно же, С. А. Жарова — руководителя Хора донских казаков. В память о композиторе хор Жарова пел на панихиде в нью-йоркском храме Христа Спасителя 31 марта 1943 года.

* * *

Смерть Рахманинова стала большой личной утратой для Сергея Жарова, который в годы обучения в Синодальном училище церковного пения в Москве воспитывался в атмосфере преклонения перед Рахманиновым. Будучи мальчиком, Жаров 25 ноября 1910 года пел в Синодальном хоре под управлением Н. М. Данилина в Москве на премьере его Литургии. На склоне дней Жаров вспоминал:

Из выступлений хора ярко выделяется один из его концертов. Сергей Васильевич Рахманинов только что полностью написал свою Божественную Литургию, что тогда взволновало весь музыкальный мир. Исполнение литургии Синодальным хором произвело сенсационное впечатление не только на аудиторию, но и на самого композитора. Сергей Васильевич был предметом оваций со стороны присутствовавших. Растроганный, он горячо благодарил хор, а меня, подвернувшегося мальчика, потрепал по бритой голове. Рука у великого пианиста была обратно пропорциональна моей маленькой голове, но приятное чувство от этой ласки осталось у меня до сего дня. Регентом Донского хора, 20 лет спустя за дружеской беседой я напомнил Рахманинову этот случай¹⁰.

Попав за границу в возрасте 24-х лет (Жаров покинул Россию в 1920 году с частями Белой армии), дирижер встретил Рахманинова в Дрездене в середине 1920-х годов. Встреча была судьбоносной: отныне Жаров получил возможность опираться на мнение и советы столь авторитетного для него музыканта. Регент и хор гордились общением с Рахманиновым: факсимиле записи Рахманинова в хоровом альбоме, сделанное 23 сентября 1927 года, воспроизводилось в различных изданиях хора, как и фотография Рахманинова с Жаровым.

Рахманиновы имели обыкновение приезжать в Дрезден на Рождество и проводить праздники вместе с жившими там родственниками Сатиными. В один из приездов после концерта Хора донских казаков Рахманинов подошел к Жарову, который писал об этой встрече:

После одного из концертов в Дрездене дверь в артистическую отворилась, и высокого роста господин со строгим и умным лицом направился ко мне. Я узнал его сразу, я не мог не узнать его... Это был С. В. Рахманинов, которого я еще мальчиком знал в Москве. Волнуясь и радуясь, я смотрел на Сергея Васильевича. Разговорились. Я спросил его о впечатлении, произведенном концертом. Он посмотрел на меня своими холодными серыми глазами. Улыбнулся. «И на солнце есть пятна. И у Вас есть шероховатости. Надо работать, еще много работать».

Наши встречи стали чаще. Помню одну из них. Сидели вдвоем. С. В. Рахманинов говорил мне: «Слишком мало еще в Вас веры в себя. Вы должны быть самоуверенней. Цените себя больше. Учитесь у больших музыкантов. Они были далеко не застенчивы. <...>»

При другой встрече мы долго говорили с Рахманиновым о Синодальном училище. От С. В. Рахманинова я получил указания, касающиеся дирижирования хором. «Не размахивайте руками», — говорил он, — чем короче движения, тем у Вас больше возможностей усилить звук, увеличивая постепенно движения. Только короткие движения производят впечатление на хор».

Указания Рахманинова я усвоил. Я сократил движения на минимум, придав им больше выразительности и помогая себе мимикой. В отношении репертуара и композиции мне Рахманинов также дал несколько ценных указаний, окончив их следующими словами: «Вы должны быть смелее в отношении аранжировки. Способности у Вас есть. Делайте все сами, — специальных аранжировок для мужского хора нет».

Каждый раз, когда я бываю в городе, где находится С. В. Рахманинов, я неизменно посещаю его, чтобы пополнить мой опыт его указаниями и чтобы мои новые работы подвергнуть критике моего великого соотечественника¹¹.

Встреча Жарова и Рахманинова, по всей видимости, произошла в 1925 или 1926 году. Сохранилось письмо от представителя Юго-западной немецкой концертной дирекции К. и Э. Эбнер (Südwestdeutsche Konzertdirektion C. & E. Ebner) к Рахманинову от 15 сентября 1926 года, из которого следует, что Жаров, вернувшийся из концертного тура в Австралию и Новую Зеландию, предоставил дирекции адрес Рахманинова в Каннах, где тот проводил лето. Предполагался концертный тур Рахманинова в эти же страны, и, как полагали в дирекции, Жаров мог бы рассказать ему о деталях поездки¹².

Композитор, его родные и друзья иногда присутствовали на спевках хора — и в Дрездене, а затем и в Нью-Йорке, после которых

охотно фотографировались с хористами и регентом. Как вспоминает один из певчих, в конце репетиции специально для Рахманинова хор исполнял его любимое сочинение «Господи, сохрани» П. Г. Чеснокова. В нем появились такие строки:

И многострадальную Родину нашу и верных чада ея
во изгнании и разсеянии сущи, Господи, сохрани!¹³.

Рахманинов относился к Жарову с большой теплотой, о чем говорит его следующее письмо к Е. Клинскому (автору книги, основанной на беседах с Жаровым):

С Жаровым я познакомился еще в Москве, когда он был совсем маленьким мальчиком с чудесным голосом, певшим в нашем знаменитом Синодальном хоре. С Жаровым — регентом Хора донских казаков — я встретился лет 10 назад в Дрездене. Сразу было видно, что регент хора прошел прекрасную, быть может, лучшую в мире школу хорового пения — Московский Синодальный хор и что его учителем был такой мастер и знаток своего дела, как регент Данилин.

Что особенно ценно в этой организации — это ее спаянность, ее внутренняя дисциплина, основанная, с одной стороны, на товарищеских отношениях всех хористов друг к другу и к своему регенту, и в то же время подчинение хора единой воле и авторитету своего руководителя.

Несколько лет тому назад здесь, в Нью-Йорке, хор Жарова доставил мне истинное наслаждение, исполнил в закрытом концерте ряд моих любимых духовных песнопений. Хорошо поют они духовную музыку!

Я слышал, что в скором времени хор Жарова празднует свой трехтысячный концерт...

От всей души желаю им справить в недалеком будущем свой пятитысячный концерт!¹⁴

В репертуар жаровского хора с разрешения Рахманинова вошли два его сочинения: «Тебе поем» из Литургии и «Богородице, Дево» из Всенощной¹⁵. В письме к своему бывшему соученику по Синодальному училищу Н. Н. Щеглову (Куликовичу) Жаров писал о нотах Всенощной, находящихся в его распоряжении:

Это подарок автора лично мне с трогательной надписью. С. В. Рахманинов подарил свой единственный экземпляр в Русском издании и потом даже жалел и сокрушался о том, что у него в русском издании не было Всенощной¹⁶.

Именно поэтому Рахманинов, когда ему в 1942 году понадобились ноты Всенощной на церковно-славянском языке, обратился к генеральному консулу советского посольства в Вашингтоне В. А. Федюшину с просьбой прислать ему дореволюционное издание этого сочинения. Ноты прибыли из СССР в США в конце 1942 года и были переданы Рахманинову¹⁷.

* * *

Естественно предположить, что Рахманинов, оказавшись за границей, подарит миру новые церковные и светские хоровые сочинения. Нужно полагать, вопросы о таких сочинениях задавались Рахманинову неоднократно. Так, 20 января 1927 года представлявший в то время звукозаписывающую фирму «His Master's Voice» известный продюсер Ф. В. Гейсберг (F. W. Gaisberg) направил Рахманинову письмо. В нем он просил у Рахманинова ноты церковной музыки для предполагавшейся в мае 1927 года в Париже записи Ф. И. Шаляпина с хором. Рахманинов 23 февраля 1927 отвечал, что «новой церковной музыки нет, а нашел только Русские песни для оркестра и хора»¹⁸. Автор письма задал свой вопрос Рахманинову потому, что слышал о работе Рахманинова над адаптацией и редакцией русской духовной музыки. Скорее всего, речь шла о редактировании его собственных сочинений, неоднократно издававшихся в США на английском языке. (Известно, например, что Всенощная уже была издана в 1920 году на английском языке фирмой «The H. W. Gray Co» в авторизованной Рахманиновым редакции с переводом В. Дагласа.)

Не исключено, что Рахманинов переадресовал просьбу Гейсберга Н. К. Метнеру. На такое предположение наводит следующая фраза в письме Рахманинова к Метнеру от 25 июня 1927 года: «Готов ли хор для казаков?»¹⁹. Ответное письмо Метнера в архиве Рахманинова в Библиотеке Конгресса отсутствует, поэтому остается лишь догадываться, что за сочинение должен был приготовить Метнер.

Записи Ф. И. Шаляпина для фирмы «His Master's Voice» состоялись в Париже в сентябре 1927 года: известно, что два сочинения («Ах ты, солнце, солнце красное» М. А. Слонова и «Очи черные») были записаны с хором Д. И. Аристова и с оркестром балалаек под управлением А. А. Скрябина, сочинение А. Л. Веделя «Покаяния отвержи ми двери» — с неким неизвестным хором²⁰. В недавно изданной антологии Хора донских казаков под управлением Жарова указано, что запись «Покаяния отвержи ми двери» была осуществлена Шаляпиным при участии именно жаровского хора²¹. Не о певчих ли «казаках» этого хора шла речь в письме Рахманинова к Метнеру?

Контакты Рахманинова с Хором донских казаков могли в определенной мере влиять на появление некоторых замыслов его музыкальных сочинений. Приведем следующий пример. В архиве композитора в Библиотеке Конгресса хранится написанный от руки текст сочинения А. Д. Кастальского «Чтения дьяком люду московскому послания патриарха Ермогена к тушинским изменникам в 1609 году» (для баса соло и хора / М., Юргенсон, 1909). Кто же из постояльцев гостиницы «Аудиториум» в Чикаго мог послать Рахманинову этот листок? Ответ возникает сам собой, если иметь в виду, что хор Жарова был в то время единственным в мире коллективом, исполнявшим это редкое сочинение.

Рахманинов заинтересовался текстом и в ноябре 1935 года обратился к библиотекарю Св.-Сергиевского богословского института в Париже богослову Ф. Г. Спасскому с просьбой прислать ему полный текст грамоты патриарха Гермогена²². (Примечательно, что именно к 19 ноября 1935 года относится процитированное выше письмо Рахманинова к Е. Клинскому, в котором Рахманинов пишет о Жарове и его хоре.) Приводим фрагмент текста, полученного Рахманиновым от Спасского:

Азъ, смиренный Ермогенъ, Божею милостию Патриархъ Богомъ спасаемаго града Москвы и всеа Русіи, воспоминаю вамъ, преже бывшимъ господіемъ и братіемъ...: оставивши бо светъ во тму отойдосте, отступивше от Бога к сотоне прилепистесе, возненавидевше правду — лжу возлюбисте, отпадше отъ соборныя и апостольскія церкви, Пречистыя Владычицы наша Богородицы, крестьянскія непогрешительныя надежи, и великихъ Чюдотворцевъ Петра, Алексія и Ионы и прочихъ святыхъ, просиявшихъ в Русіи... <...> ...Вразумейте и возвратитесь! Видите бо отечество свое чюждими росхищаемо и разоряемо и святыя иконы и церкви обругаемы, и неповинныхъ кровь проливаема, еже вопіет к Богу... <...> Не свое ли отечество разоряете, ему же иноплеменныхъ многія орды чюдишася, ныне же вами обругаемо и попираемо?²³

В середине 1930-х годов этот текст звучал более чем актуально. Известно, что 11 декабря 1935 года Рахманинов попросил у Спасского и вторую часть послания, еще более остро обличительную, собираясь в летнее время работать над этим сочинением. Об этом свидетельствует следующая запись рукой Рахманинова на конверте:

Личные материалы для работы (Кадриль, Гермоген).
Взять в Сенар²⁴.

Есть основание полагать, что намерение написать большое сочинение для хора возникло у Рахманинова в начале 1930-х годов после того, как он получил в подарок от Ф. И. Шаляпина напетую им в 1932 году с парижским митрополичьим хором Н. П. Афонского на пластинку «Сугубую ектению» А. Т. Гречанинова для баса, хора и органа. Об этом поведал в своих воспоминаниях Афонский:

Однажды я встретил в кафе «Петроград» [в Париже] С. В. Рахманинова, который мне сказал: «Только что я был у Феди Шаляпина, который показал свой новый диск «Сугубая ектения» Гречанинова, который он напел с Вашим хором и под Вашим управлением. Этот диск произвел на меня такое впечатление, что я прослушал его раз десять подряд. Я сказал Феде, что считаю этот диск лучшим из всех когда-либо им напетых. И вот что я подумал. Я хочу написать ораторию для Ф. И., большого хора и органа: «Вам поручаю ее исполнение». Увы, 12 апреля 1938 года Ф. И. скончался. Отпевание его было совершено в Парижском кафедральном соборе, во время которого пел хор под моим управлением²⁵.

Не исключено, что обличительные послания патриарха Гермогена и рассматривались Рахманиновым как основа такого сочинения. Однако в его руках в то время оказался и другой, не менее интересный источник.

В 1936 году, по всей видимости, тот же священник Спасский прислал Рахманинову машинописный текст, на первой странице которого значилось: «Письма о православном богослужении. Богослужение Страстной Седмицы и Святой Пасхи. Ментон, 1934 года 1 июня»²⁶. Главная тема служб последней недели Великого Поста и Светлой Седмицы — от распятия к воскресению, от смерти к вечной жизни — как нельзя более соответствовала чаяниям Рахманинова в то время.

На конверте, присланном в Сенар, рукой Рахманинова карандашом написано: «А. Глинка. О православном богослужении». Композитор ошибся, написав инициал «А»: составителя текста звали Григорий Вячеславович Глинка. Он не был ученым литургистом, однако являлся тонким знатоком и ценителем церковной службы. Глинка охотно откликался на просьбы и посылал подробные описания богослужений тем, кто в них нуждался²⁷. Работа о богослужениях Страстной Седмицы и Пасхи была заказана Глинке жившим в США музыковедом А. А. Сваном в 1934 году. Она стала последним литургическим трудом Глинки, который 22 июня 1934 писал Свану, что

писал работу с большой любовью и с искренним желанием осветить перед Вами мистическую сторону нашего православного богослужения, заслуживающего основательного знакомства с ним всякого религиозного человека. Оно — работа духа целых поколений, и в нем много и ума и сердца людей выдающихся!²⁸

В конце концов, уже после смерти Глинки, его работа попала в руки и Рахманинова. О том, что тема была очень близка композитору, свидетельствуют следующие его воспоминания, посвященные Пасхе в Кремле. Оказывается, сам Рахманинов участвовал однажды в пасхальном крестном ходе и пел в басовой партии Синодального хора:



Роберт Штерль

*Репродукция акварели «Иллюминация Кремля в пасхальную ночь»
с надписью: «Господину Сергею Рахманинову в память
о пасхе 1914 года дарит Роберт Штерль»*

Одно из незабываемых воспоминаний о минувших днях в России — пасхальная ночь в Кремле. Для тех, кто провел эту Святую ночь в Москве, кто ходил с тысячами богомольцев в Кремль, кто прочувствовал глубокое значение религиозных церемоний, кто видел уникальную панораму

города со стороны Кремля — тот навсегда запомнит красоту и мистические чувства, которые вызывает эта ночь.

Прошли последние дни Великого Поста. С наступлением ночи вся обычная жизнь города замирает. По опустевшим улицам, по замершим бульварам огромные толпы народа направляются к Кремлю. Эта старая крепость с ее соборами, церквями, дворцами первых царей священна для каждого русского сердца. Каменные стены Кремля были впервые построены в 1367 году великим князем Дмитрием Донским, который изгнал орды татар из Руси. Внутри этих стен имели место многие исторические события, здесь живут многие воспоминания.

В пасхальную ночь тысячи богомольцев пришли помолиться в старый собор, где венчаются на царство цари, или в одну из многих других кремлевских церквей. Храмы вскоре наполнились до предела. Толпы стоят на улице, с благоговением ожидая в тишине торжественный момент полуночи. Кремль и город с его многочисленными церквями, которые видны с высоты Кремля, находится в полумраке. Напряжение возрастает. Наконец двери церквей открываются: из них выходят возглавляемые священниками крестные ходы с крестами и хоругвями. Сам митрополит Московский возглавляет главный крестный ход. Его сопровождает все высшее духовенство, за которым следует одетый в алое с золотом облачение знаменитый Синодальный хор с мальчиками. Никакие слова не могут передать безупречную гармонию пения этого хора, лучшего из всех когда-либо мною слышанных. Процессия трижды обходит вокруг храма. Однажды я был приглашен знаменитым регентом Синодального хора, господином Данилиным, и получил привилегию принять участие в этом крестном ходу, присоединившись к басам. Незабываемый опыт!

Первый удар колокола в полуночи обрывает напряженную тишину глубоким бархатным звуком большого колокола колокольни Ивана Великого. В тот же самый момент священники произносят священные слова: «Христос воскресе!», и многие тысячи голосов восклицают в ответ: «Воистину воскресе!».

Мгновенно все колокола «сорока сороков» церквей радостным перезвоном отвечают на вызов старого колокола с Ивана Великого. Все чудесным образом преображается: весь Кремль и городские церкви наводняются светом. Миг назад тихий и темный город являет собой величественную картину света и радости. Темные толпы богомольцев держат в руках горящие свечи. На время забыты все заботы и скорби. Старые и молодые, бедные и богатые, счастливые и несчастные — все объединяются одним братским чувством новой надежды и радости...

И над всеми ними, над освещенными церквями, над сияющим светом Светлая городом слышится триумфальная песня колоколов. Глубокие бронзовые тона, чистые золотые тона, кристальные серебряные тона создают прекрасную симфонию. Кажется, что поет сам воздух!.. Этот колокольный звон, который продолжается без перерыва всю Светлую седмицу, слышен на многие мили вокруг Москвы²⁹.

Этот автобиографический текст Рахманинова, запечатлевший реальные события начала 1910-х годов воспринимается как программа музыкального сочинения. И хотя в архиве композитора какие-либо нотные автографы, отражающие упомянутые литературные первоисточники, пока не выявлены, однако не будет ошибкой предположить, что их идеи и образы могли найти отражение в творчестве Рахманинова позднейшего периода.

Примечания

¹ Так, нью-йоркская муниципальная радиостанция 1 апреля 1943 года транслировала рахманиновские «Рапсодию на тему Паганини», Третью симфонию, оперу «Алеко», прелюдии (Новое русское слово /далее — НРС/ Нью-Йорк. 1943. 31 марта.) По сообщениям в той же газете, в дни проводов Рахманинова все концерты в Нью-Йорке включали сочинения, которые исполнялись в его память. Нью-йоркский филармонический оркестр под управлением Ф. Райнера посвятил Рахманинову исполнение Шестой симфонии Чайковского, в тот же вечер на концерте в камерном зале в Карнеги Холл пианист Р. Гольдсанд исполнил в его честь «Похоронный марш» Бетховена. (Памяти С. В. Рахманинова // НРС. 1943. 2 апреля.) Газеты также анонсировали концерты Бостонского симфонического оркестра под управлением Сергея Кусевицкого: 1 апреля в Карнеги Холл в Нью-Йорке (симфоническая поэма Рахманинова «Остров мертвых») (НРС. 1943. 31 марта) и два концерта в Бостоне в Симфони Холл (Вторая симфония Рахманинова) (Symphony in Tribute to Rachmaninoff // Traveler. Boston. 1943. Apr. 6).

² Как пишет автор заметки «Похороны Сергея Рахманинова» Ж. Шерон, «В главных американских газетах описания были поверхностными, „дежурными“, „по случаю“. Больше внимания уделялось тому факту, что в православных храмах все долго стоят со свечами, чем самим похоронам» (см.: Rachmaninoff Rites held in Los Angeles // The New York Times. 1943. March 31; Rachmaninoff Paid tribute in Russian Services // Los Angeles Times. 1943. March 31). (Журнальный зал [Электронный ресурс] / лит. куратор Сергей Костырко. М., 1996—2013. URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2013/270/r20-pr.html>)

³ Объявления в русских газетах помещали и видные люди (С. И. и Э. Б. Юроки, А. В. и А. Ф. Грейнеры), и скромная артистическая братия, и русские организации. В числе последних был Хор донских казаков под управлением С. А. Жарова, правление Толстовского фонда, правление Центрального объединенного Русского комитета военной помощи России («Russian War Relief»), Общество помощи русским детям за рубежом, газета «Новое русское слово» и др.

⁴ Подаренная храму икона ранее принадлежала зятю Рахманинова, П. Г. Волконскому (1897—1924). На обороте иконы сделана следующая надпись: «Милой Бабушке графине Марии Александровне Шуваловой на память о крестинах первого внука Петра Григорьевича Волконского. Москва 16 ноября 1897 года. Передана с благословением на брак ему же, Светлейшему Князю Петру Григорьевичу Волконскому, от бабушки графини Марии Шуваловой в 1924 году. Дрезден». (Шерон Ж. Похороны Сергея Рахманинова [Электронный ресурс] // Журнальный зал / лит. куратор Сергей Костырко. М., 1996—2013. URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2013/270/r20-pr.html>)

⁵ В 1901 году Рахманинов, переживший тяжелую депрессию, написал хоровое сочинение «Пантелей-целитель» для смешанного хора а cappella (без опуса) на стихи А. К. Толстого.

⁶ К. Е. Климов (1896—1985) окончил консерваторию по классу рояля в Риге. Преподавал музыку, являлся товарищем председателя Рижского филармонического общества имени А. Г. Рубинштейна. Климов встречался с С. В. Рахманиновым в 1928—1930-м годах в Берлине, переписывался с ним. Письмо к Н. А. Рахманиновой было отправлено Климовым из городка Труа Ривьер (Trois-Rivières) (Квебек, Канада), где он также преподавал музыку.

⁷ Сергей (Воскресенский) (1897—1944) — митрополит Виленский и Литовский, экзарх Латвии и Эстонии.

⁸ М. М. Назаров (1896—1949) окончил Московское Синодальное училище церковного пения в 1916 году. В Риге он работал регентом митрополичьего хора и пианистом-концертмейстером Латвийской консерватории.

⁹ Library of Congress. Sergei Rachmaninoff Archive (Далее — LC SRA). ML30.55.B2. Box K-. Folder: Klimov, Konstantin.

¹⁰ Сергей Алексеевич Жаров — регент Донского казачьего хора (к 85-летию) // Бюллетень русской колонии Сеаттля. 1981. Март. № 121. С. 4.

¹¹ Клинский Е. Сергей Жаров и его Донской казачий хор. Берлин: Изд. Донского казачьего хора, 1931. С. 33—34.

¹² LC SRA. ML30 55 B2.C-. Folder 33: E-.

¹³ Нотный сборник из репертуара Хора донских казаков. Рукопись. 1941 год. Из личной коллекции С. А. Жарова (Лейквуд, штат Нью-Йорк). Место нахождения рукописи в настоящее время неизвестно.

¹⁴ С. В. Рахманинов. Письмо Е. Клинскому от 19 ноября 1935 года // Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / сост., ред., вступ. ст., коммент. и указ. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1980. Т. 3: Письма С. 64—65.

¹⁵ Добровольец Иванов (Алексеев П. И.). С русской песней по белу свету // Родимый край [Париж]. 1967. № 72. С. 32.

¹⁶ С. А. Жаров. Письмо Н. Н. Щеглову (Куликовичу) от 19 февраля 1954 года // Francis Skaryna Belarusian Library. M. Kulikovic coll.

¹⁷ В. А. Федюшин. Письмо Р. Д. Либерзон от 22 января 1943 года // Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 3: Письма. С. 380.

¹⁸ Имеются в виду «Три русские песни» для хора и оркестра, ор. 41 («Через речку, речку быстро», «Ах ты, Ванька, разудала голова», «Белилицы, румяницы вы мои») (то же для голоса с фортепиано). 1926 год.

¹⁹ Рахманинов С. Литературное наследие: в 3 т. Т. 2. Письма. С. 211.

²⁰ Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина: в 2 кн. / сост. Ю. Котляров, В. Гармаш. Л.: Музыка, 1988. Кн. 2. С. 260.

²¹ Don Cossack Choir. Serge Jaroff, 1921—2013. Хор Донских казаков Сергея Жарова, 1921—2013. Nederland-Rusland Centrum, Издательство SLAVA SL2013, 2013.

²² LC SRA. ML.30.55. L-.M. Folder: Items 3 and 4.

²³ Выписка была сделана Ф. Г. Спасским из хранившейся в библиотеке Св.-Сергиевского богословского института книги: Творения Святейшаго Гермона, Патриарха Московского и всея России. Изд. Церковной комиссии по чествованию юбилейных событий 1612, 1613 и 112 гг. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1912. С. 83—85.

²⁴ LC SRA. ML.30.55.L-.M. Folder: Items 3 and 4.

²⁵ Афонский Н. П. Мои воспоминания о Ф. И. Шаляпине // The Archives of the Orthodox Church in America (Syosset, NY). Nicholas Afonsky Coll. P. 7—8.

²⁶ LC SRA. ML.30.55.L-.M. Folder: G. V. Glinka: letters on the Orthodox Church service.

²⁷ В дореволюционном прошлом Г. В. Глинка был «большим» человеком, сенатором (1916). Во время Гражданской войны — управляющим земледелием в Правительстве Юга России, в начале 1920-х стал председателем Российского общества Красного Креста. Однако в старости Григорий Вячеславович испытывал нужду, и хотя денег за свои литургические труды не требовал, но просил оплатить расходы по их пересылке. В 1934 году Глинка скончался в полной нищете. См. о нем на интернет-ресурсе: <http://www.dommuseum.ru/index.php?m=dist>

²⁸ University of Virginia. Special Collections Division. A. J. Swan coll. № 10093.

²⁹ LC SRA. ML.30.55.L-.M. Section M. Subsection 3. Folder 1. Unpublished reminiscences. Воспоминания «Easter Night in Moscow» («Пасхальная ночь в Москве») входили, по всей видимости, в цикл «Recollections of a Vanished World» («Воспоминания об исчезнувшем мире») (1931 год). Возможно, что воспоминания отразили события 1914 года, когда Рахманинов был на Пасхе в Кремле вместе с друзьями, в том числе с немецким художником Робертом Штерлем. См. письмо последнего в кн.: Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 3. С. 395—396. По следам этого события Штерль написал акварель «Иллюминация Кремля в пасхальную ночь».

Хоровые циклы
Литургии и Всенощного бдения С. В. Рахманинова:
к вопросу о жанровой специфике

Божественная красота музыки Рахманинова есть сердцевина творений великого композитора — фортепианных концертов и миниатюр, симфоний, камерных ансамблей, опер, хоровых сочинений, романсов. И было бы странным, если б Рахманинов, самыми крепкими узами связанный с русской национальной традицией, русской культурой в целом, не обратился бы к жанрам духовной музыки, к каноническим православным текстам, хотя при этом никогда непосредственно не был связан с пением в церкви.

К сочинению музыки православной церковной традиции Рахманинов приступил не без влияния С. Смоленского — видного ученого-медиевиста и просветителя, идейного вдохновителя творчества композиторов Нового направления. В годы учебы будущего великого музыканта в Московской консерватории С. Смоленский возглавлял кафедру русской церковной музыки, и Рахманинов мог посещать его лекции. Интересный факт приведен двоюродной сестрой композитора А. Трубниковой о том, что Рахманинов как бы невзначай повел с ней разговор о знаменном распеве и крюковой нотации. К сожалению, Анна Андреевна не приводит точной даты этой беседы¹.

Впервые Рахманинов обратился к богослужебной тематике в 20-летнем возрасте, написав хоровой концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу» на текст кондака праздника Успения Пресвятой Богородицы. И это сочинение вскоре было исполнено Синодальным хором под управлением его выдающегося регента В. Орлова. В дальнейшем и С. Смоленский, и А. Кастальский неоднократно пытались подвигнуть С. Рахманинова на духовно-музыкальную стезю². Однако к созданию хорового цикла песнопений Литургии композитор приступил лишь спустя много лет, будучи уже зрелым, признанным мастером, за плечами которого было немало ярчайших произведений. Интересно отметить, что период творческой зрелости Рахманинова как светского композитора совпал с наивысшей точкой расцвета русской духовной музыки в творчестве композиторов Нового направления. Так, в течение нескольких лет примерно с 1908 по 1915 год были созданы такие крупнейшие сочинения, как Страстная седмица ор. 58 и Всенощная ор. 59 А. Гречанинова; Литургия ор. 31 и Всенощная ор. 26 А. Никольского; Литургия ор. 8 А. Чеснокова; наконец, Литургия и Всенощное бдение самого Рахманинова.

Прежде чем обратиться к его хоровым циклам на канонические церковные тексты, зададимся вопросом, в чем же проявляются специфические свойства духовно-музыкального произведения как жанрового феномена? Заметим, что жанровые особенности духовных сочинений для хора а cappella, написанных в русле русской православной традиции, самым тесным образом связаны с взаимодействием двух, казалось бы, несовместимых образных сфер: одна из них представляет собой все, что относится к православному богослужению, то есть, сферу сакрального, над-мирного, вне-временного. Другая — связана с областью индивидуального творческого мышления композитора, глубины его сокровенных чувств, переживаний. И, таким образом, стилистика духовно-музыкального сочинения включает в себя довольно сложный и нередко противоречивый синтез богослужебных и внебогослужебных элементов. Думается, что всякого рода дискуссии о «церковности» или «нецерковности» того или иного произведения, то есть о его соответствии или несоответствии общему строю богослужения, связаны с тем, какие именно стилистические элементы здесь преобладают.

Как известно, пение на богослужении находится в неразрывной слитности с происходящим священнодействием и чтением, что представляет собой каноническую основу, направляющую в необходимое русло творческую индивидуальность композитора. И если отбор выразительных средств осуществляется им с опорой на содержание и характер богослужения, то авторское сочинение получает вектор направленности к исполнению за богослужением или к богослужебному жанровому полюсу.

Однако область индивидуального творческого мышления композитора, обращающегося к богослужебному тексту, в той или иной степени связана с субъективным представлением автора о содержании и характере богослужения, художественно-специфическим восприятием его духовной глубины и божественной красоты богослужебных тем и образов. И поэтому духовно-музыкальное произведение как акт художественного творчества может нести в себе различную степень самооценности, обособленности от богослужения, что более способствует тяготению такого произведения к внебогослужебному жанровому полюсу.

Перейдем теперь к рассмотрению богослужебно-хоровых циклов С. Рахманинова. Создание хорового цикла песнопений Литургии св. Иоанна Златоуста оп. 31 стало заметным событием и в области русской духовной музыки, и в творчестве самого композитора, хотя, как известно, его отношение к данному сочинению менялось с годами³.

Думается, что сам характер церковного богослужения, с его возвышенными молитвословиями, обращенными к Богу, и соединение с Творцом во святом Причастии были духовно близки чуткой и впечатлительной художественной натуре великого композитора, с его тягой к родной земле, покою, тишине⁴. Как известно, его бабушка, Софья Александровна Бутакова, была очень верующим человеком. И с детского возраста Рахманинов воспринимал все ценное, что лежало в основе православной и национальной русской культуры, будь то подобный седому благочестивому старцу величественный знаменный распев или согретая теплом души народная песня. В мелосе рахманиновской Литургии словно оживают яркие впечатления детских лет, связанные с новгородской землей, легендарными рекой Волхов и озером Ильмень, монастырским пением, колокольным звоном, казавшимся будущему великому музыканту чем-то необыкновенным. Но, в отличие от написанной впоследствии Всенощной, в хоровом цикле Литургии практически не встречается подлинных уставных распевов⁵. Невольно хочется провести аналогию с Литургией Чайковского, которую Рахманинов внимательно изучал и на которую в известной степени ориентировался (о чем есть немало упоминаний в его переписке с А. Кастальским). И для Чайковского, и для Рахманинова русская мелодика была душой и сердцем их творений, и в своих литургийных циклах оба великих мастера проявили тонкость художественной интуиции, схватив суть литургического мелоса на основе слухового церковного опыта. Характер храмового богослужения в Литургии Рахманинова, пожалуй, ощущается в таких проникновенных ее моментах, как, например, в № 2 «Благослови душе моя Господа», где солирующий альт произносит нараспев текст 102 псалма на фоне тягуче-монолитного движения остальных голосов, или как в № 4-а «Во Царствии Твоем» (двухорное), структурно напоминающем богослужебное антифонное пение. Вл. Протопопов также отмечал, что о храмовом характере Литургии Рахманинова свидетельствует и наличие в цикле целого ряда разделов, непосредственно связанных с диалогом алтаря и клироса: возгласов священнослужителей и ответа на них хора певчих. Это Великая ектения (№ 1), Сугубая и последующие ектении (№ 7), а также прочие молебные прошения, входящие в состав других разделов литургийного цикла⁶.

Признаки тяготения хорового цикла к противоположному, внебогослужебному полюсу, способствующие довольно органичному существованию рассматриваемого литургийного цикла во внебогослужебной обстановке⁷, думается, во многом связаны с опытом профессиональной музыкальной деятельности С. Рахманинова и как

пианиста-виртуоза, и как композитора, создавшего немало шедевров в самых разных жанрах. Стремясь в звуковых красках передать сущность и характер того или иного песнопения, автор широко использует самые различные средства музыкальной выразительности. Так, например, на протяжении всего хорового цикла С. Рахманиновым дается свыше 100 указаний в отношении темпа, динамики, штрихов, характера исполнения, тембральных красок тех или иных его разделов. И в целом, образно-интонационный строй хорового цикла Литургии рождает у слушателя довольно широкий круг эмоционально-ассоциативных впечатлений, в зависимости от его опыта музыкального восприятия.

Особого внимания заслуживает рассмотрение особенностей индивидуальной композиции литургийного цикла Рахманинова, находящейся в строгих рамках канонического чинопоследования. Характерная черта музыкальной композиции литургийных циклов Нового направления — включение в нее целой группы песнопений Литургии оглашенных, поющих до совершения Малого входа. Это — *три антифона*, представляющие собой последование чаще всего избранных стихов из «изобразительных» 102, 145 псалмов и стихов блаженств (Мф. 5, 2-12). Как известно, в период создания Литургии у композитора были сомнения, нужно ли вообще распевать антифоны или взять за основу номерную структуру П. Чайковского, где они отсутствуют? Об этом свидетельствуют два письма композитора сначала к М. Слонову, потом к А. Кастальскому, с которым потом в течение лета 1910 г. он неоднократно консультировался в отношении композиционного построения и особенностей хорового письма Литургии: «Я отыскал 102-ой псалом. Он очень длинный [22 стиха. — А. К.]. Неужели его надо писать весь? Между тем совсем не писать его (как сделал Чайковский) я считаю не желательным. Мне представляется необходимым именно здесь вставить номер, чтобы разделить первые „Господи помилуй“ [Великая ектения. — А. К.] от последующих. <...> Тут же прибавлю, что второй антифон я решаюсь пропустить, так как у „Лика“ есть номер „Единородный Сыне“, что мне представляется достаточным как интермедия между возгласами»⁸.

В этих строках письма С. Рахманинова А. Кастальскому, пожалуй, наглядно представлен характер процесса создания данного литургийного цикла в его богослужебно-каноническом и личностно-творческом аспектах. Так, с одной стороны, мы видим пытливый интерес и внимание композитора к каждой конкретной детали богослужения; с другой стороны, трудно не согласиться с С. Г. Зверевой в том, что Рахманинов «подходил к выбору богослужебных текстов,

как художник, более заботящийся о драматургии сочинения, нежели об адекватной передаче смысла богослужения»⁹. Тем не менее, № 2 «Благослови душе моя Господа», в основу которого положены избранные стихи 102 псалма, можно назвать, пожалуй, одним из лучших фрагментов литургийного цикла, имея в виду тот вариант, который вошел в печатное издание Литургии. Здесь композитор силой своей художественной интуиции, пожалуй, во многом приблизился к эмоциональному настрою, соответствующему духу православной молитвы, чему немало способствует произнесение нараспев альтым соло (или партией альтов) текста псалма на фоне степенно-монолитного хорового звучания. Однако движение голосов с октавным удвоением мелодического рисунка, своим характером напоминающее элементы знаменного пения, не контрастирует партии альтов, а, по определению А. Кандинского, является «двуслойным изложением основной музыкальной мысли», звуча одновременно и как голос всей общины, и как голос одного человека¹⁰, как бы составляя духовное единство всех присутствующих на богослужении, что является одним из важнейших сущностных моментов содержания Литургии.

Иной характер музыки ощущается в № 3 «Слава Отцу и Единородный» и № 5 «Приидите, поклонимся». Здесь эпическо-повествовательный склад уступает место эмоциональной экспрессивности, открытой чувственности. Родственные связи этих песнопений очевидны благодаря наличию в них тождественных мелодико-гармонических проведений (аналог Литургии П. Чайковского) в схожих по смыслу словесных фразах: «Единородный Сыне и слову Божий» — «Спаси нас Сыне Божий». Наряду с тождественностью названных мелодико-гармонических построений, обращает на себя внимание и схожесть окончаний этих песнопений на словах «спаси нас» — «аллилуия». Таким образом, в начальном разделе литургийного цикла ощущается довольно гармоничное соотношение контрастных интонационных пластов, что находит свое продолжение и в дальнейшем.

Драматургическим центром, в соответствии с кульминационным моментом священнодействия — молитвой призывания Святого Духа во время совершения Евхаристического канона, становится широко известное «Тебе поем» (№ 12). Об удивительной художественной атмосфере этого раздела написано немало. Трудно сказать, какая образно-эмоциональная сфера здесь преобладает: связанная ли с состоянием отрешенности от всего земного или проникновенной чувственности, искренней задушевности? Так или иначе, особая таинственность мистического настроения этого раздела достигается, пожалуй, на редкость органичным сочетанием интонаций, традиционных

для церковного пения рубежа XIX—XX веков, с тончайшими приемами эвристического характера. Яркий пример — использование со-ло дисканта в качестве выразительной тембровой краски, накладывающейся на постепенно затухающее хоровое звучание последних девяти тактов этого песнопения (согласно авторской ремарке хор может исполнять эти такты с закрытым ртом).

Авторский хоровой цикл Всенощного бдения в творчестве русских композиторов сложился в последней четверти XIX века и в до-революционный период насчитывал немногим более 30 лет своего развития: с 1881 по 1915 год, вместив в себя творения таких компо-зиторов, как П. Чайковский, А. Гречанинов, П. Чесноков, А. Никольский, С. Панченко, В. Ребиков.

По всему многообразию литургических текстов эта служба не имеет себе равных. Если Великая вечерня посвящена воспомина-ниям событий Ветхого Завета, ожидания Спасителя и исполнения пророчеств о нем, то содержание Утрени относится к новозаветным событиям. На Воскресной утрени центральное место занимают пес-нопения, посвященные Рождению Спасителя и Его Воскресению из мертвых. Наряду с этим основным литургическим содержанием, в состав Всенощного бдения входит и немало текстов, прославляю-щих духовный подвиг святых, память которых празднуется в день, когда совершается эта служба.

Певческое последование авторских хоровых циклов Всенощно-го бдения сложилось преимущественно из *неизменяемых* песнопений, относящихся к суточному богослужебному кругу и практически не зависящих от месясцеслова, то есть от праздника, приходящегося на какой-либо из дней церковного календаря. Если сравнить состав песнопений хоровых циклов Всенощного бдения Чайковского, Гре-чанинова и Рахманинова, то можно заметить, что в них обязательно присутствуют такие важные по содержанию песнопения Вечерни, как «Благослови душе моя Господа» (103 псалом, повествующий о сотворении мира Господом и прославляющий величие Божие); гимн «Свете тихий», о пришествии на землю с Востока Иисуса Хри-ста как источника благодатного света, как вечное сияние «Бессмерт-ного Отца Небесного»; тропарь «Богородице Дево, радуйся» — радо-стное приветствие Архангела Гавриила Деве Марии. Среди песнопений Утрени важное место занимают торжественное песнопе-ние, символизирующее излияние Божией милости — полиелей «Хва-лите Господа с небес» (избранные стихи 134, 135 псалмов), воскрес-ные тропари «Ангельский собор», Великое славословие.

Как и в хоровом цикле Литургии, во Всенощной Рахманинова тонко переплетаются элементы храмового богослужения с выразительными приемами академической внехрамовой или светской музыки. И онтологическое содержание этого богослужебно-хорового цикла, открывая шлюзы человеческой души для беспрепятственного вхождения в нее божественной красоты, также при этом характеризуется широтой эмоционально-ассоциативных восприятий слушателем сакрального смысла богослужения, тем и образов, заложенных в литургическом тексте. Если, например, мелодический разлив Херувимской песни из Литургии С. Рахманинова Вл. Протопопов сравнил со струей родника¹¹, то регент синодального хора Н. Данилин «Ныне отпускаеши» из Всенощной воспринимал как колыбельную песню¹².

Вслушиваясь в такие проникновенные моменты рахманиновской Вечерни, как № 1—6, где осевым стержнем является малый цикл № 2 «Благослови душе моя Господа», № 4 «Свете тихий», № 6 «Богородице Дево, радуйся», невольно переносишься мыслью в далекие времена Христианства, вспоминая о духовных подвигах ревнителей благочестия. Умиротворенность мелодико-гармонического строя хорового цикла сообразна течению вечернего времени, благоприятного для сердечной молитвы.

Чтобы ощутить эмоциональное содержание рахманиновской Всенощной во всей полноте, вспомним также атмосферу времени написания этого сочинения, наполненную тревогой и скорбью — время начала Первой мировой войны. Конечно, ни в каноническом тексте, ни в его музыкальном воплощении нет прямых ассоциаций с происходившими трагическими событиями, как, например, в произведении для голоса и фортепиано, написанном чуть ранее, «Евангелие от Иоанна». Однако, отмечая тембровую и звуковысотную контрастность антифонов мужского хора и хора мальчиков (стих — припев) в предначинательном 103 псалме, благодатную мелодико-гармоническую вязь тропаря «Богородице Дево, радуйся», переживая вместе с женами-мироносицами в ранний утренний час благую весть о Воскресении Христа в тропарях «Ангельский собор», внимая подобию тревожно-торжественного перезвона больших и малых колоколов в «Славословии великом», невольно предаешься ощущению какого-то томительного ожидания и понимаешь, что общий композиционный строй Всенощного бдения словно стал чудотворным оазисом, противостоящим суровой действительности.

Об интонационном строе Всенощной как о важнейшем факторе неповторимого художественного своеобразия этого сочинения написано и сказано немало. Достаточно назвать труды Б. Асафьева, Ю. Келдыша, А. Кандинского, Вл. Протопопова, Е. Левашева.

С. Рахманинов продолжил линию П. Чайковского на обращение к исконной собственности православной церкви, посвятив свое сочинение памяти учителя, выдающегося русского ученого-медиевиста С. Смоленского. Как и П. Чайковский, С. Рахманинов изучал традиционные роспевы (знаменный, киевский, греческий) по Синодальному обиходу, изложенному квадратной нотой («киевским знаменем») и предоставленному композитору А. Кастальским. В распевной мелодии, поданной композитором в разнообразнейших приемах гармонизации, широком использовании народно-песенных приемов подголосочности, сфокусировано все ценное, что позволило считать это сочинение подлинным шедевром, настоящим художественным открытием. Всенощное бдение С. Рахманинова словно подводит некий итог дискуссиям об «особом стиле» гармонизации древнерусской монодии, длившемся в церковно-музыкальной среде примерно с середины XIX века.

Впрочем, и те фрагменты Всенощной, где не использованы подлинные роспевы и мелодики которых сам композитор позднее называл «подделкой под стиль», вполне вписываются в общий интонационный ансамбль всего хорового цикла. Так, например, № 6 «Богородице Дево, радуйся» по своей умиротворенности и эмоциональной сосредоточенности, словно призывающей оставить «всякое житейское попечение», явно тяготеет к богослужебному полюсу. Эта песнь построена на развитии интонации опевания, красной нитью проходящей через весь цикл и родственной некоторым оборотам киевского и знаменного роспевов. По словам А. Кандинского, «завораживающая колыбельность мелодии в сочетании с выдержанным диатонизмом гармоний, окрашенных колоритом плагальности и параллелизмом чистых квинт, создают строгий и безмятежный в своей душевной чистоте и покое образ»¹³.

Интересно проследить в рахманиновском Всенощном бдении нередко противоречивое взаимодействие слова и музыкального текста. Так, например, в № 4 «Свете тихий» встречается словесно-музыкальный лейтмотив, включающий в себя пару начальных слов гимна, которые периодически появляются с разной ладовой окраской как подголосок или басовая педаль на фоне плавно текущего роспева. Подобный прием используется композитором и в других разделах цикла: в № 2 «Благослови душе моя Господа», где начальное «благослови» неоднократно повторяется у мужского хора на протяжении всего песнопения; в № 6 «Шестопсалмие», где подобную функцию несет ключевое слово «Слава», звучащее как перезвон колоколов в группе дискантов. А пятью годами ранее словесно-музыкальный лейтмотив был применен в Литургии св. Иоанна Златоуста оп. 31

в № 13 «Достойно есть» и № 14 «Отче наш». Понятно, что этот довольно интересный элемент выразительности далек от канонического развертывания богослужебного текста в песнопении, как и одновременное произнесение разных строк богослужебного текста хором мальчиков и мужским хором в № 12 «Славословие великое» с соединением ритмически и тембрально контрастных хоровых пластов. Такое необычное решение, видимо, связано с идеей расширения привычного пространства до космических масштабов, а также подражания гулкому и размеренному звучанию больших, а также се-ребристому переливу малых колоколов.

Итак, сложное переплетение традиций и новаторства, стилевых элементов, характерных, как для богослужебного, так и для внебогослужебного полюсов, является важным составляющим жанровой специфики хоровых циклов Литургии и Всенощного бдения С. Рахманинова. Являясь кульминационным этапом в развитии авторской русской духовной музыки, они вобрали в себя все ценнейшее, что было накоплено в русской художественной культуре за многие века, непосредственно или опосредованно воплощая при этом свет Христова вероучения. Их создание стало важным этапом и в творческом пути самого композитора, неуклонно шедшего по крестному пути русской духовности, неизменно питаясь при этом корнями взрастившей его родной земли.

Примечания

¹ См. Трубникова А. А. Сергей Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / ГЦММК им. М. И. Глинки; сост.-ред., примеч. и предисл. З. А. Апетян. 5-е изд., доп. М.: Музыка, 1988. Т. 1. С. 132.

² Так, например, С. В. Смоленский в 1897 г. прислал Рахманинову полный текст Литургии Иоанна Златоуста, и в своем письме от 30 июля композитор сердечно благодарит учителя за «милое» послание, но извиняется, что не может приступить к работе над Литургией, ссылаясь на нездоровье и загруженность другой работой: «Мне, видно, не судьба писать Обедню» // С. Рахманинов. Литературное наследие: в 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Письма / ГЦММК им. М. И. Глинки; сост., ред., авт. вступ. ст. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1978. С. 263. А. А. Д. Кастаньский накануне своего первого авторского концерта подарил Рахманинову ноты заупокойных песнопений с весьма примечательной надписью: «Глубокоуважаемому Сергею Васильевичу Рахманинову от А. Кастаньского в знак напоминания ему о том, что есть на белом свете область, где терпеливо, но настойчиво ждут вдохновений Рахманинова». См. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. V. Александр Кастаньский: статьи, материалы, воспоминания, переписка / Гос. ин-т искусствознания / ГЦММК им. М. И. Глинки; ред.-сост., авт. вступ. ст. и коммент. С. Г. Зверева. М.: Знак, 2006. С. 714.

³ См. письмо С. В. Рахманинова — Н. С. Морозову от 31 июля 1910 г., где автор с огромным удовлетворением пишет о своей новой работе: «Об Литургии я давно думал и давно к ней стремился. Принялся за нее как-то нечаянно

и сразу увлекся» // Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1980. Т. 2. С. 19. См. также приписку и коммент. к письму С. Рахманинова — Е. И. Сомову от 14 ноября 1934 г., где композитор в ответ на предложение рук. Митрополичьего хора в Париже Н. Афонского «исполнить что-либо из Литургии» сообщает, что это сочинение ему не «по душе» // Там же. Т. 3. Письма. С. 32—33, коммент. С. 257.

⁴ См. Рахманинов С. В. Там же. Т. 1. С. 52.

⁵ Скорее всего, именно это обстоятельство вызывало впоследствии у композитора чувство неудовлетворенности своей работой над Литургией.

⁶ Протопопов Вл. Музыка русской литургии. Проблема цикличности: исследование. М.: Композитор, 1999. С. 139—140.

⁷ Напомним, что первое исполнение Литургии св. Иоанна Златоуста ор. 31 С. Рахманинова состоялось 25 ноября 1910 г. в концерте Синодального хора под упр. Н. Данилина в Москве. А 25 марта 1911 г. она была исполнена в Петербурге в зале Дворянского собрания с участием хора Мариинского театра под упр. автора.

⁸ Рахманинов С. Письмо к А. Д. Кастальскому от 19 июня 1910 г. // Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 2. Письма. С. 14.

⁹ См. коммент. 6 к публикуемому письму С. Рахманинова — А. Кастальскому // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. V. С. 727.

¹⁰ Кандинский А. Хоровые циклы Рахманинова // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: сб. статей, исследований, интервью / ред.-сост. Ю. И. Паисов. М.: Композитор, 1999. С. 81.

¹¹ Протопопов Вл. Музыка русской литургии. С. 148.

¹² Смирнов А. Всенощная // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 445.

¹³ Кандинский А. Хоровые циклы Рахманинова // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. С. 107.

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ С. В. РАХМАНИНОВА: СТИЛЬ, ЖАНР, ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

И. А. Скворцова (г. Москва)

С. В. Рахманинов и стиль модерн: параллели и различия

Стиль модерн — одно из уникальных и необычных, сложных и даже загадочных явлений в истории культуры вообще и русской культуры в частности. Он предстал самым быстротечным из всех исторических стилей, которые прежде встречались в истории искусства. Тем не менее, на сегодняшний день стало очевидно, что он занял в реестре признанных музыкальных стилей столь же важное, существенное место, как и его предшественники.

Причина интереса к стилю модерн, прежде всего, коренится в его особенностях, оригинальности художественно-эстетической концепции, двоякой функции — итога по отношению к предшествующим историческим стилям и прозрения в будущее, искусство XX века.

Стиль модерн соприкоснулся фактически со всеми видами искусств. Музыкальное искусство не является в этом ряду исключением, хотя его сопричастие со стилем модерн имеет ряд особенностей.

Необычность стиля модерн, прежде всего, была обусловлена особым качеством — стремлением проецировать свое влияние и подчинить себе абсолютно всю окружающую среду. Все стороны жизни — и духовные, и низовые, буквально все в широком смысле экстерьерное и интерьерное (стиль жизни, мода, манера поведения, афиши, витрины, утварь, ювелирные украшения, тип мышления, творчество) было пропитано духом модерна. Музыкальное искусство оказалось в этом же ряду.

В связи с этим чрезвычайно важным представляется на первый взгляд парадоксальное высказывание П. Пикассо о значимости стиля модерн: «Движение кубизма *распалось*, я понял, что мы были спасены от полной изоляции как *личности* тем обстоятельством, что, несмотря на различия, у нас было и нечто общее: *все мы были художники „стиля модерн“*. Столько было всего накручено на всех этих входах в метро, да и в других проявлениях „стиля модерн“, что я ограничил себя почти исключительно прямыми линиями, и все же, на свой лад, я участвовал в движении „стиля модерн“. Потому что, *даже если ты против движения*, ты все равно *остаешься его частью*. Ведь „про“ и „контра“ по сути — два аспекта одного и того же движения... Ты не можешь избежать своей эпохи. Какую сторону ты ни возьмешь, „за“ или „против“, ты все равно внутри нее» (курсив мой. — И. С.)¹.

Эти мысли, выраженные *не приверженцем* стиля модерн, особенно ценны. Они звучат в устах художника, по его собственному определению, *«отграничивающего себя от стиля модерн»*. Пикассо подчеркивает доминирующую и объединяющую роль модерна, который подчинил себе разных художников. Все оказывались погруженными в художественную систему стиля модерн, независимо от различия направлений.

Эта ситуация актуальна и для русской музыки.

В русском музыкальном искусстве стиль модерн проявился во всем: в духе самой музыки, ее атмосфере, настроении, содержании, образах, смыслах и в технике письма.

Как это ни парадоксально звучит, стиль модерн привлек всех без исключения русских композиторов, живущих на рубеже веков, и тех, кто мыслил новаторски и громогласно об этом заявлял, и тех, кто воинствующе отстаивал академичные взгляды, и для кого традиция составляла мерило ценности. Фактически не было художника, чье творчество не поразило бы своими флюидами стиль модерн.

Другой вопрос, *в какой мере* русские композиторы соприкоснулись с эстетикой и художественными свойствами модерна, и какие особенности стиля отразились в творчестве каждого из них.

Проблема «Рахманинов и стиль модерн» совсем не так однозначна и проста, как может показаться на первый взгляд.

К Рахманинову, в отличие от его ровесника Скрябина, никак нельзя применить известное блоковское определение «человек стиля модерн». И если вкусовые, бытовые и творческие устремления Скрябина находились в русле модерна, то мировосприятие и мироощущение Рахманинова лежало несколько в другой плоскости многоликого времени рубежа веков. И тем не менее модерн не прошел мимо этого необыкновенно вдохновенного, самобытного русского творца. Музыка Рахманинова, как и его исполнительская манера, не могли избежать мощного воздействия духовной и художественной атмосферы времени. Им, как чутким художником, естественно впитан новый художественный контекст — витающие в воздухе флюиды нового стиля, — хотел он того сознательно или нет.

Проблема параллелей творчества Рахманинова и его сопричастия стилю модерн видится в двух плоскостях: модёрновой музыкальной иконографии и типологических признаках стиля модерн, отраженных в самой музыкальной материи, музыкальном тексте.

Коснемся кратко каждой из них.

Иконографией модерна мы называем особую тематику, характерную для модерна и включающую определенный круг *сюжетов и мотивов* произведений.

Музыкальное искусство вобрало в себя множество характерных иконографических тем модерна. Многие из них генетически наследовались от романтизма, приобретая в модерне большую остроту звучания, обнаженность. Среди них темы *молодости, порыва, вихревого движения, пробуждения, и особенно тема весны* находит у Рахманинова множественные музыкальные претворения. И это не только кантата «Весна», романсы, но и семантический слой различных эпизодов его симфонических произведений.

В период модерна представление о красоте приобрело ярко выраженный чувственный характер. Воспевание чувственности становится типичными мотивами для художников этого времени. Вспомним *чувственно-игровое* начало у Сомова и *чувственно-возвышенное* у Серова, *мистическую чувственность* Врубеля, *откровенно-соблазнительную чувственность* Климта и Мухи.

Некой пряной чувственностью отличается и пластика многих лирических страниц музыки Рахманинова. Достаточно вспомнить Фантазию для двух роялей, отдельные эпизоды Второго концерта и некоторые фортепианные миниатюры.

Вместе с тем в моде того времени были *мистические сюжеты и настроения*, туманные и странные, словно окутанные дымкой. В изобилии бытовали мотивы умирания, безысходности, томления, отчаяния. Многие картины Бёклина, Врубеля, Борисова-Мусатова пронизаны именно этими настроениями. И в творчестве Рахманинова эти сюжетные мотивы нашли свое отражение. Тому пример — «Остров мертвых».

Островная тематика — типичная для рубежа веков — вообще занимает важное место в творчестве композитора. Ей посвящены не только упомянутая симфоническая поэма, но и романсы «Островок», «Здесь хорошо», «Сон».

Еще один иконографический мотив модерна — цветы. Модерн питал необычайный интерес к цветам, воспринимая каждый из них как особый персонаж. Сложился некий культ излюбленных цветов. Это разнообразные орхидеи, тюльпаны, лилии, ирисы, кувшинки, маки, то есть цветы, графический облик которых представлял собой текущие линии. Одним из ярчайших примеров цветочной образности и вместе с тем цветочного мистицизма стала «Сирень» Врубеля (1900). В ней нашли отражение мотивы бурного цветения — символа обновления, пробуждения сил, весны и вместе с тем загадочной таинственности. Этот впечатляющий образ запечатлен и в музыке Рахманинова. Тонкая музыкальная метафора картины цветущей сирени предстает в романсе Рахманинова и его фортепианной транскрипции. Еще один цветок среди произведений Рахманинова — столь же

вдохновенный и нежный образ маргаритки, воплощенный в одноименном романсе и его фортепианной транскрипции.

Это то, что касается сопричастия музыки Рахманинова к иконографии модерна.

Другая плоскость — типологические признаки стиля модерн, отраженные в самом музыкальном тексте сочинений Рахманинова.

Здесь имеются в виду такие художественные средства, как: орнаментальность, эмансипация мелодической линии, рельефность и прихотливость мелодического рисунка, соотношение рельефа и фона, выраженное в особенностях фактуры, культ деталей, стилизации, особенности хроноса. Эти художественные средства, в основном пришедшие в музыку из визуальных искусств, наряду с другими и указывают на признаки музыкального модерна. Коснемся трех моментов: фактуры, мелодического рисунка и статичности композиции.

1. Фактура.

В произведениях Рахманинова чрезвычайно важна фактура. В ней сосредотачиваются все признаки, характеризующие орнаментальность музыкального модерна: рельефные мелодии, утопающие в фактурных узорах, мелизматика, ажурные пассажи. В такой фактуре вертикаль размывается, расслаивается на *мелодические линии-голоса, мелодические ячейки* и в результате рождается единая выразительная насыщенная модерновая звуковая среда, своего рода калейдоскоп звуко-цветовых пятен, создающий единое, весьма характерное для Рахманинова, музыкальное полотно.

Вся эта мерцающая переливающаяся разноцветьем полимелодическая ткань представляет собой близкий музыкальный аналог визуальным модерновым художественным произведениям, модерновым мозаичным картинам Врубеля («Сирень»), полотнам Климта.

Фактура представляет собой *полимелодическую ткань*, в которой соотношение мелодии и сопровождения воспринимается как соотношение рельефа и фона в упомянутых картинах, где *рельеф поглощается фоном*.

2. Особый тип модерновой линии. Мелодический рисунок.

В мелодической линии стиля модерн начинает преобладать и доминировать сам мелодический рисунок, направление движения, характер движения, в прямом смысле рисунок линии, ее пластика. Чаще всего в период модерна *встречаются и становятся очень популярны* мелодические линии, рисунки которых копируют характерные фигуры визуальных искусств — архитектуры и живописи.

Это, прежде всего, волновые линии, восходящие и нисходящие, с всевозможными прихотливыми завитками, поворотами и другими

фантазийными деталями, спиралевидные линии. (Вспомним знаменитую лестницу дома Рябушинского, построенную Шехтелем, рисунки разнообразных решеток или всевозможные волнистые изображения женских волос на картинах этого времени).

Подчеркнуто-орнаментальная пластика мелодического рисунка, чрезвычайная выразительность и рельефность мелодической линии характерны для многих произведений Рахманинова.

Одним из примеров рельефных, бесконечно выющихся орнаментальных мелодий представляют собой вокальные шедевры: «Вокализ» и стилизация восточного извилистого мелодического рисунка романса «Не пой, красавица, при мне». В обоих случаях орнаментальный характер мелодического рисунка берет на себя функцию основного выразительного средства.

3. Статичность композиции.

Медленное течение времени, ведущее в результате к статичности как важнейшему композиционному элементу, свойственно многим современным музыкальным произведениям, характерно оно и для Рахманинова. Еще В. П. Бобровский отмечал, что у Рахманинова лирика соединяется с элементом статики, длительным погружением в одно эмоциональное состояние². А Л. Гаккель находил «объяснение полифоническому богатству рахманиновских фортепианных творений: в подлинной жизни мелодии, в ее способности длиться, способности *пребывать в широчайших пределах музыкального времени...*»³ (курсив мой. — И. С.).

Вообще идеал красоты этого времени — красота созерцания, чувственная красота длительного углубления в одну эмоцию-мысль; этот современный идеал совпал с органикой Рахманинова. Поэтому не случайно ключ к его времяощущению — созерцание, погружение, вслушивание в красоту. Для его стиля характерны медленно разворачивающиеся темы, свободно-вариантное мелодическое движение, вживание в одну интонационную единицу.

Вместе с тем необходимо признать, что не все черты эстетики модерна резонансно откликаются в творчестве Рахманинова. Приведем два показательных примера.

Первый. Органическое качество модерна — новаторство в области музыкального языка. Модерн был буквально одержим идеей новизны, рождением новых художественных концепций, поиском новых форм выражения, новаторских опытов в области языка.

Для музыкального мышления, музыкального творчества эпохи модерн, как и для других видов искусств, характерны эксперименты, активные поиски новой системы организации звука и звукового пространства.

Рахманинов же никогда не был экспериментатором, авангардистом, никогда не стремился во что бы то ни стало к новизне музыкального языка. Но и абсолютно «герметичен» он тоже не был, просто его самовыражение шло в другой плоскости. *Он был избирательно отзывчив на те или иные звуковые явления, которые ему предлагала эпоха.*

Второй. В модерне происходит постепенный отход от одной из определяющих черт романтизма — *психологической глубины, эмоционального самовыражения*. В качестве альтернативы модерном заявляется широко понимаемый *культ декоративности*, украшенной разнообразными деталями *поверхности*.

В отличие от данного современного дискурса, Рахманинов в полной мере исповедует и продолжает романтическую культуру выражения. В этой явственно выраженной в его творчестве позиции он не совпадает с модерном.

Подведем итог рассмотрения проблемы «Рахманинов и стиль модерн». Что же доминирует — параллели или различия? Ведь, как мы пытались показать, в его творчестве присутствует и то и другое.

Несмотря на отмеченные различия, все-таки хотелось бы подчеркнуть *органичность* современного способа мышления для творчества Рахманинова, для его музыкального текста, самой музыкальной ткани, для техники письма. Художник так или иначе погружен в звуковой мир своей эпохи, ее флюиды естественным образом проникают в его творчество. А звуковым миром эпохи Рахманинова, во всяком случае, русского периода, был стиль модерн.

Примечания

¹ Цит. по Бачелис Т. Линии модерна и «Пизанелла» Мейерхольда // Театр. 1993. № 5. С. 62.

² Бобровский В. П. О музыкальном мышлении Рахманинова // Совет. музыка. 1985. № 7. С. 89.

³ Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки. 2-е изд. Л.: Совет. композитор, 1990. С. 94.

С. Рахманинов: особенности позднего периода творчества

Поздний период (1917—1943) занимает особое место в обширнейшем творчестве великого русского композитора. Он обособлен — но не только потому, что связан с пребыванием его за границей и почти десятилетним молчанием Рахманинова-композитора после отъезда из России. На этот счет известно его высказывание 1934 г., где музыкант признается: «Уехав из России, я потерял желание сочинять. <...> У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается желания творить...»¹. Глубоко русский человек и музыкант, Рахманинов мучительно тосковал о России. «Он страстно, до болезни, любил ее. Сколько раз, бывало, часами вспоминали мы картины нашей родины», — пишет в своих воспоминаниях Ф. Ф. Шаляпин². Эта ностальгия, прежде всего, и определяет содержание всего позднего периода творчества композитора, его трагический характер.

Существует мнение, что трагическое мировосприятие было свойственно Рахманинову изначально³. Действительно, трагические образы встречаются у него и в раннем периоде, и в предоктябрьском десятилетии, но там они всегда перемежались со светлыми, нередко восторженными: вспомним финал Второго фортепианного концерта, кантату «Весна», первую и вторую часть «Колоколов», романсы «Здесь хорошо», «Весенние воды», «Островок» и др. Поздние же произведения ВСЕ трагичны, и почти во всех них использован напев *Dies irae*.

Одна из причин долголетнего кризиса и трагизма позднихopusов композитора была связана с тем, что в Америке его сочинения столкнулись с острым противоречием между мнением широкой публики, встречавшей их с восторгом, и большинством профессиональных критиков, сразу принявших пренебрежительный, недоброжелательный тон, упрекавших Рахманинова в традиционализме, старомодности, «мрачном славянском пессимизме», словом, в том, что было и ранее у русских «антирахманистов».

Моральное состояние композитора этого периода не могло способствовать творческому подъему. Постоянный мотив его писем тех лет — неуверенность в собственных силах, сомнения, жалобы на чрезвычайную усталость, переутомляемость, на боли в руках от «работы и концертов». В 1922 году непревзойденный художник-виртуоз пишет своему другу В. Вильшау: «...здоровье портится, да и трудно ожидать обратного, если вспомнить, что всю мою жизнь почти я не ощущал покоя из-за самоневдовлетворения»⁴.

В этом плане симптоматично и его письмо к Сомовым в 1923 г.: «Я родился неудачником и несу поэтому тяготы, с этим званием нераздельные»⁵. Кроме того, при большом умении ценить время, Рахманинова заедала «окаянная здешняя жизнь, отнимающая вместе с работой весь твой день — и постоянная спешка сделать то, что надо в смысле работы, и то, что не надо, и в сущности бесцельно, в смысле разных посещений, отписок, приставаний, предложений...»⁶.

Видимо, здесь коренится и причина того, что за период, длящийся четверть века, композитором было написано всего несколько произведений, из которых два на заимствованный тематизм (Паганини, Корелли). Здесь он отказывается от столь любимого им ранее жанра романса, фортепианных миниатюр, не пишет опер, тяготеет к крупным, масштабным, концепционным формам.

Зарубежного периода в меньшей степени коснулся взгляд исследователей как творчества, так и биографии музыканта. Возможно это произошло потому, что сочинения, созданные за границей, долго оставались для русского слушателя неизвестными, знакомство с ними началось практически в 1950-е годы. Несомненно, что свою роль сыграли и идеологические причины. В частности, такой небезынтересный материал, как рецензии на первое исполнение рахманиновских произведений в Америке, до недавнего времени можно было почерпнуть лишь частично из монографии Бертенсона и Лейды, изданной в Нью-Йорке на английском языке⁷.

Определенный свет на поздний период творчества Рахманинова проливают «Воспоминания Рахманинова, записанные Оскаром фон Риземаном»⁸, недавно переведенные на русский язык и изданные в России, где до этого времени они как бы не замечались, а попытка З. А. Апетян в 1970—1980-е годы осуществить перевод и издать книгу не увенчалась успехом.

Отношение к ней неоднозначно. Это связано, в первую очередь, с высказываниями самого композитора о ней, приведенными С. А. Сатиной в ее воспоминаниях. По ее мнению, Рахманинов, будучи, по его собственному признанию, на 85 процентов музыкантом и только на пятнадцать — человеком, надеялся найти в книге Риземана — критика и исполнителя — анализ его творчества, исполнительской деятельности, а не просто описание его биографии⁹.

Главный аргумент, позволяющий нам доверять изложенным в книге фактам, это письмо Рахманинова к ее автору, предпосланное «Воспоминаниям»: «Дорогой г-н Риземан! С большим интересом прочитал рукопись Вашей книги, и мне хочется поблагодарить Вас за чуткое понимание, с которым Вы передали наши душевные беседы в Клерфонтене»¹⁰. «Воспоминания» проливают свет на жизнь

композитора в Америке, на подлинные причины его отъезда из России, в них приводится ряд документальных материалов, рецензий.

В нашем музыкознании до недавнего времени господствовала точка зрения, что в 1917 г. Рахманинов совершил роковую ошибку и, «находясь в плену страшных заблуждений... совершил тогда действие, равносильное самоубийству, а может быть еще более тяжелое»¹¹. Конечно, разрыв с родной почвой был трагичен для композитора, но только теперь становится ясным, что не за собственную близорукость, «непонимание хода истории» он вынужден был расплачиваться. В книге Риземана приведены материалы, подтверждающие наши догадки о том, что музыкант НЕ МОГ оставаться на Родине. Мысли Рахманинова о революции, приведенные Риземаном, подтверждают, что в создавшейся обстановке в России ему не оставалось никакого другого выхода, кроме отъезда за границу: «Почти с самого начала революции я понял, что она пошла по неправильному пути. Уже в марте 1917 года я решил покинуть Россию, но мой план было невозможно осуществить, потому что Европа все еще находилась в состоянии войны и границы были закрыты»¹².

Это подтверждается и обнаруженным нами письмом, точнее, купюрой в нем, проливающей свет на причины эмиграции музыканта. Речь идет о письме от 26 марта 1918 г. к своему соученику по консерватории и другу Модесту Исаковичу Альтшулеру¹³, купюру в котором вынуждена была сделать З. А. Апетян при его публикации. Письмо без купюры приведено в книге профессора Филадельфийского университета Д. Каннаты, которой пока нет в России¹⁴. В девятые годы американский ученый посетил Петербург и предоставил возможность ознакомиться со своей книгой, где и было обнаружено полностью приведенное письмо Рахманинова¹⁵.

В связи с проблемой эмиграции Рахманинова возникает еще один вопрос, поначалу кажущийся парадоксальным, который впервые ставит А. М. Цукер: «Каково было бы искусство Рахманинова, останься он в России, испытай на себе прямое и беспощадное воздействие жестокой тоталитарной системы?». Нельзя не согласиться с размышлениями ученого о том, что «то обстоятельство, что композитор пребывал в зарубежье, мог высказаться до конца искренно и без оглядки, как мало кто из художников, живущих в Союзе, сделало его поздние сочинения едва ли не самой пронзительной исповедью его времени, едва ли не самыми правдивыми и характерными для отечественного искусства XX века откровениями»¹⁶.

Каковы же особенности зарубежного периода творчества Рахманинова, связан ли он с «русским» или изолирован во времени и пространстве, иными словами, какова концепция периода, ставшего

«пронзительной исповедью» художника? Определяющим эту концепцию становится сложное соотношение национального начала, знаменующего в своей основе позитивный ряд образов, с образами мрачно-трагедийными, отражающими и личную драму композитора, и конфликты современности. Эти две образные сферы на определенном этапе развития могут контрастировать. И одна из них — сфера позитивных образов — постепенно трансформируется в противоположную. Так происходит в коде первой части Первой симфонии, когда песенная тема главной партии обретает зловещий, фантастический характер¹⁷.

Противоположный случай трансформации имеет место в среднем эпизоде первой части «Симфонических танцев». Лирический напев этого эпизода оказывается связанным с маршевым, наступательным мотивом крайних разделов прочным контрастно-производным тематическим родством. Примерно то же наблюдается и в финале Третьей симфонии, когда празднично-плясовая тема приобретает в фугато (начало разработки) неожиданно острые, колющие интонации, наделяется характером злого гротеска. Она становится как бы эмбрионом, развитие которого и приводит к *Dies irae*.

В рахманиновском дореволюционном творчестве не было противопоставления понятий *национального* и *общечеловеческого*: общечеловеческое естественно сливалось в нем с национальным. В поздние же годы происходит концентрация на идее соотношения своей судьбы с темой Родины. Если стилю дореволюционного творчества Рахманинова свойственно обобщенное восприятие национального, крайне редкое обращение не только к фольклорным цитатам, но даже к этнографической стилизации, то в позднем наблюдается обратный процесс, связанный с усилением терпкости, остроты национального колорита. Уже первое зарубежное произведение — «Три русские песни» (1926) — обнаруживает обостренный интерес Рахманинова к фольклорному материалу, а в дальнейшем многие темы Третьей симфонии и «Симфонических танцев» в сравнении с русским периодом предстанут более ярко национально окрашенными.

Об обострившемся ощущении народно-национального свидетельствует иной характер тематизма типа наигрышей. В дореволюционном творчестве он имел фоновое, изобразительное значение — трепетный, неприметно скромный, трогательно русский. В позднем же — фактурно-ритмическая наигрышная основа этого тематизма связывается с важнейшими художественными задачами, трактуется многообразно и становится обязательным компонентом «русского».

Микротематизм как характерный признак рахманиновского тематизма охватывает все жанры его творчества. Этот тип тематизма, зародившийся еще в раннем периоде, активно эволюционировавший в среднем, получает ведущую роль в зарубежном. Микротемы стали интонационно-образной основой почти всех его произведений, прежде всего Третьей симфонии и «Симфонических танцев». Знаменательно, что следствием тяготения к микротематическому развитию, созданию целого на единой интонационной основе темы-афоризма стали и такие поздние сочинения, как Вариации на темы Корелли и Рапсодия на тему Паганини.

Основой приемов развития в поздний период становятся резкие противопоставления, столкновения контрастных образных сфер. Эти черты проявились уже в «Трех русских песнях» — с неизменной графической линией одноголосия в хоровой партии и противопоставленной ей сложной многосоставной тканью оркестра, воплощающей фатально-роковое начало.

Изменился сам характер оркестровки. Столь частые ранее у Рахманинова страницы лирико-эпического симфонизма с картинной изобразительностью или напряженной драматичностью выражались в звучании «поющего» оркестра, создающего густую и плотную ткань, состоящую, в основном, из смешанных тембров. Конфликтно-драматическая концепция его поздних сочинений привела к изменению оркестрового стиля. Стала более разреженной фактура с ярко контрастирующими эпизодами *tutti* и *solo*, внезапными взлетами кульминаций, изложением тематического материала преимущественно в чистых тембрах, со значительно большей, «зримой» дифференциацией фактурных функций. Усиливается роль деревянных и медных духовых инструментов. Композитор вводит в партитуру ряд инструментов, ранее не использовавшихся им — челесту, ксилофон, саксофон, прутья (*Verge*).

Переход от четырехчастности к трехчастности в жанре симфонии и симфонизированным концепциям вокально-симфонических циклов — одна из наиболее ярких примет позднего творчества Рахманинова, связанная со сжатием циклических композиций. Этот процесс привел композитора от четырехчастности Первой, Второй симфонии и «Колоколов» к трехчастным Третьей симфонии, «Симфоническим танцам» и «Трем русским песням».

Уже во Второй симфонии перед Рахманиновым встал вопрос более жесткого *столкновения* (а не сопоставления — наиболее слабой формы контраста) двух основных сфер, т. е. перенесения его как бы в плоскость «внутреннего анализа». Решением этого вопроса стало выделение медленной части путем введения негативных образов

в сферу лирических в «Трех русских песнях», Третьей симфонии и «Симфонических танцах».

Триадность в позднем творчестве Рахманинова проявилась не только в приверженности к трехчастному циклу, но и в форме построения отдельных частей. В пределах одной части это явление связывается с возможностью более резкого столкновения конфликтных образов (в «Песнях», возможно, еще с преодолением куплетности), а в пределах всего цикла — с поступательным движением к третьей части — драматургической вершине всего цикла, его трагической кульминации. Неслучайно формы финалов очень сложны (конфликтное сонатное Allegro). В сравнении с ними формы первых частей проще: в «Трех русских песнях» — куплетно-вариантная с чертами трехчастности, в Третьей симфонии — сонатная в «маске» трехчастности, в «Симфонических танцах» — сложная трехчастная с контрастным эпизодом.

В последнем вокально-симфоническом произведении — «Песнях» — все части написаны в вариантно-вариационной форме с чертами трехчастности, причем репризы, выполняющие одновременно функцию коды, сильно сокращены. Возможно, это связано с тем, что прием вариантного развертывания настолько исчерпывает себя в экспонирующем и развивающем разделах, что не возникает необходимости возвращения к первоначальному материалу. Да и вряд ли оно возможно после столь драматических событий кульминации. Позднее, в Третьей симфонии и «Танцах» также имеет место трехчастная структура — как в построении каждой части, так и всего цикла.

Особого рассмотрения требует проблема существования напева *Dies irae* в позднем творчестве Рахманинова, но так как нам приходилось ее затрагивать уже не раз¹⁸, остановимся на ней предельно кратко. Отметим, что из всего арсенала рахманиновских микротем выделяется одна, буквально пропитывающая мелодический тематизм его сочинений. Она существует в двух основных вариантах. В первом из них начальный, наиболее высокий звук становится опорным, предельным. Смещаются лишь отходящие от него вниз звуки, что приводит к типичному для мелодики композитора раскачиванию от опорного тона («Колокола», Прелюдия *gis-moll*, романс «Вчера мы встретились» и др.). Этот вариант связан со знаменитой рахманиновской колокольностью. Во втором варианте начальные двузвучные интонации полностью соответствуют таковым же первого варианта, далее идет секвенцирование второй терцовой интонации (главная тема I части Первой симфонии, Скерцо Второй симфонии). Он связан со сферой знаменного распева и наиболее близок *Dies irae*.

Сочинения «русского» периода не предвещали зловещей связи второго, «знаменного» варианта микротемы с католическим напевом. В поздних произведениях *Dies irae* получает у композитора широкую художественно-философскую основу, исключительную выразительную силу, интенсивное развитие. Симптоматично, что Рахманинов использует только начальную фразу песнопения¹⁹. Можно предположить, что краткость, афористичность первой фразы напева отвечали микротематическому типу темообразования композитора.

Двадцать пять лет пребывания за рубежом не изменили мировоззрения Рахманинова. Оно оставалось таким же, как и до вынужденной эмиграции. Его отзывчивость на жизненные коллизии, порождаемая чуткой и тонкой впечатлительностью человека и художника, душевно-духовная открытость сохранилась на прежнем уровне. В то же время при новых, иных предлагаемых обстоятельствах эти качества получают другую направленность. Прошрое, воспринимаемое ностальгически, со вспышкой боли, скорби, желанием удержать, навсегда оставить с собой — вектор, глядящий назад. Второй — это вектор отторжения, оппозиции окружающему, непонятному и чуждому. Он усугубляется глобальным бедствием, обрушившимся на Европу и оставленную им Россию — Второй мировой войной.

В творчестве это привело к эволюции музыкального языка композитора, возросла роль национального тематизма, а также микротематизма, связанного, в основном, с негативной образной сферой напева *Dies irae*, ставшего обобщающим трагедийным символом. В области формообразования наблюдается тяготение к трехчастности, триадности; письмо, в целом, становится более ясным, графически четким, о чем свидетельствует и изменившаяся ткань оркестра. Симптоматично, что именно в этот период возникают новые смысловые оппозиции: русское — нерусское, национальное — вненациональное, личное — внеличное.

Концентрация ностальгически трагедийной волны наиболее полно и мощно выражена в Третьей симфонии (личная трагедия) и «Симфонических танцах» (общая, мировая трагедия). И все же, думается, нельзя считать, даже принимая во внимание, по существу, апокалиптическую концепцию последнего произведения, что в поздний период творчество Рахманинова становилось последовательно пессимистическим. Слишком любимым и значимым оставался для художника образ России, светящий ему издалека и продолжавший питать его музыку.

Примечания

¹ Рахманинов С. В. Композитор как интерпретатор // Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Письма / ГЦММК им. М. И. Глинки; сост., ред., авт. вступ. ст. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1978. С. 113. Объективности ради заметим, что, видимо, были и другие причины почти десятилетнего молчания Рахманинова-композитора, в частности, бытового характера.

² Ф. Ф. Шаляпин // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. А. Апетян. 5-е изд., доп. М.: Музыка, 1988. Т. 2. С. 265.

³ См., например: С. В. Рахманинов и русская опера: сб. статей / под ред. проф. И. Ф. Бэлзы. М.: ВТО, 1947. 198 с.

⁴ Письмо В. Р. Вильшау от 9 сентября 1922 г. // Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 2. С. 129.

⁵ Письмо Е. К. и Е. И. Сомовым от 27 января 1923 г. // Там же. С. 136.

⁶ Письмо В. Р. Вильшау от 19 апреля 1926 г. // Там же. С. 187—188.

⁷ Bertensson S., Leyda J. Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music. Bloomington: Indiana University Press, 2001. Reprint. Originally published: New York: New York University Press, 1956. 464 p.

⁸ Сергей Рахманинов. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном: пер. с англ. М.: Радуга, 1992. 256 с.

⁹ См.: Сатина С. А. Записка о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 79.

¹⁰ Сергей Рахманинов. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. С. 11. Следует признать, что аналитическая часть в книге крайне мала.

¹¹ Птица К. «Три русские песни» для Большого симфонического оркестра и хора С. Рахманинова, соч. 41: очерк (из опыта хормейстерской работы) // Искусство хорового пения. М.: Гос. муз. изд-во, 1963. С. 116.

¹² Сергей Рахманинов. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. С. 175.

¹³ Альтшулер М. И. (1873—1963) эмигрировал в Америку в начале XX века, где организовал Русский симфонический оркестр и был его первым дирижером; сыграл определенную роль в судьбе Рахманинова. См. подробнее: Скафтымова Л. А. О Модесте Альтшулере (Штрихи к биографии Рахманинова) // Петербургский музыкальный архив: сб. ст. и материалов. Вып. 1 / ред.-сост. Л. Г. Данько, Т. З. Сквирская. СПб.: Канон, 1997. С. 133—138.

¹⁴ Cannata D. F. B. Rachmaninoff's changing view of symphonic structure, Ph.D. diss., New York University, 1992. Ann Arbor Mich.: UMI. 1993. P. 9.

¹⁵ Само письмо находится в Библиотеке Конгресса США (Нью-Йорк). В России приведено полностью: Скафтымова Л. А. Вокально-симфоническое творчество С. В. Рахманинова и русская кантата начала XX века. Изд. 2-е. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2009. С. 191.

¹⁶ Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему: сб. ст. / ред.-сост. А. М. Цукер. Ростов н/Д.: Изд-во Рост. пед. ин-та, 1994. С. 5.

¹⁷ На это обращает внимание А. И. Кандинский. См.: Кандинский А. И. О симфонизме Рахманинова // Совет. музыка. 1973. № 4. С. 83—93.

¹⁸ См. например: Скафтымова Л. А. О Dies irae у Рахманинова // С. В. Рахманинов: к 120-летию со дня рождения (1873—1943): материалы науч. конф.: сб. ст. / ред.-сост. А. И. Кандинский. М.: МГК, 1995. С. 84—89.

¹⁹ На это обращает внимание И. Яссер. См.: Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 359.

I. Виллем Менгельберг в жизни Сергея Рахманинова

Нотная библиотека великого дирижера, друга Рахманинова, Виллема Менгельберга (1871—1951) располагается в здании Музыкального Института Нидерландов в Гааге и содержит шестьсот восемьдесят партитур, принадлежавших великому мастеру. Первой задачей автора данной статьи была выписка метрономических и динамических указаний из партитур Менгельберга: учитывая, что он тесно работал со многими композиторами в период подготовки их сочинений к исполнению, эти пометки бесценны, ибо они наиболее близки к истине и исходят от самих творцов сочинений. Более того, они не включены ни в одно напечатанное издание. Многие комментарии носят очень личный характер, касающийся содержания того или иного сочинения, а также содержат устные замечания авторов. Почти во всех партитурах указаны продолжительность каждой части и даты исполнений.

Предыстория работы автора статьи в архиве Менгельберга следующая. Будучи поклонником этого великого музыканта и узнав, что в Нидерландах существует Общество Менгельберга, я написал в Амстердам в Концертгебау. Ответ пришел очень быстро, так я стал первым и единственным иностранным его членом. Как результат, я был представлен д-ру Фрицу Цварту, биографу Менгельберга и директору Нидерландского музыкального института. Моим первым естественным вопросом к нему было, могу ли я как-нибудь прикоснуться к партитурам маэстро. Ответ был дан положительный, и вот 19 сентября 2003 года я провел целый день в архиве Менгельберга в Гааге, посвятив его изучению партитур Малера и Рахманинова.

В нотном собрании дирижера хранятся партитуры следующих сочинений Рахманинова: Второй и Третий фортепианные концерты, Вторая симфония, хоровая симфония «Колокола» (клавир и партитура) и «Рапсодия на тему Паганини».

Целью исследования было выяснить, всегда ли Рахманинов исполнял свои сочинения в таких быстрых темпах, как это зафиксировала грамзапись. Существуют множество предположений, что Рахманинов, переехав в Америку и поддавшись местному ускоренному темпу жизни, значительно ускорил темпы собственных исполнений. Но это далеко не так. Метрономические указания в партитурах Менгельберга свидетельствуют о том, что Рахманинов изначально играл свои сочинения в очень быстрых темпах еще до отъезда в Америку. Все эти указания приведены во второй главе данного исследования.

Всегда очень скрупулезно следуя авторским указаниям и имея опыт музицирования с самим Рахманиновым, Менгельберг сетовал по поводу того, что Вальтер Гизекинг играет все «не в тех темпах», то есть не в темпах самого композитора.

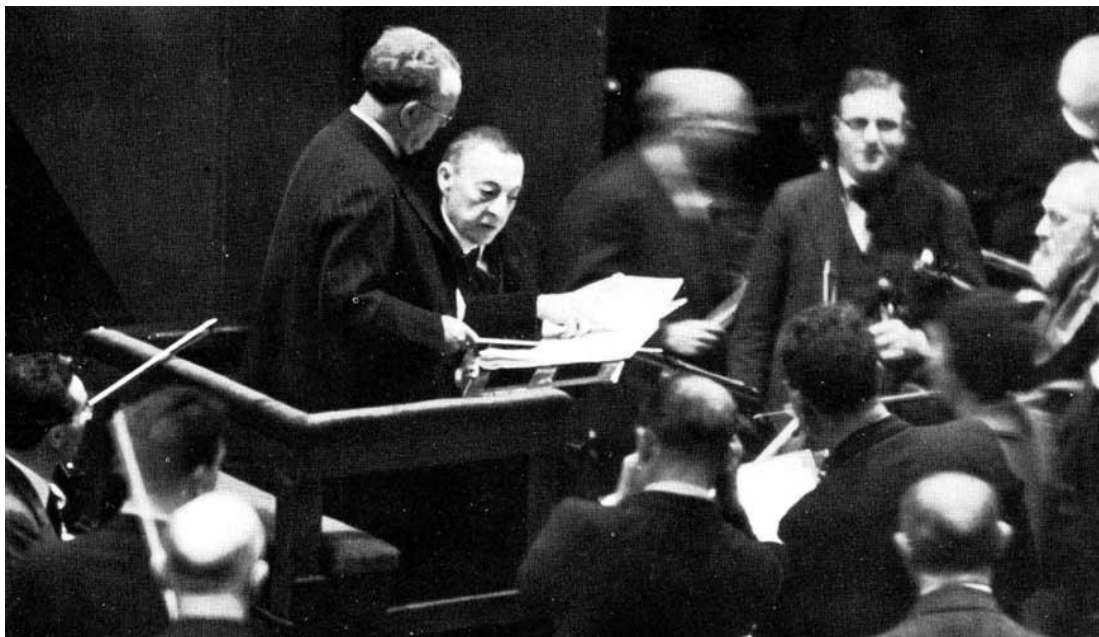
Менгельберг оставил огромное фонографическое наследие (на данный момент свыше пятидесяти компакт-дисков), которое в равной степени включает как его студийные, так и «живые» трансляционные записи, сделанные в Концертгебау в Амстердаме. Среди них Второй и Третий фортепианные концерты Рахманинова с выдающимся немецким пианистом Вальтером Гизекингом (записи сделаны соответственно 31 октября и 28 марта 1940 года). Живая запись Третьего фортепианного концерта (первое записанное исполнение без купюр) уникальна не только мастерской ясностью и тщательностью оркестрового аккомпанеента, но и тем, что данное исполнение было дано без единой совместной репетиции: находясь в концертном турне и не имея свободного времени, Гизекинг просто послал Менгельбергу письмо, которое снабдил метрономическими указаниями своих темпов в Концерте. По ясному ощущению музыки и стиля, железному ритму, по точности исполнения и воплощения и невероятному совершенству оркестрового аккомпанеента эти записи кое в чем превосходят даже сделанные самим Рахманиновым.

В 1908 году Рахманинов предпринял свой первый европейский тур в качестве пианиста. В Нидерландах он познакомился с дирижером амстердамского оркестра «Концертгебау» Виллемом Менгельбергом. После первых совместных выступлений Рахманинов, обычно весьма скупой на похвалы, написал 11 декабря своему другу Никите Морозову: «Оркестр этот великолепный. Дирижирует всюду Mengelberg... Аккомпанирует он удивительно! Одно удовольствие играть!»¹.

Что привлекало Рахманинова в личности Менгельберга? Прежде всего, идеальное чувство формы, всеобъемлющий охват структуры исполняемого произведения, мастерская отделка деталей и нюансов. Эти качества сочетались в нем с острым чутьем драматизма и звуковой красочности, эмоциональной открытостью, спонтанностью и неистовой экспрессией музицирования. Менгельберг был дирижером-диктатором, недаром его называли «Наполеоном дирижерской палочки». Его типичное обращение к солистам: «Вы будете играть не так, как вы хотите, а так, как дирижирую я». Разумеется, в отношениях с Рахманиновым он диктатором не был — это было общение на равных.

Хотя сочинения Рахманинова, за исключением фортепианных концертов, не занимали особого места в репертуаре Менгельберга, он немало сделал для пропаганды таковых в Европе в первой четверти

двадцатого века. Так, под его управлением впервые в Европе прозвучали Вторая симфония (17 октября 1909 г.), Второй фортепианный концерт (с Рахманиновым за роялем, Арнхем, 7 декабря 1908 г.; Харлем, 12 декабря 1908 г.; Амстердам 10 и 12 декабря 1908 г.; Гаага, 12 декабря 1908 г.; Франкфурт-на-Майне, 18 декабря) и Третий фортепианный концерт (Франкфурт, 13 ноября 1910 г.; Арнхем, 20 марта 1911 г.; Харлем, 21 марта 1911 г.; Амстердам, 23 марта 1911 г., Гаага, 25 марта 1911 г.; Лондон, 7 ноября 1911 г.; Франкфурт, 22 марта 1912 г.; Лондон, 21 января 1913 г.).



*Рахманинов и Менгельберг
Фотография. Амстердам. 7 октября 1938 года*

В результате возникшей дружбы Менгельберг был приглашен в следующем сезоне в Россию выступить в концертах двоюродного брата Рахманинова, Александра Зилоти. В начале декабря 1909 года он прибыл в Санкт-Петербург, его программы включали как симфонии Бетховена, так и произведения, неизвестные и до того не исполнявшиеся в России. В первом концерте 5 декабря прозвучала симфоническая поэма «Жизнь героя» Рихарда Штрауса, посвященная Менгельбергу. Газета «Новое время» сообщала: «Вчера в экстренном концерте г-на Зилоти играли «Жизнь Героя» Штрауса, а дирижировал голландский капельмейстер Менгельберг. Последний оказался знающим свое дело артистом. Оркестр по этому поводу подтянулся и был неузнаваем по сравнению с тем, каким он бывает у господина Зилоти. Он играл превосходно, большего единения с дирижером и партитурой нельзя было и желать»².

В Санкт-Петербурге Менгельберг жил в квартире Зилоти. Это было встречным знаком гостеприимства, ибо и Малер, и Рахманинов в период своих визитов в Нидерланды останавливались в квартире Менгельберга в Амстердаме. Российская публика оказывала ему высокие знаки внимания и почитания. Русские композиторы искали знакомства с ним и жаждали услышать свои сочинения в столь совершенном исполнении. Сам Рахманинов находился в это время на гастролях в Америке.

Сочинения русских композиторов заняли прочное место в симфонических программах Менгельберга при немалой заслуге Рахманинова, ведь именно по его инициативе Менгельберг продирижировал в Нидерландах четырьмя концертами из сочинений Скрябина с самим автором в качестве солиста.



*Рахманинов и Менгельберг
Фотография. Амстердам. 1938 год*

Говоря о своем исполнении Третьего концерта под управлением Густава Малера в Нью-Йорке, Рахманинов вспоминал: «Малер считал, что в партитуре важна каждая деталь — отношение, редко встречающееся у дирижеров»³. Руководствуясь именно этим критерием, он доверил Менгельбергу премьеру Третьего концерта во Франкфурте 13 ноября 1910 года; за ней последовали три исполнения в Нидерландах: 20 марта 1911 года в Арнхеме, 21 марта в Харлеме, 23 марта в Амстердаме и 25 марта в Гааге. Седьмого ноября 1911 года Третий концерт в исполнении Рахманинова и Менгельберга прозвучал в Лондоне, а 22 марта 1912 года во Франкфурте.

Рахманинов и Менгельберг сравнительно редко встречались и редко вместе музицировали, но кратковременность их встреч компенсировалась интенсивностью творческого общения. В лице Менгельберга и его оркестра Рахманинов видел идеальный музыкальный организм, созданный для реализации самых смелых симфонических замыслов. О характере их отношений говорит неформальное посвящение Рахманиновым Менгельбергу одного из своих величайших сочинений — симфонии-кантаты «Колокола»: единственный раз за всю историю своих посвящений композитор пишет: «*Моему другу* Виллему Менгельбергу и его оркестру Концертгебау в Амстердаме» (курсив мой. — Д. П.). Несомненно, произведение было рассчитано именно на Менгельберга и его оркестр. Исполнение «Колоколов» Менгельбергом состоялось лишь в начале 1920-х годов в связи с трудностями перевода и публикации партитуры Российским музыкальным издательством.

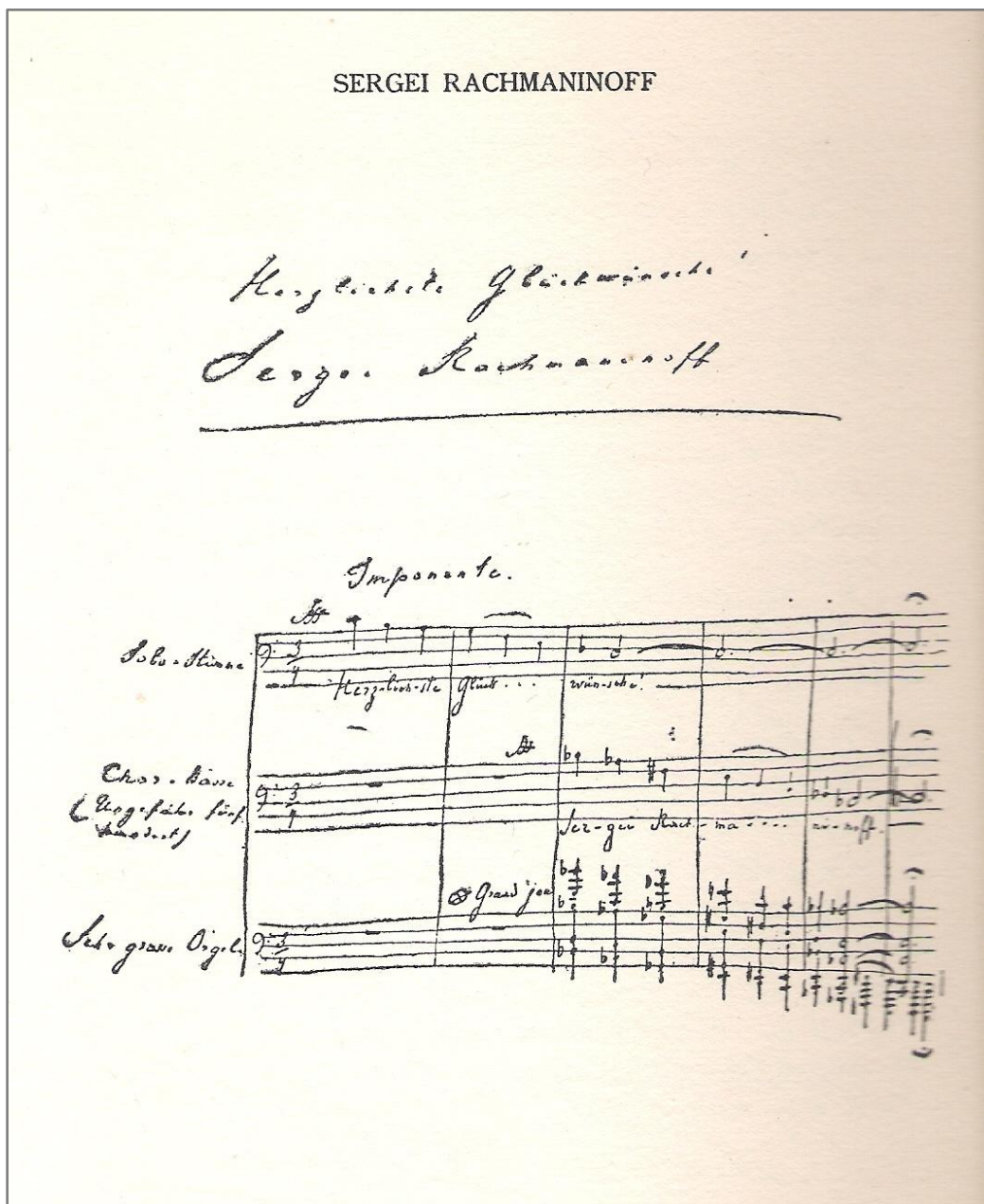
Визиты Менгельберга в Россию, где он выступал в концертах Зилоти и Кусевицкого, стали регулярными, причем особое восхищение публики вызывала его интерпретация русской музыки: произведения Чайковского, Бородина, Лядова, Глазунова. Б. В. Асафьев отмечал его особое *режиссерско-дирижерское* умение «перераспределить в музыке центры внимания, поскольку это позволяют инструментовка и конструкция, чтобы сделать произведение вполне осязаемым для внимания [художественным организмом], охватываемым слухом как единство в контрастах»⁴.

Начавшаяся в 1914 году Первая мировая война надолго прервала их контакты.

Уехав в Америку, Рахманинов ограничил свое общение достаточно узким кругом друзей. Языковой барьер (Рахманинов так никогда и не овладел английским языком), разумеется, был одной из немаловажных причин того, что их совместное общение на почве музицирования не переросло в более тесные личные отношения. Менгельберг в это время возглавил вновь созданный Национальный симфонический оркестр Нью-Йорка, чье первое выступление состоялось 11 января 1921 года. Рахманинов и Менгельберг исполнили Третий фортепианный концерт 13 и 15 марта 1921 года. Это было их единственным совместным появлением в Америке.

В 1920 году мировая музыкальная общественность торжественно отметила двадцатипятилетие Менгельберга на посту руководителя Концертгебау в Амстердаме. К этому событию был приурочен фестиваль Густава Малера и выпущена огромная памятная книга со множеством свидетельств почтения, преклонения и восхищения великим дирижером.

Необычно поздравление Рахманинова, воспроизведенное в виде факсимиле: несколько строчек партитуры для солиста, хора и органа, осанна Менгельбергу: «Сердечные пожелания счастья. Сергей Рахманинов». (До этого музыкальное поздравление от него получил только К. С. Станиславский). Нисходящая до-мажорная гамма солиста («Herzlichste Glueckwuensche») подхватывается нисходящей же целотонной мелодией хора и органа, начинающейся с си-бемоль («Sergei Rachmaninoff»).



Автограф поздравления Рахманинова Менгельбергу:
«Сердечные пожелания счастья. Сергей Рахманинов»
В книге: Willem Mengelberg: Gedenkboek, 1895—1920.
Amsterdam: 'S Gravenhage Martinus Nijhoff, 1920. S. 43

В отличие от Менгельберга, Рахманинов панически боялся установленных в зале микрофонов, поэтому его «живые» концерты никогда не транслировались по радио, вместо них в эфир всегда пускали его студийные записи.

Последним совместным выступлением Рахманинова и Менгельберга стало их исполнение «Рапсодии на Темы Паганини», состоявшееся 8 и 9 октября 1938 года в Амстердаме. К большому сожалению, оно не было записано по вышеупомянутой причине. Этой творческой встрече суждено было стать последней.

Весть о вторжении Гитлера в Нидерланды в марте 1940 года застала Менгельберга на курорте в Австрии в Бад Гаштейне. Его единственным решением стало возвратиться на родину и продолжать свою музыкальную деятельность во что бы то ни стало. Другого выхода он для себя не представлял. За каждый концерт, включавший в себя музыку Чайковского, Глазунова, Бородина и Рахманинова, ему приходилось выдерживать бой с нацистскими властями, но и в мрачные годы оккупации русская музыка, вызванная к жизни великим нидерландским маэстро, продолжала звучать в Европе. С 1942 года он сократил число своих выступлений в Нидерландах, отклонил все приглашения из Германии и выступал в других странах, где у него было больше свободы в выборе репертуара. В марте 1944 года Менгельберг вновь добился разрешения дирижировать сочинениями Чайковского в Амстердаме и Гааге. В своих последних концертах в Париже он дирижировал произведениями Стравинского, Рахманинова, Чайковского и Глазунова, сохранив верность русской музыке до самых последних дней своей жизни.

II. Виллем Менгельберг. Рабочие пометки в партитурах Рахманинова

У пометок Менгельберга в партитурах — своя специфика. В основном они сделаны красным и синим карандашами (иногда чернилами) — привычка, которую Менгельберг перенял от Густава Малера. Менгельберг всегда одержим идеей как можно более точных метрономических указаний темпа. Иногда их выставлено сразу несколько. Наконец, то метрономическое указание, которое маэстро считает определяющим, обведено в кружок. Поскольку Менгельберг пользовался одними и теми же партитурами в течение десятилетий, можно наблюдать процесс становления его интерпретации на протяжении долгих лет работы.

В самом деле, Менгельберг в своих партитурах настолько скрупулезен в указаниях метронома и продолжительности звучания, что его интерпретация с легкостью может быть восстановлена по этим пометкам. Поскольку многие музыковеды, сравнивая Менгельберга с Тосканини, объявляют о якобы «произволах» первого в отношении авторского текста, изучение партитур Менгельберга, его «творческой кухни» доказывает, что это совсем не так: он не указывает никаких значительных изменений динамических оттенков или артикуляции. Следуя в основном авторским указаниям, он сохраняет за собой только право на изменение темпа.

На оборотной стороне титульного листа партитуры Менгельберг обычно отмечает продолжительность звучания каждой части сочинения и, как правило, даты его исполнения вместе с указанием имен солистов и отдельными собственными комментариями.

Второй концерт ор. 18

Продолжительность — 35 минут.

Запись Менгельберга на титульном листе по поводу главной партии первой части: «Рахманинов требовал, чтобы тема была сыграна фортиссимо, с большой страстью и огнем».

I. Moderato. Главная партия: *Tempo Allegro appassionato*, половинная нота = 80—86; *singen* (певуче), *ma dolce*.

Цифра 2, такт 6: *ritenuto*.

Цифра 3, 2 такта перед *un poco piu mosso*: *accelerando*.

Цифра 5, такт 1: *accelerando*.

Цифра 6: *dolce*; такт 9: *ruhig* (спокойно), половинная нота = от 92 до 80.

Цифра 7: половинная нота = 104.

Un poco piu mosso (росо взято в скобки) половинная нота = 104—116.

Moto precedente: половинная нота = 104.

Piu vivo: половинная нота = 126.

Accelerando: половинная нота = 92, 104.

Четыре такта перед цифрой 10: *ritenuto* зачеркнуто, вместо него указано *poco ritenuto* в середине 3-го такта.

Цифра 10, такт 8: *sehr leidenschaftlich* (очень страстно) половинная нота = 80 (обведено в кружок), половинная нота = 92.

Maestoso: половинная нота = 92; (половинная нота = 104 — Рахманинов); половинная нота = 92—96.

Цифра 11: *Meno mosso*, такт 8, третья и четвертая доли обозначены *ppp*.

Цифра 12, такты 14—17: *diminuendo (morendo)*, половинная нота = 92 до 80.

Цифра 13: *Nicht zu langsam* (не слишком медленно до половинной ноты = 80; такт 17: половинная нота = 112, такт. 21: *ritenuto*; такты 22—23: *ritenuto*, половинная нота = 76—80.

Цифра 15: рукой Менгельберга: «арпеджированный пассаж Рахманинов исполнял до аккорда в оркестре!» половинная нота = 72.

Заключительные аккорды: *fest halt* (крепко, сдержанно).

II. *Adagio sostenuto*: четвертная нота = 72.

В фортепианной партии триоли в фигурации правой руки отмечены акцентами. В пассажах шестнадцатых нот акценты расставлены каждые полтакта.

A tempo 3/2: четвертная нота от 80.

Un poco più animato: половинная нота = 104.

Цифра 20: *bewegt* (подвижно).

Цифра 21, такт 4: четвертная нота от 120, четвертная нота от 112.

Цифра 22: *breit* (широко).

Цифра 23: четвертная нота от 104—108.

Piu mosso: четвертная нота = 126—132.

Такты 11—12: *schnell* (быстро); четвертная нота = 112.

Цифра 25: четвертная нота = 72.

Цифра 25, такт 3: *diminuendo*.

В конце части указание *attacca* — переход к финалу без перерыва.

III. *Allegro scherzando*. Finale — *alla breve*: половинная нота = 126 (128—132).

Цифра 29, такт 11: *dolce*, половинная нота = 126.

Цифра 30: *molto più mosso*: половинная нота = 144.

Цифра 30, такт 7: *più* (более), четвертная нота = 152 — *tutti*.

Цифра 31, такт 17: партия первых скрипок — *espressivo*.

Цифра 32: четвертная нота = 92, *pianissimo*; четвертная нота = 108; четвертная нота = 88.

Цифра 32, такт 2 — *sehr leise* (очень тихо), *pianissimo*.

Allegro scherzando: половинная нота = 132.

Piu mosso: половинная нота = 126, 132.

Presto: половинная нота = 156; целая нота = 80.

Цифра 34: половинная нота = 144—152.

Six mm. before no. 35 — *halten*.

Piu vivo: половинная нота = 156; *Meno mosso*: четвертная нота = 92; четвертная нота = 108(circled), *pianissimo*.

Цифра 38: четвертная нота = 144—152.

poco a poco accelerando: половинная нота = 100.

Alla breve — Agitato: половинная нота = 108.

Цифра 39, такты 9 — 12: *crescendo*, такт 13 — *diminuendo* — половинная нота = 112.

Presto: целая нота = 80, *doppio movimento*.

Maestoso: половинная нота = 76—80, *molto appassionato*. Такты 5 — 6 и 9—11: акцентами отмечены сильные доли; такт 11: акцент на до-мажорном аккорде на 4-й доле.

Такт 13: акценты в партии фортепиано.

Такт 4 перед *Piu vivo*: *molto crescendo* во второй половине такта.

Piu vivo: половинная нота = 104, *leggiere*.

Risolto: половинная нота = 112 — *leggiere*.

Заключительный такт жирно подчеркнут карандашом.

Третий концерт ор. 30

Продолжительность: I часть — 16 минут, II часть — 10 минут, III часть — 13 минут.

Надпись на обороте титульного листа: «Мировая премьера в Лондоне в сезоне 1911/1912 г. с композитором-солистом (репетировали всего лишь три четверти часа)».

Примечательно, что на одной из первых страниц первой части есть небольшие изменения, внесенные в оркестровку, очевидно принадлежащие руке самого Рахманинова.

Общеизвестно, что авторская запись Третьего Концерта, сделанная в 1939—1940 годах, изобилует множеством купюр. Эти же купюры указаны красным карандашом и в партитуре Менгельберга с примечанием о том, что они принадлежат Владимиру Горовицу. Это проливает свет на их происхождение: они сделаны Рахманиновым по совету Горовица, то есть не принадлежат самому композитору, как это раньше широко утверждалось.

«Рапсодия на тему Паганини» ор. 43

Продолжительность — 23 минуты.

Интродукция: четвертная нота = 144—152.

Вариация I: *Alles Forte! Molto marcato*: четвертная нота = 126—132.

Тема: четвертная нота = 152—144 *molto leggiere, fortissimo!*

Цифра 5: *leggiere*.

Вариация VII: четвертная нота = 76—80; четвертная нота = 80.

Вариация VIII: четвертная нота = 168 (обведено в кружок), четвертная нота = 152.

Вариация X: четвертная нота = 152.

Вариация XI: четвертная нота = 76, 1 такт перед цифрой 31: акценты на двух половинных нотах с фермой на второй.

Цифра 31: четвертная нота = 80—76.

Вариация XII: четвертная нота = 88—96.

Вариация XIII: четвертная нота = 152—144; *Piu mosso*: четвертная нота = 132.

Цифра 37: *fest*, четвертная нота = 120.

Вариация XV: четвертная нота = 158—166; по. 40: четвертная нота = 156, *leise* (тихо), *leggiero*; по. 41: виолончели — *espressivo*.

Вариация XVI: четвертная нота = 72 (69). *Allegretto*, четвертная нота = 80—72.

Вариация XVII: четвертная нота = 72; Цифра 47, такт 1: *crescendo* — *diminuendo*.

Вариация XVIII: четвертная нота = 60.

Цифра 50: четвертная нота = 76 (60).

Два такта перед цифрой 51: *crescendo*: *forte* — *fortissimo*.

Цифра 52, такт 3: *dolce diminuendo*, такт 4: *diminuendo*.

A tempo vivace: четвертная нота = 108—112.

Цифра 54: четвертная нота = 156.

Вариация XIX: четвертная нота = 168.

Вариация XX: четвертная нота = 160.

Вариация XXII: *poco piu vivo*; 1 такт перед цифрой 61: *forte*.

Цифра 61, такт 4: *forte*; такт 5: *pianissimo*; два такта перед цифрой 62: *forte*.

Цифра 62, такт 2: *forte*; такт 4 — *mezzo forte*.

Цифра 63: *crescendo* на четвертой доле; такт 2: *crescendo* у струнных на последней доле.

Цифра 65: *espressivo*.

Цифра 66: половинная нота = 92, 88.

Вариация XXIII: четвертная нота = 168, 4 такта перед цифрой 72: *crescendo*.

Вариация XXIV: четвертная нота = 144—152.

Вторая симфония ор. 27

В данной партитуре Менгельберг в основном следует метрономическим указаниям автора.

I. Largo: четвертная нота = 56; *Allegro moderato*: четвертная нота = 80—76; Побочная партия: четвертная нота = 76.

II. Allegro molto: половинная нота = 126; *Moderato*: половинная нота = 80; *Fugato*: половинная нота = 92.

III. Adagio: четвертная нота = 50; *Dolce*.

IV. Allegro vivace: четвертная нота = 88—92.

«Колокола» оп. 35

Партитура поэмы «Колокола» является, пожалуй, важнейшей в рахманиновском собрании Менгельберга. Поскольку автор не ставил никаких метрономических указаний, то можно полагать, что менгельберговские пометки исходят от автора. Менгельберг пользовался первым изданием поэмы, опубликованным Российским музыкальным издательством в 1920-м году, в котором цифры расставлены иначе, нежели в позднейшем издании Boosey & Hawkes.

Посвящение Рахманинова: «Моему дорогому другу Виллему Менгельбергу и его оркестру Концертгебау в Амстердаме».

I. Allegro, ma non tanto: четвертная нота = 112.

Страница 12: *Meno mosso*: четвертная нота = 86; один такт перед *meno mosso: ritenuto*.

Largo un poco mosso: четвертная нота = 96.

Tempo I: четвертная нота = 112.

Meno mosso. Maestoso: четвертная нота = 108, *festes tempo* (жесткий темп), *fortissimo*, *diminuendo* до *mezzo forte*.

Цифра 26 такт 3: четвертная нота = 108—112.

II. Lento: четвертная нота = 66—69.

Цифра 30: четвертная нота = 72.

Цифра 31: четвертная нота = 60, *cantabile molto*.

Цифра 33: четвертная нота = 66—72.

Цифра 35: *pianissimo* — *diminuendo*; такт 2: *ppp* — *pppp*.

Poco più mosso: четвертная нота = 80.

Tempo I: четвертная нота = 60—69.

Цифра 38: четвертная нота = 80.

Цифра 40: четвертная нота = 80.

A tempo. Цифра 42 такт 5: четвертная нота = 72.

Meno mosso: четвертная нота = 60.

Цифра 46: четвертная нота = 54—60.

Poco più mosso: четвертная нота = 76.

Цифра 47, такт 3: четвертная нота = 76 — 72.

Цифра 50, такт 5: знак дыхания перед восьмой нотой.

Два такта перед концом части: *ritenuto*, четвертная нота = 48.

III. Presto: половинная с точкой = 76.

Цифра 57: *alles marcato*, jede Note mit Akzente FFF (все — *marcato*, акценты на каждую ноту).

Цифра 58, такт 6: четвертная нота = 152—158.

Цифра 61: *meno mosso*, четвертная нота = 132—126; такт 5: указание *marcato* у контрабасов.

Цифра 62: половинная с точкой = 76.

Цифра 64: четвертная нота = 132.

Цифра 67: четвертная нота = 152.

Цифра 71: четвертная нота = 132.

Цифра 72: *a tempo*, четвертная нота = 152—158.

Poco meno: четвертная нота = 126—132.

Один такт перед цифрой 83: *ruhig* (спокойно), четвертная нота = 132.

Четыре такта до цифры 87: половинная с точкой = 72—76.

Prestissimo: половинная с точкой = 80.

Цифра 95: половинная с точкой = 76—72.

Цифра 97: половинная с точкой = 60—50.

Цифра 98: четвертная нота = 104—112.

Цифра 98, такт 4: четвертная нота = 100—96.

Цифра 99: половинная с точкой = 76—80.

Prestissimo: половинная с точкой = 92—104.

IV. *Lento lugubre*: четвертная нота = 56.

Цифра 106: четвертная нота = 66—69.

Allegro alla breve: половинная нота = 104, *molto staccato*.

Цифра 113: четвертная нота = 104.

Andante: четвертная нота = 60—50.

Tempo primo: *portamente*.

Цифра 122: восьмая нота = 104, 100.

Coda: восьмая нота = 104.

Примечания

¹ Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1978. Т. 1. С. 463.

² Новое время. 1909. 5 дек.

³ Сергей Рахманинов. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном: пер. с англ. М.: Радуга, 1992. С. 154.

⁴ Асафьев Б. В. О направленности формы у Чайковского // Избранные труды / Б. В. Асафьев. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. Т. II. С. 65.

**Редакции Четвертого фортепианного концерта
как зеркало отношений С. Рахманинова
с американской аудиторией**

В связи с работой над изданием полного собрания сочинений С. Рахманинова заметно возрос интерес к творческому процессу композитора. Отсутствие в обоих его архивах, как в Библиотеке Конгресса США, так и во ВМОМК им. М. И. Глинки, эскизов и набросков привело исследователей к выводу, что свои композиторские замыслы Рахманинов практически всегда вынашивал в голове, лишь затем записывая их на бумагу. После этого сразу же начинался новый этап в работе над произведением — редактирование. В. И. Антипов в комментариях к 17 тому Полного академического собрания сочинений выделяет три причины появления новых редакций у Рахманинова:

«Первая, так или иначе, связана с самой вариантностью композиторского мышления Рахманинова, обладавшего неистощимой фантазией и изобретательностью в отношении формы изложения того или иного фрагмента нотного текста, даже если текст уже в достаточной степени был проработан и зафиксирован в его окончательном виде. <...>

Вторая причина появления вариантов текста была обусловлена конкретными творческими пожеланиями в отношении художественного усовершенствования (на взгляд самого композитора) тех или иных элементов самой музыкальной ткани.

Эти „усовершенствования“ могли касаться ладогармонической организации, фактурного изложения, голосоведения, метроритма, формообразования и драматургии произведения.

Третья причина представляется совершенно естественной, поскольку она связана с исправлениями исполнительского характера, когда, образно выражаясь, Рахманинова-композитора корректировал Рахманинов-исполнитель, особенно после публичных выступлений, на которых то или иное произведение представлялось им впервые»¹.

Исследователи утверждают, что практически каждое произведение Рахманинова подверглось более или менее существенной переработке. Однако именно в годы эмиграции этот процесс становится наиболее явным: композитором были осуществлены новые редакции Первого (1919) и Четвертого (1928, 1941) фортепианных концертов, Второй фортепианной сонаты (1931), Третьей симфонии (1938), ряда ранних пьес (Мелодии и Серенады ор. 3, Юморески ор. 10, Музыкального момента ор. 16 № 2). Переделке подверглись также «Колокола»: в 1936 г. для исполнения их перед англоязычной публикой

был сделан перевод, а также изменена третья часть. «Сделал изменения в хоре. Облегчения!»² — писал Рахманинов С. Сатиной³.

В отличие от своего друга и коллеги Н. Метнера, который сознательно ориентировался на «посмертный» успех своих произведений, не рассчитывая найти отклик у современной ему аудитории, о чем свидетельствует одна характерная цитата из писем-дневников А. Метнер, жены композитора: «Критики были замечательные, так что я даже немного беспокоюсь. Что им нравится? Нет ли чего злободневного в Колиной музыке?»⁴. Рахманинов ориентируется на свою публику. Многочисленные редакции произведений, созданных в эмиграции (а практически все они претерпели какие-либо изменения после премьерных исполнений, за исключением «Симфонических танцев» и «Рапсодии»), являются не только результатом неудовлетворенности своей работой, но и откликом композитора на реакцию публики и критики. Вырезки из американских газет с отзывами прессы о концертах Рахманинова и премьерах его произведений, содержащиеся в его архиве в Библиотеке Конгресса США, свидетельствуют о постоянном внимании композитора к критике. И хотя внешне Рахманинов всегда относился к рецензиям несколько скептически, говоря, например, в письме к Д. Рибнер, что «кое-кто ругал меня в газетах, но без этого нельзя. Хвалить меня будут, как и всякого, не раньше, чем умру, но зато все будут хвалить»⁵, его всегда интересовало мнение прессы о концерте. Помимо менеджеров, дававших ему газеты с рецензиями, статьи присылали пианисту и друзья. Так, например, друг и коллега И. Гофман писал Рахманинову 11 января 1930 г., прилагая к письму рецензии: «Мой дорогой Рахманинов, из приложения к письму Вы сделаете вывод, что кроме того что я бедный пианист, плохой учитель по фортепиано и директор, я еще глава бюро по музыкальному сыску»⁶.

Активная концертная деятельность Рахманинова в годы эмиграции обусловила тенденцию к возникновению именно исполнительских редакций: создавая их, Рахманинов расширял собственный концертный репертуар. Изменения, касавшиеся фактурных моментов, напрямую зависели от непрекращающегося совершенствования фортепианной техники Рахманинова-пианиста, а также нового слышания фортепианного звучания. Новые решения в плане формы и разработки тематического материала (прежде всего — в Первом концерте) связаны с желанием придать произведению большую динамичность, сделать доступнее для восприятия публики.

Интересный образец непосредственной реакции Рахманинова на прием публики находим в его описании премьерного исполнения Вариаций на тему Корелли в письме Н. Метнеру: «В полном виде

их также ни разу не играл. Руководствовался при этом кашлем публики. Как кашель усиливался, следующую вариацию пропускал. Если кашля не было, играл по порядку. В одном концерте, — не помню где, — маленьком городке, так кашляли, что я сыграл только 10 вариаций (из двадцати)»⁷.

Четвертый концерт для фортепиано с оркестром — первое произведение Рахманинова, написанное им в эмиграции, после длительного творческого молчания. Этот концерт долгое время считался самым неудачным произведением композитора. А. А. Соловцов, характеризуя Концерт, писал: «Не все музыкальные образы просты, ясны и художественно убедительны. Чрезмерная гармоническая и интонационная изощренность — а иногда и жесткость, — усложненность музыкальной речи порой лишают музыку концерта естественности. Фортепьянное письмо концерта тоже оставляет впечатление противоречивости. С одной стороны, четвертый концерт по фортепианной фактуре близок к ранним рахманиновским сочинениям, хотя рахманиновская пышность здесь воспринимается скорее как привычная манера фортепьянного изложения. С другой стороны, некоторые эпизоды написаны в новой для Рахманинова суховатой, графически скупой, даже бескрасочной фортепьянной фактуре»⁸. Причины «неудачности» концерта в рамках сложившейся в советском музыковедении традиции принято видеть в творческом кризисе композитора в эмиграции. Создается ощущение, что ностальгирует не столько Рахманинов, сколько советские музыканты, ожидавшие получить от пусть заграничного, но еще такого родного композитора, еще одно «русское» романтическое произведение. Ведь именно новаторство стиля концерта ставится композитору в вину. В нем не видят «прежнего», привычного Рахманинова, его русских интонаций, мелодий широкого размаха.

Нас же интересует Четвертый концерт с несколько иных позиций. Это произведение — единственное, к которому Рахманинов обращался в течение столь длительного времени: начатое в 1914 году, оно обрело свой окончательный облик только в 1941, после двух авторских редакций.

О том, что Рахманинов завершил «в эскизах новый фортепианный концерт (четвертый)»⁹ сообщалось уже 12 апреля 1914 года в журнале «Музыка». Сообщение это было несколько преждевременным — концерту еще долго, вплоть до 1926 года, предстояло находиться «в эскизах». Летом 1915 года Рахманинов отвечает А. Б. Гольденвейзеру на вопрос о Концерте: «Пока этого и называть не стоит: результат работы минимальный»¹⁰.

Сочинять С. В. Рахманинов продолжил летом 1917 года в Ивановке, однако работа была прервана революцией и эмиграцией композитора.

Вернуться к начатому произведению Рахманинов смог только в 1926 году, завершил его 25 августа 1926 г. Рукопись концерта находится в Библиотеке Конгресса США и была издана в 2000 году издательством Boosey & Hawkes (Лондон)¹¹. Желание переделать Концерт возникло у Рахманинова еще до первого исполнения, практически сразу же после написания. В письме к Н. Метнеру прослеживаются тенденции, которые будут свойственны дальнейшим редакциям концерта: попытки сократить его, работа над оркестровкой и недовольство финалом. «Перед отъездом из Дрездена мне прислали Klavierauszug моего нового Концерта, — писал Рахманинов. — Взглянув на объем его (110 страниц), я пришел в ужас! Из малодушия до сих пор не примерял его на время. Вероятно, будет исполняться, как „Ring“, несколько вечеров сряду. <...> По-видимому, все дело в третьей части. Что-то я там нагородил! В мыслях уже начал отыскивать купюры. Отыскал одну, но всего в восемь тактов, да и то, в первой части, которая как раз длиной меня не пугала. Кроме того, заметил „глазами“, что оркестр почти совсем не молчит, что считаю большим пороком. Это значит не Концерт для фортепиано, а концерт для фортепиано и оркестра. Еще заметил, что тема второй части есть тема первой части Концерта Шумана¹²»¹³. Премьера Концерта прошла 18 марта 1927 г. в Филадельфии в исполнении автора и Филадельфийского оркестра под управлением Л. Стоковского, который выразил свою готовность исполнить произведение еще в сентябре 1926 года. Дирижер писал: «...я счастлив возможностью играть с Вами Ваш новый Концерт. Мой оркестр и я сам всегда, в любое время в Вашем распоряжении для репетиции»¹⁴. Репетиция действительно была необходима Рахманинову для того, чтобы внести необходимые коррективы. «..Мне хочется послушать Концерт как можно скорее. После репетиции, несомненно, внесу поправки»¹⁵, — писал композитор Стоковскому 25 декабря 1926 г.

Прием критикой долгожданного первого «американского» произведения Рахманинова оказался более чем холодным. В одной из рецензий на премьерное исполнение Концерта сообщалось: «Концерт, о котором идет речь, бесконечная, плохо скомпонованная солянка из разной музыки: от Листа до Пуччини, от Шопена до Чайковского. Даже Мендельсон мимоходом получил комплимент. Оркестровая партитура приторно сладкая, а фортепианная партия блещет многочисленными виртуозными трюками и пассажами.

Что касается музыки, то она глубоко сентиментальная, приторно красивая, внешне напыщенная и неглубокая.

Она не является ни музыкой будущего, ни музыкой для будущего. Ее прошлое было настоящим в европейских столицах полвека назад. По большому счету... это произведение можно описать как суперсалонную музыку.

Г-жа Сесиль Шаминад (Charminade¹⁶) могла бы благополучно написать подобное после третьего стакана водки»¹⁷. По словам биографа и друга композитора С. Бертенсона: «Прием нового Концерта стал настоящим провалом. После завершения запланированных выступлений с Филадельфийским оркестром Рахманинов отказался от дальнейшего исполнения его в американских программах. Удар был настолько тяжелым, что прошло много лет прежде чем композитор смог приступить к пересмотру Четвертого концерта»¹⁸.

Однако высказывание Бертенсона не во всем соответствует действительности: Рахманинов практически сразу же берется за переработку концерта. Летом 1927 года он ведет активную переписку с Ю. Конюсом относительно вносимых в концерт изменений. Конюс помогал композитору в вопросах, касающихся штрихов струнной группы, а также занимался внесением поправок в голоса. В печать концерт идет уже значительно переработанным, эту версию принято считать первой редакцией. Партитура и клавишная версия концерта в авторском переложении опубликованы в 1928 г. в Париже в собственном издательстве Рахманинова «Таир».

Рахманинов сообщал Ю. Конюсу относительно работы над редакцией финала концерта: «Первые 12 страниц переписаны заново, также вся Coda»¹⁹. Помимо этого были сделаны небольшие купюры в первой части, переработан переход на репризу, соло скрипки в конце первой части поручено английскому рожку. Во второй части изменен переход на середину. Работа над первой редакцией концерта была завершена в августе 1928 г. По воспоминаниям А. Свана, гостившего у Рахманиновых летом 1928 года в усадьбе «Les Pelouses», «Рахманинов показал своим друзьям тогда еще не известный Четвертый концерт, переложенный им для двух роялей. Это было его первое сочинение после одиннадцатилетнего перерыва. Концерт был посвящен Метнеру, который, в свою очередь, посвятил Рахманинову только что законченный им Второй концерт. Рахманинов играл свое новое произведение со Львом Эдуардовичем Конюсом, своим старым другом и товарищем по Московской консерватории. Присутствовали также Метнеры»²⁰. В высказывании Свана присутствует неточность — «тогда еще не известный» концерт уже был исполнен два года назад, в 1926 г.

Интересно мнение Свана о концерте, а так же свидетельство о восприятии Концерта Н. Метнером: «В Четвертом концерте Рахманинов вновь пробует свои творческие силы, силу своего вдохновения, которое проявляется с большой энергией, особенно в средней части финала. Первая же часть лишь воскрешает некоторые образы прошлого, объединенные в целое его испытанной техникой. В медленной части Метнер видел некий обряд, элементы шествия, что у него всегда ассоциировалось с тональностью C-dur, довольно необычной для Рахманинова»²¹. Примечательно, что именно финал, вызывавший столько нареканий у автора, оказался лучшим, по мнению английского музыковеда.

Официальная премьера 1-й редакции концерта прошла в Лондоне. Рахманинов исполнил его 18 ноября 1929 г. с Лондонским оркестром под управлением А. Коутса. Рахманинов писал Сомовым из Англии: «Добавлю только, что 18 ноября играю здесь 4-й концерт с Коутсом и что по контракту выговорены две репетиции. Надеюсь, что пройдет сносно»²². Однако и эта версия концерта не удовлетворила ни критиков, ни композитора. По словам Бертенсона, «прохладный прием Четвертого концерта лондонскими критиками после его исполнения с Альбертом Коутсом, похоже, подтвердил американское мнение о нем, и еще долго после этого Рахманинов не мог найти время и желание для его пересмотра»²³. Однако в действительности Концерт был включен Рахманиновым в программу следующего сезона и прозвучал в ноябре — декабре 1930 года в Гааге, Амстердаме, Париже и Берлине (дважды).

В 1937 году Рахманинов снова возвращается к мысли о доработке концерта и в письме к Е. Сомову от 11 мая просит выслать партитуру концерта²⁴. Желание работать над ним композитор объясняет тем, что «писать что-нибудь новое — пока не собираюсь. Голова пустая!»²⁵. Таким образом, Рахманинов вновь обращается к этой музыке в попытке выйти из творческого кризиса²⁶. О предполагаемых изменениях он сообщает, что «хотел бы поправить летом свой 4-й концерт и сделать бы это не трудно, что касается первых двух частей. Но загвоздка в том, что в последней части надо пересочинить заново целый эпизод, на что меня не хватит, пожалуй»²⁷. Основная работа над 2-й редакцией концерта была завершена летом 1941 г. В Библиотеке Конгресса США хранится экземпляр издания партитуры 1928 г. со множеством изменений, поправок, сокращений, внесенных автором при переделке этого сочинения²⁸.

В первой части три купюры, из них две небольших, а одна (цифра 6²⁹) весьма значительна — убран единственный эпизод с солирующим роялем, несмотря на то, что сам Рахманинов еще в 1926 г.

был озабочен отсутствием сольных эпизодов. Остальные изменения касаются оркестровки и фортепианной фактуры в сторону ее удобства и рельефности звучания.

Во второй части значительным изменениям подверглась партия фортепиано в среднем разделе. Хроматические пассажи заменены аккордами. Интересные купюры были сделаны Рахманиновым в начале части — он стретно наложил партии рояля и оркестра ранее звучавшие раздельно.

И снова наибольшим изменениям был подвергнут финал Концерта. В нем появилось много нового материала (цифры 49, 50, 53, 66—68, 72—84), отдельные эпизоды значительно переработаны при сохранении исходного тематизма (цифры 61—63, 71). Незначительным изменениям подвергнута оркестровка (58—60).

Первоначальное желание композитора сократить произведение действительно было реализовано: если в первом варианте концерта 1016 тактов, то в версии 1928 года уже 902 такта, а в последней версии 1943 года — 824 такта. Длительность концерта во второй редакции в исполнении Рахманинова составила 26 минут. Для сравнения — в исполнении Гиндина первоначальная версия концерта длится 31 минуту.

Особая композиционная монтажность материала концерта, его балладность, при которой между темами не происходит столкновения, а развитие происходит путем чередования эпизодов, позволяет Рахманинову свободно переписывать отдельные эпизоды и заменять один материал другим без ущерба для целого.

Во 2-й редакции концерт прозвучал в исполнении автора осенью 1941 года с Филадельфийским оркестром под управлением Ю. Орманди. Однако, если он, по признанию Рахманинова в письме Ванде Горовиц, «и имел успех, то довольно сомнительный»³⁰. Так Эдвин Шлосс (Schloss) писал в «Philadelphia Record» 18 октября 1941 г.: «Четвертый Концерт, который мы слышали вчера, является новой редакцией произведения, впервые прозвучавшего здесь 14 лет назад в исполнении самого Рахманинова. Пересмотр, весьма обширный, был сделан прошлым летом, и вчерашнее исполнение концерта было первым в его нынешнем виде. Он оказался мрачной романтической музыкой, несколько фрагментарной по форме и вполне в рахманиновском духе. И при всем уважении к великому художнику, который его написал, при всех тонкостях его пианизма, Концерт получился немного скучным»³¹.

Менее дипломатичен чикагский критик Поллак (Pollak), написавший в «Chicago Daily Times» 7 ноября 1941 г.³²: «Что касается четвертого, и последнего фортепианного концерта, это невероятно

пустое музыкальное произведение с медленной частью, которая звучит как импровизация Алека Темплтона³³ на тему „Трех слепых мышек“, и окончательно лишенная всего, кроме украшений³⁴. Критик был недоволен также тем, что вся программа была составлена из произведений Рахманинова³⁵: «Рахманинов является одним из интересных композиторов 19-го века. Но прослушать концерт, целиком составленный из его произведений, это все равно что съесть за ужином семь блюд, каждое из которых с икрой белуги»³⁶. Что, впрочем, не помешало критику отметить, что «несмотря на дождь за окном, зал был полон и овации звучали часто и громко»³⁷.

Плохой прием Концерта критикой заставил Рахманинова отказаться от его исполнения в следующем концертном сезоне, так как оно «было бы опасно и невыгодно»³⁸. Вторая редакция Концерта была опубликована Ч. Фоли уже после смерти композитора, в 1943 г.

Восторженно принятый коллегами-музыкантами, а также русской аудиторией, Концерт несмотря на многочисленные поправки так и остался не принятым американской публикой и критикой, предпочитавшей ему Второй концерт и Рапсодию на тему Паганини. Однако это не говорит о том, что правки, вносимые Рахманиновым, не достигли своей цели: в окончательной редакции концерт стал динамичнее, собраннее по форме, длительная, кропотливая работа над оркестровкой благотворно сказалась на звучании концерта. Ставя перед собой задачу сократить концерт, учитывая непродолжительность внимания публики, а так же упростить его, Рахманинов вышел далеко за рамки поставленной им задачи. Находимые им решения, такие как стретные проведения во второй части или краткое, двухтактное вступление третьей части, стремительно вводящее в круг образов финала, оказываются ярче, чем первоначальный замысел. Претерпевшая изменения фортепианная фактура Концерта была не только шагом Рахманинова на встречу публике, но и к себе как пианисту. Пройденный им за это время путь совершенствования своей фортепианной техники отразился на новых решениях в подаче материала: появление параллельного движения в обеих руках, перераспределение материала, снятие дополнительных голосов в местах с особо перегруженной фактурой. И не всегда пианистическое удобство — это облегчение технических трудностей и уменьшение выразительности фортепианной партии.

Складывающаяся в настоящее время тенденция исполнять Рахманинова по первоначальным версиям во многом спорна, поскольку не учитывает всю дальнейшую композиторскую работу.

Примечания

¹ Антипов В. И. Варианты и редакции // Полное академическое собрание сочинений. Т. 17. 24 прелюдии: ор. 3 № 2, 23, 32 / С. В. Рахманинов; подгот. текста и коммент. В. Антипова. М.: РМИ, 2007. С. 116.

² Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1980. Т. 3. С. 74.

³ Новая версия была исполнена 21 октября 1936 г. под управлением Г. Вуда в Шеффилде (Англия), а затем под управлением Ю. Орманди в Америке 5, 8, 9, 12 и 13 января 1937 г.

⁴ Метнер Н. К. Воспоминания. Статьи. материалы. М.: Совет. композитор, 1981. С. 282.

⁵ Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 2. С. 123—124.

⁶ Там же. С. 505.

⁷ Там же. С. 321.

⁸ Соловцов А. А. Фортепианные концерты Рахманинова. 2-е изд., перераб. М.: Музгиз, 1961. С. 67.

⁹ Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 2. С. 402.

¹⁰ Там же. С. 81.

¹¹ После этого концерт неоднократно исполнялся и записывался пианистами в первоначальном виде. В частности, существуют записи А. Гиндина с Филармоническим оркестром Хельсинки под управлением Владимира Ашкенази, Этери Анджапаридзе с Техасским фестивальным оркестром под управлением П. Веро (Pascal Verrot), Евгений Судьбин с оркестром Северной Каролины, дирижер Грант Льюеллин.

¹² Сходство темы медленной части с музыкой Шумана было замечено так же и критиками. В рецензии на первое исполнение Концерта Самуэль Чотцинофф (Chotzinoff) писал: «Это было воспоминание, но только о Шумановском фортепианном концерте, начальная тема которого появилась у Рахманинова как бледная копия» («World», March 23, 1927) (Цит. по: Bertensson S., Leyda J. Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music. Bloomington: Indiana University Press, 2001. Reprint. Originally published: New York: New York University Press, 1956. P. 249).

¹³ Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 2. С. 197—198.

¹⁴ Там же. С. 472.

¹⁵ Там же. С. 203.

¹⁶ Сесиль Шаминад (фр. Cécile Chaminade, 1857—1944) — французская пианистка и композитор, автор многочисленных фортепианных сочинений, песен и романсов в романтическом духе. С успехом концертировала во Франции, Великобритании и США.

¹⁷ Цит. по: Bertensson S., Leyda J. Op. cit. P. 249—250.

¹⁸ Bertensson S., Leyda J. Op. cit. P. 250.

¹⁹ Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 2. С. 213.

²⁰ Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. А. Апетян. 5-е изд., доп. М.: Музыка, 1988. Т. 2. С. 185.

²¹ Там же.

²² Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 2. С. 268.

²³ Bertensson S., Leyda J. Op. cit. P. 261.

²⁴ Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 3. С. 106.

²⁵ Там же. С. 135.

²⁶ В промежутке между двумя редакциями концерта Рахманиновым были написаны такие знаковые для его творчества произведения, как «Рапсодия на тему

Паганини» (1934) и Третья симфония (1935—1936) В 1938 году Рахманиновым была осуществлена новая редакция Третьей симфонии, что вновь подтверждает мысль о том, что в пересмотре старых произведений композитор искал вдохновения для создания новых. Несмотря на то, что фактически 2-я редакция Четвертого концерта была осуществлена только в 1941 г., начало работы над ней датируется 1938 г., что дает основание предполагать, что в какой-то мере ей мы обязаны появлением в 1940 г. «Симфонических танцев».

²⁷ Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 3. С. 135.

²⁸ Библиотека Конгресса США, ML, 30.55, REEL 2 ITEM 11.

²⁹ Цифры приводятся по изданию: Рахманинов С. Концерт для фортепиано с оркестром № 4: вторая авторская ред. / ред. Г. Киркор. Л.: Музыка, 1984. 95 с.

³⁰ Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 3. С. 196.

³¹ Цит. по: Bertensson S., Leyda J. Op. cit. P. 367.

³² В Чикаго Рахманинов исполнил концерт 6 и 7 ноября с Чикагским оркестром под управлением Ф. Стока.

³³ Алек Темплетон (1909—1963) — английский композитор, пианист и писатель-сатирик.

³⁴ Цит. по: Bertensson S., Leyda J. Op. cit. P. 367.

³⁵ В упомянутых выше концертах прозвучали также «Вокализ» из ор. 34 в переложении для скрипки соло с оркестром, «Остров мертвых» ор. 29 и Симфония № 3 a-moll ор. 44 Рахманинова.

³⁶ Цит. по: Bertensson S., Leyda J. Op. cit. P. 367.

³⁷ Там же.

³⁸ Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 3. Р. 196.

А. В. Ляхович (*г. Киев, Украина*)

Рахманинов и американская развлекательная музыка

«Лицом к лицу лица не увидать»: в исторической перспективе текст воспринимается совсем иначе, чем «лицом к лицу» с его эпохой. Обычно восприятие меняется в сторону общего, а не единичного. То, что казалось «выходящим за рамки», оказывается закономерным и даже типичным: дерзкие новации молодого Прокофьева теперь воспринимаются как органичное развитие традиций Римско-го-Корсакова, Мусоргского, Лядова. Вагнер и Брамс, антиподы при жизни, для нас — представители единой ветви национальной традиции. И даже в языке Мейербера и Берлиоза, имевших полярные эстетические установки, мы слышим больше общего, чем различного.

В этом контексте музыка Рахманинова предстает органичным звеном музыки XX века. В его произведениях, созданных в эмиграции, как и в музыке его современников — Стравинского, Равеля, Мийо, Хиндемита, Кшенека и других — отразилась традиция, определившая облик «эпохи ретро»: традиция развлекательной культуры, так или иначе связанной с джазом.

В течение долгого времени наследие Рахманинова не рассматривалось в этом ключе. Любой текст всегда воспринимается в ракурсе, актуальном в рамках текущей эпохи, культуры, эстетики; то, что не имеет актуальных точек контакта с ними, отходит на второй план либо игнорируется. Недаром «американские» опусы Рахманинова, о которых пойдет речь, были признаны позже, чем музыка, созданная им в России.

Сложилась любопытная ситуация: в течение долгого времени внимание было приковано к *исключительному* — к русскости Рахманинова-эмигранта, к удивительной его способности хранить почвенные корни творчества, не превращая их в штамп; тогда как *закономерное* — органичная связь художника со средой, в которой он прожил 25 лет, — оставалось за гранью внимания. Это объясняется не только идеологическими ограничениями, но и тем, что язык американского шлягера, несмотря на «негритянскую» репутацию, во многом основан на том же материале, что и привычный постро-мантический китч, а также тем, что Рахманинов, в отличие от своих современников, демонстрировавших новый джазовый «костюм», «переодевался» незаметно: американский материал в его музыке — всегда в то же время и русский материал. Рахманиновский принцип «сродства» с чужим материалом достигает здесь предела сложности.

Поэтому русский слух идентифицировал американский материал у Рахманинова в рамках иных традиций, а для западного слуха Рахманинов был привлекателен не тем, чем был сходен с музыкальной средой, а тем, чем был отличен от нее — русскостью (к тому же у многих композиторов американский материал выражен куда более заметно).

Тем не менее диалог двух культур — академической и развлекательной — присутствует во всех циклах позднего Рахманинова, включая «Три русские песни». Он выражен на разных уровнях: от сознательной стилевой игры — до нерелексируемых языковых параллелей.

В задачи данной статьи входит только анализ *материала* этого диалога в разнообразных его формах, и не входит анализ его *семантики*, требующей отдельного исследования¹. Основных задач две:

1. Обозначить пути влияния академической музыки, включая музыку Рахманинова, на американскую развлекательную музыку.

2. Рассмотреть отражение стилей, жанров и эстетики американской развлекательной музыки в поздних произведениях Рахманинова.

Новая музыкальная культура, которую называли джазом (обозначая этим словом самые разные стили и жанры), проникла в Европу еще в первое десятилетие XX века, но планетарный статус «музыки развлечений» приобрела после 1917 г., когда власти Нью-Орлеана

закрыли публичные дома в Сторвилле (негритянском квартале), бывшие средоточием «черного» музицирования, и джаз стремительно распространился вначале по Америке, а вскоре и по всему миру, вытеснив либо подчинив себе большинство традиций «легкой» музыки, существовавших до того.

В начале 1920-х гг. обозначилось условное разделение джаза на два течения: *hot jazz* — «горячий» джаз, развивающий свой афроамериканский импульс с опорой на импровизацию, малые составы, традиционные «черные» жанры и тематику, и *sweet jazz* — «сладкий», или коммерческий джаз, где импровизация так или иначе уступает место исполнению, ансамбль — оркестру, а тематика определяется массовым штампом. Во второй половине 1920-х гг. Уайтмен включает в джаз-оркестр струнную и деревянную духовую группы, положив начало так называемому «симфоджазу». *Hot jazz* развился впоследствии в джаз в современном смысле этого слова — в сложнейшее искусство коллективной импровизации, не имеющее прикладной функции, а *sweet jazz* стал основой поп-индустрии 1920—1950 гг.

Европейское в значительно большей степени определяет облик *sweet jazz'a*, чем афроамериканское: отдав ему первенство, «легкая» музыка, представляющая собой китч академической традиции, «привила» *sweet jazz'у* многие важнейшие свои свойства, в первую очередь — позднеромантическую гармонию и оркестровку. Итоговый продукт, став «гражданином мира», стал также и символом новой, урбанистической Америки — Америки небоскребов, Голливуда и «сладкой жизни». Именно этот микст джаза и позднеромантического китча определяет облик «музыки ретро», отраженной в позднем стиле Рахманинова.

Кроме того, интонационный знаменатель эпохи — позднеромантический китч, сформированный еще на рубеже XIX—XX вв., с его характерным «пряным», «чувственным» обликом (обилие альтераций и неаккордовых звуков, септ- и нонаккордовость), — объединял «высокую» и «низкую» традиции, так или иначе проявляясь в музыке Равеля, Р. Штрауса, Скрябина, Рахманинова, Годовского, Падеревского, Шаминад, Гершвина, Уоррена, Миллера, многих авторов «хитов», музыки к ревю и к кинофильмам.

Именно этим объясняется неожиданно «джазовое» — для наших ушей — звучание некоторых страниц музыки Скрябина (побочная партия финала Божественной поэмы) или «русского» Рахманинова (вторая часть Второй сонаты). Такой анахронизм неслучаен: эти гармонические и фактурные приемы впоследствии были «присвоены» эстрадой.

В рамках совокупного влияния академической музыки на джаз заметно и влияние русского мелоса на мелос лирического сингла sweet:

Г. Уоррен. «I know why» из саундтрека к фильму «Серенада Солнечной долины»



С. Рахманинов. Вторая симфония. II часть¹

¹ Далее в примерах музыки Рахманинова автор не указан.

Кроме того, фортепианный стиль концертов Рахманинова оказал влияние на Гершвина. Возможно, по этой линии в американскую эстраду вошел прием, вскоре ставший стереотипом — ритмический каркас «колокольных» аккордов фортепиано в сопровождении оркестра:

Дж. Гершвин. Рhapsодия в стиле блюз



Такова база, подготовившая созвучие стиля Рахманинова со стилем развлекательной музыки 1920—1930-х гг. Возможно, в контексте привычных семантических эмблем («Рахманинов — рыцарь высокого искусства», «развлекательная музыка — ширпотреб») это покажется странным, но база, о которой идет речь, была настолько обширна, что, к примеру, вторая часть Второй сонаты Рахманинова в 1920—1930-е годы могла восприниматься уже только сквозь призму *sweet*.

Перед тем, как перейти ко второй задаче, сделаем важную оговорку: «патент» на большинство приемов, рассмотренных ниже, не принадлежит джазу: впервые они были опробованы в академической музыке. Но для генезиса текста важен не пресловутый патент, а *типичность* приема, закрепляющая его ассоциативную связь с данной культурной ситуацией. Эта связь становится «ярлыком» приема, который невозможно игнорировать. Например, саксофон сконструирован задолго до появления джаза, но в нашем восприятии его тембр неотделим от джазовых ассоциаций.

Далее мы рассмотрим отражение стилей, жанров и эстетики американской развлекательной культуры в поздних произведениях Рахманинова на разных уровнях. Наиболее конкретный из них — жанровый. В Рhapsодии на тему Паганини использованы жанры эстрадных танцев:

— *тустен* с характерным акцентом-ударом каблука на слабую долю:

Рапсодия на тему Паганини, IX вариация.

Var. IX
Listesso tempo

— *вальс-бостон* с характерным пунктирным ритмом, а также гармонией («золотая» секвенция), мелодикой («сладкие» задержания), оркестровкой (пунктирные аккорды фортепиано на фоне мелодии оркестра):

Рапсодия на тему Паганини, XII вариация

— своеобразный микст гавота и *фокстрота* — с характерной для последнего непрерывной пульсацией и инструментовкой:

Рапсодия на тему Паганини, XVI вариация.

Любопытно, что оркестровка этого фрагмента идентична оркестровке популярного фокстрота «Sweet & Lovely» в версии Russ Columbo, 1931.

В первой редакции Четвертого концерта в финале использована ритмоформула *кэкуока* (этот эпизод не вошел в последующие редакции).

В финале Третьей симфонии между фугой и репризой звучит *болеро* с характерным ритмом, порученным малому барабану, с карикатурной «сладкой» мелодикой, «томными» гармониями, типичной фактурой и инструментовкой (движение параллельными аккордами — «визитная карточка» стилей аранжировки Уайтмена и Миллера):

Третья симфония, финал.

Рахманинов использует также различные жанровые миксты. Например, VIII вариация в цикле на тему Корелли сочетает в себе черты болеро (ритмоформула) и танго (пульсация с акцентом на слабую долю); в «надрывных» оборотах мелодии слышится и саксофон, и вокал варьете:

Вариации на тему Корелли

Var. VIII
Adagio misterioso

The musical score for Variation VIII, Adagio misterioso, is presented in two systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes markings for *poco rit.* and *a tempo*. The second system continues the piece, featuring a *mf* dynamic, a *dim.* (diminuendo) marking, and a final *pp* (pianissimo) section. The tempo markings *poco rit.* and *a tempo* are repeated throughout the piece.

Другой пример — финал Симфонических танцев, имеющий синтетическую жанровую природу: традиции стремительных европейских танцев (тарантелла, жига и т.п.) плюс латиноамериканские традиции, объединенные общим названием «румба», с их полиметрией и тотальной синкопированностью:

Симфонические танцы. Тема финала, основанная на Dies Irae:

The musical score for the finale of the Symphonic Dances, based on the Dies Irae theme, is presented in two systems. The score is written for piano and features a complex harmonic structure with many accidentals. It includes markings for *sf* (sforzando) and *f* (forte) dynamics.



Следующий уровень — уровень стилизованных цитат и аллюзий. Рахманинов, нигде не делая свою музыку *только* эстрадной, использует в той или иной мере все типичные средства развлекательной музыки:

1. *Ритмика*. Свингующая синкопа — «товарный знак» джаза — у Рахманинова появляется и, более того, становится типичной именно в поздний период (реприза финала Четвертого концерта, IX и X вариации Рапсодии на тему Паганини, кода финала Третьей симфонии, реприза финала Симфонических танцев и мн. др.). Кроме того, Рахманинов использует скрытую полиметрию (финал Симфонических танцев, XXI вариация Рапсодии на тему Паганини и др.), а также типичные ритмоформулы и обороты.

2. *Гармония*. Такие приемы, как движение параллельными трезвучиями/септаккордами (X вариация Рапсодии на тему Паганини), использование септ- и нонаккордов в качестве устоя, пониженные VII, II, повышенная VI ступени в мажоре (тема второй части Третьей симфонии), повышенные IV и VI ступени в миноре (IX вариация Рапсодии на тему Паганини, средний эпизод второй части Симфонических танцев), характерны для стиля *sweet*. Многие страницы музыки позднего Рахманинова насыщены ладогармоническими и мелодическими оборотами, типичными для музыкальной среды его эпохи.

3. *Фактура и оркестровка*. В фортепианной фактуре позднего Рахманинова преобладает графика взамен обертоновой колористики, ударность взамен «пения на рояле» (с немногочисленными исключениями). Такие изменения, с одной стороны, вписываются в общую эволюцию фортепианного письма 1910—1930-х гг., с другой — созвучны джазовому «ударному» стилю игры. В поздних фортепианных опусах Рахманинова немало примеров, близких джазовой ударности: реприза финала Четвертого концерта (во всех трех редакциях),

XIII вариация цикла на тему Корелли, X вариация Рапсодии на тему Паганини и мн. др. «Ударность» — проявление ритмоэнергического начала, выходящего здесь на первый план.

Вариации на тему Корелли, XIII вариация.



В сравнении с микстовым письмом всех оркестровых произведений русского периода (кроме «Колоколов», оставшихся единственным опытом) в оркестре позднего Рахманинова преобладает звуко-красочность и характеристичность тембров солирующих инструментов, нередко вступающих в диалоги. Джазовое происхождение имеет усиление роли брасс-группы и ударных. Типичны такие приемы, как движение параллельными аккордами у медных духовых (X вариация Рапсодии на тему Паганини), витиеватые фигурации-подголоски, «оплетающие» мелодию (средний эпизод и реприза второй части Симфонических танцев), подчеркивание либо синкопирование ритмического каркаса ударными и шумовыми (финал «Трех русских песен»), использование всевозможных «звончатых» ударных (бубен, треугольник, тарелки и т. д.), главным образом в кульминациях (кода финала Третьей симфонии), ответы скрипки соло оркестровым репликам (реприза второй части Третьей симфонии), аккорды струнных и деревянных духовых в высоком регистре и т. п. Этими приемами насыщены даже «Три русские песни», где собственно эстрадный материал отсутствует.

Оркестровое письмо позднего Рахманинова близко «симфоджазу» 1930-х гг. Его принципы восходят к постромантическому и импрессионистскому оркестру Равеля, Римского-Корсакова, Р. Штрауса, Респиги и др. Именно оркестр, пожалуй, наиболее «зримо» представляет американское начало в музыке позднего Рахманинова.

Далее рассмотрим интонационный генезис поздних произведений Рахманинова. В их основе — мотивная система, единая со всеми прежними опусами композитора. Она базируется на принципе вариантного развития, восходящем к знаменному распеву и колокольному звону. Соответственно, материал поздних произведений — русский материал. Ткань поздних произведений Рахманинова, как и прежних его опусов, «пропитана» знаменным распевом, внедренным в каждую

характеристику. Принцип «сродства» с чужим материалом позволяет Рахманинову «вскрыть» знаменный распев в теме Паганини, в фолье, в *Dies Irae*, равно как и превратить тему Паганини в типичнейшую русскую попевку, перевернув ее «вверх ногами» (XVIII вариация). В равной степени ткань поздних произведений Рахманинова «пропитана» и секвенцией *Dies Irae*, в которую незаметно превращается любой материал.

Почвенное начало, воплощенное на глубинном структурном уровне, удивительным образом сочетается у позднего Рахманинова с американским началом. Музыка позднего Рахманинова и русская, и американская одновременно — русская на уровне интонационной структуры, американская на уровне стиля и жанра. «Сближение с джазовой сферой происходит очень часто на почве знаменного распева: свободная, лишенная равномерной акцентности, ритмика древнерусских песнопений удивительным образом оказалась созвучной острой, нерегулярной ритмике XX века»², в новых стилевых одеждах превращаясь в «свингование» (наиболее яркий пример — побочная тема финала Симфонических танцев)³. Древнее и современное, сакральное и профанное оказываются сторонами одной медали.

Интонационно-стилевое пространство позднего Рахманинова исключительно широко: знаменный распев, *Dies Irae*, русский мелос «кучкистской» традиции, реставрация собственного стиля 1900—1910-х гг., аллюзии барокко и классицизма, традиция романтического демонизма, восходящая к Берлиозу и Листу, авангардная токкатность, салонно-виртуозный китч, постромантический и импрессионистский оркестр, *sweet jazz*, эстрадные танцы сплавлены в нем в единый интонационно-стилевой сплав.

В этом пространстве есть текст, незримо «присутствующий» в трех последних циклах Рахманинова. Его «присутствие» нигде не обозначено прямыми отсылками и проявляется в подспудных связях, объясняющих многие композиторские решения. Это — Рапсодия в стиле блюз Гершвина.

Дж. Гершвин. Рапсодия в стиле блюз



Рэпсодия на тему Паганини. X вариация

8va

I

marcato

II

ff

Здесь Dies Irae неожиданно оказывается типичнейшей формулой развлекательной музыки. В следующем примере совпадают структура и оркестровка: первое предложение периода поручено струнным, второе — скрипке соло:

Дж. Гершвин. Рэпсодия в стиле блюз

mf

V-ne solo

rit.

Третья симфония, реприза второй части.

8va

I

f

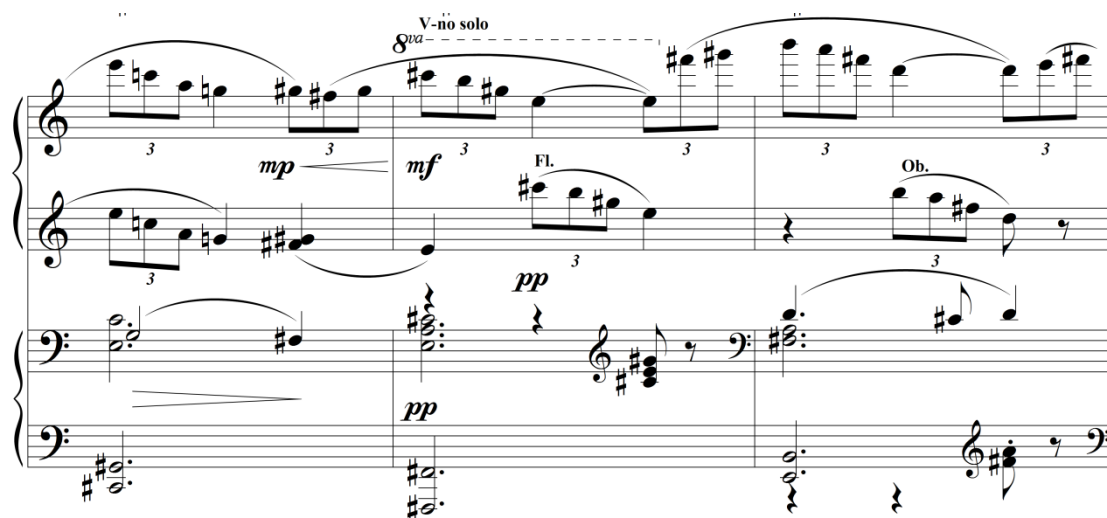
dim.

Cor. Tr-ni

mf

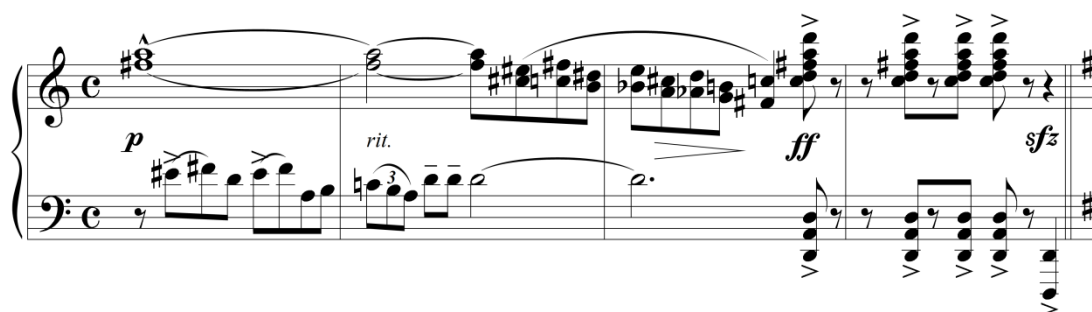
dim.

II



Встречаются и драматургические параллели. Сравнив следующий пример с началом финала Симфонических танцев Рахманинова, обнаружим, что первый относится ко второму, как краткий план — к развернутому его воплощению:

Дж. Гершвин. Рапсодия в стиле блюз



Совпадают не только драматургия и оркестровка, не только материал (*Dies Irae*), но и тональности.

Само по себе жанровое определение «рапсодия» применительно к рахманиновскому фортепианно-оркестровому циклу вариаций, никак не связанному с романтической «рапсодичностью», не содержащему фольклорного/квазифольклорного материала и каких-либо других атрибутов традиционной «рапсодии»⁴, обретает смысл в соотнесении с Рапсодией Гершвина. Обе Рапсодии имеют общую стилевую концепцию — синтез развлекательного и академического материалов. Рапсодия Гершвина была для Рахманинова аккумулятором американской интонационности: через нее проходят нити, связующие его музыку с американской средой. Жанровое определение Рапсодии Рахманинова очерчивает диалог с Гершвином, выступая «ответом» Рапсодии в стиле блюз, олицетворившей для Рахманинова Америку.

Одна из этих нитей ведет к *Dies Irae* — центральному рахманиновскому символу, получившему в Америке новое, неожиданное измерение. Формула *Dies Irae* оказалась концентратом не только архаической (монодийной, знаменной), но и джазовой интонационности.

Через Dies Irae в рахманиновское интонационное пространство входит целый комплекс оборотов, идентичных многим образцам музыкальной среды 1930—1940-х гг.:

Симфонические танцы. Фрагменты финала

Allegro vivace

The score is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The Oboe (Ob.) part starts with a melodic line of eighth notes. The Piano (p) part is marked *leggero* and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Violins (V-ni) and Trombones (Tr-be) enter with a strong *f* dynamic, playing chords and moving lines. The woodwinds (Ob. and Cl.) also have melodic parts. The strings (Archi) provide a harmonic foundation with sustained chords and moving lines.

С. Брэдли. Фанфара из саундтрека к мультфильму «Том и Джерри»

The score is in common time (C) with a key signature of one sharp (F#). It features a piano accompaniment with a strong *ff* dynamic. The right hand plays a series of chords and triplets, while the left hand plays a steady bass line. The music is characterized by its rhythmic drive and harmonic richness.

Дж. Гершвин. Рапсодия в стиле блюз.

Tempo giusto

The score is in common time (C) with a key signature of two sharps (D# and F#). It is marked *ff* and *Tempo giusto*. The piano part features a complex, syncopated melody in the right hand and a steady bass line in the left hand. The music is characterized by its bluesy feel and rhythmic complexity.

Эти примеры иллюстрируют традицию, называемую в просторечии «испанщиной». Ее корни — латиноамериканские влияния на джаз, исследованные в работах В. Конен⁵, характерные черты — «лад ми» (пониженные II, III и VII ступени в мажоре), фанфарность, «залихватский» характер, типичная инструментовка — брасс-группа. Именно «испанщина» стала в 1930-е гг. репрезентантом «парадной», «глянцевой» Америки и своеобразным музыкальным символом Голливуда. Рахманинов сочетает несочетаемое, сплавливая воедино «испанщину», *Dies Irae*, подлинные знаменные песнопения и берлиозовский демонизм. Такой сплав, охватывающий колоссальное культурное и смысловое пространство, может показаться кощунством. В то же время он демонстрирует виртуозность мастера, для которого творческий материал — не что-то одно, а и то, и другое, и третье одновременно.

«Американское» было для Рахманинова амбивалентным началом — знаком Чужбины и средой бытия, объектом отторжения, преодоления, сродства, синтезирования и переосмысления. Без изучения этого важнейшего компонента его творчества наше представление о нем будет неполным, а восприятие — односторонним.

Примечания

¹ Семантический аспект данной проблемы подробно исследован в монографии автора «Символика в поздних произведениях Рахманинова» (Ляхович А. Символика в поздних произведениях Рахманинова: монография. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2013. 184 с.).

² Васильев Ю. В. Рахманинов и джаз // С. В. Рахманинов: к 120-летию со дня рождения (1873—1993): материалы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский. М., 1995. С. 183.

³ Любопытно, что ранее знаменитый распев у Рахманинова воплощался в сугубо академической метрике — за одним-единственным исключением: связующая партия финала Первой симфонии. После ее провала Рахманинов, возможно, сделал некие выводы относительно перспективности таких экспериментов, и нерегулярность исчезает из его музыки до середины 1925 г., когда был закончен Четвертый концерт в первой редакции.

⁴ В отличие от Рапсодии Гершвина, где автор выступил в роли «рапсода» афроамериканской музыки, с которой тогда (не вполне точно) отождествлялся материал его Рапсодии.

⁵ Конен В. Д. Пути развития американской музыки. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1965. 524 с.; Ее же. Рождение джаза. Изд. 2-е. М.: Совет. композитор, 1990. 320 с.

ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. В. РАХМАНИНОВА

С. Я. Вартанов (г. Саратов)

Дар любви: образ автора в фортепианных концертах С. Рахманинова

Фортепианные концерты Рахманинова — магистральный жанр его творчества — создавались в протяжении почти полувека. Лист как-то охарактеризовал три периода Бетховена в метафоре «юноша — муж — бог». Пять концертов Рахманинова отразили те же ступени становления личности автора — они позволяют проследить его отношения со стремительно меняющимся миром, этапы эволюции пианистического изложения от романтических до неоклассицистских форм, а также специфику тематизма, охарактеризованную словами Н. Метнера: «Темы его главных произведений суть темы его жизни — не факты из жизни, а неповторимые темы неповторимой жизни»¹.

Первый концерт ор. 1 (первая редакция — 1890—1891) Рахманинов написал еще в пору учебы в консерватории. **Образ автора** — *влюбленного юноши* — репрезентирован в темах всех его частей. Во вступлении I части сразу опознаются прототипические комплексы из вступительных разделов концертов Шумана, Шопена и Грига, однако гармония и интонационный строй очень индивидуальны — все это подлинное, рахманиновское. Вдохновенная главная тема I части близка раннему романсу Рахманинова «У врат обители святой», написанному на текст стихотворения Лермонтова «Нищий»; в восходящих мотивах, обостренных гармониях, экспрессивных восклицаниях тот же порыв, свидетельство конфликтности любовной коллизии — образ страстной мольбы отвергнутого, но не желающего мириться с отказом поэта.

У врат обители святой
Стоял просящий подавня
Бедняк иссохший, чуть живой
От глада, жажды и страданья.

Куска лишь хлеба он просил,
И взор являл живую муку,
И кто-то камень положил
В его протянутую руку.

Так я молил твоей любви
С слезами горькими, с тоскою;
Так чувства лучшие мои
Обмануты навек тобою!

Однако особенно многозначительны откровенные любовные признания в темах II части: оркестровое вступление открывают восходящие мотивы, совпадающие на уровне цитаты с началом романса «О нет, молю, не уходи!». Самый важный мотив темы *solo* рояля полностью совпадает с начальным мотивом романса «В молчаньи ночи тайной» (в той же тональности D-dur) на слова А. Фета. И конечно, этот романс Рахманинов посвятил непосредственно предмету своего чувства — младшей из трех сестер-«генеральш», «психопатушке» Верочке Скалон.

О, долго буду я, в молчаньи ночи тайной,
Коварный лепет твой, улыбку, взор случайный,
Перстам послушную волос густую прядь
Из мыслей изгонять и снова призывать;

Шептать и поправлять бывшие выраженья
Речей моих с тобой, исполненных смущенья,
И в опьянении, наперекор уму,
Заветным именем будить ночную мглу.

Далее эта прекрасная тема варьируется в партии оркестра, над которой в партии рояля волшебные фигуры воссоздают живописный колорит исполненного фантазии пейзажа «ночи тайной» с мечтательно-страстными восходящими квартовыми подъемами и сладостными плавными спусками. Такую же звукопись Рахманинова мы узнаем во II части Первой сюиты (Фантазии) ор. 5 для двух фортепиано «И ночь, и любовь» (в том же D-dur) — в близкой по колориту и настроению сцене ночного пейзажа и соловьиных трелей с эпиграфом из Байрона:

То час, когда в тени ветвей
Поет влюбленный соловей,
Когда звучат любви обеты,
Огнем живительным согреты,
И ветра шум, и плеск волны
Какой-то музыки полны...

Финал концерта контрастирует всему предыдущему и подводит итог замысла целого. Он претерпел наибольшие изменения: от монументальной торжественности первой редакции эволюционировал к исполненному полетности фантастическому скерцо во второй редакции. Однако в центре финала также расположен средний эпизод, носящий исповедальный лирический характер: его мотив является близким прообразом романса Рахманинова «Она как полдень хороша» (в той же тональности Es-dur) на слова Н. Минского.

Она, как полдень хороша,
Она загадочней полночи.
У ней не плакавшие очи
И не страдавшая душа.

А мне, чья жизнь — борьба и горе,
По ней томиться суждено.
Так вечно плачущее море
В безмолвный берег влюблено.

Итак, венчающий весь цикл финал завершает линию единого состояния, которым пронизан весь концерт: *Jünge Leiden* («юношеских страданий») — в нем заключен «концепт, парящий над текстом» сочинения, определяющий самый высокий эмоциональный тонус этой музыки.

Прислушаемся к словам самого композитора: «Очень трудно анализировать источник, вдохновляющий творчество. Так много факторов действуют здесь сообща. <...> Помогают творчеству красота и величие природы. Меня очень вдохновляет поэзия. После музыки я больше всего люблю поэзию. <...> Они — как сестры-близнецы. <...> Красивая женщина, — конечно, источник вечного вдохновения, но вы должны бежать прочь от нее и искать уединения, иначе вы ничего не сочините, не доведете до конца. Носите вдохновение в вашем сердце и сознании, думайте о вдохновительнице, но для творческой работы оставайтесь всегда наедине с самим собой, Настоящее вдохновение всегда должно приходиться изнутри»².

Второй концерт ор. 18 (окончен в 1901 году) знаменует победу молодого Рахманинова над собой после тяжелейшего кризиса, связанного с провалом Первой симфонии³. За его темами, и прежде всего колокольной главной темой I части, встает иной **образ автора** — героя; *становление его воли происходит через преодоление кризиса, утверждение веры в деяние и в конечную победу*. Процесс темообразования в концерте восхищает тонкостью и изысканностью работы, при этом известно, что Рахманинов долго не мог найти центральный образ — эпической раскатки *колокольных басов*, ставший основой главной темы I части. Только после этого открытия концерт смог обрести свое значение святыни среди музыкальных символов России. Знаковым для сочинения становится сочетание лирического и эпического начал, ощущение глубинной связи судьбы личности с судьбой отечества и веяниями времени. Концерт полон надежд на обновление предреволюционной эпохи, покоряет сочетанием драматизма и лирики, моторной энергии и восторженного самоутверждения. Концепт его может быть определен как «Любовь к жизни, борьба и победа в схватке с судьбой».

Третий концерт ор. 30 (1909) рисует совершенно иной **образ автора**: это *зрелый муж, постигший свои корни*. Мирозерцание художника здесь также воссоздано уже в главной теме I части. По своей обобщающей силе и глубине выражения она превосходит даже великую главную тему Второго. Эта негромкая тема играет исключительную роль, фактически становится сквозной лейттемой сочинения: только в I части она звучит в разных вариантах 7 раз (!), появляется в разных обликах во всех частях концерта, то есть выступает камертоном его настроения. В ней воплощение образа «коллективного бессознательного» России. Правда, когда было замечено ее сходство на уровне цитаты со старинным знаменным распевом «Гроб твой спаси воин стерегущий», автор писал с удивлением в письме И. Яссеру (от 30.4.1935): «Первая тема моего 3-го концерта ни из народно-песенных форм, ни из церковных источников не заимствована. Просто так „написалось“! Вы это отнесете, вероятно, к „неосознанному“! Если у меня и были какие планы при сочинении этой темы, то чисто звуковые. Я хотел „спеть“ мелодию на ф[орте]п[иано], как ее поют певцы, — и найти подходящее, вернее, не заглушающее это „пение“ сопровождение. Вот и все!»⁴.

Невозможно усомниться в искренности Рахманинова — тем больше впечатляет это неосознанное родство, за которым стоит память рода, культуры. По мысли К. Г. Юнга, «любое отношение к архетипу... „задевает“ нас; оно действительно потому, что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный»⁵.

Видится некая, чуть ли не мистическая, нумерологическая закономерность в том, что именно **Третий концерт** выступает сердцевиной творчества Рахманинова, передает образ автора в зените жизни, в постижении ее тайных смыслов, а его *главная тема* становится откровением, концентрированным выражением мирозерцания композитора.

Концепт «тихая кульминация» в главной теме Третьего концерта.

Одним из самых индивидуальных знаков, типичных как для отдельных сочинений Рахманинова, так и для стиля в целом, является феномен тихой кульминации, репрезентирующий целостный образ Рахманинова — музыканта и человека. И в теме концерта мы находим один из самых ярких ее образцов: в *тихой кульминации* перед нами предстает суть авторского отношения к миру, которое раскрывается не только в действенно-событийном, но и трансцендентном, визионерском плане — она «содержит в себе иное понятие о жизни, иную нравственную идею...»⁶. О смысловом наполнении этого феномена мы можем судить по тексту романса «Здесь хорошо» ор. 21 № 7

на стихи Г. Галиной: в этом шедевре состояние, соответствующее эффекту тихой кульминации, подтверждено вербальным рядом.

Здесь хорошо...
Взгляни, вдали огнем
Горит река;
Цветным ковром луга легли,
Белеют облака.

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

Музыка Рахманинова преобразует эти строки, открывает в них образ немислимой, захватывающей дух высоты. Если в первой строфе воссоздана ширь прекрасного пейзажа, то во второй передается воспарение над ним. Здесь в тихой кульминации душа обретает единение с мировой гармонией: «...здесь тишина, здесь только Бог да я... да ты, мечта моя!». Это состояние хочется сравнить с известным изречением Канта: «Две вещи удивляют меня: звездное небо над головой и моральный закон внутри нас».

Мы видим в феномене тихой кульминации отражение образа ее автора и воплощение души в музыке, о котором столь точно сказал сам Рахманинов: «Конечно, необходимо играть все ноты... Каждая отдельная нота в сочинении важна, но есть кое-что, что так же важно, как и ноты, и это — душа. В конечном счете, необычайно важная живая искра и есть душа. Душа — источник той высшей экспрессии в музыке, которая не может быть выражена динамическими обозначениями. Душа интуитивно чувствует необходимость *crescendi* и *diminuendi*. Сама длительность паузы или каждой ноты зависит от ее существа. <...> Каждая нота должна пробуждать в исполнителе своего рода музыкальное осознание истинной художественной миссии»⁷.

Душа — вот символ творческой энергии для Рахманинова; тихая кульминация нас привораживает, очевидно, именно тайной души, восходящей от обыденного к благодати Божьей, к трансцендентному, визионерскому — в ней пульсирует тонкая грань между этими мирами! Таким образом, мы обнаруживаем в «тихой кульминации» возможность локализации перехода от материального к духовному измерению. На примере этой темы также становится очевидным, что Рахманинов — композитор и исполнитель — мыслил знаками, обладал способностью одухотворять эти знаки. Н. Метнер подчеркивает именно эту особенность в исключительном даре Рахманинова,

«божьей милостью музыканта»: «Нам ценна не одна его природная связь с музыкальной материей, но, главным образом, связь с основными смыслами музыки, с ее образами и со всем ее существом. ...он во всех своих проявлениях поражает нас главным образом одухотворением знаков, оживлением музыкальных элементов. Простейшая гамма, простейшая каденция, словом, любая формула, продекламированная его пальцами, обретает свой первичный смысл. ...нас поражает... именно то целое, те вдохновенные образы, которые он восстанавливает перед нами. Его гигантская техника, его виртуозность служит лишь уточнением этих образов...»⁸.

На повышенную семиотическую насыщенность музыки Рахманинова указывают также исследователи⁹. Рассмотрим поэтапно семантику знаков в тихой кульминации темы концерта.



Восхождение мелодии к вершине начинается совершенно обычным путем, ему сопутствует знак *crescendo*. Однако непосредственно перед достижением вершины появляются нюансы, нарушающие стереотип ожидания: *ritenuto e diminuendo* (в партии оркестра также ремарка автора для дирижеров: *colla parte* — следуй за солистом) и, наконец, парадоксальный динамический знак: *pp* в кульминации. Вопреки ожидаемому — традиционному безальтернативному покорению вершины, происходят совершенно неожиданные преобразования, приковывающие внимание к предстоящему событию.

Весь комплекс средств в тихой кульминации свидетельствует о смене психологической установки: целью достижения вершины оказывается не утверждение на ней, вовсе не завоевание господствующей высоты, но выход в иное духовное измерение — достижение катарсиса. Тихая кульминация становится символом воспарения, божественного откровения, преодоления гравитации: от нее только и начинается небесный полет мечты. Огромную роль в тихой кульминации играет также гармония: сумрачный *d-moll* сменяется тональностью VI ступени — светлым *B-dur* (в тихих кульминациях романса «Здесь хорошо» ор. 21 № 7 и *Adagio* из Второй симфонии ор. 27, напротив, мажорная основная тональность сменяется тональностью минорной VI ступени). Мерцания тональных красок мажора и минора ассоциируются со строками А. Блока: «Сердцу закон непреложный — Радость-Страданье одно!» Подобный же образ «Амаркорд» — «сладость — горечь воспоминаний» воплощен в одноименном кинофильме Ф. Феллини. Финальная стадия этой кульминации — нисхождение *a tempo* в посткульминационной зоне. Восемь тактов от тихой кульминации до окончания темы — планирующий спуск, полный бесконечным счастьем изживания чувства, упоением благодатью и вместе с тем исполненный грусти.

Переходу в состояние катарсиса можно подыскать бытийный прототип. Наглядный аналог воспарения над «жизни мышью беготней» в переживание катарсиса находим в полете на парашюте над морем. Вначале — рев катера, вспарывающего затвердевшую воду (динамика *ff*). Но вот опора уходит из-под ног, шум мотора остается далеко внизу — и оглушает тишина: спокойное величие бескрайнего воздушного пространства, полет в небесном просторе.

Очевидно, в тихой кульминации Рахманинова задействован целый комплекс средств, организованных по принципу множественного и концентрированного воздействия. Психолог Л. Выготский отмечает: «Закон эстетической реакции один: она включает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение.... Это и можно назвать истинным эффектом художественного произведения, и мы при этом подходим совершенно вплотную к тому понятию катарсиса, которое Аристотель положил в основу трагедии»¹⁰. Аффект катарсиса в тихой кульминации развивается в двух направлениях. Взаимно противоположными рядами выступают, с одной стороны, *crescendo* в паре с восхождением, с другой — *ritenuto* в паре с *diminuendo*. Их взаимное уничтожение происходит, словно в коротком замыкании, в «завершительной точке» вершины: в тихой кульминации *p* — *a tempo* совершается переход к катарсису.

Концепт «*тихая кульминация*» вытекает также из вокальных свойств мелодики Рахманинова, его принципов *вокальной фразировки*, укорененных в традициях системы фортепианной культуры и мировой музыки. Напомним, что сам автор заявлял: «Я хотел „спеть“ мелодию на ф[орте]п[иано], как ее поют певцы, — и найти подходящее, вернее, не заглушающее это „пение“ сопровождение. Вот и все!». В искусстве пения на рояле среди отечественных пианистов не имел соперников Ан. Рубинштейн. Рахманинов с юности слушал его концерты, преклонялся перед великим артистом, впитывал лучшие традиции его искусства.

Традиции искусства Рубинштейна получили широкое распространение: их воспринял и передавал своим ученикам один из его ассистентов Ф. Блуменфельд, об этом вспоминает его ученик В. Горовиц¹¹. Другой ученик Ф. Блуменфельда — Л. Баренбойм — также свидетельствует о борьбе его педагога с рутинной, с шаблонами в вокальной фразировке. Почему, например, движение мелодии вверх обязательно сопровождается *crescendo*, а вниз — *diminuendo*? Л. Баренбойм вспоминает случаи, когда Ф. Блуменфельд «высмеивал певцов, у которых чем выше звук, тем громче. Приводя в пример знаменитое „восхождение“ в ариозо Хозе из оперы Бизе „Кармен“, он показывал на рояле, какой потрясающий художественный эффект достигается, когда этот уходящий вверх звукоряд исполняется *diminuendo*, и недоумевал, почему все без исключения певцы делают в этом месте *crescendo* и еще доводят его на верхнем звуке до *ff*»¹².

Однако Рахманинов в тихой кульминации не столько следует традициям отечественной фортепианной школы, сколько задумывается об этических и экзистенциальных аспектах музыкальной идеи. Напомним цитированную мысль: «Каждая отдельная нота в сочинении важна, но есть кое-что, что так же важно, как и ноты, и это — душа». Мерилом творческих способностей человека Рахманинов считает «любовь, любовь — никогда не ослабевающий источник вдохновения. Она вдохновляет как ничто другое. Любить — это значит соединить воедино счастье и силу ума. Это становится стимулом для расцвета интеллектуальной энергии». В итоге рассуждений Рахманинов приходит к подлинному откровению: «В искусстве что-нибудь понять — значит полюбить»¹³. Таким образом, тихая кульминация — «концепт, парящий над текстом» Третьего концерта оказался для Рахманинова идеальной формой постижения мира через универсальный дар любви: к миру, к богу, к музыке, к женщине, к родине. Этот дар объясняет огромную притягательную силу его музыки, ее вселенскую отзывчивость.

Первый концерт ор. 1 во второй редакции (1917) репрезентирует **новый образ автора**. Рахманинов с энтузиазмом принялся за реализацию давней мечты переработать это сочинение и завершал работу 10/23 ноября в Москве под гул артиллерийской канонады революции. Концерт — последнее из созданных в России сочинений крупного масштаба — стал для композитора подведением творческих итогов. Рахманинов ощущал линию своей судьбы «странствующего музыканта» — предчувствовал скорое расставание с Россией — и готовился вывезти на чужбину свой золотой запас, «тезаурус» сокровищ души. В тревожное время концерт помог воскресить дорогие его сердцу воспоминания о Вере Скалон, которая умерла совсем молодой (1909), и перенестись в лето 1890 года в Ивановке. Фортепианное изложение в концерте сияет виртуозным блеском, оно вообрало высшие достижения пианизма, накопленные за четверть века работы — это дало повод Б. Асафьеву назвать вторую редакцию «бриллиантовой». По уровню колористического мастерства оркестровки, изысканности хроматической гармонии и богатству мелодических линий в многоголосии новая редакция целиком принадлежит музыке XX века: об этом говорит иное, неизмеримо более совершенное качество ткани. Кроме того, концерт, сохранивший все вдохновение прекрасного и страстного тематизма юности, приобрел гораздо большую стройность в драматической концепции формы за счет обновления жанра — неистового, демонического скерцо в финале, уносящего музыку в мир трансцендентного. Концерт навсегда оставался дорог Рахманинову; он постоянно включал его в программы, а в конце жизни просил Горовица: «Пожалуйста, сыграйте мой Первый концерт — мой самый любимый»¹⁴.

«Дар любви» Рахманинова в полной мере проявился в момент прощания с родиной в ноябре 1917 года. О. Риземан напоминает: «Когда, измученный горестями и разочарованием, с Россией окончательно расставался Глинка, он остановил свой возок на границе и плюнул. Рахманинов, несмотря на жестокость и безжалостность большевистской власти, предпочел в подобных обстоятельствах опуститься на колени и поцеловать землю Родины, дорожке которой ничего в его жизни так и не было»¹⁵.

Четвертый концерт ор. 40 имел самую сложную биографию (от первых упоминаний 1914 г. до первого исполнения 1-й редакции 1927 г. и последующих переработок, последние относятся к 1941 г.). **Образ автора:** странника, потерявшего Родину, обрисован в словах композитора: «У изгнанника, который лишился музыкальных корней,

традиций и родной почвы, не остается желаний творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний»¹⁶. В концерте, однако, отражены не только кризис утраты родины, но также и адаптация к новой жизни. При сравнении двух редакций бросается в глаза образ другого мира: делового, автоматизированного. Если в 1-й редакции сочинение длится 40 минут, а его мелодии-дали символизируют просторы России, то во 2-й редакции длительность концерта доведена до 25 минут (разница колоссальная). Вместо прежнего «половодья чувств» здесь доминирует типичное для XX века лаконичное неоклассическое изложение, особенно показательна III часть — в духе урбанистической токкаты финала Концерта Равеля G-dur. При этом Рахманинов остается верен магистральной теме своего творчества: центральным является образ ностальгии, тоски по родине, его репрезентируют многие темы: побочная в I части, II часть — (им близки II часть Третьей симфонии, а также Прелюдия op. 32 № 7 F-dur).

Пятый концерт — Рапсодия на тему Паганини op. 43 — создан, напротив, в кратчайший срок (3 июля — 18 августа 1934 года). Образ автора видится здесь в роли судьи своего времени — тоталитарной эпохи. Рахманинов, переживший крушение России, остро ощущает зловещий рост агрессии: чума национал-социализма в Германии, «мировая революция» большевиков, фашизм в Италии и Испании — хрупкий мир балансирует на грани новой войны. В Рапсодии Рахманинов, быть может, интуитивно и бессознательно отражает эпоху: неуклонно наступательный характер знаменитой моторной темы 24-го каприза Паганини в сочетании с темой Судного Дня *Dies Irae* вызывает невольные ассоциации с триумфом сил смерти. Ритмоформула темы Паганини — лейтмотив сочинения, изначально исполненный свободы и артистизма, — во многих токкатных вариациях произвольно воспринимается как обобщенный символ машины смерти, угрожающего наступления механизированных военных колонн. В этом плане Рапсодия вполне сопоставима с таким знаковым сочинением эпохи, как эпизод нашествия из Симфонии № 7 Шостаковича. Разумеется, Рапсодия по-прежнему пленяет богатством и разнообразием состояний, лирических сцен и образов ностальгии (вершина этой линии в XVIII вариации *Des-dur*), однако замысел целого характеризует, прежде всего, образ катастрофы в финале сочинения.

Рахманинов объясняет связь души и таланта: «Талант — это чувство, которое каждый пианист испытывает в глубинах своего сознания. Если интерпретация идет от сердца — значит, здесь есть талант»¹⁷. И. Гофман называет высокий пример этой связи: «Рахманинов был создан из стали и золота: сталь — в его руках, золото — в сердце. Не могу без слез думать о нем. Я не только преклонялся перед великим артистом, но любил в нем человека»¹⁸. «Никогда не было более чистой, святой души, чем Рахманинов. Вот почему он был великим музыкантом...»¹⁹.

Рахманинов обращается к пианистам: «Прекрасное исполнение требует также многих глубоких размышлений, а не только совершенного владения клавиатурой. Студенту не следует думать, что цель достигнута, если сыграны все ноты. В действительности это только начало. Необходимо сделать произведение частью самого себя. Каждая нота должна пробуждать в исполнителе своего рода музыкальное осознание истинной художественной миссии»²⁰.

Исполнение Рахманинова — высший критерий музыкантской и личностной одаренности музыканта. Концепт, «парящий над текстом» искусства Рахманинова, заключается в его Credo: «В искусстве что-нибудь понять — значит полюбить».

Примечания

¹ Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., коммент. и предисл. З. А. Апетян. 4-е изд., доп. М.: Музыка, 1974. Т. 2. С. 350.

² Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1978. Т. 1. С. 94—95.

³ Рахманинов признается Б. Асафьеву: «После этой симфонии не сочинял ничего около трех лет. Был подобен человеку, которого хватил удар и у которого на долгое время отнялись и голова и руки...» // Цит. по: Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 394.

⁴ Там же. С. 380.

⁵ Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. С. 294.

⁶ Свиридов Г. Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. С. 278.

⁷ Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 3. С. 240.

⁸ Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 360.

⁹ Л. Гаккель отмечает: «Очевидна высокая семиотичность рахманиновской музыки, если воспользоваться современным словом для обозначения устойчивого, значимого, устойчиво значимого в ней. Кажется иногда, что Рахманинову довольно было прикосновения к роялю, чтобы родился символ стиля, чтобы выпал некий кристалл, заключающий в себе всю полноту рахманиновского творчества» (Цит. по: Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: очерки. 2-е изд., доп. Л.: Совет. композитор, 1990. С. 77).

¹⁰ Выготский Л. С. Психология искусства. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1968. С. 270—274.

¹¹ В. Горовиц пишет о своем учителе: «Мой профессор Феликс был, можно сказать, „правой рукой“ Антона Рубинштейна, он знал его игру вдоль и поперек. К сожалению, к тому времени, как я попал к Блуменфельду, у него парализовало одну руку... <...> Хотя Блуменфельд и не мог много показывать за роялем, он был именно тем педагогом, в котором я нуждался, — творческой личностью» (Цит. по: Дюбал Д. Вечера с Горовицем. М.: Классика-XXI, 2008. С. 34).

¹² Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л.: Музыка, 1969. С. 34.

¹³ Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1. С. 94—95, 125.

¹⁴ Дюбал Д. Указ. соч. С. 215.

¹⁵ С. В. Рахманинов. Воспоминания, записанные О. фон Риземаном. Изд. 2-е. М.: Классика-XXI, 2008. С. 158.

¹⁶ Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1. С. 131.

¹⁷ Там же. С. 116.

¹⁸ Гофман И. // Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 3.

¹⁹ Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы. М.: Искусство, 1961. С. 221.

²⁰ Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 3. С. 240.

О. Е. Шелудякова (*г. Екатеринбург*)

«Чужое слово» в стилевой системе С. Рахманинова

В современной литературе, музыковедческих трудах М. Арановского¹, Л. Крыловой² и т. д. уже определилось значение понятия М. Бахтина «чужое слово» как широкого явления, включающего в себя стилизации, цитаты, коллаж, «похожести» (выражение Л. Мазеля). Из них наиболее исследованными можно считать проблемы цитирования (М. Арановский³, Л. Березовчук⁴, Л. Генина⁵, Л. Крылова⁶), полистилистики (А. Шнитке⁷, С. Савенко⁸, А. Вобликова⁹ и др.). В последние годы появился ряд серьезных исследований, посвященных интертекстуальным взаимодействиям: особо необходимо выделить глубокие и всесторонние работы М. Арановского¹⁰ и Л. Шаймухаметовой¹¹.

По материалу, который воспроизводится в тексте Рахманинова как чужое слово, можно выделить следующие типы, которые становятся объектом работы:

- стиль;
- жанр;
- произведение;
- тема;

Названное разделение отчасти условно. Стиль проявляет себя не абстрактно, а через конкретный жанр, конкретное произведение. В свою очередь, жанр может быть ярким репрезентантом определенного стиля, а в музыкальном произведении содержатся признаки определенного стиля и жанра.

Поэтому для исследования избраны случаи, когда именно стиль, жанр, произведение становятся мощно репрезентативными объектами «чужого слова».

Различные **стили** отечественной духовной музыки были с той или иной степенью переосмысления претворены во Всенощном бдении, где не только использованы различные первоисточники, но и мастерски смоделированы различные певческие стили: от Обихода до партеза, от концертного стиля до стиля «нового направления».

В качестве претворения **бытового жанра** как «чужого слова», опосредованного и услышанного в новую композиторскую эпоху, назову «Вальс» из «Симфонических танцев» С. Рахманинова. Танец здесь становится своеобразным кодом, расшифровка которого позволяет оценить и меру творческой смелости и степень опоры творческого диалога на культурную традицию.

За точку отсчета был, по всей видимости, взят «Вальс-фантазия» Глинки. Однако даже в сравнении со столь элегически трепетным прочтением бытового танца Вальс Рахманинова звучит несравненно более напряженно. Вместо уютного домашнего музицирования — накаленный экспрессивный тон; в некоторых фрагментах танец смыкается даже с inferнальными образами.

Бытовой жанр со свойственным ему комплексом средств отчетливо выделен в отдельную часть и в контексте симфонического произведения драматургически и синтаксически обособлен. В бытовой жанр вносится поэтичность, лирическая напевность, душевный **авторский** тон, происходит десемантизация типичнейших интонаций, их переосмысление и «присвоение» с точки зрения индивидуального композиторского стиля.

Стилевая «полифония» раскрывается в динамическом процессе «колебаний» между жанровым и авторским инвариантами, но это «диалог согласия», а не конфликтное противопоставление. Мельчайшие нюансы интонирования служат знаками, мгновенно переводящими восприятие с абстрактного вальса на индивидуальный стиль Рахманинова. «Режиссерская интонация» вносит в жанр то магическое «чуть-чуть», которое неуловимо преображает модель, превращая классический танец в романтическую поэму.

Особого упоминания заслуживает весьма важный для романтической культуры жанр — **транскрипция**. Достигнув высочайшего уровня в творчестве гениальных пианистов Листа и Рахманинова, жанр транскрипции крайне интересен именно с позиций «чужого слова». В основе творческой работы законченное, чаще всего достаточно известное сочинение. Уже это представляется крайне важным — в программу восприятия заложено **сравнение с оригиналом**.

Произведение фигурирует в подавляющем большинстве случаев целиком: либо полная миниатюра, либо гораздо реже основные темы (если это парафразы оперы).

Транскрипция Рахманинова песни «Куда?» поражает активным вмешательством в текст шубертовской песни. Степень переинтонирования, т. е. транскрипции в буквальном значении этого слова, таким образом, чрезвычайно велика. Незамутненная чистота песни Шуберта, ее искренняя наивность и вместе с тем трогательная прелесть уступают место бравурному фейерверку и изысканной утонченности, высокая простота и искренность в транскрипции Рахманинова оборачиваются эстетством, почти модернистской стильностью. Безыскусная песнь ручейка превращается в сверкающий поток, гирлянды звуков, россыпи пассажей. Все время слышны приметы музыки XX столетия — в моментах мелодических цезур появляются характерные гармонические обороты параллельного мажоро-минора, расширенной тональности (т. 2—3, 10), которые вызывают ассоциации с собственными сочинениями Сергея Васильевича. Неслучайным оказывается переименование в «Ручей» — психологический подтекст, тонкость и правдивость душевных движений оказываются не вполне органичными в такой роскошной «оправе». На первый план выходит поразительная по техническому совершенству звукопись, мастерство пианиста-виртуоза.

Эффект стилового отчуждения, осуществленный в транскрипции Рахманинова, можно сравнить скорее с джазовыми обработками классических произведений. Это парадоксально близкий способ трансформации материала: обогащение гармонии за счет побочных тонов и многотерцовых созвучий, фигурирование, развитая пассажная техника с активной хроматизацией. Разумеется, это лишь свободная аналогия, и джазовый стиль не стал ведущим в транскрибировании шубертовской песни. Однако именно в годы написания собственных транскрипций Рахманинов знакомился с джазовыми обработками многих произведений, в том числе и собственных, и часто высоко оценивал их.

В одной из статей И. Барсова¹² очень точно уподобила переложение (в том числе и транскрипции) переводу на иной язык. Данная мимоходом оброненная метафора может раскрыть весьма важные положения для понимания феномена транскрипции. Объект перевода (яркое художественное произведение) излагается на ином языке, и переводчик при этом должен выполнить функцию медиума-посредника, позволив читателям иного языка, иной литературной традиции приблизиться к чуду.

Особое место в системе интертекстуального взаимодействия занимает **цитирование**. Это наиболее яркий и рельефный способ совмещения различных стилевых плоскостей на сжатом, ограниченном музыкальном пространстве.

В музыке Рахманинова сформированы практически все основные причины обращения к цитатному материалу, породившие развитую технику коллажа и полистилистики XX столетия. Это восприятие явлений музыкальной культуры как объекта воплощения в музыкальном тексте и полемика с музыкальным прошлым. Это восприятие музыкального материала, «чужого слова» как святыни (Л. Генина¹³) и «остранение» другого музыкального материала, введение его как подчеркнуто чужеродного явления (например, *Dies irae*).

Весьма своеобразный вид цитирования связан с особым чувством восхищения и преклонения перед каким-либо автором. Произведение тогда становится своего рода «музыкальным приношением» тому или иному композитору. Например, именно как музыкальный венок Чайковскому можно рассматривать «Трио» Рахманинова.

Даже в тех случаях, когда введение заимствованной темы определяется изначально (например, цикл вариаций на тему Корелли, Шумана и т. д.), часто уже первое появление материала несет отсвет позднеромантического индивидуального авторского прочтения. Достаточно напомнить тему Паганини в «Рапсодии» Рахманинова, из которой первоначально был выделен функциональный бас, и лишь затем была введена собственно тема. Эта басовая линия стала в дальнейшем одним из стержней варьирования. Таким образом, налицо аналитическое прочтение темы, изначально выделение из нее объектов варьирования.

Цитата в музыке Рахманинова весьма разнообразна и по художественной функции.

Весьма распространенной является функция **посвящения**. Частой является также и функция **иллюстрации**. Так, в письме К. Станиславскому от С. Рахманинова слова «Вы нашли „Синюю птицу“» сопровождаются музыкальной цитатой из спектакля¹⁴. Во многих случаях иллюстрирующая функция дополняется другими: например, **этикетной**. Весьма существенной является и способность цитаты заменять словесное программное **указание**.

Особую роль в этом смысле сыграла мелодия заупокойного кондака «Со святыми упокой». Это был не просто музыкальный символ и даже не просто «омузыкаливание» философской идеи, но своего рода философская метафора. Это песнопение едва ли не для каждого связывалось с личными переживаниями и воспоминаниями и служило надежным испытанным кодом, открывающим путь

к сердечному интимному миру. Поэтому, несмотря на внешнюю похожесть условий применения мелодий «Со святыми упокой» и «Dies irae» (хоральный жанровый модус, вычленение в качестве сегмента первой фразы, переинтонирование), внутреннее их осмысление было совершенно различным.

Даже для композиторов, укорененных в католической традиции (например, Листа в последний период творчества), тема «Dies irae» была средневековым символом, а не частью живой современной практики. Тем более это относится к цитированию темы «Dies irae» Рахманиновым и Чайковским. Напротив, зауспокойная Панихида (и входящее в нее песнопение «Со святыми упокой») была для русских авторов частью жизненного, а не только музыкального опыта. И потому краткость ее воспроизведения объясняется еще и наличием «общего контекста» для тысяч слушателей, отсутствием необходимости расшифровывать музыкальную отсылку. Краткость же воспроизведения средневековой секвенции, не имеющей такого широкого контекстуального поля, отчасти связана с обязательностью соответствия романтической традиции цитирования этого напева, корреляции со сложившимся стереотипом.

Таким образом, цитата не просто важна сама по себе как метафора, эмблема и иное явление символического порядка, но она включает целую систему «кодов или определенных групп кодов (направлений, жанров, стилей)»¹⁵. За ней открывается мощный культурно-исторический шлейф, создающий даже для единичной цитаты дополнительный смысловой ряд.

В данном смысле возможно применить к исследованию «чужого слова» позднеромантической эпохи систему классификации заимствованных первоисточников. Выделяется четыре пары понятий:

- полное — неполное;
- точное — неточное;
- однократное — многократное;
- континуальное — дискретное.

В музыке Рахманинова воссоздана вся названная система. Полное проведение соответствует жанру транскрипции, неполное отличает цитатный тип воспроизведения первоисточника. Цитаты дают и широкую гамму точных и неточных проведений, а также способов трансформации. В жанре же транскрипции весьма часто происходит стилевая модуляция и соответственно переход от точного к неточному воплощению оригинала. Преобладает однократное воспроизведение первоисточника, однако цитата может стать и ключевой сквозной тематической идеей-символом. Наконец, безусловно преобладающим является континуальное проведение источника, однако возможны связки, обрамления и даже диалоги.

В связи со сказанным возникает вопрос о границах «чужого слова». Во многих случаях это моменты, трудно поддающиеся вычленению. Так, часто невозможно выявить конкретную музыкальную интонацию или прием, но сам материал кажется близким и знакомым. Это не заимствование, но скорее вживание в какой-либо музыкальный стиль, манеру. Такие произведения, как ни парадоксально, часто имеют наибольший публичный успех. Возможно, здесь действует важнейший эффект узнавания, существеннейший для восприятия музыки — опора на известные интонации позволяет слушателю с готовностью принять музыкальный материал¹⁶.

В таких случаях можно говорить о наличии некоего общего «стилевого поля», в которое было погружено творчество Рахманинова. И это поле было весьма разноголосым, включало в себя элементы стиля различных эпох, разных стилей — классицизма и барокко, «высокой» и «низкой» культуры. В этом смысле сама насыщенность «чужими словами», переинтонированными в соответствии с духом времени, стала фактором стиля. Ведь при всей яркой узнаваемости и индивидуальности музыка поздних романтиков содержит элементы настолько различных языков и стилей, в такой степени способна к диалогам и контактам, что порой контуры стиля размываются. Общепринятые «музыкальные речения», по Б. Асафьеву, играют в высказываниях позднего романтизма весьма значительную роль. При этом речь, безусловно, должна идти не об эклектизме, а о «синтезе актуальных для современности языковых и речевых возможностей, без которого не достигает зрелости ни один музыкальный стиль»¹⁷. В других случаях происходит постепенный переход от неосознанного и невычлененного взаимодействия своего и заимствованного материала¹⁸ к сознательному цитированию. Очень часто диалог культур осуществляется на всем протяжении музыкального произведения.

В свете сказанного весьма значительно различие с претворением заимствованного материала в XX веке. Помимо процесса моделирования важнейшую роль начинает играть принцип «вариаций на стиль» (Б. Кац). Элементы культуры прошлого рассматриваются как ориентиры, точное приближение к которым вовсе не является обязательным. И хотя некоторые проявления этого можно отметить уже в творчестве Рахманинова (например, в Вариациях на тему Корелли, где в вариации № 14 воссоздана фолія Корелли, услышанная мастером начала XX столетия), все же подлинный расцвет данного явления произошел уже во второй половине XX столетия.

На первый план в таких случаях выходит уже не сам образец и не его трансформации, а причины, породившие «мутацию» эталона.

Авторская точка зрения становится объектом художественного замысла и его воплощения. И поскольку позиция автора обнажается прежде всего в процессе ее столкновения с иной, в момент смены точки зрения (по Ю. Лотману) именно культура XX века создает все необходимые условия для реализации данного типа интертекстуальности.

Еще одним важным моментом, воплотившимся уже в эпоху позднего романтизма, является игра внешней формой «чужого слова». С. Савенко упоминает о любопытнейшей особенности «чужого слова»: многие темы звучат совершенно цитатно, хотя цитатами на деле не являются. И напротив, преподносимый как авторский, материал может оказаться цитатой. Многие авторские интонации выделены и обособлены в стилевом отношении до степени восприятия как цитаты из неизвестного источника. И напротив, явные цитаты интегрированы в авторский стиль и растворены в нем, так что становятся заметны лишь при тщательном музыкально-историческом аналитическом рассмотрении. Ведь композиторы позднего романтизма опирались в своих сочинениях не только на профессиональное композиторское творчество, но и на обширное богатство фольклорного, бытового, культового искусства, часто применяя его как анонимное, исполненное многовековой семантической глубины.

Как видим, в творчестве Рахманинова задействованы практически все возможные уровни воспроизведения «чужого слова» — от отдельных мотивов и форм мелодического движения до целостного произведения и конкретного жанра и стиля. Задействован широкий спектр исторических взаимодействий как синхронных, так и диахронных (ретроспекции, реминисценции, аллюзии минувших эпох).

С одной стороны, нарабатывается технический аппарат, блистательно реализованный уже в XX веке, а с другой — происходит проверка «растяжимости» основных понятий «своего» и «чужого» слова, возможности их смысловых границ. Поражает изобретательность и последовательность, которую демонстрирует композитор в воплощении заимствованного материала, что, безусловно, свидетельствует о неслучайности данного ракурса рассмотрения творчества Рахманинова.

Примечания

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
2. Крылова Л. Л. Функция цитаты в музыкальном тексте // Совет. музыка. 1975. № 8. С. 92—97.
3. Арановский М. Г. Указ. соч.
4. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) // Аспекты теоретического музыкознания: проблемы музыкознания / отв. ред. Ю. В. Кудряшов. Л., 1989. Вып. 2. С. 95—122.

5. Генина Л. «Анна Каренина»: театр чувств // Совет. музыка. 1972. № 10. С. 18—32.
6. Крылова Л. Л. Указ. соч.
7. Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. М.: Совет. композитор, 1990. 350 с.
8. Савенко С. С. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
9. Вобликова А. Б. Симфонические концепции А. Шнитке как явление современной художественной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1989. 25 с.
10. Арановский М. Г. Указ. соч.
11. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1994. 31 с.
12. Барсова И. А. Опыт этимологического анализа // Совет. музыка. 1985. № 9. С. 59—66.
13. Генина Л. Указ. соч.
14. Данный пример приведен в статье Л. Крыловой «Функция цитаты в музыкальном тексте» (Крылова Л. Л. Указ. соч.).
15. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха: пособие для студентов. М.: Просвещение, 1972. С. 97.
16. Современные психологические исследования показали, что в подавляющем большинстве люди предпочитают услышать новое о знакомом, находить в новом аналогии и признаки сходства с привычным.
17. Царева Е. М. Чайковский в наши дни. Между двумя датами // П. И. Чайковский. К 100-летию со дня смерти (1893—1993). М., 1995. С. 31.
18. В работе М. Арановского такой тип интертекстуальных взаимодействий называется амальгамой. «Речь идет о таком соотношении **своего** и **чужого**, при котором нет ни явного цитирования, ни вариации заданного материала, ни контаминации, и когда собственный текст и интекст перемешаны настолько, что отделить их практически не представляется возможным... Речь идет о дисперсном распределении в тексте малых единиц. Это может быть мотив, синтагма, краткий мелодический или гармонический оборот, фактурная ячейка, характерный тональный сдвиг и даже отдельная интонация — короче, материал, составляющий содержание долговременной слуховой памяти. <...> Возникает своеобразная *амальгама*, в которой музыка... образует целостный сплав» (полужирный — автора цитаты, курсив мой. — О. III.) (Арановский М. Г. Указ. соч. С. 301—302).

Глинкинский след в жизни и творчестве С. В. Рахманинова

Глинкинские интересы проявились у Рахманинова далеко не сразу. И этому есть объяснения. Москва в те времена, когда 12-летний Рахманинов в 1885 году, переселившись из Петербурга, начал заниматься в классах Московской консерватории, не очень-то жаловала Глинку. Оперы Глинки давались лишь эпизодически и ни качеством исполнения, ни особым успехом у публики не отличались. На сцене и в слушательских вкусах господствовала итальянская опера. Почти не звучал Глинка в симфонических концертах. Редко исполнялись его романсы и фортепианные пьесы.

Нечасто звучало имя Глинки или шел разговор о его сочинениях и среди преподавателей Рахманинова. Особенно поразительно здесь равнодушие к Глинке со стороны такого наиболее важного человека в плане обучения Рахманинова музыкально-теоретическим знаниям, как С. И. Танеев.

Естественно, что сколько-нибудь широкого контекста для выявления «глинкинского следа» в раннем периоде жизни и творчестве Рахманинова мы не обнаружим. Сам Рахманинов также вспоминал Глинку довольно редко. В своих письмах он называет Глинку лишь по поводу подготовки исполнения его оперы «Жизнь за Царя» в Большом театре в сезон 1904/1905 года.

Совсем мало Рахманиновым было исполнено музыки Глинки. Известно, что в 1897 году и в 1904—1906 годах он дирижировал оперой «Жизнь за Царя», с 1900 года иногда аккомпанировал исполнению некоторых романсов Глинки, а в концертных сезонах московского «Кружка любителей русской музыки» в 1905 году дирижировал «Камаринской» Глинки.

И все же смеем утверждать, что «глинкинский след» в жизни и творчестве Рахманинова несомненен. Об этом, прежде всего, свидетельствует сам же Рахманинов в своих знаменитых «Воспоминаниях, записанных Оскаром фон Риземаном» в 1930 году и опубликованных в Лондоне в 1934 году.

Сразу же отметим, что в этих воспоминаниях отражены представления зрелого Рахманинова, ретроспективно оценивающего свою творческую жизнь и ту музыку, которая сыграла в ней важную роль. Поэтому представляется более чем знаменательным, что лишь об одном произведении здесь написано так, что становится ясной его особая роль в биографии Рахманинова. И этим произведением является опера М. И. Глинки «Жизнь за Царя».

Знаменательно также и то, что композитор в пересказе Риземана дважды вспоминает об этой опере. Первый раз речь о «Жизни за Царя» заходит в связи с тем, что осенью 1897 года началась работа Рахманинова в качестве дирижера в частной опере С. И. Мамонтова и опера Глинки стала первым произведением, которое он готовил к исполнению.

«Так как я никогда не дирижировал оперой, — вспоминает Рахманинов, — Эспозито [основной дирижер мамонтовской оперы. — С. Ф.] посоветовал мне взять партитуру, хорошо знакомую оркестру, хору и солистам. Выбрали „Жизнь за Царя“ Глинки. Теперь я могу сказать, что, с точки зрения дирижера, это одна из самых трудных опер, которые я знаю. В ней множество ловушек — таких, например, как сцена в лесу, где хор поляков ни разу не меняет ритма мазурки и поет на три, в то время как оркестром надо дирижировать на четыре. Этот кусок труден даже для опытного дирижера»¹.

В этом высказывании особого внимания заслуживает то, что приводится в качестве примера «множества ловушек» «Жизни за Царя». Рахманинов говорит здесь об одном случае ведения особой метроритмической игры, которой Глинка достигает эффекта своего рода «полифонии пластов». Суть этого эффекта в том, что при синхронном тактовом или даже четвертном пульсе одновременно звучит музыка различных метрических организаций. Благодаря этому создается особая музыкально-драматургическая ситуация, в которой в последовательном сочетании или даже одновременно противопоставляются принципиально непримиримые музыкальные образы. Как известно, в музыкальной драматургии «Жизни за Царя» Глинка поставил своей задачей «противупоставить» два музыкально-образных мира: русских и поляков².

Однако, назвав только один пример из множества подобных «ловушек» — в Финале IV действия (№ 21 партитуры), — Рахманинов дал нам право вспомнить и о других. Так, в частности, уже в Увертюре «Жизни за Царя» дирижер попадает в сложную систему подобных ловушек. Здесь ему приходится постоянно менять ощущение пульса.

С одной стороны, это проявляется в том, что в темах нарушается столь привычная для классической музыки квадратность. То есть вместо структур в 4 такта, 8 тактов, 16 тактов и так далее, в главной партии тема уложена в семь с половиной тактов, а далее она перебивается отыгрышем в три с половиной такта. И в побочной партии начало темы составляют два семитакта. Благодаря этому в звучании главной и побочной партии возникает ощущение «сбоя» дыхания, какой-то скрытой тревоги.

С другой стороны, в общий двухдольный метр Увертюры трижды вторгаются трехдольные эпизоды, а в них намечаются признаки мазурочной ритмики. Вспомним здесь реплику Гоголя об «опрометчивом мотиве польской мазурки»³.

Таким образом, уже в Увертюре предвещаются основные коллизии будущих музыкально-драматургических тайнств оперы, которые Рахманинов назвал «ловушками» для дирижера.

Не перечисляя здесь всех примеров того, как в опере в дальнейшем претворяются намеченные в Увертюре приемы сложнейшей метроритмической игры, обратимся лишь к наиболее значимым. В частности, центральным среди них является подобный упомянутому Рахманиновым «противупоставлению» метроритмический конфликт, разворачивающийся в сцене прихода Поляков в дом Сусанина (№ 13 партитуры). Здесь наиболее открыто трехчетвертная мазурочная метрика хора поляков противостоит двухчетвертному метру в партии разговаривающего с ними Сусанина.

Однако, если в сцене в лесу синхронизируются тактовые черты и на общий потактовый пульс в характеристике поляков на один такт приходится три четверти, а в русской образности — две, то есть, одновременно в одном такте партитуры звучит «два на три», то в III акте в избе Сусанина все обстоит гораздо сложнее. Здесь в русский двух- или четырехчетвертной метр и вокально-песенную образность самым бесцеремонным образом вторгается польская трехдольная танцевальность.

Сначала она заявляется в дом Сусанина вместе с поляками в виде традиционной мазурки. Ее пунктирная припрыжка звучит в аккомпанементе к их размеренному хоровому речитативу. Невольно возникает образ пританцовывающего воинства... Чуть позже в диалоге с Сусаниным в разделе *Tempo di Polaca* на слова «Москаль, нам не нужно твое хлебосољство...» на смену мазурке приходит полонез.

Далее трехдольный ритм мазурки-полонеза сначала чередуется с двухдольным в партии отвечающего полякам Сусанина. Но затем в метроритмической структуре музыкального текста начинают возникать неожиданные миксты. В разделе *Maestoso* на слова «Высок и свят наш Царский дом...» партия Сусанина ведется в размере $\frac{6}{4}$ — т. е., казалось бы, с признаками двухдольности. Однако в его мелодии идет движение не только половинными с точкой длительностями, но и четвертями. Таким образом в его партию проникает трехдольный пульс. При этом как бы подтверждая присущую Сусанину русскую двухдольную природу, Глинка в партитурной строке партии кларнета поверх общего шестидольного движения выписывает четырехдольное. Но тактовые вертикали при этом сохраняются⁴.

Вот где впервые в опере зазвучала метроритмика «два на три».

Наконец, в разделе *Agitato* на слова Сусанина «Боже! Спаси Царя...» общая оркестровая фактура вместе с партией Сусанина звучит на $\frac{4}{4}$, а поляки поют на $\frac{3}{4}$. В оркестре же с этой метрикой их поддерживает лишь партия гобоя.

Но вот что замечательно! Теперь в условиях общности четвертного пульса метроритмические противопоставления осуществляются в расстановке тактовых черт. И разные строки единой вертикали партитуры выписаны с разными метрическими указаниями.

Завершается сцена и сюжет с метроритмическими противопоставлениями ложным смирением Сусанина, согласившегося с требованием поляков вести их к Царю. Но и здесь притворство Сусанина снова раскрыто средствами метроритмической игры. В эпизоде *Tempo di mazurka* на слова «Да! Ваша правда!» он как-то уж очень явно вопреки всему тому, что звучало в опере в его партии, начинает петь не только на $\frac{3}{4}$, но и под аккомпанемент мазурки.

Однако этим вовсе не исчерпываются в опере метроритмические коллизии, завязавшиеся в этой сцене. После того, как трудное метроритмическое противостояние Сусанина с поляками завершается его притворным согласием и поляки уводят Сусанина, Глинка оказался в труднейшем положении. Он не мог дальше давать музыку ни в двух-, ни в трехдольном размерах без того, чтобы тем самым не оказаться «на чьей-либо стороне» в «противостоянии».

И тогда гениальный композитор вообще снимает ситуацию «противостояния» тем, что в следующем номере оперы нет ни двух-, ни трехдольного пульса. Вместо этого вводится «свадебный хор», который поется на $\frac{5}{4}$. Благодаря этому достигается эффект приема «остраннения» (термин В. Б. Шкловского); происходит переключение действия, и в музыкальной драме откладывается развязка.

Отметим, что приведенные примеры из «Жизни за Царя», являются образцами историко-стилевых и разножанровых микстов, насыщающих музыку Глинки повышенным технологизмом, а главное, небывалой для русской музыки до него, да и для большинства его последователей, глубиной содержательности. В более широком понимании эти миксты выявляют в русской музыке особенности так называемого «Петербургского текста». Его первым воплощением как раз и стал Глинка⁵.

Второй раз в «Воспоминаниях» Рахманинова, записанных Ризманом, речь об опере Глинки «Жизнь за Царя» заходит в связи с работой композитора в качестве главного дирижера московского Большого театра в сезонах 1904—1906 годов. Тогда эту оперу обновляли к столетию со дня рождения Глинки.

Как пишет Риземан, в те времена «„Жизнь за Царя“ считалась устаревшей оперой и ставилась только из чувства долга в дни официальных торжеств, таких, как день рождения царя, празднование его именин и так далее. Но в основном она служила затычкой в репертуаре. Однако под руководством Рахманинова опера стал неузнаваемой. Неувядаемые, но слегка заигранные мелодии Глинки, казалось, обрели новый блеск; великолепные хоры исполнялись с необыкновенной тщательностью и отличались очаровательной ритмичностью...»⁶.

Таким образом, подчеркнуто, что Рахманинов много работал именно над метроритмической стороной музыкально-драматургических средств.

Контракт Рахманинова с Большим театром закончился 12 февраля 1906 года. И за время работы в театре он неоднократно исполнял «Жизнь за Царя». Следовательно, не только в период подготовки этой оперы к первому ее обновленному исполнению 21 сентября, но и позже он должен был очень много работать с ее музыкой и это, судя по всему, имело серьезные последствия в его композиторском творчестве.

Можно даже предположить, что долгое вживание в интонационную драматургию «Жизни за Царя» Глинки отразилось в некоторых чертах обновления композиторской техники Рахманинова.

Не касаясь здесь всех возможных аспектов, рассмотрим «глинкинский след» лишь в трех произведениях, созданных в период с 1909 по 1913 год. Это симфоническая поэма «Остров мертвых», Третий фортепианный концерт и поэма для оркестра, хора и голосов соло на слова Э. По в переводе К. Д. Бальмонта «Колокола».

Некоторый временной разрыв между работой над «Жизнью за Царя» в сезоны 1904—1906 годов и сочинениями, в которых стал отчетливо заметен «глинкинский след», по всей видимости, был обусловлен тем, что в этот период Рахманинов дописывал сочинения, задуманные ранее. К тому же для того, чтобы «след» начал явственно проявляться, вероятно, потребовалось некоторое время «латентной» внутренней слуховой работы композитора.

Первым, из рассматриваемых в контексте «глинкинского следа» сочинений является «Остров мертвых» — симфоническая поэма, написанная весной 1909 года.

Именно с этого произведения в творчестве Рахманинова начинаются удивительные творческие игры с жанрово-стилевыми и технологическо-содержательными музыкально-драматургическими микстами.

Важнейшей особенностью произведения является то, что оно почти полностью написано в тактовом размере $\frac{5}{8}$.

Конечно, пятидольный тактовый размер ко времени Рахманинова вовсе не являлся новостью. На $\frac{5}{4}$ написана, например, вторая часть Шестой симфонии Чайковского. Однако, полагаем, что отнюдь не Чайковский повлиял на некоторые характернейшие особенности «Острова мертвых». Основным образцом для Рахманинова стал «Свадебный хор» и все коллизии предшествующей ему музыкальной драматургии из оперы Глинки «Жизни за Царя». Даже в тональности a-moll можно слышать отзвук этого хора, написанного в переменном ладу a-moll — C-dur; тогда как вторая часть Шестой симфонии Чайковского звучит в тональности D-dur.

Сближает Глинку и Рахманинова и техника работы с пятидольным размером. И у того и у другого в такте нередко чередуются комбинации 2+3 и 3+2. У Чайковского же неизменным во всей части симфонии остается комбинация 2+3.

Есть в симфонической поэме Рахманинова и другие соотношения с метроритмическими играми в музыке «Жизни за Царя», которые позволяют говорить о проявлении в нем новой музыкально-стилистической, музыкально-драматургической технологии. Это, прежде всего, постоянные «перетяжки» заливочных длительностей с целью снятия ощущения сильной доли в такте и чрезвычайно гибкая система переменных размеров, когда на смену общему тактовому метру в $\frac{5}{8}$ временами вводятся размеры в $\frac{3}{4}$ и $\frac{4}{4}$.

Смены тактовых размеров в «Острове мертвых» выполняют, как и у Глинки, важную функцию обоснования основных коллизий музыкальной драматургии. Так, например, траурное шествие с пульсацией $\frac{5}{8}$ и скрытыми интонациями заупокойно католической секвенции *Dies irae* представляет собой своего рода «царство смерти» в крайних разделах симфонической поэмы. Необычность пятидольного метра создает впечатление какой-то непонятной оцепенелости. Этому «царству» контрастирует средний раздел, в котором развиваются трепетно лирические образы. Основным тактовым метром середины раздела является $\frac{3}{4}$. Но лирическая образность середины постепенно драматизируется, истончается и, в конце концов, срывается вторжением мрачного таинства тихого шествия в $\frac{4}{4}$ с мотивами секвенции *Dies irae*. И после недолгого сопротивления в лирических порывах на $\frac{3}{4}$ в музыкальное повествование вновь возвращается «царство смерти» со своим характерным тактовым метром в $\frac{5}{8}$.

Так еще Рахманинов никогда не писал. Здесь впервые и в весьма концентрированном виде проявилось обновление его стиля. Позволим себе предположить, что Рахманинов хорошо понимал всю важность происходящего у него обновления художественно-выразительных средств, а может быть и модели музыкальной содержательности.

И «Остров мертвых», как первое из создаваемых в новой стилистике произведений, сыграл в его творчестве роль своего рода эстетического манифеста.

Написанный вслед за «Островом мертвых» летом 1909 года Третий фортепианный концерт также насыщен признаками новой музыкальной стилистики.

В первой части концерта освоенные в «Острове мертвых» метроритмические таинства в основном сосредоточены в теме главной партии. Уже самое начало темы метрически вступает в «диалог» с четырехчетвертным тактовым метром первой части. Оно записано как длительный в три четверти затакт. Далее на всем пространстве темы на сильные доли такта в ней приходятся быстрые «легкие» восьмые, а на слабые — «тяжелые» медленные четверти. А в завершающем тему дополнении звучат «антитактовые» гемиолы и залигванные перетяжки, также скрывающие сильные доли такта.

Таким сокрытием сильных долей Рахманинов, с одной стороны, уходит от привычных для музыки XIX века признаков прикладной жанровости и, может быть, даже нарочито усиливает черты, связывающие тему Третьего фортепианного концерта с древнерусской монодией знаменного церковного пения. С другой же стороны, он как бы вуалирует еще один «глинкинский след» в музыке концерта. Дело в том, что по своей мелодико-ритмической структуре тема главной партии обнаруживает явное сходство со знаменитой темой «Славься» из оперы Глинки «Жизнь за Царя». И в случае, если бы эта тема вводилась не из затакта, а в такт, то это сходство было бы чересчур явным.

Столь же важной представляется в теме главной партии и работа по преодолению квадратной структуры темы. Формообразующий ее структуру период сложен из двух девятитактовых предложений и дополнения в шесть с половиной тактов.

Особую остроту метроритмическому конфликту придает то обстоятельство, что все рассмотренные звукопреодоления квадратности и простой метричности оказываются заявленными в фортепианной партии, но выстроены на фоне устойчиво звучащего в оркестровой фактуре четырехдольного маршевого контекста.

Нечто подобное происходит и во второй части. Напряжение метроритмических противоречий несколько снимается в финале концерта. Однако в коде снова для выделения отдельных партий оркестра и в особенности для выделения партии рояля различные строки партитуры выписаны с разными метрическими установками.

В музыкальной драматургии третьего рассматриваемого нами сочинения — «Колоколов» — ритмоинтонационная интрига

приобретает более сложные формы. Здесь она оказывается осложненной еще и тем обстоятельством, что она сопряжена со сложнейшей метроритмической игрой в поэтическом тексте. Уже сами стихи в переводе Бальмонта представляют собой образец свободной версификации, уклоняющейся от привычных метрических норм стихосложения. Рахманинов же очень осторожно оснащает эту игру в своей музыкальной фактуре.

Так, например, в первой части и главным образом в развернутом оркестровом вступлении легко и постоянно меняющиеся метры в $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ и $\frac{4}{4}$ фактически снимают ощущение тактовой нормативности.

Однако наиболее заметна «игра в прятки» от сильной доли во второй части. Начала тактов общего трехчетвертного движения здесь «сокрыты» залигованными перетяжками или наслоениями музыки бинарных структур. Таковыми оказываются мотивы постепенно вторгающейся в оркестровую ткань зауспокойной католической секвенции *Dies irae*. Даже имитирующая колокольные звоны аккордовая двухдольная раскачка идет как бы поверх общей трехдольности. Столь же интригующе идет игра в сокрытие сильной доли и преодоление тактовой зависимости в вокальной партии сопрано.

В третьей части напряжение в метроритмических сопоставлениях почти не ощущается. И совсем оно пропадает в финале. Похоронная тематика текста и траурная содержательность музыки здесь оказываются малоудобными для подобных структурно-технологических игр.

Подводя итог сказанному, отметим, что, во-первых, в выявленных метроритмических антиномиях, условно говоря, «постглинkinского» периода творчества Рахманинова можно увидеть эволюцию его творческого метода в сторону «Петербургского текста», столь мощно намеченного Глинкой. Во-вторых, освоенные в названных трех важнейших произведениях зрелого периода творчества Рахманинова технологические приемы в дальнейшем уже не выходили из его композиторской практики.

Примечания

¹ Сергей Рахманинов. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном: пер. с англ. М.: Радуга, 1992. С. 111.

² Глинка М. Литературные произведения и переписка: в 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1973. С. 267.

³ Глинка в воспоминаниях современников / под общ. ред. А. А. Орловой. М.: Гос. муз. изд-во, 1955. С. 340.

⁴ Введение такого практически неразличимого таинственного четырехчетвертного голоса в шестичетвертном метре оркестровой партитуры не поддается прямому объяснению. Помимо ясно выраженного подтверждения подлинной русскости как в контексте музыкальной драматургии этой оперной сцены,

так и в характеристике ее главного героя, это воспринимается еще и как отражение высочайшего композиторского мастерства и невероятной изобретательности технологизма Глинки. Не следует ли в таком случае расценивать этот одинокий голос кларнета, как чудесно оберегаемый от прямого «профанного» слышания контрапункт к метру $\frac{6}{4}$ в партии Сусанина?

⁵ Фролов С. В. М. И. Глинка — «петербургский» композитор // Новоспасский сборник: материалы Всерос. конф., 31 мая — 2 июня 2005 г. Смоленск: Смол. город. тип., 2005. Вып. 1: М. И. Глинка. Личность. Музыка. История. С. 47—62; Его же. О «Петербургском тексте» в русской музыке // Художественный текст: явное и скрытое: IX Всерос. междисциплинар. семинар: сб. науч. материалов. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2007. С. 298—309.

⁶ Сергей Рахманинов. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. С. 126.

А. С. Ярешко (г. Саратов)

Последние звоны далекой Родины

Мы живем, поистине, в страшное время.
С. Рахманинов¹

Зримые нити соединяют «Симфонические танцы» с «Колоколами». Время почти в тридцать лет между этими сочинениями неожиданно сконцентрировалось, объединив произведения тематически и духовно. Скрытая программа, которая исподволь одухотворяла «Танцы» («День», «Сумерки», «Полночь»), явилась не в качестве вариаций на некогда осуществленный замысел, а как завершение жизненного итога художника, испытавшего великую любовь и славу слушателей, но и горечь сомнений, разочарований, бед... Набат, прозвучавший «нервным вихрем» (Асафьев) в Прелюдии *cis*, достигший апогея в последних двух частях «Колоколов», завершился глубинным философским осмыслением в «Танцах». Рахманинов создал музыкальное пространство, включив в него колокольность в качестве важнейшего драматургического средства выразительности. Можно с уверенностью констатировать: симфонизация аутентичных православных колокольных звонов в их варианном развертывании — это основное стилистическое свойство музыки композитора. Две темы, как две ипостаси образа далекой родины (а в семантическом аспекте они равноправны), лежащие в основе первой части, имеют глубинно таящуюся колокольную природу. Уже первые «зовные» элементы начала части подобны колокольному прелюдированию перед активным ударом-звоном. Таково, к примеру, начало звона, записанного мною в 1975 г. в г. Печоры Псковской области, в церкви «Сорока мучеников» от потомственного звонаря Н. С. Ринусова:



Колокольность первой темы — в оstinатно-мелодическом способе изложения тематизма, который типичен для рахманиновских «великих» ударов-звонков. Их истоки — в Прелюдии *cis* (ниспадающая интонация от квинты к тонике), ритмоинтонационных «всплесках» третьей части «Колоколов» (тема тубы, ц. 77), наконец, в аутентичных звонах русских колоколен (см. приведенный выше пример), с их типичной ритмической пульсацией (фрагмент партитуры):



Симфонизация этой афористичной, но удивительно емкой в образном отношении темы воплощает драматическую коллизию надвигающегося апокалипсиса. Это удары Судьбы, которые преследовали композитора на протяжении жизни, с двумя «кульминациями» — Первая и Вторая мировые войны. Предвестником их стали рахманиновские колокола в Поэме и «Симфонических танцах» («колокол народную беду завсегда чует»). Колокольная ритмическая пульсация как основной движущий элемент (восьмая — две шестнадцатые) в соединении с «тяжелой» пульсацией фона (аккомпанемент той же колокольной природы) — кажется, это возвращение «черного» «заупокойного звонаря» из «Колоколов». Но фантасмагорический образ, появившийся в «Колоколах», в «Танцах», — не фантом, а суровая и страшная реальность бытия.

Сцена «отстранения» (а «Танцы» — это подлинный музыкально-драматический спектакль) — *русская протяжная песня*, возникающая словно из небытия, как нечто забытое, ушедшее, аллюзия далекой родины. В ней поразительное слышание и чувство Рахманиновым русской песенности, она наполнена подлинными

распевами, хотя точного аналога ей нет. Но в то же время она соткана из интонаций, постоянно внедряющихся в музыку композитора, главная из которых — тема «слез». Как и в ряде предыдущих сочинений, а особенно в «Колоколах», тема является «зерном» всего мелодического развития, она *распета* до «мелодий-далей» с непрерывным потоком попевочных элементов, спаянных в единый организм.

В. Брянцева справедливо усматривает органическую связь всех тематических элементов части². «Путем тонкого переинтонирования, — пишет автор, — Рахманинов заставляет ощутить, что и массовый натиск и задушевная песня — разные лики единого заветного облика Родины»³. Но эта связь значительно шире и не ограничивается одним произведением. «Симфонические танцы» — это итог всего творчества композитора, его последнее погружение в образ далекой родины, в мир, которым он жил и бережно хранил в своей памяти.

Однако «песня» Родины лишь аллюзия, наплыв воспоминаний. Появляющаяся в разработочном разделе на «гудящем» колокольном органном пункте мистическая тема (авторская ремарка *misterioso*), напоминающая «бой часов» — это предтеча последующей темы «*черного*» «заупокойного звонаря». С темой из I части «Колоколов» их объединяет одинаковый ритм, зловещий колокольный удар на сильную долю, повторяемость, общая тональность *cis*. Но в отличие от «Колоколов» она соткана из гротесковых интонаций хроматизированного лада, в которых тема Судьбы из Прелюдии *cis*, сохраняя полутоновую интонацию, разрушается последующим восходящим движением:

Развитие симфонического действия строится на основе колокольных элементов — их вычленении и «сгустка», где вся музыкальная ткань создает плотную насыщенную звуковую массу, вмещающую звонный тематизм не только «Танцев», но и реминисценции предыдущих сочинений (см. ц. 18 и далее). Реминисценция темы главной партии I части Первой симфонии в коде, звучащей у струнных, кларнетов и фаготов, сопровождается удивительным фоном: «доносящегося с небес светлого колокольного перезвона (две флейты, колокольчики, арфа и фортепиано)»⁴:

The musical score excerpt illustrates the 'bell ring' background texture. It features several staves: Timp. (Timpani), C-111 (Celesta), Arpa (Arpeggiated Piano), P-no (Piano), and Archi (Strings). The texture is characterized by light, bell-like sounds in the upper registers of the piano, arpa, and celesta, while the strings play a more somber, cantabile melody in the lower register. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mf marcato* (mezzo-forte marked). The strings are marked *mf cantabile (div.)* and *mf marcato*. The celesta and arpa are marked *pp* and *p*. The piano is marked *pp* and *p*. The strings are marked *pp* and *p*. The celesta and arpa are marked *pp* and *p*. The piano is marked *pp* and *p*. The strings are marked *pp* and *p*.

Подобного «небесного» перезвона в музыке Рахманинова еще не встречалось. Нет сомнения, что он имеет для композитора глубокий символический смысл: воспоминание о прошлом, о чем-то дорогом и далеком, может быть, не сбывшемся...

«Шабашем нечистой силы» (В. Н. Брянцева) называют исследователи III часть «Танцев». Данная трактовка убедительна, так как тема «пляски смерти» (Ю. В. Келдыш) является доминирующей. Однако, как подчеркивает В. Н. Брянцева, в ней отражено «мощное национальное своеобразие эпико-трагедийного музыкального полотна»⁵. Этот вывод справедлив, так как главным «действующим

лицом» финала является колокольный звон. На протяжении всего творческого пути колокол как национальный феномен своим звучанием наполнял внутреннюю энергетику музыки композитора. Его акустическая и музыкально-жанровая многоликость явилась ключевым фактором отображения широчайшего спектра семантических образов: от ощущения света, счастья и радости жизни до вселенской трагедии, где господствует мракобесие и зло, предчувствие катастрофы... И в последнем своем сочинении, последней части жизненной драмы, отражением которой являются «Симфонические танцы», Рахманинову вновь запели русские колокола.

Финал начинается колокольным ударом всего оркестра с последующими обертоновыми отзвуками в виде хроматически сползающих интонаций. (Именно отзвуки отражают семантическую определенность звукового удара, его аутентичную природу). В этих отзвуках в партии валторн (наиболее яркий и слышимый инструмент) возникает хроматическое последование: интонация в амбигусе малой терции — аллюзия Прелюдии *cis*. В афоризме-вступлении к последнему драматическому действию — проявление глубинной памяти, наплыв субъективных и объективных воспоминаний, дорогих для композитора. Каждый из четырех ударов-звонов оркестра порождает последующие ритмоинтонационные элементы, усиливающие напряжение, подводящие к символическому двенадцатикратному «бою часов» (оркестровые колокола), открывающему «шабаш» — разгул злых сил. Во вступлении композитор следует «натуре»: каждый аутентичный звон начинается *благовестом* — вначале один удар до полного затухания звука, после чего следует активная пульсация к собственно звону. Рахманинов-композитор континуум благовеста превращает в удары набата (*Allegro vivace*, ц. 56), который становится движущим элементом всей части. В ней семантическая многозначность тем, их образное переосмысление, словно в *фантастическом* видении, достигают апогея.

Так, исходная тема содержит два элемента: удар-звон всего «колокольного» набора и тему «слез», вытекающую из этого удара: *b – a – g – es*. Эта колокольная «цитата», безусловно, таит в себе символику *памяти* о Новгородских колоколах («четыре плачущие ноты»), сопровождаемые ударами-звонами всего колокольного набора. Такова структура погребального звона, услышанная композитором с детства и воплощенная в последнем сочинении:

58

Однако звучание «плачущих нот» — уже не жалобная сентенция. Это разгул злых сил, по сути, тема «черного звонаря», начинающая свой бег-пляс. В ее потоке мелькания звуковых элементов исчезает одухотворенность тем, все более приобретающих свой образный антипод. Удары тутти оркестра превращаются в зловещий перезвон, где нет места мелодическому развитию. Так господствует зло.

В репризе (*Allegro vivace*) «шабаш» достигает кульминации. Тема «слез» словно кружится в демоническом плясе с изломанными гротесковыми интонациями:

Allegro vivace

Именно в репризе звучит тема *Dies irae*. Она не готовится интонационно, она в полном смысле возникает на гребне кульминационной волны. Звучащая «цитатно» унисоном валторн, мощно и страшно (ремарка композитора *molto marcato*), она не получает развития, это *символ Смерти*. Это второе проведение Рахманиновым темы *Dies irae* во всех его опусах. Оно символично. Если в «Рапсодии» тема — символ «нечистой силы» (С. В. Рахманинов), то в «Танцах» — это образ вселенской гибели. Но возникает впечатление, что композитор хочет избавиться от жуткого наваждения. Ее второе проведение иллюзорно: в репризе фантазмагорические звоны-наплывы (хроматические волны звучания флейт, глиссандо струнных и арфы) вносят ирреальный оттенок происходящего. Появление в коде церковного напева (из Всенощного бдения) — еще одна грань *памяти* композитора, явившаяся из далекого прошлого. Именно кода как заключительный акт мистерии содержит два тематических элемента: церковный напев («Благословен еси, Господи») и тему «слез», в которой исчезли «демоничные» элементы и она вновь приобрела свой прежний облик:



Такую эмансипацию образов можно понять и как покаяние, и как противопоставление в противоборстве двух враждебных сил.

Рахманинов — русский православный композитор. Католическая секвенция применяется им как символ возможной трагедии конца мира. Но это лишь вариант развития событий. Закрыв «занавес» мистерии, автор вновь возвращается к дорогим для него православным ценностям: церковному пению, колокольному звону. Грандиозные удары-звоны всего оркестра, с восходящими обертоновыми отзвуками, приводят к зловещим звонам там-тама, звучащим грозно, до исступления. Это символ *предчувствия*...

Эпилог

Великими звонарями России можно назвать Александра Скрябина и Сергея Рахманинова. Это не уменьшает их роли в отечественном искусстве. *Симфонизация* православной колокольной музыки в своем творчестве, возведение ее до *художественного* национально-го символа — это великая миссия перед поколениями соотечественников, создавших за тысячу лет один из могучих корней нашей отечественной культуры. Русские колокольные звоны, несущие в себе

соборность как главную идею древнего религиозного искусства, явились для двух гениев не только источником стилевых новаций, но и основой сакральной духовности. Звонари — это Вестники, Глашатаи и среди земного бытия, и носители высших нравственных ценностей: «О еже подати ему благодать, яко да вси слышащие звенение его, или во дни, или в нощи, возбудятся к славословию имене святого Твоего...»⁶.

Творчество Скрябина и Рахманинова словно два лика, порой различные в своих мировоззренческих постулатах, но одухотворяемые музыкой колоколов, — в этом их единство. Символично, что последние творения композиторов — и известное лишь в замыслах «Предварительное действие» Скрябина, и «Симфонические танцы» Рахманинова — освящены колокольностью. Они обращены в будущее. Каким оно видится — знать никому не дано, но это чувствует колокол... *Колокол как предчувствие...*

Примечания

¹ Письмо С. А. Сатиной от 27 января 1941 г. // Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1978—1980. Т. 3. С. 189.

² Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Совет. композитор, 1976. С. 583.

³ Там же. С. 584.

⁴ Келдыш Ю. В. Последнее произведение Рахманинова // С. В. Рахманинов: к 120-летию со дня рождения (1873—1993): материалы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский. М.: [б. и.], 1995. С. 13.

⁵ Брянцева В. Н. Указ. соч. С. 589.

⁶ Дополнительный Требник. Издан с благословения Св. Синода и преосв. Арсения, митрополита Киевского и Галичского, печатан в Киево-Печерской Лавре в 1863 и 1866 гг. «Чин благословения кампана, си есть колокола или звона».

Д. А. Рахимова (г. Волгоград)

Из архивных наблюдений:

к вопросу об ориентализме С. В. Рахманинова

Размышляя над ориентальными истоками в музыке одного из самых русских композиторов — С. В. Рахманинова, невольно хочется обратить внимание на истоки родословной композитора, а также на основе авторских рукописей рассмотреть творческий процесс зарождения некоторых ориентальных тем в его произведениях. Ведь в музыке Рахманинова можно найти немало примеров органичного синтеза русского и восточного начала. Это произведения и с явно выраженной ориентальной направленностью (опера «Алеко», романс «Не пой, красавица...», «Восточный танец» для виолончели

и фортепиано), и с проявлением восточного в завуалированной форме (в некоторых фортепианных прелюдиях и этюдах-картинах, лирических темах побочных партий или медленных частей концертов и симфоний). В чем секрет такого дарования композитора, не таится ли оно в генеалогии рода?

Известно, что род Рахманиновых происходит от молдавских господарей Драгош, а Василий сын Ивана Вечина, когда в конце XV века переехал из Молдавии в Москву, назвался почему-то «Рахманом». В поисках ответа на этот вопрос обратимся к генеалогии рода, проанализируем необычный для русского языка корень «рахман» в фамилии композитора и постараемся предположить версии ее происхождения. Для этого попробуем углубиться в такой источник, как фамильная книга «Исторические сведения рода дворян Рахманиновых», составленная представителями рода Рахманиновых¹, а также разберем символику фигур, изображенных в старинной геральдике рода Драгошей — Рахманиновых. Рассмотрим этот факт: этимологию и значение слова, а также то, почему он назвался этим прозвищем.

Достоверным источником для нас является книга «Исторические сведения о роде дворян Рахманиновых», изданная в Киеве в 1895 году². Как же в ней обстоит дело с трактовкой фамилии Рахманинов? Здесь не содержится каких-либо подтверждений татарского, тюркского или какого-либо другого восточного происхождения фамилии «Рахманинов» или же — мифологического. В книге объяснение слова «рахман» дается по «Толковому словарю живого великорусского языка» В. И. Даля, в котором сказано: что слово «рахманный», созвучное слову «рахман», имеет несколько противоречивых значений, в зависимости от местности. Приведены следующие примеры: «...в Костромской и Вятской губерниях оно означает — веселый, разгульный, говорливый, разбитной; в Московской и Тверской — хлебосольный, щедрый, расточительный; в Нижегородской и Тамбовской губерниях — неразвязный, вялый, скучный, слабоумный»³. Однако слово «рахман» можно встретить и в Молдавии, Румынии, на Украине, где «рахманный» означает «добрый», «хороший», а «рахманный» — «плодородная» (например, по отношению к земле).

В первой части вышеуказанной книги, в которой речь идет о роде молдавских господарей Драгошей, основателях Молдавского княжества, сказано, что переход рода Драгошей в род Рахманиновых связан с периодом правления Стефана IV (1457—1504), прозванного Великим, у которого было два сына и две дочери. Он вел войны с Польшей, а особенно — с турецким султаном Сулейманом и крымским ханом Менгли-Гиреем.

В целях закрепления дружбы с соседями, Стефан решает скрепить российско-молдавские отношения, «выдав свою дочь Елену за старшего сына Ивана III (Ивана Младого, венчание состоялось в 1483 году)⁴, а вторую дочь — за польского короля Александра. Свой престол Стефан завещал старшему сыну Богдану, а младшему сыну Ивану — быть в его подданстве — и дал ему прозвище Вечин⁵. Причиной отъезда Ивана Вечина из Молдавии могло послужить то, что он не захотел оставаться в «подданстве» старшего брата и решил уехать к сестре в Москву со своими сыновьями: Иваном, прозванным Волохом (возможно по названию местности «Валахия»)⁶, и Василием, «который назвался Рахман»⁷. По свидетельству И. И. Рахманинова, отъезд мог произойти в период между 7 марта 1490 и 17 сентября 1491 года⁸. Известно, что в это время многие несогласные слои христианского общества Золотой Орды переходили на служение русскому царю. Однако причина, по которой Василий, сын Ивана Вечина, получил прозвище «рахман», в фамильной книге не оговаривается, только констатируется данный факт. Можно указать на две версии, которых придерживаются отечественные ономатологи.

Версия первая. Из классификации, приведенной в исследовании Н. А. Баскакова «Русские фамилии тюркского происхождения», узнаём, что прозвища давали по характеру человека, его поступкам, положению или местности. Отсюда логично предположить, что Василию прозвище «рахман», что в переводе с арабо-мусульманского означает «милостивый», «милосердный», могли дать по его характеру.

Напомним, что в конце XV и начале XVI века, когда жил Василий, по прозвищу «Рахман», Молдавия и Валахия постоянно подвергались атакам со стороны крымских татар, которым приходилось выплачивать дань; а с 1453 года, после падения Константинополя, Молдавия становится вассально зависимой и от турецкого султана. Опираясь на свидетельства Н. А. Баскакова о том, что «тюркские фамилии происходят либо непосредственно от выходца... из Золотой Орды... либо от прозвища, данного в русской по происхождению семье тюрками-родичами (например, при смешанных браках)»⁹, можно предположить, что Василий, сын Ивана Вечина, мог получить прозвище «Рахман» либо по причине бракосочетания, либо входил в состав турецкой (или татарской) армии, и тем самым освобождался от уплаты дани, которая возлагалась на всех христиан. Последнее подтверждается тем, что в борьбе против агрессии с Запада воеводы Молдавии, Валахии нередко вступали в сговор с татарским ханом или турецким султаном. Укажем также на «политическое завещание» Стефана Великого, который советует сыну Богдану «признать <...>

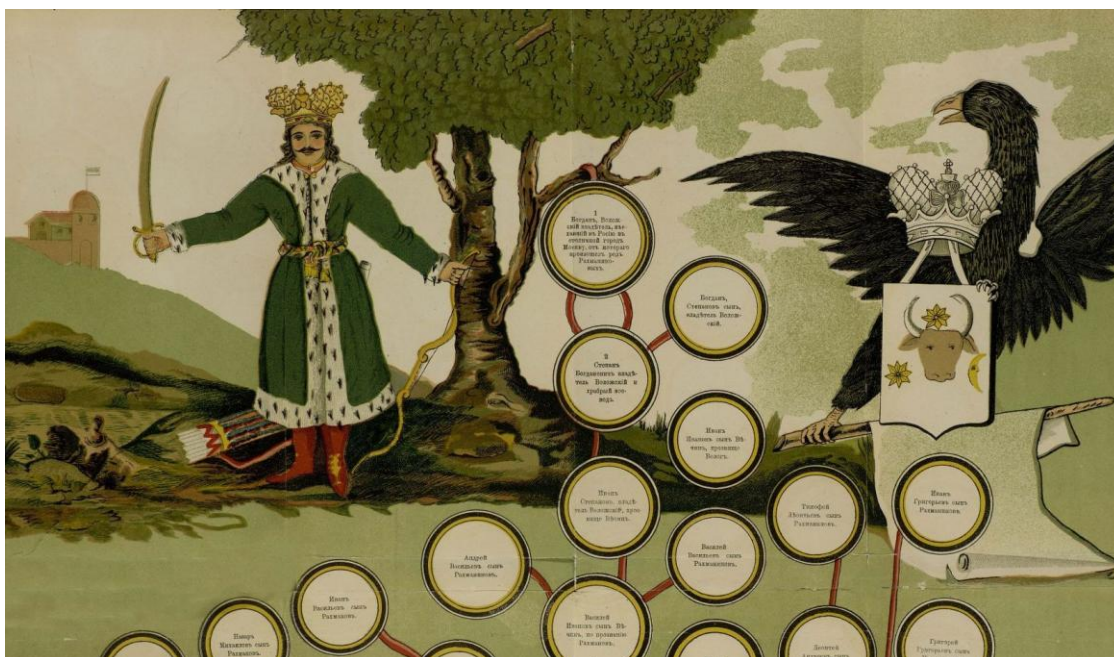
главенство султана с полным сохранением церковных и гражданских прав Молдавии»¹⁰.

Разумеется, возникает вопрос: почему из всех прозвищ семейства Драгошей именно прозвище «рахманин» перешло в фамилию? В «Исторических сведениях...» дается следующее объяснение: «Один из сыновей Ивана Вечина, прозванный Иваном Волохом, умер холостым. Другой же Василий оставил потомство, и его прозвище *Рахманин* перешло потом в фамилию рода»¹¹. Вероятна и другая причина, связанная с историческими условиями жизни представителей рода: переезд и жизнь в новом государстве сопровождался оформлением документов, выдачей жалованных грамот на поместья и т. п.

Версия вторая. Слово «рахман» встречаем в мифологических сказаниях о рахманах, живших в XIV веке на юге России, Молдавии, Румынии. Например, в древнерусских литературных памятниках «Слово о рахманах и предивном их житии», «Хождение Зосимы к Рахманам», Нестеровской летописи (хроники Георгия Амартола) описывается жизнь долгожителей рахманов, полная изобилия и радости. Их остров на краю Океана якобы посетил Александр Македонский во время похода на Индию. В связи с этим А. И. Соболевский указывает на связь слова «рахман» с названием индийских жрецов — «брахманы», обращенные легендой в образцовых христиан. По этой причине прозвище «Рахман» могло не вызывать негативного отношения у представителя рода. Таким образом, естественно предположить, что прозвище «рахманин» — это второе «мирское» имя Василия, сына Ивана Вечина, которое свидетельствует о том, что предок композитора был, с одной стороны, человек добрый, милосердный, с другой стороны, «рахманин» можно рассматривать как пожелание долгой счастливой жизни, без болезней.

Однако от какого именно — турецкого, татарского или некоего мифологического источника происходит прозвище «рахман» — остается пока нераскрытой тайной. Общим является то, что и в первой и во второй версиях присутствует «восточный» элемент, с той лишь разницей, что в мифологической версии этот элемент преломлен по-европейски.

Теперь обратимся к символике изображения фигур на старинном гербе Драгошей — Рахманиновых, которые сохранились до нашего времени в приложении к семейной книге:



Геральдика и генеалогическое древо Драгошей — Рахманиновых (фрагмент)

Гербовник может помочь в установлении этимологии корня фамилии и краткой характеристике родословной. Рассмотрим старинную геральдику рода Драгошей — Рахманиновых с позиции выявления национальных (западных и восточных) корней.

В данной геральдике обнаруживаем следующие изображения, указывающие на синтез европейского и восточного. *Во-первых*, это корона с крестом над щитком и на голове воина, что свидетельствует о высокопоставленной, правящей государством христианской династии. *Во-вторых*, одноглавый орел, держащий щиток с изображением головы быка, восьмиконечная звезда и полумесяц¹², которые были символами в гербе Молдовы разных эпох и в измененном виде сохранились до нашего времени. *В-третьих*, воин в халате с кривой «турецкой» саблей в руке, в сафьяновых сапогах, а также фигурно изогнутый лук и колчан со стрелами.

Из вышеприведенного исследования Н. А. Баскакова узнаём, что наличие восьмиконечных звезд совместно с полумесяцем в изображениях дворянского герба были характерны для многих старинных родов тюркского происхождения (Мосоловых, Талызиных, Тарховых). Военно-политическая и экономическая зависимость Молдавии от Османской империи и Крымского ханства, выплата дани могли содействовать проникновению «восточной» символики и отражать исторические реалии того времени.

Таким образом, в фамильном гербе дворянского рода молдавских господарей Драгош — Рахмановых имеются геральдические знаки, характерные для гербов «выходцев из Золотой Орды».

При этом они могли не иметь родовых восточных корней, но в силу определенных исторических событий принять восточное прозвище, что в будущем непроизвольно повлияло на формирование фамилии.

Теперь перехожу к следующему вопросу — размышлению об одном принципе творческого процесса, который наблюдается на страницах архивных авторских рукописей ряда музыкальных опусов композитора.

М. Г. Арановский в статье «Два этюда о творческом процессе» на основе анализа начального листочка авторской рукописи Второго фортепианного концерта оп. 18 приходит к выводу, что процесс создания и формирования темы главной партии первой части проходил у Рахманинова непросто. На нотном листе с первым черновым вариантом темы главной партии дан эскиз основной темы второй части и побочной партии первой части концерта. Это подтверждает и такой исторический факт, что вторая часть концерта была создана раньше первой. Любопытно, что и в первой части концерта тема побочной партии сформировалась раньше, чем основная тема¹³. Нечто подобное — создание лирических тем ориентального склада раньше драматических — можно отметить и в некоторых других произведениях композитора. Так, на начальной странице автографа Сонаты для виолончели и фортепиано оп. 19 обнаруживаем эскиз лирической второй темы побочной партии первой части (*D-dur*), а только затем — драматической темы главной партии (*g-moll*)¹⁴, а в Рапсодии на тему Паганини оп. 43 на первой же странице записан эскиз вариации XI с пометкой *a capriccio*¹⁵. Возможно, творческим импульсом к началу работы служили светлые, оптимистические образы, насыщенные ориентациями.

Другой пример, на который было обращено внимание, — последние страницы автографа черновых эскизов второй редакции Первого фортепианного концерта (ноябрь 1917 года). На них Рахманиновым записаны наброски трех фортепианных произведений. И лишь одно из них имеет вполне оформленный и завершенный вид¹⁶. Это сочинение впоследствии автор назовет «Восточным эскизом» («*Oriental sketch*») для фортепиано, которое станет репертуарным в исполнительской деятельности Рахманинова-пианиста. Все это свидетельствует о том, что подобного рода музыкальные фрагменты давались композитору легко и непринужденно. Известно, с какой легкостью и за короткий срок были созданы такие произведения, как опера «Алеко» (за 17 дней), «Серенада» оп. 3 № 5 (за 1 вечер), прелюдия оп. 23 № 6 *Es-dur* и др.

По всей вероятности, в этих случаях немаловажную роль играл источник вдохновения, «забавляющий» сознание художника,

в зависимости от чего произведение сочинялось композитором как бы «на одном дыхании». Так, Рахманинов в письме к своему другу М. А. Слонову пишет по поводу истории создания «Серенады» для фортепиано ор. 3 № 5: «После того, как прочитал [имеется в виду интервью В. В. Протопопова с П. И. Чайковским в „Петербургской газете“ от 6 декабря 1892 года, в котором Петр Ильич среди молодых, талантливых композиторов назвал и С. В. Рахманинова. — *Д. Р.*], сел за фортепиано и сочинил пятую вещь»¹⁷. В данном высказывании улавливаются и чувство гордости, и, возможно, одновременно, слезы радости.

События собственной биографии повлияли и на возникновение Прелюдии ор. 23 № 6 *Es-dur* (с характерной для ориентальной мелодики «поступенно восходящей трехзвучной интонацией с ритмическим акцентом на третьем звуке»¹⁸). Эта прелюдия была создана в момент известия о рождении дочери Ирины (14 мая 1903 г.). Об этом свидетельствует Е. Ф. Гнесина, подтверждая признание автора в том, что «она [прелюдия. — *Д. Р.*] действительно вылилась у меня сразу в тот день, когда родилась моя дочь»¹⁹. Здесь вновь видится желание композитора передать состояние души, при этом чувственное, интуитивное, спонтанное начало превалирует в творческом процессе над рациональным.

Таким образом, архивные и другие документальные источники помогают приоткрыть завесу над многими нераскрытыми аспектами в биографии и творчестве композитора. Одну из таких «тайн» мы попытались раскрыть в происхождении фамилии Рахманинова, в сочетании восточного и европейского в геральдике старинного рода Драгошей — Рахманиновых и творческом процессе композитора.

Примечания

¹ Идея создания семейной книги принадлежит Федору Ивановичу Рахманинову (1824—1882), который собрал немало архивных сведений о своем роде, позже продолжил и завершил издание книги его брат Иван Иванович Рахманинов (1826—1897) — профессор математики университета св. Владимира в Киеве. В сборе материалов они опирались на сведения о родословной, составленные стольником Перфилием Рахманиновым в конце XVII века.

² Помимо этой книги, при жизни С. В. Рахманинов было издано несколько статей, свидетельствующие о происхождении рода композитора и его известных представителях. Это и статья К. Губастова в журнале «Русская старина» (1895 г. Кн. 3. С. 330—338), и несколько рубрик в Энциклопедическом словаре Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона (1899), Русском биографическом словаре (1910).

³ Василенко Н. П. Исторические сведения о роде дворян Рахманиновых (С прил. герба и родослов. табл.). Киев: Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1895. С. 11.

⁴ Однако этот брак был недолгим, так как в 1490 году Иван Иванович Младой скончался.

⁵ «Вечин» от латинского слова *vicinus* переводится как «сосед». Однако в Молдавии имело значение и как «зависимый». Свидетельством тому может служить следующая фраза из «Исторических сведений о роде дворян Рахманиновых», относящаяся к Ивану Вечину: «...приказал слушаться брата и быть у него в подданстве» (С. 9).

⁶ В восточнославянских летописях жителей Валахии нередко называли влахами, волохами.

⁷ Василенко Н. П. Указ. соч. С. 2.

⁸ Там же. С. 10.

⁹ Баскаков Н. А. Русские фамилии тюркского происхождения. М.: Наука, 1979. С. 28.

¹⁰ Василенко Н. П. Указ. соч. С. 8.

¹¹ Там же. С. 11.

¹² Восьмиконечная звезда в сочетании с расположенным правее полумесяцем считаются тюркскими символами. Они могут символизировать счастье и благополучие, «восемь дверей рая». Полумесяц с древнейших времен являлся государственным знаком Византии, и только после 1453 года, когда Константинополь был взят турками, этот христианский символ стал эмблемой Османской империи. В православной Византии цата (полумесяц) символизировала царскую власть. Видимо, поэтому она помещена как символ великокняжеского достоинства на изображении рода господарей Молдавии.

¹³ Арановский М. Г. Два этюда о творческом процессе // Процессы музыкального творчества: сб. трудов / ГМПИ им. Гнесиных; отв. ред. Е. В. Вязкова. М., 1994. Вып. 130. С. 65.

¹⁴ ГЦММК. Ф. 18. Ед. хр. 116. Л. 2.

¹⁵ ГЦММК. Ф. 18. Ед. хр. 1423. Л. 2.

¹⁶ ГЦММК. Ф. 18. Ед. хр. 36. Л. 14.

¹⁷ Рахманинов С. В. Литературное наследие: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма: в 3 т. М., 1978. Т. 1. С. 205.

¹⁸ Димитриади Н. Б. Некоторые стилевые особенности русской музыки о Востоке // Вопросы теории и эстетики музыки / редкол.: Л. Н. Раабен (отв. ред.), А. А. Гозенпуд, А. И. Климовицкий. Л.: Музыка, 1974. Вып. 13. С. 110.

¹⁹ Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. А. Апетян. 5-е изд., доп. М.: Музыка, 1988. Т. 1. С. 208.

И. М. Кривошей (г. Уфа)

«Райский локус» в романах Рахманинова

В основе представлений о Рае в мировой культуре лежит библейская традиция изображения Сада в Ветхом Завете и Иного Града в Новом Завете.

В русском искусстве все многообразие образов рая едва ли не сводится к знаменателю, способному объединить мотивы «запечатленного сада» — идеального пейзажного пространства, защищенного от жизненных тягот, душевных тревог, где царит атмосфера любви, очарования, наслаждения и единения с природой.

Имеющий прочные литературные и живописные корни, образ *рая* получил воплощение в камерном вокальном творчестве С. Рахманинова. На уровне поэтических первоисточников мифологема *рая* в романсах Рахманинова связана с идеями Божьего промысла («Здесь хорошо» на сл. Г. Галиной) и тоски по идеальному миру («Мелодия» на сл. С. Надсона, «Островок» на сл. К. Бальмонта из Шелли).

Бог создал рай для людей: «И насадил Господь Бог рай в Едеме на Востоке; и поместил там человека, которого создал» (Быт 2: 8). Границы райского локуса в романсе Рахманинова «Здесь хорошо» очерчивает формула «КРАСОТА ПРИРОДЫ — Я — БОГ». В поэтическом первоисточнике «вокального пейзажа» библейский мотив объединяет слова, в общем-то, не являющиеся собственно библейскими, но за которыми обнаруживается обширный лексический фон, связанный с христианством: русская поэзия всегда «слышала Бога».

Красота открытого простора в словесном первоисточнике дается как переживание вселенской гармонии через призму представлений об исходных стихиях и содержит аллюзию на библейское: «окрест Бога страшное великолепие» (Книга Пр. Исайи: 14:7) и «увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма» (Быт 1: 31). Зрительно-изобразительные лексемы репрезентируют то, чем привык с детства восхищаться взгляд русского человека (ковры степных лугов, блестящая гладь реки, вековые сосны, бездонное небо), и отождествляют красоту окружающего пейзажа с творением Божьим. Величие панорамного пейзажа создает иллюзию пребывания человека на грани двух миров — горного и дольного: «Здесь только Бог, да я, да ты, мечта моя». Человек внемлет божественной красоте природы, и идеальный пейзаж воспринимается как духовный Абсолют. Слово не является единственным манифестантом райского пейзажа в романсе «Здесь хорошо». Однако вербальный компонент выступает в качестве промежуточного звена, который формирует семантику музыкальных знаков, имплицитных «идеальный пейзаж» как творение Бога.

Образ единения с Богом в созерцании «идеальной природы» нашел свое воплощение в звуковых метафорах, в частности, в иконографии волны. Напомним, что представления об эмоциях и переживаемых чувствах как жидкости, которую из чаши пьет человек¹ или которая наполняет душу и сердце человека², пришли к нам из библейской мифологии³. (отсюда образы волны и ветра, прилива и порыва). В музыке статичность «покачивающегося» волнообразного движения (как правило, триольного) в медленном темпе, на пианиссимо традиционно давала яркий ассоциативный спектр значений покоя, созерцания, пленэрной среды, радости бытия. Но в контексте

слова (красота природы ↔ ощущение близости Бога) семантика этого музыкального знака приобретает новые обертоны. В ансамбле со словом внутренняя сдержанность выражения, медленный темп мягкого, волнообразного движения прозрачной фактуры на *p* аллюзируют тихие голоса природы, создают завораживающую атмосферу легкого, радужного парения, ощущения гармоничного диалога макро- и микрокосмоса.

Музыка в романсе придает слову многозначность и открывает дополнительные оттенки и грани смысла. В звуковысотной кульминации романса (на словах «да ты, мечта моя») партия голоса исполняется на *pp*, и *си* второй октавы, лишенное плотности, конкретности звучания, воспринимается как более отдаленно звучащее, хрупкое, бестелесное. Уход в высокий регистр сочетается с ослаблением звучания и воспринимается как удаление образа, растворение его в пространстве, что может быть истолковано как символ исчезновения, недостижимости. Фортепианное заключение еще в течение семи тактов сохраняет эту мечтательную, воздушную атмосферу последней вокальной фразы. Применение «диалогической фактуры» (В. Цуккерман) делает окончание романса глубоко обоснованным всей логикой художественного развития художественного текста: порыв в бесконечность, устремление к невозможному. Вторжение музыкальных символов недостижимости в словесный мотив единения с Богом ни в коей мере не разрушает ансамбль музыки и слова, но дает ощущение абсолютной дистанции между Творцом и человеком: «Всякое пресуществление тварного естества в Божеское столь же невозможно, как и пременение Бога в тварь. И всякое „смешение“ и „слияние“ природ исключается»⁴. К музыкальным символам, формирующим смысловое пространство романса, можно отнести присутствие одного из вариантов «ритма блаженства»⁵, семантика которого сложилась в барочной музыке. Известную символику троичности Бога актуализирует троекратный повтор «ритмоинтонации блаженства» на словах «здесь нет людей, здесь тишина, здесь только Бог».

Истоки константного образа «рай-сад-любовь» в мировой культуре восходят к текстам Ветхого завета — «Песне песней» царя Соломона. Библейские аллюзии можно усмотреть в романсе «Маргаритки», который включает все компоненты райского локуса. Сад в «Маргаритках» — это сад любви, утопающий в летнем многоцветье. И несмотря на то, что словесное описание «идеального» сада в романсе «Маргаритки» не сводится к явным реминисценциям «Песни песней», оно репрезентирует одну из архетипических особенностей *сада* — являть собой обитель любви и счастья.

В музыкальном тексте райский локус *сада любви* очерчивает интонационный стереотип «мотива любовного признания», от которого выстраивается своеобразная арка к последней фразе: «О, девушки! о, звезды маргариток! Я вас люблю...».

Переплетение стихов и музыки порождает тонкие ускользающие образы, находящие соответствующее выражение в «невесомости» волнообразной фактуры, свободно «дышащей» в отведенном для нее пространстве. Своеобразное звуковое «сфумато» стелющегося *ostinato* квартолей как нельзя лучше согласуется со статикой близкого пространства, передающего покой, дрожание, трепетную пульсацию. Декоративно-орнаментальные фигурации в контексте слова воспринимаются как музыкальная метафора цветущего сада «Кружевное плетение» фортепианной фактуры создает естественный семантический ансамбль с литературным текстом, где доминирует флоральный мотив с его мифологической и литературно-семантической аурой: о происхождении цветка маргаритки существует много красивых легенд (в том числе и христианских), имеющих точку пересечения — издавна маргаритка считается цветком любви.

Образ *рая* с библейских времен включает в себя и семантику, противоположную любовной идиллии и блаженству, хотя и неразрывно с ними связанную. В русской культуре *утрата рая* прочным образом связана с вечным сюжетом *поиска рая*, тщетными попытками обретения его на земле или в мечтах. «Иной мир» в произведениях литературы и искусства давно воплощается по известным моделям — это антимир или зеркальное отражение реального мира⁶. Почему обращаются к иному миру? От несовершенства реалий, от «тесноты бытия». Мечта об идеальном мире и невозможность ее осуществления — вот что является сферой художественных интересов в рахманиновских романсах «Островок», «Мелодия». Аллюзии на *тщетность грез* содержатся не столько в словесном тексте (при этом нельзя исключать затекстовое пространство), сколько в музыкальном.

В романсе «Мелодия» «иной мир» представляется как зеркальное отражение реального «идеального пейзажа» — с высокой травой, трепещущим ветерком. Особенность этого романса состоит в том, что смысловое пространство поэтического первоисточника органично соединяет образ «идеальной» природы и образ смерти. Очевидно, подобные сюжеты в мировой культуре берут истоки в языческих верованиях, в которых было распространено представление о смерти не только как о конце, но и начале жизни в ином мире. Мечта о «небесном доме» проистекает также из характерного для русского

православия новозаветной идеи «земля как временное пристанище человека». Однако в случае с романсом Рахманинова «Мелодия» на слова Надсона нельзя забывать о биографическом контексте: «подлинное понимание... всегда исторично и персонифицировано»⁷. Образ смерти, преследующий больного чахоткой двадцатипятилетнего Надсона, вряд ли был созвучен внутреннему состоянию двадцатидевятилетнего Рахманинова: композитор собирался жениться, и деньги на свадебное путешествие он рассчитывал получить за 12 романсов 21 опуса, в который входил и романс «Мелодия». Очевидно, Рахманинова не могла не пленить музыкальность стиха Надсона. Кроме того, композитор не мог творить вне художественной ситуации рубежа XIX—XX веков, которая привнесла в русское искусство и литературу темы безвременья, поиска идеалов. «Больное поколение» пыталось обрести иной мир без горестей и тревог, может быть, похожий на сад, с его чарующей аурой дома, детства, счастья, красоты, светлых воспоминаний. Сверхбытие постигалось через призму «идеального пейзажа». Человек пытался забыться, вырваться из жизненного плена в мир иной, но чтобы там, в «бесконечном», по-прежнему благоухала сирень, журчал ручей и «синий небосклон» говорил о «райской жизни».

Разумеется, в композиторском тексте романса «Мелодия» смысловые оттенки передает, в первую очередь, слово. Но музыка, обладающая более широким, чем поэтический текст, диапазоном эмоционального выражения, позволяет фиксировать эмоциональную окраску произносимого слова. В частности, это отмечал Ф. Одоевский, говоря, что поэзия может произвести такое состояние, при котором становится доступным «невыразимое». Однако «истинное выражение внутреннего чувства» доступно лишь музыке⁸. Именно настойчивое вкрапление уменьшенных кварт (средоточие драматического начала) в умиротворенную, ласкающую слух музыкальную интонацию вводит нас в смысловой эпицентр рахманиновского романса «Мелодия», в образном ряду которого «соседствуют» два доминантных слова — *смерть* и *упоенье*. Вечное вопрошание к «бесконечности» желанного иного мира музыкальный текст передает «конечными» словами. Как известно, «чтобы воплотить идею вечности, композиторы издавна прибегали к формам гармонического и мелодического развития, основанного на бесконечном возвращении к началу, на повторении одной и той же формулы»⁹. Ощущение *бесконечного* пространства и времени в музыке романса создается благодаря, прежде всего, «вращательному» характеру фортепианной фактуры — плавной и непрерывной остинатной фигурации вокруг центрирующего тона.

Райское, «идеальное пространство», защищенное от жизненных перипетий в вокальном творчестве Рахманинова — *остров*, утопающий в цветах («Островок»). «Островок» К. Бальмонта (перевод из Шелли) — своеобразный «пейзаж в стихах», построенный на зрительно-живописных ощущениях и образах спящей красоты мира, из которых и соткано поэтическое настроение романса Рахманинова. В «царстве покоя и безмятежности» благоухают фиалки, анемоны, чуть плещут волны, еле дышит ветерок, деревья грустны, безмолвны: «все дремлет, засыпает»¹⁰. Рахманинов находит музыкальные эквиваленты в приемах звуковой изобразительности внешнего мира, чтобы конкретизировать образы поэтического текста. Так, замирающее движение басов от *Lento* — *piu rallentando* до *Meno mosso*, или *om ritenuto* до *a tempo*, а также динамика от *p* до *ppp* придают дополнительные смысловые и образные обертоны словесной картине полуденной дремоты цветущего острова. Графический рисунок волны, тяготеющий к неизменности, возвратности моделирует атмосферу медитации, единения с природой отграниченности от внешнего мира. Образ спящей, недостижимой красоты мира в рахманиновском «Островке» создается благодаря эффекту «движущегося изображения» — мерного «удаления» друг от друга крайних голосов партитуры музыкального текста. Этот прием, вызывающий определенные пространственные представления «здесь/там» и аналогичный в чем-то кинематографу, органично вписывается в многообразие способов воплощения музыкой авторской интерпретации поэтического текста — обретения рая только в мечтах.

Примечания

¹ Виноградов В. В. Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка. М.; Л.: Academia, 1935. С. 257.

² Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл: логико-семантические проблемы. М.: Наука, 1976. С. 98.

³ Выражение «испить чашу страданий» восходят к Евангелиям от Матфея, Луки и Марка. О чаше вина ярости Божьей говорится и в Книгах пророков Исаии [51: 17] и Иеремии [25: 15].

⁴ Флоровский Г. Тварь и тварность [Электронный ресурс]. URL: http://kroto.v.info/library/21_f/lo/rovsky_002.html (дата обращения: 30.05.2013).

⁵ Швейцер А. И. С. Бах. М.: Музыка, 1965. С. 379.

⁶ Цивьян Т. В. Модель мира и ее лингвистические основы. М.: КомКнига, 2006. 280 с.

⁷ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 364.

⁸ Одоевский Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 216—219.

⁹ Виеру Н. «Парсифаль» — итог творческого пути Вагнера // Рихард Вагнер: сб. ст. / ред.-сост. Л. В. Полякова. М.: Музыка, 1987. С. 200.

¹⁰ Заметим, что цветок анемон, о котором упоминается в стихотворении, имеет и другое название — «сон».

**Символика сна
в поэме С. Рахманинова «Колокола»¹**

В сложном музыкально-поэтическом мире поэмы Рахманинова «Колокола» значительное место занимают образы и символы сна. Именно в этой смысловой сфере происходит особенно напряженный диалог композитора с избранным им поэтическим источником — поэмой Э. По в переводе К. Бальмонта. Примечательно, что именно «гипнологическая» тема стала одним из самых заметных изменений, внесенных переводчиком в оригинальный текст Эдгара По. Это важное обстоятельство, пожалуй, впервые стало предметом специального внимания совсем недавно — в статье А. Коробейникова². Неисчерпаемая сложность и многогранность этой темы предполагает новые обращения к ней. Один из вариантов ее раскрытия представляет собой предлагаемая статья.

Для того, чтобы разобраться в глубинных подтекстах рахманиновской трактовки образов сна, необходимо сначала рассмотреть особенности отраженной и переосмысленной композитором поэтической концепции.

Уже в первой строфе поэмы Бальмонта упоминаются «забвенье» и «наслажденье нежным сном», во второй строфе — «безмятежность нежных снов», с особой настойчивостью повторяются упоминания сна в последней строфе: «горькой жизни кончен сон», «и мы глаза смежим», «страдалец непробудным сном уснул», «глаза сомкнуты сном», «и протяжно возвещает о покое гробовом». В оригинале Эдгара По мы таких оборотов не найдем. Однако эта вольность не противоречит поэтическому духу первоисточника. Образы сна могли спонтанно возникнуть из самой атмосферы ночи, пронизывающей всю поэму Э. По. Кроме того, Бальмонт, много переводивший, глубоко изучавший произведения американского писателя, мог привнести в свою версию «Колоколов» многозначную символику сна из других его произведений.

Образы сна образуют одну из главных тем поэзии Э. По, им специально посвящены стихотворения «Сон», «Сон во сне», «Мир сновидений», «Спящая» и другие. Здесь складывается своеобразная мифологема сна, обретающая сложные коннотации. Сон — это знак иного мира, особое трансцендентное пространство, в нем смещены все законы и смешаны разные чувства, печаль и боль неотделимы от светлых воспоминаний. Вот фрагмент из стихотворения «Страна снов» (в переводе Н. Вольпин):

По недобрым тем местам,
Неприятным, всюду там
Встретит путник оробелый
Тень бывшего в ризе белой.
В саванах проходят мимо
Призрак друга, тень любимой...

Этот мир — вне всяких человеческих измерений и ориентиров.
Там, по словам поэта,

...царит во тьме глубокой
Призрак Ночи-сатаны,
На окраине далекой,
Средь отверженных дубов —
Вне пространства и веков.

Страна снов. Пер. С. Андреевского

Сон и явь здесь теряют четкие границы:

Все, что зрится, мнится мне,
Все есть только сон во сне³.

Сон во сне. Пер. К. Бальмонта

Ах, что мне в том, что видно днем?
Не все ли это сон
Тому, чей взор всегда в былом
Печалью освещен?⁴.

Сон. Пер. Г. Кружкова

В этом мире порой сама смерть принимает образ сна, и преобразование одного в другое предстает манящим и желанным:

Господь, продли ей сон вовек,
Не дай открыть смеженных век,
Умерь ночных видений бег!
Пусть вечно спит! Покойно спит!
Пусть небо спящую хранит!
Пусть червь — могильный труд творит!⁵

Спящая. Пер. А. Эппеля

Мифологема сна Э. По тесно связана с особым образно-смысловым пространством. Оно образует центр поэтической системы писателя, является одним из важнейших мотивов всего его творчества. Это область пограничных, критических состояний: между жизнью и смертью, реальностью и мечтой, сном и явью, вещами внятыми и непостижимыми. Эта смысловая сфера имеет глубокие истоки в философско-эстетических установках писателя, к ней устремлены его духовные поиски. В одном из современных исследований эта сфера

определена как «промежуточные состояния», как «длительный разрыв между моментом смерти и вознесением души в освобожденном состоянии в пространство истинного бытия»⁶.

Бальмонт создает свою мифологию сна, явно навеянную стихами и прозой американского автора и очень близкую многим другим русским поэтам той эпохи (здесь в первую очередь можно упомянуть знаменитого «сновидца» А. Ремизова⁷). Сон у Бальмонта так же, как у Эдгара По, часто становится сном смерти и особым смысловым пространством, воплощая свойственную символистской эстетике тягу к запредельному. Почти повтором Эдгара По звучат, например, строки стихотворения «Раненый» из сборника «Горящие здания»:

Есть только мысль, есть призрачное море,
Я чувствую, что эта жизнь есть сон⁸.

Сны в поэзии Бальмонта полны странных и недобрых призраков, в них особое место занимает луна, с ее колдовским светом, а также мотивы застылых вод и любовных томлений. Один из интерпретаторов творчества поэта выстраивает характерный смысловой ряд: сон — луна — вода — смерть — любовь⁹. В то же время в бальмонтовской мифологии сна нет свойственных Эдгару По резко экспрессивных акцентов на экстремальных состояниях. Бальмонтовские «сны» звучат мягче, словно сквозь таинственную дымку.

В своей версии поэмы «Колокола» Бальмонт вполне отдал дань этой столь важной для него образной сфере. Нетрудно заметить, что здесь вновь звучит характерный и для Э. По и для русского поэта мотив нераздельности сна жизни и сна смерти.

Уже в первой строфе поэмы есть характерный штрих (точно уловленный Рахманиновым). В первой части намеренно рвется общая логика повествования. Светлый «сладостно томящий» звон бубенцов вопреки прямой логике говорит «о забвеньи», о «сне». Эти слова не очень естественно соединяются с юным упоением жизнью, с бубенцами, звенящими, «точно звучный смех ребенка», с общей устремленностью в будущее. Все эти радостные образы напрямую не ассоциируются с «забвеньем». Особенно загадочны слова о «днях заблужденья», за которыми «наступает возрождение». Эти характерные смысловые «прогалы» должны, в соответствии с избранной поэтом символистской эстетикой, сигнализировать о «прорвавшихся» в видимую жизнь глубинных и темных смыслах. Эти смыслы неявно отсылают нас к четвертой строфе: быть может, упоминающийся там «горькой жизни сон» — это дни заблужденья, а «непробудный сон» и «покой гробовой» — «возрождение»? Подобная трактовка вполне укладывается в бальмонтовскую мифологию

сна. Характерны для нее и звучащие в поэме отсылки к целому ряду сокровенных знаков — луны, звездного неба, сладких и тревожных томлений, призрака на колокольне.

Образы сна в поэме Бальмонта притягивают к себе и все фантастические видения, которыми наполнено стихотворение американского поэта. Русский поэт вносит в них свои акценты, которые ярко выступают при сравнении с англоязычным вариантом.

Так, в четвертой строфе первоисточника появляются загадочные обитатели колокольни — *ghouls* — кладбищенские воры или, как это звучит в некоторых переводах (в частности, В. Бетаки, М. Донского) «упыри»: «Нелюди вы, звонари, вам веселье в этом гуде, упыри!» (пер. М. Донского). Их песням и хороводам посвящена четверть всей строфы — 11 строк из 44. Кто они, над чем глумятся, о чем их песни? Здесь богатое поле для читательской фантазии.

У Бальмонта вместо целой толпы странных призраков появляется не менее загадочный «кто-то черный»: «С колокольни кто-то крикнул, кто-то громко говорит, / Кто-то черный там стоит, / И хохочет, и гремит, / И гудит, гудит, гудит, / К колокольне припадает, / Гулкий колокол качает...». Коннотации этого образа интересно обсуждаются в уже упоминавшейся публикации А. Коробейникова¹⁰. Среди них, конечно, «черный человек» из маленькой трагедии Пушкина и многое другое. В этом образе — те же недобрые знаки, что и у Эдгара По, однако в переводе они приобретают иное звучание.

В поэме Бальмонта иначе звучат и сами колокола. В мире Э. По звоны, колокола и колокольчики напрямую связаны со стихийными и опасными мировыми энергиями. Даже в светлых частях его поэмы тайную тревогу рождает напряженная энергия стиха, характерные, как бы заклинающие, повторы слов, в первую очередь слова *bells* (колокола). Эти повторы заполняют порой по несколько стихотворных строк подряд — *bells, bells, bells, bells...* Ни в каком русском переводе этот фонетический эффект передать невозможно. Все русские слова этого смыслового ряда — звоны, звонят, колокола, даже «бом-бом» — все же мягче англоязычного *bells* с его гулками «б» и «з».

В англоязычном варианте есть еще одно очень важное слово-образ, не переданное адекватно ни в одном из известных мне переводов — это слово *cells* во второй строфе (словарное значение слова *cell* — отсек, камера, ячейка, углубление, келья и т. п.), в поэме упоминаются «*the sounding cells*». Бальмонт переводит слово *cell* как «келья» и опускает определение «*sounding*» (звучащий). Его вариант выглядит так: «из призывных дивных келий...». Что это за «кельи», остается здесь не совсем понятным.

Между тем, есть основания предполагать, что у американского поэта возникает совершенно особый образ — это внутренность колоколов, их «нутро», «чрево», которое вмещает в себя целый космос (или скорее хаос). Это «чрево» «выплескивает» только то, что готов услышать человек в определенные моменты своей жизни. Оно же имеется в виду, когда в четвертой строфе появляются слова «из глоток ржавых...» (этот оборот переводится легче и примерно совпадает во многих русскоязычных версиях). Там, в этом «чреве» живут и плодятся упомянутые «упыри», которые резвятся на колокольне в четвертой строфе поэмы Эдгара По. Заметная нивелировка этой смысловой сферы, как и введение образа «черного призрака» вместо «кладбищенских воров» — свидетельства иных эстетических установок русского поэта, его стремления избегать чрезмерно резких, пугающих поворотов повествования.

Все описанные смыслы сходятся в музыке вокально-симфонической поэмы Рахманинова — в нашем рассмотрении она образует конечное звено в цепи трех интерпретаций одной поэтической концепции. Рахманинов не только проявляет удивительную чуткость к мотивам сна, донесенным до него переводом Бальмонта. Композитор вносит в них свои смысловые повороты, порой как бы «договаривая» за поэта нечто невысказанное и важное.

И для него, как и для Бальмонта, ключевыми являются слова «забвенье», «сон». Они специально выделены в первой части поэмы. Уже отмеченный странный поворот в бальмонтовском повествовании — «...говорят они о том, что за днями заблужденья наступает возрождение, что волшебное наслаждение, наслаждение нежным сном» — рождает в музыке резкий перелом. Сразу за упоминанием «нежного сна» возникает довольно долгий эпизод тихого, почти гипнотического звучания. Хор поет с закрытым ртом, повторяя, как заклинание, исключительно выразительную короткую и простую мелодию, в которой соединяются архаические истоки и фольклорной колыбельной, и церковного пения. Здесь таятся темные тени, которые в конце эпизода на миг сгущаются, рождая сумрачные, пугающие видения. В следующее мгновение волшебство рассеивается, и снова — «сани мчатся в ряд, колокольчики звенят». Этот эпизод, внезапно обрывающий радостное, стремительное движение, звучит как прорыв в другое измерение, в некий иной мир. Его глубокая связь с бальмонтовской мифологемой сна очевидна. Любопытное косвенное свидетельство погруженности композитора в полный темных подтекстов мир сновидений Э. По — К. Бальмонта можно усмотреть в характерной описке, допущенной Рахманиновым в черновой партитуре¹¹ «Колоколов»: вместо слов «нежным сном» он пишет

Эта отсылка делает более универсальными и знаковыми смыслы упомянутого рахманиновского фрагмента, резко расширяя смысловые горизонты всей части. Здесь можно услышать упование на грядущее торжество неких светлых идеалов, выходящих за рамки личной судьбы человека — идеалов целого народа или даже всего человечества. Однако аллюзия на Великий град Китеж способна нести и иной подтекст — напоминание о нереальном, мистическом пространстве, в котором только и возможно подлинное обретение Радости и Света.

Выделенная смысловая сфера образует сквозную линию в поэме. Она тайно заявляет о себе и во Второй части. Свадебные колокола в ее начале звучат совсем не празднично — глухо, тяжело, отдаленно, словно сквозь дымку сна или воспоминаний. Особое настроение создается целым комплексом очень определенных по своей выразительности приемов. Начальные гулкие одиночные аккорды, имитирующие колокольные удары, скорее соответствуют традиции похоронных звонов, чем праздничным свадебным перезвонам. Усиливают это ощущение и неожиданные тяжелые зовы-стоны всего оркестра (2 такта перед цифрой 34). Медленные раскачивания основной темы напоминают порой какую-то печальную колыбельную. В этой музыке ощутимо не столько «нежное блаженство ... песни молодой», о котором говорится в стихах, сколько сумрачное оцепенение. И лишь позже, в центральных разделах части появляются настроения, близкие соответствующим строкам Бальмонта.

Уже рассмотренная ассоциативная аура эпизода сна из первой части может дать ключ к неожиданному настроению, сопровождающему образы свадебного ликования бальмонтовских стихов — это все тот же мир грез, в котором легко смешиваются волшебные, чарующие видения и тяжелые предчувствия, это иной, призрачный мир, где властвуют неведомые человеку законы. И так же, как в первой части, эти темные подтексты предупреждают о хрупкости, нереальности, неосуществимости полной гармонии земного бытия.

«Сны» на время развеиваются набатом третьей части, но, кажется, только для того, чтобы густо заполнить смысловое пространство финала. Тяжелый «сон жизни» наполняется горькими мыслями о другом — «непробудном» сне. И здесь, как и в других частях, Рахманинов по-своему раскрывает мифологему сна, обозначенную в поэзии Эдгара По и поэме Бальмонта.

Самый мощный прорыв в трансцендентный мир грез совершается в оркестровом послесловии четвертой части. Оно звучит как отклик на заключительные слова поэмы Бальмонта: «И протяжно вещает о покое гробовом». Этот «гробовой покой» неожиданно

озаряется чистым, тихим светом. Мелодия скорби, составлявшая тематическую основу всей части преобразается в радостный гимн, приобретая поистине космический размах звучания. В этот мир уже не проникают никакие сумрачные тени. И все же это неожиданно открывшееся сияние тайно связано со снами предыдущих частей. Здесь — и искупление «дней заблуждения» (упомянутых в первой части), и разрешение всех страданий и страхов, и видение некой истины, обретенной вопреки рациональной логике, земному опыту и знанию. Несомненно, это озарение близко христианскому упованию на загробный «горний свет». Но в нем есть и нечто глубоко личное, выстраданное, не укладывающееся ни в какие уже сложившиеся готовые формы и традиции. В последних тактах поэмы сходятся и ощущение космического преобразования (родственное многим странностям творчества Малера, Скрябина, Айвза и других представителей эпохи), и спрятанный в «тристановских» хроматизмах намек на романтический образ *Liebestod*, и итог пути в «невидимый град» к далекому обетованному свету. Кода финала открывает особые, чисто рахманиновские грани символики сна, которых мы не найдем ни у Бальмонта, ни у Эдгара По. Вся эта смысловая сфера приобретает в поэме Рахманинова новую многомерность и небывалую глубину.

Примечания

¹ Статья представляет собой переработанный фрагмент опубликованной работы автора: Валькова В. Музыкально-поэтические диалоги в поэме С. В. Рахманинова «Колокола» // Муз. академия. 2013. № 2. Тот же текст был представлен как доклад на Международной конференции «Музыковедение в XXI веке. Музыкальные культуры России и Германии: диалоги и параллели. РАМ им. Гнесиных, 3—5 апреля 2012 г.

² Коробейников А. Система символов поэмы Эдгара По «Колокола» // Муз. академия. 2011. № 3. С. 31—37.

³ Сон во сне / пер. К. Бальмонта // Эдгар Алан По. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. М.: Акт: НФ «Пушк. б-ка», 2003. С. 35.

⁴ Сон / пер. Г. Кружкова // Там же. С. 38.

⁵ Спящая / пер. А. Эппеля // Там же. С. 56.

⁶ Козлова Д. В. «Промежуточные состояния» души как объект художественного анализа в прозе Э. По // Эдгар Алан По. Эссе. Материалы. Исследования. Краснодар, 2000. Вып. 3. С. 134.

⁷ Особенно яркий пример родственной Бальмонту трактовки этой темы можно найти у А. Ремизова (см. об этом: Цивьян Т. В. О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России: избранные страницы. М., 1993. С. 299—338).

⁸ Бальмонт К. Д. Стихотворения. Л.: Совет. писатель, 1969. С. 172.

⁹ Бурдин В. В. Мифологема сна в поэзии К. Бальмонта // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: межвуз. сб. науч. тр. Иваново: Иванов. гос. ун-т, 1999. Вып. 4. С. 66.

¹⁰ Коробейников А. Система символов поэмы Эдгара По «Колокола» // Муз. академия. 2011. № 3.

¹¹ Рукопись, хранящаяся в Музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки (ныне — Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М. И. Глинки) (Ф. 18. № 19), идентифицируется как эскизы поэмы «Колокола». Тщательное ее изучение показало, что она является сокращенной записью полной партитуры «Колоколов», отличающейся от окончательного варианта лишь некоторыми деталями. Этот вывод позволяет утверждать, что поэма в основном закончена в Риме в марте — апреле 1913 года (как значится в автографе), а в июле — августе того же года в Ивановке Рахманинов не заканчивал или оркестровал сочинение, а только переписывал его набело и корректировал детали.

¹² Верлен Поль. *Art poétique* (Искусство поэзии). Пер. Георгия Шенгели.

¹³ См.: Кандинский А. И. Симфонизм Рахманинова и его поэма «Колокола». Очерк второй // Совет. музыка. 1973. № 6. С. 94.

Н. В. Воеводкина (*г. Тамбов*)

Мифологема острова в произведениях С. В. Рахманинова

Остров, где нет ничего и где все только было,
Краем желанным ты кажешься мне потому ли?
Властно к тебе я влеком неизведанной силой...

В. Брюсов

«Мифологема острова» — одна из древнейших, наиболее устойчивых универсалий мировой культуры. Целый ряд современных исследований (Т. В. Цивьян¹, Л. И. Горницкой² и др.) посвящен рассмотрению особенностей структуры, семантики и функций «островного сюжета», «островного текста», «островного сознания».

В контексте декаданса рубежа XIX—XX веков происходит стремительное распространение флюидов мотива острова, превращение его в символ умонастроений эпохи. Среди импульсов — загадка «картины для грез» А. Бёклина (ныне существующей в четырех авторских вариантах, а также растиражированной в виде офорта М. Клингера), взбудоражившая Европу и Россию³. Не остался в стороне и Рахманинов, вдохновленный черно-белой копией офорта Бёклина⁴.

По мысли Л. Горницкой, в фольклоре с островом «связаны две пространственные модели — макрокосмическая (мир как остров) и микрокосмическая (остров — „иной“ мир). Микрокосмическая модель представляет неразделимое единство трех семантических уровней: 1) остров как рай; 2) остров как ад, или загробный мир; 3) остров как инициационное пространство»⁵.

В претворении смыслообразующих элементов острова — в картине «Остров мертвых» и одноименной поэме Рахманинова — воплощается вечный диалог-поединок Смерти и Жизни (*memento*

tori), Художника и Мира (остров как приют для избранных, обитель для спасения от земных реалий⁶ и т. д.).

У Рахманинова путь к острову — акт трансгрессии, т. е. переступания черты, предела, нарушения запрета, заглядывания за грань дозволенного⁷. Смысл рахманиновской драматургической концепции — запечатление особого Пути к особому острову.

По мысли Г. П. Козубовской, в фольклорно-мифологической традиции «путешествие осмысливается как „путешествие в потусторонний мир“: путешествие по морю (и вообще по воде) ассоциируется со спуском в царство Аида, уходом в небытие — таков его древний смысл.

<...> Хронотоп путешествия представляет собой наложение реального и идеального времен при однородности пространства. При этом оппозиция вода/земля несет определенный смысл. В свою очередь две составляющих хронотопа („реальное“ и „идеальное“ время) приобретают способность к „сжатию“ и „растягиванию“. „Идеальное“ время — сгущенное, обладающее полнотой, обобщенное; „реальное“ — психологическое, связанное с самоощущением человека в эмпирическом мире, т. е. тягучее, скучное, медленно ползущее или, наоборот, скачущее, перепрыгивающее через реальное время. Так, пребывание в водном пространстве без берегов создает ощущение бесконечно длящегося „пустого“, ничем не заполненного времени. И наоборот, обманчиво время пребывания на суше, где трое суток вмещают в себя один месяц... „Морское“ время, таким образом, соотносится с „береговым“, и оба имеют в основе общий архетип — недосыгаемости вожделенного берега. <...> Переживание достижения берега вновь соотносится с библейским архетипом — начало бытия»⁸.

У Рахманинова в крайних частях поэмы (путь к острову — от острова) — выход на данные характеристики хронотопа острова, претворение мифологемы «путешествие по воде» (структурирование стихии воды, символа мирового лона, с «оппозицией вода/земля», разницей «времен»). По краям — «растягивание» времени (монотония, остигатность как основа формул страха, суггестии), центральная часть (берег, «пребывание на острове») — «сгущение» времени (событийность, переживание эмоциональной катастрофы).

«Вода... символизирует время и жизнь. Переход за кромку воды равнозначен пересечению границ жизни и выпадению из времени. Пересечение берега носит инициационный характер. Острова — метафизическая зона смерти, участки безвременья, посреди водного пространства жизни»¹⁰. С острова «кажется, что мир кончается водою» (И. Бунин). В композиции картины и поэмы в пересечении горизонтали и вертикали обнаруживается двойная симметрия.

Пять бёклиновских элементов «по горизонтали» — вода, скалы (подобные бережно сложенным ладоням), кипарисы, скалы, вода. У Рахманинова они явлены в образно-звуковых лексемах: вода (ворочание, зыбкость, отсутствие тверди под ногами в ритме с «заданной водой» непостоянством 5-дольных фигураций восьмых 2+3, 3+2), скалы («твердь» аккордов, как в момент смерти Графини в «Пиковой даме», величие «мраморных» аккордов смерти), колыхание деревьев (исповедь душ обители или вновь прибывшей души в лирической центральной теме), скалы, вода.

На пересечении горизонтали («слева-справа») и вертикали («верх-низ») в бёклиновской композиции запечатлены кипарисы, которые проросли сквозь скалы/руины, как символ победы жизни над смертью, символ вечной жизни. В рахманиновской лирической центральной теме можно услышать колыхание бёклиновских кипарисов («Кипарисы качаются по-бёклиновски» /В. Серов/).

В поэме прослеживается еще один слой/пласт восприятия картины: ближе/дальше, который прослеживается в движении от переднего плана (картины) вглубь к ее «центру» — причаливающему к острову челну, перевозчику и душе¹¹ (знак «трехмерности» изображения).

В музыкальной фиксации пути отметим принцип «совмещения» прямой и обратной перспектив: чем дальше от начала (края картины), чем ближе к острову, тем сильнее нарастание экспрессии восприятия происходящего (динамика от тихого к громкому).

Возможно, это повод к размышлению о том, в чьей роли мы выступаем, являясь слушателями поэмы: не мы ли оказываемся в этой ладье в качестве одного из персонажей бесконечной драмы жизни/смерти, не нас ли везет перевозчик, не многотрудный ли промысел перевозчика душ примеряем мы на себя, откуда удивительное ощущение перемещения в пространстве физическом, метафизическом души, воображения и др. Интересно, что композитор «не возвращает» нас к исходной точке (к краю картины), используя прием удаления от зрителя, истаивания в конце поэмы исходной темы в высокой тесситуре (параллели с темой Синдбадова корабля, растворяющегося на линии горизонта).

В поэме можно отметить и знаки острова как «инициационного пространства»: «комплекс инфернальных мотивов», ситуация лиминальности — отчужденности героя от фиксированного пространства и времени», сюжет «смерти-воскресения» (возрождения), повествующий о том, «как герой переживает духовную смерть, попадает на остров, где проводит некоторое время, после островом отторгается и „воскресает“, возвращаясь в водную жизнь и изменившись внутренне...»¹².

В качестве инфернального мотива и знака отторжения, отчуждения от острова еще живого (чей час еще не пришел) здесь выступает *Dies irae*. Действие программы непредотвратимости смерти, существующей по своим законам, прослеживаемой в мистическом зарождении мотивов с первых тактов «пути» (2-звучные мотивы), в пришедших в действие «часах Смерти»¹³ (запуск разноскоростных имитационных потоков 4-звучного мотива в нескольких уровнях партитур), в кодовом разрастании средневекового мотива до целой фразы сменяется знаками «воскресения» — возобновлением водного пути, уходом от необратимости (тихое «уползание» темы в расщелины низин в конце коды, подобно смене гнева на милость Шахриара). Этот алгоритм можно истолковать как заслуженное право на возврат из Аида Орфея (след «бродячего сюжета» об Орфее в царстве теней, дань орфизму) или с точки зрения цикличности возвратов ладьи, привозящей все новые и новые души (с их историями-исповедями жизни).

Б. Ф. Егорова, размышляя о метафоричности музыкальных элементов у Рахманинова, отмечает важность приема уподобления: «У западных художников закручивающаяся волна может быть уподоблена конской гриве („Кони Нептуна“ Уолтера Крэна), а развевающееся платье — волне (скульптурные изображения Лои Фуллер). В результате уподоблений подобного же рода море Рахманинова становится неким вселенским символом, знаком всепорождающего природного лона»¹⁴.

По другую сторону рахманиновской «островной гряды» — островок-рай (романс «Островок» op. 14 № 2). Поэтическая миниатюра П. Б. Шелли о гармонии волшебного острова, связующего «небо с морем, море с землей, — и все вместе с душой человека...» (И. А. Гончаров)¹⁵, — лучик эстетики поэта. К. Бальмонт в статье «Призрак меж людей» характеризует Шелли как «прекрасное существо... с другой планеты ... дух, заключенный в земной оболочке, — Шелли... всегда как бы помнил о другом, более красивом мире, откуда он пришел, и с изумлением смотрел вокруг себя, стараясь в этом новом воплощении увидеть, сквозь призму своей мечты, воспоминания угасшего лучшего дня и рассвет нового золотого века. Его душа медлила между двух светов, и потому его поэзия так воздушна и богата. <...> ...Шелли чувствовал каждое мгновение и в то же время всегда помнил о нем как об отдельной ноте из огромной слитной симфонии. <...> Да, поэзия Шелли есть сплошной мелодический крик души, которой приснился поразительный сон о всемирном счастье»¹⁶.

В романсе особое значение отведено мифологеме сна: пейзаж идеального эфемерного острова с подробным описанием ландшафта окрестностей, любованием красотой деталей ничто иное

как отражение пограничности сознания между бодрствованием и засыпанием (магичность ситуации навевания, принесения сна в мерно стелящихся морских волнах-откатах нисходящего движения по гамме в объеме 3—4-х октав, код самоостанавливающейся модели — антипода вечного двигателя), в сполохе волн под вольнымдыханием ветерка (прием вертикальной симметрии мотивов в партии правой и левой рук как знак отражения в воде).

«Смотрящий из моря» и засыпающий на наших глазах остров — это пережитая звуко-оптическая иллюзия иного мира, идеально-го мира (возможная аллегория Ивановки в судьбе Рахманинова).

Если в оркестровой поэме для композитора важен путь к острову (отсюда первична, исходна звукопись движения на воде), то здесь главенствует изображение собственно острова (минимум звукописи воды лишь как «аккомпанемент ветерку»).

В трактате «Защита поэзии» Шелли размышляет: «Поэзия — это прекрасное лицо мира, его лучший цвет... Поэзия — это летопись лучших и счастливейших мгновений, пережитых счастливейшими и лучшими умами. Мы улавливаем в ней мимолетные отблески мыслей и чувств, порою связанных с известным местом или лицом, иногда относящихся только *к нашей внутренней жизни*; эти отблески... возвышают душу и несказанно нас восхищают: так что к желанию и сожалениям, которые они по себе оставляют, примешивается радость, — ибо такова их природа. В нас проникает словно некое высшее начало; но движения его подобны полету ветра над морем — следы его изглаживаются наступающей затем тишью, оставаясь запечатленными лишь в волнистой ряби прибрежного песка... Поэты, как натуры наиболее тонкие, ... могут окрашивать все свои создания в неуловимые цвета ... неземных сфер; одно слово, одна черта в изображении какой-либо сцены или страсти способны затронуть волшебную струну и воскресить в тех, кто однажды уже испытал подобные чувства, уснувший, остывший и давно похороненный образ прошлого. *Поэзия, таким образом, дает бессмертие всему, что есть в мире лучшего и наиболее прекрасного; она запечатлевает мимолетные видения, реющие в поднебесье, и, облекая их в слова или очертания, посылает в мир, как благую и радостную весть, тем, в чьей душе живут подобные же видения, но не находят оттуда выхода во вселенную. Поэзия не дает погибнуть минутам, когда на человека нисходит божество*» (курсив мой. — Н. В.)¹⁷.

Взгляды Шелли на поэзию корреспондируют с идеями В. Кандинского о том, что «музыка уже в течение нескольких столетий, за немногими исключениями и отклонениями, является тем искусством, которое пользуется своими средствами не для изображения

явлений природы, а для выражения душевной жизни музыканта и для создания своеобразной жизни музыкальных тонов»; «материальные условия — мрачные замки, лунные ночи, болота, ветер и т. д. — играют преимущественно символическую роль и применяются больше для передачи внутреннего звучания»; «музыка будущего» вводит «нас в новое царство, где музыкальные переживания являются уже не акустическими, а чисто психическими (курсив мой. — Н. В.)»¹⁸.

Ментальный диалог во временах-эпохах слышен в родстве идей романтизма Шелли с главной заповедью символизма, объединявшей тех, кто рассматривал произведение искусства как символ, орудие суггестии, в высшей степени пригодное для игры ассоциаций, далеких отзвуков и притяжений, кто видел в нем «открытую» форму, готовую вобрать в себя различные значения, незакрепленные смыслы.

Для Рахманинова обращение к романтике островов двух незнатных гениев (А. Беклина — «гражданина мира», поэтизирующего прошлое, и П. Б. Шелли — «поэта поэтов», по определению К. Бальмонта, певца будущего) стало не столько выходом на «пересечение культурных пространств», сколько актом интеграции архетипических образов в индивидуальную модель пространства-времени, созидания собственного островного бытия через постижение поэтики — архетипа — хронотопа острова. Как заметил однажды в интервью композитор о замысле «Острова мертвых»: «Он возник во мне, я его принял, записал»¹⁹.

Путь к острову для Рахманинова, возможно, и синоним Пути жизни. «Уход на остров возможен в трех случаях: в результате физической смерти, в результате духовной смерти либо как компенсация душевных или телесных страданий, которые могут приводить или нет к физической смерти. Герои сами создают себе острова как некую спасительную иллюзию, непременно воображаемую цель своего путешествия по водному времени»²⁰.

Первый «уход на остров» (в романе из ор. 14, сентябрь 1896 г.) отмечен через полгода после провала Первой симфонии, приравненного к «духовной смерти». За 13 лет, отделяющих рассмотренные произведения, Рахманинов проходит путь от идиллического «Островка» Шелли²¹ (через дантовы круги ада «Франчески») к провидческой поэме для оркестра «Остров мертвых», от духовного кризиса юности к кризису среднего возраста (к философичности, набожности зрелости в Третьем фортепианном концерте, Литургии св. Иоанна Златоуста и др.).

Мифологема острова становится для Рахманинова (как и для других носителей русской культуры) неотъемлемой частью авторской картины мира, знаком ушедшей эпохи, символом

множества потрясений-наитий-прозрений собственного будущего и грядущего своей страны. Совсем скоро России суждено тронуться «с места» и «отправиться» в Неведомое, а самому Рахманинову предстоит неприкаянно скитаться, отправившись в свое «путешествие по воде» в поисках благословенной обители, автобиографически сомкнув островное кольцо (рай — аид — инициационное пространство), тщетно ища ответы на вопрос: «Где „Остров мертвых“ в декадентской раме?»²², оказавшись лицом к лицу с волнами личных и всечеловеческих катастроф.

Примечания

¹ Цивьян Т. В. Остров, островное сознание, островной сюжет // Модель мира и ее лингвистические основы / Т. В. Цивьян. Изд. 3-е, испр. М.: КомКнига, 2006. С. 237—238.

² Горницкая Л. И. Мифологема острова в русской литературе: генезис, структура, семантика: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Волгогр. гос. соц.-пед. ун-т. Волгоград, 2012. 18 с.

³ Любопытно, что художник создавал для разных заказчиков не точную копию, а новые варианты на исходную тему (пятый был утрачен в годы Второй мировой войны, говорят и о существовании шестого оригинала).

⁴ Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1978. Т. 1. С. 95. По поводу замысла поэмы для оркестра «Остров мертвых» Рахманинов говорил: «Впервые я увидел в Дрездене только копию замечательной картины Бёклина. Массивная композиция и мистический сюжет этой картины произвели на меня большое впечатление, и оно определило атмосферу поэмы. Позднее в Берлине я увидел оригинал картины. В красках она не особенно взволновала меня. Если бы я сначала увидел оригинал, то, возможно, не сочинил бы моего „Острова мертвых“. Картина мне больше нравится в черно-белом виде».

⁵ Горницкая Л. И. Указ. соч. С. 8.

⁶ Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. 4-е изд. М.: Музыка, 1974. Т. 2. С. 303—304. Вспомним свидетельство Н. Сатиной о «бегстве» Рахманинова подальше от московской суеты, о поиске прибежища для творчества («Остров» создавался в Дрездене).

⁷ Воплощение идеи трансгрессии заключается в обращении Рахманинова в разные периоды творчества к мифически легендарным личностям: Данте, Паганини. Отметим родство замысла композиции и тематизма «Острова» и «Франчески».

⁸ Козубовская Г. П. Середина века: миф и мифопоэтика: монография. Барнаул: АлтГПА, 2008. С. 197—198.

Средняя часть «должна быть огромным контрастом ко всему остальному; ее надо исполнять быстрее, более нервно и эмоциональнее: так как это место не связано с образом „картины“, оно в действительности своего рода дополнение к ней и поэтому контраст чрезвычайно необходим. Сначала — смерть, потом — жизнь» (курсив мой. — Н. В.) (Письмо Л. Стоковскому от 20 апреля 1925 г. // Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1978—1980. Т. 2. С. 167).

¹⁰ Горницкая Л. И. Указ. соч. С. 8.

¹¹ В ранних версиях картины не было ни фигуры в белом саване, ни стоящего перед ней саркофага.

¹² Горницкая Л. И. Указ. соч. С. 14.

¹³ Зенкин К. В. Программный симфонизм Рахманинова // IV Рахманиновские чтения. Проблемы изучения творчества С. В. Рахманинова: материалы докл. Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2010. Ч. 1. С. 15. Отметим и аналогию эпизода с *Dies irae* с эпизодом включившихся курантов в напряженный момент действия в «Борисе Годунове» М. Мусоргского.

¹⁴ Егорова Б. Ф. Мотив острова в творчестве Сергея Рахманинова: к вопросу «Рахманинов и культура модерна» // Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему: сб. ст. / ред.-сост. А. М. Цукер. Ростов н/Д.: Изд-во Рост. пед. ин-та, 1994. С. 71.

¹⁵ Гончаров И. А. Фрегат «Паллада» // Собр. соч.: в 8 т. / И. А. Гончаров. М.: Художеств. лит., 1978. Т. 2. С. 89.

¹⁶ Бальмонт К. Призрак меж людей // Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / К. Бальмонт; сост., вступ. ст. и коммент. Д. Г. Макогоненко. М.: Правда, 1991. С. 532—534.

¹⁷ Шелли П. Б. Защита поэзии // Избранные произведения. Стихотворения. Поэмы. Драммы. Философские этюды / пер. З. Александровой. М.: Рипол-Классик, 1998. С. 739—740.

¹⁸ Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. С. 30—37.

¹⁹ Bertensson S., Leyda J. Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music. Bloomington: Indiana University Press, 2001. Reprint. Originally published: New York: New York University Press, 1956. P. 156

²⁰ Горницкая Л. И. Указ. соч. С. 13.

²¹ Бальмонт отмечает, что «даже самая смерть Шелли может быть рассматриваема как прекрасный символ, совпадающий со всей его личностью. Он утонул в море — в той стихии, которую он любил больше всего, — в море, обтекающем землю, обнимающем весь мир изумрудной полосой, как призрак духовной красоты обнимает вселенную, — в неисчерпаемом море, которое поет нам от века и до века о беспредельности стремления и о величии нашей жизни...» (Бальмонт К. Призрак меж людей. С. 534—535).

²² Все меньше тех вещей, среди которых

Я в детстве жил, на свете остается.

Где лампы-«молнии»? Где черный порошок?

Где черная вода со дна колодца?

Где «Остров мертвых» в декадентской раме?

Арсений Тарковский. Вещи (1957)

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ С. В. РАХМАНИНОВА

Е. Р. Скурко (*г. Уфа*)

Некоторые аспекты преломления интегрирующего метода развития в инструментальной музыке Рахманинова

Проблемы темо- и формообразования в музыке Рахманинова привлекали внимание исследователей на протяжении всего минувшего столетия и не утратили своей актуальности в наши дни. Причем, подобно тому, как постоянно открываются новые архивные материалы, новые ракурсы, смыслы в исполнительской и исследовательской интерпретации текстов произведений Рахманинова, казалось бы, ставших хрестоматийными, так же выявляются и дополнительные аспекты в области темо- и формообразования, построения музыкальной ткани, композиции в целом и т. д. Таковы работы последних десятилетий, посвященные вопросам полифонии, фактуры, тональности Рахманинова и др. В них находят последовательное отражение определенные закономерности художественного мышления композитора, его стиля. Особое место среди них принадлежит интегрирующему методу развития, о котором и пойдет речь.

Понятия дифференцирующего и интегрирующего методов развития, заимствованные из области точных наук и, как известно, обоснованные М. Гнесиным в «Начальном курсе практической композиции»¹ применительно к музыкальному формообразованию, не стали обиходными. Тем не менее эти два метода отражают и объясняют многие глубинные процессы темо- и формообразования в музыке разных эпох и стилей. Смысл первого заключается в «расчленении на отдельные попевки, использовании элементов темы в увеличении или уменьшении»². Суть интегрирующего метода — в «конструировании целостного образа путем раскрытия черт, потенциально заключенных в мелодических элементах темы»³, создании новой темы путем использования элементов предшествовавшего развития. Как пишет М. Гнесин, при этом происходит «врастание тематических попевок в новые, расширяющие образования».

Два метода, как правило, взаимодействуют в пределах одного музыкального текста, однако на разных этапах развития. Дифференцирующий метод раскрывается в зоне «т» асафьевской триады

(уровень внутритематического развития, сонатная разработка, развивающие разделы простых и сложных форм и др.). Напротив, интегрирующий — направлен к новой теме, появление которой подчеркивает драматургически наиболее значительные моменты формы. Так, Л. Мазель в связи с темой на основе гаммы тон-полутон в кульминации разработки Шестой симфонии Чайковского пишет о проявлении «особого метода [имеется в виду интегрирующий. — Е. С.], не специфического... для обычной сонатной разработки, но широко примененного Чайковским в данном сочинении»⁴.

Более того. Новая музыкальная тема, введенная в кульминационных и заключительных разделах формы (коды, финалы, эпилоги) как вершина или итог *интонационного* развития, в то же время служит проекцией *главной идеи* произведения на собственно музыкальный уровень текста, конкретизирует его художественную концепцию в целом. Примерами, в частности, могут служить хор «Славься» из «Ивана Сусанина» Глинки, «тема радости» из финала IX симфонии Бетховена, на что первым еще в XIX веке обратил внимание А. Серов⁵. Причем, в большинстве случаев в произведениях XIX века основой данного метода становится *разработочное развитие* (Бетховен, Чайковский, Шуман) и лишь у некоторых композиторов (Шуберт, Малер) — вариантный, что, как правило, связано с особой ролью песенного начала в интонационно-жанровом строе тематизма.

Однако едва ли не наиболее последовательное претворение интегрирующий метод приобретает в творчестве С. Рахманинова. В данном контексте особенно важна роль Первого фортепианного концерта: «найденный» композитором в этом произведении метод стал важнейшей составляющей его художественного мышления. Причем, в отличие от преимущественно эпизодических проявлений в музыке XIX — первой половины XX века, интегрирующий метод оказывается в творчестве Рахманинова неотъемлемой чертой симфонизма, раскрывается в разных формах и жанрах, на разных функциональных уровнях текста: темы, части формы, формы в целом (включая циклические композиции).

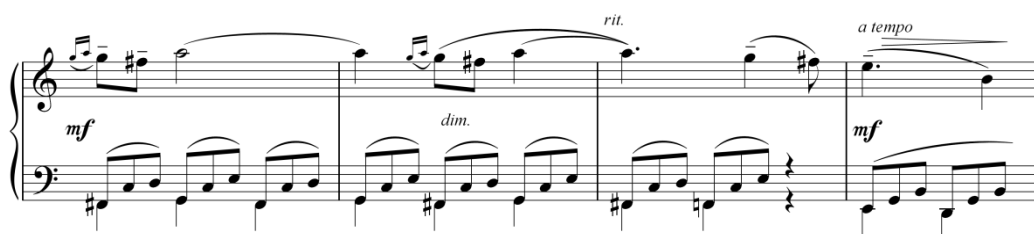
Специфика интегрирующего метода развития в сочинениях Рахманинова неразрывно связана с *доминирующей ролью вариантности как метода и как основы художественного мышления композитора*. Это обусловлено особенностями образно-поэтической системы и шире — мировосприятия композитора, жанрово-интонационными истоками его стиля, в свою очередь, определившими принципы темо- и формообразования и прежде всего — универсальную роль вариантности, о чем неоднократно говорилось в работах разных исследователей⁶. При этом одним из важнейших

принципов собственно вариантного развития становится *вариантное прорастание*, что проявляется не только на интонационно-тематическом, но и на образно-драматургическом уровне.

Обозначенная закономерность обнаруживается в одночастных произведениях (Этюд-картина ор. 39 № 2, «Остров мертвых», «Рассказ на тему Паганини»), отдельных частях циклических форм (первые части Первого, Второго и Третьего концертов). Интегрирующий метод также становится стержнем целостной художественной концепции циклических композиций в «Колоколах», Третьей симфонии, «Симфонических танцах». Проиллюстрирую некоторыми примерами.

В мелодии темы одного из наиболее сгущенно-трагических образцов рахманиновской лирики — Этюде-картине ля минор ор. 39 № 2 — в результате вариантного развертывания из начальных кварто-квинтовых интонаций-«кличей», «зовов», «возгласов» в каденционном разделе «прорастает» *напевная секундо-терцовая интонация* — *знак лирической семантики*.

Этюд-картина ор. 39 № 2



Непрерывная смена тончайших психологических нюансов влечет за собой непрерывность сквозного вариантного обновления темы, в которой, как в фокусе, сконцентрированы основные закономерности становления формы в целом: текучесть, связанная с принципом развертывания, движение к новому интонационному элементу. Так, продолжением лирической интонации становится кантиленная мелодия второй строфы, которая так же, как и инвариант, наслаивается на *ostinato* фигурации с интонацией *Dies Irae*, изначально «программирующей» трагическую идею пьесы.

Этюд-картина ор. 39 № 2



Мелодический и фактурный пласты создают, по выражению В. Бобровского, «интонационный хронотоп, превращаются в звуко-живописующую стихию, подвижную, дышащую, переливающуюся множеством музыкально-фонических оттенков»⁷.

Развитие на уровне драматургии и формы заложенных в теме принципов вариантного развертывания и прорастания, а также скрытого музыкального «сюжета» на уровне драматургии сопряжено с усилением трагического начала, разрушением кантилены, выдвиганием в средней части на первый план фигурации с интонацией *Dies irae*, хроматизацией музыкальной ткани. Вершиной этого процесса становится предыктовый раздел, в котором многократные повторения нисходящих квинтовых и малосекундовых интонаций с характерной семантикой плача звучат, как мольба о пощаде (эпизод *Meno mosso dolce*).

Последним всплеском лирики становится *рождение кантилены широкого дыхания* — самого протяженного варианта, охватывающего весь заключительный раздел.

Этюд-картина оп. 39 № 2



Он возникает как результат интеграции лирических интонаций, рассредоточенных в музыкальной ткани в процессе вариантного развертывания, является драматургической вершиной («тихой» кульминацией), венчающей основную линию развития: от состояния застылости, оцепенения — к выражению хрупкой, словно затененной лирической экспрессии, которая прерывается, гаснет под действием непреодолимого, фатального препятствия (в виде *ostinato*). Отсюда — завершение многоточием, усиливающим трагически-безысходный характер содержания пьесы.

Напротив, в первых частях Первого, Второго и Третьего концертов действие интегрирующего метода развития обусловлено введением в генеральных кульминациях относительно самостоятельной темы, проникнутой романтическим пафосом, страстностью высказывания и с семантической точки зрения синтезирующей черты лирики, героики и эпики, в целом присущие — в разных соотношениях! — данным опусам. В отличие от более позднего Этюда-картины ля минор, в этом находит отражение стремление композитора «утверждать устойчивость бытия... в связи с устремленной к нему неустойчивостью»⁸.

Темы-кульминации проводятся в партии солиста, *ff*, на фоне оркестрового *tutti*: в Первом и Третьем концертах, как известно, — в кульминационных зонах разработок; во Втором концерте — в начале репризы, в контрапункте с темой главной партии. Однако их появление во всех трех случаях оказывается глубоко подготовленным благодаря сквозной вариантной в своей основе кристаллизации отдельных интонаций на протяжении предшествующих разделов. В Первом концерте интонационные элементы будущей темы-кульминации обнаруживаются в главной и побочной партиях⁹, вычленяются в пасторальных «зонах» начального раздела разработки, обостряются в центральном разделе (ц. 10—12) и «лавинообразно» приводят к кульминации перед началом репризы.

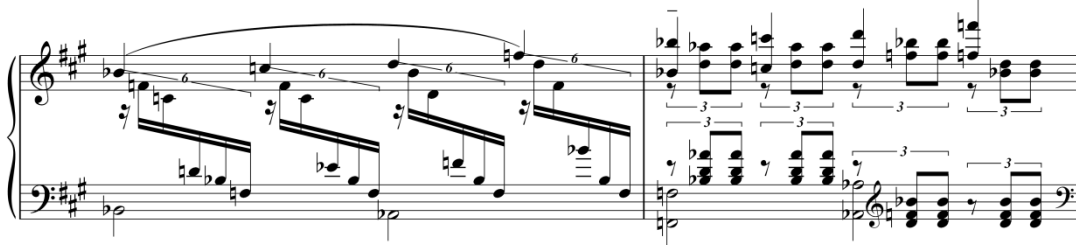
Первый фортепианный концерт. I часть.
Главная партия



Первый фортепианный концерт. I часть.
Начальный раздел разработки



Первый фортепианный концерт. I часть.
Кульминация перед началом репризы





Во Втором концерте главным импульсом будущей темы-кульминации становятся заключительная попевка вступления — *Motto*, непосредственно предшествующая главной партии, и секундовые «раскачивания» основной темы. В дальнейшем на первый план выступает возникающий в связующей партии «стучащий» ритмический вариант, который, в свою очередь, в разных интонационно-ритмических модификациях пронизывает весь разработочный раздел и, как отмечалось, интегрируется в кульминационной теме. В Третьем концерте происходит вариантное прораствание «задыхающей», трепетно-лирической темы, интегрирующей краткие попевки-возгласы, жанровым прообразом которых является обостренная интонация плача, причета.

Однако наиболее сложное как с образно-драматургической, так и с собственно интонационной точки зрения проявление интегрирующего метода сопряжено у Рахманинова с рассредоточенным *вариантным прорастванием* секвенции *Dies irae*, пронизывающей все творчество композитора. Католическая секвенция, как известно, вводится в генеральных кульминациях заключительных частей Первой фортепианной сонаты, «Колоколов», Третьей симфонии и «Симфонических танцев», оказываясь вершиной художественной концепции произведения в целом.

В «Рапсодии на тему Паганини» *Dies irae* возникает в VII вариации как результат проявления интегрирующего метода на уровне части формы и получает рассредоточенное развитие в X, XXI и XXIV вариациях. Образующаяся при этом динамически восходящая линия драматургии, параллельная общей динамической логике произведения, приводит к генеральной кульминации в коде, где *Dies irae* полностью «подчиняет» тему Паганини, что воспринимается как тотальная победа и триумф Зла¹⁰.

При всей индивидуализированности идеи, тематизма, формообразования в каждом из названных гениальных творений композитора тем не менее можно выделить несколько общих принципов подготовки *Dies irae*, которые прослеживаются на разных уровнях художественных текстов. Таковы:

— *образное прораствание*: последовательное омрачение эмоциональной атмосферы, углубление и обострение трагического начала;

— *интонационное прораствание*: усиление роли нисходящих секундо-терцовых интонационных сопряжений («Остров мертвых»), часто изначально связанных со стилистикой *знаменного распева* (лейттема Третьей симфонии, побочная партия финала «Симфонических танцев»), *плача, причета* (развивающие разделы Третьей симфонии, лейттема третьей части «Симфонических танцев»), *колокольного звона* («Колокола», Третья симфония), *фанфары* (лейттема второй части «Симфонических танцев»). В этом ряду — риторические фигуры *catabasis* и *passus duriusculus*¹¹ с характерной для них семантикой скорби, внутреннего напряжения, а также другие элементы, которые подвергаются вариантно-вариационным преобразованиям;

— вытекающая из предыдущего общая *тенденция хроматизации музыкальной ткани*.

Итогом обозначенных процессов становится полное проведение в генеральных кульминациях темы *Dies irae* — символа катастрофы, Апокалипсиса. Тем самым раскрываются и конкретизируются эмоционально-психологические акценты в диалоге Рахманинова «я — мир»¹², как накануне Первой мировой войны (поэма «Колокола», а также «Остров мертвых»), так и в сложный для композитора (впрочем, как и для всего человечества) период 1930-х — начала 1940-х годов.

В частности, в Третьей симфонии стилистическая близость средневековых жанров *знаменного распева* и католической секвенции *Dies irae* создает почву для разнообразных интонационных перевоплощений исходной лейттемы. В результате логика тематической драматургии может быть определена как последовательное *образно-интонационное прораствание Dies Irae* из *знаменного распева* — лейттемы Симфонии — и *перерастание знаменного распева в секвенцию* в генеральной кульминации финала с последующим синтезом в коде. На этом пути возникают разнообразные варианты, последовательно приближающие к *Dies irae*. Среди наиболее важных этапов подготовки секвенции можно выделить:

— связующую партию первой части (ц. 3, *rosso più animato*);

— начальный раздел разработки: развитие малосекундовой попевки причета с оstinatным триольным ритмом в низком регистре (ц. 10—12);

— кульминацию разработки — адский пляс, предвосхищающий Скерцо и финал;

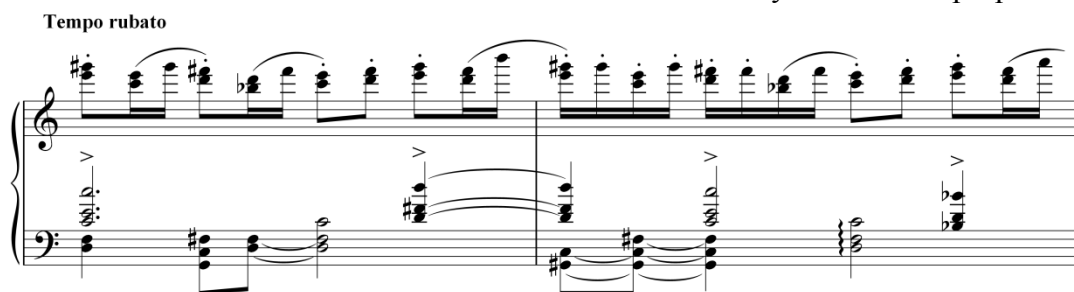
— развитие темы гротескного скерцо-марша из второй части (ц. 55—56, 64) и обрамляющие его эпизоды, раскрывающие особенно характерную для Рахманинова таинственно-мистическую, причудливую грань образа Зла (ц. 47—49)¹³;

— третью часть, пронизанную интонационно-семантической «аурой» *Dies irae* и представляющую высший этап драматургии в целом, где особенно выделяются с этих позиций: тема фуги — *dance macabre*; кульминация фуги; разработка сонатной формы (ц. 93—94); предкульминационный раздел (ц. 96—98); генеральная кульминация.

Третья симфония. I часть.
Начальный раздел разработки



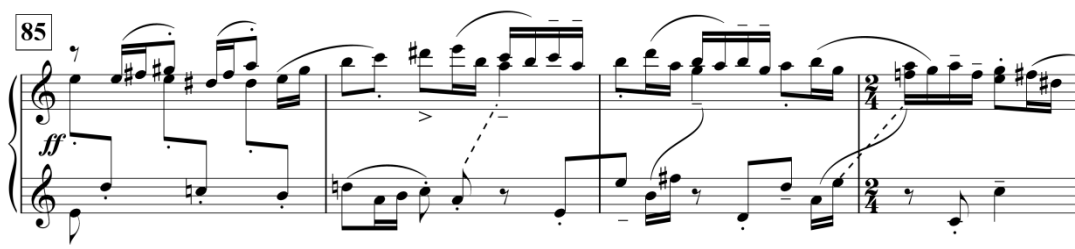
Третья симфония. I часть.
Кульминацию разработки



Третья симфония. II часть.



Третья симфония. III часть.
Кульминация фуги



Третья симфония. III часть.
Генеральная кульминация



Продолжением становятся затаенно звучащие, как отзвук, резонанс, «приплясывающие» микроварианты *Dies irae* в начале коды (ц. 108, тт. 1—8).

Наконец, итогом всей концепции оказывается заключительный вариант — синтез интонаций знаменного распева и католической секвенции, который с семантической точки зрения воспринимается как вершина в развитии линии *dance macabre*¹⁴.

Третья симфония. III часть



Таким образом, интегрирующий метод развития оказывается в творчестве Рахманинова одним из важнейших компонентов стиля. Проявляясь на разных уровнях драматургии, композиции, темообразования, он становится отражением вариантно-вариационных процессов, специфических для Рахманинова, и прежде всего, вариантного развертывания и вариантного прорастания. Корни данного явления — в жанрово-стилевом синтезе принципов, идущих от протяжной песни, знаменного распева, плача-причета, лирического романса, колокольного звона, обуславливающим индивидуальные особенности тематизма как фактора художественного мышления композитора. В контексте универсальных для стиля Рахманинова вариантных процессов *интегрирующий метод выступает в качестве вариантного прорастания высшего порядка*.

Однако в этом проявляются не только индивидуальные свойства стиля Рахманинова, но и одна из общих тенденций музыки XX века, связанная с выдвиганием на первый план вариантно-вариационного метода темо- и формообразования (наряду с полифоническим). Можно назвать, например, специфический для Д. Шостаковича

метод тематически-концентрированного развертывания, как известно, объединяющего разработочное развертывание и вариантное развитие-прорастание¹⁵. Интегрирующий метод на основе вариантного прорастания обнаруживается в «тихих» темах Третьего и Четвертого скрипичных концертов А. Шнитке, финалов его Фортепианного квинтета и Третьей симфонии, а также симфоний Э. Денисова, Р. Леденева, Е. Подгайца (Третья симфония «Будет ласковый дождь») и многих других. Подобные параллели являются дополнительным штрихом к творчеству Рахманинова, его художественному методу в свете общей проблемы «Рахманинов и XX—XXI столетия».

Примечания

¹ Гнесин М. Ф. Начальный курс практической композиции: учеб. пособие. М.: Музгиз, 1941. С. 97.

² Там же.

³ Там же. С. 71.

⁴ Мазель Л. А. Две заметки о взаимодействии оперных и симфонических принципов у Чайковского // Совет. музыка. 1958. № 9. С. 74.

⁵ Серов А. Н. Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл // Избранные статьи / А. Н. Серов; под общ. ред. со вступ. ст. и примеч. Г. Н. Хубова. М.; Л.: Музгиз, 1950. Т. 1. С. 425—434; Его же. Опыт технической критики над музыкой М. И. Глинки. Роль одного мотива в целой опере «Жизнь за царя» // Там же, 1957. Т. 2. С. 35—43.

⁶ Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки / отв. ред. Е. И. Чигарева. М.: КомКнига, 2008. Вып. 2. 304 с.; Мазель Л. А. О мелодии. М.: Гос. муз. изд-во, 1952. 300 с.; Скурко Е. Р. О жанрово-стилистических предпосылках вариантности в инструментальной музыке С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов: к 120-летию со дня рождения: материалы науч. конф. М., 1995. Сб. 7. С. 147—154. (Научные труды МГК им. П. И. Чайковского; сб. 7); Ее же. О роли вариантно-вариационного метода развития в инструментальной музыке С. Рахманинова: дис. ... канд. искусствоведения. М.: Всесоюз. науч.-исслед. ин-т искусствознания, 1979. 200 с.

⁷ Бобровский В. П. Указ. соч. С. 184.

⁸ Там же.

⁹ Примеры даются по последней редакции Первого концерта (Рахманинов С. В. Первый концерт: для фортепиано с оркестром: перелож. для двух фортепиано. М.: Музгиз, 1946. 46 с.).

¹⁰ Подробно данный процесс прослеживается в статье автора «Об основных принципах развития в вариационных циклах С. Рахманинова» (Вопросы музыковедения. Вып. 3. Уфа: Башк. кн. изд-во, 1977. С. 69—97). Особое место в обозначенном ряду занимает «Остров мертвых»: *Dies irae* вводится в экспозиции как данность, как макротема (тема Смерти), получает сквозное развитие на протяжении поэмы и достигает кульминации в репризе, аналогично «Рапсодии», подчиняя себе лирическую «тему Жизни».

¹¹ Фигуры *catabasis*, *anabasis* и *passus duriusculus* пронизывают всю музыкальную ткань «Острова мертвых», тем самым конкретизируя содержание картины.

¹² Бобровский В. П. Указ. соч. С. 183.

¹³ Здесь можно провести параллели с «Островом мертвых», X вариацией «Равсодии на тему Паганини» и др.

¹⁴ Здесь возникает смысловая ассоциация с кодой «Равсодии на тему Паганини», где *Dies irae* как тема рока звучит в двойном ритмическом увеличении в партии солиста, полностью «подавляя» основную тему, в свою очередь, превращенную в общие формы звучания.

¹⁵ Бобровский В. П. О некоторых принципах темо- и формообразования в симфонической и камерно-инструментальной музыке Шостаковича // Статьи. Исследования / В. П. Бобровский; сост. Е. Р. Скурко, Е. И. Чигарева. М.: Совет композитор, 1990. С. 159—205.

И. Д. Ханнанов

(г. Балтимор, Мериленд, США)

Сложности теоретического подхода к музыке Сергея Рахманинова

Теория и история музыки связаны между собой и образуют единый контекст музыкознания. Но, несмотря на глубокие связи между двумя дисциплинами, теория музыки отличается от исторического музыковедения по многим параметрам, включая отношение к объекту исследования, метод описания, роль анализа музыкальной структуры и сравнительную обособленность результатов анализа от социополитического исторического контекста. К сожалению, о музыке Рахманинова написано достаточно книг в историческом жанре и очень мало — в теоретическом.

В связи с этими отличительными свойствами теории музыки ее аппарат применим к произведениям разных композиторов с различной степенью эффективности. Так, музыка Арнольда Шенберга легче поддается аналитическим процедурам, чем, скажем, музыка Иоганна Штрауса-отца, для которой пока не разработан соответствующий аналитический аппарат. У теоретиков есть излюбленные темы. Например, музыка, которая предлагает (в форме манифестов и технических описаний) математический аппарат анализа. Так, композиция с 12-ю независимыми тонами является и художественной идеей, и одновременно готовой технологией анализа. Другой вариант, предлагающий удобство анализа — впаянность произведения в литературный, национальный, цивилизационный контекст своего времени. Так, например, весьма удобно немецкому теоретику, живущему в период позднего романтизма в Германии, анализировать музыку Вагнера, Шумана или Листа. Однако это удобство обманчиво. Труднее и вместе с тем продуктивнее анализировать музыку, которая не на слуху, не в контексте, выпадает из духа своего времени. В этом смысле вполне объяснимо, что современники пропустили мимо себя

гений Баха; гений Моцарта не поддается контекстуализации, поскольку многое в его музыке выпадает из определений стиля, жанра и формы. Например, медленная часть *Sinfoniaconcertante* представляет необъяснимый уход в эпоху романтизма, до которой во время написания данного произведения оставалось, по крайней мере, тридцать лет.

Существует важнейший водораздел в музыке: произведения, которые предлагают себя анализу, оказываются наименее популярными среди слушателей разных категорий; произведения, которые теоретики забраковали, чаще всего оказываются весьма неожиданно для них носителями важнейших музыкальных идей и смыслов. Так, Адорно определил роль произведений Чайковского и Бизе как чисто коммерческую, но выделял значение музыки Малера и Шенберга как определяющую развитие музыкальной культуры. В реальности ни Бизе, ни Чайковский не писали коммерческую музыку. Произведения Малера пережили в XX веке несколько периодов забвения, а музыку Шенберга слушали и слушают единицы из числа музыкантов-профессионалов. То, что именно вызывает высокомерное и презрительное отношение к музыке Чайковского и Рахманинова, в англо-саксонской традиции музыковедения остается за рамками данной статьи. Более интересным и продуктивным направлением представляется изучение самого феномена музыки Рахманинова как объекта повышенной сложности для существующих на Западе и в России методов анализа.

Музыка Сергея Рахманинова как сама по себе, так и как часть более крупной парадигмы («парадигмы Чайковского», по терминологии В. Н. Холоповой) до сих пор не получила полного освещения в крупных теоретических исследованиях. В России теорией музыки Рахманинова занимались Ю. Н. Холопов и Т. С. Бершадская. На Западе теоретические разработки музыки Рахманинова не велись, но существуют заделы в области музыкальной семиотики (группа Ээро Тараста) и в области неоримановской теории голосоведения (Ричард Кон и его последователи). Этот список весьма скромный, он не выдерживает сравнения с теоретическими исследованиями музыки Шенберга и Веберна в СССР и на Западе.

К сложностям эпистемологического характера прибавляются многочисленные идеологические барьеры. На Западе их можно охарактеризовать как комплекс культурного превосходства. Но и в России в послесоветское время возникли препятствия, например, в определении роли православной музыкальной культуры в поэтике Рахманинова. Здесь, музыковеды разделились на два лагеря: традиционных атеистов и тех, кто преувеличивает и упрощает связи музыки

Рахманинова с Русской Православной Церковью. И тем и другим часто не хватает музыкально-теоретических аргументов.

Таким образом, из большого набора методов и подходов теории музыки необходимо выбрать те, которые могли бы помочь музыковеду-историку, исполнителю и слушателю проникнуть глубже в таинственную рахманиновскую поэтику, увидеть глубину сложности под кажущейся простотой ее мелодики, гармонии и формы. Эта задача требует знания многих дисциплин и подразделений теории музыки, а также ряда смежных наук и междисциплинарных областей. От комбинации этих подходов будет зависеть успех анализа музыки Рахманинова. Можно предложить разработанную автором комбинацию теоретических дисциплин и междисциплинарных областей, при комплексном применении которых возможен прорыв в теоретическом понимании музыки Рахманинова:

а) область взаимоотношения музыкального языка Рахманинова и культуры православного распева (здесь есть наработки, которые нужно суммировать и представить в целостном виде);

б) междисциплинарная область теории музыкальных эмоций (она развивается в последнее время в Западной Европе в ряде исследований и в ежегодных конференциях «Музыка и эмоции»)¹, к ней Россия может прибавить богатый материал о «правде в музыке»;

в) теория гармонии, в которую музыка Рахманинова может привнести давно искомый баланс между доминантовой и субдоминантовой сферами, так же как и описание октатонических задержек функционального синтаксиса;

г) семиотика, эмблематика и риторика в музыке Рахманинова соответствуют сложности музыки высокого барокко и требуют особого внимания;

д) музыкальная форма в музыке Рахманинова сливается с категориями ритма и фактуры и предлагает совершенно новое прочтение; уместно так же отметить, что элементы музыкальной формы трансформированы до такой степени, что можно написать отдельный учебник о формах Рахманинова в контексте специфически романтических форм;

е) аспекты драматургии, представленные в советской теории музыки, просятся в музыку Рахманинова;

ж) после проведения длительного и углубленного анализа вышеназванных аспектов возможно и синтезирующее теоретическое описание музыки Рахманинова в контексте современной философии и теологии.

Рассмотрим подробнее каждый из этих семи пунктов.

1. Область взаимоотношения музыкального языка Рахманинова и культуры православного распева. В трудах Алексея Ивановича Кандинского были заложены общие основы этого взаимоотношения, жанрово-стилистические и содержательные. К этой музыкально-исторической концепции совершенно необходимо добавить структурные, формально-технические аспекты, что и может сделать теория музыки. Так, в подтверждение тезисов теория музыки может представить разнообразные свидетельства, начиная от структуры мелодики, кончая особенностями гармонии и формы в произведениях Рахманинова. Например, стратегия построения мелодии в Этюде-картине ор. 39 № 5 резко отличается от принципов, предложенных Г. Кохом, А. Рейхой, А. Б. Марксом и Х. Риманом. Вместо следования структуре предложения, Рахманинов представляет метод, характерный только для монодического распева.

С. Рахманинов Этюд-картина ор. 39 № 5



Согласия Обихода



Можно сравнить главную тему этого Этюда с образцом знаменной мелодии, предложенным в книге М. Бражникова²:

Метафора раскручивания в знаменном распеве



Мелодическая структура построена на постепенном развертывании. Впрочем, оно не имеет ничего общего с западноевропейской идеей Fortspinnung³ и отличается от баховского ядра и развертывания направлением к другим ладовым устоям. Если у Баха каждый поворот (вверх и вниз) обусловлен достижением квинтового устоя (либо доминанты, либо субдоминанты), в мелодии Рахманинова повороты происходят в пределах интервала большой терции и каждое движение (вверх или вниз) не выходит за пределы интервала чистой кварты.

Интервалика мелодии Рахманинова основывается на системе гексаиха (по терминологии Ю. Н. Холопова), вернее, на том основании, что величиной ячейки обиходного лада является трехступенная структура, в отличие от европейской (и греко-византийской) квартовой (тетрахорда).

Основываясь на этом важнейшем отличии, Рахманиновская гармония и форма также получают отличный от принятого в европейской музыке конца XIX века облик. Тональная организация музыки Рахманинова оказывается в зоне действия двух центров гравитации: европейской системы тяготения к двум квинтам от тоники (верхней доминанте и нижней доминанте) и основанной на знаменной мелодике терцовой трихордовой ячейки. Об этом противоречии пишет Т. С. Бершадская, противопоставляя мажоро-минор линейной ладовой структуре. По существу, это противоречие имеет цивилизационный характер и восходит к более общим принципам за пределами теории музыки.

Таким образом, теоретическое обоснование глубинного влияния русской традиции церковной монодии на музыку Рахманинова оказывает существенную поддержку тезисам А. И. Кандинского и его последователей, включая Л. А. Скафтымову.

2. Междисциплинарная область теории музыкальных эмоций. В музыковедении, начиная с введения этого термина в 1915 году Уолдо Праттом⁴, автором предисловия к журналу «Musical Quarterly» № 1 за 1915 год, всегда упоминалась эмоциональная составляющая музыки. Впрочем, эмоции как категория не прижились ни в советском, ни в западном музыковедении в XX веке. В определении термина эмоции музыковеды находили смешение понятий обыденного и возвышенного. В теории музыки велась борьба с «психологизацией» науки о музыке. Тем не менее в последние годы группа исследователей из нескольких центров в Европе (Белфаст, Вена, Рим, Дарем, Осло и Амстердам) включились в работу ежегодной конференции «Музыка и эмоции», организованной профессором Даремского университета Майклом Спицером. Лидерами этой группы являются Джон Слобода из Великобритании и Патрик Джаслин из Норвегии. Странным обстоятельством работы этой группы представляется отсутствие российских ученых и практическое игнорирование опыта русских композиторов. Может показаться, что об эмоциях в музыке могут писать только скандинавские ученые! В России в трудах Валентины Николаевны Холоповой, в ее книге «Музыкальные эмоции» проработаны важнейшие аспекты эмоционального содержания музыки⁵. Все эти инновации дают основание полагать, что знание о музыкальных эмоциях достигло нового уровня и теперь

можно без оглядки на гансликовскую критику обратиться к анализу эмоционального содержания музыки Рахманинова. В частности, можно анализировать эмоциональный профиль каждого произведения как дополнительный выразительный и содержательный компонент. Можно опираться на традиционный в психологии метод опросов большого количества респондентов, а можно начать и с простого анализа эмоциональных реакций самого музыковеда, анализирующего произведение. Второй метод представляется более надежным, так как реакция автора музыковедческого текста основывается на большом профессиональном опыте (это экспертная реакция, в отличие от реакций сотен неподготовленных слушателей) и между этой реакцией и ее фиксацией нет опосредующего звена (фигура психолога, собирающего ответы респондентов, всегда вызывает неадекватную реакцию у респондентов, что дает основание полагать, что все вопросы представляют искаженную информацию).

В процессе анализа эмоционального содержания произведения Рахманинова сразу же обнаруживается многообразие эмоциональных состояний и их градаций. В любой момент времени рахманиновская мелодия находится между несколькими полюсами, представляющими крайние состояния. Например, в Этюде-картине *op. 39 № 5* мелодия находится и развивается между полярными состояниями мрачного раздумья и ярости (в экспозиции) и между состояниями блаженства и экстаза (в середине). В терминологии теории эмоций это диапазон между астеническими и стеническими (слабыми и сильными) и между положительными и отрицательными эмоциями. Особенностью музыки Рахманинова является сложное столкновение не только в рамках одной бинарной оппозиции, но и столкновение двух и более бинарных оппозиций между собой, а также возможные комбинации бинарных оппозиций и асимметричных состояний. Эта область — анализ эмоциональных профилей произведений Рахманинова — находится на начальном этапе разработки. Автор надеется провести ряд анализов произведений Рахманинова. В данный момент такая работа произведена только над Этюдом-картиной *ми-бемоль минор*.

Эмоциональный профиль произведения может быть представлен графически как объемная, трехмерная схема, представляющая временной параметр по горизонтали и эмоциональные состояния в виде пространственных трехмерных координат. Такой профиль может быть весьма полезным при обсуждении драматургического замысла произведения и функциональных особенностей частей формы (в том числе художественного замысла функциональных контрастов между ожидаемым и реальным типом изложения).

3. Теория гармонии. В этом отношении, очевидно, Рахманинов достиг небывалых высот. Его музыка — последняя вершина в развитии тональной парадигмы. Соседство в нашем анализе формально-технических разделов с содержательными, такими как родство музыки Рахманинова со знаменным распевом и ее эмоционально-содержательные аспекты, позволяет проникнуть глубже в секреты его гармонии. Как уже упоминалось выше, сложный, подчас аномальный характер работы с трезвучными структурами и со структурой гармонической последовательности вызван не капризом и не стремлением к технической сложности (что, к сожалению, характеризует интенции многих западных композиторов-модернистов), а природой эмоционального профиля произведения и его родством с оригинальной русской монодической традицией.

Интересно, что Рахманинов не только смог противопоставить тонально-функциональную систему западного образца мелодической стихии русской монодии, но и сумел обогатить западную систему элементами, которые пришли из древнерусской традиции. Так, опора на квартовость (на кварту как интервал транспозиции в обиходном звукоряде) позволили Рахманинову воспринять субдоминанту не как синтаксически подчиненный элемент тональности (временную остановку на пути от тоники к доминанте, как ее воспринимают все на Западе, от Римана до Шенкера), а как самостоятельную, «третью силу». Тем самым Рахманинов вернул в практику заложенную самим Рамо идею о том, что субдоминанта это не ступень, находящаяся под доминантой, а самостоятельный полюс тональности, находящийся на другой стороне тонального пространства. И если в соответствии с когнитивной особенностью восприятия тональной структуры отношение тоники к доминанте воспринимается как движение вверх, то Рахманиновская субдоминанта предоставляет европейской тональности новое измерение, часть тонального пространства, которая располагается под тоникой.

Эту особенность субдоминанты интуитивно осознавали и многие западные композиторы-романтики под воздействием вновь открытого (Йоганном Гердером) народного искусства. Так, Шуберт слышал нижнюю сторону тональности в своей минорной субмедианте в миноре. Но Рахманинову удалось реализовать и воплотить эту интенцию эксплицитно, с отсылкой к богатейшей традиции русского фольклора и церковной монодии.

В результате получилась гибридная или полная система, уравновешивающая в себе восходящую сухую и активную энергию вводного тона и нисходящую влажную и пассивную функцию нижнеуправленной доминанты. Эта инновация позволила переосмыслить

критику тонального дуализма. Учение Римана об унтертоновом звукоряде, унтердоминанте и добавленных сверху вниз звуках получает новый смысл и подтверждение в музыкальном языке Рахманинова. Здесь простое соответствие натуральному обертоновому звукоряду (направленному вверх) обнаруживает свою несостоятельность в объяснении законов гармонии. Также некоторые чисто геометрические закономерности сопряжений трезвучий, получившие в современной американской теории название «неоримановских», становятся легитимными. Действительно, во многих пассажах трезвучия соединяются по принципу ближайшего соседства, экономии голосоведения (*англ.* парсимонии). Также в драматургии произведений Рахманинова выделяются атональные вставки, чаще всего построенные на «окта-тоническом» звукоряде (гамме Римского-Корсакова).

4. Семиотика, эмблематика и риторика в музыке Рахманинова. Одним из серьезных недостатков теории музыки является увлечение теоретиков формально-техническими рассуждениями. На этом пути, в обсуждении математических, геометрических, формальных аспектов, необходима умеренность и умение остановиться. Ведь еще один шаг, и данное обсуждение структур гармонии может привести к описанию музыки как объекта кристаллографии. Абстракция не может быть самоцелью в теории музыки. Нельзя упускать из виду то, что цель любого анализа — это попытка разъяснения содержания и смысла музыкального произведения. Эта цель является почти недостижимой ввиду принципиально невербального характера музыкального языка. Как Барон Мюнхгаузен вытянул сам себя за волосы из болота, так и музыковед должен преодолеть непреодолимое. В конечном счете необходимость такой задачи вызвана тем, что о музыке, с одной стороны, нельзя говорить словами, а с другой стороны, нельзя ее оставлять в области интуитивного имманентного, так как в таком случае ее смысловой и выразительный диапазон сужается до уровня частного и преходящего. «В начале было Слово» — и слово было и остается основой понимания мира, бытия, смысла и цели существования. Музыка не самореферентна (в этом нельзя согласиться с Милтоном Бэббитом). Музыка, которой суждено остаться в истории, всегда несет смысл, в том числе и выраженный словами и зрительными образами. Рахманинов занимал в этом отношении весьма определенную позицию. Из его бесед с Джозефом Яссиром можно понять, что для Рахманинова возможность выразить в музыке содержание чувств и мыслей было намного важнее любой технической инноватики. Второе не должно заслонять первое. В этом смысле автор предлагает использовать методы семиотики и риторики в анализе музыки Рахманинова без оглядки на модернистские манифесты.

Л. Гаккель в своей книге «Фортепианная музыка XX века» пишет: «Очевидна высокая семиотичность рахманиновской музыки, если воспользоваться современным словом для обозначения устойчивого, значимого, устойчиво значимого в ней»⁶. Автор ознакомился с этим высказыванием спустя много лет после того, как сам начал изучать семиотические аспекты музыки и музыки Рахманинова в том числе.

Семиотика предлагает большой выбор методов, поскольку ее история начинается в грамматике древнегреческих стоиков II века до н. э. Современное англосаксонское и российское музыковедение опирается на триаду *icon-symbol-index*, предложенную Чарльзом Сандерсом Пирсом. Автор не разделяет энтузиазма многих исследователей по поводу этого метода. В музыке не существует индексов (знаков с закрепленным значением), за исключением вспомогательных, вторичных систем. Выразительная система музыки не схватывается этими техническими, сервисными системами. Основа музыкальной выразительности — работа с эмоциями — построена на специфически музыкальных знаках, которые лучше всего выражает, по мнению автора, семиотический квадрат модальностей Альгирдаса Греймаса. Такого же мнения придерживается видный музыкальный семиотик современности Ээро Тараста. Музыкальные знаки — не знаки в полном и конечном смысле, а признаки, нюансы, аспекты значений. Они настолько же непосредственны, насколько опосредованы. Музыкальные знаки всегда находятся в динамике развития и исчезновения. Они, как живые организмы, приобретают значение (рождаются), живут, сменяя свои значения, и умирают. Происходит то, что Тараста называет экзистенциальной семиотикой. Музыка Рахманинова насыщена такими знаковыми состояниями, модальностями, функциями музыкального нарратива. Из этих знаков выделяются некоторые «общие места» повествования, по терминологии Леонарда Ратнера, «топики». Такие обобщенные и изменчивые знаки применяются Ратнером в анализе музыки венских классиков. Выделяется около 30 топиков. В музыке Рахманинова есть свои топики, связанные с эмоциональными реакциями на среду. Так, есть топики деревьев и растений, топики ландшафтов, топики эмоциональных состояний. Есть в музыке Рахманинова риторические фигуры. Поздний романтизм в целом оказался преемником барочной риторики. Фигуры, особенно образы движения (вращение, восхождение, нисхождение, вздох, жесты), пронизывают партитуры Рахманинова во всех жанрах. И на более высоком иерархическом уровне, на уровне риторической диспозиции и эмблематической структуры произведения Рахманинова представляют собой многослойные смысловые загадки, расшифровка которых требует не меньших усилий, чем герменевтика

музыки барокко. Можно, например, сравнить эмблематическую структуру одного из речитативов из Страстей по Матфею и подобную ей структуру одного из Этюдов-картин ор. 39. Почему именно из этого опуса — вполне объяснимо: и трагические события Евангелия, и драма русской революции вызвали к жизни систему выразительности, построенную на многослойном глубинном высказывании, совмещающем прямую речь с иносказанием.

5. Музыкальная форма в музыке Рахманинова. Только на первый взгляд формы музыки Рахманинова традиционны. Конечно, западному музыковеду привычно ассоциировать эту музыку с «отсталой тональной техникой» романтического периода. Но присмотревшись к тому, как оперирует формой великий русский композитор, становится ясно, что для него постулаты пяти форм рондо и малые формы были лишь отправной ступенью в развитии собственных структур. Очень полезно в этом отношении попробовать применить метод функционального анализа, как версию Способина — Бобровского, так и западную систему Шенберга — Раца — Каплина. Способы работы с устоявшимися типами изложения функций, их преодоление и полная реорганизация поражают в каждом произведении Рахманинова. Так, например, в Вокализе на самом мелком, мотивном уровне происходит крушение привычных грамматических структур, ведущее к полной дезориентации слушателя. Сила воздействия этой мелодии заключается и в том, что она начинается с непонятной доли неясной метрической структуры, получает поддержку «не теми» гармониями, которые предполагает римановская модель метрического восьмитакта, и даже разделение на мотивы и определение тяжелых долей в первых четырех тактах представляет невозможную задачу. Получается так, что функционально форма начинается не с начала, а с какой-то задержки, остановки, с середины какой-то брошенной фразы.

Форма в музыке Рахманинова приобретает новые компоненты, ранее находившиеся в подчиненном состоянии. Так, фактура становится настолько довлеющей, что мелодический голос часто воспринимается как облигатный, а то, что происходит в форме, вызвано взаимодействием фактурных слоев и различных типов фактуры. В отношении музыки Рахманинова уместно употреблять термин В. Н. Холоповой «гомофонно-полифоническая фактура». Фактура как отношение голоса и фона также отсылает к диалогическому типу сознания и дискурса, по терминологии Михаила Бахтина. Голос со всей его феноменологией дыхания, дления, линейности и градации интенсивности становится действующим фактором музыкальной формы. Форма превращается в пневматический феномен, который

можно анализировать в терминах стоической и неоплатонической философии. Так, форма Рахманинова выходит далеко за рамки школьной системы классико-романтического периода и требует к себе широкого, междисциплинарного культурологического подхода.

6. Аспекты драматургии. В трудах В. Н. Холоповой, Е. И. Чигаревой и Т. Ю. Черновой, а также в текстах В. П. Бобровского и В. В. Медушевского идея драматургии в чисто инструментальном музыкальном произведении нашли полное и глубокое отражение. Как это ни странно, такой традиции не наблюдается в современном западном музыковедении. Помимо формально-технической стороны (драматургия является временным аспектом театральной пьесы, драмы, трагедии, комедии, а также кинофильма и других форм временного визуального искусства), драматургия предполагает размышление о драме, то есть о событии, о событийности, вызывающей сильное эмоциональное потрясение и последующее глубокое осмысление. Формально-техническая сторона драматургии в музыке Рахманинова, безусловно, играет важнейшую роль. Ее другая сторона, трагическое событие, требует глубокого осмысления обстоятельств, сопутствовавших написанию музыки. В этом смысле музыка Рахманинова представляет уникальный образец: то, что пережил композитор в 1917-м году беспрецедентно в мире академической музыки. Ни одному западному композитору не пришлось пережить такое событие ни по глубине воздействия, ни по масштабу случившегося. Поэтому теоретическое исследование музыки Рахманинова с необходимостью включает и осмысление этого важнейшего и определяющего события. Его тем более интересно анализировать сегодня потому, что его оценка менялась за последние несколько десятилетий кардинально и полярно. Вместе с тем без критической оценки того, что случилось с композитором в это время, со ссылками на архивные документы, невозможно анализировать музыку и делать какие-либо выводы о ее смысле и содержании.

7. Синтезирующее теоретическое описание музыки Рахманинова в контексте современной философии и теологии. Теория музыки в наше время часто воспринимается как очень узкая область исследований, основанная на количественном анализе структуры нотного текста, исследовании различных композиторских техник и воспитании слуховых и письменных навыков у студентов. Такой теорию музыки сделала нововременная традиция следования во всем точным наукам. На такое сужение проблематики теории музыки жаловался Юрий Николаевич Холопов; на него ссылались и немецкие теоретики Ханс-Хайнрих Эггебрехт и Карл Дальхауз. Теория музыки не всегда была такой: вплоть до эпохи барокко теоретики считали

необходимым включать в свои трактаты рассуждения философского и теологического характера. Музыка при этом получала целостное и всестороннее освещение. Российская традиция в этом отношении сохранила целостность подхода в большей мере, чем современная англосаксонская. Впрочем, в отношении к музыке Рахманинова даже постулаты советской системы целостного анализа могут оказаться слишком ограниченными. Вопросы, которые ставит перед теоретиком музыка Рахманинова, относятся к таким, которые сегодня не рассматривают даже теологи и философы. Одна из универсальных тем, которую поднимает музыка Рахманинова, это тема прощения. Сам композитор прошел через все этапы события прощения. Следовательно, и слушателям, и исполнителям, и музыковедам нужно прислушаться к рассуждениям на эту тему. Другой вопрос, который ставит музыка Рахманинова перед современниками, это вопрос о природе и о живых существах, которые ее населяют. Тема животного, которая тревожит наиболее прогрессивных мыслителей сегодня, была поставлена музыкой Рахманинова и требует к себе внимания музыковедов. Философские и религиозные темы совсем не обязательно отрывать от формально-технического обсуждения. Начиная от необычного разрешения доминантсептаккорда и до тем метафизики и теологии музыка Рахманинова представляет единое, осмысленное пространство для анализа, синтеза и постижения ее глубокого, немеркнувшего смысла.

Поскольку на Западе существует инерция отторжения музыки Рахманинова, трудно ожидать появления знаковых аналитических исследований о ней. Только российские теоретики сегодня в состоянии привести обширный, но пока разрозненный материал теории музыки Рахманинова в единый концептуально-организованный корпус текстов. В нем должны сочетаться важнейшие западные (в том числе и американские) методологические разработки и исконные русские, советские и российские достижения. Данная статья представляет один из возможных подходов, примененных автором в книге «Музыка Сергея Рахманинова: Семь музыкально-теоретических этюдов»⁷ к этому богатейшему материалу. Совершенно очевидно, что фундаментальных теоретических исследований музыки Рахманинова должно быть больше и количественно и качественно. Сложность теоретического исследования этой музыки преодолима, если учесть интегрированный характер требований к анализу и возможность использования множества междисциплинарных подходов. Сегодня ничто этому уже не может помешать, а 140-летний юбилей Сергея Васильевича Рахманинова должен, на взгляд автора, стать еще одним импульсом к работе над теоретическим осмыслением его музыки.

Примечания

¹ International Conference on Music and Emotion, Durham, UK, September 2009.

² Бражников М. В. Древнерусская теория музыки: по рукописным материалам XV—XVIII веков. Л.: Музыка, 1972. С. 288.

³ Концепция Вильгельма Фишера 1915 года относится к удлинению структуры внутри периода и предложения. Впрочем, и более ранние, барочные образцы структуры развертывания в музыке Баха основываются на иных принципах и на более широких интервалах. См. Fischer W. Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils // Studien zur Musikwissenschaft / Unter der Leitung von Guido Adler. Leipzig; Wien: Breitkopf & Härtel, 1915. Heft 3. S. 24—84.

⁴ Pratt W. On Behalf of Musicology // Musical Quarterly. 1915. Vol. 1, No. 1 (Jan.). P. 1—16.

⁵ Холопова В. Н. Музыкальные эмоции: учеб. пособие для муз. вузов и вузов искусств. М.: Моск. гос. консерватория, 2010. 348 с.

⁶ Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки. 2-е изд. Л.: Совет. композитор, 1990. С. 77.

⁷ Ханнанов И. Д. Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. М.: Композитор, 2011. 286 с.

В. П. Середа (г. Москва)

Принципы «новой модальности» в романсах С. В. Рахманинова

I. Творчество С. Рахманинова представляет значительный интерес, по крайней мере, в двух отношениях:

1) как продолжение национальных музыкальных традиций, где значение С. Рахманинова можно сравнить с ролью Ф. Шопена, Э. Грига, Ж. Бизе, К. Дебюсси, Б. Бартока, каждый из которых обращался к миру от имени своей Родины;

2) как обновление музыкального языка, открытие новых форм и методов мышления.

Если первое хорошо известно и признано современным музыковедением, то второе оценено явно недостаточно. Однако с течением времени все более ясной становится роль С. Рахманинова как одного из активных творцов «новой модальности» — системы, характерной для музыкального мышления большинства композиторов XX в.

Одним из препятствий на пути, ведущем к пониманию этой роли является *содержание музыкально-теоретической подготовки* в наших учебных заведениях. Наибольшие затруднения здесь вызывают:

— представление о музыкальной ткани как *последовательности аккордов и гармонических оборотов* — «забор» из аккордов, соединенных по условным правилам голосоведения;

— представление об *аккорде* как основном носителе *тональных функций* и главном способе *создания тонального ориентира*;

— упрощение *модальной основы* ладовых структур, ограничение ее «тремя минорами и двумя мажорами», обогащенными некоторыми привычными альтерациями, структура которых максимально приспособлена к проявлению *тональных функций*.

Стойкий миф о «*ладовом тяготении*» как природном свойстве ступеней и аккордов семиступенного лада доводит представление о функциональной системе до абсурда. Его можно сравнить с существовавшей в XVIII веке теории флогистона, где флогистон — обязательная составная часть всех предметов материального мира, благодаря которой они подвергались горению. Подобно тому, как Ломоносов и Лавуазье доказали отсутствие флогистона, И. В. Способин вместе с Ю. Н. Тюлиным обосновали отсутствие раз и навсегда заданных тяготений. По справедливому мнению И. В. Способина, «всякий звук тяготеет туда, куда он пошел».

Для учеников и студентов такая упрощенная установка не просто затрудняет, но делает невозможным восприятие новой музыки. Существует настоятельная необходимость обновления понятийного аппарата и новой расшифровки смысла привычных терминов, позволяющего адекватно оценивать содержание музыкальных произведений.

II. Корни «*новой модальности*» в творчестве европейских композиторов XIX и XX вв. можно проследить, начиная с возрождения элементов модальной системы в рамках зарождающейся классической тональной системы. Тональная система, реально сложившаяся в музыке конца XVII в. и теоретически освоенная в XVIII в., закрепила *октавную систему звукорядов*, пришедшую на смену архаической модальности, звуковая основа которой была неоктавной и строилась на сцеплении тетрахордов и пентахордов различной структуры. Октавная система, упрощая модальную основу лада, одновременно способствовала осознанию *индивидуальных свойств каждой ступени* благодаря фиксации их *модальных позиций*, которые, в отличие от звукорядов архаической модальности, *неизменны* во всех октавах.

Так, уже Ф. Куперен проводит четкое разграничение *мажора и минора*, контраст и различие которых сыграли столь значительную роль в драматургии классического стиля¹.

Благодаря вниманию композиторов к индивидуальным модальным свойствам ступеней, сквозь сложившуюся к XVIII веку тональную систему начали постепенно «прорастать» свойства *новой модальности*, приобретающие все более заметную роль в музыкальном языке. Процесс освоения новой модальности шел и в музыке барокко, и в произведениях классиков, в том числе Моцарта и Бетховена, оценивших модальные позиции *опорных моментов*

тонального плана (вспомним тональный план первой части бетховенской «Авроры»).

Особенно активными стали поиски новых выразительных средств гармонии в музыке романтиков (Шуберта, Шопена, Бизе, Брамса, Грига), русских композиторов XIX века (Глинки, Балакирева, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова). На этой основе сформировались и нормы музыки XX века как в Европе, так и в России.

Различия тональной и модальной систем многообразны, но стоит подчеркнуть главные особенности каждой из них:

— Если основа тональной системы — *тональные функции* элементов гармонической ткани, то основа модальной системы — *модальные позиции* ступеней и гармонических структур.

— Выразительный смысл *тональных функций* — передача различных состояний *движения и покоя*, лежащих в основе *временного процесса*.

— Выразительный смысл *модальных позиций* — передача оттенков *света и тени*, с одной стороны, и обновление *интонационного строя* мелодии — с другой.

— Тональные функции *изменчивы* и зависят от конкретных связей каждого элемента. Модальные позиции ступеней и гармоний *неизменны*.

В существующей теории есть достаточно понятий, позволяющих оценивать и дифференцировать систему тональных функций, но сущность модальных свойств звуковых элементов раскрывается здесь лишь в самой общей форме.

Необходимо дать четкие и определенные критерии для определения *абсолютных* и *относительных модальных позиций* ступеней звукоряда:

Относительные модальные позиции определяются *по качеству интервала*, образуемого данной ступенью с лежащей внизу *тоникой*:

- высокие (отстоящие от тоники на *большой* интервал);
- низкие (отстоящие на *малый* интервал);
- нейтральные (отстоящие на *чистый* интервал).

На основе анализа модальных позиций ступеней легко осознается соотношение света и тени в любом октавном звукоряде. Так, в натуральном мажоре и натуральном миноре нейтральными оказываются три главные ступени — Т, S и D. Различия касаются остальных: в мажоре четыре высоких ступени — II, III, VI и VII. В миноре единственная высокая ступень — II, и три низких — III, VI и VII. Понятно, почему мажор — лад светлый, а минор — темный. Другие варианты мажора и минора обладают каждый своей «цветовой гаммой».

Абсолютные модальные позиции определяются по интервальному соотношению каждой ступени с соседними, вышележащими по звукоряду:

- чем больше на данной ступени интервалов малых или уменьшенных, тем ближе она к вышележащим ступеням, тем выше ее позиция, светлее звучание и «теплее» колорит;

- чем больше на данной ступени интервалов больших и увеличенных, тем дальше она от вышележащих соседей и тем ниже ее позиция, темнее звучание и «холоднее» колорит.

Этот способ позволяет установить градацию света и тени между высокими, низкими и нейтральными ступенями.

В «белоклавишной» диатонике самый светлый звук — *си*, самый темный — *фа*. Остальные выстраиваются в известный ряд *си-ми-ля-ре-соль-до-фа* (или, двигаясь от тени к свету, — *фа-до-соль-ре-ля-ми-си*).

Изложенное выше объясняет «цветовые» различия гармоний одинаковых по структуре, но состоящих из ступеней, различных по позиции:

- так, доминантовое трезвучие в натуральном мажоре заметно светлее субдоминантового, хотя оба они мажорные;

- мажорные трезвучия главных ступеней натурального мажора в целом заметно светлее мажорных трезвучий, стоящих на III, VI и VII ступенях натурального минора;

- самая *темная* гармония натурального мажора — *мажорное* трезвучие субдоминанты (в его составе самые «темные» ступени), а самая *светлая* — *минорное* трезвучие III ступени (в его составе самые «светлые» ступени);

- самая *темная* гармония натурального минора — *мажорное* трезвучие VI ступени, а самая *светлая* — *минорное* трезвучие V ступени.

III. В гармонической ткани романсов С. Рахманинова тональные и модальные свойства звуковых элементов находятся в процессе постоянного взаимодействия и противостояния. В связи с художественными задачами композитор отдает предпочтение то тональным, то модальным свойствам.

В построении тональных планов своих романсов С. Рахманинов редко прибегает к традиционным приемам классической музыки, учитывающим функциональное родство или контраст тоник. Преимущество в соотношении тональностей принадлежит не функциональным свойствам соседних тоник, а свежести их модальных позиций. Отсюда столь характерные для многих эпизодов терцовые ряды, однотерцовые, полутоновые и тритоновые соотношения. Зачастую тональный план складывается в систему, опирающуюся на принципы сложных — вариантов или переменных — ладовых структур («Дума», «Маргаритки», «К ней», «Ночью в саду у меня», «Диссонанс», «Какое счастье»).

Именно модальные позиции ступеней лада являются «материальной основой» мифических «тяготений» ступеней, которые основаны не на природных свойствах ступеней, а оказываются лишь результатом догматического истолкования норм тональной системы. Легко убедиться в этом, если проанализировать характер поведения неустоев в тональной и модальной системах:

— В *тональной системе* их движение соответствует модальной позиции: *высокие* ведутся *плавно вверх* (или через хроматизм вниз), *низкие плавно вниз* (или через хроматизм вверх).

— В *модальной системе* все наоборот: *высокие вниз*, *низкие — вверх*, противоположно модальной позиции.

Для того, чтобы выявить *модальные свойства* гармонических элементов (ступеней или аккордов), композитору *необходимо нейтрализовать их тональные функции*. Своеобразная интонация С. Рахманинова проявляется именно в таком поведении ступеней, чему имеется множество примеров. Рассмотрим это положение на материале замечательного вокального шедевра С. Рахманинова — его романса «Здесь хорошо»:

С. Рахманинов. Здесь хорошо

Moderato *p dolce ed espressivo*

Здесь хо-ро-шо... взгляни, вдали огнем горит ре-ка; цвешымков-

ром ду-га лег-ли, бе-ле-ют об-ла-ка.

pp *p* *mf*

Начальная гармония — *тонический квартсекстаккорд* — задает тональную настройку, но «открытый» характер этой тоники создает ощущение ожидания дальнейшего движения, продолженного вокальной партией.

Уже начальный мелодический оборот вокальной партии формирует незабываемый и яркий образ: *высокая седьмая* ступень идет *вниз*, против привычного восходящего «тяготения», преодолевая ее тональную связь. Внимательно анализируя гармоническое

сопровождение, увидим, что и другие голоса живут по тем же законам: в третьем такте верхний голос сопровождения повторяет тот же ход, и бас, стоявший в том же такте, на высокой III ступени, тоже идет вниз, против своей модальной позиции.

Подобное поведение неустойчивых ступеней составляет неповторимый характер мелодики Рахманинова и особенно наглядно проявляется именно в этом вокальном шедевре.

Гармоническую основу первого раздела отличает *ладовая переменность*, проявляющаяся в возникновении *субсистем* с местными устоями на светлых медиантах, устойчивость которых поддержана мягкими плагальными оборотами.

Средний раздел романса построен на более активном использовании тональных сопряжений, здесь появляется ряд побочных доминант с включением тритонов, не получающих, впрочем, прямого разрешения в свои тоники (за исключением отклонения в си минор). Однако мелодический рисунок продолжает сложившийся в первой части характер. Первая фраза середины почти повторяет начало вокальной партии, звучащее на фоне нового гармонического сопровождения.

Кульминация романса — и вокальная и фортепианная партии — содержат типичные рахманиновские черты в концентрированном виде. Движение низких ступеней вверх, а высоких вниз в вокальной партии завершается движением баса с повышенной четвертой ступени вниз, на тритон:

С. Рахманинов Здесь хорошо (кульминация)

Конец фортепианного заключения еще больше подчеркивает модальные свойства гармонических элементов: высокая вторая идет на секунду вниз, а в заключительной фразе баса водный тон идет вниз, утверждая устой на квинтовом тоне аккорда, в то время как в верхнем голосе звук доминанты разрешается в приму тоники.

Примеры подобного рода можно найти на каждой странице романсов композитора, начиная с первых, изданных еще без обозначения опуса. Можно назвать «Ты помнишь ли вечер», «Опять встрепенулось ты, сердце», «В молчаньи ночи тайной», «Полубила

я на печаль свою», «О, не грусти», «Она, как полдень, хороша», «Апрель! Вешний, праздничный день».

«Нестандартное» разрешение неустоев лежит в основе мелодики многих романсов — таких, как «Не пой, красавица, при мне», «Ночью в саду у меня», «Она, как полдень, хороша», в которых полное отсутствие цитат не мешает композитору точно воссоздавать «ориентальный» колорит. Особенно заметна нестандартная связь ступеней в условной диатонике — в движении неустоев на увеличенную кварту, увеличенную секунду, тритон.

Наиболее ярким примером выразительности модальных свойств ступеней диатоники является удивительная мелодика коды «Вокализа». Здесь низкие ступени в вокальной партии почти на протяжении двух октав, как будто преодолевая земное притяжение, движутся вверх, будто устремляясь к небу. В противоположность вокальной партии материал сопровождения устремлен вниз, в сторону темных ступеней, включая даже и тритоновую, пятую низкую ступень.

IV. Одним из признаков возрождения принципов модальной системы стало представление о гармонической ткани *как ансамбле мелодий*, в котором каждый голос потенциально может служить основой проявления модальных свойств, окрашивая своим необычным колоритом возникающие гармонические комплексы, складывающиеся из этих голосов.

К сожалению, традиционное школьное представление о гармонической ткани как «заборе из аккордов», соединенных по строгим правилам и нормам голосоведения, часто противоречащим реальной музыкальной практике, до сих пор остается единственной основой практических упражнений в учебниках гармонии. Эта ущербная установка не замечает самого ценного свойства гармонической ткани (впрочем, можно сказать, что и в науке оно остается «на периферии» зрения²).

Для новой модальности характерно изменение *роли тоники*, которая перестает служить *завершением движения* и становится основным ориентиром для оценки модальных позиций ступеней лада и аккордов.

В гармонической ткани романсов С. Рахманинова следует отметить особую роль *педали* в качестве *неизменного высотного ориентира*, позволяющего оценивать многоцветное богатство сложного лада. Этот прием стал одним из самых распространенных приемов музыкальной драматургии. Педалью здесь может служить и любой тон тонической гармонии и все вместе, становясь мелодическими устоями в разных голосах музыкальной ткани и образуя *субсистемы сложного лада* («Эти летние ночи», «Она, как полдень, хороша», «В моей душе», «Над свежей могилой», «Сумерки», «Сон»).

Не менее значительная роль принадлежит в романсах и *принципу подголосочности*, обеспечивающему интонационное родство различных голосов фактуры. Примеры их бесчисленны. Можно назвать романсы «Ночь», «Ветер перелетный», «Ночь печальна», «Я опять одинок». Даже мелодия вокальной партии может стать подголоском одного из сопровождающих голосов («Маргаритки»).

Нередко в сопровождающих голосах возникает трудноразличимая грань между *контрапунктирующим* голосом или *подголоском* («В моей душе», «Она, как полдень, хороша»).

V. Музыкальный язык романсов С. Рахманинова ясно демонстрирует коренные изменения *в функциональной системе*:

— Возрастает роль системы мелодических функций в гармонической ткани. Именно *мелодическая тоника* становится основным *тональным ориентиром*, а мелодические линии — основными носителями модальных свойств, в то время как гармоническая вертикаль становится фактором *экспрессии и колористики*. Такова основа текста и «подтекста» во многих романсах Рахманинова («Полюбила я на печаль свою», «Ночь печальна», «Дума»).

— Складывается новое пространство гармонической вертикали, для которой особенно актуальной становится *система вертикальных функций*: сложные, многотерцовые аккорды расщепляются на *субаккорды*, каждый со своим основным тоном, и даже простейшие трезвучия превращаются в сумму равных по весу мелодических устоев.

— Утверждение *мелодических устоев на диссонирующих тонах аккордов* нейтрализует их диссонантность, выявляя их выразительный смысл, подчеркивая особую *модальную природу*. Даже сложный, конфликтный аккорд, завершающий начальный раздел романса «Крысолов», становится *суммой мелодических тоник*, каждая из которых служит основой подсистемы сложного лада.

VI. Изменения в системе вертикальных функций привели к обновлению структуры вертикали: на смену «вечному принципу» терцового строения аккордов приходит принцип *соответствия интервальной структуры модальной основы и интервальной структуры гармонической вертикали*. Начиная с конца XIX в. и весь XX век композиторы осваивают многообразные типы гармонической вертикали, отличающиеся различной *модальной природой*. Формируются гармонии *чисто-диатонические* и *условно-диатонические*, *хроматические*, *целотонные*, *пентатонические*, сочетающие признаки разной модальной природы (например, целотоновости с пентатоникой).

VII. *Модальные свойства* гармонических элементов приобретают роль *в организации движения*. Примером может послужить гармоническая основа романса «Дитя, как цветок, ты прекрасна»:

С. Рахманинов. Дитя, как цветок, ты прекрасна

(Andante) *mf*

Ди-тя, как цве-ток, ты пре-крас-на Свет-ла, и чиста, и ми-ла.

p

В приведенном фрагменте все звуки тонического трезвучия утверждаются как устои и в мелодии вокальной партии, и в фортепианном сопровождении. Однако на этом фоне ясно ощутимо движение гармонии из нечетных тактов в четные: оно создается контрастом темной гармонии септаккорда II ступени, разрешающегося в светлую верхнюю медианту. Такой же принцип действует и в соотношении гармонических средств в романсе «Она, как полдень, хороша» — и тоже на фоне выдержанных звуков тоники.

Гармоническая ткань романсов С. Рахманинова показывает нам расширение и обновление *модальной основы* ладовых структур, источником которого было как освоение старинного крестьянского фольклора, так и эксперименты в области симметричных ладов.

Многообразие модальной основы в романсах С. Рахманинова:

— Преобладание различных видов диатоники — октавной и неоктавной, строгой и альтерационной («Здесь хорошо», «У моего окна», «Сирень», «Уж ты, нива моя», «Ночь»).

— Использование различных приемов модальной техники для выявления смыслового богатства диатонических звукорядов.

— *Пентатоника* октавная и неоктавная.

— *Хроматика* разного вида («В душе у каждого из нас», «Буря»).

VIII. Музыкальный материал романсов демонстрирует нам многообразие типов *ладовых структур*:

— Вариантные структуры, основанные на варьировании модальных позиций ступеней лада при неизменном устое («Речная лилея», «Дитя, как цветок ты прекрасна», «В душе у каждого из нас»).

— Переменные структуры, основанные на смене устоев при общей модальной основе («Уж ты, нива моя», «Не пой, красавица, при мне», «Здесь хорошо», «Сон»).

— Многоплановость лада на основе политоникальности и полимодальности («Маргаритки», «К ней», «Крысолов», «Ау!»)

IX. Особенности интонационной драматургии романсов:

— Взаимодействие вокальной и фортепианной партий в романсах С. Рахманинова. Текст и «подтекст» (пример — «Полюбила я на печаль свою», «Над свежей могилой»).

— Гармонические и тематические функции голосов музыкальной ткани. Интонационное родство и контраст голосов в музыкальной ткани романсов. Подголосочность и ее роль в гармонической ткани («Все отнял у меня», «Как мне больно», «В молчаньи ночи тайной»).

Путь, по которому шло обновление музыкального языка в гармонии С. Рахманинова, основан на принципах, общих для большинства композиторов XX в. в европейской и русской музыке. Перечисленные выше признаки «новой модальности» легко обнаружить в текстах К. Дебюсси, М. Равеля, Б. Бартока, А. Н. Скрябина, И. Ф. Стравинского, Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева, Н. Я. Мясковского, Н. К. Метнера, А. К. Глазунова, Г. В. Свиридова, А. И. Хачатуряна, В. А. Гаврилина, А. Я. Эшпая, Н. Н. Сидельникова, несмотря на особые индивидуальные формы их проявления в разных творческих стилях. В гармонической ткани произведений этих композиторов также происходит активное переосмысление роли гармонических и мелодических функций, осваиваются различные типы модальной основы, включая как самые древние, сохранившиеся с незапамятных времен типы звукорядов, так и возникшие на базе равномерной темперации «искусственные» лады. Коренному пересмотру подвергся принцип построения гармонической вертикали: казавшаяся вечной терцовая структура осталась лишь одним из способов организации созвучий. Возникла тесная связь между интервальной структурой модальной основы и строением гармонической вертикали.

Облик «новой модальности» в произведениях С. Рахманинова отличает от ряда его знаменитых современников и последователей отсутствие элементов намеренной демонстрации «новизны». Композитор строит гармоническую ткань своих произведений в расчете на наиболее точную и ясную передачу содержания, достигая при этом органичности, артистизма, искренности и изящества высказывания.

Оценка значения творческого наследия С. Рахманинова в развитии и обновлении музыкального языка и исполнительских традиций XX в. требует продолжения исследования его творчества и формирования соответствующего аналитического аппарата для его полноценного отражения.

Уроки творческого наследия С. Рахманинова представляют значительный интерес для современной русской и мировой музыки.

Примечание

¹ Интересно, что И. С. Бах не употреблял терминов *мажор* и *минор*, уже ставших употребительными во Франции, хотя его музыка показывает, насколько глубоко он освоил их сущность. Его «Хорошо темперированный клавир» называется «Прелюдии и фуги во всех *тонах и полутонах*, с применением как большой терции, или *Ut-Re-Mi*, и *терции малой*, или *Re-Mi-Fa*.

² А. Ф. Мутли еще в 50-е годы прошлого века ввел в теории понятие *функций голосов* музыкальной ткани, позволившее сформулировать новое представление о музыкальной ткани — теперь не как о «заборе» из аккордов, но как *ансамбле голосов гармонических и тематических* (у А. Ф. Мутли — «*мелодических*»). Приводим их перечень (с некоторой корректировкой): 1) *Ведущий* голос, 2) *Имитирующий* голос, 3) *Контрапунктирующий* голос, 4) *Подголосок*, 5) *Противодвижение*, 6) *Удвоение* (любого из голосов), 7) *Педаль*. (К указанным в работе А. Ф. Мутли тематическим функциям здесь добавлены *имитирующий* голос и *подголосок*).

С. В. РАХМАНИНОВ:
ПРОБЛЕМЫ НАУЧНОЙ БИОГРАФИИ КОМПОЗИТОРА

М. В. Михеева (*г. Санкт-Петербург*)
«Петербургский архив» С. В. Рахманинова

В творческой биографии С. В. Рахманинова Петербург занимает особое место. С этим городом композитор был связан более 30 лет — с 1882 по 1917 год. Именно здесь в течение трех лет (1882—1885) Рахманинов посещал занятия в своем первом учебном заведении — Петербургской консерватории. О результатах этого обучения читаем в воспоминаниях М. Л. Пресмана: «Рахманинов не был особенно хорошо подготовлен технически, но то, что он уже тогда играл, было бесподобно»¹. Подтверждением этого высказывания является и выступление на ученическом вечере Московской консерватории 27 ноября 1885 года, где Рахманинов исполнил прелюдию а-moll И. С. Баха. В Петербурге состоялись премьеры Первой симфонии (1897) под управлением А. К. Глазунова, Второй симфонии (1908) и симфонической поэмы «Колокола» (1913) под управлением автора. С 1903 года в качестве пианиста и дирижера Рахманинов часто выступал в «Концертах А. Зилоти», исполняя не только свои сочинения, но и произведения других авторов. Музыкально-общественная деятельность Рахманинова обязывала его присутствовать на заседаниях Главной дирекции ИРМО в Петербурге с 1909 по 1912 год, когда он принял на себя должность помощника председателя по музыкальной части. Среди других «петербургских» событий следует назвать пятикратное получение Рахманиновым Глинкинских премий (1904—1917)², концерты, посвященные памяти В. Ф. Комиссаржевской (1911)³ и А. Н. Скрябина (1915)⁴, дирижирование серией спектаклей «Пиковой дамы» П. И. Чайковского в Мариинском театре (1912).

Таким образом, в петербургских архивах сформировался целый комплекс материалов, связанных с разными событиями творческой биографии композитора. Как показало исследование, в Санкт-Петербурге сохранились практически все типы документов Рахманинова — нотные автографы, письма, рукописные и машинописные копии музыкальных и эпистолярных текстов, дарственные надписи, телеграммы, воспоминания, изобразительные материалы, а также прижизненные издания, программы концертов, деловые документы.

Совокупность всех этих материалов и составляет «петербургский архив» С. В. Рахманинова.

В одиннадцати архивохранилищах Санкт-Петербурга⁵ были выявлены рукописи четырех музыкальных сочинений и более 100 эпистолярных текстов композитора.

Музыкальные автографы С. В. Рахманинова представлены двумя сочинениями. Это черновая рукопись «Итальянской польки» для фортепиано в четыре руки с партией трубы и указаниями на другие духовые инструменты⁶, и рукопись Романса для фортепиано в шесть рук⁷. Определенную историческую ценность имеют рукописная копия партитуры оперы «Алеко» и рукописные оркестровые голоса Первой симфонии с многочисленными пометами разных лиц, раскрывающими детали создания текстов сочинений и их первых исполнений.

При изучении автографа «Итальянской польки» и других, связанных с ним архивных материалов, были выяснены история создания произведения и точная дата первой публикации. Первоначально был записан некий вариант (об этом в своих воспоминаниях пишет Н. А. Рахманинова⁸), который затем был переложен для фортепиано в четыре руки. В записи партии трубы видны два слоя фиксации нотного текста — написанные карандашом ноты затем были обведены черными чернилами. К моменту первой публикации она уже присутствовала в автографе, что подтверждается почти полностью стертой надписью на первой странице рукописи: «Переписать только партии Primo и Secondo, без помарок и прибавок». Следовательно, именно этот, неопубликованный вариант для фортепиано в четыре руки с партией трубы, следует считать *первой редакцией* сочинения.

Первая публикация «Итальянской польки» планировалась только в виде четырехручного изложения. Исправления, которые есть в автографе Рахманинова, были учтены переписчиком нотного текста — удалены дублирующие тоны в аккордах, некоторые динамические оттенки, обозначение «Fine», упрощена мелодия левой руки партии Primo. Издание состоялось в 1911 году, о чем узнаём из неопубликованного письма А. И. Зилоти к С. В. Рахманинову: «Преображенская хочет твою Итальянскую польку танцевать; кстати, она с сегодняшнего дня поступила в продажу, я тебе дня через три пришлю экземпляры»⁹. Отметим, что именно эта *вторая редакция* в сводном каталоге произведений Рахманинова¹⁰ и Полном собрании сочинений для фортепиано под редакцией П. А. Ламма¹¹ называется первой, а ее автограф считается утраченным. Отсутствие автографа этой редакции объясняется, по-видимому, тем, что его могло не быть вовсе, а источником для публикации, с которого в дальнейшем делались другие издания, могла являться копия переписчика.

Третья редакция «Итальянской польки» (для двух роялей с партией трубы), автограф которой находится в Библиотеке Конгресса США, была записана уже в 1930-х годах. На ее основе было выполнено издание Ch. Foley 1938 года. Ее бóльшая виртуозность по сравнению с четырехручным вариантом объясняется тем, что Рахманинов записывал Польку для двух роялей — партия Primo в крайних разделах насыщена подголосочным движением, а партия Secondo при сохранении формулы «бас-аккорд» отличается усложнением фактуры, гармонии и изменением ритмического рисунка¹².

Еще один музыкальный автограф С. В. Рахманинова в Санкт-Петербурге — это рукопись Романса для фортепиано в шесть рук. В настоящее время существуют три издания этого произведения — 1948, 1950 и 1957 годов¹³. При сравнении всех публикаций с автографом обнаруживается ряд существенных разночтений с первоисточником. Авторский размер 6/4 заменен на 3/2. Внесение редакторами темповых, динамических, артикуляционных штрихов, аппликатуры, русификация текста (название и обозначение партий) во многом основаны на указании композитора для исполнителей, присутствующего в автографе¹⁴. Однако все добавления представлены как авторские, что противоречит современным научно-текстологическим нормам. Необходимо новое издание Романса, освобожденное от редакторских вмешательств, которое представит это произведение в первоначальном виде.

В петербургских архивах находится значительная часть эпистолярных документов С. В. Рахманинова. Они сохранились в разных видах: открытки, почтовые карточки, телеграммы, личные и официальные бланки, бланки гостиниц, договоры, расписки, дарственные надписи (в альбомах, на печатных изданиях, фотографиях). Два письма написаны Рахманиновым на открытках с собственным изображением (фотопортрет 1890-х годов и портрет работы Р. Штерля 1909 года).

В *Российской национальной библиотеке* автографы Рахманинова хранятся в Отделе рукописей и Отделе эстампов. Это семь писем А. К. Глазунову¹⁵ и адрес к его 60-летию от друзей и почитателей, проживающих в Америке¹⁶; два письма Н. А. Римскому-Корсакову¹⁷; открытка и девять писем З. А. Прибытковой¹⁸ и два письма — З. Н. Прибытковой¹⁹; письмо Л. Д. Кобеляцкой-Ильиной, вклеенное в альбом²⁰; записка В. Штрассеру²¹ и пять дарственных надписей²².

В *Российском институте истории искусств* находятся четырнадцать писем и одна телеграмма к А. И. Зилоти²³; четыре письма и телеграмма В. Э. Направнику²⁴; четыре письма М. Н. Римскому-Корсакову²⁵; письмо в Совет Русского музыкального фонда²⁶

и дарственная надпись Н. А. Римскому-Корсакову на печатной партитуре оркестровой фантазии «Утес»²⁷.

В *Научно-исследовательском отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки СПбГК* содержатся одиннадцать писем, три телеграммы и две расписки Рахманинова. Восемь документов адресованы в Попечительный совет для поощрения русских композиторов и музыкантов или его деятелю Ф. И. Грису²⁸. Пять писем и телеграмма связаны с деятельностью Рахманинова на посту помощника председателя по музыкальной части в ИРМО²⁹. Также в НИОР НМБ СПбГК хранятся открытое письмо в Контору записей театральных билетов³⁰ и поздравительная телеграмма А. К. Глазунову³¹.

В *Центральном государственном историческом архиве СПб* в фонде Русского музыкального общества находятся десять писем, три телеграммы Рахманинова и черновик письма вице-председателя Главной дирекции ИРМО А. Д. Оболенского с исправлениями композитора. Их содержание связано с предполагавшимся выступлением Рахманинова в квартетном собрании Петербурга и его службой в ИРМО³².

В *Российском государственном историческом архиве* хранятся шесть писем С. В. Смоленскому³³, четыре документа (письмо, два договора, заявление) в дирекцию Императорских театров³⁴ и телеграмма министру внутренних дел Временного правительства Г. Е. Львову³⁵.

В *Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН* четыре письма Рахманинова адресованы матери, Любови Петровне³⁶, еще одно — ее двоюродной сестре М. А. Литвиновой³⁷.

В *Отделе рукописей Государственного Русского музея* находятся четыре письма композитора к Н. И. Забеле-Врубель³⁸. В *Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства* — письмо в дирекцию ИРМО³⁹ и две дарственных надписи — супругам Шаляпиным⁴⁰ и З. А. Прибытковой⁴¹. Помимо собственно автографов композитора, в четырех петербургских хранилищах⁴² содержатся машинописные копии писем Рахманинова М. М. Фокину⁴³ и в Совет московского Елизаветинского института⁴⁴, рукописная копия письма к Е. Г. Саксен-Альтенбургской⁴⁵ и копия фотографии с дарственной надписью В. В. Щербачеву⁴⁶.

Большая часть представленных документов была опубликована З. А. Апетян в «Литературном наследии» в корпусе писем С. В. Рахманинова. Однако за последнее десятилетие удалось выявить ряд неизвестных ранее автографов⁴⁷.

Многие материалы относятся ко времени исполнения Рахманиновым должности помощника председателя ИРМО по музыкальной

части. Это поздравительная телеграмма в честь 50-летия со дня основания Общества, благодарственное письмо в дирекцию за избрание почетным членом Санкт-Петербургского отделения, несколько писем и телеграмм, свидетельствующих о заседаниях дирекции, служебных командировках и ревизиях Рахманинова, его работе над Уставом консерваторий, предполагаемой поездке в Рим на Международный музыкальный конгресс, а также прошение об отставке. Ряд документов связаны с постановкой в Мариинском театре оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» под управлением С. В. Рахманинова и оперы «Алеко» (дирижер — Н. А. Малько). К ним относятся письмо директору Императорских театров В. А. Теляковскому, договор с дирекцией театров о согласии дирижировать серией спектаклей в сезоне 1911/1912 г., контракт («условие на постановку») с дирекцией об опере Рахманинова и деловое письмо с просьбой о выдаче причитающегося гонорара.

Остальные неизвестные ранее автографы свидетельствуют об отдельных событиях биографии композитора. Среди них открытое письмо в Контору записей театральных билетов с просьбой оставить места на представление «Лоэнгрина» Р. Вагнера, поздравительная телеграмма А. К. Глазунову в честь 25-летия его композиторской деятельности, записка художнику В. Штрассеру с разрешением о продаже написанного им портрета С. В. Рахманинова⁴⁸. В отдельную группу выделяются дарственные надписи. Три автографа вписаны в альбомы, один происходит из коллекционного собрания, еще три написаны на фотопортретах. Отметим, что в альбомах М. К. Романовской и А. М. Миклашевского — это вступительные такты Второй симфонии и Прелюдии для фортепиано *cis-moll* op. 3 № 2, а в альбоме М. Н. Каразиной запись сделана в день петербургской премьеры кантаты «Весна».

Поисковая и исследовательская работа, проделанная в Санкт-Петербурге, позволяет сделать вывод, что в научный оборот введены еще далеко не все документы С. В. Рахманинова. Очевидна необходимость дальнейшего поиска источников и новых научных изданий музыкального и литературного наследия выдающегося русского композитора, пианиста и дирижера Сергея Васильевича Рахманинова.

Примечания

¹ Пресман М. Л. Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов (Памяти профессора Московской консерватории Н. С. Зверева) // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. А. Апетян. 5-е изд., доп. М.: Музыка, 1988. Т. 1. С. 152.

² Попечительный Совет для поощрения русских композиторов и музыкантов отметил премией имени М. И. Глинки Концерт № 2 для фортепиано с оркестром op. 18 (1904), кантату «Весна» для солиста, хора и оркестра op. 20 (1906),

Симфонию № 2 ор. 27 (1908), симфоническую поэму «Остров мертвых» ор. 29 (1911), симфоническую поэму «Колокола» для солистов, хора и оркестра ор. 35 (1917).

³ Была исполнена Сюита № 2 для 2-х фортепиано ор. 17 С. В. Рахманинова (совместно с А. И. Зилоти).

⁴ В программу концертов С. В. Рахманинова входили следующие сочинения А. Н. Скрябина: Прелюдии из ор. 11, Соната-фантазия ор. 19, Фантазия ор. 28, Поэма *Fis-dur* из ор. 32, «Сатаническая поэма» ор. 36, Этюды из ор. 42, Соната № 5 ор. 53.

⁵ Российская национальная библиотека, Центральная музыкальная библиотека Мариинского театра, Научная музыкальная библиотека Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека, Оркестровая библиотека Санкт-Петербургской государственной филармонии им. Д. Д. Шостаковича, Российский институт истории искусств, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Российский государственный исторический архив, Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга, Государственный Русский музей, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

⁶ КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 2. Ед. хр. 189. Л. 71—72.

⁷ ОР РНБ. Ф. 1021. Оп. 2. № 84. Л. 1—8.

⁸ См.: Рахманинова Н. А. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 294.

⁹ КР РИИИ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 3. На последней странице документа (Л. 4) присутствует штамп, выставленный А. И. Зилоти: «24. VI — 7. VII. 1911».

¹⁰ См.: Threlfall R., Norris G. A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninoff. London: Scholar Press, 1982. P. 155.

¹¹ См.: Рахманинов С. В. Полное собрание сочинений для фортепиано: в 4 т. / ред. П. А. Ламм. М.; Л., 1950. Т. 3. Ч. 2. С. 70—73.

¹² См.: Рахманинов С. В. Там же. С. 74—81.

¹³ Рахманинов С. В. Две пьесы для фортепиано в шесть рук / ред. Н. Н. Загорный. М.; Л., 1948. С. 14—27; Его же. Сочинения для фортепиано в шесть рук // Полное собрание сочинений для фортепиано / С. В. Рахманинов. Т. 3. Ч. 2. С. 96—109; Его же. Романс для фортепиано в шесть рук / ред. А. А. Чичкин. М., 1957.

¹⁴ См.: Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. М., 1978. Т. 1. С. 183—184. Опубликовано в виде письма.

¹⁵ ОР РНБ. Ф. 187. № 1022. Л. 1—20.

¹⁶ ОР РНБ. Ф. 187. № 709. Л. 1.

¹⁷ ОР РНБ. Ф. 640. № 973. Л. 1—3.

¹⁸ ОР РНБ. Ф. 1002. № 8. Л. 1—8 об., 11—13.

¹⁹ ОР РНБ. Ф. 1002. № 8. Л. 9 об.—10.

²⁰ ОР РНБ. Ф. 355. № 208. Л. 332.

²¹ ОР РНБ. Ф. 124. № 3589.

²² ОР РНБ. Ф. 1000. Оп. 4. № 116. Л. 47 об. (М. Н. Каразиной); ОР РНБ. Ф. 459. Альб. 2. № 80. Л. 18 (М. К. Романовской); ОР РНБ. Ф. 1021. Оп. 4. Ед. хр. 43. Л. 42 (А. М. Миклашевскому); ОР РНБ. Ф. 124. № 3588 (неустановленному лицу); РНБ. Отдел эстампов. Фп/3-Р 273. Инв. № Эф 5143 (Е. М. Малышевой).

²³ КР РИИИ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 113. Л. 1—24.

- ²⁴ КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 3. Ед. хр. 122. Л. 1—2; Ед. хр. 255. Л. 1—4.
- ²⁵ КР РИИИ. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 102. Л. 1—4.
- ²⁶ КР РИИИ. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 56. Л. 1.
- ²⁷ КР РИИИ. Ф. 7. Р. XXIV. Лит. Б. Ед. хр. 219.
- ²⁸ НИОР НМБ СПбГК. № 2667. Л. 1; № 6136. Л. 6; № 7418. Л. 1; № 2668. Л. 1; № 2669. Л. 1; № 6136. Л. 18, 47; № 2670. Л. 1.
- ²⁹ НИОР НМБ СПбГК. № 2662. Л. 1—3; № 2663. Л. 1; № 2665. Л. 1; № 2666. Л. 1; № 2671. Л. 1—1 об.; № 6137. Л. 110.
- ³⁰ НИОР НМБ СПбГК. № 8129.
- ³¹ НИОР НМБ СПбГК. № 7151. Л. 2.
- ³² ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 424. Л. 144; Д. 488. Л. 10, 13; Д. 570. Л. 29—29 об., Л. 62—63 об., Л. 69, Л. 87, Л. 116, 117—118; Д. 573. Л. 11; Д. 611. Л. 38; Д. 617. Л. 12—12 об.; Д. 638. Л. 109; Д. 716. Л. 33.
- ³³ РГИА. Ф. 1119. Оп. 1. Ед. хр. 156. Л. 1—7.
- ³⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Ед. хр. 2636. Л. 10, 15; Оп. 10. Ед. хр. 1298. Л. 9; Оп. 14. Ед. хр. 32. Л. 21.
- ³⁵ РГИА. Ф. 1284. Оп. 187. Ед. хр. 15. Л. 7.
- ³⁶ ОР ИРЛИ. Р. I. Оп. 24. № 136. Л. 1—5.
- ³⁷ ОР ИРЛИ. Р. I. Оп. 24. № 138. Л. 1.
- ³⁸ ОР ГРМ. Ф. 34. Ед. хр. 176. Л. 1—4.
- ³⁹ СПбГМТиМИ. ОР. Ф. 256. ГИК 20785/131. Л. 1.
- ⁴⁰ СПбГМТиМИ. Фотоотдел. ГИК 16909/3. ОФ 214554.
- ⁴¹ СПбГМТиМИ. Фотоотдел. ГИК 15006/20.
- ⁴² Отдел рукописей Российской национальной библиотеки, Научно-исследовательский отдел рукописей НМБ СПбГК, Российский государственный исторический архив, Отдел рукописей и редкой книги Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки.
- ⁴³ ОР и редкой книги СПбГТБ. Р 12/65. Л. 1—3, 5, 7.
- ⁴⁴ РГИА. Ф. 759. Оп. 26. Ед. хр. 525. Л. 4.
- ⁴⁵ НИОР НМБ СПбГК. № 2664. Л. 1.
- ⁴⁶ ОР РНБ. Ф. 1088. № 273.
- ⁴⁷ Их публикацию см.: Михеева М. В. Архив С. В. Рахманинова в Петербурге как источник изучения творчества и биографии композитора. Тамбов; Ивановка, 2012. 208 с.; 32 цв. илл.
- ⁴⁸ Портрет С. В. Рахманинова см.: РНБ. Отдел эстампов. Э/ГП 4-Р 273.

Е. О. Казьмина (*г. Тамбов*)

Летопись жизни и творчества С. В. Рахманинова: 1896—1897

Летопись, возникнув в Средние века как повествование об исторических событиях, с течением времени стала жанром, фиксирующим жизнь и творчество той или иной знаковой личности. В XX столетии появились книги, которые так и называются — «Летопись жизни и творчества...»¹.

Отечественное музыкознание в жанре летописи жизни и творчества той или иной знаковой личности в истории своей страны продвигается не столь интенсивно, как, например, в жанре монографии. С 1940-х годов прошлого века в поле зрения музыковедов-«летописцев» попало небольшое число персон — М. П. Мусоргский², П. И. Чайковский³, М. И. Глинка⁴, М. А. Балакирев⁵, Ф. И. Шаляпин⁶, совсем недавно В. И. Сафонов⁷. Известен вариант, если так можно сказать, «самолетописи» Н. А. Римского-Корсакова⁸. Однако в этом ряду изданий пока не значится имя Сергея Васильевича Рахманинова, но работа над подобным трудом уже началась. Параллельно к решению назревшей проблемы приступили В. Б. Валькова и автор данных строк. Десятилетием ранее шаги в направлении фиксации фактов из жизни С. В. Рахманинова, связанных с пребыванием Сергея Васильевича в Петербурге и исполнением его музыки в «северной столице», предприняла Л. Л. Ковалёва-Огороднова⁹.

Продолжая начатую работу над «Летописью жизни и творчества С. В. Рахманинова»¹⁰, опираясь на издания, доступные для широкого использования, такие как трехтомник Литературного наследия С. В. Рахманинова, двухтомник Воспоминаний, монографии, в рамках, предусмотренных объемом публикации, предлагаем материал, охватывающий следующие два года жизни великого музыканта — 1896 и 1897.

1896

20 января — Был в Петербурге на исполнении своей фантазии «Утес» под управлением А. К. Глазунова в «Русских симфонических концертах М. П. Беляева». Слышал в том же концерте сюиту «Кавказские эскизы» М. М. Ипполитова-Иванова. Присутствовали Л. И. Шестакова (сестра М. И. Глинки), сестры Скалон, Ц. А. Кюи, А. В. Оссовский¹¹.

22 января — Опубликована рецензия Ц. А. Кюи с критической оценкой «Утеса» в газете «Новости и Биржевая газета»¹².

В январе издан хор «Неволя» на сл. Н. Цыганова в журнале «Детское чтение»: Д. Тихомиров, 1896, № 1¹³.

20 марта — Получил письмо от Л. Д. Скалон, в котором она поздравила С. В. Рахманинова с днем рождения¹⁴.

22 марта, вечером — Был у С. И. Танеева, сообщил, что пишет струнный квартет¹⁵.

28 марта — Написал ответное письмо Л. Д. Скалон с благодарностью за поздравление с днем рождения¹⁶.

3 апреля — Написал письмо Н. Д. Скалон с просьбой посодействовать переводу брата Аркадия из 1-го кадетского корпуса в 4-ю роту Морского корпуса¹⁷.

28 апреля — Был на премьере балета «Даита» Г. Конюса в Большом театре¹⁸.

2 мая — Выехал из Москвы. На вокзале Ю. Сахновский от своего отца передал С. Рахманинову деньги¹⁹.

3 мая — Написал С. А. Сахновскому записку с благодарностью за присланные 50 рублей²⁰.

Ранее 25 — Приехал с Сатиными в Ивановку на все лето.

Времяпровождение в Ивановке: рыбная ловля с Володей, после завтрака в парке чтение вслух газет²¹.

11 июня — Получил письмо от С. В. Смоленского с приглашением работать преподавателем в Синодальном училище²².

12 июня — Написал ответ С. В. Смоленскому с отказом от предложения работать в Синодальном училище²³.

Не ранее 28 августа — Уехал вместе с Владимиром и Софьей Сатиными в Москву после получения телеграммы о предсмертном состоянии А. Сатина, вернувшегося с лечения из Фалькенштейна. Застать живым не успели²⁴.

В начале сентября — Приехал из Москвы в Ивановку с семьей Сатиных, Натальей и Людмилой Скалон хоронить А. Сатина в Вязовке²⁵. Затем вернулся в Москву. Редактировал свою Первую симфонию.

В сентябре начал работу над романсами, вошедшими в ор. 14²⁶.

В октябре написал романсы «Давно в любви» (сл. А. Фета, посвящ. З. А. Прибыtkовой), «Я был у ней» (сл. А. Кольцова, посвящ. Ю. С. Сахновскому), «Эти летние ночи» (сл. Д. Ратгауза, посвящ. М. И. Гутхейль) и тем самым завершил ор. 14²⁷. Продолжал редактировать (до 26 октября) Первую симфонию²⁸. Начал работать над опусом 16 — Шесть музыкальных моментов²⁹.

23 октября — Умерла в Знаменском бабушка, Варвара Васильевна Рахманинова³⁰.

26 октября — Приходил С. И. Танеев и видел, что Рахманинов вносит правки в партитуру Первой симфонии, о чем в письме сообщил М. П. Беляеву³¹.

27 октября — Отправил из Москвы в Петербург М. П. Беляеву партитуру Первой симфонии и известил об этом коротким письмом³².

Не позднее 5 ноября — Состоялось прослушивание Симфонии № 1 С. В. Рахманинова в беляевском Комитете, произведение было одобрено к исполнению в третьем симфоническом концерте под управлением А. К. Глазунова³³.

6 ноября — Получил гонорар от П. И. Юргенсона за ор. 15 и 16³⁴.

18 ноября — Шесть хоров ор. 15 дозволены цензурой к публикации фирмой «П. Юргенсон»³⁵.

26 ноября — Мог быть в Большом театре на исполнении восстановленного спектакля оперы Мартин-и-Солера и Пашкевича «Федул с детьми» и комедии Екатерины II «О, Время!» с музыкой из «Начального управления Олега»³⁶.

7 декабря — Получил уже второе письмо от А. В. Затаевича и тут же ответил, сообщив, что до 20 числа должен написать 6 музыкальных моментов (ор. 16). Высказал мнение о третьей мазурке А. Затаевича³⁷.

12 декабря — Отнес в магазин П. Юргенсона 4 своих произведения. Говорил с издателем о публикации мазурок А. Затаевича³⁸.

14 декабря — Написал письмо А. В. Затаевичу о результатах беседы с П. Юргенсоном по поводу издания произведений А. Затаевича, кратко изложил свою биографию для статьи в немецкий журнал³⁹.

20 декабря — Мог завершить работу над шестнадцатым опусом⁴⁰.

1897

В Москве проживал по адресу: Арбат, Серебряный переулок, дом Погожевой, кв. 4⁴¹. В этом году в издательстве «П. Юргенсон» вышли Шесть музыкальных моментов ор. 16⁴².

3 января — Написал письмо А. В. Затаевичу, в котором поздравил друга с Новым годом и приложил свою фотографию для журнала⁴³.

11 января — Написал письмо А. К. Глазунову, поинтересовавшись подготовкой к исполнению своей Первой симфонии⁴⁴.

12 января — Подарил С. А. Сатиной свою фотографию с дарственной надписью⁴⁵.

29 января — Отправил записку С. В. Смоленскому, что свои входные билеты на его концерт 31 января передал знакомым⁴⁶.

Не позднее 7 февраля — Выехал в Петербург.

8 февраля — Слушал в «Русском симфоническом концерте М. П. Беляева» под управлением С. И. Танеева первое исполнение Анданте и финала для фортепиано с оркестром (ор. 79) П. И. Чайковского в инструментовке С. И. Танеева⁴⁷.

9 февраля — Получил письмо от А. В. Затаевича и несколько его фортепианных пьес. Ознакомившись с ними, одну отправил обратно вместе со своими Музыкальными моментами ор. 16, которые посвящены А. В. Затаевичу⁴⁸.

10 февраля — Написал письмо А. В. Затаевичу, где подробно проанализировал его фортепианную пьесу «Хор» и рекомендовал другу все свободное время посвящать сочинению музыки⁴⁹.

15 февраля — Написал записку С. И. Танееву, что не придет к нему, так как только к 13.00 завершил свои дела и идти было уже поздно, а вечером уезжает в Петербург⁵⁰.

16 февраля — Еще был в Москве и отправил записку М. А. Слонову⁵¹.

9 марта — Выехал в Петербург, перед отъездом написал в письме А. В. Затаевичу, что присланные им пьесы не годятся для публикации первого опуса⁵².

10 марта — Приехал в Петербург вместе с М. А. Слоновым, Ю. С. Сахновским, Н. Д. Скалон. Остановился у Прибытковых⁵³.

13 и 14 марта — Был вместе с приехавшими с ним друзьями и Е. Жуковской на репетициях своей Первой симфонии. Присутствовавший на репетиции Н. А. Римский-Корсаков не одобрил музыки симфонии⁵⁴.

15 марта — Премьера Первой симфонии под управлением А. К. Глазунова в «Русском симфоническом концерте М. П. Беляева». Присутствовали С. И. Танеев, А. Н. Виноградский, Н. А. и Н. Н. Римские-Корсаковы, Ц. А. Кюи, В. В. и Д. В. Стасовы, Э. Ф. Направник, Д. А. Скалон с дочерьми, Ф. М. Блуменфельд, М. П. Беляев, А. В. Оссовский и др. Провал. Долго ездил в трамвае по Невскому проспекту, «преследуемый мыслью о собственном провале». Успокоившись, пошел к М. П. Беляеву на ужин⁵⁵.

16 марта — Был у Скалон, занял денег на дорогу. Заходил к А. К. Глазунову, к Г. И. Варлиху, который предположил, что исполнение «Цыганского каприччио» возможно будет на Фоминой неделе⁵⁶.

17 марта, 7 часов утра — Приехал в Новгород к бабушке⁵⁷.

В тот же день — В Петербурге в газете «Новости и Биржевая газета», № 75 вышла резко критическая статья Ц. А. Кюи «Третий русский симфонический концерт» (о Первой симфонии)⁵⁸.

18 марта — Написал из Новгорода письмо Н. Д. Скалон⁵⁹.

В тот же день вечером — Выехал в Москву.

20 марта — Получил поздравительную телеграмму с Днем рождения от А. В. Затаевича⁶⁰.

5 апреля — Появились карандашные эскизы к новой симфонии⁶¹.

Основное весеннее состояние — слабость: преимущественно лежал, изредка читал⁶².

6 мая — Написал письмо А. В. Затаевичу, в котором высказался о своей симфонии № 1 и ее премьерном исполнении А. К. Глазуновым⁶³.

7 мая — Сделал в письме к А. В. Затаевичу, написанном накануне, запись адреса летнего пребывания: Игнатово, Нижегородской губ. Княгининского уезда⁶⁴. Отправил другу давно обещанную свою фотографию с дарственной надписью⁶⁵.

13 мая — Приехали к Сатиным из Петербурга Людмила и Наталья Скалон⁶⁶.

15 мая — Выехал в Игнатово вместе с Л. и Н. Скалон⁶⁷.

16—17 мая — Болела спина, заниматься не мог⁶⁸.

Ранее 28 мая — Получил письмо от Ю. М. Крейцера⁶⁹.

28 мая — Написал письмо М. Ю. Крейцеру из Игнатово, напоминая, что от Е. Крейцер ждет задачи по гармонии к 1 июля⁷⁰.

Июнь—июль плохо себя чувствовал, болели почки, «усиленно лечился». Занимался переложением для фортепиано в четыре руки Шестой симфонии А. К. Глазунова⁷¹.

30 июня — Ответил на давнее письмо С. В. Смоленского, приславшего С. В. Рахманинову текст литургии, — «видно, не судьба писать обедню»⁷².

24 июля — Написал письмо Е. Ю. Крейцер, в котором объяснил ошибки, допущенные ею в задачах по гармонии⁷³.

31 июля — Написал письмо А. В. Затаевичу, о себе сообщил, что «немного поправился и окреп»⁷⁴.

В августе получил два письма от А. В. Затаевича, на которые ответил только 4 сентября⁷⁵.

4 сентября — Написал письмо А. В. Затаевичу из Игнатово, готов посмотреть его новые произведения в Москве после 10 числа⁷⁶.

8 сентября — Отправил письмо М. А. Слонову и сообщил об отъезде в Москву 11 сентября и о встрече с ним 13-го у А. Лодыженской⁷⁷.

13 сентября — Вероятно, был у А. Лодыженской.

24 сентября — Написал письмо Н. Д. Скалон⁷⁸.

С начала октября работал в Русской частной опере С. И. Мамонтова. В театре был занят по 12 часов в день⁷⁹. Спектакли шли в помещении театра Солодовникова.

6 октября — Проводил репетицию оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки. Провал.

7 октября — Присутствовал на спектакле «Ивана Сусанина», наблюдая за действиями дирижера Е. Д. Эспозито.

10 октября — Получил письмо от Н. Д. Скалон⁸⁰.

11 октября — Проводил генеральную репетицию оперы «Самсон и Далила». Отправил письмо В. Скалон⁸¹.

12 октября — Состоялся дирижерский дебют С. В. Рахманинова в спектакле «Самсон и Далила» К. Сен-Санса⁸².

14 октября — Опубликованы рецензии на спектакль «Самсон и Далила» в «Московских ведомостях» № 283 (заметка «Русская частная опера», без подписи), в «Русском листке», в «Русском слове» № 275 (заметка «В частной опере („Самсон и Далила“)» за подписью «А. Г.»), где дана и оценка Рахманинову-дирижеру⁸³.

15 октября (среда) — Вышла заметка о спектакле 12 октября в «Московских ведомостях» № 284 (без подписи)⁸⁴.

В тот же день вечером — Второй раз дирижировал оперой «Самсон и Далила»⁸⁵.

17 октября — Опубликована рецензия Н. Кашкина на спектакль «Самсон и Далила» (12 окт.) в «Русских ведомостях» № 287, о спектакле отозвался и «Московский листок» № 289. — щ⁸⁶.

В тот же день вечером — Был на премьере оперы «Опричник» П. И. Чайковского в мамонтовском театре⁸⁷.

19 октября — Дирижировал оперой «Русалка» А. С. Даргомыжского⁸⁸. Написал письмо Н. Д. Скалон⁸⁹.

25 или 26 октября — Поправлял один час фортепианные пьесы А. В. Затаевича⁹⁰.

29 октября — Дирижировал оперой «Русалка»⁹¹.

30 октября — Дирижировал оперой «Самсон и Далила»⁹².

31 октября — Опубликована рецензия на спектакль «Русалка» в «Русском листке»⁹³.

4 ноября — Написал письмо А. В. Затаевичу, в котором сообщил, что высылает его сочинения с правками⁹⁴.

5 ноября — Написал записку С. И. Танееву с сообщением, что его протеже принять на работу в гардеробщики мамонтовского театра могут только под залог⁹⁵.

12 ноября — Мог быть в мамонтовском театре на премьере «Хованщины» М. П. Мусоргского с Ф. И. Шаляпиным в роли Досифея⁹⁶.

16 ноября — Дирижировал оперой «Самсон и Далила»⁹⁷.

22 ноября — Написал письмо к Л. Д. Скалон, отрицательно характеризует театр С. И. Мамонтова⁹⁸.

26 ноября — Дирижировал оперой «Русалка». В роли Наташи дебютировала Т. С. Любатович⁹⁹.

27 ноября — Репетиция оперы «Кармен» Ж. Бизе.

28 ноября — Дирижировал премьерным спектаклем «Кармен» Ж. Бизе¹⁰⁰.

30 ноября — Опубликованы отзывы на спектакль «Кармен» в «Русском листке» № 329, «Московском листке», «Московских ведомостях» № 330¹⁰¹.

2 декабря — Дирижировал оперой «Кармен»¹⁰².

3 декабря — Опубликована заметка о спектакле «Кармен» (28 ноября) в «Московских ведомостях» № 333. — ш¹⁰³.

В тот же день вечером — Дирижировал первый раз оперой «Орфей» Х. Глюка¹⁰⁴.

6 декабря — Написал письмо Н. Д. Скалон, в котором высказал мнение о театре С. И. Мамонтова, о несостоявшейся постановке «Манфреда» Р. Шумана, о будущих своих дирижерских работах¹⁰⁵.

7 декабря — Дирижировал оперой «Русалка»¹⁰⁶.

11 декабря — Дирижировал оперой «Рогнеда» А. Серова с участием Ф. И. Шаляпина¹⁰⁷.

12 декабря — Дирижировал в первый раз оперой «Миньон» Тома¹⁰⁸.

21 декабря — Дирижировал в первый раз оперой «Аскольдова могила» А. Н. Верстовского¹⁰⁹.

22 декабря — Опубликован отзыв о спектакле «Аскольдова могила» в газете «Новости дня»¹¹⁰.

В тот же день вечером — Дирижировал оперой «Самсон и Далила»¹¹¹.

26 декабря, утром — Дирижировал оперой «Аскольдова могила»¹¹².

В тот же день вечером — Был на премьере оперы «Садко» в театре С. И. Мамонтова (дирижер Е. Д. Эспозито)¹¹³.

27 декабря — Дирижировал оперой «Кармен», исполнявшейся на итальянском языке с участием гастролировавшего итальянского певца Морелло¹¹⁴.

28 декабря, утром — Дирижировал третьим актом оперы «Аскольдова могила» А. Н. Верстовского и вторым актом оперы «Вражья сила» А. Н. Серова¹¹⁵.

30 декабря, утром — Дирижировал оперой «Аскольдова могила»¹¹⁶.

В тот же день — Написал записку М. А. Слонову о неожиданном приезде Н. А. Римского-Корсакова на третий спектакль «Садко»¹¹⁷.

В тот же день вечером — Присутствовал на спектакле «Садко»¹¹⁸.

31 декабря — Дирижировал оперой «Аскольдова могила»¹¹⁹.

Примечания

¹ Подробнее о жанре летописи см.: Валькова В. Б. Летопись жизни и творчества музыканта: к проблеме научных ресурсов жанра // Ученые записки РАМ им. Гнесиных». 2013. № 2 (5). С. 10—18.

² Летопись жизни и творчества М. П. Мусоргского / сост. Г. Орлов; общ. ред. В. В. Яковлев. М.; Л.: Гос. муз. изд-во [Музгиз], 1940. 191 с.; Орлова А. А. Труды и дни М. П. Мусоргского: летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963. 698 с.

³ Дни и годы П. И. Чайковского: летопись жизни и творчества / сост. Э. Зайденшнур, В. Киселёв, А. Орлова, Н. Шеманин; под ред. В. Яковлева. М.; Л.: Музгиз, 1940. 740 с.

⁴ М. И. Глинка: летопись жизни и творчества / сост. А. А. Орлова. М.: Гос. муз. изд-во, 1952. 540 с.; Летопись жизни и творчества М. И. Глинки: в 2 ч. Ч. I: 1804—1843 / сост. А. А. Орлова. 2-е изд., перераб. Л.: Музыка, 1978. 287 с.

⁵ М. А. Балакирев: летопись жизни и творчества / сост. А. С. Ляпунова, Э. Э. Язовицкая. Л.: Музыка, 1967. 495 с.

⁶ Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина: в 2 кн. / сост. Ю. Котляров, В. Гармаш. Л.: Музыка, 1984. Кн. 1. 303 с.; Кн. 2 / сост. Ю. Котляров, В. Гармаш. 2-е изд., доп. Л.: Музыка, 1988. 360 с.

⁷ Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова / сост. Л. Л. Тумаринсон и Б. М. Розенфельд. М.: Белый Берег, 2009. 766 с.

⁸ Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. М.: Музыка, 1982. 440 с.

⁹ Ковалёва-Огороднова Л. Л. Хронограф: С. В. Рахманинов в Петербурге. Факты биографии, адреса, премьеры // Грань веков: Рахманинов и его современники: сб. статей / авт.-сост. Т. А. Хопрова, Л. А. Скафтымова. СПб., 2003. С. 103—108.

¹⁰ Казьмина Е. О. Тамбовские страницы Летописи жизни и творчества С. В. Рахманинова // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тез. VII междунар. науч.-практ. конф., 28 янв. 2011 г. / Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. Тамбов, 2010. С. 93—99; Ее же. Страницы Летописи жизни и творчества С. В. Рахманинова: 1890—1895 гг. // Личность и творчество С. В. Рахманинова в аспекте развития региональной культуры: V Рахманиновские чтения: материалы докл. / Упр. культуры и арх. дела Тамб. обл., Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. Тамбов, 2012. Ч. 1. С. 31—55.

¹¹ См.: Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 99; Оссовский А. В. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / ГЦММК им. М. И. Глинки; сост.-ред., примеч. и предисл. З. А. Апетян. 5-е изд., доп. М.: Музыка, 1988. Т. 1. С. 350.

¹² Оссовский А. В. Указ. соч. С. 351.

¹³ См.: Примеч. 46: С. А. Сатина. Записка о Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 455.

¹⁴ См.: Письмо С. В. Рахманинова к Л. Д. Скалон от 28 марта // С. Рахманинов. Литературное наследие: в 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Письма / ГЦММК им. М. И. Глинки; сост. ред., авт. вступ. ст. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1978. С. 248.

¹⁵ См.: Комментар. 2 к письму 93 // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 530.

¹⁶ Письмо 93: Л. Д. Скалон от 28 марта 1896 г. // Там же. С. 248—249.

¹⁷ Письмо 94: Н. Д. Скалон от 3 апреля 1896 г. // Там же. С. 249—250.

¹⁸ См. Жуковская Е. Ю. Воспоминания о моем учителе и друге С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 263, 509.

¹⁹ См.: Записка С. В. Рахманинова С. А. Сахновскому // Новое о Рахманинове: сб. статей / ГЦММК им. М. И. Глинки. М.: Дека-ВС, 2006. С. 37.

²⁰ Там же.

²¹ См.: Жуковская Е. Ю. Указ. соч. С. 263.

²² См.: Письмо С. В. Рахманинова к С. В. Смоленскому от 12 июня // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 251.

²³ Там же.

²⁴ См.: Письмо Н. Сатиной Е. Жуковской // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 264; Воспоминания Софьи Александровны Сатиной // Ивановка. Времена. События. Судьбы: альманах / сост. А. И. Ермаков, А. В. Жогов. М.: Изд-во Фонда Ирины Архиповой, 2003. С. 59.

²⁵ Воспоминания Софьи Александровны Сатиной // Там же. С. 59; Ростовцова Л. Д. Воспоминания о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 241.

²⁶ Письмо к Б. В. Асафьеву от 13 апреля 1917 года, в котором композитор в датировке опуса указал месяц сентябрь (см.: С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 2. С. 96), что может служить основанием к тому, чтобы сентябрь 1896 года зафиксировать датой начала работы над опусом.

²⁷ Даты на автографах. См.: Автографы С. В. Рахманинова в фондах ГЦММК им. М. И. Глинки: каталог-справочник. М., 1955. С. 24. О том, что в октябре 1896 года С. В. Рахманинов завершил работу над романсами, позволяет считать письмо к А. В. Затаевичу от 7 дек. 1896 года, в котором есть такая фраза: «С октября месяца я написал таким образом 12 романсов...» (см.: С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 253).

²⁸ См.: Примеч. 1 к воспоминаниям А. Б. Хессина // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 524.

²⁹ См. список произведений, приведенный в письме к Б. В. Асафьеву от 13 апреля 1917 г. // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 2. С. 96—97.

³⁰ См.: Ивановка. Времена. События. Судьбы: альманах. С. 34.

³¹ См.: Примеч. 1 к воспоминаниям А. Б. Хессина // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 524.

³² Письмо 96: М. П. Беляеву. 27 октября 1896 г. // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 251.

³³ См.: Примеч. 1 к воспоминаниям А. Б. Хессина // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 524.

³⁴ См.: Примеч. 4 к письму 100 // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 534.

³⁵ См.: Примеч. 46 к воспоминаниям С. А. Сатиной // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 456.

³⁶ Дату представления по случаю торжеств, посвященных 100-летию со дня кончины императрицы Екатерины II, см.: Н. И. Тетерина. Концертная жизнь Санкт-Петербурга и Москвы // История русской музыки: в 10 т. Т. 10Б: 1890—1917-е годы. М., 2004. С. 303.

³⁷ Письмо 100: А. В. Затаевичу от 7 декабря 1896 г. // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 253—254.

³⁸ См.: Письмо А. В. Затаевичу от 14 декабря // Там же. С. 255.

³⁹ Письмо 101: А. В. Затаевичу от 14 декабря 1896 г. // Там же. С. 255—256.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ См.: Письмо 103: А. К. Глазунову // Там же. С. 257.

⁴² См.: примеч. 47 к воспоминаниям С. А. Сатиной // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 456; Антипов В. И. Творческий архив С. В. Рахманинова: указ. произведений: сб. ст. Тамбов: Изд-во Першина Р. В. С. 21.

⁴³ Письмо 102: А. В. Затаевичу от 3 января 1897 г. // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 256.

⁴⁴ Письмо 103: А. К. Глазунову от 11 января 1897 г. // Там же. С. 256—257.

⁴⁵ См.: Автографы С. В. Рахманинова в фондах ГЦММК им. М. И. Глинки: каталог-справочник. С. 31.

⁴⁶ Письмо 104: С. В. Смоленскому от 29 января 1897 г. // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 257. На концерте С. В. Смоленского С. В. Рахманинов не был по причине нездоровья, что следует из письма к А. В. Затаевичу от 10 февраля (см.: С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 237).

⁴⁷ См.: Гольденвейзер А. Б. Из моих воспоминаний // Материалы и документы. Т. 1: Переписка и воспоминания / С. И. Танеев; изд. подготовлено Б. В. Асафьевым; ред. В. А. Киселёв, Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. М.: АН СССР, 1952. С. 310.

⁴⁸ См.: Письмо к А. В. Затаевичу от 10 февраля 1897 г. // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 258.

⁴⁹ Письмо 105: А. В. Затаевичу от 10 февраля 1897 г. // Там же. С. 257—258.

⁵⁰ Письмо 106: С. И. Танееву от 15 февраля 1897 г. // Там же. С. 259.

⁵¹ Дату письма М. А. Слонову З. А. Апетян определила по почтовому штемпелю. См.: примеч. к письму 107 // Там же. С. 535.

⁵² Письмо 108: А. В. Затаевичу // Там же. С. 259.

⁵³ См.: Жуковская Е. Ю. Воспоминания о моем учителе и друге С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 265.

⁵⁴ Там же. О мнении Н. А. Римского-Корсакова см.: Сергей Рахманинов. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Радуга, 1992. С. 104.

⁵⁵ См.: Оссовский А. В. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 351—352; Сергей Рахманинов. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. С. 105.

⁵⁶ См.: письмо к Н. Д. Скалон от 18 марта 1897 г. // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 260.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Примеч. 39 к воспоминаниям С. А. Сатиной // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 454.

⁵⁹ Письмо 109: Н. Д. Скалон от 18 марта 1897 г. // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 260—261.

⁶⁰ См.: письмо к А. В. Затаевичу от 6 мая 1897 г. // Там же. С. 261.

⁶¹ Дата на автографе. См.: Автографы С. В. Рахманинова в фондах ГЦММК им. М. И. Глинки: каталог-справочник. С. 8, а также коммент. 2 к письму 126 // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 542.

⁶² См.: Письмо к А. В. Затаевичу от 6 мая 1897 г. // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 261.

⁶³ Письмо 110: А. В. Затаевичу от 6 мая 1897 г. // Там же. С. 261—262; коммент. 13 к воспоминаниям А. В. Оссовского // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 516.

⁶⁴ Письмо к А. В. Затаевичу от 6 мая 1897 г. // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 262.

⁶⁵ См.: Автографы С. В. Рахманинова в фондах ГЦММК им. М. И. Глинки: каталог-справочник. С. 31; коммент. 2 к письму 102 // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 534.

⁶⁶ См.: письма Н. Сатиной к Е. Жуковской // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 267.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ См.: письмо к М. Ю. Крейцеру от 28 мая 1897 г. // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 263.

⁷⁰ Письмо 111: М. Ю. Крейцеру от 28 мая 1897 г. // Там же.

⁷¹ См.: письма к С. В. Смоленскому от 30 июня и к А. В. Затаевичу от 31 июля и 4 сентября // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 263, 265, 266.

⁷² Письмо 112: С. В. Смоленскому от 30 июня 1897 г. // Там же. С. 263.

⁷³ Письмо 113: Е. Ю. Крейцер от 24 июля 1897 г. // Там же. С. 264—265; воспоминания Е. Ю. Жуковской // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 269.

⁷⁴ Письмо 114: А. В. Затаевичу от 31 июля 1897 г. // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 265.

⁷⁵ См.: письмо к А. В. Затаевичу от 4 сентября 1897 г. // Там же. С. 266.

⁷⁶ Письмо 115: А. В. Затаевичу от 4 сентября 1897 г. // Там же.

⁷⁷ Письмо 116: М. А. Слонову от 8 сентября 1897 г. // Там же. С. 266—267.

⁷⁸ Письмо 117: Н. Д. Скалон от 24 сентября 1897 г. // Там же. С. 267—268.

⁷⁹ См.: письмо к А. В. Затаевичу от 4 ноября 1897 г. // Там же. С. 270.

⁸⁰ См.: письмо к Н. Д. Скалон от 19 октября 1897 г. // Там же. С. 269.

⁸¹ Там же.

⁸² См.: коммент. 10 к Воспоминаниям С. В. Рахманинова // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 488; коммент. 42 к воспоминаниям С. А. Сатиной // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 454; Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина: в 2 кн. Кн. 1 / сост. Ю. Котляров, В. Гармаш. Л.: Музыка, 1984. С. 116.

⁸³ По предположению Ю. В. Келдыша, автором рецензии в «Московских ведомостях» от 14 октября является Н. Д. Кашкин (см.: Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. С. 151). Сноски на другие издания см.: примеч. 3, 4 к главе 4 кн.: Ю. В. Келдыш. Указ. изд. С. 442, а также С. В. Рахманинов: сб. статей и материалов / под ред. Т. Э. Цытович. М.; Л.: Музгиз, 1947. С. 267;

С. В. Рахманинов и русская опера: сб. статей / под ред. проф. И. Ф. Бэлзы. М.: ВТО, 1947. С. 104.

⁸⁴ См.: С. В. Рахманинов и русская опера: сб. статей. С. 105.

⁸⁵ См.: письмо к Н. Д. Скалон от 19 октября 1897 г. и коммент. 10 к Воспоминаниям С. В. Рахманинова // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 269, 488.

⁸⁶ См.: С. В. Рахманинов: сб. статей и материалов / под ред. Т. Э. Цытович. С. 267; С. В. Рахманинов и русская опера: сб. статей. С. 105.

⁸⁷ Дата премьеры оперы см.: Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. С. 153.

⁸⁸ См.: коммент. 10 к Воспоминаниям С. В. Рахманинова // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 488; Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина: в 2 кн. Кн. 1. С. 117; коммент. 42 к воспоминаниям С. А. Сатиной // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 454.

⁸⁹ Письмо 118: Н. Д. Скалон от 19 октября 1897 г. // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 269.

⁹⁰ Дату определяем, исходя из письма к А. В. Затаевичу от 4 ноября 1897 г. // Там же. С. 270.

⁹¹ См.: коммент. 10 к Воспоминаниям С. В. Рахманинова // Там же. С. 488; Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина: в 2 кн. Кн. 1. С. 117.

⁹² Там же.

⁹³ С. В. Рахманинов и русская опера: сб. статей. С. 105.

⁹⁴ Письмо 119: А. В. Затаевичу от 4 ноября 1897 г. // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 270—271.

⁹⁵ Письмо 120: С. И. Танееву от 5 ноября 1897 г. // Там же. С. 271.

⁹⁶ Дату премьеры см.: Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина: в 2 кн. Кн. 1. 2-е изд. Л.: Музыка, 1988. С. 134.

⁹⁷ См.: коммент. 10 к Воспоминаниям С. В. Рахманинова // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 488.

⁹⁸ Письмо 121: Л. Д. Скалон от 22 ноября 1897 г. // Там же. С. 271—273.

⁹⁹ См.: письмо 121 к Л. Д. Скалон от 6 декабря 1897 г. и коммент. 7 к нему, коммент. 10 к Воспоминаниям С. В. Рахманинова // Там же. С. 273, 488, 540; Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина: в 2 кн. Кн. 1. С. 118.

¹⁰⁰ См.: письмо 121 к Л. Д. Скалон от 6 декабря 1897 г. и коммент. 6 к нему, коммент. 10 к Воспоминаниям С. В. Рахманинова // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 273, 488, 540; коммент. 42 к воспоминаниям С. А. Сатиной // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 454.

¹⁰¹ См.: Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. С. 152, 442 (примеч. 6, 7 к гл. 4); С. В. Рахманинов и русская опера: сб. статей. С. 105; С. В. Рахманинов: сб. статей и материалов / под ред. Т. Э. Цытович. С. 267.

¹⁰² См.: коммент. 10 к Воспоминаниям С. В. Рахманинова // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 488.

¹⁰³ См.: С. В. Рахманинов и русская опера: сб. статей. С. 105.

¹⁰⁴ См.: коммент. 10 к Воспоминаниям С. В. Рахманинова // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 488; коммент. 42 к воспоминаниям С. А. Сатиной // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 454.

¹⁰⁵ Письмо 121: Л. Д. Скалон от 6 декабря 1897 г. // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 273—274.

¹⁰⁶ См.: коммент. 10 к Воспоминаниям С. В. Рахманинова // Там же. С. 488.

¹⁰⁷ См.: коммент. 10 к Воспоминаниям С. В. Рахманинова и коммент. 3 к письму 121 // Там же. С. 488, 540; Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина: в 2 кн. Кн. 1. С. 118.

¹⁰⁸ См.: коммент. 10 к Воспоминаниям С. В. Рахманинова // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 488; коммент. 42 к воспоминаниям С. А. Сатиной // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 454.

¹⁰⁹ См.: коммент. 10 к Воспоминаниям С. В. Рахманинова и коммент. 1 к письму 121 // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 488, 540; коммент. 42 к воспоминаниям С. А. Сатиной // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 454.

¹¹⁰ См.: коммент. 1 к письму 121 // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 540

¹¹¹ См.: коммент. 10 к Воспоминаниям С. В. Рахманинова // Там же. С. 488.

¹¹² Там же.

¹¹³ См. Воспоминания С. В. Рахманинова и коммент. 16 к ним // Там же. С. 56, 489. Дату премьеры оперы см.: коммент. 1 к письму 123 // Там же. С. 541.

¹¹⁴ См.: С. В. Рахманинов и русская опера: сб. статей. С. 105; коммент. 10 к Воспоминаниям С. В. Рахманинова // Там же. С. 488.

¹¹⁵ См.: коммент. 10 к Воспоминаниям С. В. Рахманинова // Там же. С. 488; Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. С. 152.

¹¹⁶ См.: С. В. Рахманинов и русская опера: сб. статей. С. 105; коммент. 10 к Воспоминаниям С. В. Рахманинова // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 488.

¹¹⁷ Письмо 123: М. А. Слонову от 30 декабря 1897 г. // Там же. С. 488.

¹¹⁸ См.: коммент. 1 к письму 123 и коммент. 18 к воспоминаниям С. В. Рахманинова // Там же. С. 489, 541; Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина. Кн. 1. С. 118.

¹¹⁹ См.: коммент. 10 к Воспоминаниям С. В. Рахманинова // С. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. С. 488.

С. В. РАХМАНИНОВ И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ

И. И. Польская (*г. Харьков, Украина*)

С. Рахманинов и род де Скалон: вариации на две темы

Проблематика научной биографии С. В. Рахманинова вызывает много различных тематических ассоциаций. В личностном плане, связанном с темой параллелизма и скрещенья судеб, выстраивается ряд имен, который легко продолжить: Рахманинов — Чайковский, Рахманинов — Скрябин, Рахманинов — Зилоти, Рахманинов — Метнер etc. Многие из рахманиновских сочинений обязаны своим рождением тем или иным людям и обстоятельствам. При этом иногда несколько ассоциативных рядов, перекрещиваясь, сливаются воедино в одном произведении, которое тогда озаряется для нас новым светом. Практически за каждым из них стоят реальные прообразы, чьи судьбы тесно переплелись с судьбами великого художника. Отметим лишь некоторые черты этого творческого и человеческого контрапункта.

Одним из таких знаковых для рахманиновской творческой биографии имен является имя Скалон. Предлагаемый вниманию читателя текст является своего рода авторскими вариациями на тему жизни и судьбы некоторых представителей этого рода — тему, озаренную бессмертной музыкой Рахманинова. Поводом же для размышлений стали фортепианные ансамбли композитора, написанные им для «милых, хороших сестер Скалон»¹. Этот небольшой опус представляет собой средоточие многих символических линий, скрещенье человеческих судеб и творческих взаимосвязей в едином ансамбле. В форме свободных вариаций на тему этого ансамбля, а точнее — на ансамбль нескольких связанных с ним тем, написана и данная статья.

Вариация первая, историческая: род де Скалон.

Дворянский род Скалонов ведет свое происхождение от времен крестовых походов, когда будущий его основатель отличился при взятии в Святой земле в 1098 г. арабской крепости Аскалон, первым пробившись на крепостную стену. «За это граф Готфрид Бульонский пожаловал его золотыми шпорами и дворянским титулом, повелел именоваться впредь де Скалоном. Геральдическими знаками герба нового дворянского рода стали лилии и мечи — символы душевной чистоты и воинской доблести»².

В Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона указывается: «Скалон — дворянский род, происходящий от французского гугенота Георгия де Скалона, выселившегося после отмены Нантского эдикта в Швецию. Его сыновья Степан и Даниил переселились в Россию в 1710 г.; от последнего происходят все нынешние Скалоны. Антон Данилович Скалон (1720—1777), генерал-поручик, отличился в Семилетнюю войну и во время действий против Пугачева; Антон Антонович Скалон (1763—1812), генерал-майор, убит под Смоленском. Николай Антонович Скалон (р. в 1832 г.) ныне обер-штаб-мейстер, Евстафий Николаевич Скалон (р. в 1845 г.) — эстляндский губернатор. О Василии Юрьевиче Скалоне — см. ниже. Род Скалон внесен в родословные книги Владимирской, Екатеринославской, Курской, Подольской, Санкт-Петербургской и Харьковской губерний (Гербовник, IX, 127)»³.

По сведениям исследователей⁴, Скалоны обосновались в России в 70-х годах XVII в. (в конце царствования Алексея Михайловича) и с тех пор верой и правдой служили новому отечеству — чаще всего на военном и государственном поприще.

Ярким примером того явился генерал-майор Антон Антонович Скалон (1767—1812), который, командуя драгунской бригадой из Сибирского, Иркутского и Оренбургского полков, сдерживал натиск корпусов Мюрата и Нея и геройски погиб в Смоленском сражении, совершив для прикрытия отступающих русских войск дерзкую кавалерийскую контратаку в тыл французов. Восхищенный его мужеством Наполеон велел похоронить генерала у подножия Смоленского кремля со всеми воинскими почестями и сам присутствовал на погребении, бросив, «по русскому обычаю, горсть земли на его могилу»⁵. (Ассоциация с «Войной и миром» Л. Толстого — слова Наполеона: «Вот прекрасная смерть!», произнесенные над распростертым на поле Аустерлица телом князя Андрея!). В 1912 г. к 100-летию подвига А. А. Скалона в Смоленске был воздвигнут обелиск, который стоит и поныне. Инициаторами его установки стали внуки героя: генерал-адъютант, Варшавский генерал-губернатор Георгий Антонович Скалон (1847—1914) и генерал от кавалерии, первый председатель Императорского Русского военно-исторического общества Дмитрий Антонович Скалон (1840—1919) — двоюродный дядюшка Рахманинова и отец трех его кузин.

Вариация вторая, географическая: расселение Скалонов в России.

Ветви рода Скалон были представлены во Владимирской, Екатеринославской, Курской, Подольской, Санкт-Петербургской,

Харьковской, Нижегородской, Томской, Тамбовской и других губерниях. Исторические источники называют множество имен представителей этого рода, оставивших заметный след в истории России⁶. Среди них — основатель русской ветви Скалонов флигель-адъютант князя Трубецкого, полковник Киевского драгунского полка Даниил Юрьевич Скалон (?—1747); сын героя 1812 г. А. А. Скалона генерал-лейтенант Антон Антонович Скалон (1806—1872); губернатор Могилевской и вице-губернатор Архангельской губерний Николай Александрович Скалон (1809—1857); генерал от кавалерии, обергофмейстер Николай Антонович Скалон (1832—1903); генерал от инфантерии Василий Данилович Скалон (1835—1907); генерал-майор Николай Николаевич Скалон (1837—1895); тайный советник, эстляндский губернатор Евстафий Николаевич Скалон (1845—1902); публицист и общественный деятель, издатель газеты «Земство» и редактор «Русских ведомостей», председатель Московской уездной земской управы Василий Юрьевич Скалон (1846—1907); полковник Михаил Антонович Скалон (1863—?), генерал-майор, директор Иркутского кадетского корпуса Павел Николаевич Скалон (1868—1937), генерал-майор Владимир Евстафьевич Скалон (1872—1917), полковник Георгий Николаевич Скалон (1876—?); генерал, участник Белого движения в составе Вооруженных сил Юга России Михаил Николаевич Скалон (1874—1940) и др.

Потомки этого древнего рода и доныне живут в России и странах ближнего и дальнего зарубежья. Многие из них внесли существенный вклад в современную науку и культуру. Так, можно назвать имена профессора-биолога Василия Николаевича Скалона (1903—1976), митрофорного протоиерея Русской Православной Церкви Заграницей Владимира Николаевича Скалона (1923—2010), ученого секретаря Отдела истории первобытной культуры Эрмитажа Киры Михайловны Скалон (1908—1977); филолога, профессора, директора Информационно-библиотечного центра Тюменского государственного университета Николая Романовича Скалона (р. 1948).

В последние десятилетия в российском краеведении и научной регионалке начинают появляться публикации, посвященные славной истории древнего рода Скалонов и деятельности его выдающихся представителей. В данном контексте отметим труды бийского историка и краеведа С. И. Исупова, посвященные роли Скалонов в истории России и Алтая и особенно судьбе коменданта Бийской крепости, героя войны 1812 г. А. А. Скалона⁷, а также исследования ростовского библиографа Э. Сокольского о генерале Д. А. Скалоне, его семье, их любимом поместье Игнатово и пребывании там юного С. В. Рахманинова⁸.

Вариация третья, региональная: Скалоны и Харьков.

По имеющимся сведениям, с Харьковом и Харьковской губернией связаны судьбы многих представителей рода Скалон. Так, в Харьковском университете воспитывался старший сын героя 1812 г. А. А. Скалона Александр Антонович Скалон (1796—1851) — декабрист, член «Союза благоденствия», впоследствии — полномочный комиссар Российской империи по делам определения границ между Турцией и Грецией (1830—1835), генерал-майор, грузинско-имеретинский гражданский губернатор (1841—1843), сенатор и тайный советник (1851)⁹. В середине XIX в. обер-шталмейстеру высочайшего двора, управляющему двором великого князя Владимира Александровича, генералу от кавалерии Николаю Антоновичу Скалону (1832—1900) принадлежала в Харьковской губернии процветавшая слобода Белый Колодезь (ныне — пгт Белый Колодезь, Волчанского района, Харьковской обл.).

В изданной в 1903 г. книге «Малороссия», написанной знаменитым русским путешественником, ученым-географом и государственным деятелем П. П. Семеновым-Тянь-Шанским совместно с академиком В. И. Ламанским, описывалось экономическое благосостояние этого имения: «Следующая станция Купянско-Волчанского пути *Белый Колодезь* находится в 36 вер. от Бурлука. Слобода этого имени имеет 1.500 ж., волост. правл., 5 ярмарок и в эпоху освобождения крестьян принадлежала Никол. Ант. Скалону, владевшему здесь до 8.000 дес. <...> Владелец Белого Колодезя Ник. Ант. (1832—1900) был обер-шталмейстером. Прекрасно устроенное имение Скалонов и донныне не вышло из их владения. Оно имеет 4-польный севооборот с посевом свекловицы; для сортировки семян ее имеется электорная лаборатория. Хозяйство имеет 180 рабочих лошадей и до 650 волов; непригодные к работе откармливаются и продаются на убой. В имении есть метеорологическая станция, опытное поле в 10 дес. и свеклосахарный завод, существующий с 1834 года и производящий на 500 тыс. рублей при 600 рабочих»¹⁰. Известно также, что в 1833 г. стараниями помещицы Веры (!) Скалон и графини Генриковой в Белом Колодезе был построен первый каменный храм¹¹.

В Списке дворянских родов, внесенных в Родословную книгу Дворянского Депутатского собрания Харьковской губернии, есть сведения о помещике Харьковской губернии Михаиле Николаевиче Скалоне, майоре Любиме Александровиче Скалоне, владевшем в 1825 г. имением в деревне Бунаковка Змиевского уезда, его сыне поручике Иване Скалоне и дочери Маргарите; девице Меланье Ивановне Скалон (1831—1882), дворянке Змиевского уезда, и др.¹².

Имеются также упоминания о том, что в Харьковском женском институте в 1920 г. обучались София и Ксения Скалон — дочери полковника кавалерии Владимира Александровича Скалона — офицера Вооруженных сил Юга России, эмигрировавшего впоследствии в Югославию¹³. Эти сведения подтверждаются документами российских архивов¹⁴.

Отметим, что в Списках дворян Харьковской губернии, хранящихся в Государственном архиве Харьковской области, есть и фамилия Зилоти, — еще одна вариация на рахманиновскую тему!

Вариация четвертая, родственная: три сестры.

Жизненный контекст ее создается уютной атмосферой, царившей в начале 1890-х годов в доме тетушки С. Рахманинова Елизаветы Александровны (урожд. Сатиной) и ее мужа — генерал-адъютанта Дмитрия Антоновича Скалона, шутливыми и серьезными перипетиями родственно-дружеских отношений между композитором и его юными кузинами Натальей (Татушей), Людмилой (Лелей, «Цукиной Дмитриевной») и Верой, — отношений, нашедших яркое отражение в их дальнейшей многолетней переписке. Частым адресатом Рахманинова стала старшая сестра Наталья Скалон — «Ундина», «дорогой Ментор»¹⁵, в письмах к которой, однако, все время скрыто присутствует — под разными шутливыми именами (Брикушка, Психопатушка, «беленькая»)¹⁶ — нежный образ младшей сестры Веры.

Вариация пятая, лирическая: Вера Скалон (1875—1909), первая любовь молодого Рахманинова, его «бессмертная возлюбленная».

Взаимное чувство Верочки Скалон и ее старшего кузена вспыхнуло в сатинской усадьбе Ивановка памятным летом 1890 года. Об этой светлой романтической истории написано и сказано немало. Одним из ее прекрасных литературных отражений стала поэтичная повесть Юрия Нагибина «Сирень»¹⁷, созданная по мотивам Дневника (1890) Веры Скалон¹⁸. В современном российском музыкознании эта тема получила новое и во многом неожиданное освещение в блестящей статье А. Я. Селицкого, в широком художественном и ассоциативном контексте раскрывающей знаковую роль любви к Вере Скалон в жизни и творчестве Рахманинова¹⁹.

История этой юной любви оказалась печальна и драматична: их тогдашнее общественное и материальное положение слишком разнилось, чтобы можно было даже думать о браке. Из воспоминаний Людмилы Дмитриевны Ростовцовой (урожд. Скалон) известно, что Вера Дмитриевна (в замужестве Толбузина) перед своей свадьбой сожгла более 100 писем Рахманинова.

По выражению Ю. Нагибина, Вера Скалон «сожгла что-то куда более важное, чем листы почтовой бумаги с нежными и шутивными, серьезными и печальными, радостными и горькими, доверительными словами. Она сожгла собственную душу, все лучшее, взволнованное, трепетное и возвышенное в ней. <...> Верочке стало печально и пусто в ее богатом доме, и все сильнее болело сердце, которому не помогали модные итальянские и швейцарские курорты»²⁰. По словам Л. Д. Ростовцовой, «она была верной женой и нежной матерью, но забыть и разлюбить Сережу ей не удалось до самой смерти»²¹. И смерть эта пришла очень рано — Вере Дмитриевне было всего 34 года, когда ее не стало.

Вариация шестая: музыкальная: сочинения и посвящения.

Сестрам Скалон посвящены многие рахманиновские сочинения тех лет: Н. Д. Скалон — Вальс для шести рук (1890) и романс «Сон» Es-dur (из Гейне, сл. А. Н. Плещеева) (1893, op. 8), Л. Д. Скалон — романс «Я жду тебя» F-dur (сл. М. А. Давидовой) (1894, op. 14).

Непосредственно В. Д. Скалон посвящены Романс для виолончели с фортепиано f-moll (1890) и романс «В молчаньи ночи тайной» D-dur (op. 4, 1892?), но образ ее незримо (как шумановское: «„звук“ в эпиграфе — не ты ли это?») витает над многими рахманиновскими творениями (среди них — посвященная Вере вторая часть Первого фортепианного концерта).

Для совместного исполнения Верой, Людмилой и Натальей Скалон Рахманинов специально создает две пьесы для фортепиано в 6 рук: «Вальс» и «Романс», являющиеся (вместе с предполагаемым «Полонезом») частью задуманного им цикла, названного в письме к Н. Д. Скалон «вашей сюитой»²². В автографе «Вальса», написанного на тему Натальи Скалон (15 августа 1890 г., Ивановка), над названием надпись рукой С. Рахманинова: «Посвящается этот вальс автору темы, которую я взял. Дорогой Ментор, простите за нахальство». Авторское распределение ансамблевых партий, в котором отразились индивидуальные черты (образы?) и роль каждой из предполагаемых исполнительниц, таково: «Valse. Primo. Вера Скалон», «Valse. Secondo. Людмила Скалон» и «Valse. Terzo. Наталья Скалон».

«Романс» (20 сентября 1891 г., Москва) преподнесен автором ко дню рождения Н. Д. Скалон. В письме к ней, расположенном в самом автографе «Романса», Рахманинов писал: «Этот номер исполняется не скоро. Скорее медленно и почти весь на второй педали. Должно выходить певуче и гармонично (Harmonioso). В начале должно выделяться Primo. Наоборот, начиная с середины, Primo теряется и выделяется Terzo. Исполнительнице Secondo я, со своей

стороны, не завидую — ей приходится играть все время аккомпанемент и притом положительно *piano*. Мой совет милым исполнителям: выучить раньше отдельно каждую партию. Выучить как следует, а потом уже браться играть всем вместе. Прошу последовать моему совету, иначе, по-моему, ничего не выйдет...»²³.

Вариация седьмая и последняя: символика ансамбля.

Фортепианный ансамбль на одном инструменте предполагает особую личностную гармонию, наиболее глубоко олицетворяющую сердечное созвучие. В XIX в. именно ансамблевое музицирование на фортепиано «часто исполняло социальные функции своеобразного „объединителя сердец“»²⁴, создавая для молодых людей разного пола возможность совместного общения, способствовавшего возникновению сердечной симпатии. Еще великий Гете сравнивал музицирование в четыре руки — по силе и характеру объединяющего воздействия, «сродства душ» — с совместным чтением книги дантовскими Паоло и Франческой²⁵. Результатом того чтения, как известно, стала любовь — невозможная и роковая. И, вероятно, именно она, основанная на том же «сродстве душ», была тайной движущей силой и рахманиновских шестиручных ансамблей, в которых партия *Primo* написана для Веры Скалон, — ансамблей любви, ансамблей дружбы, ансамблей родственного и «сродственного» душевного согласия.

И в завершение сказанного — короткий **эпилог**.

«Прозвучавшие» выше вариации на две названные темы — вариации героические, лирические, драматические, жанровые, etc. — овеяны образами рахманиновской музыки. Центром авторского повествования стало переплетение судеб рода де Скалон и С. В. Рахманинова и рахманиновские сочинения, посвященные сестрам Скалон. И подлинными героями нашей статьи явились История, Музыка и Любовь, соединенные в целостном ансамбле на этом перекрестье человеческого бытия.

Вариации, как известно, являются открытой формой, предполагающей возможность дальнейшего развития основной темы. Взятая автором за основу «скалоновская» тема, тезисно намеченная в этой маленькой статье, представляется весьма значимой — как в контексте культурологического осмысления российской истории в ее персонифицированных обличьях, так и в аспекте рахманиноведения — и таит в себе еще множество ярких фактов и неожиданных сюжетных поворотов. Сказанное здесь есть только беглое обозначение некоторых важнейших векторов исследования данной проблематики.

Примечания

¹ Письмо Н. Д. Скалон от 31 мая 1891 г. // Рахманинов С. Литературное наследие: в 3 т. / сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1978. Т. 1. С. 169.

² Исупов С. И. Потомки крестоносцев в Бийской крепости или судьба героя 1812 года // Избранные страницы: клубу любителей алтайской старины 15 лет: сборник / Алт. краев. универс. науч. б-ка им. В. Я. Шишкова; ред. А. М. Родионов; сост. Н. В. Воробьева, В. П. Кладова, Е. А. Челябинова. Барнаул: РИО АКУНБ, 2004. С. 19.

³ Скалон, дворянский род // Энциклопедический словарь / изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб.: Издат. дело, 1900. Т. XXX (59). Сим — Слюзка. С. 171.

⁴ Исупов С. И. Указ. соч. С. 18—28.

⁵ Там же. С. 27.

⁶ Исупов С. И. Указ. соч.; Энциклопедический словарь / изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб.: Издат. дело, 1900. Т. XXX (59). Сим — Слюзка.; Руммель В. В., Голубцов В. В. Родословный сборник русских дворянских фамилий. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1886. Т. 1. С. 579; Центр генеалогических исследований [Электронный ресурс]. URL: <http://rosgenea.ru/?alf=18&page=3&serchcatal=%D1%EA%E0%EB%EE%ED&radio> button; Персональный список: СКАЛОН [Электронный ресурс] // Генеалогическая база знаний: персоны, фамилии, хроника. URL: <http://baza.vgdru.com/1/30014/>; Парамонов А. Ф. Энциклопедия фамилий Харьковской губернии. Кн. 1. Харьков: Райдер, 2003; Личные архивные фонды в государственных хранилищах СССР. Архивы России [Электронный ресурс]. URL: http://www.rusarchives.ru/guide/lf_ussr/sen_skv.shtml.

⁷ Исупов С. И. Указ. соч. С. 18—28.

⁸ Сокольский Э. Рахманинов в усадьбе генерала Скалона // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. статей. Ростов н/Д.: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 304—311.

⁹ Скалон Александр Антонович [Электронный ресурс]: сайт Аллы Самаль «Виртуальный музей декабристов». URL: http://decemb.hobby.ru/index.shtml?alphavit/alf_s.

¹⁰ Россия. Полное географическое описание нашего отечества. Настольная и дорожная книга для русских людей / под ред. В. П. Семенова; под общ. рук. Семенова П. П., Ламанского В. И. СПб.: Изд-во В. И. Давриена, 1903. Т. VII: Малороссия. С. 257.

¹¹ Харьковская Епархия Украинской Православной Церкви [Электронный ресурс]. URL: <http://www.eparchia.kharkov.ua/churchinfo/143>.

¹² Список дворянских родов, внесенных в Родословную книгу Дворянского Депутатского собрания Харьковской губернии [Электронный ресурс] // Геральдический сайт Сергея Панасенко. URL: <http://goldarms.narod.ru/kharkow.htm>; Парамонов А. Ф. Указ. соч.

¹³ Волков С. В. Офицеры российской гвардии: опыт мартиролога. М.: Рус. путь, 2002. 568 с.

¹⁴ Личные архивные фонды в государственных хранилищах СССР. Архивы России [Электронный ресурс]. URL: http://www.rusarchives.ru/guide/lf_ussr/sen_skv.shtml.

¹⁵ Рахманинов С. Литературное наследие. Т. 1.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Нагибин Ю. М. Сирень // Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4: Вечные спутники: рассказы и повести, 1972—1979 / Ю. М. Нагибин. М.: Художеств. лит., 1981. С. 476.

¹⁸ Скалон В. Д. Дневник (1890 год) // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. Т. 2 / сост., ред., пред., коммент., указ. З. А. Апетян. Изд. 5-е, доп. М.: Музыка, 1988. С. 431—466.

¹⁹ Селицкий А. «Лермонтовский сюжет» в жизни и творчестве Рахманинова // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. статей. Ростов н/Д.: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 270—294.

²⁰ Нагибин Ю. М. Указ. соч. С. 476.

²¹ Ростовцова Л. Д. Воспоминания о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 247.

²² Письмо Н. Д. Скалон от 10 января 1891 г. // Рахманинов С. Литературное наследие. Т. 1. С. 162.

²³ Письмо Н. Д. Скалон 20 сентября 1891 г. // Там же. С. 183—184.

²⁴ Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков: ХГАК, 2001. С. 191

²⁵ Польская И. И. Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / С.-Петербург. гос. консерватория. СПб., 1992. С. 21.

О. А. Казьмин (*г. Тамбов*)

Рахманинов и Шаляпин на стезе сотворчества

Сотворчество Рахманинова и Шаляпина протекало в оперном театре и на концертной эстраде, шло в процессе репетиций и завершалось в совместном выступлении перед зрителем-слушателем. В этих случаях певец всегда оставался певцом, а его партнер демонстрировал свое мастерство аккомпаниатора в искусстве дирижера оркестра или пианиста-концертмейстера. Кроме этого, Рахманинов выступал и в роли наставника, консультанта в интерпретации исполняемого Шаляпиным. Нередко сотворчество проходило в домашней обстановке. Во всех случаях оба гения показывали высочайший артистизм, вызывавший восхищение.

В театре С. Мамонтова

Сотворчество двух русских гениев началось в Русской частной опере Саввы Ивановича Мамонтова в сезон 1897/1898 года. Здесь Рахманинов начал выступать в качестве второго дирижера, а Шаляпин являлся уже ведущим солистом. Их совместная работа выросла в крепкую дружбу на всю жизнь.

Мамонтовский театр требовал от Рахманинова максимального напряжения сил. Начиная дирижерскую деятельность, он и не предполагал, что сцена поставит перед ним задачи не только работы

с оркестром, но и участия в режиссуре, внимания к хоровому, вокальному и актерскому мастерству исполнителей. Причиной этому являлось то, что в театре не все было гладко. Сергей Васильевич вспоминал: «Мамонтов был рожден режиссером.... его главный интерес сосредоточился на сцене, декорациях и на художественной постановке. Он выказал себя в этой области настоящим мастером.... <...> Что касается чисто музыкальной стороны предприятия, то есть оркестра и хора, то ими Мамонтов интересовался меньше»¹.

Однако Шаляпин о Мамонтове и его театре говорил с восхищением: «Вот был человек, действительно влюбленный в наше, русское искусство! Он создал самое главное — творческий воздух, среду, в которой совершенно естественно и свободно зарождаются и расцветают удивительные замыслы»².

В этот период певец был молод и без должного образования. Несомненно, ему, увлеченному творчеством, нужен был музыкальный наставник. Им стал Рахманинов. Шаляпин в своих воспоминаниях написал: «Рахманинов... великолепный музыкант и ученик Чайковского, он особенно поощрял меня заниматься Мусоргским и Римским-Корсаковым. Он познакомил меня с элементарными правилами музыки и даже немного с гармонией. Он вообще старался музыкально воспитать меня»³.

Несмотря на некоторые шероховатости, работалось Рахманинову с Шаляпиным легко. Даже вскользь брошенное замечание, общая мысль, короткая фраза сразу схватывались и осмысливались певцом. Он исправлял замечания, «перерабатывал их согласно требованиям своей художественной натуры и в итоге преподносил нам такой изумительный, четкий и полный жизни образ, что мы только удивлялись, что может создать этот богом отмеченный человек почти без усилия, почти интуитивно!»⁴.

Эта способность певца, шлифовавшаяся Рахманиновым, вызвала к жизни следующие высказывания Сергея Васильевича: «...те, кто не видел и не слышал Шаляпина в его молодые годы, когда он создавал свои новые роли, те не знают, что это за исключительное, незабываемое наслаждение присутствовать при творчестве гения. <...> В эти дни возникла моя дружба с Шаляпиным, дружба, которая, к моему счастью, связывает меня с этим великим артистом и по сей день»⁵.

Совместное творчество великих артистов в театре Мамонтова проявилось в 14 спектаклях четырех наименований. Рахманинов включился в работу в начале октября 1897 года. Но на первой же репетиции его постигла неудача. «Пока дело касалось одного оркестра, — говорил позднее Рахманинов, — все шло вполне благополучно, но как только присоединились певцы, произошла катастрофа,

и наступил полный хаос. С ужасом и отчаянием я довел репетицию до конца»⁶. Причиной этому явилось то, что Рахманинов не подавал знаков вступления ни одному певцу. Год пребывания в опере Мамонтова имел, по мнению Рахманинова, огромное значение. Он приобрел подлинную дирижерскую технику, сослужившую ему в дальнейшем громадную службу.

Несмотря на явную неудачу на репетиции, уже 12 октября Рахманинов-дирижер дебютировал в опере «Самсон и Далила» Сен-Санса. В этом спектакле участвовал Шаляпин. С этой даты началось совместное исполнительство Рахманинова и Шаляпина на оперной сцене. Рецензент газеты «Московские ведомости», положительно оценив исполнителей главных ролей — М. Черненко (Далила), А. Секар-Рожанского (Самсон), — подчеркнул: «Шаляпин превосходно передал эпизодическую роль старого еврея»⁷. Характеристика дебюта Рахманинова-дирижера: вылилась в строки: «Рахманинов хорошо известен в Москве как композитор и пианист, но еще ни разу не выступал здесь в качестве дирижера. Это была первая дирижерская проба — и притом в такой опере, где немало больших ансамблей, где оркестр играет видную, самостоятельную роль <...>. Уже с половины первого акта шероховатости стали исчезать; Рахманинов твердо и решительно взял в руки бразды правления оркестром и не замедлил показать, какие богатые дирижерские способности кроются в нем. Прежде всего — оркестр звучит у него совсем особенно: мягко, не заглушая пения, и в то же время до мелочей тонко, точно это специально симфоническая музыка, а не оперный аккомпанемент. Главная заслуга Рахманинова в том, что он сумел изменить оркестровую звучность частной оперы до неузнаваемости!... Публика оценила Рахманинова и в течение всего вечера многократно вызывала его»⁸.

«Русалка» была второй оперой в сотворчестве Рахманинова и Шаляпина. Певец выступал в заглавной роли — Мельника. Пресса свидетельствовала: «Центральной фигурой спектакля был Ф. И. Шаляпин». Рецензент С. Кругликов утверждал: «Шаляпин — такой Мельник, какого Москва вряд ли когда слыхала... у Шаляпина все свое в воспроизведении яркого образа Пушкинской драмы, все свое в тех оттенках и штрихах, какие он вкладывает в свое пение и фразировку, вдохновляясь музыкой Даргомыжского, так поразительно помогающей здесь поэту. И так прост, так естественен Мельник-Шаляпин... В этом-то и сила его... Вы сочувствуете горю бедного старика, вы взволнованы и сознаете, что вас взволновал Шаляпин»⁹.

Успех Шаляпина в «Русалке», как и всего представления, несомненно, во многом был определен дирижерским искусством Рахманинова. Пресса отметила: «Рахманинов, впервые дирижировавший

произведением Даргомыжского, в общем, справился хорошо со своей трудной задачей: оркестр звучал прекрасно и не давил солистов, многие филигранные детали, которыми изобилует партитура, выделялись надлежащим образом»¹⁰.

Следует сказать, что успех давался Рахманинову нелегко. В письмах к друзьям он откровенничал: «...я занят 12 часов в день. Я так уставал и так устаю, что, верьте мне, ни о чем другом и помышлять не мог»; «если у меня и появляется свободных несколько минут, то я их, ей-богу ж, нахожу возможным уделять только на отдых... после действующих на нервы театральных занятий и беспорядков»¹¹.

После «Русалки» совместная работа Рахманинова и Шаляпина продолжилась над оперой «Рогнеда» Серова (режиссура Мамонтова). Рахманинов работал с солистом над музыкальной частью роли. Спектакль «Рогнеда», показанный один раз, не вызвал особого отклика в печати и прошел малозамеченным.

Последней постановкой сезона была «Майская ночь» Римско-Корсакова, разученная и исполненная под управлением Рахманинова. Здесь творческое содружество дирижера и ведущего артиста театра было полным, ибо для каждого опера была новинкой. Ее премьера состоялась 30 января 1898 года и до закрытия сезона (15 февраля) Шаляпин выступил в роли Головы еще пять раз.

В конце февраля труппа Русской частной оперы выехала на гастроль в Петербург без Рахманинова. Но работа дирижера с артистами театра, в том числе с Шаляпиным, продолжилась после гастролей. Дело в том, что Рахманинов заранее уведомил Мамонтова о своем уходе весной из театра, так как ему вновь захотелось сочинять, а два дела одновременно он себе не мыслит. Савва Иванович упросил Сергея Васильевича задержаться на летние месяцы для того, чтобы он разучил с актерами партии опер, намеченных к постановке в осеннем сезоне: «Юдифь», «Моцарт и Сальери», «Борис Годунов». Рахманинов посчитал это возможным и реализовал запланированное с некоторыми «вариациями» в июне — августе 1898 года.

В указанное время Рахманинов, Шаляпин и другие солисты театра Мамонтова жили в имении Т. С. Любатович Путятино (Владимирской губ.). Работа шла по четкому графику. Это отмечала племянница хозяйки имения Е. Р. Винтер-Рожанская: «Сергей Васильевич... всех нас удивлял тогда своей систематичностью и точностью, очаровывал серьезным отношением и глубоким интересом к делу»¹². Особенно увлеченно Шаляпин и Рахманинов изучали оперу «Борис Годунов».

О работе Рахманинова и Шаляпина в Путятино над оперой «Моцарт и Сальери» говорится в письме Н. И. Забелы-Врубель к Н. А. Римскому-Корсакову от 31 августа 1898 года¹³. Сам Шаляпин о своем подходе к работе над образом Сальери рассказал так: «Чем больше я играл Бориса Годунова, Грозного, Досифея, Варяжского гостя и Голову в „Майской ночи“, тем более убеждался, что артист в опере должен не только петь, но и играть роль, как играют в драме. В опере надо петь, как говорят. <...> Я страшно увлекся этой совершенно новой задачей и, зная, что все, что может затруднить меня, мне объяснит и облегчит С. В. Рахманинов, отправился к нему. Великолепный, чудесный артист С[ергей] В[асильевич]! <...>

Иногда я предлагал Рахманинову изменить то или иное движение. Он говорил мне: «Здесь это возможно, а здесь это нельзя». И, не искажая замыслов автора, мы нашли тон исполнения, очень выпукло рисующий трагическую фигуру Сальери»¹⁴.

В Путятино С. В. Рахманинов с мамонтовцами работал плодотворно не только над «Борисом Годуновым» и «Моцартом и Сальери». Ф. И. Шаляпин с помощью С. В. Рахманинова изучал также партию Фальстафа в «Виндзорских проказницах» Николаи и партию Галеофы в «Анджело» Кюи. Поскольку Мамонтов просил Рахманинова поработать с артистами над операми начала сезона, а в их число входила «Юдифь» Серова, то, очевидно, Рахманинов с Шаляпиным просматривали партитуру и этой оперы, осмысливали образ Олоферна, вошедшего в число лучших в репертуаре певца-артиста.

Сотворчество было прервано уходом Рахманинова из мамонтовского театра. Однако и после этого Шаляпин нередко советовался с другом по поводу своих ролей. В этом отношении примечателен такой факт. Когда весной 1900 года Шаляпин получил приглашение из Милана принять участие в опере «Мефистофель» А. Бойто, Рахманинов предложил свою помощь в разучивании партии в Италии и не на словах. В начале июня 1900 года Сергей Васильевич приезжает в Италию на ранее снятую Шаляпиным виллу Варацце (местечко недалеко от Генуи) и работает с певцом над партитурой «Мефистофеля». Итог сотворчества с Рахманиновым в Италии вылилась у Шаляпина в настоящий триумф на сцене Ла Скала.

В Большом театре

Совместная театральная деятельность музыкантов возобновилась с осени 1904 года в Большом театре. Здесь за два сезона службы Рахманинова в спектаклях под его управлением Шаляпин выступил 21 раз. В операх «Князь Игорь» он пел 6 раз (17 сент., 30 дек. 1904; 3 янв., 23 нояб. 1905; 23, 26 янв. 1906), трижды в «Жизни за царя»

(21 и 30 сент., 4 окт. 1904), пятикратно в «Русалке» (12 окт. 1904; 19 янв., 16 и 21 сент., 10 окт. 1905) и столько же в «Борисе Годунове» (21, 24 и 27 янв. 1905; 30 янв., 2 февр. 1906), по одному разу в «Пиковой даме» (26 окт. 1904) и «Алеко» (2 февр. 1905)¹⁵.

Первая работа в Большом — партия Галицкого в «Князе Игоре». Как известно, до Шаляпина роль Галицкого считалась невыигрышной, неинтересной для певца. По мнению Стасова, Шаляпин сумел расцветить образ мота, кутилы, мечтающего, как бы ему на Руси «князем сести». Певец «соткал» рельефный образ «скверного гамена, не лишенного некоторого изящества». Относительно Рахманинова критики отмечали, что интерпретация оперы молодым дирижером была пропитана настроением «седой эпической старины», оркестр и хор звучали с могучей силой, солисты были на своем месте. Дирижуя оперой, Рахманинов акцентировал внимание слушателей на тех местах, которые раньше ими не замечались. Контакт с Шаляпиным у него был полный.

Наиболее значимой для обоих артистов стала работа над оперой «Жизнь за царя». Перед дирижером была поставлена ответственная и почетная задача возобновления глинкаинского шедевра к 100-летию со дня рождения композитора. Главным при этом являлось «очищение» партитуры от всех искажений — исполнение без купюр в авторской редакции. К участию в премьере привлекались лучшие артистические силы с Шаляпиным и Неждановой в заглавных ролях (Сусанин, Антонида). 21 сентября опера прошла в атмосфере праздничной торжественности.

После этого все рецензенты без исключения отмечали успешное решение задачи Рахманиновым: «...талант нового капельмейстера проявился в полной мере, ибо никогда еще нам не удавалось слышать такого в высшей степени осмысленного и вместе с тем живого проведения музыки...» (Кашкин Н. Д.)¹⁶.

В свете новых требований пришлось перестраиваться и Шаляпину, не раз уже исполнявшему партию Сусанина. Помогал ему, несомненно, Рахманинов, что просматривается в рецензии Кашкина: «Мы очень были рады, что в первом представлении партию Сусанина пел г. Шаляпин, ибо кому же как не ему создать настоящий образец исполнения этой роли? Он и был очень хорош...»¹⁷.

Еще в мамонтовском театре друзья работали над партией Мельника, однако новое прочтение Рахманиновым партитуры Даргомыжского потребовало от Шаляпина внесения некоторых нюансов в сложившийся у него образ. И это было сделано. Его Мельник являл собою трагический образ несчастного безумца.

Новой для дирижера Рахманинова была любимая им «Пиковая дама» Чайковского. Новой она стала и для Шаляпина. В ней певец впервые исполнил партии Томского и Златогора. Если смотреть шире, то рахманиновская интерпретация «Пиковой дамы», по мнению критики, в целом была для всей Москвы «первым по времени толкованием оперы как музыкально-психологической драмы, перерастающей в подлинную трагедию, с тем последовательным развитием как событий, так и жизни образов, какие вытекали из драматургии Чайковского»¹⁸.

Шаляпин участвовал в «Пиковой даме» под управлением Рахманинова 26 октября 1904 года. Томский в интерпретации Шаляпина выглядел «удальцом, статным молодцем», напоминавшим екатерининского фаворита Алексея Орлова, в особенности в сцене у Чекалинского за карточным столом. «С какой удалью он пел “Если б милые девицы...”». Ради этого некоторые знатоки приезжали в театр к последнему акту. Впрочем, Томского Шаляпин пел очень редко»¹⁹.

А лучшим исполнителем в «Пиковой даме», по мнению, Н. Кашкина, был Рахманинов, «внесший чрезвычайную тонкость и осмысленность в оркестровое сопровождение...»²⁰.

Второго февраля 1905 года в Большом театре состоялся сборный спектакль в фонд помощи больным и раненым воинам в русско-японскую войну (давались опера «Алеко», фрагменты из 1 действия «Евгения Онегина» и Сцена в корчме из «Бориса Годунова»). Шаляпин выступил в партиях Алеко, Онегина и Варлаама.

По мнению критики, «образ Алеко, обычно сценически и вокально заостренный, у Шаляпина утратил свою силу»²¹. А про дирижерское искусство Рахманинова в «Алеко» В. М. Дорошевич высказался так: «Когда в оркестре возникала нежная, прекрасная мелодия, жесты Рахманинова становились такими, словно он нес через оркестр что-то бесценное... в боязливом жесте, которым дирижировал Рахманинов чудесную мелодию, была божественная красота любви, вылившейся в осторожность»²².

Ранее (18 окт. 1903 г.) под управлением автора и с Шаляпиным в роли Алеко опера с успехом прошла в Новом театре также в сборном спектакле, в бенефис вторых режиссеров, суфлеров и библиотечек императорских театров.

В 1-й и 3-й картинах из «Евгения Онегина», предложенных зрителям, Шаляпин предстал Онегиным первый и последний раз. Объяснение этому вытекает из мнения критики и самооценки певца: «Ну, уж и спел я, нечего сказать. Сами видели и слышали. Никакой я Онегин!...»²³.

Сцена в корчме из «Бориса Годунова» стала особенно удачной и выразительной. Эта опера явилась и последней в совместном творчестве двух великих артистов на сцене. Она прошла 30 января и 2 февраля 1906 года в Большом театре. Здесь, пожалуй, уместно вспомнить, как Шаляпин оценивал дирижерское искусство Рахманинова: «С Рахманиновым за дирижерским пультом певец может быть совершенно спокоен. Дух произведения будет проявлен им с тонким совершенством, а если нужно задержание или пауза, то будет это йота в йоту»²⁴.

Хотя в феврале 1906 года у Сергея Васильевича закончился контракт с Большим театром и продлевать его он не захотел, друзья не расстались навсегда. Публика продолжала их видеть в камерных концертах, которые они начали ранее работы в Большом.

На концертной эстраде

Ярким было сотворчество Рахманинова и Шаляпина на концертной эстраде. С. А. Сатина в своих воспоминаниях отмечала: «В течение ряда лет москвичи имели возможность наслаждаться неповторимыми, единственными в мире концертами, где два таких артиста выступали вместе и потрясали присутствующих своим неподражаемым исполнением»²⁵.

Чем обусловлено это могучее воздействие артистов на публику? Та же С. А. Сатина свидетельствовала, что, готовясь к совместным концертам, Шаляпин и Рахманинов часами репетировали. В ходе репетиций, «разучивая романсы для совместного выступления, чуткий гениальный певец подхватывал малейшие указания или совет более музыкально образованного Рахманинова и исполнял вещи так, как только мог это сделать. Рахманинов же, увлекаясь его исполнением, дополнял его, изумительно аккомпанируя ему»²⁶.

Вторя Сатиной, дочь Шаляпина Ирина Федоровна указала еще на то, что «к концертам Федор Иванович готовился особенно тщательно, проходил с аккомпаниатором романсы или арии (впрочем, арии исполнял редко), детально разрабатывая каждую музыкальную фразу, продумывая каждую интонацию... <...> ...Никогда не прибегал к дешевым эффектам, ничего не “придумывал”. На эстраде он держался просто, свободно и благородно»²⁷.

Сказанное И. Шаляпиной можно отнести и к пианизму Рахманинова, и к нему самому. Музыкальная критика отмечала, что, когда к клавишам рояля прикасались пальцы Рахманинова, инструмент звучал так выразительно, тепло и страстно, будто человеческий голос. «Когда Рахманинов сидит за фортепиано и аккомпанирует, то приходится говорить: “Не я пою, а мы поем”»²⁸.

Начало сотворчеству великих артистов в камерной музыке было положено С. Мамонтовым. Он устроил им, как и ряду других артистов, в сентябре 1898 года концертную поездку по южным городам России. Поездка имела огромный успех²⁹. Заметим, есть сведения лишь о выступлениях в Крыму.

Панорама крымских концертов выстроилась следующим образом. Первое выступление состоялось в ялтинском Городском театре. «Русская музыкальная газета» свидетельствовала: «16 сентября с успехом состоялся концерт артистов Московской частной оперы с участием г-жи Любатович, Антоновой и гг. Шаляпина, Секар-Рожанского и Малинина»³⁰. На концерте присутствовал Чехов.

Восемнадцатого сентября выступления прошли в Гурзуфе, а 21-го — вновь в Ялте. Публика устроила шумную овацию Шаляпину, причем ему был поднесен лавровый венок³¹. Двадцать третьего сентября артистов принимал Севастополь. И опять восторженный отклик в газете³².

Последнее выступление состоялось в Алушке. По рассказу Е. Р. Винтер-Рожанской, оно имела романтическую окраску, и здесь отличился Рахманинов: концерт «происходил на террасе Воронцовского дворца под открытым небом при свете луны и звезд с двумя канделябрами на рояле. Но Сергей Васильевич играл все наизусть, и даже при аккомпанементе свечи ему не понадобилось. Было чудесно!»³³.

Сложившийся в Крыму дуэт великих артистов позже восторженно встречала публика в Петербурге, Москве, Астрахани, в других городах России и за рубежом. Нередко выступления были благотворительными. Например, в конце XIX — начале XX века ежегодно по инициативе А. А. Ливен и В. А. Сатиной концерты устраивались в пользу Дамского благотворительного тюремного комитета и являлись большим музыкальным событием в жизни Москвы. Помимо Рахманинова и Шаляпина, в них участвовали Зилоти, Брандуков, Изаи, хор Пятницкого и другие. Один из концертов состоялся 2 декабря 1900 года в Москве в Большом зале Российского благородного собрания в пользу этого общества. Выступили Шаляпин, Рахманинов и симфонический оркестр под управлением Зилоти. Вдохновенно звучали романсы «Благословляю вас, леса» Чайковского, «Узник» Рубинштейна, «Пророк» и «Гонец» Римского-Корсакова, песня Варлаама из оперы «Борис Годунов» Мусоргского и его же «Раяк» и «Забытый». Кроме этого, артисты выразительно преподнесли «Судьбу» Рахманинова, «Мне грустно» и «Мельника» Даргомыжского, «Два гренадера» Шумана, «Старую песню» Грига.

В том же зале Российского благородного собрания 9 марта 1900 года состоялся очередной большой концерт Шаляпина

и Рахманинова при участии Гольденвейзера. Федор Иванович и Сергей Васильевич интерпретировали в 1 отделении сочинения западных авторов. Во 2-м — романсы русских композиторов. В оценке прессы этот концерт являл собой «едва ли не самое крупное событие сезона»³⁴.

Очередное сотворчество русских гениев состоялось на концерте в пользу голодающих 26 декабря 1911 года в Большом зале Российского благородного собрания. Федор Иванович включил в свою программу два рахманиновских романса — «Есть много звуков» и «Вчера мы встретились». Рецензенты отметили большой «художественный успех» Шаляпина. Певец был «и в голосе, и в ударе»³⁵. Сбор составил более 16,5 тысяч рублей.

Совместные выступления Рахманинова и Шаляпина на концертной эстраде не ограничивались только камерным репертуаром. Имело место солирование певца при исполнении крупных сочинений Рахманинова, причем и за рубежом. С 16 по 30 мая 1907 года в Париже состоялось пять Русских исторических концертов (дягилевских). В четвертом вечере-концерте (26 мая) под управлением Рахманинова прозвучала его кантата «Весна». Исполнителями были Шаляпин, хор и оркестр «Общества концертов Ламурё». Рахманинов в целом остался доволен звучанием Кантаты. Шаляпин, которого французская публика почти не знала, «купался» в восторгах слушателей.

В товарищеском кругу

Рахманинов и Шаляпин дарили слушателям свое сотворчество не только на официальных концертах, но и на дружеских вечерах. Среди них памятным для артистов стал вечер, прошедший 9 января 1900 года в московском доме Л. Н. Толстого. Здесь под аккомпанемент Рахманинова Шаляпин вдохновенно пел романсы и песни³⁶.

В 1904 году артисты поразили своим искусством участников вечеров общества «Любителей художеств», проходивших в доме Н. Д. Телешова — писателя, организатора литературного кружка «Среда». Концерт продолжался далеко за полночь. Тут были и самые знаменитые арии, и отрывки из опер, и лирические романсы, и музыкальные шутки, и «Марсельеза». На исполнителей нашло вдохновение. «Шаляпин поджигал Рахманинова, а Рахманинов задорил Шаляпина. И эти два великана, увлекая один другого, буквально творили чудеса. Это было уже не пение и не музыка в общепринятом значении, это был какой-то взлет вдохновения двух крупнейших артистов»³⁷.

«Посиделки» бывали и в доме Шаляпина. Так, около 22 апреля 1910 года, перед отъездом на заграничные гастроли, у Федора

Ивановича собралась компания музыкантов, художников, артистов, среди них Рахманинов, Коровин, Серов, Кашкин, Сахновский, Кенеман.

Подобное на Кавказских Минеральных водах, в Ессентуках (июнь 1916) зафиксировала литература. Здесь отдыхали, лечились Шаляпин, Рахманинов, Станиславский, Кусевицкий, Кошиц и другие.

В исполнительской практике двух артистов имели место экстремумы. Такое случилось при посещении Московского синодального училища 8 октября 1916 года. Шаляпин под аккомпанемент Рахманинова исполнил несколько его романсов, арии из «Бориса Годунова»³⁸.

Импровизированные выступления в кругу друзей бывали и в годы эмиграции. По мнению Рахманинова, на всю жизнь памятным для него стал вечер, когда Шаляпин с несколькими артистами МХТ, гастролировавшими в США, приехали к нему на дачу в Локуст Пойнт. Это было между 20 мая и 6 июня 1923 года. Тогда Шаляпин пел под аккомпанемент радушного хозяина³⁹.

Мемуарная литература отметила и другие примеры. В июле-августе 1931 года Шаляпин гостил на даче Рахманинова в Клерфонтене (близ Рамбуйе). Можно не сомневаться, что артисты музицировали. Такое, очевидно, было и в Сенаре в августе 1935 года, когда после лечения в швейцарских Альпах Шаляпин побывал у Рахманинова. После пребывания в Сенаре Шаляпин предложил другу сделать ответный визит к нему на дачу в St. Jean de Luz'e (Франция). В письме к Рахманинову от 23 августа 1935 года он писал: «Еще раз я умоляю тебя: возьми свой „Линкольн“, усади в него Наталью Алекс[андровну], Танюшу, Ирину, захвати в проводники Борю и приезжай сюда. Ну, хоть на три дня! <...>

Р. С. Фортепиано есть (хорошее)»⁴⁰.

Оценивая сотворчество двух величайших гениев, прославивших Россию и русскую музыку, можно сказать: это было утверждение высоких гуманистических идеалов и ценностей в мировом музыкальном искусстве.

Примечания

¹ Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент. и указ. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1978. С. 55—56.

² Федор Иванович Шаляпин: сборник: в 2 т. Т. 2: Статьи. Высказывания. Воспоминания о Ф. И. Шаляпине / ред.-сост. и авт. коммент. Е. А. Грошева. М.: Искусство, 1960. С. 302.

³ Шаляпин Ф. И. Страницы из моей жизни / сост. А. С. Мельникер. Фрунзе: Адабият, 1990. С. 115.

⁴ Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1. С. 55.

⁵ Там же.

- ⁶ Цит. по: Яковлев Вас. Рахманинов — дирижер // С. В. Рахманинов: сб. статей и материалов / под ред. Т. Э. Цытович. М.; Л.: Музгиз, 1947. Т. I. С. 180—181. (Труды Государственного Центрального музея музыкальной культуры).
- ⁷ Цит. по: Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина: в 2 кн. / сост. Ю. Котляров, В. Гармаш. Л.: Музыка, 1984. Кн.1. С. 116.
- ⁸ Цит. по: С. В. Рахманинов и русская опера: сб. статей / под ред. проф. И. Ф. Бэлза. М.: Всерос. театр. о-во, 1947. С. 103—104.
- ⁹ Цит. по: Гозенпуд А. Русский оперный театр на рубеже XIX — XX веков и Ф. И. Шаляпин: 1890—1904. Л.: Музыка, 1974. С. 130.
- ¹⁰ Цит. по: С. В. Рахманинов и русская опера. С. 105.
- ¹¹ Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1. С. 270, 271—272.
- ¹² Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 158.
- ¹³ См.: Римский-Корсаков А. Н. А. Римский-Корсаков: жизнь и творчество. М.: Музгиз, 1937. Вып. 4. С. 114.
- ¹⁴ Шаляпин Ф. И. Указ. соч. С. 118—119.
- ¹⁵ Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1. С. 489—490.
- ¹⁶ Цит. по: Келдыш Ю. В. Указ. соч. С. 215.
- ¹⁷ Цит. по: Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина. С. 227—228.
- ¹⁸ С. В. Рахманинов и русская опера. С. 117.
- ¹⁹ Цит. по: Никулин Л. Федор Шаляпин: очерк жизни и творчества. М.: Искусство, 1954. С. 52.
- ²⁰ Цит. по: С. В. Рахманинов и русская опера. С. 117.
- ²¹ Там же. С. 130.
- ²² Цит. по: Соловцов А. С. В. Рахманинов. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1969. С. 161.
- ²³ Федор Иванович Шаляпин: сборник. Т. 2. С. 179.
- ²⁴ Шаляпин Ф. И. Страницы из моей жизни. Маска и душа: повести / сост., вступ. ст., коммент. Е. Дмитриевской, В. Дмитриевского. М.: Кн. палата, 1990. С. 310.
- ²⁵ Сатина С. А. Записка о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., пред., коммент. и указ. З. А. Апетян. Изд. 5-е, доп. М.: Музыка, 1988. Т. 1. С. 32.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ Федор Иванович Шаляпин: сборник. Т. 1. С. 600.
- ²⁸ Шаляпин Ф. И. Страницы из моей жизни. Маска и душа. С. 310.
- ²⁹ Винтер-Рожанская Е. Р. Из воспоминаний // Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 21.
- ³⁰ Келдыш Ю. В. Указ. соч. С. 159.
- ³¹ Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина. Кн. 1. С. 126—127.
- ³² Там же. С. 127.
- ³³ Винтер-Рожанская Е. Р. Указ. соч.
- ³⁴ Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина. Кн. 1. С. 150—151.
- ³⁵ Там же. Кн. 2. С. 31.
- ³⁶ Федор Иванович Шаляпин: сборник. Т.1. С. 148—149.
- ³⁷ Там же. Т. 2. С. 221.
- ³⁸ Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина. Кн. 2. С. 109.
- ³⁹ Сатина С. А. Указ. соч. С. 67—68.
- ⁴⁰ Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1980. Т. 3. С. 416—417.

Л. Н. Трубникова (*г. Харьков, Украина*)
Сергей Рахманинов, Григорий Алчевский
и «Украинский Карузо»

Сегодня невозможно представить себе музыкальную отечественную культуру без выдающегося украинского певца Ивана Алексеевича Алчевского, который украсил блестящую плеяду артистов Серебряного века и вошел в историю мировой славы вокального искусства начала XX столетия как «король теноров», «украинский Карузо». Всего за неполные шестнадцать лет творческой жизни (1901—1917) он создал на сценах мировых оперных театров около пятидесяти незабываемых образов, вписав неповторимую страницу славы русской вокальной школы.

Певец родился на Слобожанщине, в Харькове. Знаменитая семья Алчевских и сам ее голова — Алексей Кириллович — славная страница в отечественной культуре. Известный предприниматель, миллионер, дворянин, купец первой гильдии, собственник Торгового и Земельного банков в Харькове, главный акционер Донецко-Юрьевского и Алексеевского горнопромышленных товариществ, глава Харьковского биржевого комитета, награжденный золотой медалью на Станиславской ленте, к которой в Российской империи представлялись крупные купцы и промышленники за особые заслуги. Вышедший из мелкой купеческой семьи (г. Сумы), он, благодаря своему финансовому таланту, достиг великих жизненных вершин. Таких людей называют просто — самородок.

Мать Ивана — Христина Даниловна — выдающийся деятель народного просвещения, создатель первых в царской России воскресных бесплатных женских вечерних школ. В 1889 году была избрана вице-президентом Международной Лиги просвещения в Париже. Известно, что ее самоотверженная деятельность была высоко оценена Л. Толстым, Ф. Достоевским, А. Чеховым, И. Тургеневым, Г. Успенским, Г. Хоткевичем и другими выдающимися писателями и общественными деятелями, которые состояли с ней в дружеских отношениях или деловой переписке. «Побывать в семье Алчевских — то же самое, что побывать в театре», — так вспоминал Остап Николаевич Лысенко, сын выдающегося украинского композитора, про высокохудожественную атмосферу гостеприимного дома Алчевских, где часто собирался цвет интеллигенции того времени. В этом доме бывал Сергей Рахманинов, приезжая с концертами в Харьков.

Широкая амплитуда интересов родителей, безусловно, благотворно повлияла на детей. Все шестеро были музыкально одарены, все видели свое будущее на поприще служения народу.

Младшая сестра Христя, певца, имела незаурядные поэтические данные и талант переводчика. Будущей женой российско-украинского выдающегося архитектора Алексея Николаевича Бекетова стала другая сестра — Анна, которая блестяще закончила Художественную школу и прекрасно рисовала. Старший брат Дмитрий получил звание кандидата природоведческих наук. Николай написал первый украинский «Букварь».

Понятно, что подобное окружение способствовало раскрытию природных способностей будущего артиста. Великолепно пел, сочинял стихи хозяин дома, Алексей Кириллович; три поколения по линии матери — прабабушка Елена Гико, красавица-румынка, Аннета Вуич — бабушка, жена прославленного генерала войны 1812 года и мать, Христина Даниловна, имели голоса феноменальной красоты. Следует также отдать должное первой учительнице музыки — Любови Ивановне Карповой, которую Ванечка очень уважал. Именно она заложила фундамент удивительно гармоничной целостности его музыкальной личности, что в дальнейшем было отшлифовано старшим братом.

Григорий прославился как композитор, музыкальный критик, общественный деятель и вокальный педагог (именно он стал у младшего брата Ивана первым учителем вокала). С детства у него были замечены выдающиеся музыкальные способности, но по традиции он сначала закончил физико-математический факультет Харьковского университета, затем — Московскую консерваторию по классу композиции и вокала, где учился вместе с Сергеем Рахманиновым. Именно тогда началась его дружба с гениальным русским композитором. Этому способствовали сначала совместные занятия (у С. Танеева по классу контрапункта и композиции, у М. Ипполитова-Иванова по классу инструментовки, у А. Аренского по гармонии), а в дальнейшем — исполнительская, педагогическая, издательская и музыкально-общественная деятельность. Постоянно заботясь о развитии музыкальной культуры в родном городе, Григорий Алчевский организовал в Харькове оркестр балалаечников и несколько самодеятельных струнных оркестров. Его дружеские и творческие связи с известными деятелями русской музыкальной культуры, среди которых — Александр Скрябин, Александр Гольденвейзер, Гнесины, способствовали процессу популяризации украинского искусства, его развитию в контексте передовых направлений мирового искусства того времени.

Композиторское творчество Григория Алчевского — представителя позднеромантического направления с заметным тяготением к славяно-украинским корням — привлекло внимание авторитетных

представителей музыкальной общественности. Его симфоническая картина «Алеша Попович» с успехом прозвучала в 1904 году в Харькове (дирижер — Илья Слатин), а позже, в 1907 году, — в Москве. К сожалению, не была закончена симфония, чем был огорчен Сергей Рахманинов, который высоко оценивал творчество украинского композитора. По воспоминаниям Александра Гольденвейзера, С. Рахманинов присутствовал на прослушивании первой части симфонии, когда ее представлял автор. Через год, встретившись с Алчевским, Сергей Васильевич поинтересовался, закончена ли симфония, и, услышав отрицательный ответ, под изумленные взгляды присутствующих сел за рояль и сыграл первую часть, которую слышал единожды и никогда не видел нот!

Из камерно-инструментальных произведений Алчевского особой популярностью пользовались обработки украинских народных песен и два цикла романсов. Первый из них, ор. 3, написан на тексты русских поэтов и посвящен жене, Марии Николаевне Алчевской. Следующий цикл, ор. 4, также состоит из шести романсов, написанных на тексты украинских поэтов, и посвящен младшей сестре, Христе Алексеевне Алчевской. Интересно подчеркнуть, что оба цикла изданы в Москве другом Григория и Ивана Алчевских, харьковчанином Михаилом Слоновым — большим другом Сергея Рахманинова. Всеевропейской известностью пользуются труды Григория Алчевского по методике преподавания вокала («Таблицы дыхания»), в которых он обобщил свой большой опыт вокального педагога. Написанные более ста лет назад, пособия не утратили своей актуальности (что подчеркнул на своем мастер-классе выдающийся певец современности, народный артист СССР, народный артист Эстонии Мати Пальм — бессменный председатель жюри Международного конкурса вокалистов имени Ивана Алчевского).

Но вернемся к будущему великому украинскому певцу Ивану Алчевскому — украинскому Карузо. Кстати, следует заметить, что великий итальянец, будучи не только партнером по сцене, но и большим другом Ивана, ни в коей мере не возражал против указанного сравнения. После окончания в 1901 году природоведческого факультета Харьковского университета Иван Алчевский был принят в труппу прославленного Мариинского театра. Постоянно ощущая нехватку специального вокального образования (как известно, усилиями Сергея Рахманинова консерватория на Украине, в Киеве будет открыта только в 1913 году), Иван совершенствовал свое мастерство под руководством Александры Валериановны Панаевой-Карцевой, Йозефа Палечека, который назвал его «Рубинштейном в пении». Кроме того, с 1902 года он осуществляет «учебные» поездки

во Францию, где берет уроки у выдающегося певца и педагога Жана де Решке. Но наибольшее влияние на формирование Ивана Алчевского-певца имела великая Фелия Литвин (Фелия Литвинова, настоящие имя и фамилия Франсуаза Жанна Шютц, Francoise Jeanne Schutz) — непревзойденная исполнительница ролей вагнеровского репертуара. По рекомендации Фелии Литвин, в 1906 году Иван Алчевский был приглашен в театр «Ля Монне» в Брюсселе, где артист покорила публику исполнением партий Лоэнгрина (Р. Вагнер), Рауля в «Гугенотах» (Дж. Мейербер), Ромео (Ш. Гуно) и в операх К. Глюка.

Интересно напомнить, что Фелия Литвин была племянницей Софьи Александровны Бутаковой — бабушки Сергея Рахманинова по материнской линии. Именно ей — прекрасной постоянной исполнительнице рахманиновских романсов — композитор посвятил один из своих вокальных шедевров «Диссонанс».

Летом 1906 года Иван Алчевский гастролировал в лондонском «Ковент-Гарден» (с М. Баттистини и Э. Дестиновой), затем в «Манхеттен Опера» в Нью-Йорке. В 1907 году он вернулся в Москву и стал работать в театре С. Зимина, в Большом театре и частных антрепризах.

С мая 1908 года Иван Алчевский вместе с Федором Шаляпиным, другом Сергея Рахманинова, был приглашен в прославленные Дягилевские сезоны, где пел в «Псковитянке» Н. Римского-Корсакова и в «Борисе Годунове» М. Мусоргского во Франции. 1908 год — знаменательный в сценической карьере Ивана Алчевского: он стал солистом парижской «Гранд Опера».

В 1910 году Иван Алчевский вступил в труппу Большого театра и в то же время продолжал сотрудничество с «Русскими сезонами» Дягилева; выступал с оперными артистами — А. Больской, М. Долиной, В. Касторской, В. Кузой, М. Михайловой, В. Петровым и другими. Париж, Лондон, Марсель, Санкт-Петербург, Москва, Одесса стали свидетелями триумфальных выступлений певца. Современники отмечали непревзойденный уровень исполнения Иваном Алчевским партий вагнеровских опер. Сказывалась великолепная школа Фелии Литвин. Как и его знаменитая учительница, И. Алчевский принимал активное участие в симфонических концертах А. Зилоти, С. Кусевицкого. Исполнял сольные партии в «Колоколах» С. Рахманинова (исполнение этого произведения ожидается в Харьковской филармонии в конце концертного сезона 2012/2013 г.), «Осуждение Фауста» Г. Берлиоза, выступал под управлением Ф. Blumenfelda, Е. Купера, Е. Направника, А. Никиша. В 1917 году артист с большим успехом гастролировал в Харькове, Тбилиси и Баку, где и закончился его творческий и жизненный путь.

Одной из граней его исполнительского таланта была камерная музыка. Его концертный репертуар был чрезвычайно разнообразным: русские и украинские песни, романсы М. Глинки, А. Бородина, Н. Лысенко, Г. Алчевского, М. Равеля, К. Дебюсси, С. Рахманинова. Очень увлекался он камерными произведениями Дж. Энеску и С. Прокофьева. Исполнение его отличалось филигранной техникой, тонкой и точной артистической интуицией благодаря большим актерским способностям и чрезвычайным особенностям голоса. Баритональный тембр нижнего регистра его лирико-драматического тенора позволял певцу блестяще исполнять партию Демона в опере А. Рубинштейна, а гибкость звонкого тенорового регистра доходили до *ре* — *ми-бемоля* второй октавы. А. Нежданова вспоминала: «В 1903 году в Большом театре с успехом шла опера „Гегеноты“. <...> Рауль — Алчевский... замечательный певец, очень музыкальный, талантливый артист, который мог петь какие угодно партии — и лирические и драматические. В партии Рауля он был очень хорош. Высокие ноты — до-диез, *ре* — брал легко и совершенно свободно»¹.

Выдающийся певец, он был один из наиболее эрудированных оперных артистов своего времени, большим знатоком фортепианной и симфонической музыки, пропагандистом творчества современных авторов и вообще разносторонне одаренным человеком. Он выступал и как симфонический дирижер, и как драматический актер, и как пианист (имевший неслыханную дерзость спорить с Рахманиновым по поводу интерпретации произведений Александра Скрябина), и как концертмейстер. Он осуществил постановку «Пиковой дамы» П. Чайковского в Одесском оперном театре в 1916 году.

Великий мастер, как и вся его семья, был озабочен развитием украинской культуры. В 1910 году певец со своим братом Григорием Алчевским создал и возглавил украинское музыкально-драматическое общество «Кобзарь» — в Москве (!), где артист неоднократно выступал с докладами и концертами украинской музыки. В 1915 году Иван Алчевский стал инициатором постановки оперы «Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского — в Большом театре (!) на украинском языке!

Именно в конце XX столетия, почти через 80 лет небытия, на Украину, в родной город Харьков «вернулся» всемирно известный певец, возродившись в замечательном празднике *bel canto* его памяти — I Международном конкурсе вокалистов имени Ивана Алчевского. Проект конкурса возник в рамках II Международного фестиваля «С. Рахманинов и украинская культура» (1999 г., Харьков). Конкурс в столице поющего Слобожанского края обратил на себя внимание

многих поклонников вокального искусства на Украине и был поддержан международной музыкальной общественностью.

Как первый на Слобожанщине академический интерпретационный вокальный конкурс, Международный конкурсе имени Ивана Алчевского, по авторскому замыслу, аккумулирует уже существующие традиции и порождает собственные, присущие только ему, в русле новых достижений вокальных мировых национальных исполнительских школ. В контексте отечественных конкурсов Конкурс имени Алчевского имеет свое органичное звучание и в то же время свою *интонацию*, заметно отличается собственной концепцией и серьезными достижениями. Программа конкурса сложна. Она включает музыку эпохи барокко и произведения мировой классики, эпохи романтизма и, конечно же, русских и украинских композиторов. Обязательным является исполнение романсов Сергея Рахманинова и Григория Алчевского.

Украина гордится выдающимся артистом, творческая жизнь которого была перекрестком отечественных и мировых музыкальных традиций. Уверены, что международный конкурс вокалистов имени Ивана Алчевского и конкурс «Алчевский-дебют», вернувшие отечественной культуре имя великого певца, будут способствовать расцвету национальной и мировой исполнительской вокальной культуры.

Примечание

¹ Антонина Васильевна Нежданова: материалы и исследования / ред. В. А. Васина-Гроссман . М.: Искусство, 1967. С. 88—89.

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ, СОХРАНЕНИЯ И ТВОРЧЕСКОГО ОСВОЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

И. А. Медведева (*г. Москва*)

1940-е годы: С. В. Рахманинов и Музей музыкальной культуры

Улучшение официального отношения к творчеству С. В. Рахманинова в СССР в 1940-е годы в значительной степени было обусловлено крупными денежными пожертвованиями композитора в пользу советских воинов во время Великой Отечественной войны.

Осенью 1941 года на одном из концертов Сергей Васильевич объявил, что весь сбор поступит в пользу Красной Армии. По письменному распоряжению композитора, импресарио М. Левин передал чек на 3.920 долларов от концерта 1 ноября генеральному консулу СССР в США В. А. Федюшину. Трогательно упоминание в письме о трех других приложенных чеках на сумму 53 доллара — Сергей Васильевич настаивает не позабыть их и определяет все вместе «как наш дар пострадавшим в России»¹: 25 долларов от Александра Зилоти, 25 — от Альберта Галлатина и 3 — от Софии Сатиной (возможно сбор денег был одномоментным, чем и объясняются такие суммы). В благодарственном ответе указывалось, что пожертвование будет истрачено на приобретение медицинского оборудования в соответствии с пожеланием композитора. В марте 1942 года Рахманинов передал 4.166 долларов для покупки рентгеновского оборудования. Помощь медикаментами советским воинам Рахманинов продолжал до самой смерти.

После 10 лет «бойкота»² (с 1931 года, когда в ходу были такие оценки Рахманинова, как «бывший певец русского купечества и буржуазии, давно исписавшийся композитор, заклятый и активный враг советского правительства», «музыка его есть отражение загнивающего мелкобуржуазного духа»; призывы «Долой Рахманинова! Долой поклонение Рахманинову!») игнорирование музыки композитора постепенно сходило на нет. Сочинения Сергея Васильевича возвращались в исполнительский репертуар, складывался интерес к его произведениям у советской слушательской аудитории. Отважный Голованов — в сложные для музыки Рахманинова 30-е — играл «Три русские песни» для хора и оркестра, «Утес», Вторую симфонию, осенью 1940-го неоднократно исполнял оперу «Франческа да Римини».

В 1933 г. Голованов получил от Рахманинова письмо с благодарностью за исполнение его музыки, которое Николай Семенович тут же вклеил в свой артистический альбом. «Дорогой г. Голованов! До меня дошли слухи о концерте под Вашим управлением из моих сочинений. Хочу Вас очень поблагодарить за все исполненное. В особенности меня порадовало исполнение моих „Русских песен“, к которым я отношусь с любовью и которые, хочу надеяться, и Вам понравились. Душевный привет. С. Рахманинов»³.

Голованов написал ответ с просьбой прислать новые произведения для разучивания. «Глубокоуважаемый Сергей Васильевич! Позвольте поблагодарить Вас за Ваше милое, лестное письмо, которое меня чрезвычайно тронуло и ободрило. В течение этого сезона мною были сыграны в симф[оническом] конц[ерте] Большого театра... с громадным оркестром... Ваши „Утес“, 2-я симфония и „Песни для хора“. Концерт повторили, и „Песни“ были оба раза bis'ированы. <...> В симфонических концертах Московской филармонии... я играл „Остров мертвых“, 2-й ф[орте]п[ианный] концерт (К. Н. Игумнов), „Вокализ“, арию из „Франчески“ и романсы (А. В. Нежданова). Этот концерт был, между прочим, повторен в течение двух месяцев 4 раза. По этому одному Вы можете судить, как Вас любят в Москве публика и артисты. А. В. Нежданова и К. Н. Игумнов просили меня передать Вам их сердечный привет и свои лучшие пожелания. В Москве Вас любят, ценят и сожалеют, что Вы не с нами. Если у Вас будет желание, Вы чрезвычайно обяжете меня, если пришлете свои новые вещи, которые немедленно найдут среди московских музыкантов и артистов прекрасных исполнителей. По радио, очень у нас распространенному, довольно часто дают Ваше исполнение на ф[орте]п[иано]. Это единственная возможность Вас слышать и у Вас учиться. Мы с Игумновым собираемся выучить Ваш 4-й ф[орте]п[ианный] концерт. Крепко жму руку Вашу. С искренним душевным приветом Николай Голованов»⁵.

Услышав Третью симфонию в фортепианном изложении, Голованов выписал партитуру из США; Рахманинов распорядился выслать оркестровые голоса и пластинки с записью этой Симфонии под своим управлением. Впервые в СССР Третья симфония с громадным успехом исполнена Головановым 11 июня 1943 года в переполненном БЗК; «Симфонические танцы» — там же 25 ноября.

Насколько велико было юношеское впечатление будущего профессионального музыканта, впервые услышавшего «Симфонические танцы», можно судить по воспоминаниям Е. Ф. Светланова: «Шли сороковые годы. Страна наша отмечала очередной праздник, кажется, это был Первомай. Как всегда, на улицах было много народа, звучала

музыка, усиленная многочисленными репродукторами. Я находился в районе Петровки. И вот внезапно по радио над праздничной Москвой раздались звуки незнакомой мне музыки. Играл большой симфонический оркестр. Я как загипнотизированный остановился и простоял не шелохнувшись до конца, пока не отзвучали последние резкие аккорды... Что это была за музыка? Кто ее создал? Кто исполнял ее? На все эти вопросы я получил ответ значительно позже, так как в тот праздничный день диктор не объявлял названий исполняемых произведений, и они звучали одно за другим без перерыва... Сочинением, поразившим меня в тот памятный день, были „Симфонические танцы“ Рахманинова, и звучали они в записи под управлением Голованова. Позже я много раз слышал эту запись. А придя в очередной концерт, сразу узнал музыку, которая стала для меня любимой на всю жизнь»⁶.

Незадолго до кончины Евгений Федорович исполнял «Колокола» Рахманинова. Так уходил из жизни замечательный дирижер с великой музыкой любимого им композитора⁷.

Пожалуй, не найти пример гражданственности ярче, чем продемонстрированный семьей великих музыкантов Н. С. Голованова и А. В. Неждановой. Их патриотическая деятельность распространялась и на творчество Рахманинова. Когда осенью 1941 года совершался тотальный исход из Москвы, Голованов и Нежданова оставались на своем музыкантском посту. Значение их творчества на радио трудно переоценить (в 1942 году Нежданова выступила на радио 58 раз, в 1943 — 32 раза; отметим и ее рахманиновские выступления на радио в 1946. Позже заметки певицы переросли в «Воспоминания о Рахманинове»)⁸. Оставаться на даче под Москвой на Николиной Горе стало невозможно, — бои подступали все ближе, и семья переехала на московскую квартиру. Дача подверглась разграблению, там погибла ценнейшая коллекция иностранных пластинок. Скорее всего, тогда же погибли и посланные Рахманиновым пластинки с записью Третьей симфонии.

Поразительно совпадение — но, может быть, не совпадение, а какая-то сверхосознанная необходимость? Когда 1 ноября 1941 г. Рахманинов давал концерт в пользу пострадавших в России, на страничке дневника Голованова появилась запись: «Скорбные дни войны. 1 ноября — организован Новый Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио [дирижер набрал из оставшихся в Москве музыкантов, в том числе „стариков“, 90 человек. — *И.М.*]; 2 ноября — первая репетиция; 5 ноября — первая передача (Глинка, Увертюра к опере „Сусанин“, „Польский“, Чайковский, финал 4-й симфонии); 7 ноября — Праздник Октября (Глинка, „Руслан“ — Увертюра;

„Польский“ — „Сусанин“; Бородин — финал Богатырской симфонии)». Далее зазвучали радиопередачи: Римский-Корсаков, Калинин, Глазунов, Мусоргский... Перед Новым годом Голованов пишет хормейстеру Большого и Ленинградского театров В. П. Степанову⁹: «Два месяца сыгрывались и теперь даем концерты — причем празднично и всегда с аншлагом. Тяга к театру и концертам в Москве безумны — сплошные аншлаги на концерты артистов. Теперь, когда черные дни миновали и фронт отодвинулся от нашей родной Москвы, все опять мгновенно ожило»¹⁰.

С 1942 года Музею музыкальной культуры была разрешена переписка с Рахманиновым, переросшая после смерти композитора в дружеские отношения с его близкими. И очень скоро в Москве началось обсуждение идеи создания Музея Рахманинова. Летом 1944 г., когда война была еще в самом разгаре, Е. Н. Алексеева провела научное собрание памяти Рахманинова. «Этими музыкальными собраниями мы положили начало организации музея Сергея Васильевича. <...> Мы связались с семьей Сергея Васильевича, живущей в Америке, и в ответ на наши письма, и в ответ на наши пожелания мы получили такой же искренний ответ и такое же искреннее пожелание организовать в Москве музей Сергея Васильевича. Наталья Александровна и София Александровна собрали письма со стола Сергея Васильевича, любимые вещи, с которыми он не расставался и общался. Эти вещи при помощи ВОКСа мы получили в наш музей. Очень много осталось друзей Сергея Васильевича, которые встречались с ним, учились, жили, творили. Эти музыканты могут многое нам рассказать, а нашему музею следует это записать для того, чтобы будущие историки могли написать целый ряд трудов и книг о Сергее Васильевиче»¹¹.

К сожалению, планы по созданию Музея Рахманинова в Москве не осуществились, но фонд композитора собрался изрядный и, слава Богу, у нас есть Усадьба Рахманинова «Ивановка», с которой Музей музыкальной культуры связывает очень многое, начиная с ее воссоздания в 1980-х до нынешнего времени. После смерти Алексеевой с архивом, скопившимся у нее дома, сложилась грустная ситуация. Поначалу архив служебного характера наследник начал передавать в ГЦММК, однако позже он принял другое решение, и в настоящее время архив находится в РГАЛИ.

Формирование фонда Рахманинова продолжалось. Согласно Приказу Всесоюзного Комитета по делам искусств от 22 апреля 1941 г. архивный фонд библиотеки Московской консерватории начал передаваться в Музей, который тогда находился в составе консерватории. Один из актов передачи материалов датирован 19 июня 1941 г.

Таким образом, летом 1941 года авторские рукописи Рахманинова (от ор. 3 до ор. 38), попавшие в библиотеку консерватории из Музсектора Госиздата в 1924 г., вошли в фонд Музея. Они попросту перекочевали из одного подразделения консерватории в другое.

Одним из первых на кончину Рахманинова откликнулся А. Б. Гольденвейзер в консерваторской стенгазете «Советский музыкант»¹². «28 марта, за три дня до своего семидесятилетия, в далекой Калифорнии скончался гениальный русский музыкант, Сергей Васильевич Рахманинов. Величайший пианист современности, равный по яркости дарования и мастерству Листу и Рубинштейну, не менее превосходный дирижер, Рахманинов был, прежде всего, и, больше всего, замечательным композитором. Творческое дарование Рахманинова продолжает традиции классиков русской музыки и ближе всего примыкает к творческому направлению Чайковского. Музыка Рахманинова проникнута искренней теплотой [и] несравненным лиризмом. В то же время, ей свойственны могучие нарастания, яркие кульминации и своеобразный, подчас суровый, ритм. Яркая своеобразная индивидуальность Рахманинова проявилась в его произведениях, начиная с самых ранних: творчество его насквозь русское, своей напевностью тесно связанное с музыкой русского народа. Рахманинов с детских лет учился в Московской консерватории; имя его является лучшим украшением ее доски отличия. Как человек, Рахманинов был чрезвычайно своеобразен и обаятелен. Те, кому довелось быть с ним близким, никогда не забудут неповторимого обаяния Рахманинова-человека и гениального музыканта». Дружеские отношения между музыкантами оставили свой след и в виде музыкальных и литературных автографов в Музее-квартире А. Б. Гольденвейзера, одном из подразделений ВМОМК имени М. И. Глинки¹³. Были и другие отклики на смерть композитора — в том числе публикации Асафьева¹⁴.

С 1944 года Музей музыкальной культуры вел подготовку Научной сессии, посвященной С. В. Рахманинову (октябрь 1945 г., под эгидой Комитета по делам искусств при Совете Народных Комиссаров СССР, отдела научно-исследовательских учреждений). Пятидневная сессия стала для своего времени явлением экстраординарным; стала важной вехой и в становлении советского рахманиноведения. Весной 1945 г. закончилась Великая Отечественная война, потом — война с Японией, которая капитулировала в сентябре. Продолжала действовать карточная система распределения, многие фронтовики еще не вернулись домой.

Казалось бы, до научной ли сессии было? Однако она открылась торжественным концертом в трех отделениях в БЗК, состоялись

камерные исполнения музыки композитора в Круглом и Малом залах, практически первая фундаментальная выставка «Рахманинов. Жизнь, творчество, исполнительская деятельность», сопровождаемая каталогом, показами новых для советских слушателей и исследователей произведений Рахманинова в звукозаписи и в живом исполнении, филармоническими абонементом, фундаментальными докладами. Правда, с годами событийность этой сессии нивелировалась в памяти потомков. Составить впечатление об этом научном и общекультурном событии, оценить его значимость помогают фотоработы известного журналиста, писателя, спецкора газет «Вечерняя Москва» и «Известия», знаменитого полярника А. Л. Лесса (хорошо известны его фотографии Шостаковича 1942 и 1943 годов)¹⁵.

Вообще, 1945 год был удивительно богат на новое от Рахманинова: приходили письма, фотографии, грампластинки, мемориальные вещи, рецензии. Музейщики тщательно готовились: были запросы, разведка, планы и даже «авантюры». Алексеева обращается к сыну Шаляпина — художнику Борису Шаляпину — и просит его продать (это в 1945-го!) знаменитый портрет Рахманинова, созданный в 1940 году. Значит, все же деньги на закупки давали, пополнение фонда субсидировали. На Западе Борису предлагали большие суммы за портрет, но художник все не продавал его. И вот вместо солидного счета Музей музыкальной культуры получил от художника портрет Рахманинова в подарок. Позже ГЦММК несколько раз инициировал создание музея Рахманинова, в том числе и в последнем пристанище Сергея Васильевича в доме на Страстном бульваре, но все они не осуществились¹⁶. В те же сороковые Алексеева поднимает вопрос и о создании Музея Ф. И. Шаляпина. Она стала другом дома Шаляпиных, особенно И. Ф. Шаляпиной, ей доверяли безмерно. Все это позволило через 40 лет открыть Дом-музей Ф. И. Шаляпина, как раз в год ухода из жизни Екатерины Николаевны¹⁷.

Не случайно в каталоге выставки 1945 года упоминается «живое участие в создании фонда» родных и друзей композитора. Это Н. А. Рахманинова и С. А. Сатина, А. А. Трубникова, А. В. Рахманинов, Н. В. Коротнева, А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, А. Ф. Гедике, Ф. Я. Руссо, Е. Ю. Жуковская (Е. Ю. Крейцер), В. Р. Вильшау, Ю. М. Слонов, В. А. Морозова, Л. А. Уреклян. За всеми этими именами — значительные вклады в создание фонда Рахманинова, в популяризацию его творчества и многое современному составу научных сотрудников Музея еще придется уточнять и изучать. В предисловии к каталогу О. Е. Левашева написала слова, не потерявшие актуальности, а может быть, особенно важные сегодня: «Любовь к своей Родине, к России —

неиссякаемый источник вдохновения композитора, начиная с первых его произведений и кончая последними: Три русские песни, Третья симфония, Симфонические танцы. <...> Рахманинов близок и дорог нам как певец дум и чувств русского человека, как певец нашей русской природы, ее безграничных далей, ее утренней свежести, благоуханной тишины. <...> Творчество Рахманинова и высочайшее исполнительские мастерство — неоценимый вклад в сокровищницу русской национальной музыкальной культуры»¹⁸.

На открытии Научной сессии 17 октября в БЗК был прочитан доклад «Рахманинов и его место в истории русской музыкальной культуры» (И. Ф. Бэлза). Во втором отделении прозвучала не исполнявшаяся почти полвека Первая симфония Рахманинова (под управлением А. В. Гаука). В третьем отделении музыка Рахманинова представляла в исполнении В. В. Софроницкого, С. Я. Лемешева. В других концертах участвовали Я. В. Флиер, Н. С. Голованов, Н. Д. Шпиллер, Н. П. Рождественская, К. Н. Игумнов, Н. П. Аносов, А. И. Батулин, Н. Л. Дорлиак, Р. В. Тамаркина, Квартет имени Бетховена. С докладами выступали Л. А. Мазель, В. В. Протопопов, П. А. Ламм, Б. В. Доброхотов, В. В. Яковлев, Е. Е. Бортникова, Т. Э. Цытович. В сезоне 1945/1946 гг. были созданы и филармонические абонементы, посвященные творчеству Рахманинова.

В конце октября в Москве состоялась вторая, двухдневная Научно-творческая сессия, посвященная памяти С. В. Рахманинова. Она проходила в Доме Актера ВТО 29 и 30 октября. Торжественное заседание Совета ВТО шло под председательством Народной артистки СССР А. А. Яблочкиной, вступительное слово о Рахманинове — Народной артистки СССР А. В. Неждановой. Заглавный доклад читал И. Ф. Бэлза — «С. В. Рахманинов и русская опера», прозвучали и другие значительные доклады: «Оперное творчество Рахманинова» (Т. Н. Ливанова), «С. В. Рахманинов и оперный театр» (В. В. Яковлев). В концертах участвовали А. Б. Гольденвейзер, В. А. Давыдова, Л. Н. Оборин, Н. П. Рождественская, А. П. Королев.

По результатам обеих сессий в 1947 г. вышли в свет следующие издания: С. В. Рахманинов: Сборник статей и материалов / Под ред. Т. Э. Цытович. М.; Л.: Музгиз, 1947. 268 с. (Тр. Гос. центр. музея муз. культуры. Т. 1.); С. В. Рахманинов и русская опера: Сборник статей / Ред. проф. И. Ф. Бэлза. М.: ВТО, 1947. 198 с. К сожалению, архивных материалов по рахманиновской сессии ВТО найти пока не удалось.

В 1940-х годах фонд Рахманинова активно пополняли приобретения Музея, дары родственников и близких, ставших свидетелями широчайшей благотворительности Сергея Васильевича. В 1944 году Музей купил портрет композитора художника Л. О. Пастернака.

Тогда же Наталья Александровна прислала его личные вещи с письменного стола: календарь, на котором композитор записывал числа, часы, постоянно находившиеся на рояле во время игры и переносившиеся им каждый вечер на ночной столик; любимая линейка, которую он всегда брал с собой на дачу; резинка; ножик; любимая пепельница, стоявшая на рояле; клейкий ролик с нотными линейками; зеленая ручка со скребком для корректировки; пачка сигарет без никотина и маленькая книжечка из красной кожи с вложенной записочкой: «Пожалуйста, кури меньше! Ирина, Таня, Софинька Gin»; два бумажника, в одном из которых — русский бумажный рубль и визитные карточки...

Четырьмя партиями в 1945 г. поступили 62 письма Рахманинова к Н. С. Морозову, товарищу по консерватории, педагогу, теоретику. Их буквально «с колес» подготовила к публикации Е. Е. Бортникова. Она не успела к сессии, но эта ее работа вошла в состав Трудов Музея 1947 года. В июне 1945 г. куплен «Брасовский альбом» фотографий, в августе — портрет прабабушки. Другой консерваторец, «рахманиновский пенсионер» В. Р. Вильшау, подарил корректурный экземпляр Второй симфонии с пометами Рахманинова. Дарились и покупались фотографии, письма, программы, афиши...

С. А. Сатина не раз повторяла, что на благотворительность ушла одна треть заработанных Рахманиновым за всю жизнь денег. Перед нами начальные строки письма Морозову, январь 1925 г. «Милый друг Никита Семенович, твое письмо от 10-го декабря дошло до меня как раз к Новому Году. Сперва отвечу на твои вопросы. На твой первый вопрос, долго ли я буду посылать тебе „пенсию“? — отвечу так: буду посылать, пока могу! На второй вопрос, почему я это делаю — скажу твоими словами: чтоб Вам „немного теплее и светлее становилось“, когда они приходят!»¹⁹. Морозов умер в том же году, но помощь семье не прекратилась. В письме вдове композитор пишет: «Дорогая Вера Александровна, вернувшись в Нью-Йорк, узнал о скоропостижной смерти Никиты Семеновича, которого очень любил и высоко ценил. А я, часто думая о нем, был уверен, что мы еще свидимся, встретимся... Ошибся! Как грустно сейчас у Вас и как я хотел бы чем-либо помочь Вам и как-либо Вас утешить. Примите мое душевное, глубокое соболезнование и Вы, и Вера Никитишна.

Ваш Рахманинов.

Р. С. Не рассердитесь на меня, если буду продолжать мои посылки?»²⁰.

А вот трогательно-нежное письмо двоюродной сестре А. А. Трубниковой: «Милая моя Нюся, считаю, что твое ко мне обращение ничуть не „безумно“, а вполне нормально. С удовольствием исполняю твою просьбу и уже распорядился в Нью-Йорке, чтоб тебе

были высланы деньги. Что касается назначенных лично тобой сроков отдачи, то мне хочется предложить тебе следующее: не мучить себя этими сроками, а разрешить мне просто подарить тебе эту машину. Пусть она у тебя будет как память о твоём далеком американском дядюшке, который тебя мог на руках носить, и если не носил, то только оттого, что ты тогда очень свирепа была. Вот и все. <...> ...Получил письмо от Оли, где она просит прислать ей также денег. Написал уже, что выслали, и хочу Вас обеих успокоить, что делаю это с большим для себя удовлетворением и удовольствием, пока могу. Написал „пока“, вот почему. Что-то последние годы я стал сильно стареть и слабеть. Видимо такая работа, в таком количестве, мне уже не по силам. Возможно, что на будущий сезон я ее сильно сокращу и тогда уже не буду так богат. Вот и все»²¹.

Н. Ю. Тартаковская пишет о списке Вильшау²², составленном им по просьбе Рахманинова о «наиболее нуждающихся из профессорского состава» консерватории для оказания им персональной помощи. В ноябре 1922 г. список послали Сергею Васильевичу, а уже 29 декабря все получившие посылки отправили коллективный благодарственный ответ Рахманинову. К письму прилагалась шутка, страничка глиэровской соль-мажорной музыки на текст Вильшау, заканчивающаяся словами «Да здравствует Рахманинов Сергей!». Подписавшихся было 20 фамилий! Для самого Вильшау, как и для многих других «рахманиновских пенсионеров», продовольственные посылки и денежные переводы были спасеньем, позволяли выжить.

Переписка с Комитетом по поддержке образования русской молодежи в изгнании касается благотворительности Рахманинова 1920—1930-х годов. Он помогал молодым людям получить достойное образование. В одном из писем композитор писал: «Я слышал, что где-то во Франции существует несколько пансионатов или пансионатов под покровительством вашего Комитета, и что цена полного содержания для одного русского мальчика составляет 150 долларов за год»²³. Если эта информация правильная, то я хочу взять опеку над одним мальчиком, и был бы вам очень обязан, если бы вы выбрали одного из них и послали мне все данные о нём — его имя, возраст и краткую биографию. По получении этой информации я вышлю вам чек на покрытие расходов для мальчика»²⁴.

Помогал Рахманинов и своим знакомым из театрального мира, о чем свидетельствует фрагмент письма к П. А. Лужской (Калужской), жене артиста МХТ В. В. Лужского 3 мая 1925: «Перед Пасхой послал Вам посылки. Хотел, чтобы они пришли к празднику, к разговению. Пришли ли они вовремя? Боюсь, что нет. И за них не сердитесь на меня! Верьте, что послал от чистого сердца»²⁵.

Одна из загадок фонда Рахманинова — известное письмо Сергея Васильевича Асафьеву (13 апреля 1917, Ивановка, конверт московский, заказное). По сути — это сдвоенное письмо: список произведений композитора, посланный Асафьевым с просьбой уточнить даты создания, и возвращенный с уточнениями, поправками и приписками Рахманинова. Это драгоценное письмо Асафьев «протаскал, продержал, сохранял в своем научном рюкзаке» около 30 лет и опубликовал его лишь в 1945 году в брошюре о Рахманинове. Тот же текст вошел в пятитомник трудов академика, а также приведен в Литературном наследии с комментариями З. А. Апетян.

Живописны заметки спецкора газет «Вечерняя Москва» и «Известия» А. Л. Лесса, о котором уже шла речь: «Пережив почти полностью две мучительные, полные трагических событий блокадные зимы, Борис Владимирович Асафьев был по решению правительства вывезен из Ленинграда и вместе с женой приехал в Москву 15 февраля 1943 года. Поселились Асафьевы в гостинице „Националь“. Я навестил Бориса Владимировича вскоре после его приезда. <...> Заставленный мебелью, чемоданами, всяким домашним скарбом номер. <...> Похудевший и бледный, одетый в теплую пижаму и теплые домашние туфли, Борис Владимирович встретил меня приветливо. <...>. Ирина Степановна Асафьева <...> сказала: „Мы несколько раз переезжали из одного конца города в другой. Жили в бомбоубежище при консерватории, потом ютились в актерских уборных Александринского театра, затем в Институте истории искусств, пока, наконец, не переехали на свою квартиру на площади Труда, которая за время блокады пришла в полную негодность... Борис Владимирович работал непрерывно. <...> Он писал и музыку, и научные работы, не обращая внимания ни на голод, ни на бомбежки, ни на нездоровье...»²⁶.

В Москве Борис Владимирович возглавлял научно-исследовательский кабинет при Московской консерватории, руководил Сектором музыки в Институте истории искусств АН СССР. Примечательна фраза Асафьева: «Это драгоценное для меня письмо не требует комментариев, ибо в нем уже ясно звучит зерно дальнейшей душевной драмы, драмы — боюсь сказать — пожизненной Рахманинов-композитора». Мне кажется, что эти слова Асафьева тоже не требуют комментариев. Круг замкнулся. А потом, как известно, грянул 1948 год.

Возвращаясь в глубину времен, вспомним, что З. А. Апетян, обладавшая феноменальными знаниями и трудоспособностью, смогла осуществить издание литературного наследия и воспоминаний о Рахманинове, которые в настоящее время являются библиографической редкостью и, конечно, требуют переиздания на современном уровне. Т. Э. Цытович в 1947 г. осуществила выпуск первого тома

научных трудов Музея. Екатерина Николаевна Алексеева формировала с помощью А. Б. Гольденвейзера фонд С. В. Рахманинова, задуывая создание музея композитора. Начиная с сороковых годов вышло много научных публикаций, связанных с творчеством Сергея Васильевича: текстологических, научно-исследовательских, эпистолярных, мемуарных, научно-популярных, продолжается работа над 50-томным Полным собранием сочинений С. В. Рахманинова²⁷.

В сороковые годы «два Рахманинова» — молодой и пожилой — как бы виртуально встретились в Музее: портрет работы Б. Ф. Шаляпина (1940 г.) прибыл в Москву в качестве подарка (в 1946 г.), а полотно Я. Ф. Ционглинского (1908 г.) купили в 1948 году. В сороковые же был дан мощнейший толчок к изучению наследия Рахманинова, что стало возможным в том числе и в связи с формированием и осмыслением фонда композитора.

В 1940-е годы в фонды Музея поступили фотографии Феклы Яковлевны Руссо, С. В. Рахманинова с дарственной надписью ей, письма к ней. Особенно важным стало поступление в 1942 г. экземпляра поэмы «Колокола»²⁸ с автографом композитора. Все эти документы составили примечательный фрагмент юбилейной выставки Музея²⁹.

Приведем несколько выдержек из писем Сергея Васильевича и Натальи Александровны к Ф. Я. Руссо.

С. В. Рахманинов — Ф. Я. Руссо. Апрель 1936³⁰.

Давно Вам не писал... А между тем Вы продолжаете быть ко мне все также милы и добры, как раньше, и балуете меня своим вниманием и памятью...

Сейчас наступило для меня самое тяжелое время. Первый день отдыха! Как это ни странно, такое состояние наступает всегда после конца длинного сезона. Теперь и некоторое время еще я буду себя чувствовать вконец усталым и ни на что не годным. <...> Здоровье мое, как оно может быть при моем возрасте, сносно. С прошлого года начал посещать санатории. Придется ехать и этим летом в Aix les Bains. Вот время, когда я делаюсь не в духе... Не умею и не люблю лечиться. <...> Как Ваше здоровье? Был бы рад узнать, что у Вас все благополучно.

До свидания! Душевный привет. С. Рахманинов.

С. В. Рахманинов — Ф. Я. Руссо. Май 1937³¹.

Был очень тронут получить от Вас цветы на концерте в Париже и от всего сердца благодарю Вас. Завтра уезжаю в Вену и затем в Милан, после чего мой сезон кончается, и я уезжаю на отдых к себе в Швейцарию. Хотел Вам написать только эти несколько строчек, чтобы Вы не подумали, что Ваша память обо мне осталась мной незамеченной или неоцененной.

Очень спешу! Ваш С. Рахманинов

С. В. Рахманинов — Ф. Я. Руссо. Сентябрь 1937³².

У нас гостит сейчас брат моей жены, который ежедневно, по вечерам, садится около радио и соединяется с Москвой. Радио я не люблю, частый шум и треск меня раздражает! Но здесь, кой-когда, передача была удовлетворительна, и я слышал много интересного и хорошего. И певцов, и оркестр, и хоры.

Доживаем здесь последние дни, 25-го сентября уезжаю в Париж и 2-го октября уплываем в Америку, где 18-го начинается мой сезон. У нас все благополучно!

Шлю Вам душевный привет и лучшие пожелания.

С. Рахманинов

С. В. Рахманинов — Ф. Я. Руссо. Январь 1939³³.

Только что окончил трудный сезон тут. Здоровье мое сносно! Впрочем, если бы и хуже было — работы бы не бросил, так как конец работы для меня знаменует конец жизни.

Всего лучшего Вам желаю. С. Рахманинов.

Н. А. Рахманинова — Ф. Я. Руссо. Январь 1943³⁴.

Тяжело болел он, около двух месяцев, и чтобы избавить его от страданий, доктор держал его под действием морфия³⁵.

Семьей композитора были подарены грампластинки (два диска) — запись радиопередачи, организованной в 1947 году к четвертой годовщине со дня смерти Рахманинова специально для России. В программе говорят Н. А. Рахманинова, В. С. Горовиц, С. А. Кусевицкий, звучит музыка, в том числе в исполнении Рахманинова. Профессор РАМ имени Гнесиных В. М. Тропп любезно предоставил для конференции магнитофонную копию записи текста выступления Кусевицкого в этой передаче:

«С большим удовольствием я присоединяю свой голос к вашей беседе, мои друзья. Грустно мне говорить о Рахманинове в прошлом. Но вот уже четыре года его нет среди нас. Единственным нашим утешением является тот неизгладимый след, который он оставил в искусстве. Мы все знаем, какую исключительную роль сыграла деятельность Сергея Васильевича Рахманинова и каким она была драгоценным вкладом в музыкальную жизнь Соединенных Штатов Америки. Его сочинения пользуются здесь широкой известностью, его бесподобная игра останется навсегда в памяти тех, кто его слышал. За 25 лет жизни в Америке Рахманинов стал живым идеалом, к осуществлению которого стремятся молодые пианисты. Мы надеемся, что созданный нами в Соединенных Штатах „Фонд имени Рахманинова“ послужит его памяти, выдвижению новых талантов в этой

стране, с которой его связывают узы многолетнего гостеприимства. Сергей Васильевич Рахманинов был украшением нашей жизни. Он выделялся среди всех, и мера для него была особенная. Он останется в памяти людей как один из плеяды бессмертных музыкальных имен. Чем дальше эти имена уходят в прошлое, тем ярче они светят, становясь для потомства путеводной звездой».

Эта запись важна не только историческим фактом воспроизведения голоса одного из легендарных музыкантов XX века, но и знаменательностью четкого определения роли С. В. Рахманинова — композитора и исполнителя мировой значимости.

Примечания

¹ Письмо М. Левину от 19 ноября 1941 г. // С. Рахманинов. Литературное наследие: в 3 т. Т. 3: Письма / ГЦММК им. М. И. Глинки; сост. ред., авт. вступ. ст. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1980. С. 195.

² См. статью профессора РАМ имени Гнесиных В. М. Троппа Запретная „мелодия“ Сергея Рахманинова // Муз. жизнь. 1993. № 23—24. С. 19—20.

³ Голованов Н. С. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников / сост. Грошева Е. А., Руденко В. И. М.: Совет. композитор, 1982. С. 104. ВМОМК имени М. И. Глинки. ГНС № 4395/684. Январь 1933.

⁴ Там же. С. 104—105.

⁵ Там же.

⁶ Светланов Е. Ф. Музыка сегодня: сб. статей, рец., очерков / [предисл. И. Попова]. М.: Совет. композитор, 1976. С. 150.

⁷ Эти воспоминания о силе воздействия музыки, звучащей по радио в то время перекликаются с впечатлениями доктора искусствоведения В. И. Зака. «Тогда, во время войны, пионеры объединились в тимуровские команды, чтобы помогать семьям фронтовиков. Занятия в школе у нас начинались в половине девятого. И вот мы вставали в шесть утра, чтобы успеть перед школой помочь немощной старушке, проводившей на фронт единственного сына, нарубить дрова, растопить в ее доме печь. У меня и сейчас все это ассоциируется с хором Прокофьева „Вставайте, люди русские“, ибо этот хоровой гонг будил всех по радио. Ровно в шесть утра». И. А. Медведева. Мысли и письма пунктиром. В кн.: Владимир Зак. Человек и музыкант. Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. И. Л. Золотовицкая, И. М. Гальперин. М.; Boston; New York: M-Graphics Pub., 2009. С. 102.

⁸ Васина-Гроссман В. А. Антонина Васильевна Нежданова. Материалы, воспоминания, исследования. М.: Искусство, 1967. 544 с.

⁹ Голованов Н. С. Указ. соч. С. 107—108.

¹⁰ Когда отмечалось 50-летие со дня смерти П. И. Чайковского (1943 г.), группа музыкантов поехала в Клин посетить чудом сохранившийся Дом-музей композитора. В. А. Власов вспоминает: «Эти дни Антонина Васильевна Нежданова и Николай Семенович Голованов прожили в Клину, в маленьком флигеле около дома Чайковского. Перенесшие все тяжелые дни войны в Москве, они особо ощущали радость наших побед, и восстановление Дома-музея переживали как большой праздник. С волнением ходили мы по комнатам музея, с любовью рассматривая драгоценные реликвии. Подойдя к роялю, Николай Семенович Голованов взял ре-мажорное трезвучие, а Антонина Васильевна запела: „Отчего

это прежде не знала...“ Она исполнила ариозо Иоланты под великолепный аккомпанемент Голованова. Пела она вполголоса, но тембр оставался таким же серебристым, чистым, как и в годы молодости. Ее исполнение было поистине вдохновенным». (Цит. по: Прибегина Г. А. Николай Семенович Голованов. М.: Музыка, 1990. Подпись под фото на вклейке между С. 64—65).

Приведем также строки издания Союза композиторов лета 1942 года: «С огромным успехом проходят в Соединенных Штатах Америки выступления С. В. Рахманинова как композитора и пианиста. В этом сезоне Рахманинов исполнил в Филадельфии, Вашингтоне, Балтиморе, Нью-Йорке и других городах свою „Рапсодию на темы Паганини“ для фортепиано с оркестром, а также IV фортепианный концерт, законченный в прошлом году в новой редакции. Композитор внес значительные изменения в оркестровку первых двух частей и заново написал третью часть. В других концертах, состоявшихся под управлением Дж. Барбиролли и Ю. Орманди, исполнялись и другие произведения Рахманинова, в частности, II и III симфонии. Американская пресса отмечает также блестящее исполнение III фортепианного концерта В. Горовицем. Большой популярностью пользуются первые два концерта Рахманинова, вошедшие в репертуар крупнейших пианистов мира. Помимо собственных сочинений Рахманинов исполняет в своих концертах и ряд классических произведений. Одним из значительнейших событий этого сезона в Америке, по единодушной оценке критики, явилось проникновенное исполнение Рахманиновым Концерта Шумана. Концерты Рахманинова неизменно проходят при переполненных залах, часто выходят за пределы, установленные концертными традициями по отношению к наиболее выдающимся мастерам искусства. Рахманинов является активным членом Американского Комитета помощи Советскому Союзу. Сбор с одного из своих концертов, в размере 4000 долларов, композитор полностью передал в фонд Помощи Советскому Союзу. Жена и дочери Рахманинова участвуют в сборе теплых вещей для Красной Армии, вяжут носки и теплое белье для бойцов-красноармейцев и недавно отправили на фронт письмо с пожеланиями успехов. По просьбе Рахманинова Всесоюзное Общество Культурной связи с заграницей выслало ему экземпляры его сочинений, изданных в Советском Союзе, и сведения об их исполнениях и, в свою очередь, обратилось к композитору с просьбой прислать экземпляры его новых сочинений для исполнения их в СССР, в частности, партитуру III симфонии и IV фортепианного концерта в новой редакции». (И. Бэлза // Бюллетень / Оргкомитет Союза советских композиторов СССР. 1942, № 1. С. 15—16).

¹¹ Стенограмма музыкального собрания, посвященного памяти С. В. Рахманинова от 3.VII.1944. ВМОМК имени М. И. Глинки. Ф.18, № 2694.

¹² ВМОМК имени М. И. Глинки. Ф. 453. Папки 269—278.

¹³ Развернутые воспоминания А. Б. Гольденвейзера о Рахманинове впервые опубликованы: Гольденвейзер А. Б. Из личных воспоминаний о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., коммент. и предисл. З. А. Апетян. М.: Гос. муз. изд-во, 1957. Т. 2. С. 3—27. Гольденвейзер выступал с Рахманиновым с исполнением пьес для двух фортепиано, сделал переложение для голоса и фортепиано «Колоколов». Рахманинов посвятил ему свою сюиту № 2 ор. 17 для двух фортепиано. Гольденвейзер посвятил памяти Рахманинова свое Трио для фортепиано, скрипки и виолончели ор. 31.

¹⁴ Публикации в газете «Литература и искусство», 19 июня 1943, № 14 и 25 и в VOKS Bulletin 1943 № 5—6, ставшие подготовительными «этюдами» к монографии Асафьев Б. В. С. В. Рахманинов. М., 1945.

¹⁵ Опубликовано его книги: Лесс А. Л. Вторая стихия. М.: Молодая гвардия, 1969. 212 с.; Его же. Рассказы о Шалапине. М.: Совет. Россия, 1973. 174 с. Оригинальные негативы А. Л. Лесса приобретены Музеем в 1945 г.

¹⁶ Из этого дома в Музее музыкальной культуры хранится фисгармония Рахманинова. После отъезда Рахманинова за рубеж она находилась в доме на Страстном бульваре, где с конца 1930-х размещался Радиокомитет. Главный хранитель Музея музыкальной культуры Людмила Георгиевна Савченко вспоминала: «Средств на оплату перевозок у Музея было мало, поэтому многие материалы приходилось доставлять в музей „на себе“. Когда стало известно, что можно получить рахманиновскую фисгармонию, я и Константин Иванович Егоров [заведующий отделом музыкальных инструментов Музея] взяли саночки и пошли на Страстной бульвар — благо, это близко от консерватории. Погрузили инструмент и повезли. Константин Иванович впереди за веревочку тянет, а я, нарядная, в меховых шубке и шапочке, сзади толкаю. Так и доставили» (Цит. по: Гинзбург Т. В. Музей музыкальной: к 90-летию со дня основания Музея и 60-летию со дня присвоения ему статуса гос.: монография / ГЦММК им. М. И. Глинки. М.: Дека-ВС, 2003. С. 95). Это было в 1960-х годах.

¹⁷ А вот еще одна авантюра, которая, правда, не вписывается во временное пространство данной темы. В 1970 в командировке в США Алексеева собрала и вывезла на спецсамолете в Москву в музейный рахманиновский фонд 20 ящиков — более 1000 единиц хранения. Среди них — кресло с вышивкой дочери, столик, записные книжки, лорнет, бумажник, безделушки, водительские права, письма, паспорта — российский, французский, американский. Напомним, что гражданство США Рахманинов принял лишь незадолго до смерти из-за необходимости введения в силу завещания.

¹⁸ Левашева О. Е. С. В. Рахманинов, 1873—1943 // С. В. Рахманинов: каталог выставки. М.; Л.: Искусство, 1945. С. 7—9.

¹⁹ Рахманинов С. В. Письма / ГЦММК; ред., вступ. ст. и коммент. З. А. Апетян. М.: Гос. муз. изд-во, 1955. С. 498.

²⁰ Там же. С. 505.

²¹ Февраль 1925. Там же. С. 499.

²² Тартаковская Н. Ю. «Письма, которыми ты меня балуешь». Из переписки Владимира Вильшау с Сергеем Рахманиновым // ГЦММК им. М. И. Глинки; ред.-сост. И. А. Медведева. М.: Дека-ВС, 2006. С. 76.

²³ По тем временам сумма немалая.

²⁴ 29 ноября 1926 г. Из переписки С. В. Рахманинова и Сета Т. Гано, казначея Комитета по поддержке образования русской молодежи в изгнании (Committee of Education of Russian Youth in Exile). Из неопубликованных писем композитора, хранящихся в Бахметевском архиве Колумбийского университета (Нью-Йорк). ВМОМК имени М. И. Глинки. НВ. № 46—73.

²⁵ Рахманинов С. В. Письма. 1955. С. 501.

²⁶ Лесс А. Л. В гостях у Асафьева (фрагмент) // Вторая стихия / А. Л. Лесс. М.: Молодая гвардия, 1969. С. 175—179.

²⁷ В. В. Перхин в предисловии к книге «Деятели русского искусства и М. Б. Храпченко...» констатирует: «...с огромной энергией под эгидой ВКИ развернулась работа по распространению наследия Рахманинова. С марта 1942 г. по октябрь 1945 г. в периодике было опубликовано 46 материалов, в том числе 14 в газете „Литература и искусство“ („Советское искусство“). Словно желая загладить свою вину за молчание с 1933 г., собирались широко отметить семидесятилетие Рахманинова. Его неожиданная смерть в марте 1943 г. спутала планы.

Газеты „Литература и искусство“, „Правда“, „Известия“ напечатали статьи памяти композитора» (Деятели русского искусства и М. Б. Храпченко, председатель Всесоюзного комитета по делам искусств: апрель 1939 — январь 1948: свод писем / подгот. изд., автор вст. ст. В. В. Перхин. М.: Наука, 2007. С. 58).

²⁸ Ф. 18. № 19. Первая часть эскизов с дарственной надписью Рахманинова «Б[елой] С[ирени] от С. Рахманинова. 1 января 1914. Москва». Карандашная надпись рукой Рахманинова на обложке: «Колокола». Поэма для оркестра, хора и голосов solo. Текст Эдг. По. Перевод Бальмонта. Музыка С. Рахманинова ор. 35.

²⁹ «Два великана. Взгляд из XXI века». К 140-летию Сергея Рахманинова и Федора Шаляпина. Май — сентябрь 2013.

³⁰ ВМОМК имени М. И. Глинки. Ф. 18. № 1061. Письма, 1955. С. 534.

³¹ Там же. Ф. 18 № 293. С. 539.

³² Там же. Ф. 18 № 294. С. 543.

³³ Там же. Ф. 18 № 295. С. 546.

³⁴ Там же. Ф. 18 № 297.

³⁵ От Рахманинова скрывали его болезнь.

Г. П. Сахарова (*г. Москва*)

Об иконографии Сергея Рахманинова в прижизненных изображениях художников

Образ Рахманинова волновал и притягивал каждого, кто встречал его, общался с ним, а тем более имел счастье видеть и слышать его выступления. Яркая индивидуальность облика, чеканность черт лица являлись результатом соединения природных качеств с выработанными свойствами характера. По свидетельствам современников, в нем постоянно совершалась интенсивная внутренняя работа. Огромная духовная мощь личности отражалась во взгляде, выражении лица, в манере держать себя. Кто видел его хоть однажды, сохранял память о нем на долгие годы.

И художники, с их повышенной восприимчивостью, всегда изъявляли желание запечатлеть такую модель. Структура лица Рахманинова нередко определяла манеру изображения — художники нередко пользовались графикой для фиксации его индивидуальных черт.

Чаще всего художники, рисовавшие музыканта, относились к тому же кругу, социальному слою, что и он сам. Они встречались в одном обществе — в среде российской художественной интеллигенции. Их объединял сходный образ жизни, интересы, тип и характер мышления. Самые сильные, выразительные, запоминающиеся портреты Рахманинова оставили нам русские художники — и в зарубежный период жизни именно они создавали художественную иконографию композитора.

Интересно, что художники, рисовавшие Рахманинова, преимущественно были связаны с объединением «Мир искусства», будучи

или его членами, или хотя бы участниками его выставок. Это Константин Сомов, Александр Яковлев, Борис Григорьев, Ян Ционглинский. Здесь уместно вспомнить некоторые положения декларации Сергея Дягилева, опубликованной в первом номере журнала «Мир искусства» в 1899 году: «Высшее проявление личности вне всякой зависимости от того, в какую форму оно выльется, есть красота в области человеческого творчества. <...> Произведение искусства важно не само по себе, а лишь как выражение личности творца. <...> Природа, воображение, правда, содержание, форма, колоритность, национализм — на все должно смотреть лишь сквозь призму личности»¹.

Неслучайно в эпоху Серебряного века жанр портрета в русском искусстве получает особенное развитие как проекция личности художника и одновременно запечатление ярких и самобытных натур эпохи. Достаточно вспомнить галерею портретов Ильи Репина, Валентина Серова, Михаила Нестерова, Константина Фешина и многих других. Они оставили нам облик людей того времени, богатства их внутреннего мира, сложные психологические характеристики².

Из работ, к которым мы обратимся, два портрета Рахманинова написаны в русский период, а остальные созданы за рубежом, во Франции или Америке.

Портрет работы Яна Ционглинского (1858—1912) датируется 1908 годом. Художник участвовал в выставках «Мира искусства». Картина атрибутируется как незавершенный эскиз. Мы видим музыканта за роялем в момент исполнения. Здесь Рахманинову 35 лет. Серо-сине-голубая гамма холста ассоциируется с цветом небес, с вешними водами. И незавершенность вещи как будто созвучна молодой динамике, движению вперед, устремленности в будущее. Вспомним слова коллеги и друга Сергея Васильевича Николая Метнера (из письма брату Эмилию Карловичу, в 1915 г.): «Непонятно, как он остается жив, источая такое количество энергии, и какой энергии!»³.

Леонид Пастернак (1862—1945) — представитель московской школы живописи, в 1889 году вошедший в художественный кружок Василия Поленова, куда входили также И. Левитан, В. Серов, К. Коровин, А. Архипов, М. Нестеров. Но до этого Пастернак учился в Мюнхенской Академии художеств, где, в частности, освоил технику рисования углем.

Портрет Рахманинова работы Л. Пастернака, хранящийся в ВМОМК им. М. И. Глинки, выполнен в манере рисунка углем (хотя в технике указан цветной карандаш). В подписи указано место написания: Москва. Строгий чеканный профиль музыканта, выполненный в черно-белой гамме, стал излюбленным изображением Рахманинова, которое нередко используют как эмблему конкурсов и фестивалей.

Ирина Федоровна Шаляпина в своих воспоминаниях пишет: «Он не делает никаких лишних движений, не поднимает глаза кверху, ища „где-то“ вдохновения. <...> Все благородно, просто, внешне спокойно»⁴.

Черты, проложенные временем, усилили характерность облика Сергея Васильевича, и вторая половина его жизни оказалась запечатленной в первоклассных работах русских художников.

В 1925 году Константин Сомов, благодаря рекомендации Рахманинова, получил от фирмы «Стейнвей» заказ на создание портрета музыканта. Летом художник приехал к Рахманинову в поместье под Парижем. В письме к сестре Сомов рассказал о своем замысле: «Он будет сидеть у меня в задумчивой позе с головой, подпертой рукой, в другой руке — нотная бумага, как будто он сочиняет. Костюм домашний — может быть даже халат — фон радостный, весенний русский пейзаж, яркий, небо с радугой и цветущие вишни. У него есть музыкальная поэма „Весна“, которую он сам любит, и этот фон будет как бы ее иллюстрировать»⁵.

Конечно, нельзя не отметить некоторой эклектичности композиции, в которой художник ностальгически хотел собрать приметы и знаки русской жизни, — есть в этом некое многословие, избыточность деталей, как будто адресованных американскому зрителю.

А рисунок к этому портрету оказался одним из самых удачных изображений композитора, который нравился и самому композитору. М. Добужинский в своих воспоминаниях писал: «Пожалуй, лучший портрет Рахманинова — один небольшой, чрезвычайно тонкий и строгий и в то же время как бы „завуалированный“ рисунок К. Сомова. Тут он избег соблазна подчеркивания узора... деталей и ближе всего выразил духовную сущность этого человека»⁶. Этот карандашный портрет так понравился русскому архитектору, другу семьи Рахманиновых, М. В. Брайкевичу (1874—1940), что по его просьбе Сомов сделал авторскую копию.

При сравнении этих двух портретов очевидно, что в повторе несколько сглажены глубокие складки на лице, и настроение более просветленное, однако выразительности, несомненно, больше в исходном варианте.

Особое место в иконографии Рахманинова занимают два портрета работы Бориса Григорьева, относящиеся к 1930 году (они также хранятся в фонде ВМОМК им. М. И. Глинки). Свидетельства возникновения этих портретов сохранились в опубликованной переписке художника с композитором. Григорьев обратился к Сергею Васильевичу с просьбой о позировании, и тот согласился, пригласив его летом в имение под Парижем, где он жил с семьей.

Жесткая, несколько утрированная манера письма Григорьева, особенно отчетливая в его большом цикле «Расея», создаваемом в 1920 годы, не была близка Рахманинову. В своей модели художник подчеркнул некоторые физические особенности лица музыканта — глубокие складки, вздувшиеся вены на виске, — отчего оба портрета носят сумрачный характер.

По отношению к графическому портрету Григорьева уместно вспомнить свидетельство другого художника, Мстислава Добужинского: «...вблизи меня особенно поразило это лицо. Я сразу подумал: какой замечательный портрет! Он был коротко стрижен, что подчеркивало его татарский череп, скулы и крупные уши — признак ума (такие же были у Толстого). Не удивительно, что так много художников делали его портреты и что некоторые увлекались „документальной“ передачей странных особенностей его лица с сеткой глубоких морщин и напряженных вен»⁷.

Григорьев обратился к Рахманинову с предложением купить портреты, так как находился в трудном материальном положении. Сергей Васильевич деликатно уклонился от приобретения. Однако он выслал художнику 5000 франков — как будто бы в долг (не желая ранить его самолюбие), понимая, что эти деньги к нему не вернутся⁸. Впоследствии портреты оказались в семье Рахманинова: они очень нравились его дочери Татьяне.

Александр Яковлев (1887—1939) принадлежит к числу прекрасных мастеров рисунка. Член «Мира искусства» с 1912 года, он был другом В. Шухаева, общался с Б. Григорьевым. А. Бенуа писал о Яковлеве, как о художнике, который был влюблен в жизнь, умел ее ценить и умел выражать свой вкус жизни в своем творении. В его творчестве жанр портрета занимал ведущее место. Изображение Рахманинова было выставлено на продажу в 1950 году Бостонской художественной галереей. Этот портрет воспроизведен на обложке буклета выставки. Яковлев три года работал в художественной школе при Бостонском музее изящных искусств. Портрет датируется 1935 годом, весной которого Рахманинов совершал свое ежегодное турне по Америке. В этом году, как известно, композитор работал над Третьей симфонией. Энергичный ракурс головы творца передает внутреннее напряжение модели, ее сосредоточенность и духовную силу.

Что касается портретов работы Бориса Шаляпина (1904—1979), сына великого русского певца Федора Ивановича Шаляпина, то для них сохранились более подробные документальные данные. Дружба двух семей, прошедшая через десятилетия, создала необыкновенно теплые, близкие отношения между художником и его моделью.

Сергей Васильевич был шафером на свадьбе Федора Ивановича, а затем стал крестным отцом первой дочери певца, Ирины (имя «Ирина» Рахманинов и Шаляпин дали своим старшим дочерям по выбору Сергея Васильевича). Дружба с Борисом также проходила через всю их жизнь. Когда молодой художник по совету отца приехал учиться в Париж, естественно, их контакты стали чаще.

Борис Шаляпин сделался признанным портретистом. Ему принадлежат изображения Прокофьева, Стравинского, Кусевицкого, Тосканини и многих других деятелей культуры. И вот в 1929 году художник обращается к Сергею Васильевичу с просьбой о позировании. Далее приводим цитату из комментария искусствоведа О. В. Рожновой: «Написанный на даче композитора под Парижем, в веселой многолюдной обстановке уютного дома, этот холст свидетельствует о возросшем мастерстве портретиста. Применив фронтальную композицию, художник изобразил Сергея Васильевича... сидящим в кресле. Сдержанные темные тона портрета не отвлекают от главного — лица композитора и крупных кистей рук с узкими нервными пальцами»⁹.

Второй портрет Рахманинова работы Бориса Шаляпина занимает уникальное место в живописной иконографии Рахманинова. Он считается последним прижизненным портретом великого музыканта. Рахманинов не мог в это время специально позировать художнику, и особую ценность полотну придает то, что Борис Шаляпин писал портрет во время композиторской работы над «Симфоническими танцами» (1940 год, пригород Нью-Йорка). Строгий профиль сидящего пианиста выделяется на фоне красно-коричневой деревянной стены, что придает изображению дополнительный драматизм, какую-то предгрозовую тревожность. Как вспоминал Борис Федорович, в конце сеансов Рахманинов подержал спокойно руки на клавиатуре, чтобы художник смог их запечатлеть.

Сохранились две фотографии художника и его модели рядом с портретом. На одной из них дарственная подпись Рахманинова: «Художнику — его капризная модель. 10 ноября 1940 года»¹⁰.

История самого портрета, его получения Музеем музыкальной культуры хорошо известна. В 1945 году тогдашний директор музея, Екатерина Николаевна Алексеева, обратилась к художнику с просьбой продать музею этот портрет. В ответ она получила письмо с великодушным предложением принять картину в дар.

И еще два изображения Рахманинова. Как известно, документальная иконография музыканта очень велика; сохранилось огромное количество фотографий Сергея Васильевича. Это лицо всегда притягивало к себе, и фотографы не уставали фиксировать его на пленку.

Но среди них есть подлинно художественные портреты. Один из них датируется 1941 годом. Имя фотографа — Эдвард Стайхен.

Подкупает любовное отношение того, кто стоял за камерой, к модели. Лицо как будто озарено внутренним светом и на темном фоне сияет, как теплый источник огня.

История еще одного портрета необычна и в какой-то мере загадочна. Эта работа художника Бориса Арцыбашева (1899—1965) относится к 1943 году. Судя по всему, она предназначалась для обложки журнала «Time», в котором он, как и Борис Шаляпин, сотрудничал. Однако в марте Рахманинов скончался, а один из принципов журнала — публикация только прижизненных изображений человека в расцвете его карьеры. В результате портрет был опубликован в черно-белом варианте 1 апреля 1943 года в газете «New York Times». В сопроводительном тексте к изображению композитора редакция сообщала, что в цветном варианте этот портрет будет опубликован в следующем номере журнала «Time». Однако портрет там так и не появился¹¹.

Несмотря на богатую портретную галерею, оставленную нам выдающимися художниками эпохи, в завершении статьи уместно вспомнить высказывание близко знавшей Сергея Васильевича Е. К. Сомовой: «Ни одному из художников, писавших его портреты, не удалось вполне передать глубокую, сосредоточенную его значительность»¹². Загадочность, ускользающая недоговоренность остались нам как послание от художников, свидетельствовавших о неисчерпаемости духа гения.

Примечания

¹ Дягилев С. Основа художественной оценки // Мир искусства. 1899. Т. 1. С. 50—52.

² Отметим также разновидность портрета, столь типичную для художников, — автопортрет как возможность постоянного и непрерывного изучения собственной личности. Это, например, двойной автопортрет А. Яковлева и В. Шухаева в костюмах Арлекина и Пьеро, автопортрет у зеркала З. Серебряковой и многие другие.

³ Метнер Н. К. Письма / сост. и ред. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1973. С. 166.

⁴ Шаляпина И. Ф. Памяти С. В. Рахманинова // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / ГЦММК им. М. И. Глинки; сост.-ред., примеч. и предисл. З. А. Апетян. 5-е изд., доп. М.: Музыка, 1988. Т. 2. С. 175.

⁵ Цит. по: Зуев Г. И. Петербургская Коломна. М.: Центрполиграф, 2007. С. 474.

⁶ М. В. Добужинский // Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 273.

⁷ Там же.

⁸ Письмо Б. Д. Григорьеву от 9 сентября 1931 г. // С. Рахманинов. Литературное наследие: в 3 т. Т. 2: Письма / ГЦММК им. М. И. Глинки; сост. ред., авт. вступ. ст.

З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1978. С. 315. Письмо Б. Д. Григорьеву от 17 сентября 1931 г. // Там же. С. 315—316.

⁹ Рожнова О. Борис Шаляпин: жизнь и творчество / О. Рожнова; ГЦММК им. М. И. Глинки. М.: Изограф, 2000. С. 9.

¹⁰ Борис Шаляпин прошел хорошую школу рисунка еще в Петербурге, у В. Шухаева и А. Яковлева. Владение линией, умение схватывать характерные детали лица сослужили ему отличную службу уже в Америке. С 1942 по 1970 год он — художник весьма известного и влиятельного американского журнала «Time», первого новостного еженедельника в мире, издающегося с 1923 года. Как известно, каждый номер «Time» обладает «своим лицом» — его обложка демонстрирует портрет человека, вызывающего наибольший общественный интерес не только в США, но и во всем мире. И вот с 1942 по 1970 год «лицо» этого респектабельного консервативного еженедельника создавал Борис Шаляпин. По нашим подсчетам, ему принадлежит около 15% рисунков к обложкам этого периода. Его перу принадлежат портреты самых разных политических деятелей того времени, популярных артистов, спортсменов, писателей.

¹¹ Сведения приводятся по неопубликованной статье научного сотрудника ВМОМК им. М. И. Глинки Е. Кривцовой.

¹² Е. К. Сомова // Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 233.

А. И. Ермаков

(д. Ивановка, Тамбовская область)

«...В Ивановку я всегда стремился».

Музей-усадьба С. В. Рахманинова: история и современность

«Ивановка» старинное имение, принадлежащее моей жене. Я считаю его своим, родным — так как живу здесь 23 года. Именно здесь давно, когда я был еще совсем молод, мне хорошо работалось...

С. В. Рахманинов. Письмо М. С. Шагинян от 8 мая 1912 г. им. Ивановка, Тамбовской губ.

Имя С. В. Рахманинова теснейшим образом связано с Ивановкой. Здесь с 1890 по 1917 год Сергей Васильевич Рахманинов много и плодотворно работал. В то время он жил по следующему распорядку: осень, зима — гастрольные поездки по России, Европе, Америке; весна, лето — жизнь в Ивановке.

Ивановка стала его семейным гнездом: теплым, светлым, счастливым. Это было единственное место на свете, где композитор оставался один на один со своей землей, где он много и с удовольствием занимался ведением хозяйства.

Ивановка представляла собой провинциальную дворянскую усадьбу, расположенную в степной части юга Тамбовской губернии. Она принадлежала роду дворян Сатиных, ведущих свое происхождение от самого Рюрика. Имение возникло на берегу речки Вязовки

в пятидесятые годы XVIII века и было названо в честь своего основателя — Ивана Сатина. К концу XIX века усадьба представляла собой крупный комплекс, состоящий из жилой части (дом, флигель), хозяйственных построек, старого и молодого парков, огородов, ягодников.

И. А. Брандт вспоминает: «Перед домом стояла огромная скамья, на которой любили собираться все обитатели Ивановки. Перед скамьей стоял также огромный стол. На этом столе всегда стоял самовар, так как чаепитие в Ивановке продолжалось практически целый день. <...>

Крылец у дома было несколько. Главное выходило на лужайку, прямо напротив теннисного корта, а слева от теннисного корта сразу начиналось длинное кирпичное здание конного двора. ...Крыльцо было необычно тем, что прямо над ним был небольшой балкончик, попасть на который можно было с лестничной площадки второго этажа. <...> Со стороны флигеля у дома тоже был „двухэтажный“ балкон. <...>

Комнаты первого этажа располагались анфиладой. Справа от входа была столовая, за ней гостиная, библиотека. Комнаты эти были просторными. Здесь же, на первом этаже, находилась комната Варвары Аркадьевны и комната Александра Александровича и еще две комнаты, в которых размещали гостей, а если гостей не было, то Варвара Аркадьевна сушила там, на полу, свои травы. На втором этаже была бильiardная, необыкновенно большая по площади. <...>

Во всех комнатах второго этажа также было очень светло. Рядом с бильiardной находилась спальная комната Сатиных. В угловой комнате, имевший выход на веранду, жила Софья Александровна. А в остальных комнатах размещали гостей. В коридоре, на первом и втором этажах, было большое окно, которое также было застеклено цветными стеклами»¹.

Первоначально флигель построен в 1841 году по чертежам Э. А. Сатиной (урожденной баронессы Крюденер — бабушки Н. А. Рахманиновой, жены С. В. Рахманинова). Здание построено для хозяйственных нужд и для размещения гостей, приезжавших на лето в Ивановку.

В 1868 году А. А. Сатин (тесть С. В. Рахманинова) устраивает на первом этаже флигеля судебную камеру. С 1869 года на втором этаже располагается школа для крестьянских детей Ивановки. В 1890 году после того, как А. А. Сатин ушел в отставку, а земство при его поддержке построило в Ивановке школу, здание флигеля освободилось.

До 1902 года, приезжая в Ивановку, Рахманинов останавливался во флигеле или в одной из комнат дома. В апреле 1902 года В. А. и А. А. Сатины (теща и тесть Рахманинова) подарили молодой

семье Рахманиновых флигель. С 1902 по 1917 год, приезжая в Ивановку, семья Рахманиновых жила только во флигеле. На первом этаже — кабинет С. В. Рахманинова, спальня, комната младшей дочери Тани, на втором — комната старшей дочери Ирины, гувернантки И. А. Брандт и М. А. Шаталиной (домоправительницы).

Восьмого июля 1909 года был составлен план флигеля для земской управы. Здание оценено в 3,8 тысячи рублей. На открытой веранде флигеля устраивались домашние концерты. В 1918 году флигель был уничтожен, и только в 1978 году восстановлен по проекту архитектора В. М. Белоусова.

Центром Музея-усадьбы является усадебный дом. «Гостиная представляла собой огромную комнату с тремя окнами... В гостиной всегда было светло. Свет давали окна и световой колодец, который из гостиной уходил в биллиардную, а из нее — прямо в крышу, застеклен он был цветными окнами, вернее рамы были застеклены цветными стеклами. <...> Из гостиной в биллиардную вела узкая винтовая лестница с точеными балясинами. <...>.

В гостиной, как правило, в дождливые и прохладные дни, по вечерам собирались практически все обитатели Ивановки: и взрослые, и дети. Здесь было уютно, и каждый находил себе дело по душе. <...>. Посреди комнаты стоял белый, отделанный бронзой, рояль. <...> Сергей Васильевич не любил играть на этом рояле, называя его не иначе как „холеный барчук“. Действительно, рояль был красив внешне, но играть на нем было очень трудно из-за тугой механики. У рояля стоял высокий стул. В промежутках между окнами стояли небольшие диванчики, перед которыми стояли небольшие овальные столики, на которые ставили вазы с фруктами. Между диванчиками стоял столик с граммофоном, который часто заводили по вечерам, иногда граммофон выносили на нижнюю веранду, или в парк. В углах, перед окнами, стояли светлые консоли, на которых стояли большие синие вазы. По бокам винтовой лестницы, ведущей в биллиардную, были две колонны, которые держали потолок. Справа от лестницы, за колонной, между стеной и камином, был „шахматный уголок“, где стоял шахматный столик, по бокам столика — два кресла, над столиком — канделябры со свечами. Между столиком и камином, на стене висели большие часы»².

Первой в анфиладе парадных комнат усадебного дома являлась столовая. Собирались здесь только в дождливую и прохладную погоду, а когда было ясно, накрывали стол на лужайке перед домом. «За обеденным столом нас сидело ежедневно не менее 20 человек»³. «В ней мы всегда обедали, ужинали, пили чай, хозяева принимали в этой комнате гостей, угощали их. Комната была просторной,

с высокими потолками. Два больших окна в ней смотрели на лужайку перед конным двором. Стены ее были окрашены во что-то кремовое, а на стенах (окнах), были кремовые и белые шторы, которые были красиво собраны сверху и по бокам. На подоконниках стояли красивые горшки с цветами. <...>

...Освещалась столовая по вечерам лампами и свечами, а когда приезжали гости, то еще зажигали большую люстру, которая свешивалась с потолка посередине столовой. Все Сатины были очень гостеприимные люди. Они постоянно приглашали к себе в гости родственников и соседей. Пищу готовили во флигеле, затем переносили ее в дом, где ставили на большом буфете в прихожей, а оттуда уже заносили в столовую, где подавали на стол. <...>

Посуда вся была необыкновенно красивая. Рассказывали, что большинство посуды привезла еще из Германии мать Александра Александровича. Посуда хранилась в шкафах в столовой, в буфете и горке в прихожей, а та, что попроще, хранилась на кухне, во флигеле»⁴.

Еще одна достопримечательность усадьбы — ее парк. Он был заложен в 40-е годы XIX века Эмилией Александровной Сатиной (урожденной Эмилией Элизабет Доротеей фон Крюденер) — матерью Александра Александровича Сатина, бабушкой Натальи Александровны Рахманиновой.

Сирень была гордостью и украшением ивановского парка. Сиреневые «шары» (огромные сиреневые клумбы) были разбросаны по всему парку. Отдельные кусты сирени были посажены даже между плодовыми деревьями в садах. Въезд в Ивановку представлял собой заросли из цветущих кустарников, в том числе и из сирени. Сиреневые кусты окружали дом, окружали лиственные деревья в молодом парке, росли между деревьями на березовой аллее.

«Старый парк состоял из двух аллей: кленовой и красной. Последняя называлась так потому, что была выложена красным кирпичом. В любую погоду по этой аллее можно было гулять, не испачкав обуви. Все ивановцы, особенно дети, любили эту аллею. По утрам на ней было многолюдно. Сергей Васильевич шутил: „Движение, как на Тверской“.

На этой аллее стоял садовый диванчик, на котором было приятно сидеть в тени. Красная аллея начиналась прямо от окон дома и заканчивалась у плетня, который огораживал всю усадьбу. Красную аллею от усадебного въезда отделял ров, по краю которого росли розы и сирень, когда все они цвели, то этот уголок парка был необыкновенно милым.

Когда Сергей Васильевич гулял по красной аллее, то никто из нас не смел к нему подойти. Все мы знали, что это не просто прогулка, это работа. Всегда возникало такое ощущение, что он о чем-то советуется с природой»⁵.

Ради лета в Ивановке Сергей Васильевич отказывался от самых лестных гастрольных предложений. Ивановка была для него, по его собственным словам, «милым сердцу и душе монастырем». Здесь, в благословенной тиши, талант Рахманинова созрел, вырос и достиг невиданных высот.

В Ивановке он работает над Первой и Второй симфониями, симфоническими произведениями «Цыганское каприччио», «Утес», «Остров мертвых», операми «Франческа да Римини», «Скупой рыцарь», кантатой «Весна», вокально-симфонической поэмой «Колокола», Литургией св. Иоанна Златоуста, виолончельной и фортепианными сонатами, фортепианными концертами, а также прелюдиями, музыкальными моментами, этюдами-картинами, романсами.

В 1918 году имение было полностью разрушено. Воссоздание Ивановки началось в 1968 году.

Этому предшествовала большая организационная работа, проведенная общественностью Тамбовской области. Особый интерес к Ивановке вызвали публикации Д. В. Калашникова на страницах газеты «Тамбовская правда». Д. В. Калашников был автором книги «Школьникам о С. В. Рахманинове», буклета «Рахманиновские места Тамбовского края». В своих публикациях Д. В. Калашников поднял вопрос о воссоздании Ивановки.

Следующим этапом возрождения усадьбы стало создание 26 мая 1968 года в здании ивановского сельского клуба Комнаты-музея С. В. Рахманинова коллективом Тамбовского областного музея под руководством Л. Н. Ростиславской. Руководителем общественного музея стала преподаватель местной музыкальной школы Л. А. Тимашевич. В Ивановке стали проводиться ежегодные Дни музыки С. В. Рахманинова. В 1971 году в Воронеже выходит сборник материалов и документов «С. В. Рахманинов в Ивановке» (составитель сборника и автор предисловия — Н. Н. Емельянова). В этом же году был заложен фундамент флигеля (проект архитектора В. М. Белоусова).

В 1973 году, к столетию со дня рождения С. В. Рахманинова, Тамбовский областной музей, при поддержке ГЦММК им. М. И. Глинки, обновил экспозицию общественного музея. А в августе 1978 года в Ивановке был создан Дом-музей С. В. Рахманинова на правах филиала Тамбовского областного музея.

В день открытия Дома-музея, 18 июня 1982 года, состоялась торжественная презентация скульптурного портрета С. В. Рахманинова (скульптор К. Я. Малофеев, архитектор А. С. Куликов). Идея автора заключается в том, что Сергей Васильевич дирижирует окружающей природой. Символичен постамент памятника — в виде черной крышки рояля. В 1987 году Дом-музей С. В. Рахманинова был преобразован в Музей-усадьбу С. В. Рахманинова.

С этого времени в Ивановке ежегодно проходят Международные музыкальные фестивали им. С. В. Рахманинова. Продолжается воссоздание усадебных построек: в 1993 году — гараж, в 1994 — кладовая, затем при поддержке и помощи Ю. П. Рахманинова и АО «Трансинжстрой» был воссоздан усадебный дом Ивановки, открытие которого состоялось 25 сентября 1995 года. Следующее десятилетие ознаменовано воссозданием беседки (2003), качелей (2008), в этом же году создан кабинет-музей Ю. П. Рахманинова. В 2011 году воссоздан садовый домик, в 2012 — дворовая изба. Открыта сцена Зеленого театра.

Музей-усадьба является местом проведения многочисленных фестивалей и конкурсов: «Сиреневый фестиваль», «Музыкальное лето в Ивановке», «Джаз в Ивановке», «Звездное лето в Ивановке», «Сиреневая ночь в Ивановке», фестиваль вокального искусства имени И. К. Архиповой, конкурс исполнителей русской народной песни, конкурс пианистов памяти Ю. П. Рахманинова, конкурс фортепианных ансамблей им. С. В. Рахманинова.

С 1991 года здесь проводятся творческие (фортепианные, вокальные, скрипичные, театральные) ассамблеи. На протяжении 20 лет Ивановка является местом проведения научно-практической конференции, посвященной юбилейным датам со дня рождения композитора.

С 1998 года заложена традиция проведения фольклорных праздников: «Картошкины именины», «День варенья», «Праздник блина», «Широкая масленица», «Троицын день», «Святое крещение», «День рождения капусты», «Самоварные забавы и потехи», новогодние и рождественские праздники.

Продолжается открытие новых экспозиций, последние из них — комнаты Саши Сатина и Марины Шаталиной.

В Ивановке система неба соединяется с системой земли. Энергетическое содержание Ивановки, одухотворенное гением С. В. Рахманинова, мощно и богато. Оно помогает гостям Ивановки соединить в своем сознании материалистическое мировоззрение современного человека с тонким незримым миром, которого человек не замечает, но который оказывает огромное влияние на нашу жизнь.

Уважительное прикосновение к этому миру дает нам зримые результаты в улучшении самочувствия, здоровья, отношений с окружающими людьми. Духовная энергетика Ивановки помогает сделать человеческую душу сильной и чистой.

Примечания

¹ Письма Ирины Александровны Брандт. Письмо А. И. Ермакову от 12 марта 1974 г. // Ивановка: Времена. События. Судьбы: альманах / сост. А. Ермаков, А. Жогов. М.: Изд-во Фонда Ирины Архиповой, 2008. С. 94—95.

² Письмо А. И. Ермакову от 7 сентября 1973 г. // Там же. С. 89—90.

³ Воспоминания Софьи Александровны Сатиной // Там же. С. 56.

⁴ Письма Ирины Александровны Брандт. Письмо А. И. Ермакову от 14 февраля 1973 г. // Там же. С. 82.

⁵ Письмо А. И. Ермакову от 12 ноября 1973 г. // Там же. С. 93.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Юджин ОРМАНДИ.

Интервью журналу

«The Russian Orthodox Journal», 1944, Vol. 17, № 11¹

Думая или говоря о Сергее Рахманинове, мы с трудом можем поверить, что такого выдающегося человека нет в живых. Наше самое сокровенное воспоминание о нем связано с оркестром. Рахманинов говорил, что Филадельфийский оркестр был самым лучшим, который он когда-либо знал во все времена. Он повторял эти слова часто и вполне искренне.

Он создал свое последнее знаменитое произведение «Симфонические танцы» летом 1940. Когда сочинение было почти закончено, но еще не переписано набело, он попросил меня приехать в его летнюю резиденцию в Лонг Айленде, чтобы вместе просмотреть его. Ему хотелось узнать, что я думаю об этом произведении. Он также хотел объяснить свою точку зрения, рассказать, что он чувствовал, сочиняя «Танцы». Конечно же, я приехал, и он сказал: «Я бы хотел посвятить это произведение вам и вашему великому оркестру, если вы не против». Я ответил, что ничто не доставит мне большего удовольствия и что все оркестранты будут этим гордиться.

Рахманинов присутствовал в Академии во время генеральной репетиции этого произведения и практически на всех репетициях. Он был очень доволен трактовкой произведения и на последней репетиции 3 января 1941 года, в день, когда должна была состояться мировая премьера. Я еще стоял перед оркестром, а он подошел, пожал мне руку и сказал: «Господа, когда я был молодым человеком, у меня был один кумир — Шаляпин. Я невероятно любил его. Все, что я написал, все, что я создал в музыке, я делал только с одной мыслью — Шаляпин. Теперь его нет в живых, и я написал это произведение с мыслью о его преемнике, Филадельфийском оркестре, как о моем кумире. Поэтому разрешите мне посвятить это произведение величайшему оркестру, который я когда-либо слышал, и его дирижеру». После первого исполнения он сам говорил мне снова и снова, что, по его мнению, «Симфонические танцы» — лучшая его работа. Это было последнее величайшее произведение Рахманинова, хотя он и написал еще несколько сочинений перед смертью.

Рахманинов играл с нами каждый год. Дело в том, что Филадельфийский оркестр — единственный, с которым он когда-либо делал записи. Сначала он записывался со Стоковским, — до того, как я приехал в Филадельфию, а потом стал записывать музыку со мной. Сегодня единственные записи его сочинений в собственном исполнении — те, которые он сделал с нами.

Когда кто-нибудь приходит поговорить со мной о Рахманинове, я рассказываю, что каждый человек в нашем оркестре любил его и относился к нему, как к отцу или старшему брату. Что же касается моей судьбы, скажу так: этот человек, не имевший обыкновения никого просить, вместе с другим великим музыкантом страны (Фрицом Крейслером. — И. М.) ходатайствовал за меня как за дирижера после отставки господина Стоковского. Он написал письмо Совету, попросив назначить меня (на должность художественного руководителя и дирижера. — И. М.) как логического преемника Стоковского. Вот почему у нас есть несколько причин любить его.

Рахманинова хорошо знали лишь несколько человек — он подпускал к себе мало людей. Мы смотрели на него, как на великого коллегу, великого пианиста, нашего собственного советчика. У него всегда были готовы добрые слова, мы часто звонили, чтобы спросить его о чем-либо, и он всегда с удовольствием давал совет.

Он регулярно бывал на наших концертах, никогда не забываясь заранее о специальном месте для себя. Он просто приходил и садился там, где, по его мнению, было лучше всего слышно, вместе с теми людьми, которые слушали музыку ради удовольствия. Когда ему нравилось наше исполнение, он, бывало, громко аплодировал, и все оркестранты видели это. Если же нет, ну, я полагаю, он просто помалкивал.

Рахманинов был очень счастлив в семейной жизни. Я сам много раз наблюдал его как прекрасного мужа, великолепного отца и — даже более того — прекрасного деда. Его семья, его «три леди», как я всегда слышал от него, были всегда вместе с ним: жена, дочь и внучка.

Когда Рахманинов заканчивал концертное выступление, он покидал свое место за роялем и шел, иногда останавливаясь, к сценическому выходу; затем он, бывало, торопился и прямо-таки бежал к своей артистической, где его ждали жена и дочка, и он, увидев их, наклонялся и целовал руки. Он всегда вначале думал о своей семье. Они были так тесно связаны и счастливы вместе! Вот какая была красивая семейная жизнь, — такую вряд ли кто-либо мог себе представить. Это особо примечательно как раз в то время, когда много, казалось бы, счастливых семей разбивалось.

Теперь, когда Рахманинова не стало, мы очень по нему скучаем. Конечно, никто не сможет занять его место; это тяжелая утрата для искусства, незаменимая потеря для нас.

*Перевод Алены Кириллиной
Публикация подготовлена И. А. Медведевой*

Примечание

¹ Интервью Юджина Орманди, дирижера, художественного руководителя Филадельфийского симфонического оркестра, появилось в журнале «The Russian Orthodox Journal» через год после кончины С. В. Рахманинова.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алейников Михаил Иванович

кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории (академии) им. Н. А. Римского-Корсакова

Антипов Валентин Иванович

кандидат искусствоведения, руководитель Научного совета Русского Музыкального Издательства

Валькова Вера Борисовна

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных, член Союза композиторов России

Вартанов Сергей Яковлевич

кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории (академии) им. Л. В. Собинова

Воеводкина Нелли Вячеславовна

преподаватель Тамбовского колледжа искусств

Ермаков Александр Иванович

директор Музея-усадьбы С. В. Рахманинова «Ивановка», заслуженный работник культуры РФ

Зверева Светлана Георгиевна

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва), преподаватель Королевской консерватории Шотландии (Royal Conservatoire of Scotland), музыкальный руководитель хора «Russkaya Cappella» (Глазго)

Казьмин Олег Алексеевич

музыковед, краевед, заслуженный работник культуры РСФСР

Казьмина Елена Олеговна

кандидат искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С. В. Рахманинова

Ковалев Андрей Борисович

*кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории и теории музыки
Академии хорового искусства имени В. С. Попова*

Кривошей Ирина Михайловна

*кандидат искусствоведения, профессор кафедры
камерно-концертмейстерского искусства
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова*

Кузнецова Екатерина Михайловна

*аспирантка кафедры истории музыки
Российской академии музыки имени Гнесиных*

Ляхович Артем Владимирович

*кандидат искусствоведения, старший преподаватель
Киевского института музыки имени Р. М. Глиэра*

Медведева Ирина Андреевна

*кандидат искусствоведения,
заместитель генерального директора по научной работе
Всероссийского музейного объединения
музыкальной культуры имени М. И. Глинки (1986—2012),
советник генерального директора по науке (2012—2013),
член Союза композиторов России*

Михеева Марина Владимировна

*кандидат искусствоведения, заведующая сектором
редких изданий Научно-музыкальной библиотеки
Санкт-Петербургской государственной консерватории (академии)
им. Н. А. Римского-Корсакова*

Плуталов Денис Владимирович

*доктор музыкального искусства (Doctor of Musical Arts),
преподаватель Университета Небраска-Линкольн
(Lincoln, Nebraska Area), США*

Польская Ирина Ильинична

*доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки и фортепиано
Харьковской государственной академии культуры*

Рахимова Дильбар Абдурахмановна

*кандидат искусствоведения, старший преподаватель
кафедры истории и теории музыки
Волгоградского института искусств им. П. А. Серебрякова*

Сахарова Галина Петровна

*музыковед, заведующая отделом «С. С. Прокофьев»
Государственного центрального музея музыкальной культуры
им. М. И. Глинки (до 2010 года)*

Сенков Сергей Евгеньевич

*кандидат искусствоведения, декан фортепианного факультета,
профессор кафедры специального фортепиано Российской академии
музыки имени Гнесиных, заслуженный работник высшей школы РФ*

Серeda Валентин Павлович

*музыковед-теоретик, педагог, методист, преподаватель
Государственного музыкального колледжа имени Гнесиных
(до 2010 года), руководитель музыкальной школы «Лад»
при Московской средней общеобразовательной школе № 261*

Скафтымова Людмила Александровна

*доктор искусствоведения, профессор кафедры
истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной
консерватории (академии) им. Н. А. Римского-Корсакова,
заслуженный работник высшей школы РФ*

Скворцова Ирина Арнольдовна

*доктор искусствоведения, профессор кафедры истории
русской музыки, декан факультета повышения квалификации
Московской государственной консерватории
имени П. И. Чайковского, член Союза композиторов России*

Скурко Евгения Романовна

*доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова*

Трубникова Лариса Николаевна

*кандидат искусствоведения, профессор кафедры культурологии
Национального университета «Юридическая академия Украины
имени Ярослава Мудрого»*

Фролов Сергей Владимирович

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории
русской музыки Санкт-Петербургской государственной
консерватории (академии) им. Н. А. Римского-Корсакова*

Ханнанов Ильдар Дамирович

*доктор теории музыки (Ph.D.), профессор Консерватории Пибоди
Университета Джонса Хопкинса (Балтимор, Мэрилэнд, США)*

Шелудякова Оксана Евгеньевна

*доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки
Уральской государственной консерватории (академии)
имени М. П. Мусоргского*

Ярешко Александр Сергеевич

*доктор искусствоведения, профессор кафедры народного пения
и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории
(академии) им. Л. В. Собинова*

СОДЕРЖАНИЕ

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ И КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТВОРЧЕСТВА С. В. РАХМАНИНОВА

В. И. Антипов (г. Москва)

Рахманинов и мировая культура.

Тезисы к новому направлению

в изучении творчества композитора..... 3

С. Е. Сенков (г. Москва)

Гений признанный и непонятый..... 13

М. И. Алейников (г. Санкт-Петербург)

О религии в духовном мире С. В. Рахманинова

(штрихи к портрету композитора)..... 17

С. Г. Зверева (г. Москва, Россия — г. Глазго, Великобритания)

О некоторых музыкальных замыслах Рахманинова

середины 1930-х годов..... 27

А. Б. Ковалев (г. Москва)

Хоровые циклы Литургии и Всенощного бдения С. В. Рахманинова:

к вопросу о жанровой специфике..... 40

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ С. В. РАХМАНИНОВА: СТИЛЬ, ЖАНР, ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

И. А. Скворцова (г. Москва)

С. В. Рахманинов и стиль модерн: параллели и различия..... 50

Л. А. Скафтымова (г. Санкт-Петербург)

С. Рахманинов: особенности позднего периода творчества..... 56

Д. В. Плуталов (г. Линкольн, Небраска, США)

I. Виллем Менгельберг в жизни Сергея Рахманинова..... 64

II. Виллем Менгельберг.

Рабочие пометки в партитурах Рахманинова..... 70

Е. М. Кузнецова (г. Москва)

Редакции Четвертого фортепианного концерта

как зеркало отношений С. Рахманинова

с американской аудиторией..... 77

А. В. Ляхович (г. Киев, Украина)

Рахманинов и американская развлекательная музыка..... 86

ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. В. РАХМАНИНОВА

<i>С. Я. Вартанов (г. Саратов)</i> Дар любви: образ автора в фортепианных концертах С. Рахманинова.....	101
<i>О. Е. Шелудякова (г. Екатеринбург)</i> «Чужое слово» в стилевой системе С. Рахманинова.....	112
<i>С. В. Фролов (г. Санкт-Петербург)</i> Глинкинский след в жизни и творчестве С. В. Рахманинова.....	120
<i>А. С. Ярешко (г. Саратов)</i> Последние звоны далекой Родины.....	128
<i>Д. А. Рахимова (г. Волгоград)</i> Из архивных наблюдений: к вопросу об ориентализме С. В. Рахманинова.....	135
<i>И. М. Кривошей (г. Уфа)</i> «Райский локус» в романсах Рахманинова.....	142
<i>В. Б. Валькова (г. Москва)</i> Символика сна в поэме С. Рахманинова «Колокола».....	148
<i>Н. В. Воеводкина (г. Тамбов)</i> Мифологема острова в произведениях С. В. Рахманинова.....	156

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ С. В. РАХМАНИНОВА

<i>Е. Р. Скурко (г. Уфа)</i> Некоторые аспекты преломления интегрирующего метода развития в инструментальной музыке Рахманинова.....	164
<i>И. Д. Ханнанов (г. Балтимор, Мериленд, США)</i> Сложности теоретического подхода к музыке Сергея Рахманинова.....	174
<i>В. П. Середа (г. Москва)</i> Принципы «новой модальности» в романсах С. В. Рахманинова.....	186

С. В. РАХМАНИНОВ:
ПРОБЛЕМЫ НАУЧНОЙ БИОГРАФИИ КОМПОЗИТОРА

<i>М. В. Михеева (г. Санкт-Петербург)</i> «Петербургский архив» С. В. Рахманинова.....	197
<i>Е. О. Казьмина (г. Тамбов)</i> Летопись жизни и творчества С. В. Рахманинова: 1896—1897..... С. В. РАХМАНИНОВ И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ	203
<i>И. И. Польская (г. Харьков, Украина)</i> С. Рахманинов и род де Скалон: вариации на две темы.....	217
<i>О. А. Казьмин (г. Тамбов)</i> Рахманинов и Шаляпин на стезе сотворчества.....	225
<i>Л. Н. Трубникова (г. Харьков, Украина)</i> Сергей Рахманинов, Григорий Алчевский и «Украинский Карузо».....	237

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ,
СОХРАНЕНИЯ И ТВОРЧЕСКОГО ОСВОЕНИЯ
ИСТОРИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

<i>И. А. Медведева (г. Москва)</i> 1940-е годы: С. В. Рахманинов и Музей музыкальной культуры.....	243
<i>Г. П. Сахарова (г. Москва)</i> Об иконографии Сергея Рахманинова в прижизненных изображениях художников.....	258
<i>А. И. Ермаков (д. Ивановка, Тамбовская область)</i> «...В Ивановку я всегда стремился». Музей-усадьба С. В. Рахманинова: история и современность.....	264

ПРИЛОЖЕНИЕ

Юджин Орманди.

Интервью журналу

«The Russian Orthodox Journal», 1944, Vol. 17, № 11.....	271
---	-----

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	273
----------------------------------	-----

СОДЕРЖАНИЕ	277
-------------------------	-----

Научное издание

**С. В. РАХМАНИНОВ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА:
МАТЕРИАЛЫ V МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

15—16 мая 2013 года

Редактор-составитель — ВАНОВСКАЯ Ирина Николаевна

Редакционная коллегия:

ВАЛЬКОВА Вера Борисовна, МЕДВЕДЕВА Ирина Андреевна,
СКВОРЦОВА Ирина Арнольдовна, СКУРКО Евгения Романовна

Компьютерная верстка — И. Н. Вановская

Подписано в печать 15.02.2014. Бумага офсетная. Формат 60×84¹/₁₆.
Гарнитура Times. Печать цифровая. Усл. печ. л. 16,27. Тираж 300 экз. Заказ 11.

Редакционно-издательский отдел
Музея-усадьбы С. В. Рахманинова «Ивановка».
393481, Тамбовская область, Уваровский район, д. Ивановка
Тел.: +7 915-864-10-55 e-mail: ivanovka@list.ru <http://ivanovka-museum.ru>

Отпечатано в ИП «Студия печати Галины Золотовой» Тел: +7 953-714-20-51
e-mail: studiapechati@bk.ru