

ISSN 2658-4824
УДК 78.071.1
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.198-210

Классики отечественной музыки XX века
Авторский цикл лекций

The Classics of 20th Century Russian Music
Authorial Cycle of Lectures

А. И. ДЕМЧЕНКО

Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru

ALEXANDER I. DEMCHENKO

Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru

Творчество С.В. Рахманинова

«Творчество С.В. Рахманинова» — первая из лекций авторского цикла доктора искусствоведения, профессора А.И. Демченко «Классики отечественной музыки XX века». Следующие его разделы будут посвящены таким композиторам, как И.Ф. Стравинский, С.С. Прокофьев, Н.Я. Мясковский, Д.Д. Шостакович, А.И. Хачатурян, Г.В. Свиридов, Р.К. Щедрин и А.Г. Шнитке.

В ходе изложения предполагается прослушивание ряда музыкальных фрагментов, призванных дать общее представление о диапазоне художественных исканий композитора. Указывается предпочтительная исполнительская версия и хронометраж соответствующего фрагмента.

Публикация лекции адресована студентам и педагогам консерваторий, вузов искусств, а также музыкальных колледжей и училищ*.

Ключевые слова:

Сергей Рахманинов,
авторский цикл лекций,
классики музыки XX века.

The Musical Legacy of Sergei Rachmaninoff

“The musical legacy of Sergei Rachmaninoff” — this is the first lecture from the authorial cycle of Doctor of Arts, Professor Alexander Demchenko “The Classics of 20th Century Russian Music.” Its following sections will be dedicated to such composers as Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Nikolai Myaskovsky, Dmitri Shostakovich, Aram Khachaturian, Georgiy Sviridov, odion Shchedrin and Alfred Schnittke.

The lecture is supposed to include listening to a number of musical fragments chosen to give a general perception of the range of the composer’s artistic explorations. The preferential performance versions and durations of the corresponding musical fragments are given.

The publication of the lecture is addressed to students and faculty members of conservatories, artistic institutions of higher education, as well as music colleges and high schools**.

Keywords:

Sergei Rachmaninoff,
authorial cycle of lectures,
the classics of 20th century music.

* Публикация и лекция с музыкальными фрагментами произведений расположена на сайте электронной версии журнала ИКОНИ по адресу: journaliconi.com

** The publication and lecture with musical fragments of compositions is located on the site of the electronic version of the ICONI journal at: journaliconi.com



Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Творчество С.В. Рахманинова // ИКОНИ. 2019. № 1. С. 198–210.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.198-210.

Раннее творчество

Сергей Васильевич Рахманинов (1873–1943) прожил большую жизнь — большую как по времени, так и по её исключительной ценности для мирового искусства. Семь десятилетий жизни и больше полувека творчества в качестве композитора и исполнителя, а это несколько сменяющих друг друга этапов художественной эволюции, каждый из которых принёс свои непреходящие ценности.

Первый из этих этапов — 1890-е годы — десятилетие, открывшее новую историческую фазу, фазу рубежа веков и рубежа эпох, когда в сложном сплаве переплеталось то, что завершало развитие Классической эпохи, и то, что намечало горизонты искусства XX столетия. И Рахманинов всецело принадлежал тому поколению, которое по своей сути было именно рубежным.

Среди других выдающихся представителей этого поколения — Клод Дебюсси, Густав Малер, Рихард Штраус, а в России — Александр Скрябин, в литературе — Александр Блок, Иван Бунин, в живописи — Исаак Левитан, Валентин Серов, Михаил Врубель (это только отдельные имена из тех, кто составили цвет рахманиновского поколения).

Рахманинов очень рано вошёл в мир большого искусства. Достаточно услышать один из самых первых его композиторских опытов — *Скерцо для оркестра*, написанное в 14-летнем возрасте, чтобы признать: будучи подростком, он уже располагал несомненным профессиональным мастерством. В этом сказалась, разумеется, не столько школа наработанных музыкальных навыков

(её Рахманинов ещё только проходил, с девяти лет занимаясь на младшем отделении Петербургской консерватории, а с двенадцати — в Московской консерватории, причём только по классу фортепиано), сколько интуиция и отпущенный ему природой дар.

Дар этот был исключительным. Вот свидетельство известного пианиста и педагога А. Гольденвейзера, который знал композитора с юности: «Музыкальное дарование Рахманинова нельзя назвать иначе, как феноменальным. Слух его и память были поистине сказочны. О каком бы музыкальном произведении (фортепианном, симфоническом, оперном или другом) классика или современного автора ни заговорили, если Рахманинов когда-либо его слышал, а тем более, если оно ему понравилось, он играл его так, как будто это произведение было им выучено. Таких феноменальных способностей мне не случалось в жизни встречать больше ни у кого, и только приходилось читать нечто подобное о способностях Моцарта».

Как композитор Рахманинов заявил о себе не только рано, но и сразу же очень ярко. В самом начале 1890-х годов, открывавших рубежную эпоху, ещё будучи студентом консерватории, в возрасте 19 лет, он создаёт два крупных сочинения, которые обозначили его творческую зрелость, сразу же и навсегда вошли в анналы музыкального искусства — Первый фортепианный концерт и оперу «Алеко».

Первый фортепианный концерт открыл череду произведений в жанре, который стал ведущим в творчестве Рахманинова: это четыре фортепианных концерта и «Рапсодия на тему Паганини». Произведение, символично обозначенное как opus 1, являло собой роскошное

музыкальное полотно с обилием рельефных мыслей и образов, содержащее в эмбрионе много существенного для будущего Рахманинова.

И опера «Алеко», написанная всего за 17 дней, наметила целый ряд важных признаков складывавшегося стиля Рахманинова — признаков, которые сохранялись в его манере до конца жизни. Во-первых, он выступил здесь как достойный наследник классических традиций. Во-вторых, в «Алеко» в полной мере проявились его способность передавать искренность и взволнованность человеческого чувства, а также захватывающая эмоциональная сила его музыки. И, в-третьих, в этой опере во всём великолепии раскрылся его мелодический дар.

Мелодию сам композитор считал главным в искусстве композиции, и умение создавать её ценил превыше всего. На сей счёт он высказывался так: «Мелодия — это основа всей музыки. Мелодическая изобретательность в высшем смысле этого слова — главная жизненная цель композитора».

Разумеется, музыка Рахманинова отличается богатейшей гармонией, превосходно разработанной фактурой, яркой тембровой палитрой, но мелодизм всегда остаётся самым драгоценным компонентом его произведений. Именно через мелос композитор передавал главное из того, что он хотел выразить.

Сейчас из юношеской оперы Рахманинова прозвучит ставшая популярнейшей Каватина Алеко. Обратим внимание на широту мелодического потока и красоту распева — это те достоинства, которые стали для Рахманинова постоянными. В данном самопризнании главного героя, поданном в чисто эмоциональном плане, более всего привлекают горячая, мятежная экспрессия и взволнованные воспоминания о былом счастье, подёрнутые дымкой элегичности.

Каватина Алеко
Ю. Гуляев (1.17)

В некотором роде, оперы «Алеко» было бы достаточно для того, чтобы обеспечить Рахманинову место в истории музыки. Подобное случилось с его двумя итальянскими современниками — Масканьи и Леонкавалло, ставшими, как иногда выражаются, «авторами одной оперы» («Сельская честь» у первого и «Паяцы» у второго). Но уже на исходной стадии композитор создаёт целый ряд других значительных произведений, вошедших затем в актив широко исполняемой музыки: ранние фортепианные пьесы и романсы, Фортепианное трио № 2, оркестровая фантазия «Утёс», Первая симфония.

Пронизывающее музыку Рахманинова первой половины 1890-х годов настроение высокого творческого подъёма совпало с ощущением всеобщего подъёма жизни России тех лет. Дух дерзания и обновления наиболее заострённое выражение получил в *Первой симфонии*, написанной в 1895 году. Символично, что в том же году появились опера Римско-Корсакова «Садко», Пятая симфония Глазунова и Первая симфония Калинникова, по-разному раскрывавшие ту же идею.

Симфония № 1, IV часть (начало)
Е. Светланов (1.18)

Таков был «старт» рахманиновского поколения — оно входило в жизнь и искусство неординарно, блистательно, многообещающе, в смелом развороте сил, с горячим энтузиазмом и подчас с воинственным пылом. Причём заметим в только что прослушанной музыке форсированную фанфарность и характерный для Рахманинова властный ритм — этим отдалённо предвосхищались контуры жёстко-экспансивного напора соответствующих образов искусства XX века.

Заметим и другое: при всей своей яркости этот материал ещё не несёт достаточно конкретных примет стиля Рахманинова. Стиль его в первой половине

1890-х годов только складывался, поэтому порой явственно ощутимо влияние Чайковского, Грига, Шумана, Шопена, Листа. Но тогда же совершенно отчётливо формировались и черты неповторимой творческой индивидуальности самого Рахманинова.

В числе наиболее ранних прорывов к истинно рахманиновскому стилю — знаменитая *Прелюдия cis moll op. 3 № 2*. Эта юношеская пьеса стала для композитора своего рода визитной карточкой, её исключительная популярность сослужила ему добрую службу, содействуя его широкой известности.

Где и как только не играли её! Однажды Рахманинову довелось услышать эту Прелюдию в американском ресторане в джазовой обработке. Спутники композитора были возмущены, однако сам он достаточно высоко оценил музыкальные достоинства пикантной аранжировки.

В Прелюдии *cis moll* заложено как бы ядро рахманиновской выразительности, причём в её концентрированном виде. С одной стороны, здесь впечатляюще претворена столь важная для музыки этого композитора колокольность. До него колокольность как яркий звуковой символ русского бытия использовалась многократно и впечатляюще, но главным образом во внешнем, красочно-декоративном плане (Глинка, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков). У Рахманинова колокольные звоны обрели внутреннее и, можно сказать, сокровенное качество, передавая некую важную суть духовного мира национальной природы.

С другой стороны, Прелюдия *cis moll* впервые во всей полноте явила такое неотъемлемое свойство многих образов Рахманинова, как их особая объёмность, многослойность, многооттеночность. Здесь это преломилось через диалогическую звуковую ткань, через напряжённое взаимодействие двух пластов: словно бы сковывающий, подавляющий императив, то есть веление, исходящее извне (нижние голоса), и стремление

вырваться из-под спуда этого гнетущего воздействия (верхние голоса).

И, как часто бывает у Рахманинова в подобных случаях, возникает многоликий, но удивительно органичный образный сплав: сумрачная патетика и элегическая грусть; публицистический посыл и внутренний лиризм; эпический размах, торжественно-величавая укрупнённость и отчётливо звучащая субъективная нота. И ещё — при всей обаятельности и кажущейся доступности музыку эту отличает сложное проблемное наполнение, дух трудных раздумий, подчеркнутой серьёзности и драматизма.

Прелюдия cis moll op. 3 № 2

П. Серебряков (1.41)

Символично, наконец, что всё это говорилось о фортепианной пьесе — жанре, который наряду с фортепианным концертом был для Рахманинова определяющим (прелюдии, музыкальные моменты, этюды-картины и т. д.). Однако подчёркивая в художественном наследии Рахманинова значимость фортепианной музыки, не приходится преуменьшать весомость его вклада и во многие другие жанры, в том числе и в область камерно-вокальной музыки.

Вокальная лирика Рахманинова стала последней яркой страницей «золотого века» русского классического романса. Причём показательно, что оборвалась эта страница как раз на выходе в XX столетие. Свои последние романсы композитор создал в середине 1910-х годов, практически уже больше не прикасаясь к камерно-вокальной музыке всю оставшуюся жизнь, то есть более четверти века. А ведь это был жанр, который так притягивал его и в котором он был выдающимся мастером.

Тем самым тогда же оборвалась для композитора и эпоха «серебряного века», выдвинувшая блистательную и утончённую культуру. Одна из граней этой культуры была связана с распространённым



в поэтическом лексиконе тех лет понятием нездешнее.

Нездешнее — это то, что предстаёт только в мечтах. Взор человека «серебряного века» был часто устремлён в дальние дали, где, как казалось ему, он мог бы обрести себя и своё счастье. Но это так и остаётся недостижимой грёзой. Отсюда проистекала ностальгия по несбывшемуся и несбыточному.

Великолепный образец такой ностальгии Рахманинова даёт романс «*Не пой, красавица...*».

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

К этому пушкинскому тексту обращались многие композиторы — Рахманинову принадлежит его лучшее, наиболее выразительное прочтение. Приведённые слова рождают в его музыке глубокий сумрак душевной тоски по идеалу и «нездешней» красоте. Такого рода ностальгическую лирику здесь и в ряде других вещей композитор обычно передавал через восточное начало.

Рахманиновский ориентализм восходит к большой традиции в русской музыке (начиная с Глинки, затем у Бородина, Римского-Корсакова). Но опять-таки, подобно тому, что говорилось о колокольности, восточное начало у него — отнюдь не просто красочная экзотика и тем более не что-то «инородное», «чужестранное», «заморское», а внутренне необходимое, органически входящее важным компонентом в комплекс представлений о России как стране, исторически находящейся на перекрестье Запада и Востока, Европы и Азии.

Романс «Не пой, красавица...»
Е. Нестеренко (1.05)

«Серебряный век», выдающимся представителем которого был Рахманинов, —

это время заката Классической эпохи, и потому его культуру зримо и незримо пронизывает предчувствие неизбежного исхода. Предчувствие это нередко породило не только остродраматическое, но и открыто трагедийное восприятие происходящего.

То, что у Чайковского вылилось в «реквием» его последней, Шестой симфонии, созданной в 1893 году, а у Рахманинова — в написанное в том же году *Элегическое трио*, посвящённое памяти Чайковского, свою кульминацию получило позже в симфонической поэме «*Остров мёртвых*», созданной в 1909-м, то есть на «финише» рубежного времени 1890–1900-х годов.

Это своего рода звуковой апокалипсис, «Откровение от Сергея Рахманинова», где всё полно беспросветного пессимизма. Тяжёлая, мрачная стихия житейского моря неотвратимо погребает в своих «свинцовых» волнах любые надежды и упования. Так возникла арка двух кульминаций трагизма уходящей эпохи: от Шестой симфонии Чайковского к «Острову мёртвых».

Всплески трагизма были у раннего Рахманинова чрезвычайно сильны. В этом отношении очень симптоматичен глубокий кризис, испытанный им в конце 1890-х годов, когда он перестал сочинять музыку, причём мучительная пауза продолжалась около трёх лет. Внешним поводом послужило неудачное исполнение его Первой симфонии, что заставило композитора усомниться в своих силах и возможностях (кстати, подобные сомнения постоянно преследовали его).

Одно из свидетельств тягостных переживаний того времени — *Музыкальный момент h moll op. 16 № 3*. Заметим, что избирается тональность, которая как бы запрограммирована на трагизм (к примеру, в тональности h moll написаны «Неоконченная симфония» Шуберта и Шестая симфония Чайковского).

Рахманиновский Музыкальный момент — образец предельно сгущённого

трагизма. Здесь воплощена не просто подавленность и сильнейшая депрессия, а бездна скорби и безысходности. Композитор воссоздаёт это состояние через обострённую экспрессию исповедальной человеческой речи, претворённой в инструментальном звучании.

И опять-таки отметим характерный для Рахманинова смысловой сплав: исповедальность высказывания, его глубочайшая искренность, колоссальное внутреннее напряжение, невероятная интенсивность переживания — и при этом внешняя сдержанность, строгость, мужественный тон... Вроде бы совершенно несовместимые начала композитору удаётся соединить в органичном синтезе.

Музыкальный момент h moll op. 16 № 3
Л. Берман (1.03)

Рахманинов центрального этапа

Только что говорилось о трагедийной образности в музыке Рахманинова. После Чайковского ему удалось выразить трагизм времени сильнее, чем кому-либо. Но, может быть, сильнее, чем кому-либо в рубежную эпоху, удалось ему выразить и светлые стороны бытия, передать яркое жизнелюбие. Именно в рахманиновской музыке тех лет необычайно ярко прозвучали так называемые весенние мотивы. То, что программно обозначено в романсе «Весенние воды», разошлось и по целому ряду других произведений — от кантаты «Весна» до фортепианных пьес.

Одну из них мы сейчас услышим — *Прелюдия В dur op. 23 № 2*, которая рождает зримые ассоциации с весенним половодьем, выливаясь в восторженный гимн обновляющейся жизни.

Прелюдия В dur op. 23 № 2
С. Рихтер (1.20)

В двух только что прослушанных фортепианных пьесах (Музыкальный момент h moll и Прелюдия В dur) нетрудно ощутить по-настоящему поляризованные контрасты: крошечный мрак и ослепительный свет. Такие контрасты мы именуем антитезами, что является несомненным признаком романтизма. Именно романтизму, вне всякого сомнения, и принадлежит искусство Рахманинова.

В ранних сочинениях он в той или иной степени следовал своим кумирам классического романтизма (то есть времён первой половины XIX века) — прежде всего Шуману, Шопену, Листу. Впоследствии все эти воздействия были переплавлены в собственную художественную систему. И исторически это был уже так называемый поздний романтизм, романтизм завершающей фазы Классической эпохи. В законченном облике его черты предстали на центральной фазе творчества Рахманинова, в 1900-е годы.

На 1900-е падает кульминация творчества Рахманинова, это были его «звёздные» годы. Высокие художественные достижения того десятилетия позволяют без каких-либо натяжек считать его великим композитором. В эти годы он становится, пожалуй, ведущей фигурой не только отечественной, но и мировой музыки.

Достаточно назвать Второй и Третий концерты, Вторую симфонию, «Остров мёртвых», Виолончельную сонату, прелюдии op. 23 и op. 32, многие романсы — всё это произведения, в которых стиль и дух рахманиновской индивидуальности проявились с наибольшей полнотой и художественным совершенством.

На данном этапе он сумел воплотить весь спектр основных образов и состояний, характерных для человека рубежного времени, причём его музыку отличала безусловная общезначимость художественного высказывания, что означало способность говорить в звуках от лица многих — то есть при всей своей романтизированнойности рахманиновское



творчество было наделено несомненной объективностью.

Воплощая спектр основных образов и состояний, композитор сумел затронуть самые глубинные и сокровенные струны человеческой души. Одна из таких струн была связана в музыке Рахманинова с элегическими настроениями. Его называли элегическим певцом уходящей России. Это так, но в его элегичности высвечено и нечто вневременное — извечная меланхолия русской души. Один из таких образцов — основная тема *Третьего концерта*.

Концерт № 3, I часть (завершение)

Л.О. Андснес (1.24)

Когда слушаешь подобную музыку, на память приходит то, что как-то подметил Шопен: сначала композитор пишет просто и плохо, затем сложно и плохо, ещё позже сложно и хорошо и, наконец, хорошо и просто. То, что приходится порой слышать у Рахманинова (наподобие прозвучавшей темы Третьего концерта), поражает своей гениальной простотой — при том, что внутренне это весьма сложная простота.

Вернёмся теперь к содержательной стороне прозвучавшей музыки (это было завершение I части). Здесь отчетливо прослушивается очень важная для Рахманинова 1900-х годов идея преодоления элегичности и лиризма вообще. При всей притягательности того и другого, героя Рахманинова постоянно сопровождает мысль о необходимости утверждения действенно-динамичного жизнеощущения.

Эти преодолевающие и утверждающие устремления своё концентрированное выражение получают в финальных скерцо. Рахманиновские скерцо — опять-таки многосоставный сплав:

— это стихия активного действия, мощный напор энергии, кипение созидательных усилий;

— это дух волевых преодолений, героическая устремлённость;

— и, кроме того, это празднично-игровая настроенность (то, что идёт собственно от специфики скерцо).

Таким образом, налицо целых три образных пласта, сливающихся в едином симбиозе, вдобавок к тому вбирающем в себя отзвуки лирических эмоций. Вот как это выглядит в финале *Второго концерта*.

Концерт № 2, III часть

С. Рихтер (1.00)

Утверждая примат деятельно-динамичного жизнеощущения с преодолением на этом пути всякого рода элегических, лирически-размягчённых и мечтательных настроений, герой музыки Рахманинова неприкосновенными для себя сохраняет две святыни, связанные с лирической сферой — мир природы и образ России.

Мир природы в русской музыке впервые именно в лице Рахманинова нашёл столь проникновенного композитора-живописца. В его претворении этой образной сферы находим две наиболее важные ипостаси — возвышенно-одухотворённую лирику и рахманиновский импрессионизм.

Возвышенно-одухотворённая лирика передаёт состояние душевной гармонии и умиротворённости, которое рождается в созерцательном уединении на лоне природы и в единении с её красотой. Среди образцов — романсы «Сирень», «Островок», «Здесь хорошо». В последнем звучат примечательные слова, раскрывающие суть подобного состояния:

Здесь нет людей,
Здесь тишина,
Здесь только Бог да я...

Рахманиновский импрессионизм выделяется большим своеобразием. В отличие, к примеру, от самоценной значимости ландшафта в импрессионизме Дебюсси тех же лет, подобные зарисовки

Рахманинова наполнены исключительной трепетностью, в них пейзажный фон неотрывен от взволнованной эмоциональности человека, остро и тонко чувствующего жизнь природы, её красоту.

В этом его музыка была очень созвучна пейзажной живописи Левитана, творившего тогда же. В качестве иллюстрации услышим *Этюд-картину C dur op. 33 № 2* в исполнении самого Рахманинова — запись архивная, но она даёт представление о том, как тонко чувствовал композитор природное окружение и как умел передать это через своё прикосновение к клавишам.

Этюд-картина C dur op. 33 № 2
С. Рахманинов (1.33)

Здесь самое время напомнить о том, что Сергей Васильевич Рахманинов был выдающимся пианистом. Более того, многие считали его наиболее значительным из пианистов своего времени. Видный теоретик фортепианного искусства Г. Коган утверждал: «Из всех слышанных мною пианистов я ставлю на первое место Рахманинова; его единственного я могу назвать гением; все остальные — не более чем таланты».

Сам Рахманинов чаще всего воспринимал свой пианистический труд как печальную необходимость, зарабатывая им хлеб насущный. Однако, сев за рояль, быстро забывал об этом, увлекался и начинал творить музыку.

Музыкальный критик Э. Ньюмен после одного из первых концертов Рахманинова в Лондоне красочно описал это противоречие: «Медленно и понуро он вышел на эстраду, печальным взором окинул переполненный зал; поклонился со сдержанным достоинством, повернулся к роялю с видом осуждённого на пытку; сел, и... полилась такая музыка, что по сравнению с ней все остальные пианисты показались второстепенными. Ни теперь, ни прежде никто никогда не играл так прекрасно».

Возвращаясь к разговору о мире природы в музыке Рахманинова, следует уточнить: не природы вообще, а русской природы. И с пейзажными тонами зачастую была связана другая святыня рахманиновского творчества — образ России. Здесь самая близкая параллель — поэзия Александра Блока. Рахманинов и Блок создали эталоны художественного претворения этого образа, самое общезначимое и проникновенное в видении России.

Россия Рахманинова — это лироэпика, безграничная ширь и то, что нередко вызывает ассоциации с плавно текущей рекой и тропой, вьющейся в поле. И всё это передаётся прежде всего через мелос — мелос бескрайний («бесконечная мелодия») и тихий, напоминающий о неброской, но удивительной красоте русской природы. Великолепным образцом такого мелоса является медленная часть *Второй симфонии*.

Симфония № 2, III часть (реприза)
Е. Светланов (1.55)

Рахманинов и XX век

После «звёздных» 1900-х годов для Рахманинова, как и для всей русской культуры, начался «настоящий, некалендарный XX век» (так выразилась Анна Ахматова, имевшая в виду, что календарный XX век начался ещё в 1900-е, но коренные перемены происходили в 1910-е). То, что давно уже зрело предчувствиями кардинально нового, с начала 1910-х годов бурно поднималось на поверхность жизни, и Рахманинов до известной степени пытался ответить на вызов времени.

В ряде случаев ему удавалось набросать точные, яркие портреты и зарисовки, связанные с резко изменившейся реальностью. Такое встречается, например, в отдельных пьесах из двух серий этюдов-картин (op. 33, 1911; op. 39, 1917). Вот как это выглядит в *Этюде-картине a moll op. 39 № 6*.

Этюд-картина a moll op. 39 № 6
Л.О. Андснес (1.36)

Отметим в прослушанной пьесе два наиболее важных момента, указывающих на явно современную стилистику.

Во-первых, хотя подобная музыка в чём-то и отталкивается от «демонологии» XIX века (например, от листовского «мефисто»), тем не менее это образ уже явно иной генерации — то, что вело к весьма характерной для обличья XX столетия инфернальной («адской») стихии и передавало заведомо тёмные, негативные стороны времени, его «дьяволиаду» (Скрябин в своём творчестве обозначал это понятием сатанический). Кстати, не случайно Рахманинов соприкасается здесь с атональностью: звуковой поток скользит, утрачивая устойчивость основного тона, размывая её.

И, во-вторых, прослушанный Этюд-картина насквозь пронизывается урбанистическим ритмом как знаком «индустриальной эпохи», причём ввиду ускорения темпа создаётся впечатление разгоняющегося локомотива (десятилетием позже французский композитор Онеггер подхватит эту идею в «симфоническом движении» под названием «Пасифик 231»).

Свою необходимую лепту в подобное впечатление вносит жёсткость тона, отчуждающая от представлений о человеческом начале. Стоит заметить: что-то в реалиях XX века отнюдь не было чуждо Рахманинову — например, ощущение стремительного динамизма. Известно, что композитор стал завзятым автомобилистом и любил ездить на больших скоростях.

Центральным произведением Рахманинова на выходе в XX столетие стала кантата «Колокола», написанная в 1913 году, как раз накануне кровавых баталий Первой мировой войны. В последовательном движении её четырёх частей композитор поэтапно запечатлел траекторию судьбы своего поколения —

поколения носителей культуры «серебряного века»:

— I часть — через картину свадебного кортежа передаются те надежды, светлые упования и гедонистические настроения, с которыми рахманиновское поколение выходило на арену жизни;

— II часть — «сны золотые», блаженство грёз и душевных угод, убаюкивающая аура умиротворения и всепроникающего лиризма;

— III часть — вторжение огненной стихии XX века, ещё один стремительно мчащийся «локомотив» эпохи, безумие её мятежей и пожарниц, а также скорбный стон и плач жертв происходящего.

Колокола, III часть (средний раздел)

К. Кондрашин (1.40)

После этого следует IV часть — «финиш» эволюции рахманиновского поколения, картина погребения безвозвратно уходящего прошлого и мрачная тризна по нему.

Именно в эти годы крушения прежнего жизненного уклада композитор стремился противопоставить разрушительной стихии нового века мужественно-стойческое восприятие происходящего и этос высшего нравственного закона, опирающегося на традиционные религиозные устои.

В вокальной музыке он выдвигает особый жанр «духовной проповеди» («Христос воскрес», «Оброчник», «Воскрешение Лазаря», «Из Евангелия от Иоанна»), а в хоровой сфере создаёт два монументальных памятника музыкального православия: «Литургия Иоанна Златоуста» (1910) и «Всенощное бдение» (1915).

Названные два произведения — лучшее, наиболее значительное из того, что дала русская духовная музыка времён её «ренессанса», происходившего в конце XIX и начале XX столетия. И, как это говорилось уже в отношении колокольности и «ориента», опять-таки находим здесь безупречную органичность и впечатля-



ющую силу в претворении многовековой традиции.

Отдельные номера этих произведений напоминают панихиду — то, действительно, было отпеванием безвозвратно уходящей эпохи. Вот часть *Литургии* со словами «Благослови душе моя, Господи».

«*Литургия Иоанна Златоуста*», № 2
Н. Матвеев (1.15)

В условиях происходившего в 1910-х годах радикального обновления художественных принципов музыка Рахманинова оказалась оттеснённой на второй план. И вскоре композитора настигает следующий творческий кризис, неизмеримо более затяжной, чем первый, конца 1890-х. Молчание длилось почти десятилетие. Характерно, что началось оно в 1917-м, как раз в год колоссального слома, перевернувшего всё и вся в социально-политической жизни страны.

Рахманинов покидает родину, долго приспособливается к быту Запада, что, конечно же, тоже не способствовало быстрому возвращению к созданию музыки. Медленно и тяжело это возвращение началось только со второй половины 1920-х годов. Окончательно адаптируется Рахманинов к новой эпохе в 1930-е.

Но теперь и XX век пошёл навстречу композитору, поскольку в искусстве полосу бунтарства и ниспровержения классики сменило стремление вернуться к традиционным устоям. В этой ситуации творчество Рахманинова как былого представителя Классической эпохи становится заново востребованным.

Два очень близкие между собой произведения (в сущности, выполненные по одной композиционной модели) он пишет в весьма своеобразном варианте неоклассицизма — художественного направления, которое к 1930-м годам стало ведущим в мировой музыке. Это «*Вариации на тему Корелли*» для фортепиано и «*Равсодия на тему Паганини*» для фортепиано с оркестром.

Разумеется, перед нами осовремененная классика, что сказывается в остроте ритма, гармонии и артикуляции, а также в жёсткости тона, внутренней нервности, в динамичном тоне и холодке *ratio*, идущем от новой эпохи с её прагматическими наклонностями. Вот как выглядит модернизация классической традиции в *Вариациях на тему Корелли*.

Вариации на тему Корелли
(*вариации I и III*)
Ю. Слесарев (1.10)

Находясь последнюю четверть века своей жизни вдали от Родины, Рахманинов неизменно хранил в сердце её образ. А. Гольденвейзер передаёт рассказ московского музыканта С. Пульвера, который в 1920-х годах был в Париже, зашёл в музыкальный магазин, стал рассматривать разложенные на прилавке ноты и вдруг заметил, что рядом стоит Рахманинов.

Сергей Васильевич узнал его, они поздоровались, и Рахманинов начал расспрашивать о Москве и московских делах, но после нескольких слов зарыдал и, не простившись с Пульвером, выбежал из магазина. Гольденвейзер добавляет: «Обычно Рахманинов не был особенно экспансивен в проявлении своих чувств; из этого можно заключить, до какой степени болезненно он ощущал отрыв от Родины».

Образ России оставался для него святыней святынь, поэтому в своём последнем произведении, «*Симфонических танцах*» (1940), воссоздавая в музыкальных образах ситуацию начала Второй мировой войны, он даёт в эпилоге финала истоиво и грозно звучащую исконно русскую тему — то было пророчество миссии России, спасшей мир от гитлеровского порабощения.

В завершение разговора о творчестве Рахманинова прозвучит начало его *Третьей симфонии*, написанной в середине 1930-х годов. Три образа — это три художественных проекции главного в жизне-

ощущении композитора тех лет: драматический всплеск вступительных тактов (грозовая атмосфера времени), а затем «рожки» (так, сугубо по-русски трактовал Рахманинов звучание деревянных духовых) и струнные — волны горячего

эмоционального признания в любви. И это, конечно, любовь к России.

Симфония № 3, I часть
Е. Светланов (1.03)

ЛИТЕРАТУРА

1. Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 645 с.
2. Валькова В.Б. С.В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Тамбов: издательство Першина Р.В., 2017. 276 с.
3. Васильев Ю.В. Рахманинов и джаз // С.В. Рахманинов: к 120-летию со дня рождения. М.: МГК им. Чайковского, 1995. С. 172–184.
4. Демченко А.И. «Здесь русский дух...» // Проблемы музыкальной науки, 2018. № 1. С. 81–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.081-087.
5. Демченко А.И. «Колокола» С. Рахманинова // Демченко А.И. Теория и история музыки. Концепционный метод анализа. М.: Юрайт, 2018. С. 13–21.
6. Демченко А.И. Рахманинов и XX век // Рахманинов в художественной культуре его времени. Ростов-на-Дону, 1994. С. 3–18.
7. Демченко А.И. С.В. Рахманинов 1930-х годов // Учёные записки Российской академии музыки, 2018. № 2. С. 42–53.
8. Демченко А.И. Сергей Рахманинов. Звёзды и тернии «русского пути». Тамбов: издательство Першина Р.В., 2013. 140 с.
9. Демченко А.И. Творчество Рахманинова и магистралей художественного процесса его времени // Демченко А.И. Избранные статьи о музыке. Вып. 4. Саратов: СГК, 2005. С. 157–166.
10. Кандинский А.И. Статьи о русской музыке. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. 720 с.
11. Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 742 с.
12. Корабельникова Л.З. Судьбы русского музыкального зарубежья // Русская музыка и XX век. М.: ГИИ, 1997. С. 801–818.
13. Ляхович А.В. Символика в поздних произведениях Рахманинова. Тамбов: издательство Першина Р.В., 2013. 184 с.
14. Протопопов В.В. Позднее симфоническое творчество С.В. Рахманинова // С.В. Рахманинов. М.: Музгиз, 1947. С. 130–154.
15. Рахманова М.П. Русская духовная музыка в XX веке // Русская музыка и XX век. М.: ГИИ, 1997. С. 371–406.
16. Редепеннинг Д. «Нерушимое безмолвие нетревожимых воспоминаний» (заметки о произведениях Сергея Рахманинова периода эмиграции) // Гецелев Б.С. Портреты. Переводы. Публицистика. Материалы. Нижний Новгород, 2005. С. 221–230.
17. Скафтымова Л.А. Сергей Рахманинов: концепция позднего периода творчества // Сергей Рахманинов: история и современность. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2005. С. 249–262.
18. Cannata D. Rachmaninoff's Changing View of Symphonic Structure. New York University, 1993. 256 p.
19. Gehl R. Reassessing a Legacy: Rachmaninoff in America, 1918–1943. Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati, 2008. 354 p.
20. Harrison M. Rachmaninoff: Life, Works, Recordings. London; New York, Continuum, 2005. 422 p.
21. Johnston B. Harmony and Climax in the Late Works of Sergei Rachmaninoff. University of Michigan, 2009. 306 p.



Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

REFERENCES

1. Bryantseva V.N. *S.V. Rakhmaninov* [S.V. Rachmaninoff]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1976. 645 p.
2. Val'kova V.B. *S.V. Rakhmaninov: letopis' zhizni i tvorchestva* [S. Rachmaninoff: Chronicle of Life and Creativity]. Tambov: Publishing House of Pershin R.V., 2017. 276 p.
3. Vasil'ev Yu.V. *Rakhmaninov i dzhaz / S.V. Rakhmaninov: k 120-letiyu so dnya rozhdeniya* [Rachmaninoff and Jazz / Rachmaninoff: to the 120th Anniversary from the Birthday]. Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 1995, pp. 172–184.
4. Demchenko A.I. «Zdes' russkiy dukh...» K 145-letiyu so dnya rozhdeniya S.V. Rakhmaninova [“The Russian Spirit is Here...” Towards the 145th Anniversary of Sergei Rachmaninoff’s Birthday]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*, 2018, No. 1, pp. 81–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.081-087.
5. Demchenko A.I. «Kolokola» S. Rakhmaninova [Demchenko A.I. “The Bells” of S. Rachmaninoff]. *Demchenko A.I. Teoriya i istoriya muzyki. Kontseptsionnyy metod analiza* [Demchenko A.I. Theory and History of Music. Conceptual Method of Analysis]. Moscow: Yurayt, 2018, pp. 13–21.
6. Demchenko A.I. Rakhmaninov i XX vek [Rachmaninoff and 20th Century]. *Rakhmaninov v hudozhestvennoy kul'ture ego vremeni* [Rachmaninoff in the Artistic Culture of His Time]. Rostov-on-Don, 1994, pp. 3–18.
7. Demchenko A.I. S.V. Rakhmaninov 1930kh godov [S.V. Rachmaninoff of the 1930s]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki* [Scientific Notes of the Russian Academy of Music]. 2018, No. 2, pp. 42–53.
8. Demchenko A.I. Tvorchestvo Rakhmaninova i magistrali hudozhestvennogo protsessa ego vremeni [Rachmaninoff Creativity and Highways of the Artistic Process of his Time]. *Demchenko A.I. Izbrannye stat'i o muzyke. Vyp. 4* [Demchenko A.I. Selected Articles about Music. Vol. 4]. Saratov: Saratov State Conservatoire, 2005, pp. 157–166.
9. Demchenko A.I. *Sergey Rakhmaninov. Zvezdy i ternii «russkogo puti»* [Sergei Rachmaninoff. Stars and Thorns of the “Russian Way”]. Tambov: Publishing House of Pershin R.V., 2013. 140 p.
10. Kandinskiy A.I. *Stat'i o russkoy muzyke* [Articles about Russian Music]. Moscow: Scientific-publishing center “Moscow Conservatory”, 2010. 720 p.
11. Keldysh Yu.V. *Rakhmaninov i ego vremya* [Rachmaninoff and His Time]. Moscow: Muzyka, 1973. 742 p.
12. Korabel'nikova L.Z. Sud'by russkogo muzykal'nogo zarubezh'ya [Destiny of the Russian Musical Emigration]. *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian Music and the 20th Century]. Moscow: State Institute for Art Studies, 1997, pp. 801–818.
13. Lyakhovich A.V. *Simvolika v pozdnykh proizvedeniyakh Rakhmaninova* [Symbolism in the Later Works of Rachmaninoff]. Tambov: Publishing House of Pershin R.V., 2013. 184 p.
14. Protopopov V.V. Pozdnee simfonicheskoe tvorchestvo S.V. Rakhmaninova [Later Symphonic Work of S.V. Rachmaninoff]. *S.V. Rakhmaninov* [S.V. Rachmaninoff]. Moscow: Muzgiz, 1947, pp. 130–154.
15. Rakhmanova M.P. Russkaya dukhovnaya muzyka v XX veke [Russian Sacred Music in the Twentieth Century]. *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian Music and the 20th Century]. Moscow: State Institute for Art Studies, 1997, pp. 371–406.
16. Redepenning D. «Nerushimoe bezmolvie netrevozhimyykh vospominaniy» (zametki o proizvedeniyakh Sergeya Rakhmaninova perioda emigratsii) [“Unbreakable Silence of

Undisturbed Memories” (Notes on the Works of Sergei Rachmaninoff Emigration Period)].
Getselev B.S. Portrety. Perevody. Publitsistika. Materialy [Gecelev B.S. Portraits. Translations.
Publicism. Materials]. Nizhny Novgorod, 2005, pp. 221–230.

17. Skaftymova L.A. Sergey Rakhmaninov: konceptsiya pozdnego perioda tvorchestva [Sergei Rachmaninoff: the Concept of the Late Works]. *Sergey Rakhmaninov: istoriya i sovremennost'* [Sergei Rachmaninoff: History and Modernity]. Rostov-on-Don, Publishing House of Rostov State Conservatory, 2005, pp. 249–262.

18. Cannata D. *Rachmaninoff's Changing View of Symphonic Structure*. New York University, 1993. 256 p.

19. Gehl R. *Reassessing a Legacy: Rachmaninoff in America, 1918–1943*. Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati, 2008. 354 p.

20. Harrison M. *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*. London; New York, Continuum, 2005. 422 p.

21. Johnston B. *Harmony and Climax in the Late Works of Sergei Rachmaninoff*. University of Michigan, 2009. 306 p.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department,
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

