

В. Брянцева

С. В. РАХМАНИНОВ

КЛАССИКИ
МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ



В. Брянцева

С. В. РАХМАНИНОВ



ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
МОСКВА, 1976

Музыка Рахманинова родилась на рубеже XX века, создавалась вплоть до его середины и продолжает широко звучать сейчас, когда уже близится XXI столетие. Искусство Рахманинова-исполнителя, производившее неизгладимое впечатление на современников, доныне восхищает нас, несмотря на то, что оно лишь в небольшой своей части и далеко не совершенно зафиксировано звукозаписью. Изложение творческой биографии этого большого художника, прошедшего долгий путь в сложнейшую историческую эпоху, при объеме данной книги не может претендовать на исчерпывающую полноту фактологии и научных обобщений. Вместе с тем автор предлагаемой монографии не стремится говорить «обо всем понемногу». Так, опущен, либо очень кратко затронут ряд вопросов, которым уже были или, несомненно, еще будут посвящены отдельные работы. С другой стороны, в связи со специальным интересом автора книги к проблеме становления музыкального стиля Рахманинова, ранний период его творчества освещен наиболее подробно. Во всех главах особое внимание уделено характеристике образного содержания рахманиновской музыки при опоре на исследование основ мелодико-тематической драматургии и ее эволюции. Наряду с опубликованной эпистолярной и мемуарной литературой, использованы архивные материалы — печатные и рукописные, в том числе нотные автографы. Большинство переводов иностранных текстов выполнено автором работы.

За содействие в подготовке монографии сердечно благодарю коллектив сотрудников Государственного Центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки во главе с Е. Н. Алексеевой и считаю своим долгом почтить светлую память многолетней заведующей архивно-рукописным отделом этого учреждения Е. Е. Бортниковой.

1.

В 1895 году двадцатидвухлетний Сергей Васильевич Рахманинов, преподаватель теории музыки в московском Мариинском училище дамского попечительства о бедных, получил из Тамбова официальное свидетельство о «сопричислении» его к потомственному дворянскому роду. Одновременно дальний родственник Сергея Васильевича — профессор математики И. И. Рахманинов издал в Киеве книгу «Исторические сведения о роде дворян Рахманиновых», составленную на основании архивных сведений, изустных семейных преданий и воспоминаний.

Книга сообщает, что в 1483 году молдавский господарь Стефан IV выдал за сына московского великого князя Ивана III свою дочь Елену, вслед за которой переселился в Россию ее брат Иван Вечин. Сын его Василий, по прозвищу Рахманин («рахманый» означало некогда в московских краях «хлебосольный», «щедрый», «расточительный») стал родоначальником Рахманиновых. Род этот, однако, быстро отошел в тень после того, как рано овдовевшая Елена с сыном Дмитрием подверглись опале, и наследником престола сделался сын Ивана III от его второго брака с Софией Палеолог. Лишь в середине XVIII века летопись русской придворной жизни уделила внимание Герасиму и Федору Иевлевичам Рахманиновым. Служа в гвардии, братья деятельно участвовали в возведении на престол Елизаветы Петровны, и в 1751 году императрица пожаловала их за то грамотами, подтверждающими потомственное дворянское достоинство. Выйдя в отставку, Герасим Иевлевич в 1761 году выгодно прикупил к доставшемуся от отца небольшому поместью в селе Ка-

зинка Козловского уезда Тамбовской губернии соседнее Знаменское, ставшее родовым именем его потомков¹.

Иным образом вошел в русскую историю Иван Герасимович Рахманинов, сын Герасима Иевлевича от первого брака. Друг И. А. Крылова (вместе с ним издававший журнал «Почта духов»), он был горячим почитателем Вольтера, одним из первых переводчиков его сочинений на русский язык. Переводы вольтеровских произведений, в том числе собственные, он напечатал в 1791 году в своей типографии, в селе Казинка на Тамбовщине. Но издание подоспело уже к тому времени, когда произведения великого французского вольнодумца стали внушать страх его бывлой корреспондентке — Екатерине II. Императрица повелела типографию в Казинке опечатать, типографщиков арестовать, а книги конфисковать.

Начиная с Александра Герасимовича Рахманинова, сына Герасима Иевлевича от второго брака с Марией Даниловной Жихаревой, девицей незнатного происхождения, мемуаристы обращают внимание на музыкальную одаренность, переходившую у его потомства из поколения в поколение. Александр Герасимович хорошо играл на скрипке, завел у себя в имении хор певчих и оркестр. В выступлениях нередко участвовали и он сам и его жена Мария Аркадьевна, из рода Бахметьевых, известного своей музыкальностью. У их единственного сына — Аркадия Александровича (1808—1881) — музыкальное дарование проявилось с большой яркостью. С внешней стороны его жизнь прошла, как у отца, у деда, по образцу, типичному в те времена для русского дворянина: военная служба с шестнадцатилетнего возраста, отставка, женитьба, хозяйствование в родовом имении, эпизодические наезды в Москву и Петербург. Но единственной истинной страстью Аркадия Александровича всегда была музыка. По семейным преданиям, он, «живя в молодости недолго в Петербурге, сделался учеником Дж. Фильда... Он умер семидесяти трех лет и до конца жизни всякий день упражнялся по несколько часов в игре на фортепиано»². Аркадий Александрович

¹ Первым из Рахманиновых переселился в Тамбовскую губернию, по-видимому, Иевлий Кузьмич, отец Герасима и Федора.

² Воспоминания о Рахманинове, т. 1, изд. 3. М., 1967, с. 13. Если А. А. Рахманинов брал уроки у Фильда в Петербурге, то не в молодости, а в детстве, так как знаменитый музыкант с 1821 года обосновался в Москве.

вич охотно сопровождал пению, причем одним из особенно любимых им вокальных сочинений была каватина Гориславы из «Руслана и Людмилы» Глинки. Игру Аркадия Александровича случалось расхваливать местным газетам — когда он выступал в Тамбове и некоторых соседних городах в благотворительных концертах. Неоднократно слышали его и посетители музыкальных салонов в обеих русских столицах, в том числе столь знаменитых, как петербургский дом братьев Вильгорских или А. Ф. Львова. Самое же веское свидетельство о высоком уровне пианистического мастерства А. А. Рахманинова исходит от А. И. Зилоти, который мог слышать игру своего деда уже семнадцатилетним юношей — блестящим выпускником Московской консерватории. По отзыву внука, Аркадий Александрович даже в глубокой старости играл «очень хорошо, без скидки на провинциальное музицирование»¹. Таким образом, как пианист он, оставаясь всю жизнь любителем по положению, ни в коей мере не был дилетантом по существу.

Другой страстью Аркадия Александровича являлось сочинение музыки. Никто не припомнил, однако, чтобы он брал специальные уроки композиции. Мемуаристы сообщают лишь, что он много сочинял — романсы, фортепианные пьесы. Кое-что из этого было издано, либо случайно сохранилось в рукописном виде, большая же часть утрачена. Нам известны сейчас одиннадцать сочинений А. А. Рахманинова — семь романсов, три вокальных дуэта и одна пьеса для фортепиано в четыре руки. Его вокальные произведения (датированные располагаются между 1840-м и 1870-м годами) всецело находятся в русле русского бытового романса середины XIX века. Это образцы общительной, мягко-чувствительной лирики с характерным использованием ритмов вальса, мазурки, баркаролы, жанра «русской песни» (в дуэте «Где ты, моя звездочка» на слова Н. П. Грекова, привлечение и молодого Мусоргского). О художественной яркости говорить тут не приходится, но некоторое мелодическое дарование дает о себе знать, непритязательная же фактура фортепианного сопровождения довольно тщательно отделана. Подчас эти романсы и дуэты отражают — конечно, на очень почтительном расстоянии — воздействие отдельных произведений Глинки

¹ Зилоти А. И. Воспоминания и письма. Л., 1963, с. 407.

и Даргомыжского. Влияние последнего явственно, например, в шуточной песне на слова И. П. Мятлева «Таракан», с удачно найденным «насмешливым» мелодико-ритмическим рисунком и не без остроумия разработанным, подвижным аккомпанементом. Сходными качествами отличается и четырехручный фортепианный «Прощальный галоп 1869-му году», на рукописи которого значится: «...посвящается Марье Аркадьевне Рахманиновой фатером. Декабря 25-го дня. Знаменское». Теми же веселыми предновогодними настроениями был вдохновлен и одновременно сочиненный «Таракан», названный «фантастической высказкой» и посвященный Варваре Аркадьевне Рахманиновой¹.

В 1863 году А. А. Рахманинов опубликовал два своих романса на слова А. Н. Плещеева. Насколько нам известно, А. А. Рахманинов первым положил их на музыку. Одно из стихотворений — «Проторила я дорожку» (вольный перевод из Шевченко) — заинтересовало впоследствии еще нескольких композиторов (в том числе В. Н. Пасхалова). Другой свой романс, названный «Сон» и посвященный самому поэту, А. А. Рахманинов написал на плещеевское «И у меня был край родной» (из Гейне), тоже использованное позднее в ряде романсов других авторов. И среди них заблистал спустя тридцать лет истинный шедевр — «Сон» Рахманинова-внука.

Посвящения в романсах старшего Рахманинова конкретизируют его связи с музыкальным окружением Глинки и Даргомыжского. Так, романс «Вечерний звон» посвящен И. В. Романусу, который, как известно, гостеприимно принимал Глинку в бытность его в Смоленске, зимой 1847—1848 годов. Глинка посвятил Роману-

¹ Речь идет о младших дочерях А. А. Рахманинова — Варваре Аркадьевне (1852—1941, в замужестве Сатиной) и Марии Аркадьевне (1853—1941, в замужестве Трубицкой). Они же, по-видимому, были хозяйками случайно сохранившегося от тех лет семейного музыкального альбома (в настоящее время находится в ГЦММК им. Глинки), в который переписано около сорока произведений, преимущественно романсов (включая два, принадлежащих перу их отца). Здесь представлены Глинка и Даргомыжский, Варламов и Гурилев, Львов и Титов, Дюбюк и Булахов и т. д., вплоть до опусов совсем безвестных любителей, в том числе музицирующих родственников — например, Мамановича (вероятно, М. Ф. Мамановича, сводного брата А. А. Рахманинова, сына его матери от второго брака). Тут же встречаются вокальные сочинения Шуберта, Гуно, «*Pieta, signore*» Страделлы. Если не именно этот альбом, то какой-нибудь другой в том же роде, без сомнения, был хорошо известен в детстве С. В. Рахманинову.

су свою фортепианную Баркаролу. У Романуса же есть и собственная Баркарола — романс на слова А. П. Мундта («Если один ты ненастной порою»), посвященный А. А. Рахманинову. Другое любопытное посвящение — «Марье Васильевне Шиловской» — стоит на романсе А. А. Рахманинова «Глаза» (слова Кольцова «Погубили меня твои черные глаза»). М. В. Шиловская с середины 1840-х годов славилась как талантливая певица, ученица Джованни Давида, а затем — Даргомыжского, нередко пела романсы Глинки самому их автору. По художественному дарованию и мастерству она могла выдержать конкуренцию со многими профессиональными знаменитостями, но выступала только как любительница.

Из немногих же дошедших до нас писем А. А. Рахманинова выясняется, что он дружески общался с В. Ф. Одоевским, показывал ему свои сочинения и пользовался его советами. Так, 18 февраля 1869 года Аркадий Александрович написал из Знаменского П. И. Бартеневу (основателю и редактору журнала «Русский архив»), что собирается в Москву: «...хочу приплыть деньков на 10 по музыкальным известным Вам делам повидаться с кн. Одоевским... вчера дописывал арию...»¹. Другое письмо А. А. Рахманинова, относящееся, вероятно, к началу 1878 года, заключается вдруг вырвавшимся полушутливым признанием: «...если б нашелся благодетель, то я б весь мой музыкальный хлам спустил, а намарано болес 150, и какие уже были исполнены в Питере, Москве, Тамбове, Воронеже, Харькове, Рязани, то заслужили полное одобрение, поэтому я деток этих немного люблю, да на это нужна газета, статейки, а живя в Знаменском, далеко с ними не уйдешь!...»².

Итак, на исходе жизненного пути Аркадий Александрович Рахманинов насчитал у себя более полутора сотен сочинений, из которых мы знаем менее десятой доли. Правда, и этого достаточно, чтобы оценить его композиторское дарование как скромное, а технику — как не превышающую средний уровень «просвещенного дилетантизма» своего времени. Вместе с тем он был

¹ ЦГАЛИ, фонд 46, опись 1, № 561, л. 131. Этому намерению, однако, едва ли удалось осуществиться, ибо В. Ф. Одоевский скончался 27 февраля 1869 г.

² ГЦММК, фонд 18, № 306.

всю жизнь страстно предан музыке не только как пианист, но и как сочинитель.

Суммируя все доступные нам сведения об А. А. Рахманинове-музыканте, мы можем лучше понять его в еще одном эпизодическом амплуа. В 1861 году на страницах газеты «Русский мир», в № 56 от 22 июля была помещена статья «Степной отголосок» на статью г. Рубинштейна «О музыке в России». Под ней стоит подпись: «Арк. Р-х-м-н-н-в. Козлов (Тамбовской губернии). Село Знаменское», не позволяющая сомневаться в авторстве А. А. Рахманинова. Статья А. Г. Рубинштейна (в № 1 журнала «Век» за тот же год) — своего рода «манифест консерваторского образования в России» — подняла целую бурю в печати. Сразу же мощно зазвучали голоса главных противников — идеолога молодых кучкистов В. В. Стасова¹ и солидаризировавшегося в данном случае с ним А. Н. Серова². Здесь не место разьяснять столкновение двух противоборствующих сторон, из которых одна выдвигала исторически-перспективный проект организации профессионального музыкального образования в России, а другая, ратуя за национальное своеобразие творчества, утопически уповала на одних только самобытных самосовершенствующих одиночек. Стасов и Серов не согласились также со слишком недифференцированной оценкой Рубинштейном русских музыкантов-любителей. Стасов утверждал, например, что «...наши любители гораздо лучше того жалкого и презренного портрета, который рисует с них г. Рубинштейн. Они — вовсе не такие невежды, как он рассказывает...»³.

Этой же теме посвятил свое печатное выступление и А. А. Рахманинов. В центре его стоит вопрос к Рубинштейну — «...кого он понимает в статье своей под именем любителей музыки? Уж не тех ли профанов, которые, говоря его словами, не зная ни тонов, ни размера, не умея разыграть четырех тактов *à livre ouvert*, смело судят и рядят о музыке, а еще с большей смелостью берутся за музыкальные сочинения. В таком случае мы ответим автору, что вся его грозная статья

¹ Стасов В. В. Консерватории в России.— «Северная пчела», 1861, № 45.

² Серов А. Н. О музыке в Петербурге.— «Библиотека для чтения», 1861, февр.

³ Стасов В. В. Избранные сочинения в трех томах. М., 1952, т. 3, с. 389.

не достигает цели; стоит ли с такою олимпийскою важностью толковать об этих самозванцах-музыкантах? Для этого довольно нескольких строк, довольно одной легкой насмешки!»¹.

Конечно, автор «Степного отголоска» главной цели рубинштейновской статьи «со своей колокольни» не разглядел, но в частном смысле его упреки справедливы. Могли ли не задеть его за живое огульные обвинения любителей в том, будто они вообще не способны вникать в сущность музыкальных произведений? Или в том, будто никто из них не вкладывал серьезного труда в занятия музыкальным искусством? Не слишком умелые, но искренне взволнованные полемические возражения А. А. Рахманинова очень автобиографичны и характеризуют его как представителя лучшей, просвещенной части русских любителей музыки своей эпохи. Примечательно, в частности, что А. А. Рахманинов считает «благодетельным» Русское музыкальное общество, открытое двумя годами ранее по инициативе того же А. Г. Рубинштейна, и, следовательно, в этом смысле стоит на его стороне. Автор «Степного отголоска» далек от основной антирубинштейновской позиции Стасова и Серова с их боевой непримиримостью (ему куда ближе мягко-либеральные примиренческие воззрения Одесского).

Вопрос же о консерваториях А. А. Рахманинов вовсе обошел. Думается, будь он тогда лет на тридцать моложе, не остался ему тут равнодушным! Тогда, быть может, его природное дарование и любовь к искусству смогли поколебать сословные предрассудки и увлечь его самого в лоно профессионального музыкального образования. Но это досталось в удел лишь его внукам.

2.

Живя тихой семейной жизнью в Знаменском, Аркадий Александрович Рахманинов сам обучал музыке своих многочисленных детей. Наиболее даровитым оказался второй сын, Василий². Отличался музыкальностью,

¹ Р-хм-н-н-в Арк. Степной отголосок на статью г. Рубинштейна «О музыке в России». — «Русский мир», 1861, № 56, с. 956.

² В. А. Рахманинов родился 6 августа 1841 г. Из сестер и братьев старше него были Юлия, Александр и Анна, моложе — Алексей, Варвара и Мария (имена еще двоих детей А. А. Рахманинова нам неизвестны). Даты рождения В. А. Рахманинова (а также

по-видимому, и старший, Александр. Оба брата еще юнцами поступили на военную службу. Василий, едва достигнув шестнадцати лет, записался добровольцем в стрелковый батальон, принимал участие в покорении Шамиля, после Кавказа попал в Варшаву, в Гродненский гусарский полк (во времена польского восстания 1863—1864 годов) и окончательно уволился в отставку с чином штаб-ротмистра в конце 1872 года. Однако он отнюдь не тяготился военной службой, охотно отдавал дань всякого рода гусарским развлечениям, кутежам, пользовался чрезвычайным успехом у женщин. Не последняя роль принадлежала при этом его умению играть на фортепиано. Как запомнилось родным, в молодости «при блестящей технике, он имел прекрасное туше»¹, а сверх того, по-видимому, обладал незаурядной творческой фантазией — «часами играл... но не пьесы известные, а бог знает что, но слушал бы его без конца...»², «...очень любил до самой смерти ночью встать и фантазировать за роялем»³. Однако свое несомненное музыкальное дарование Василий Аркадьевич растратил лишь на то, чтобы мило «развлекать общество», разыгрывая танцы и модные арии из опер. Входило в его репертуар и одно «собственное сочинение» — развеселая полька, которая, как теперь выяснилось, была, увы, плагиатом. Впрочем, позаимствовав понравившиеся игривые коленца, Василий Аркадьевич легко вообразил, что сам их сочинил и убедил в этом близких (о музыкальных последствиях его выдумки речь пойдет позднее). Свой очень добрый, но беспечнейший нрав, веселую общительность, забавные причуды и невероятное фантазерство он сохранил до конца жизни. Об этом можно судить по литературному портрету, живо набросанному одной из родственниц по личным воспоминаниям, восходящим ко времени, когда Василию Аркадьевичу было уже около шестидесяти и более лет: «Что он выдумывал, какие только небылицы не рассказывал он про себя и свою жизнь! Все охотники, с их пресловутыми охотничьими рассказами, бледнели перед его фантастическим сочинительством. Всегда без копейки

его старших детей) приводятся по материалам Госархива Тамбовской области (фонд 161, оп. 35, дело 42).

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 126.

² Там же, с. 14.

³ Из письма Аркадия Васильевича Рахманинова к М. А. Литвиновой от 18 февр. 1930 (ГЦММК, ф. 18, № 850).

денег, кругом в долгах и при этом никогда не унывал... Он был беспутный, милый и очень талантливый бездельник. Среднего роста, широкий, коренастый; громадные бакенбарды, которые он лихо расчесывал на обе стороны; громогласный голос и шумный смех. Повадка армейского военного... так и казалось, что, войдя в комнату и галантно подойдя к дамской ручке, он обязательно с блеском щелкнет шпорами, которых уже и в помине нет. Мы, дети, его очень любили»¹.

Где-то к концу 1860-х годов Василий Аркадьевич Рахманинов женился на Любови Петровне Бутаковой, единственной дочери весьма состоятельных родителей. Генерал-майор Петр Иванович Бутаков, тесть Василия Аркадьевича, был хорошо образованным, начитанным человеком. Возглавляя до выхода в отставку кадетский корпус в Новгороде, он преподавал там историю.

Любовь Петровна получила в приданое несколько имений, и молодожены поселились в одном из них. Молодая семья стала быстро расти. Вслед за первой дочерью, Еленой, появилась на свет вторая — София, потом родился сын Владимир и, четвертым, 20 марта (1 апреля) 1873 года — Сергей². Пятой была, по-видимому, Варвара, прожившая всего года полтора, и шестым, последним, — родившийся в 1880 году Аркадий.

До недавней поры все — так же, как и сам С. В. Рахманинов — считали местом его рождения имение Онег, расположенное верстах в 50—60 севернее Новгорода. Однако обнаруженная теперь метрическая запись была сделана в Дегтяревской церкви Старорусского уезда Новгородской губернии, находившегося по другую, южную сторону Ильмень-озера. В. А. Рахманинов именуется в этом документе «Старорусского уезда, усадьбы Семенова помещиком»³. Тут же выяснилось, что в марте 1873 года Онег принадлежал еще не отцу Рахманинова, а его деду по матери — П. И. Бутакову. Существует также мемуарное свидетельство о том, что

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 62—63.

² До сих пор четвертой в семье ошибочно называлась София. В действительности же она родилась 29 июня 1870 г.

³ Копия метрической выписки о рождении С. В. Рахманинова была обнаружена автором этих строк в 1959 г. в Государственном архиве Тамбовской области (фонд № 161, опись 35, дело 42, лист 356), а подлинник документа нашелся в 1969 г. в Государственном архиве Новгородской области (см. «Музыкальная жизнь», 1969, № 19).

Василий Аркадьевич какое-то время действительно жил в Старорусском уезде. «В Семенове, где он жил, — пишет о В. А. Рахманинове А. А. Трубникова, — ездили к нему его сестры: Варвара и Мария»¹.

Итак, возможно, что Сергей Рахманинов появился на свет еще в Семенове, но пробыл там столь недолго, что эту биографическую подробность впоследствии не удосужился разъяснить ему никто из родных, отвлеченных трудными семейными обстоятельствами. Однако так или иначе, усадьбы Семеново он не знал, помнил себя только в Онеге, который и представлялся ему родиной, что по существу верно в любом случае.

У Рахманинова к концу жизни сохранились дорожные, но немногие воспоминания о родных местах. Помнились Волхов-река, дымки рыбацких костров, запах свежего сена, просторная, всегда многолюдная усадьба, доносившийся издалека перезвон колоколов. Недавно стало известно подробное описание Онега, относящееся, правда, к более поздним временам. Автору описания Якову Федоровичу Нетлау (родившемуся в Онеге уже в 1909 году) рассказывала о прошлом его мать, Паулина Яновна Авик, которая в ранней юности, подростком, была горничной в доме у В. А. и Л. П. Рахманиновых. Это позволяет составить представление о том, как выглядела сто лет назад онежская усадьба, от которой ныне, после немецко-фашистских злодеяний на новгородской земле, остались лишь едва приметные следы.

Выстроенный в начале XIX века, обшитый тесом, онежский усадебный дом располагался на левом берегу реки. Он был одноэтажным, с мезонином, смотревшим тремя окнами на восток, на Волхов, и двумя — на запад. В первом этаже помещались зал, столовая, детская и комната родителей, две комнаты в мезонине предназначались для приезжих гостей. С северной стороны к дому примыкали кухня, скотный двор, конюшня. Из зала открытый балкон выводил в яблоневый сад с танцевальной площадкой, окруженной липами, с тремя прудами, в которых водились караси. Дом и сад были обнесены живым еловым забором — заслоном от ветров. Далее шел парк. По аллее, окаймленной липами и кленами, можно было проехать к самому Волхову².

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 126.

² ГЦММК, фонд 18, № 1256, рукопись.

В этом доме, саду, парке прошло раннее детство Сергея Рахманинова. Как и старшие сестры и брат Володя, он больше любил отца — всегда оживленного, неутомимого фантазера. Василий Аркадьевич к тому же обожал возиться с детьми, баловал их, развлекал, иногда даже сам купал, поил, кормил малышей. Однако он нередко исчезал из дому, и повседневные домашние заботы падали на Любовь Петровну. Понятно, что по контрасту с веселым, беспечным отцом мать казалась детям особенно сумрачной и строгой. Она заставляла делать все по расписанию, по правилу — «всему свое время», наказывала за провинности.

Когда в семье заметили, что маленький Сережа очень любит, притаившись где-нибудь в углу, слушать музыку, Любовь Петровна стала учить его игре на фортепиано¹. Характерно, что Василий Аркадьевич — при всей своей музыкальности — за это дело, требовавшее терпения и систематичности, не взялся.

Быстрые успехи мальчика запечатлелись в двух ярких эпизодах мемуарной литературы. Однажды в Онег прибыл погостить Аркадий Александрович Рахманинов. По одним источникам, Сереже минуло тогда четыре, по другим — семь лет (последнее правдоподобнее). Дедушка, разумеется, заинтересовался музыкальными способностями внука и предложил ему поиграть вместе, в четыре руки. Результат привел Аркадия Александровича в такой восторг, что он, увидав в этот момент бывшую Сережину кормилицу, пришедшую попросить воз соломы на починку крыши своей избы, якобы воскликнул: «Ты заслужила много больше за то, что выкормила мне такого внука!»² Это свидание двух музыкантов Рахманиновых — кончавшего и едва начинавшего свой путь — оказалось единственным: старшему уже оставалось недолго жить на свете. Другой эпизод сохранился в памяти лишь одного человека — некоей мадемуазель Дефер, родом из Швейцарии. Где-то около 1880 года она, будучи молоденькой девушкой, приехала в Онег в

¹ Наиболее достоверные сведения о начале занятий музыкой содержатся, на наш взгляд, в письме С. В. Рахманинова к А. В. Затаевичу, написанном 14 дек. 1896 г., то есть по свежим еще воспоминаниям: «Играть на фортепиано начал с 78 г. Начала учить мать, чем доставляла мне большое неудовольствие...» (Рахманинов С. В. Письма. М., 1955, с. 136, в дальн. сокращ.: Письма).

² Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 124.

качестве гувернантки, нанятой для занятий с Еленой и Софией Рахманиновыми. Полвека спустя Дефер описала в письме к всемирно знаменитому музыканту, как однажды маленький Сережа Рахманинов сказался больным, когда все семейство собралось поехать на пикник. Она же осталась с мальчиком, который стал умильно упрашивать: пусть мадемуазель споет любимый романс Любви Петровны — шубертовскую «Жалобу девушки», а он проаккомпанирует без нот, на память. И Дефер пришлось спеть романс трижды. Разве можно было отказать поразительному «концертмейстеру», ручонки которого иногда не охватывали всех звуков в аккордах, но который в остальном сыграл все — и без единой фальшивой ноты! Вторая просьба Сережи состояла в том, чтобы мадемуазель не выдала его — ведь он играл без разрешения родителей на большом рояле, стоявшем в зале! Она согласилась, но выполнить свое обещание не смогла. Только ее «предательский» рассказ произвел такое впечатление, что тут же был сообщен дедушке Петру Ивановичу Бутакову в Новгород, и тот даже срочно прибыл в Онег, потребовав от Василия Аркадьевича немедленной поездки в Петербург — за профессиональной учительницей музыки для Сережи.

Но именно в это время над онежским житьем сгустились мрачные тучи. Они собирались уже давно. Любовь Петровна, вероятно с первых дней замужества, страдала от ветренности Василия Аркадьевича, которого очень любила, но с которым была на редкость несхожей по натуре. Окружающим супруги Рахманиновы представлялись странной, совершенно неподходящей друг другу парой. Разумеется, дети не могли не ощущать вокруг себя что-то неладное и едва ли были в полной мере окружены родительской лаской. Во всяком случае, Сереже запомнилось на всю жизнь, что в детстве настоящую любовь и заботу он испытывал только со стороны бабушки Софии Александровны Бутаковой, наезжавшей в Онег из Новгорода.

К началу 1880-х годов положение в семье вовсе обострилось, ибо Василий Аркадьевич успел уже промотать почти все состояние. Имения, полученные им в приданое за Любовью Петровной, шли с молотка за долги, и теперь черед стал подходить к последнему — к Онегу. А тут, в 1881 году, скончался Аркадий Александрович Рахманинов, за которым вскоре последовал Петр Иванович Бутаков, и Василий Аркадьевич остал-

ся без их дельных советов по ведению хозяйства, в коем разбирался очень плохо. В середине 1882 года Онег был продан с аукциона графу Н. В. Муравьеву.

Можно представить себе, какие тяжелые впечатления легли в последние онежские дни на душу исключительно чуткого по натуре девятилетнего Сергея. В довершение всего, в самый день отъезда из опустевшего дома, откуда вывезли весь скарб, была спилена его любимица — громадная ель. Об этом рассказала много лет спустя Паулина Авик сыну, любившему залезать на старый невыкорчеванный широкий пенёк.

3.

Невеселый путь привел разорившихся Рахманиновых из онежского приволья в шумный Петербург, в тесную наемную квартиру. Согласно русской пословице «пришла беда — отворяй ворота», вскоре заболели дифтеритом Володя, Сережа и Софа, которую недуг унес в могилу. В памяти Любви Петровны она осталась как девочка «некрасивая, но с прекрасными глазами, очень умная и совершенно особенная по своим душевным качествам...»¹.

Вслед за тем разразилась и другая беда, уже давно нависавшая: Василий Аркадьевич ушел из семьи, оставив Любовь Петровну с детьми без всяких средств. По всей очевидности, единственным источником существования несчастной женщины и ее семейства явилась тогда помощь матери, Софии Александровны Бутаковой, едва ли располагавшей в ту пору значительным состоянием.

Если ранее Василий Аркадьевич собирался дать сыновьям дорогостоящее образование в петербургском Пажеском корпусе, то теперь пришлось поместить Владимира в обычный кадетский корпус, на казенный счет (таким же образом, вероятно, была пристроена и Елена в закрытое учебное заведение). Что же касается Сергея, то Любовь Петровна, по-видимому, давно уже расходилась во мнении с мужем, подумывая о профессиональном музыкальном образовании для сына. Еще в Онег к нему была выписана в качестве учительницы

¹ Драницына Н. К. Воспоминание о матери композитора Л. П. Рахманиновой. Рукопись, ГЦММК, фонд 18, № 850.

фортепианной игры Анна Дмитриевна Орнатская, знаковая родителей¹. Вероятно, она приезжала в Онег на время каникул (летом они продолжались три месяца).

Но, так или иначе, А. Д. Орнатская какое-то время занималась с Сережей и оценила его редкие способности. Сама она была, видно, неплохой пианисткой — принимала участие в открытых ученических концертах, получила диплом на звание «свободного художника» и малую серебряную медаль. И в критическом 1882 году энергично вмешалась в судьбу своего маленького ученика: в результате ее хлопот он был зачислен с осени на младшее отделение Петербургской консерватории. Профессор Кросс намеревался взять талантливое мальчика в свой класс, а сначала поручил его педагогическим заботам одного из своих бывших учеников².

Так девятилетний Сергей Рахманинов попал в класс Владимира Васильевича Демянского, четвертый год преподававшего в Петербургской консерватории, которую окончил в 1878 году с малой серебряной медалью, у Г. Г. Кросса (сам Кросс был учеником А. Г. Рубинштейна). Демянский нередко выступал на ученических концертах с исполнением виртуозных вещей, изредка появлялся на эстраде и в последующие годы. Человек весьма образованный (окончивший юридический факультет Петербургского университета), он проработал в консерватории целых тридцать лет, дослужившись до звания профессора первой степени. Но вскоре после этого наступил показательный финал его консерваторской карьеры. Он затратил огромные усилия на натаскивание четырех малоодаренных учениц, которые на выпуске все-таки сыграли настолько позорно, что их профессору пришлось подать в отставку. Об этом рассказал в своих мемуарах С. М. Майкапар, в обрисовке которого Демянский предстает как личность исключи-

¹ Некоторое время Орнатскую ошибочно именовали Анной Даниловой. По официальным отчетам Русского музыкального общества Анна Орнатская восемь лет числилась ученицей Петербургской консерватории, которую окончила (у профессора Г. Г. Кросса) лишь в 1882 году — то есть в момент, когда Рахманиновы уже покидали либо собирались покинуть Онег.

² Рахманинов не мог, как часто утверждают, поступить в Петербургскую консерваторию «на стипендию Г. Г. Кросса», ибо таковой там не существовало, а числился все время в разряде «бесплатных учеников».

тельно скромная, трудолюбивая и в ремесленном смысле толковая¹, но в то же время неяркая и несколько ущербная, задавленная семейными и служебными обстоятельствами, в частности — избытком достававшихся на его долю неспособных учеников. Майкапар, попавший в класс к Демянскому в 1885 году, вспоминал, как Владимир Васильевич «огромную часть времени и сил отдавал малоодаренным ученикам, с которыми, вместо полагавшихся двадцати минут, нередко просиживал по часу, а иногда и до полтора часа...»².

Нетрудно вообразить, как нудно и скучно было в классе у Демянского Рахманинову. С ним, ловившим все на лету, Демянский, по всей очевидности, занимался очень мало. Радуюсь ученику, который «все сам понимает», незадачливый педагог, по-видимому, совершенно не разглядел истинного масштаба дарования, попавшего в его руки, продолжая отдавать все внимание многочисленным непонятливым питомцам. За три года учебы Рахманинова в Петербургской консерватории его дарование прошло мимо внимания и директора К. Ю. Давыдова, великолепного музыканта, оказавшегося, однако, не в состоянии охватить проницательным взором свое чрезмерно разросшееся «хозяйство». Так не могло бы быть при А. Г. Рубинштейне, пристально вглядывавшемся в каждого учащегося! Правда, со второго года занятий ученик Рахманинов начал выступать на «состязательных музыкальных вечерах учащихся в низших курсах». Но программы этих выступлений позволяют судить о том, что на шестом-седьмом году обучения музыке он играл пьесы, по трудности недостаточно соответствовавшие его природным возможностям³.

По существу несколько не лучше сложились у него дела и в музыкально-теоретических классах. Здесь слух и музыкальная память мальчика сразу были признаны особо выдающимися. А. И. Рубец, преподававший сольфеджио и элементарную теорию, увидав, что Сереже по этим предметам при его данных делать было нечего,

¹ В. В. Демянский опубликовал брошюру «О первоначальном преподавании игры на фортепиано» (Петербург, 1896) и книгу «Опыт методики фортепианной игры» (Петербург, 1906).

² Майкапар С. М. Годы учения. М.—Л., 1938, с. 42.

³ На вечере 30 янв. 1884 г. ученик Рахманинов исполнил «сонатину Беренса», 16 окт. — «вариации соль мажор Бетховена», 5 и 19 февр. 1885 г. — «этюд Багге, двухголосную инвенцию Баха ми мажор и Рондо Моцарта».

записал его прямо в класс гармонии. Но там Л. А. Сакстин начал преподавание с теоретического лекционного курса. Записывать лекции девятилетний Рахманинов, понятно, не умел и, вызванный через несколько занятий, ответить ничего не смог. Ему пришлось вернуться в класс к Рубцу, где его ожидало фактическое безделье. Таким образом, никто из консерваторских педагогов не проявил по отношению к маленькому Рахманинову настоящей вдумчивой заботы, которая ему была особенно нужна.

На впечатлительного мальчика обрушилась целая волна тяжелых жизненных потрясений и резких перемен — разлука с родным привольем, с отцом, смерть сестры, полный развал семьи. Любовь Петровну всецело поглотили горе, нищета, заботы о малолетнем Аркадии, и она оставила без надлежащего надзора Сергея, надежно пристроенного, как ей представлялось, в консерватории. И при таких обстоятельствах новоиспеченный петербуржец быстро заделался отчаянным лентяем и шалуном, обнаружив чрезвычайно живой характер со склонностью к большой самостоятельности действий. «Я сам» — такое прозвище получил Сережа в семье тетки по отцу — Марии Аркадьевны Трубниковой, где прожил целую зиму (вероятно, 1883—1884 годов). К этому времени относятся единственные для петербургского периода воспоминания о Рахманинове «от первого лица», изложенные его двоюродной сестрой О. А. Трубниковой: «Ему было тогда 11 лет, а мне 6. Он аккуратно каждый вечер, когда мы ложились спать, неистово пугал меня. Я все любопытствовала и хотела знать, что он делает, и выглядывала из своей кровати. А он, как увидит это, натягивает простыню на голову и подходит ко мне. Я от страха зарывалась под подушки. Потом помню, как по воскресеньям приходил его брат Володя из корпуса и начинался такой содом, что Теофила, моя няня, с ума сходила. Папа и мама уходили вечером в гости; мы оставались одни, и мальчики устраивали катанье с гор. Вытаскивали все доски из обеденного стола, как-то их подставляли с самого верха буфета на стол, со стола на пол и катались, и меня катали, или, лучше сказать, спихивали вниз, а няня кричала, что они мне шею сломают»¹.

Сережа несколько утихомиривался только тогда,

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 17.

когда в Петербург приезжала погостить София Александровна Бутакова. Своего самого любимого внука она баловала, всячески спасала от наказаний за шалости. На него же благотворно действовали бабушкины ласковые заботы, которых он больше ни от кого не видел. Внук охотно выступал в роли провожатого бабушки по Петербургу, по церквям и соборам, где Сережин слух приковывали хоровые песнопения, которые он дома тотчас воспроизводил на фортепиано. То же самое продолжалось в Новгороде, богатом древними соборами и монастырями, где жила София Александровна и куда летом 1883 года забрала Сережу. А следующие два лета явились самой счастливой порой его детства. Бабушка купила под Новгородом маленькое имение Борисово. Здесь у мальчика было все — и бабушкина любовь, и деревенское раздолье, и Волхов, на котором развернулись его спортивные таланты: он стал чемпионом среди местных ребятишек по плаванию и лихо катался на лодке-«душегубке». Именно в это время он мог глубже ощутить красоту родного края. Не прекращались и впечатления от колокольного звона и хорового пения в новгородских соборах и монастырях. Тогда же, возможно, впервые заявила о себе потребность самому создавать музыку, но только в характерной для изобретательного шалуна манере: он иногда объявлял, что исполнит что-нибудь Бетховена или Шопена, а играл собственные импровизации. Ни бабушка, ни ее гости не подозревали подвоха.

София Александровна вполне верила любимому внуку и тогда, когда он в Петербурге отправлялся на занятия в консерваторию, а попадал на каток, быстро сделавшись огличным конькобежцем. Был освоен и еще один вид петербургского «спорта» — умение ловко вспрыгивать на конку и соскакивать с нее на всем ходу, не хуже уличных мальчишек-газетчиков. Больше всего страдали при этом занятия по общеобразовательным предметам в консерваторских «научных» классах. В течение первых двух лет отметки по ним были весьма неважные, но тем не менее переводные. Дома же все считали, что Сережа чуть ли ни первый ученик в классе. Ибо он легко научился переделывать в своей зачетной книжке «колы» на четверки и так далее.

Но в конце третьего учебного года преуспевающий конькобежец провалился по всем научным предметам и в консерватории встал вопрос о лишении его бесплат-

ной вакансии. Об этом поспешила предупредить Любовь Петровну Анна Дмитриевна Орнатская. Судьба дальнейшего музыкального образования двенадцатилетнего Сергея Рахманинова повисла буквально на волоске. К счастью, в этот критический момент в Петербург ненадолго приехал человек, к которому Любовь Петровна решила обратиться за советом — стоит ли во что бы то ни стало продолжать консерваторское обучение Сергея. То был Александр Ильич Зилоти, сын старшей сестры Василия Аркадьевича, Юлии Аркадьевны. Ему шел всего двадцать второй год, но он уже несколько лет как блестяще окончил Московскую консерваторию, где был любимым учеником Н. Г. Рубинштейна, а теперь жил в Германии и совершенствовался у Ф. Листа, став и его любимцем. Зилоти осведомился у директора консерватории К. Ю. Давыдова относительно своего двоюродного брата и получил мало вдохновляющий ответ: мальчик якобы не более как просто «способный». Зилоти чуть было не уехал в Москву, не повидавшись с Рахманиновыми. Но, прослушав Сережу, молодой музыкант решительно заявил, что из создавшегося положения есть только один правильный выход: мальчика надо перевести в Московскую консерваторию и отдать в руки профессора младшего отделения Николая Сергеевича Зверева, который берет самых талантливых учеников на воспитание и полное бесплатное содержание. Зилоти сам прожил у него на таком положении восемь лет, стал близким другом своего воспитателя и мог обещать, что по его рекомендации Зверев возьмет к себе Сергея. Любви Петровне не оставалось ничего иного, как согласиться с предложением. Пришлось примириться с ним и Софии Александровне, а мнение Сережи, понятно, в счет не шло.

Утешением для него мог служить предполагаемый переезд в Москву старшей сестры Лели. Вернувшись из закрытого учебного заведения, Елена Рахманинова внесла некоторое оживление в жизнь семьи. Краткие сообщения мемуаристов обрисовывают незаурядный облик юной девушки. На единственной сохранившейся фотографии она предстает высокой, стройной, волевой, очень похожей на своего брата Сергея. Ее характеризовали как умную, красивую, особо отмечали ее большие выразительные глаза. Поразительно рано — к шестнадцати годам — у Елены Рахманиновой обнаружилось редкой красоты контральто при исключительных музы-

кальных и артистических способностях¹. Иногда она разрешала брату аккомпанировать себе (тут он впервые познакомился с входившими в моду романсами Чайковского). Голос сестры подчас так очаровывал мальчика, что он даже бросал свою партию, за что ему крепко попадало. Дарование Елены заинтересовало известного певца, артиста Мариинского театра И. П. Прянишникова, и он прозанимался с нею несколько месяцев, начав даже якобы проходить с необычайно способной ученицей небольшие оперные партии.

Елена отличалась большой решительностью в поступках и самостоятельностью во мнениях. Обожая отца, она во всем стояла на его стороне. Лето 1885 года Елена собралась провести у его сестры Анны Аркадьевны Прибытковой, в имении под Воронежем. По дороге на юг она попала в Москву и пошла на пробу голосов в Большом театре. Результат оказался поразительным — ей предложили с осени вступить в труппу. Но, гостя летом у Прибытковых, Елена Васильевна Рахманинова тяжело заболела и скончалась, не дожив до полных семнадцати лет... Так то, что могло стать для Сережи утешением, обернулось внезапно большим горем.

К концу лета София Александровна Бутакова принялась собирать внука в путь. Спустя многие годы он помнил, как бабушка «вычислила, сколько денег ему надо дать на дорогу, сшила ему серую куртку, зашила ему в ладанку еще сто рублей, купила билет до Москвы... как горько ему было ехать и как в вагоне, когда поезд тронулся, он заплакал»². Детство окончилось. Путь из Петербурга в Москву увел двенадцатилетнего Сергея Рахманинова навсегда из родной семьи, от которой, впрочем, остались уже лишь осколки. В этот момент биографического повествования трудно не подумать о безрадостной доле Любви Петровны Рахманиновой. Мать шестерых детей, она к 35 годам осталась влачить почти нищенское существование — одна, с малолетним Аркадием на руках. Муж, которого она продолжала горячо любить, покинул ее. Все три дочери уже умерли, двум старшим сыновьям пришлось находиться на стороне. Не прибыло к ней счастья и в дальнейшем. Старшего сына, Владимира, Любовь Петровна

¹ Елена Васильевна Рахманинова родилась 7 ноября 1868 г.

² Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 18.

намного пережила; младшего, Аркадия, не смогла хорошо воспитать, и он принес ей немало огорчений. Скончалась несчастная женщина, дожившая до глубокой старости, в печальном одиночестве. Стечение многих обстоятельств заставило ее пройти свой путь в стороне и от среднего сына.

Оказала ли она на него какое-либо влияние? Об этом трудно судить. Ибо случилось так, что о личности Любви Петровны мы почти ничего не знаем. У нее не было сестер и братьев, а следовательно, близких родственников по нисходящей линии, которые смогли бы впоследствии воскресить в своих мемуарах живые черты ее человеческого облика в юности. С родственниками же Василия Аркадьевича она общалась мало, и те из них, кто написал мемуары, знали ее в годы скорби, бедствий и горестной замкнутости. Поэтому их сообщения кратки: «...умная, замкнутая, мало разговорчивая, тихая, необщительная и холодноватая». При этом особо подчеркивается, что «Василий Аркадьевич был ей полной противоположностью»¹. Но за этим могло таиться другое. Любовь Петровна, по-видимому, была умнее мужа и обладала натурой более глубокой. Такие мысли приходят, когда вглядываешься в сохранившиеся снимки Любви Петровны и фотографии ее детей — Елены и Сергея. Лица троих схожи меж собой не только внешне, но и внутренней значительностью. Унаследовав от отца музыкальную одаренность, Елена и Сергей Рахманиновы могли унаследовать от матери незаурядные душевные качества.

Далее же этих предположений мы идти не можем. Во всех известных нам документальных материалах облик Любви Петровны отодвинут глубоко в тень. В биографии великого музыканта его мать проходит лишь как неясный скорбный силуэт.

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 62.

В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

1.

28 августа 1885 года в Московскую консерваторию от имени Н. С. Зверева поступило прошение с просьбой принять в число учеников «сына штаб-ротмистра Сергея Васильевича Рахманинова». Несколькими днями ранее Ю. А. Зилоти отвела племянника в Ружейный переулок, у Смоленского рынка, в дом доктора Собкевича, где квартировал Зверев. Прослушав игру мальчика, Николай Сергеевич взял его к себе и в ученики и в воспитанники, на полное попечение и обеспечение. С этого момента в жизни Сергея Рахманинова началась совершенно новая полоса, твердо определившая для него путь музыканта-профессионала.

О непростом пути самого Николая Сергеевича к своему призванию рассказал один из его ближайших друзей — известный музыкальный критик и педагог Николай Дмитриевич Кашкин. Зверев родился 13 марта 1832 года в Подмоскovie, в небогатой дворянской семье. По настоянию инспектора Второй московской гимназии Л. А. Мея юный Зверев поступил в университет, на физико-математический факультет, где проучился два года. «В молодом человеке, — пишет Кашкин, — проявилась решительная склонность к музыке, но... Зверев подчинился господствующим взглядам и поступил в 1853 году на государственную службу. Свои занятия фортепианной игрой он начал еще в гимназии под руководством г-жи Белопольской, пережившей своего ученика, потом он долго брал уроки у А. И. Дюбюка и Л. Онорэ, бывшего тогда самым модным учителем в Москве. Перейдя несколько лет спустя на службу в Петербург, Н. С. Зверев сделался учеником А. Гензельта, относившегося к своему ученику с величайшей сим-

патней и в самые поздние годы своей жизни. Братья уроки у знаменитых и дорогих учителей Н. С. Звереву позволило довольно значительное наследство, полученное им в молодости совершенно неожиданно; но это наследство довольно скоро испарилось, и Николай Сергеевич остался при одном скудном жаловании маленького министерского чиновника. Зверев никогда не любил говорить о том, как он лишился унаследованного состояния, но, кажется, в этом значительную роль играло то высокочеловеческое великодушие, которое составляло одну из основных черт его характера.. Оставив в 1867 году службу и переехав в Москву, Зверев начал давать дешевые уроки и, познакомившись с П. И. Чайковским, стал заниматься теорией музыки. Отличное знание дела, педагогический такт и необыкновенная добросовестность нового учителя быстро начали завоевывать ему известность, так что с 1870 года Н. Г. Рубинштейн пригласил его преподавателем в консерваторию. С этого времени начинается период блестящей педагогической деятельности Николая Сергеевича; уроками он был завален, денег получал много больше, чем со своих прежних имений, но тут и проявилась та великодушная черта его натуры, которая заставляла его трудиться невероятно много и тратить на дело широкой помощи учащимся едва ли менее, если не более, половины всего заработанного непосильным трудом. Для многих из своих учеников он был истинным отцом и притом отцом нежнейшим, внимательным, умным, не жалевшим средств и трудов на своих питомцев»¹.

Спустя шестьдесят лет после публикации этих строк В. П. Зилоти сообщила в своих мемуарах: «После освобождения крестьян Зверев отдал свою землю подмосковного имения в собственность крестьянам. Его примеру последовала и его сестра Анна Сергеевна...»². Вот как расшифровалось то «высокочеловеческое великодушие» Николая Сергеевича, которое, по свидетельству Кашкина, «составляло одну из основных черт» характера Зверева! И изо всего вообще, что известно о нем, вырисовывается фигура человека незаурядных личных свойств и вместе с тем яркого представителя своего времени.

¹ К а ш к и н Н. Д. Николай Сергеевич Зверев (некролог) — «Русские ведомости», 1893, 2 окт., № 271.

² Цит. по кн.: З и л о т и А. И. Воспоминания и письма, с. 397.

Первая половина жизни Зверева прошла в дореформенной, вторая — в пореформенной России XIX века. Происхождение, воспитание, общественное положение, казалось бы, могли навсегда прочно связать его со старыми дворянскими обычаями. Но могучая сила общественно-демократического подъема 1860-х годов переплотила почти сорокалетнего дворянина, помещика и чиновника, по-дилетантски занимавшегося музыкой, в одного из замечательных деятелей новой профессионально-трудовой русской художественной интеллигенции. Не случайно его принял в свою среду кружок передовых музыкантов, возглавивших молодую Московскую консерваторию — детище 60-х годов: Н. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский, Н. Д. Кашкин, К. К. Альбрехт стали на всю жизнь верными друзьями и соратниками Зверева.

По полученному в молодости музыкальному образованию Николай Сергеевич принадлежал к той же наиболее просвещенной части русских музыкантов-любителей, что и А. А. Рахманинов. Зверев учился у педагогов доконсерваторского типа (хотя Дюбюк преподавал в Московской консерватории в начальные шесть лет ее работы). Как пианисты эти педагоги принадлежали еще к долистовской и дорубинштейновской формации. Вместе с тем они могли передать своему ученику некоторые ценные традиции старого пианизма. По-видимому, Звереву оказались близкими изящество и, в особенности, певучесть, отличавшие школу Д. Фильда — учителя А. И. Дюбюка. То была, в сущности, глубоко почвенная национально-художественная традиция, естественно влившаяся и в новый русский, «рубинштейновский» пианизм. А. И. Галли, С. М. Ремезов, А. И. Зилоти — ранние ученики Зверева, слышавшие его игру (позднее он перестал уделять время собственным занятиям на фортепиано), рассказывали, что он «был превосходным, очень изящным и очень музыкальным пианистом, с очень красивым звуком. Конкретно указывали на исключительно хорошее исполнение им Сонаты *cis-moll* op. 27 Бетховена, а ведь это уровень — и очень высокий»¹. С другой стороны примечательно, что, захотев пополнить свои музыкально-теоретические познания в плане новых, консерваторских требований, он не счел

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 162. Речь идет о «Лунной сонате».

для себя зазорным обратиться в этих целях к молодому профессору — П. И. Чайковскому.

Таким образом, Н. С. Зверев вступил в число педагогов консерватории как музыкант новых, серьезных и широких профессиональных устремлений, и его незаурядные данные, знания, энергия, сосредоточенные в скромных рамках работы преподавателя младшего отделения, принесли со временем значительные плоды.

В первый консерваторский год (1870/71) Зверев обучал всего трех учениц-пианисток и шесть учеников, проходивших так называемое обязательное фортепиано, но уже передал своего частного ученика Анатолия Галли в профессорский класс А. И. Дюбюка. Вскоре Николаю Сергеевичу стали поручать только учащихся-пианистов, и в начале 1880-х годов, с завершением первого, «рубинштейновского» периода в истории Московской консерватории, у всех на виду оказались немалые результаты его педагогических трудов. Через класс Зверева уже прошла сотня юных пианистов. Десятерых (по тому времени это высокий процент) он передал на старшее отделение. Двое учеников Николая Сергеевича — А. И. Галли и С. М. Ремезов, окончив консерваторию у К. К. Клиндворта, были взяты в число ее педагогов (первый прошел также курс композиции у П. И. Чайковского и получил малую золотую медаль). Еще двум зверевским ученикам 70-х годов — Л. П. Таршилову и А. И. Страховой — предстояло окончание у П. А. Пабста (последней — с большой серебряной медалью). Вершинное же достижение выразилось в подготовке Александра Зилоти, окончившего в 1881 году по классу Н. Г. Рубинштейна с малой золотой медалью и направленного консерваторией на совершенствование к Ф. Листу.

Последующие двенадцать лет — пора блестящего расцвета педагогической деятельности Зверева, оборванная преждевременной кончиной. В это время среднее число учащихся в его классе равно примерно тридцати. За все же двадцать три года он перезанимался с 232 учащимися-пианистами (вместе с непианистами — с 250-ю) и еще с едва ли меньшим числом частных учеников. В 1883 году Николай Сергеевич получил звание профессора, и ему было дополнительно поручено наблюдение за педагогической практикой учащихся-пианистов. В 1881—1893 годах из класса Зверева переходит на старшее отделение в среднем 50 процентов учащихся

и около 25 процентов кончают впоследствии консерваторию. Но наиболее ярко результаты его работы выразились в том, что он явился своего рода «главным поставщиком золота». Из девятнадцати пианистов — золотых медалистов, окончивших Московскую консерваторию до 1900 года, двенадцать человек были подготовлены к поступлению на старшее отделение Николаем Сергеевичем¹ и еще шестеро его учеников окончили с серебряными медалями².

«Самым ценным, чему он учил, — вспоминал о Звереве М. Пресман, — это была постановка рук. Зверев был положительно беспощаден, если ученик играл напряженной рукой и, следовательно, играл грубо, жестко, если при напряженной кисти ученик ворочал локтями. Зверев давал много, правда, примитивных упражнений и этюдов для выработки различных технических приемов.

Безусловно ценным в его преподавании было то, что он с самого начала приобщал своих учеников к музыке. Играть без ритма, безграмотно, без знаков препинания, у Зверева нельзя было, а ведь в этом — весь музыкальный фундамент, на котором уже не трудно строить самое большое художественное здание... Зверев умел заинтересовывать детей, увлечь их разнообразными музыкальными материалами и, наконец, приучить к аккуратной работе. Прийти к Звереву с невыученным уроком было нельзя. Такой «смелый» ученик немедленно вылетал из класса.

Большим достоинством Зверева было то, что, разругав, как говорят, «вдребезги» ученика за неряшливо выученный урок, он умел тут же подойти к нему, и у того никакого осадка горечи не оставалось: каждый чувствовал правоту Зверева, и у каждого надолго про-

¹ Анатолий Галли (малая золотая медаль, 1877), Александр Зилоти (мал. зол., 1882), Виктория Миллер (мал. зол., 1888), Арсений Корещенко (большая зол., 1891), Сергей Рахманинов (большая зол., 1892), Александр Скрябин (мал. зол., 1892), Леонид Максимов (мал. зол., 1892), Семен Самуэльсон (мал. зол., 1893), Федор Кенеман (большая зол., 1897), Константин Игумнов (мал. зол., 1897), Олимпиада Кардашева (мал. зол., 1898), Елена Камешева-Щербина (мал. зол., 1899).

² Анна Страхова (большая серебряная медаль, 1887), Алиса Рейнсхаген (большая сер. 1889), Матвей Пресман (большая сер., 1891), Елизавета Кашперова (мал. сер., 1891), Алексей Морозов (большая сер., 1895), Вера Федорова (мал. сер., 1895).

падала охота вторично получать нагоняй и вылетать из класса»¹.

«Величайшее значение, — дополняет Пресмана Рахманинов, — он придавал чистоте исполнения и был способен выгнать ученика из класса за одну неверную, или даже смазанную ноту. С другой стороны, он выражал истинную радость по поводу технически безупречного исполнения»².

В этих строках Зверев обрисовывается как учитель-воспитатель, соединивший строгость и доброжелательность, вспыльчивость и обходительность, жесткую взыскательность и восторженную увлеченность делом.

2.

Насколько возможно сейчас установить, «зверят» (ласково-шутливое прозвище учеников-воспитанников, фигурировавшее в консерваторских кругах) у Николая Сергеевича всего было шестеро. Можно, впрочем, предполагать, что еще одним, седьмым (первым по времени) мог быть Анатолий Галли (1853—1915). Сергей Ремезов (1854—после 1903) попал шестнадцати-семнадцати лет в консерваторские ученики Зверева, тогда же, по-видимому, сделавшись его воспитанником и оставался им, вероятно, и в период занятий с Клиндвортом (1873—1879). В 1873 году Зверев взял к себе десятилетнего Сашу Зилоти — на все восемь лет консерваторской учебы (передав его через три года в класс Н. Г. Рубинштейна). Осенью 1882 года у Николая Сергеевича появилось сразу двое учеников-воспитанников — приехавший из Рязани девятилетний Леонид Максимов (1873—1904) и Николай Цвилленев (ок. 1869—?). Последний оказался единственной проходящей фигурой среди «зверят». С осени 1885 года он перешел в класс П. А. Пабста, перестав жить у Николая Сергеевича, и в начале 1887 года выбыл из числа учащихся Московской консерватории, уехав в Петербург³.

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 161, 162.

² Riese mann O. Rachmaninoff's recollections told by O. von Riese mann. London, 1934, p. 45 (в дальнейших ссылках издание именуется «Воспоминания Рахманинова»).

³ В 1887—1890 и 1891—1895 гг. Цвилленев учился в Петербургской консерватории (последние два года—у А. Н. Есиповой), не раз играл на открытых ученических концертах, но курса так и не окончил.

Со второго полугодия 1883/84 года в класс Зверева был зачислен ученик-воспитанник Матвей Пресман (1870—1941). Наконец, последним в число «зверят» осенью 1885 года вошел двенадцатилетний Сергей Рахманинов. Ему было суждено стать на три года учеником и на четыре воспитанником Николая Сергеевича, в братском товариществе с Матвеем Пресманом и Леонидом Максимовым, прожившими у Зверева двумя-тремя годами дольше.

Щедрость Зверева по отношению к своим воспитанникам не имела границ. Но в ней не было ничего от бездумной благотворительности, либо стремления создать некую показную «оранжерею вундеркиндов».

Колоритные, изобилующие живыми сценками воспоминания, записанные от М. Л. Пресмана¹, позволяют ясно представить себе тот распорядок, которому пришлось подчиниться Рахманинову в доме Зверева. Там царил строжайшая трудовая дисциплина. Так, дважды в неделю каждый из трех «зверят» должен был поочередно, согласно расписанию, уже в шесть часов утра сидеть за одним из двух роялей, стоявших в гостиной. Стоило при этом проявить лишь малейшую небрежность в игре, как в дверях мгновенно вырастала фигура учителя (подчас — в ночном облачении), раздавался грозный оклик или же следовало еще нечто почувствительнее. И у ученика тотчас пропадала всякая сонливость, невнимательность — даже в самое темное декабрьское утро, даже тогда, когда накануне он поздно лег спать после посещения театра. Свои же уроки «зверьятам» Николай Сергеевич давал всегда только в консерватории, придиричиво следя за тем, чтобы вообще никаких поблажек им, как его воспитанникам, не делалось. По строгому расписанию готовились дома задания и по прочим предметам. Об успехах по ним воспитатель постоянно наводил справки, а в конце года обязательно сам присутствовал на всех экзаменах.

Вместе с тем зверевское расписание было составлено настолько рационально, что у воспитанников всегда оставались свободными вечера, а также все воскресенья (за исключением обязательных поездок в один знакомый дом на уроки танцев, которые мальчишки-подростки дружно недолюбливали). Главное же — ни-

¹ Пресман М. Л. Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов. — В. кн.: Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 157—219.

кому из «зверят» не приходило в голову всерьез сетовать на взыскательность своего наставника, ибо он сам подавал им пример неустанного каждодневного труда. Начиная частные уроки с восьми часов утра, а с девяти до двух занимался в консерватории. Затем опять разъезжал по частным урокам вплоть до позднего вечера, и даже по воскресеньям к нему приходили ученики. В отсутствие Зверева за порядком в доме следила его сестра Анна Сергеевна. Имея огромный класс, Николай Сергеевич вместо консерваторского жалованья нередко получал лишь пачку квитанций об уплате за обучение малоимущих учащихся. Частные же уроки в богатых домах служили для него источником существования и содержания воспитанников.

Об их всяческих нуждах он заботился умно и всесторонне. В дополнение к консерваторскому обучению приглашалась еще учительница музыки для игры на двух фортепиано в восемь рук¹. Это расширяло знакомство с музыкальной литературой и развивало навыки ансамблевой игры. В результате однажды, в заключение экзамена по фортепиано, «зверята», к которым присоединился еще один талантливый ученик Николая Сергеевича — С. Самуэльсон, совершенно поразили даже такого музыканта, как С. И. Танеев, сыграв наизусть в восемь рук Пятую симфонию и скерцо из Шестой симфонии Бетховена.

По вечерам оригинальное семейство Николая Сергеевича часто катило на извозчике к Большому либо Малому театрам, к помещению Дворянского благородного собрания (ныне — Колонный зал Дома союзов) или к другим концертным залам: как правило, не пропускалось ни одно примечательное событие в оживленной художественной жизни Москвы. Высокий, стройный пожилой человек, с энергичными крупными чертами бритого лица, с прямыми седыми волосами и черными густыми бровями над острыми, живыми глазами усаживался рядом с тремя подростками, коротко подстриженными, в черных брюках и курточках с белыми крахмальными воротничками. Им нельзя было громко болтать, вертеться, или же, опершись локтями на барьер ложи, улечься на него подбородком. Не то тотчас раздавался строгий выговор: «Я потому беру для вас

¹ Ею была преподавательница Белопольская занимавшаяся с самим Зверевым в годы его юности.

хорошие места, чтобы вы себя неприлично вели? Как вам только не стыдно? Вы бы уже заодно подушку на барьер положили и улеглись на нее!»¹ А потом могло крепко попасть и тому, кто не сумел бы толково объяснить, что именно и почему понравилось или не понравилось в услышанном и увиденном.

По воскресным «дням отдохновения от трудов» у Николая Сергеевича, славившегося хлебосольством по Москве, имело обыкновение собираться интереснейшее общество. К нему заходили известные актеры, литераторы и художники, врачи и адвокаты, не говоря уже о многих педагогах консерватории. Гостем Зверева нередко бывал П. И. Чайковский.

«Зверят» вменялось в обязанность быть по отношению к посетителям внимательными хозяевами. По воскресеньям они принимали и собственных гостей — товарищей по консерватории, некоторых частных учеников Зверева, например, Александра Скрябина, Федора Кенемана, Арсения Корещенко, Константина Игумнова, Семена Самуэльсона. Саша Скрябин, приезжая, сначала брал урок. Николай Сергеевич часто звал «зверят» послушать «Скрябушу». Юные пианисты демонстрировали друг перед другом свои сольные успехи, а то и собственные сочинения, играли в четыре руки, в восемь рук. Тут Николай Сергеевич ни во что не вмешивался, предоставляя своим питомцам полную свободу действий.

Но в товарищи к «зверят» попадали только те, кто прошел через строгий отбор. «Зверев не выносил лжи, и достаточно было одного такого факта, чтобы он перестал лжеца-ученика у себя принимать и запрещал нам общение с ним, — вспоминал Пресман. — Вообще, все наши товарищи очень тщательно им «профильтровывались»². У своих же воспитанников Николай Сергеевич решительнейшим образом пресекал всякое проявление неискренности. «Чем искреннее, чем прямее вы будете вообще жить на свете, — говорил он им, — тем легче вам будет. Не скрою, что прямой путь тернист, но зато он безусловно прочен»³.

Зверев, человек начитанный, в частности — знаток сочинений Достоевского, с которым, возможно, был

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 195.

² Там же, т. 1, с. 179.

³ Там же, с. 189.

лично знаком, внимательно следил за тем, чтобы его питомцы усваивали содержание книг, а не просто проводили за ними время. Застав как-то Сергея за чтением «Бесов», Николай Сергеевич попросил пересказать один из философских монологов: «Я начал, — вспоминал Рахманинов, — но мое смущение росло с каждой фразой. Кровь бросилась мне в лицо, и я оказался совершенно неспособен выразить, либо просто репродуцировать мысли Достоевского, усвоение которых в моем возрасте едва ли можно было ожидать.

Зверев покачал головой, не сказав ни слова. Но этот инцидент стал мне уроком на всю жизнь»¹.

Удивительно ли, что при всей строгости Николая Сергеевича, даже при его запальчивости, в которой он мог крепко «поучить от руки», мальчики не только беспрекословно его слушались, но и любили его, старались оказать ему какую-либо услугу, проявляли чуткость и изобретательность, желая его порадовать. Так, однажды, ко дню рождения Николая Сергеевича каждый самостоятельно выучил в подарок по пьесе: Леля Максимов — Ноктюрн из «Маленькой сюиты» Бородина, Мотя Пресман — «Подснежник», а Сережа Рахманинов — «На тройке» из «Времен года» Чайковского².

Доверчивость же воспитанников по отношению к воспитателю была столь велика, что они, подрастая, посвящали его даже в свои первые юношеские увлечения.

Зверев не поощрял у своих питомцев барских замашек, готовя из них людей труда. При наличии в доме прислуги мальчики сами чистили себе обувь и одежду, за столом прислуживали гостям. Лет с пятнадцати они все начали давать по несколько частных уроков фортепианной игры, которые для них находил и за которыми следил Николай Сергеевич.

Один смелый воспитательный прием Зверева много раз вызывал чуть ли не возмущение его приятелей. По воскресным дням, за общим столом «зверятam» разрешалось выпивать по рюмке водки, а в торжественных случаях — по бокалу шампанского. То же самое проис-

¹ Воспоминания Рахманинова, с. 47.

² Пресману помнилось, будто свои «подарки» воспитанники продемонстрировали в этот день перед гостями, в числе которых был Чайковский. Но мемуарист неточен: описанный им эпизод мог произойти 13 марта 1886 или 1887 г., а Чайковского ни в тот, ни в другой день в Москве не было.

ходило и в трактире, куда они обычно попадали после посещения концертов и спектаклей. Но ведь на следующее утро надо было все равно в шесть часов быть за роялем! И тут «зверята» сами попросили не возить их даже в театр, если потом надо ехать в трактир. В ближайшее воскресенье Николай Сергеевич с радостным удовлетворением рассказал об этом своим друзьям. «За «зверят»... — заявил он, — я теперь спокоен. Они знают цену и трактиру и рюмке водки, их этим не удивишь!»¹.

Некоторые старомосковские черты облика Зверева — широкое хлебосольство, крутое своенравие — кажутся барскими. Но они предстают в ином свете, если не забывать, что хлебосольство осуществлялось на средства, зарабатывавшиеся огромным ежедневным трудом, своенравие же и вспыльчивость проявлялись лишь в качестве своего рода издержек темперамента сильной личности, воодушевленной благородными бескорыстными целями. Зверев мог в чем-то сильно «пересолить», подчас жестоко ошибиться, но собственную неправоту рано или поздно осознавал и исправлял. Об этом красноречиво рассказывают, например, его письма к консерваторскому инспектору и преподавателю теоретических предметов К. К. Альбрехту, написанные, как правило, в самом дружески непринужденном тоне. Иной раз Звереву случается просить Альбрехта о ходатайстве перед консерваторским бухгалтером, ибо некий «суровый Поп три раза присылал уже фурию (кухарку) с запиской о деньгах за квартиру»². Иной раз (в январе 1885 года) Николай Сергеевич пишет: «Извините, что ни Пресман, ни Максимов не будут в классе Сольфеджи... Мне так нездоровится, что необходимо кого-нибудь ругать, — а кого же кроме их?»³. Но в период, когда Альбрехт временно исполняет обязанности директора консерватории, Зверев высказывает ему самое резкое порицание за участие якобы в какой-то консерваторской склоке. Однако последующие письма, выдержанные в прежних дружеских тонах, свидетельствуют о том, что все было выяснено и наступило полное примирение.

Таким образом, в Звереве не было ничего серого, формального, лицеприятного, чиновничьего — того, что

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 187.

² ГЦММК, фонд, 37, № 1826.

³ Там же, № 1831.

в реакционное безвременье 1880-х годов, увы, проникало и в послерубинштейновскую консерваторию. Не случайно Николай Сергеевич притягивал к себе чуть ли не все самые яркие личности, действовавшие в консерваторском мире, и надо ли говорить, как это отражалось на его воспитанниках? «В обстановке неприступности и строгости педагогов приятным исключением был Н. С. Зверев... — пишет выпускница-пианистка 1890 года Игнатьева (впоследствии — профессор Московской консерватории Анна Павловна Островская), — он был очень простым, сердечным и доступным человеком»¹.

Итак, Николай Сергеевич Зверев был явной антитезой чеховским «хмурым людям» 80-х годов. Юному Сергею Рахманинову посчастливилось попасть не только к многоопытному высококвалифицированному учителю, который отлично поставил ему руки и вышколил пальцы, заложив фундамент для технического и художественного формирования того, кого потом стали именовать первым пианистом мира. В августе 1885 года путь из Петербурга в Москву привел маленького шалуна и лентяя, подраставшего без серьезного надзора, к незаурядному человеку и талантливейшему воспитателю. Николай Сергеевич Зверев заложил прочные нравственные и интеллектуальные основы для своеобразного развития многогранной творческой личности всемирно прославившегося музыканта, выразившего это в словах: «Лучшим, что есть во мне, я обязан ему»².

3.

Приехав из Петербурга, Сергей Рахманинов, как вспоминалось Пресману, «не был особенно хорошо подготовлен технически, но то, что он уже тогда играл, было бесподобно»³. Впрочем, Звереву при первом прослушивании более всего понравилось исполнение какого-то из этюдов К. Рейнеке — тут, по-видимому, в наибольшей мере проявились природные виртуозные данные мальчика. Николай Сергеевич сразу «поставил его

¹ Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966, с. 118.

² В кн.: Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 156.

³ Там же т. 1 с. 164.

в пару» с Лелей Максимовым, пианистически чрезвычайно одаренным ровесником.

По специальности Леля, Сережа и Мотя Пресман оказались вместе на четвертом курсе, на котором, однако, задержались еще на один учебный год. Быть может, этому способствовало то обстоятельство, что весной 1886 года Николай Сергеевич, долго болея, был вынужден временно передать «зверят» в руки других преподавателей.

Таким образом, Сережа проучился у Зверева три года, всего же на младшем отделении (до шестого курса) — шесть лет, как и Леля. И заметно, что с появлением нового воспитанника, у Николая Сергеевича родился особый план в обучении своих двух младших «зверят». Он организовал дело так, что в 1885/86 учебном году они не посещали в консерватории ничего, кроме уроков по фортепиано (разве еще только хорошей класс). Слуховые данные у обоих были настолько блестящи, что от занятий по сольфеджио их полностью освободили. Но почему же они миновали в тот год классы научных предметов? Думается — разгадку дают слова Пресмана о том, что Николай Сергеевич для своих «зверят» даже «оплачивал педагогов по всем предметам общего образования, по французскому и немецкому языкам»¹. Так бывало, конечно, не всегда, а лишь по мере необходимости. По всей очевидности, решив, что младшим воспитанникам по их возрасту нечего спешить с переходом на старшее отделение, Зверев задержал их с прохождением курса и по специальности, и по научным предметам. Но по последним, вероятно, взял им на год частных преподавателей, что было особенно полезно для Сергея. Более же взрослому Пресману Николай Сергеевич дал возможность обогнать товарищей на один курс.

План Николая Сергеевича оправдал себя. Начав с 1886/87 года регулярно посещать консерваторские научные классы, его младшие питомцы делали там постепенно все лучшие успехи, причем Рахманинов обогнал Максимова, в особенности по гуманитарным предметам, в том числе по русскому языку, в котором с троек-четверок во второй год перешел на круглые пятерки. Что же касается трехлетних занятий с самим Николаем Сергеевичем, то, насколько позволяют судить

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 169.

сохранившиеся программы ученических концертов, младшие «зверята» продвигались вперед «рука об руку» вплоть до того, что однажды (2 ноября 1887 года) поделили меж собой исполнение одной из бетховенских сонат¹. С осени 1886 года оба получили стипендию имени Н. Г. Рубинштейна.

И все же у Сергея в скором времени стали обнаруживаться особые пианистические успехи. Так, в ведомости, относящейся к весне 1887 года, Зверев и Сафонов единодушно поставили Рахманинову и Максимову по пятерке. Но самый строгий экзаменатор — Танеев — оценил успехи последнего лишь четверкой с плюсом, явно только для дифференциации с пятеркой, поставленной им Рахманинову.

По всей вероятности, уже через каких-нибудь пять месяцев занятий Рахманинова со Зверевым произошло событие, показавшее, как быстро и ярко выдвинулся бывший «рядовой» питомец Петербургской консерватории в стенах новой alma mater. Во время приезда в Москву Антона Григорьевича Рубинштейна Сергей Иванович Танеев устроил специально для знаменитого гостя небольшой дневной концерт, участвовать в котором были выбраны немногие лучшие ученики консерватории. В их число вошел Сергей Рахманинов, исполнивший перед Рубинштейном Английскую сюиту Баха ля минор. В заключение концерта, по просьбе Танеева, Антон Григорьевич сам сыграл Двадцать четвертую сонату Бетховена ор. 78. Рахманинов не получил тогда большого впечатления от игры Рубинштейна, но зато на всю жизнь запомнил, с каким благоговейным трепетом оказал маленькую услугу великому музыканту. После концерта Зверев не преминул устроить прием у себя дома. Довольный своим учеником, Николай Сергеевич велел Сереже, в качестве награды, подойти к Антону Григорьевичу, у которого к тому времени очень ослабло зрение, и осторожно проводить его к столу, на почетное место.

По-видимому, это произошло во время Исторических концертов Рубинштейна, когда он, венчая уже почти полувековую концертную деятельность, совершил небывалый исполнительский подвиг — сыграл в

¹ Занимаясь со Зверевым, Рахманинов сыграл в ученических концертах также прелюдию и фугу Баха фа минор (19 ноября 1886 г.), этюд ре мажор Гензельта (17 дек. 1886 г.) и Leggieretze соль мажор Мошелеса (14 дек. 1887 г.).

циклах из семи вечеров сто восемьдесят произведений тридцати трех композиторов. В январе—феврале 1886 года Рубинштейн исполнял все семь программ поочередно в Петербурге и Москве, курсируя между двумя городами. При этом каждый концерт он повторял на следующий день бесплатно — для учащихся и педагогов музыкальных учебных заведений. Благодаря стараниям Николая Сергеевича его воспитанники оказались в числе счастливых, которым довелось услышать все четырнадцать московских выступлений Рубинштейна.

Впечатления, полученные тогда двенадцатилетним Рахманиновым, остались для него на всю жизнь чем-то совершенно особенным. Спустя около полувека, поднявшись на недостижимые вершины пианистического искусства, он продолжал убежденно считать Антона Рубинштейна «самым оригинальным и несравненным пианистом мира»¹. «Я не пропустил ни единой ноты, — рассказывал Рахманинов об Исторических концертах, — помню, как глубоко впечатлила меня его интерпретация Аппassionаты или шопеновской сонаты си-бемоль минор. Однажды он повторил весь финал си-бемоль-минорной сонаты, вероятно из-за того, что краткое заключительное крещендо не удалось так, как ему хотелось. Его слушали с восторгом, могли бы внимать повторениям пассажа еще и еще — столь исключительна была красота тона, вызывавшаяся его магическим прикосновением к клавишам. Я никогда не слышал, чтобы кто-нибудь смог сыграть виртуозное сочинение Балакирева «Исламей» так, как Рубинштейн, а его интерпретация маленькой шумановской фантазии «Вещая птица» была неподражаемой в своей тонкой поэтичности: «птица упорхнула» — это финальное *diminuendo* на *ripianissimo* безнадежно пытаться описать достойным образом. Столь же неподражаемы были волнующие душу образы в «Крейслериане» — никогда не слышал, чтобы кто-либо смог в подобной манере исполнить ее последний, соль-минорный раздел. Одним из величайших секретов искусства Рубинштейна была его педализация. Он сам удачно выразил свои мысли на этот счет, сказав: «Педаль — душа фортепиано». Никому из пианистов не следует об этом забывать»².

¹ Воспоминания Рахманинова, с. 51.

² Там же, с. 51—52.

Когда А. Рубинштейн давал Исторические концерты, в Веймаре доживал последние месяцы своей жизни его единственный соперник на пианистическом поприще — Ф. Лист. Юному Рахманинову довелось слышать блестящую интернациональную плеяду листовских учеников. Так, в 1886—1888 годах в Москве концертировали Александр Зилоти, Вера Тиманова, Эжен Д'Альбер, София Менгер, Эмиль Зауэр, Альфред Рейзенауэр, Бернгард Ставенхаген. Зилоти и Зауэр являлись также питомцами безвременно скончавшегося младшего Рубинштейна — Николая Григорьевича, которого многие считали способным оспорить лавры старшего брата. Значительными московскими музыкальными событиями были появления на эстраде за роялем еще одного любимого ученика Николая Рубинштейна — Сергея Танеева (часто — в великолепном фортепианном дуэте с Зилоти). Осенью 1885 года из Петербургской консерватории в Московскую перешел по рекомендации П. И. Чайковского на должность профессора по классу фортепиано высокоталантливый музыкант Василий Сафонов. Он с большим успехом выступал в симфонических и камерных концертах, особенно интересно — в ансамбле с выдающимся виолончелистом Карлом Давыдовым. В апреле 1887 года Москву посетил Камиль Сен-Санс, исполнивший, в частности, свой Второй фортепианный концерт. Слыхала Москва в те годы и многих других замечательных исполнителей, отечественных и иностранных, инструменталистов и вокалистов (из последних очень много и очень успешно выступала талантливая певица Елизавета Лавровская, имевшая тесные художественные контакты с Антоном Рубинштейном и Петром Ильичем Чайковским). Гастролировали в Москве и многие знаменитые итальянские оперные певцы.

При всем том Рахманинов особо выделил «незабываемые» впечатления от Исторических концертов Рубинштейна и, наряду с ними, от спектаклей Малого театра, прежде всего — от игры Марии Николаевны Ермоловой. Думается, он не мог не ощутить, как воплощение Ермоловой образов шиллеровской Орлеанской девы и гетевской Клары в «Эгмонте» смыкалось с рубинштейновским исполнением бетховенской Аппассионаты и шопеновской Сонаты си-бемоль минор, как внутренне близки были героико-романтические черты искусства великой актрисы и великого пианиста, отра-

жившие трагический накал жизни русского общества в «хмурые» 1880-е годы.

И Рахманинов навсегда сделал для себя игру Рубинштейна высшим мерилom исполнительского искусства, что побудило его в 1919 году заявить: «По моему мнению, ни один современный пианист даже не приближается к великому Рубинштейну, которого мне не раз приходилось слышать. Возможности фортепиано далеко не исчерпаны; пока это произойдет, перед пианистами настоящего и будущего будет стоять огромная цель: сравниться в своем искусстве с Рубинштейном и другими великими мастерами фортепиано»¹. После Исторических концертов Рахманинову довелось слышать игру «великого Антона» лишь однажды. Более всего его поразила тогда свобода творческой фантазии Рубинштейна, симпровизировавшего на эстраде колоритные варианты фортепианного аккомпанемента в своих известных романсах «Ночь» и «Отворите мне темницу» («Желание»), которые пела Е. А. Лавровская. Очевидно, это было 8 января 1892 года, в авторском концерте Рубинштейна (данном в пользу пострадавших от неурожая). Не приходится сомневаться в том, что разносторонность дарования Рубинштейна — пианиста, дирижера, композитора — производила на юного Рахманинова большое впечатление. Вместе с тем он впоследствии не считал Рубинштейна хорошим дирижером (мнения современников по этому поводу резко расходились). Саму же рубинштейновскую музыку Рахманинов в свои ученические годы слышал вокруг себя в изобилии, сам нередко ее исполнял и оказался, бесспорно, восприимчивым к ее некоторым, наиболее сильным сторонам.

4.

Поступив в число «зверят», Сергей Рахманинов вскоре познакомился с одним из нередких посетителей гостеприимного дома Николая Сергеевича — Петром Ильичом Чайковским, стоявшим на пороге мировой славы. В Ружейном переулке он был своим человеком, давнишним другом хозяина дома и его сестры Анны Сергеевны, одним из учителей старших «зверят». В 1870-е годы, преподавая в Московской консерватории,

¹ Рахманинов С. В. Письма. М., 1955, с. 559.

Петр Ильич Чайковский занимался теорией композиции с Анатолием Галли, обязательными теоретическими предметами — с Сергеем Ремезовым и Александром Зилоти. Все трое стали затем преданными друзьями своего учителя. Зилоти, начав концерттировать, активно пропагандировал творчество Чайковского в России и за границей¹.

С искренним расположением относился великий музыкант и к младшим «зверьятам». Доброе начало знакомству с Сережей Рахманиновым положил до-диез-минорный Ноктюрн Чайковского, исполненный перед автором новым членом зверевского семейства. Спустя несколько месяцев Сергей Рахманинов совершил своего рода подвиг, чтобы преподнести музыкальный подарок Петру Ильичу. 11 марта 1886 года в Москве впервые прозвучало новое произведение Чайковского — программная симфония «Манфред», по драматической поэме Байрона. К этому времени уже вышла из печати партитура симфонии. А вскоре Сережа Рахманинов и Мотя Пресман сыграли на двух роялях — сначала Звереву, а потом Чайковскому — всего «Манфреда». Автор переложения был Сережа. Побудить его взяться за такое трудное предприятие могло только особое впечатление, произведенное лирико-трагедийной музыкой. Но близилось уже время, когда юный Рахманинов загорелся желанием записывать на нотную бумагу собственную музыку. Однажды, во второй год пребывания у Николая Сергеевича не то Мотя, не то Леля вдруг предложил: «Давайте-ка попробуем сочинять». Предложение было принято остальными «зверьятами», но у Моти появились лишь восемь тактов некоего «Восточного марша», а у Лели — только самое начало какой-то песни. Зато Сережа увлеченно дописывал уже вторую страницу Этюда, когда пришел Николай Сергеевич и, заинтересовавшись, велел проиграть новоявленное произведение. Оценка его оказалась очень критической, недурными были названы лишь два пассажа. Рукопись этого Этюда не сохранилась. Но следующей зимой была заведена дошедшая до нас нотная тетрадка малого альбомного формата, на синей обложке которой сделана белая наклейка с тщательно выведенной надписью:

¹ Из своих 18 фортепианных пьес op. 72 (1893) Чайковский посвятил Н. С. Звереву «Далекое прошлое» (№ 17), А. И. Галли — «Характеристический танец» (№ 4), С. М. Ремезову — «Немного Шопена» (№ 15), А. И. Зилоти — Скерцо-фантазию (№ 10).

«Сочинения С. Рахманинова». В тетрадь крупным полудетским почерком занесены три фортепианных Ноктюрна и обозначено, что фа-диез-минорный сочинен 14—21, фа-мажорный — 22—25 ноября 1887 года, а над третьим, до-минорным, четырнадцатилетний автор трудился с 3 декабря по 12 января следующего, 1888 года.

14 ноября 1887 года... Это дата второго симфонического собрания Московского отделения Русского музыкального общества — авторского концерта Петра Ильича Чайковского, прошедшего под его собственным управлением. Этим днем датировано и начало работы над первым сохранившимся сочинением Сергея Рахманинова, и, раскрывая тетрадь в синей обложке, мы заранее ждем встречи на каждой странице с «повелевающим духом» Чайковского, под обаянием музыки и личности которого юный музыкант, по собственным неоднократным признаниям, всецело находился. Однако несомненное могущественное влияние великого современника здесь воспринято отнюдь не пассивно и не безраздельно. Ни в одной из пьес нет прямого подражания каким-либо конкретным произведениям Чайковского, даже в наиболее близком ему фа-диез-минорном Ноктюрне. Это — инструментальная элегия песенно-романсового склада. Временами музыка становится бурной, патетической, чему способствует использование аккордового письма концертного типа. Не умея еще лаконично выражать свои мысли, начинающий автор более или менее удачно нанизывает эпизод за эпизодом. При всем том собственная инициатива проступает и в юношески нетерпеливых возгласах протеста и в стремлении поделиться какими-то грустными воспоминаниями, не избегаются подчас простодушно-доверительные бытовые интонации.

В фа-мажорном Ноктюрне, основная тема которого навеяна Интермеццо из Маленькой сюиты Бородина, выражено настроение светлой упоенности:

Рахманинов. Ноктюрн

1a Allegro assai



Камерная уютность и некоторая капризность бородинской пьесы исчезли из рахманиновской. В ней проступают черты пейзажной картинности. В частности, здесь Рахманинов, вероятно впервые, ощутил сладостную колористичность гармонического мажора, столь любившуюся ему позднее.

Третий, до-минорный Ноктюрн юный музыкант сочинял около полутора месяцев, но так и не закончил. Ибо он отважился взяться за создание большого музыкального полотна, и оно распалось на две слишком разные половины. Вторая из них наивно отражает воздействие до-минорного ноктюрна Шопена и начало Первого фортепианного концерта Чайковского. А в первой половине рахманиновского Ноктюрна сделана смелая заявка на будущее — уже во многом метко обрисована звуковая картина возбужденного пасхального перезвона, сливающегося с хоровыми напевами, топотом припляса, гулом толпы. Здесь, например, найден ритмический рисунок, который через пять лет стал остинатным в «Светлом празднике» — финале Первой сюиты для двух фортепиано.



В дальнейшем же изложении, предвещающем ряд страниц финала Третьего фортепианного концерта, четырнадцатилетний ученик Московской консерватории дает «звукоспроизведение радостного, почти плясового колокольного звона»¹, сходное с тем, какое появится через полгода в оркестровом «Светлом празднике»

¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, с. 167.

(«Воскресной увертюре») тридцатичетырехлетнего профессора Петербургской консерватории Николая Андреевича Римского-Корсакова:



Вслед за сочинением третьего Ноктюрна начинающий автор, по-видимому, тотчас принялся за создание симфонии. На такую мысль наводит подзаголовок «Третья часть» в рукописи партитуры Скерцо ре минор, датированной «3—21 февраля 1888 г.»¹. Работа началась с самой простой по форме части симфонического цикла. Рондообразное Скерцо вышло складным, но слишком близким к мендельсоновскому из «Сна в летнюю ночь», и это, вероятно, охладило пыл, заставило отложить еще непосильное предприятие.

5.

Весной 1888 года Сережа Рахманинов и Леля Максимов закончили свои занятия с Николаем Сергеевичем Зверевым. Они переходили на старшее отделение и собирались поступить в класс к Василию Ильичу Сафонову, у которого уже учился Мотя Пресман. За три года работы в Московской консерватории Сафонов при-

¹ Долгое время год написания Скерцо читался как «1887», поскольку в полустертой карандашной дате автографа (ГЦММК, фонд 18, № 28) поверх последней восьмерки поставлена чернилами семерка. Но этой поправке верить нельзя. Скерцо, более высокое по технике музыкального письма, не могло возникнуть почти годом ранее Ноктюрнов.

обрел большой педагогический и художественный авторитет. Зверев передал ему более десяти своих питомцев, в том числе Александра Скрябина. В мае стало, однако, известно, что с осени в число профессоров консерватории поступает Зилоти, и Николай Сергеевич безапелляционно настоял на том, чтобы оба самых одаренных младших его воспитанника стали учениками Александра Ильича.

Это лето зверевское семейство провело в Крыму, в Симеизе, где был нанят небольшой домик в имении московских богачей Токмаковых, у которых Николай Сергеевич давал частные уроки¹. На этот раз во время каникул мальчики играли на рояле лишь по часу в день. Но молодой педагог консерватории Николай Михайлович Ладухин все лето занимался с Сережей и Мотей теоретическими предметами, от которых они освобождались в течение трех лет, и в начале нового учебного года оба благополучно сдали экзамен по элементарной теории музыки, а Сережа — и по курсу первой гармонии, оказавшись вместе с Мотей в классе второй гармонии у Антона Степановича Аренского.

Вместе же с Лелей Сережа стал брать уроки фортепианной игры у Александра Ильича Зилоти. Николай Сергеевич передал в новый профессорский класс также еще четырех своих консерваторских учениц и одного ученика и, кроме того, пользовавшегося его частными уроками Константина Игумнова (одновременно к Сафонову были направлены С. Самуэльсон, Е. Вильбушевич и А. Морозов). Таким образом, новый профессорский класс на две трети составил из учащихся, подготовленных Зверевым. Это создало благоприятные условия для педагогического дебюта Зилоти и позволило начаться своего рода состязанию между его классом и сафоновским. У Зилоти лидировали Сергей Рахманинов, Леонид Максимов, Константин Игумнов, у Сафонова — Александр Скрябин, Иосиф Левин, Семен Самуэльсон (все шестеро — будущие золотые медалисты и все, кроме Левина, прошедшие через руки Зверева).

В первый год занятий с Зилоти ученик шестого курса Рахманинов четырежды выступал на консерваторских концертах соло (прелюдия и fuga Баха до-диез

¹ Пресман утверждает, будто именно к этому времени относится возникновение первых рахманиновских пьес. Но тут либо мемуаристу изменила память, либо он не знал об уже существовавших Ноктюрнах и Скерцо.

минор, этюд фа минор А. Рубинштейна, первые части концерта Вебера ми мажор и соната Бетховена ор. 28) и дважды — вместе с Максимовым, исполняя Вариации для двух фортепиано Шумана си-бемоль мажор. Повторное выступление дуэта Рахманинов—Максимов в открытом концерте в марте 1889 года заслужило печатную похвалу прессы за «замечательный ансамбль». И это было тем более лестно, что в этом же сезоне Вариации Шумана дважды исполнял фортепианный дуэт Зилоти—Танеев.

Состязательное «многоборье» стало разворачиваться и между Сафоновым и Зилоти как пианистами, солистами и ансамблистами, а также как начинающими симфоническими дирижерами (в потенции оба обладали еще и выдающимися административно-организаторскими талантами, которым предстояло реализоваться). Зилоти был более ярким виртуозом-концертантом, у Сафонова вскоре заявили о себе большие дирижерские данные. Что же касается педагогической деятельности Сафонова, она явилась долгой, очень яркой по практическим и методическим результатам. У молодого же Зилоти профессорство оказалось лишь эпизодом в его занятиях музыканта-концертанта¹. Вступив на педагогическое поприще, Зилоти опирался более всего на собственный блестящий пианизм, который мог широко демонстрировать учащимся и в классе и с эстрады. Александр Ильич великолепно владел инструментом и в смысле ослепительной виртуозной техники, а также певучести и яркой колористичности звучания. Интерпретация его отличалась тонкой поэтичностью, большим вкусом, живостью воображения и динамическим размахом, но в то же время некоторой рационалистичностью. Она могла очаровать, подчас поразить, но не способна была потрясти, безраздельно увлечь.

Как личность, Зилоти привлекал многим — энергичностью, добротой и отзывчивостью, прямоотой, живостью темперамента, доходившей, правда, и до чрезмерной горячности, вспыльчивости. Не удивительно, что ученики его очень полюбили. Отношения самые добрые и прочные — на всю жизнь — сложились у Зилоти с Рахманиновым. Но, по-видимому, они быстро стали отно-

¹ Мы не касаемся сейчас позднего, зарубежного периода жизни А. Зилоти. В 1890—1910 гг. он давал лишь немногие частные уроки, брался за них неохотно и считал, что не имеет призвания к педагогике.

шениями не столько учителя и ученика, сколько старшего и младшего товарищей. Учитель был всего десятью годами старше, а ученик, при быстро развивавшемся огромном даровании, обладал еще и склонностью к раннему формированию самостоятельного, независимого характера. Кроме того, они были братьями — двоюродными по крови и, можно сказать, «родными по Звереву», у которого уже в течение трех лет нередко встречались в домашней обстановке (позднее — у общих родственников).

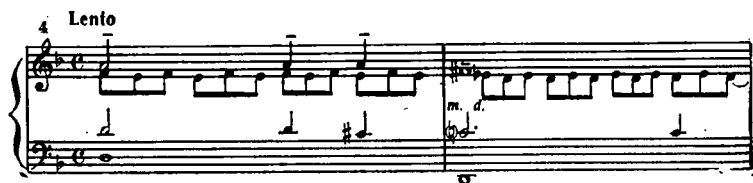
Рахманинова не могли не интересовать дирижерские выступления Зилоти. Но, пожалуй, особо сближало их между собой горячее поклонение Чайковскому. Александр Ильич не только блестяще играл произведения Чайковского и включал их в свои дирижерские программы, но еще и великолепно выполнял кропотливую работу редактора и корректора его сочинений, делал отличные двух- и четырехручные переложения его симфонических и оперных произведений. При таких обстоятельствах младший брат-ученик через старшего брата-учителя мог одним из первыхзнакомиться с новыми произведениями Чайковского и даже в какой-то мере ощущать рабочую атмосферу его творчества.

В орбите мощного воздействия музыки Чайковского Рахманинов находился и посещая класс второй гармонии у Антона Степановича Аренского. Окончив в 1882 году Петербургскую консерваторию у Римского-Корсакова, Аренский был приглашен преподавать в Московской, попав там под заботливую дружескую опеку горячо привязавшегося к нему Танеева. Антон Степанович сочинял необыкновенно быстро и легко, с большим профессиональным мастерством, но без значительной глубины и оригинальности. В годы учебы в его музыке слышались явственные отзвуки произведений Шопена, в Москве же он подпал под сильное влияние Чайковского, не теряя и стилистических связей с творчеством кучкистов. Аренский показывал Чайковскому свои новые сочинения, которые тот подчас весьма строго критиковал, но в целом относился к молодому композитору с сочувственным вниманием. Из музыкально-теоретических дисциплин Аренскому ближе всего было преподавание гармонии. Изящная непринужденность и пластика гармонического языка отличали его собственную музыку. С необыкновенной быстротой, как бы шутя, он не только проверял ученические задачи по гармонии,

но и тут же, в классе, сочинял новые, составив впоследствии сборник из 1000 номеров, до сих пор широко использующийся в педагогической практике.

Среди многочисленного состава класса гармонии, обязательного для всех исполнителей, Аренский особо выделил Сергея Рахманинова. В конце учебного года Антон Степанович оценил как «превосходные» сделанные его любимцем гармонизации мелодий — своего рода маленькие «песни без слов». Последовал заключительный экзамен, на котором требовалось гармонизовать мелодию (в стиле Гайдна) и написать прелюдию в 16—30 тактов по заданному тонально-модуляционному плану. Рахманинов просидел над работой дольше всех. Зато Аренский заявил, что только один Сергей верно постиг модуляционный смысл задания. На следующий день экзаменационные работы проигрывала комиссия с участием Чайковского, как почетного члена консерватории. Ученик Рахманинов получил балл пять с плюсом, и Аренский заставил его еще сыграть перед Петром Ильичом свои «песни без слов». Спустя две недели Антон Степанович, боявшийся, что мальчик слишком возгордится, все-таки рассказал Сергею, что Чайковский добавил к его баллу от себя еще три креста — окружив пятерку плюсами. Вывод же комиссии был таков: ученику Рахманинову следует со следующего учебного года начать посещать занятия по второй специальности — теории композиции.

Осенью 1931 года Рахманинов записал одну вспомнившуюся ему «песню без слов» из числа столь высоко оцененных Чайковским весной 1889 года:



Эта запись свидетельствует, что перед Чайковским были сыграны гармонические задачи, по талантливости выполнения приблизившиеся к маленьким художественным пьескам. Вместе с тем миниатюрность масштаба и строго выдержанное четырехголосие категорически отвергают высказывавшееся не раз предположение, будто Рахманинов мог исполнять на этом экзамене свои юношеские фортепианные пьесы — Романс, Прелюд, Мело-

дию и Гавот. Сохранившиеся в виде автографа с обозначениями ор. №№ 1—4 и изданные уже посмертно, эти пьесы являются сочинениями несравненно более развитыми по форме и свободными по фактуре¹. На их рукописи чьей-то рукой проставлена дата «1887» — явно ошибочная, ибо по зреющему мастерству музыкального письма они оставляют далеко позади себя три Ноктюрна. Думается, что датировать эти четыре пьесы следует не ранее, чем 1889 годом.

В Романсе фа-диез минор и Мелодии ми мажор перемежаются влияния Шопена и Чайковского, слышны отдельные непосредственные отзвуки бытовой мелодики. Но выступают и оригинальные штрихи в выражении страстной нетерпимости, идут настойчивые поиски горячо убеждающего кантиленно-ораторского тона — нежного и мужественного. Более стилистически цельный, но и более общеромантический сплав шопеновского пластичного фонизма и шумановской трепетной страстности отличает ми-бемоль-минорный Прелюд.

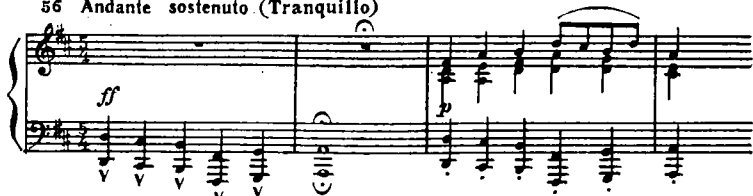
Последняя же пьеса — Гавот ре мажор — в некоторых отношениях поражает не меньше, чем первая половина Ноктюрна до минор. «Гавот» этот изложен на $\frac{5}{4}$ (к тому же часто образуются неквадратные структуры) и под все более и более разрастающийся аккомпанемент русского колокольного звона. Думается, что Рахманинов взял в «крестные отцы» своей пьесы финал первой оркестровой сюиты Чайковского, позаимствовав оттуда название Гавот вместе с тональностью и характером движения, а также общим праздничным настроением. Но еще более прямым предшественником рахманиновской пьесы оказалось фортепианное произведение Аренского — «Basso ostinato», ор. 5 № 5 (1884).

Рахманинов. Гавот



¹ Своим первымopusом Рахманинов позднее назвал фортепианный концерт фа-диез минор.

56 Andante sostenuto (Tranquillo)



«Basso ostinato» — одно из самых кучкистских и одновременно самых интересных произведений Аренского¹. Рахманинов чутко уловил в нем какой-то современный угол зрения на образы родной старины и пронизал свой «богатырский гавот» уже не строгой старинной, а свободной «колокольной» остинатностью (вариантами краткого импульсивного мотива энергичной «раскачки»). Тем самым молодой композитор смело попытался набросать динамичное эпическое полотно. Это картина праздничной возбужденности, бурлящей и радостными, и грозными силами. Она предвещает многое в будущем творчестве Рахманинова вплоть до грандиозного ре-мажорного Этюда-картины из ор. 39 (февраль 1917, авторское программное истолкование — «Ярмарка»).

Не вполне ровный стилистически, Гавот Рахманинова тем не менее свежее и острее «Basso ostinato» Аренского. Здесь уже дает знать о себе другой масштаб и склад дарования. Кроме того, думается, кучкистские веяния были творчески восприняты учеником не только через музыку консерваторского учителя, но и непосредственно.

Тут могли сыграть немалую роль впечатления, в частности, от Первой симфонии Бородина, прозвучавшей в концерте Московского отделения Русского музыкального общества 6 марта 1887 года, и от спектаклей «Бориса Годунова» Мусоргского, поставленного в Москве в декабре 1888-го.

¹ «...Аренский стал известным автором в Англии только через одно «Basso ostinato», — написал Зилоти Танееву в начале 1895 г. (В кн.: Чайковский П. И. — Танеев С. И. Письма М., 1951, с. 512). Авторский оркестровый вариант вошел в Сюиту для оркестра ор. 7 Аренского (1885).

С осени 1889 года Московская консерватория начала ощущать в своих делах властную руку нового директора, сменившего С. И. Танеева, — Василия Ильича Сафонова, талантливого музыканта, умного, энергичного, но вместе с тем деспотичного администратора. Сергей Рахманинов не мог тогда, разумеется, предвидеть, какими последствиями чревата для него эта перемена. Новый учебный год пошел по накатанным рельсам: строгая трудовая жизнь у Николая Сергеевича, блестящие успехи в классе Александра Ильича. «Я познакомился с С. В. Рахманиновым осенью 1889 года, когда поступил в класс А. И. Зилоти... — вспоминал А. Б. Гольденвейзер. — Я поступил на шестой курс, а Рахманинов был в то время на седьмом курсе. Мне было четырнадцать, а ему шестнадцать лет. Он имел вид еще мальчика, ходил в черной куртке с кожаным поясом. В обращении и тогда был сдержан, очень немногословен, как всю жизнь, застенчив, о себе и о своей работе говорить не любил.

Наружность Рахманинова была значительна и своеобразна. Он был очень высок ростом и широк в плечах, но худ; когда сидел, горбился. Форма головы у него была длинная, острая, черты лица резко обозначены, довольно большой, красивый рот нередко складывался в ироническую улыбку. Смеялся Рахманинов не часто, но когда смеялся — лицо его делалось необычайно привлекательным. Его смех был заразительно искренен.

Сидел Рахманинов за фортепиано своеобразно: глубоко, на всем стуле, широко расставив колени, так как его длинные ноги не умещались под роялем. При игре он всегда довольно громко не то подпевал, не то рычал в регистре баса-профундо.

Музыкальное дарование Рахманинова нельзя назвать иначе, как феноменальным. Слух его и память были поистине сказочны...

Когда мы вместе с Рахманиновым учились у Зилоти, последний однажды на очередном уроке (в среду) задал Рахманинову известные вариации и фугу Брамса на тему Генделя, — сочинение трудное и очень длинное. На следующем уроке на той же неделе (в субботу) Рахманинов сыграл эти Вариации с совершенной артистической законченностью»¹.

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 439—440.

16 октября 1889 года Сергей Рахманинов выступил на ученическом вечере с первой частью Второго концерта Сен-Санса. Ровно же через месяц, в день шестидесятилетия и по случаю пятидесятилетия артистической деятельности А. Г. Рубинштейна, силами учащихся Московской консерватории в Большом зале благородного собрания была исполнена обширная программа из сочинений юбиляра. Первое отделение заключили ученики Рахманинов и Максимов, сыгравшие в четыре руки три номера из сюиты Рубинштейна «Костюмированный бал» (Вступление, «Пастух и пастушка», «Тореадор и испанка»).

Важным событием для Рахманинова должны были, казалось бы, стать занятия по новой специальности. Однако консерваторский курс теории композиции начинался тогда с изучения контрапункта — норм голосоведения и музыкальных форм так называемого строгого стиля, сложившегося в рамках старинной западноевропейской вокальной полифонии. Вел этот предмет Сергей Иванович Танеев — в свои тридцать три года уже глубокий знаток и блестящий практик контрапунктического стиля. В числе пяти учеников его класса оказался вместе с Сергеем Рахманиновым и Александр Скребин. Оба они хорошо знали своего учителя, нередкого гостя Зверева, как добрейшего, всеми уважаемого человека, великолепного пианиста и отличного руководителя хорового и оперного классов. Гораздо меньше Танеев был тогда известен своими произведениями, исполнявшимися еще очень редко. А понять его увлечение контрапунктом шестнадцатилетний Рахманинов и семнадцатилетний Скребин не смогли не только по молодости, но и потому, что уже не один год занимались вольным сочинением и многочисленные ограничения «строгого стиля» представлялись им крайне скучной материей.

Композиция была для Рахманинова в ту осень самым главным занятием. Ноябрем 1889 года помечена рахманиновская рукопись — неоконченный черновой эскиз первой части фортепианного концерта в тональности до минор. По всей очевидности, это первая серьезная попытка изложить свои музыкальные мысли в сонатной форме и приобщиться к широкомасштабному жанру концерта. Четырнадцать нотных листов с многочисленными поправками выразительно повествуют о нелегком, но увлеченном труде, о целеустремленности

поисков, пробивающейся сквозь неопытность и невольную подражательность. Примечательно, например, как юный композитор-пианист борется с потоками бурной фортепианной риторики и после бесконечных правок зачеркивает целых восемь страниц наивно ораторской каденции.

В качестве главной партии Рахманинов впервые пытается создать тему обобщенного героико-патетического характера, явно ориентируясь на традицию, идущую от Бетховена к Шопену — даже в смысле типичной тональности (до минор):



Собранная волевая поступь уже во втором предложении темы успевает смениться романтически-порывистой возбужденностью, а в начале и в конце выделяются восклицания экспрессивного речевого склада — будто непроизвольно вырвавшиеся протестующие возгласы. Сходные интонации постепенно накапливаются и в широко изложенной лирико-кантиленной (с открытыми шопенизмами) побочной партии, а позднее служат материалом для интенсивного вариантного развития в конце разработки (в остальном еще мало действенной, долго топчущейся в одной тональности).

Эскиз «предпервого» фортепианного концерта возник, по-видимому, в пору не только напряженных творческих исканий, но и тяжелых душевных мук. В Ружейном переулке музыки прибавилось. Все три воспитанника Николая Сергеевича учили теперь большие программы. Сочинять свои произведения под многочасовую игру товарищей становилось нестерпимо трудно. Родилась мысль — попросить Николая Сергеевича об отдельной комнате с инструментом. Она, вероятно, долго мучила застенчивого юношу. Он давно уже заметил, что Николай Сергеевич возлагает на его пианистические успехи особые надежды. По отношению к нему Николай Сергеевич подчас как-то незаметно смягчал свою строгость. Сергею чаще других он велел являться в тот или иной богатый купеческий дом, где давал уро-

ки, и заставлял «для рекламы» сыграть какой-нибудь виртуозный этюд, внушительно заявляя: «Вот как надо играть на фортепиано!». Чаще всех играл Сергей и перед маститыми домашними гостями Зверева. При всем том легко ли было признаться Николаю Сергеевичу, что для его любимого ученика занятия фортепианной игрой отступили на второй план?

Наконец, однажды вечером, где-то в конце 1889 года, Сергей решился на трудное признание. Разговор со Зверевым, как вспоминал спустя многие годы Рахманинов, «начался спокойно и протекал совершенно мирным образом, пока я не сказал нечто, его взбесившее. Он мгновенно вспыхнул, вскрикнул и швырнул в меня чем-то, попавшимся под руку. Я сохранил полное спокойствие, но подлил масла в огонь, заметив, что я уже не ребенок и что такой тон по отношению ко мне не очень приемлем. Сцена закончилась ужасно»¹. Матвей Пресман рассказал об этом так: «Потрясающая сцена их объяснения и расставания навсегда врезалась в мою память: она носила чрезвычайно тяжелый характер. Зверев был взволнован чуть ли не до потери сознания. Он считал себя глубоко обиженным, и никакие доводы Рахманинова не могли изменить его мнения. Нужно было обладать рахманиновской стойкостью характера, чтобы всю эту сцену перенести»².

Потянулись мучительные дни. Николай Сергеевич отказывался говорить с Сергеем, категорически отвергал его попытки извиниться. Юноша терзался тем, что, начав трудное объяснение, не сумел должным образом выразить воспитателю свою признательность.

Так продолжалось почти месяц. Сергей пытался заговорить с Николаем Сергеевичем вне дома, поджидал его около консерватории, но тот проходил мимо, не отвечая. Наконец, во время одной такой встречи он сухо приказал следовать за собой. Они молча дошли до Левшинского переулка на Пречистенке. Там жила одна из младших сестер отца Рахманинова — Варвара Аркадьевна Сатина, на квартире у которой собрался целый семейный совет с участием Александра Ильича Зилоти. Одна из дочерей Варвары Аркадьевны — в то время десятилетняя Соня (моложе нее в семье был только восьмилетний Володя) — запомнила, как в этот

¹ Воспоминания Рахманинова, с. 71.

² Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 217.

день у них в доме «происходили какие-то таинственные разговоры, кто-то приходил в неурочное время, двери кабинета, где собирались родственники, были закрыты, и наша мать, услав нас, двух младших детей, подалше от кабинета, велела нам разматывать большие клубки шерсти, добавив, что к нам сейчас придет двоюродный брат Сережа и чтобы мы были с ним добрые и нежные, потому что у него большие неприятности. Мы были в недоумении, что делать, но пришедший скоро Сережа сам помог положению, предложив нам свою помощь в разматывании шерсти. Через короткое время мы почувствовали себя на равной ноге с ним и быстро подружились. И тогда, и потом, в течение всей его жизни, он удивительно быстро завоевывал доверие к себе детей всех возрастов»¹. Рахманинов же запомнил, как на самом совете Зверев сказал, что «ему и мне не ужиться теперь вместе. Но он, понятно, не хочет оставлять меня одного и без поддержки, и потому привел сюда в надежде, что кто-либо из присутствующих сможет взять меня к себе и позаботиться обо мне. Он просит моих родственников обдумать это как можно скорее. В остальном же я могу, разумеется, поступить, как пожелаю. После этого мы встали и, без упоминания о каких-нибудь подробностях, без принятия какого-либо решения, побрели домой в таком же молчании, как и пришли»².

На следующее утро нервы у Сергея не выдержали, и он ушел из Ружейного переуллка на квартиру к консерваторскому товарищу Михаилу Слонову, располагая лишь пятнадцатью рублями в месяц, получаемыми за частные уроки фортепианной игры...

Сейчас нам, знающим великого композитора Рахманинова, легко обвинить Николая Сергеевича Зверева в деспотизме и нечуткости. Попробуем, однако, понять тяжесть его переживаний, представить точку зрения на события, возможную для него в 1889 году. Он чувствовал себя тогда жестоко уязвленным и потрясенным гораздо бóльшим, чем одним лишь поступком якобы неблагодарного любимого ученика и воспитанника. Преподавая в Московской консерватории двадцатый год, Зверев не мог не понимать, что среди всех питомцев этого учебного заведения еще не было такого пи-

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 22.

² Воспоминания Рахманинова, с. 71.

нистического дарования, как Сергей Рахманинов, что здесь речь шла о «рубинштейновских масштабах». С другой стороны, за тот же срок довольно многие талантливые исполнители кончили консерваторский курс также и по сочинению. Но получились ли из них знаменитые композиторы? Самым выдающимся был, несомненно, Сергей Танеев, но и ему еще только предстояло развернуть свои композиторские возможности. И справедливо ли требовать от Зверева, чтобы он по первым сочинительским опытам своего воспитанника мог прозреть его будущее как композитора, соизмеримого с Чайковским?

7.

Что же предстояло теперь шестнадцатилетнему музыканту, вновь очутившемуся на крутом повороте жизненного пути? Любовь Петровна Рахманинова стала звать сына вернуться в Петербург, поступить там в консерваторию в ученики к Рубинштейну и Римскому-Корсакову. Но привязанность к Москве, к Зилоти, к товарищам, симпатии к Аренскому, Танееву, усиленные общим преклонением перед Чайковским, заставили отвергнуть эту идею. Нельзя было не подумать и о том, что в Москве имелись хоть какие-то уроки, заработки от которых Сергей высылал матери¹. Неизвестно, на что бы все же пришлось решиться, если бы вскоре к Слонову не явилась Варвара Аркадьевна Сатина, решительно заявившая, что берет племянника жить к себе и дает ему отдельную комнату с инструментом.

Так Сергей Рахманинов вошел в круг семьи родственников, которых до той поры едва знал, но куда был принят с искренним радушием. Он быстро подружился со всеми четверьям кузенами и кузинами, в особенности со своим ровесником Сашей Сатиным. Все они любили захаживать к Сергею, слушать его игру, его импровизации, которые он охотно пояснял разными поэтическими и фантастическими историями. Не отказывался он и от участия в общих развлечениях — например, от сооружения снежной горы, сточных канав для талой воды. Немалым удовольствием было также залезать за заброшенным мячом на крышу и, став у самого ее края,

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 269.

распевать ариозо из рубинштейновского «Демона» — «Не плачь, дитя, не плачь напрасно» (чтобы подразнить кузин Наташу с Соней). Но были общие интересы и посерьезнее. Саша Сатин, а впоследствии и подросшая Соня много читали, следили за литературными новинками и указывали на них двоюродному брату, которому занятия не оставляли много свободного времени для чтения.

Впрочем, без строгого надзора Николая Сергеевича, прилежание в занятиях кое в чем поослабло. По истории литературы и всеобщей истории Рахманинов считал невеликой бедой съехать на четверки. А Сергея Ивановича Танеева самые даровитые ученики его класса стали огорчать все сильнее и сильнее. В графе «способности» и у Рахманинова и у Скрябина по контрапункту все время красовались пятерки. Но за «прилежание» Скрябин уже в первом полугодии получил только четверку, а во втором — двойку и тройку, тогда как Рахманинов, соответственно, спустился с пятерки на две четверки. В общем же оба ленились, и Сергей Иванович, не зная, как с ними справиться, попробовал прибегнуть к оригинальному способу. На кухне у Скрябина и у Сатиных стала появляться племянница знаменитой нянюшки Танеева Пелагеи Васильевны с нотным листком, содержащим тему контрапунктической задачи, и с заявлением, что ей велено подождать, пока дело не будет сделано. Первое время Сергей стеснялся задерживать посланную и торопливо выполнял задание. Но потом догадался и попросил говорить ей, что его нет дома. Не помогла и жалоба Танеева Сафонову: Василию Ильичу оба нерадивых контрапунктиста были известны как одареннейшие пианисты (Скрябин учился у него самого), и строгий директор ограничился по данному поводу лишь слабо подействовавшим внушением.

Иначе складывались дела в классе Зилоти. Узнав о разрыве со Зверевым, Александр Ильич не мог строго осуждать своего ученика и брата, но не мог и не сочувствовать Николаю Сергеевичу, которого любил сыновней любовью. Думается, стараясь меньше травмировать последнего, Зилоти долгое время не выпускал Рахманинова играть публично. Примечательно и то, что сразу расстроился фортепианный дуэт Рахманинов—Максимов: уже 20 января 1890 года на ученическом концерте Леонид играл две части из Первой сюиты Аренского для двух фортепиано с Константином Игумновым. Вме-

сте с тем сомнений в стремительно развивавшихся тогда пианистических успехах Рахманинова быть не может. Так, в ведомости экзамена класса Зилоти, состоявшегося 8 мая 1890 года, и сам Александр Ильич, и Сафонов с Танеевым дружно поставили Рахманинову, единственному из всего класса, по пятерке с крестом, приписав еще особое замечание: «Плюсы прибавлены в виду исключительных способностей данного ученика».

Что же касается экзамена по контрапункту, то Сергей вовремя сообразил: неважная отметка по этому специальному предмету закроет ему путь к получению большой золотой медали! Тогда в отличие от Скрябина, продолжавшего лентяйничать, он срочно нажал на занятия. В результате на рукописи представленного Рахманиновым экзаменационного шестиголосного мотета *a cappella* на латинский текст «Deus meus» была поставлена отметка пять и сделана надпись: «Исполнить в хоровом классе. В. Сафонов»¹.

Из вольных же сочинений Рахманинова, достоверно относимых к первым месяцам жизни у Сатиных, дошли до нас два романса — «У врат обители святой» на слова Лермонтова и «Я тебе ничего не скажу» на слова Фета. Первый из них посвящен Михаилу Слонову, занимавшемуся в консерватории по классу пения Е. А. Лавровской, а также по теории композиции. Оба романса сохранились в копиях (с датами — 29 апреля и 1 мая 1890 года), сделанных рукой Слонова — преданного друга и деятельного помощника Рахманинова. Романсы эти не были впоследствии опубликованы автором. Но обозначения «№ 1» и «№ 2» подсказывают, что Рахманинов думал заново начать с них счет своих сочинений и, следовательно, полагал их тогда неким существенным этапом, в чем был в принципе прав. Ибо острые восклицательные интонации теперь становятся основой воплощения конфликтной образной коллизии — это жестоко подавляемый, но трагически непримиримый страстный порыв. Такие интонации вновь и вновь возобновляются в романсе «У врат обители святой». Они предстают в вокальной партии (см. пример 9), а также в обобщающем фортепианном вступлении и заключении:

¹ В программах публичных консерваторских концертов мотет Рахманинова не фигурирует.



Здесь образуется единая мелодическая волна, в которой подъем и спад тесно сопряжены и одновременно резко противопоставлены. Весь романс насыщен возбужденными интонациями экспрессивного обращения одного человека к другому. Драматургическая активизация экспрессивных мотивов вокально-речевого типа вплоть до конфликтного сопряжения внутри единой мелодической волны — явление, характерное для второй половины XIX столетия. Особый вклад внес в эту область Чайковский. Однако юный Рахманинов, обнаруживая чрезвычайное пристрастие к возбужденным восклицательным оборотам, осваивает их как живые бытующие интонации и инициативно заостряет. С такой же повышенной чуткостью и юношеской категоричностью он обращается и к мелодической драматургии конфликтного волнового сопряжения. Если для Чайковского это особое средство выразительности, то для молодого Рахманинова оно становится одним из основных. Так, свой первый романс он сразу начинает с такой напряженной мелодической волны, которая у Чайковского может возникнуть лишь после постепенной подготовки¹.

Здесь выбран поэтический текст, не использованный Чайковским. Лермонтовское стихотворение «Нищий» («У врат обители...»), по всей очевидности, привлекло

¹ Укажем, в частности, на кульминационные разделы романсов «Ни слова, о друг мой...» и «На нивы желтые...»

своей сосредоточенностью вокруг резко акцентированного образа страстной мольбы, безжалостно отвергаемой, но не смиряющейся с отказом.

Словам же стихотворения Фета «Я тебе ничего не скажу», недавно (1886) положенного на музыку Чайковским, Рахманинов дает свое музыкально-драматургическое истолкование. Чайковский стремится воплотить второй поэтический завет — «я тебя не встревожу ничуть», внося в свой романс черты светлой, чуть баюкающей серенады. Рахманинов же хочет именно встревожить, безудержно увлечь. Непрерывную пульсацию в аккомпанементе он учащает к концу, насыщая музыку внутренне напряженными мелодическими волнами и восклицаниями, родственными первому, лермонтовскому романсу.

8.

Лето 1890 года Сергей Рахманинов впервые провел в средней полосе России — в имении Ивановка Тамбовской губернии, принадлежавшем В. А. Сатиной. Многие годы спустя он вспоминал: «Никаких природных красот, к которым обыкновенно причисляют горы, пропасти, моря — там не было. Имение это было степное, а степь это то же море, без конца и края, где вместо воды сплошные поля ржи, пшеницы, овса и т. д., от горизонта до горизонта. Часто хвалят морской воздух, но... насколько лучше степной воздух с ароматом земли и всего растущего и цветущего... Был в этом имении большой парк... Были большие фруктовые сады и большое озеро»¹.

Кроме семьи Сатиных, тем летом в Ивановке жили А. И. Зилоти с женой Верой Павловной (урожденной Третьяковой, дочерью создателя знаменитой картинной галереи) и двумя сынишками, а также сестра мужа хозяйки — Е. А. Скалон с дочерьми Наталией, двадцати одного года, Людмилой и Верой, шестнадцати и пятнадцати лет. Таким образом, собралась целая компания молодежи, было много веселья, шуток, интересных пикников. Особенно часто проводили вместе летние ве-

¹ Рахманинов С. В. Воспоминания о России (Фрагменты, продиктованные С. А. Сатиной). — Цит. по кн.: С. В. Рахманинов в Ивановке. Воронеж, 1971, с. 228.

чера сестры Скалон, Наташа Сатина и Сергей, ведя задушевные разговоры, делясь заветными мыслями. Так, юному музыканту случилось восторженно говорить о своей любви к русским народным песням, о том, как они пронизывают лучшие творения отечественной музыки.

Когда сестры Скалон еще в Москве, проездом, впервые увидели Рахманинова, он показался им угрюмым и неприветливым. Но в Ивановке они быстро переменили мнение о своем дальнем родственнике, завязав с ним тесную дружбу на долгие годы. Для трех петербургских барышень, дочерей генерала — военного историка Д. А. Скалона, привыкших к великосветскому обществу, оказалось немало удивительного в юноше, давшем себе грустно-ироническое прозвище «бедный странствующий музыкант».

Он и в летние каникулы очень много трудился. Четыре часа ежедневных упражнений на фортепиано и два урока в неделю Наташе Сатиной, начавшей заниматься в консерватории у Зверева, — это было еще далеко не все. В целом Сергей работал больше, чем его профессор.

Александр Ильич готовил программу для концертных выступлений в новом сезоне. Кроме того, он помогал Чайковскому делать корректуру клавираусцуга нового произведения, и в Ивановке зазвучала музыка, еще не известная никому, кроме ее великого автора, едва окончившего партитуру. «Вчера пришла «Пиковая дама» для корректуры ко 2-му изданию...¹ — писал Зилоти Чайковскому из Ивановки 7 июня 1890 года. — По моему мнению, это самая драматичная и самая «оперная» из всех твоих опер, это одно из самых цельных твоих произведений...»².

Когда у Александра Ильича освобождалась корректура «Пиковой дамы», Сергей бросался знакомиться с оперой. А с 15 июня он засел за нелегкую трудоемкую работу: по рекомендации Зилоти Чайковский поручил ему аранжировать для фортепиано в четыре руки свой балет «Спящая красавица». Чтобы заниматься переложением, приходилось спасаться подальше от фортепианной игры, непрерывно звучащей в главном усадеб-

¹ Два издания клавираусцуга оперы вышли в свет еще до ее премьеры.

² Зилоти А. И. Воспоминания и письма, с. 109.

ном доме. И, разумеется, Рахманинов еще сам сочинял, стараясь скрываться от любопытствующих, засиживаясь допоздна или же прося будить себя пораньше утром.

Иногда он хорошо умел развлечь окружающих — весело шутил, поддразнивал, разыгрывал, рядился во что ни попало. На деревенском приволье развернулись обнаружившиеся у него с детства спортивные таланты — он отлично греб, плавал, катался на велосипеде, научился справляться с лошадьми. Но три молоденькие сестры замечали, как часто он погружается в нелегкое раздумье, как тяжело ему вспоминать о Звереве, какой он нервный и впечатлительный. Вместе с тем в нужные моменты у него проявлялась смелая решимость, волевая хватка: он дважды выручал из беды членов семьи Скалон, останавливая вышедших из повиновения лошадей. Саша Сатин, ровесник, выглядел при всей своей начитанности сущим ребенком рядом с Сергеем, который держался на товарищеской ноге и с двадцатичетырехлетним Митей Зилоти и с самим Александром Ильичом. Наталия (Татуша) Скалон, по своему старшинству привыкшая командовать младшими сестрами, попробовала было поступать так и с «бедным странствующим музыкантом», но, получив от него тотчас прозвище «Ментор», перешла на дружеский тон. Рахманинова заинтересовало отличное умение Ментора читать ноты с листа, а на пришедшую ей однажды в голову мелодию он тут же сочинил изящный, светлый по колориту вальс для фортепиано в шесть рук, рассчитанный на исполнение всеми тремя сестрами вместе. Татуша без конца спорила с Сергеем по музыкальным и литературным вопросам и даже доверила ему свою тайну — рукопись некоего романа собственного сочинения.

Достоинства этого опуса остались неизвестными. Но случай сохранил стопку листков, исписанную белокурой пятнадцатилетней Верой, имевшей одно понятное прозвище — «Беленькая» и два более странных — «Брикушка» и «Психопатушка». Листки эти содержат 28 дневниковых записей — с 14 июня по 11 июля 1890 года. Делая их, Вера Скалон не подозревала, что набрасывает литературный автопортрет, которому предстояло быть опубликованным спустя семь десятков лет.

Избалованная и изнеженная (еще и из-за очень хрупкого здоровья), не по возрасту нервная, впечатли-

тельная, эмоциональная, уже хорошо знающая о привлекательности своей внешности, жаждущая быть взрослой... Но этот полуребенок, привезший из Петербурга увлечение игрой в любовь и ревность, сумел с наивной непосредственностью и наблюдательностью обрисовать самое себя, ивановский быт, многие характерные штрихи в облике окружающих и рассказать о зарождении своего первого девичьего чувства. Еще не вполне осознанное, оно тут же смешалось с острыми муками уже не наигранной ревности к старшей сестре, которой, казалось бы, так интересовался «Сергей Васильевич». Однако на последних листках дневника появились следующие записи: «9-го июля... После завтрака сегодня заложили кабриолет, и Сергей Васильевич по старшинству катал нас вокруг гумна. Я с волнением ждала своей очереди. Мы взяли с собой Ванюшу и не успели еще отъехать, как Татуша воскликнула: «Voyez la petite famille!»¹. Последовал взрыв хохота; я взглянула на Сергея Васильевича; он, видимо, не расслышал насмешливых слов моей сестрицы. Это меня успокоило, но, боже, что я почувствовала, когда он вдруг взглянул на меня и проговорил тихо и ласково: «Ах, с какой радостью я бы увез так мою Психопатушку на край света». Мне показалось, что у меня сердце перестало биться, вся кровь прилила к голове, затем сердце забилося так сильно, что я чуть не задохнулась. Мы оба молчали. Увы, через несколько минут мы уже объехали гумно и сад и вновь очутились во дворе. Ах, отчего нам действительно нельзя уехать на край света»².

О дальнейшем кое-что говорят два нотных листка, озаглавленные «Lied», с посвящением «Вере Дмитриевне Скалон» и с подписью: «6-ое Августа 1890 г. Ивановка. Сергей Рахманинов»³.

Это инструментальный «романс без слов», в котором сольную партию, полную страстно-печальных восклицаний, под аккомпанемент фортепиано поет виолончель.

Автор отнесся потом к сочинению критически и оставил его неопубликованным, вероятно чувствуя, что при всей искренности еще не сумел выразить нечто не-

¹ «Взгляните-ка на эту семейку!» (франц.). Ванюша — годовалый сын А. И. Зилоти.

² Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 412.

³ ГЦММК, фонд 18, № 852.

бывалое, неизведанное. А в то лето он стремился взять важные новые творческие рубежи.

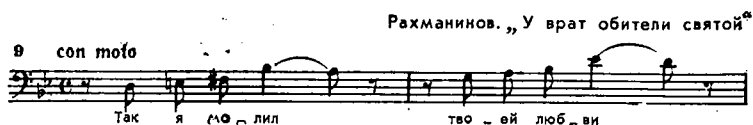
Еще 8 июня, в первые дни по приезде в Ивановку, Рахманинов принялся сочинять фортепианный концерт фа-диез минор, отказавшись от мысли продолжать более ранний, до-минорный. Этой датой помечен черновой эскиз первой части концерта, доведенный до подступов к побочной партии в репризе сонатного аллегро¹. Семнадцатилетний автор продвигается тут смелыми шагами по пути, который нащупывал почти в каждом из предыдущих произведений. Он создает вдохновенную тему, ныне известную широким кругам и знатоков и любителей музыкального искусства:



В теме (главной партии первой части концерта) узнается та коллизия, которая обозначилась в первых рахманиновских романсах, но она воплощена на новом уровне художественного мышления. Здесь опять господствуют экспрессивные вокально-речевые восклицания, сопряженные в единую мелодическую волну. Однако новое состоит в небывалой концентрации, образной емкости и интенсивности развертывания музыкально-драматургических событий. При почти одинаковой протяженности и том же диапазоне мелодии фортепианное вступление, обобщающее музыкальное содержание романса «У врат обители святой» (пример 7), намного более прямолинейно и менее насыщено. В теме

¹ ГЦММК, фонд 18, № 34.

же из концерта фа-диез минор мелодическая волна складывается не из двух, а из трех внутренне емких фаз, тесно спаянных, но одновременно приносящих с собой важные образные сдвиги. В основе первой фазы лежит тот же простейший тип интонации восклицания, который настойчиво проступает в ранних рахманиновских сочинениях, в том числе в лермонтовском романсе:



Но теперь начало мелодии усилено решительным квартовым зачином, а ее вершина включает ход на уменьшенную кварту и выразительную синкопу. Окрыленный и энергичный мелодический порыв быстро переключается во всплывающие откуда-то горестные сомнения и жалобы (вторая фаза волны), прерываемые вспышкой скорбного, но волевого и страстного протеста (третья фаза). Параллельно идет интенсивное гармоническое и структурно-масштабное развитие, а также меняется изложение — дуэт между солистом и струнными в третьей фазе уступает место аккордовой фактуре, типичной для динамичного инструментального отыгрыша. И все это успевает произойти в рамках одного восьмитакта!

Так под пером Рахманинова рождается оригинальная «сжатая» лирическая драматургия инструментальной темы.

Ближайшими прототипами главной партии первой части концерта фа-диез минор являются наиболее симфонизированные медленные лирические темы Чайковского. В одной из них можно даже указать на две фазы волнового мелодического развития, в основу которых легли те же самые вокально-речевые обороты, что и в двух первых фазах темы из рахманиновского концерта. Это — исходная мелодическая мысль *Andante cantabile* из Пятой симфонии Чайковского — драматургического центра всего цикла:

[Andante cantabile, con alcuna licenza]

10 Cor. I solo

dolce con molto espress.

animando

rit. sostenuto

p

Andante non troppo

mf

animando

Но насколько более «просторна» мотивная драматургия темы Чайковского! А вместо третьей фазы у него вступает целая новая самостоятельная тема. Чайковский стремится разрешить трепетные вопросы, сомнения, жалобы во внутренне напряженном, но длительном и неторопливом лирическом размышлении. Рахманинов же высказывает все самое главное сразу, «залпом», в едином предельно сконцентрированном излиянии. Однако — если уже вначале высказано нечто самое важное, не появляется ли опасность повторов и образного «разжижения»? Рахманинов борется с такой опасностью — правда, пока еще с разными результатами. Ему уже удалось три раздела, которые он сохранит и впредь без существенных изменений. Первый из них — полетная связующая партия, дающая временную разрядку лирико-драматического напряжения (в тематическом смысле это — смягченный, сглаженный в своих контурах вариант главной партии). Сразу удалось и два предпоследних фрагмента разработки (росо а росо *accelerando e crescendo* и *Più vivo*), развивающие элементы той же главной партии в активном, утверждающем плане.

Одновременно рождался вступительный раздел первой части, предваряющий главную партию — своего рода портрет лирического героя произведения. Тут воображение молодого автора явно увлекла образная коллизия, с которой начинается Четвертая симфония Чайковского, — повелевающий грозный рок и мятущийся душой человек. Однако Чайковский экспонирует эти

образы в виде двух больших, ясно разграниченных разделов формы (вступления и главной партии) и лишь в результате длительного развития (в разработке сонатного аллегро) доводит до непосредственного столкновения. Рахманинов же начинает прямо с такого обостренного столкновения, как бы сразу с высокой кульминации лирико-драматического действия. В ответ на «роковые» унисонные удары оркестра в концерте тотчас обрушивается лавина исступленных лирических возгласов — стремительно проносющаяся аккордовая каденция солиста. В эскизе она еще очень напоминает вступительную каденцию фортепианного концерта Грига (который, между прочим, летом 1890 года каждодневно звучал в Ивановке под пальцами Зилоти). А самостоятельнее, экспрессивнее эта каденция становится тогда, когда Рахманинову приходит мысль сделать ее интонации сходными с теми, что слышатся в страстно-протестующей третьей фазе главной партии (это изменение намечено в эскизе — строчкой ниже). Потом рождается идея повторить столкновение в конце каденции — уже в виде яростной схватки конфликтных начал (подписывается строчка, намечающая новое вторжение начальных «роковых ударов»). Еще более трудными оказались поиски образа, который был бы в чем-то существенном противопоставлен главной партии, — так называемой побочной партии. В эскизе этот раздел бледен в интонационном и драматургическом отношениях. Соответственно не убедительны и разделы разработки, исходящие из побочной партии и первоначального варианта вступительной каденции.

Но многое было уже высказано с такой самостоятельностью и убежденностью, что побудило не оставлять работу над концертом. К тому же ивановское лето дало немало новых впечатлений и переживаний, которым в недолгом времени предстояло принести свои творческие плоды.

9.

В конце августа Рахманинов отправился в Москву — начинался новый учебный год. По дороге он заехал на один день к отцу, обретавшемуся в Козлове, уездном городке Тамбовской губернии, а затем прожил некоторое время один в московской квартире Сатиных, которые, как и Скалоны, оставались еще в Ивановке. Там

же остались и все заветные помыслы «странствующего музыканта». Об этом красноречиво рассказывают два его письма к Наталии Скалон — ответы на полученные от нее послания. «Теперь до вашего приезда, — писал Рахманинов 1 сентября, — остается только 3 недели; конца их буду ждать с нетерпением, а там увидимся и наговоримся. Так как я не могу писать дорогой психопатушке, то прошу вас передать ей на словах, что приписку ее получил с смирением и благоговением; читал с удивлением и восхищением; и следующей приписки жду с огромным нетерпением»¹. Следующее письмо начиналось так: «Я вам страшно благодарен, дорогой ментор, за письма. Получаю их и делаюсь совершенно другим человеком, то есть переезжаю из Москвы в Ивановку; я так живо вспоминаю свое прежнее житье-бытье, с таким удовольствием читаю ваши письма, что грешно вам будет неаккуратно писать их. Одно в этих письмах нехорошо — вы мне пишете «Вы» через большую букву, чего я терпеть не могу. Впрочем, вам это простительно: вы не привыкли писать такой мелкоте, как я, вам может даже странно будет слышать это; вы пишете все баронам, князьям, где «вы» через маленькую букву совершенно немыслимо»².

После того как Скалоны побывали проездом в Москве, рахманиновские письма полетели в Петербург, и все на имя Наталии, изредка Людмилы, совсем редко — всех трех «генеральш» вместе, но с постоянными шутивными, однако затаенно грустными вопросами о «беленькой». Ибо родители, по-видимому, запрещали ей тогда переписываться с ним. Таким образом, в первых сохранившихся юношеских письмах Рахманинова, при всем их доверительном дружеском тоне, непрестанно звучит психологически сложный лирический лейтмотив. Он обычно вуалируется общим шутивно-ироническим тоном и вместе с тем исподволь обостряется все время возникающим другим — своего рода темой столкновения, соперничества между окружающими его корреспонденток «петербургскими баронами» и «бедным странствующим музыкантом». В письмах появляются такие сетования: «В вашем письме целая страница посвящена господам баронам; я, читая эту страницу, почувствовал свое полнейшее ничтожество. Вы пишете: «Сегодня у нас такой-то барон был, такой-то барон и

¹ Письма, с. 24.

² Там же, с. 25—26.

еще такой-то барон». По-моему, у вас в доме просто наводнение каких-то баронов. После этого извольте ехать в Петербург. Да меня раздавят там господа бароны...», «...мне почему-то кажется, что вы все стали ко мне гораздо холоднее, что ваши петербургские бароны начинают вытеснять в вашей памяти воспоминания о бедном странствующем музыканте», «...вы мне пишете в вашем последнем письме, чтобы я к кому-то приревновал «беленькую». Во-первых, я этого слова не понимаю, а если бы и понимал, то это было бы совсем неуместно, потому что я еще не настолько поглупел, чтобы не понять, что я такое и что такое барон. Напротив, я это так понимаю, как лучше и понять нельзя; то небо, а это земля; то «беленькая», а то черненький. Очень хорошо понимаю, что не нам, дуракам, чай пить; на то они и бароны»¹.

Но от того же времени сохранились страницы, без иронии и намеков запечатлевшие сокровенные помыслы Рахманинова. Это — первый вариант романса «В молчаньи ночи тайной» на слова Фета, дошедший до нас в копии, сделанной Слоновым с указанием, что произведение сочинено 17 октября 1890 года и посвящено Вере Дмитриевне Скалон². Вариант этот заметно отличается от окончательного вида, в котором романс пользуется широкой известностью как один из лучших у Рахманинова. В первоначальной редакции более примитивна фактура сопровождения, вяло топчется на месте зачин вокальной мелодии. Но уже с пятого такта нащупана и развернута та замечательная мелодическая мысль, которую мы теперь знаем:

первоначальный вариант

11а

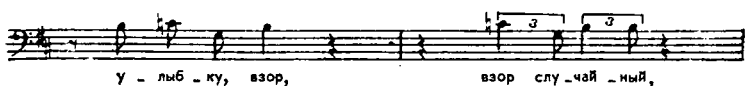
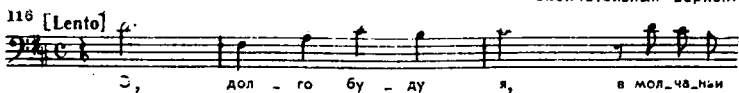
О, дол-го бу-ду я, в мол-чаньи но-чи

тай-ной, ко-вар-ный ле-пет твой,

у-лыб-ку, взор, взор слу-чай-ный.

¹ Письма, с. 27, 29, 31.

² В издании полного собрания романсов Рахманинова (М., 1963) эта дата ошибочно отнесена к окончательной редакции произведения.



Тема эта ведет свое происхождение от лирико-гимнической музыки Чайковского. Но в ней по-новому проявляются оригинальные черты сжатой рахманиновской драматургии, отражающей более напряженный характер мироощущения. Здесь необычна степень контрастности лирических полюсов и быстрота взаимопереключения статики и динамики эмоций. Для старшего мастера было типичным воплощать в масштабе романса один лирический образ, подчас сильно динамизирующийся в интенсивном, но более постепенном развитии. Так, в романсе Чайковского «Скажи, о чем в тени ветвей...» лирическая созерцательность трижды сменяется активными порывами. У Рахманинова это происходит только однажды, но при значительно большем общем эмоциональном размахе. У Чайковского трепетная, но тихая светлая задумчивость перерастает в радостное лирико-гимническое утверждение. В его вокальной лирике можно, конечно, найти и более углубленную созерцательность и более яркие гимнические кульминации, однако только порознь (скажем, в «Горними тихо летела душа небесами» и «День ли царит...»). А Рахманинову хватило всего восьми тактов (такты 19—26), чтобы от глубочайшей истомы взлететь к экстатической кульминации («заветным именем будить ночную тьму») и шести — чтобы вновь погрузиться в созерцательность (в репризе — коде).

В своем романсе Рахманинов тесно сближается с поздним симфонизмом Чайковского. В центральной час-

ти произведения (от слов «шептать и поправлять былые выраженья») явно ощущается дыхание знаменитой темы любви из «Пиковой дамы». Рахманинов начинает с того же мотива простого вокально-речевого восклицания (устремления), что и Чайковский (и даже в той же тональности ре мажор — имеется в виду наиболее симфонически обобщенный вариант темы в интродукции к опере). Но развитие мотива идет у Рахманинова то замедленно, то нетерпеливыми рывками. Перед кульминацией же мелодия уподобляется туго закручиваемой пружине, мгновенно распрямляющейся с огромной силой («заветным именем будить ночную тьму»). Мелодические интонации вдруг приобретают инструментальный характер: слышится некий «трубный глас». И тотчас максимальный взрыв энергии сменяется тихой мечтательностью. А Чайковский дает переключение более равномерно настойчивого устремления в ликующее достижение, изживающее себя постепенно, без резких сдвигов.

До сих пор речь шла об оригинальных чертах рахманиновской тематической драматургии «сжатой по горизонтали». Но в романсе «В молчаньи ночи тайной» она не менее своеобразно сжата, уплотнена и «по вертикали». Здесь намного усилилась роль полифонии. В теме из «Пиковой дамы» мелодической фазе «достижения» противопоставляется контрастный контрапункт мотивов «устремления». Но Рахманинов не заимствует этот остродинамический драматический прием, столь характерный для Чайковского. У него другие цели — в центральном разделе романса усилить мощь порыва (при помощи свободных «состязающихся» мелодических имитаций у фортепиано), а в крайних частях — создать длительную напряженную статику путем сплошного дуэтирования вокальной и инструментальной мелодии. Оно как бы завораживает, мягко, но настойчиво напрягает и прихотливо раздваивает внимание. Этому содействует изобилие пряных «многоярусных» аккордов, наслаивающихся на длительные басовые органые пункты.

Так живописуется истомная атмосфера «молчанья ночи тайной». Она сразу ощущается в фортепианном вступлении, где подобно таинственно падающим капелькам звучит мотив «заветного имени». Затем этот мотив в безудержном упоении провозглашается роялем в кульминации:

12 *ff*

за - вет - ным и - ме - нем

ff

Первоначальный вариант романса «В молчаньи ночи тайной» запечатлел момент рождения важной образной сферы, быстро ставшей чрезвычайно характерной для раннего творчества Рахманинова — светло-красочной, но внутренне напряженной созерцательной лирики, тесно связанной с экспрессивной пейзажной звукописью¹. Нити, исходящие от Чайковского, оригинально сплетаются здесь с другими, протягивающимися от музыки кучкистов, в частности — Бородина. А два последующих рахманиновских романса — «С'était en avril»² и «Смеркалось» на слова А. Толстого (написанные 1 и 22 апреля 1891 года) добавляют сюда имя Эдварда Грига, проникновенного лирического живописца северной природы.

Новый тип лирики экспрессивного созерцания рождается у Рахманинова как оборотная сторона его «сжатой» действенно-лирической драматургии. В его созерцательных мелодиях мотивы устремленные, порывистые, с одной стороны, и, с другой, — статичные (зачастую — с характерным покачиванием вокруг одного звука) нередко непосредственно сопоставляются, либо сливаются в более сложные статико-динамические фразы. Такова, например, мотивная структура всего первого раздела вокальной партии романса «В молчаньи ночи тайной». Тем самым создается своеобразное ощущение

¹ Эту образную сферу предвещал уже фа-мажорный ноктюрн.

² «Это было в апреле». Романс, так же как и «Смеркалось», не опубликованный автором, написан на французский текст, автор которого долго оставался неизвестным. С. А. Сатина установила, что это — Э. Пайерон (Edward Pailleron). В русских изданиях принято именовать романс по первым словам перевода В. Тушновой — «Апрель! Вешний праздничный день».

«неустойчивой устойчивости». Она способна долго длиться, но готова каждый миг дать вспышку активной энергии, которая может столь же мгновенно вновь переключиться («застыть») в напряженное созерцание.

Так были найдены новые оригинальные средства воплощения сложных лирико-психологических переживаний, и тогда успешно продолжилась работа над фортепианным концертом фа-диез минор. Ранний эскизный вариант побочной партии первой части был заменен другим, родственным мелодии романса «В молчаньи ночи тайной»¹. С ним сходен в своей вокально-речевой основе сам тематический материал и все главные приемы его развития, в том числе — быстрое переключение сладостного дремотного созерцания в страстный активный порыв эмоций (в заключительном разделе побочной партии — *Animato*, — вновь явно близком «теме любви» из «Пиковой дамы»). Мотивно-тематическое содержание созерцательных разделов побочной партии возникло как производный контраст по отношению к теме главной партии. Это как бы те же самые выразительные обращения, восклицания, но сказанные с совсем иными интонациями — ласковыми, уговаривающими, полными мечтательной истомы:



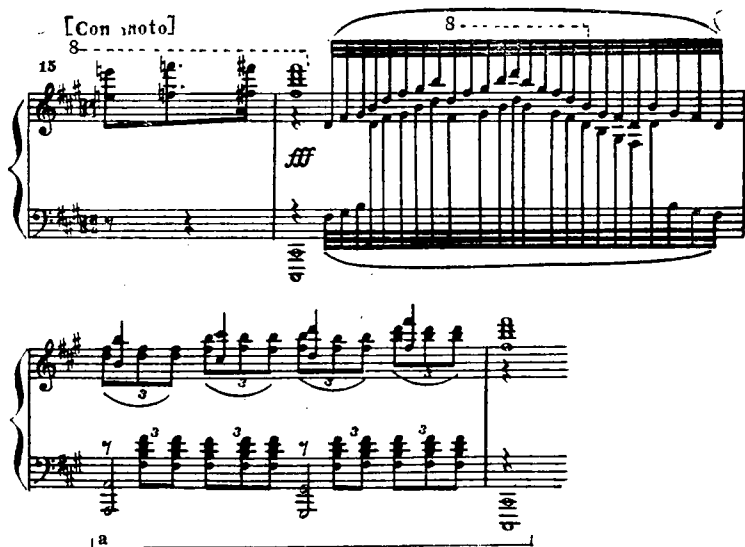
После преобразования побочной партии переменялся облик связанных с нею разделов разработки, была завершена реприза и появилась большая кода — предельно накаленная кульминационная зона первой части концерта. Первая вершина каденции отмечена появлением сгустка мелодического тематизма произведения. Его основная образная коллизия — страстный порыв, насильственно подавляемый и переключающийся в воз-

¹ Эти изменения отражены в автографах, соответствующих первой изданной редакции концерта (ГЦММК, фонд 18, №№ 31 и 33).

глас иступленного протеста, — представлена здесь с максимальной яркостью и афористичностью. Примечательна близость этой вершины к вокально-симфоническому кульминационному афоризму «Тристана и Изольды» Вагнера — своего рода итоговому лейтмотиву трагического «поединка любви со смертью»:



Но в рахманиновском концерте происходит еще одна кульминационная схватка, в результате которой усиливаются черты страстного утверждения (появляется явное сходство с кульминацией романса «В молчаньи ночи тайной»):



Однако одновременно появляется трехзвучный сурово-повелительный ход басовых октав (см. пример 15, скобку *a*), образующий и мелодическую и гармоническую антитезу верхнему «ярусу» музыкального изложения. Далее же в громогласном утверждении темы главной партии место ее заключительной, третьей фазы занимает еще одна схватка бурных аккордовых возгласов с «роковыми» ударами басов, заставляющая вспомнить о конечном этапе вступительной каденции. Этот образ гордой непримиримости, оттененный небольшой фоновой концовкой (*Presto*), является главным итогом первой части произведения.

Работа над концертом продолжалась, 26—27 марта 1891 года Рахманинов писал Наталии Скалон: «Сочиняю я теперь фортепианный концерт. Две части написаны уже, последняя не написана, но сочинена, кончу весь концерт, вероятно, к лету, а летом буду его инструментовать... Пришел недавно с урока. Расстроился страшно. Мальчики (неразборчиво)... вывели меня положительно из себя вон. Я пришел просто в неистовство. Я себя давно таким не помню. Одного я выгнал вон из класса, другого обругал идиотом и ушел от них до окончания урока. Может быть, и меня выгонят за это вон, не знаю. Знаю только то, что если бы у меня почаще были бы такие уроки, я бы давно уж окошел. И что я в самом деле за несчастный, из-за пяти рублей мучиться, а главное, зная то, что через несколько дней, через несколько недель и месяцев то же самое.

Я нервный, раздражительный, нетерпеливый до болезненности, и потому мне еще тяжелее давать уроки, добро бы вам и вашим беленьким сестрам, а то нет, дуракам каким-то»¹.

Здесь выразительно звучит тема непрестанного большого труда — вдохновенного творческого и нелюбимого педагогического, взятого на себя из-за грошового заработка. Осенью 1890 года Рахманинов стал преподавать теоретические предметы в классах Русского хорового общества, где среди учеников было немало бородатых «мальчиков», годами чуть ли не втрое старше своего учителя. Работу эту помог найти Аренский, с 1888 года дирижировавший концертами общества. У самого же Антона Степановича Рахманинов вместе со Скрябиным проходил в новом учебном году курс канона и фуги, а

¹ Письма, с. 42.

со второго полугодия еще и специальной инструментовки. Накопилось и немало другого — например, лекции по истории музыки у Н. Д. Кашкина, по истории церковного пения у С. В. Смоленского. Своим чередом шли занятия с Зилоти, да еще добавилась педагогическая практика по фортепиано — уроки двум ученикам.

По инструментовке у Аренского было чему практически поучиться, и против фамилии Рахманинова в ведомостях стояли круглые пятерки. Но курс канона и фуги требовал для успешного прохождения практической части серьезного усвоения ряда важных теоретических положений. Аренского же это мало интересовало, он ничего не объяснял, отсылая лишь к фугам Баха, как образцам. Однако давал много письменных заданий, которые оценивал придирчиво, ставя в году даже своему любимцу только четверки. Тут определенным образом дала знать о себе неуравновешенность и болезненная нервозность характера Антона Степановича. Не случайно у него оказался особенно плохим педагогический контакт с утонченно-хрупким по натуре Скрябиным, демонстративно пренебрегавшим занятиями и в результате получившим на весенних экзаменах три с минусом по инструментовке, а по полифонии — два с плюсом (и в связи с этим — задание написать за лето шесть фуг). Рахманинов же если и ленился, то все-таки умеренно, и, кроме того, ему помогли два случая. Однажды заболевшего Аренского ненадолго заменил Танеев — выдающийся специалист в области полифонии: он «...пришел в класс и сел не за учительский столик, а на скамью рядом с нами и сказал: «Знаете ли вы, что такое fuga и как ее писать?». Единственно, что мы могли ответить, это: «Нет, Сергей Иванович, мы не знаем, что такое fuga, и не знаем, как ее писать». Он начал объяснять, и я вдруг все понял и постиг в несколько часов»¹. Когда же Аренский дал для экзаменационной фуги замысловатую тему, на которую трудно отыскивался правильный ответ, случилось так, что Рахманинов, выйдя с полученным заданием из консерватории, увидел шедших впереди Танеева и Сафонова: «Очевидно, Танеев ранее показал Сафонову правильный ответ фуги; Сафонов среди разговора с Танеевым вдруг на свистал тему фуги и ответ. Рахманинов, подслушав это

¹ Цит. по статье: А. Дж. и Е. С в а н ы. Воспоминания о С. В. Рахманинове. — В кн.: Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 212.

насвистывание, узнал, какой должен быть ответ. Фугу он написал блестяще...»¹ Тему ее Рахманинов записал спустя сорок лет:



Письма Рахманинова к сестрам Скалон пестрят сведениями об интенсивном композиторском труде, отражая появившееся у юного автора страстное желание услышать свои сочинения публично исполненными. Заехав в конце сентября в Москву, «генеральши» захватили с собой (либо передали с кем-то опередившим их) забытые Рахманиновым в Ивановке ноты двух средних частей из его струнного квартета — Романса и Скерцо, написанных, вероятно, еще год назад. Автор рассчитывал на какую-то возможность срочного их исполнения, но оно не состоялось, о чем 2 октября было с разочарованием сообщено в Петербург. Вскоре, однако, в консерватории заговорили о подготовке к большому открытому ученическому концерту с участием оркестра и хора под управлением Сафонова. В программу предполагалось включить произведения учащихся класса свободного сочинения Аренского, и, по-видимому, Рахманинов решился попросить Антона Степановича порекомендовать к исполнению что-либо и из его вещей. В этих целях он инструментовал для струнного оркестра Романс и Скерцо из своего неоконченного квартета. Сафонов пошел навстречу пожеланию и даже пообещал, что автор сам и продирижирует. Но это обещание он потом забрал обратно, хотя вместе с тем почему-то

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 443.

не разрешил Рахманинову из-за репетиций к концерту отпуск для поездки в Петербург на премьеру «Пиковой дамы» Чайковского (7 декабря 1890, в Мариинском театре). «...Если бы я знал раньше, что благодаря этой вещи лишусь отпуска, я бы, конечно, не написал ее. Это сочинение не стоит не только трех генеральш, но и одной», — пытался грустно шутить Сергей в письме к Наталии Скэлон¹. Однако перед новым годом, в рождественские каникулы, ему удалось ненадолго вырваться в Петербург — послушать «Пиковую даму», а заодно повидаться с матерью и, конечно, побывать в «конной гвардии» (семейство Скэлон жило на территории конногвардейских казарм). По возвращении же в Москву за два-три дня была инструментована для большого оркестра некая сюита (никаких следов этой партитуры не сохранилось). Автора явно вдохновляла мысль, что сочинение будет сыграно в концерте. Но тут же выяснилось, что ученический оркестр по своему составу исполнить сюиту не сможет. «Так что это останется до будущего года, там я хочу сам устроить свой концерт, тогда и сыграю ее, — строил себе в утешение весьма смелые планы Рахманинов. — Теперь я ее отдал Чайковскому посмотреть; ему я беспрекословно все поверю»². В том же письме (от 10 января 1891 года) сообщалось еще о сочинении Русской рапсодии для двух фортепиано. Произведение родилось быстро, сохранив черты импровизации, возникавшей под пальцами пианиста-виртуоза, что заметно и в фактуре и в форме, пестрящей «незаделанными швами». Темы «Рапсодии» — авторские: первая сочинена в духе величавой песенной эпики кучкистов, вторая, созерцательная (средний эпизод, *Andante*) довольно-таки эклектична (Григ, Чайковский). Но и та и другая — всего только внешние заставки. Сутью же образного наполнения «Русской рапсодии» являются пронизывающие ее свободно-остинатные вариации на исподволь обособившуюся концовку исходной темы:



¹ Письма, с. 32.

² Письма, с. 37.

Присоединившись к величавой эпической мелодии в качестве вкрадчивого дополнения, эта мягко кружащаяся попевка, несколько напоминающая плавный зачин хороводного танца, «заводит» целый поток вариационного действия, то застывая в задумчивом покачивании, то буйно завихряясь. Написав «Русскую рапсодию», Рахманинов срепетировал ее с Лелей Максимовым, собираясь исполнить в ученическом концерте. Но Зверев наложил свой запрет, которому Максимов обязан был подчиниться.

Наконец, 24 февраля 1891 года, в Малом зале Благородного собрания (ныне — Октябрьский зал Дома союзов), состоялся долго подготавливавшийся «концерт учащихся в консерватории в пользу их недостаточных товарищей». В этот день впервые публично прозвучала музыка Рахманинова, и он первый раз играл в сопровождении оркестра. Выступали лучшие консерваторские солисты — скрипач Александр Печников (Концертное аллегро Баццини), пианисты Александр Скрябин (первая часть фа-минорного концерта Гензельта) и Сергей Рахманинов (первая часть Четвертого концерта Рубинштейна). Исполнялись также произведения учащихся — первая часть си-минорной симфонии Льва Конюса, Хор добрых духов из поэмы А. Толстого «Дон-Жуан» Арсения Корещенко¹, а из рахманиновских сочинений прозвучала только оркестровая версия Романа из квартета (именовавшаяся в программах «Адажио для струнного оркестра»). Пресса дала положительные отзывы об игре Рахманинова. Один из них принадлежал известному музыкальному критику С. Н. Кругликову, который чутко отметил, что Корещенко и Конюс по композиторскому дарованию уступают Рахманинову. Музыкальный обозреватель «Русских ведомостей» (повидимому, Н. Д. Кашкин), кратко рецензируя концерт, писал, что «...некоторые из солистов проявили крупные артистические задатки» и что в ученических сочинениях «...слышались проблески большей или меньшей талантливости, а главное, полное умение пользоваться всем тем, что может дать музыкальная школа»². Этот отзыв следует признать объективным, в том числе и по отношению к «Романсу» Рахманинова, написан-

¹ Сохранились черновые наброски хоровых произведений, сделанные Рахманиновым на те же слова и на текст «Песни соловья» из той же поэмы.

² «Русские ведомости», 1891, 1 марта (*Театр и музыка*).

ному под явным влиянием Чайковского (в то время как в Скерцо заметно воздействие музыки Бородина). Произведения эти, привлекающие свободой и естественностью письма, возникли годом-двумя ранее и, действительно, больше представляли ту школу, которую проходил юный автор, чем собственную индивидуальность, начавшую обозначаться в его самых последних сочинениях.

Истинному дебюту Рахманинова-композитора еще только предстояло состояться. Вместе с тем общая сумма его композиторских работ за 1890/91 учебный год оказалась весьма внушительной. В нее вошли близившиеся к завершению три части фортепианного концерта, оркестровая сюита, «Русская рапсодия», три романа, а также две части несохранившегося сочинения под названием «Манфред», над которыми, судя по письмам, Рахманинов увлеченно трудился в сентябре—октябре 1890 года¹. Таким образом, главным среди его многих занятий несомненно явился тогда самостоятельно проходившийся курс свободного сочинения. Эта напряженная вдохновенная работа служила опорой формирования внутренне независимой натуры и волевого характера, ярко проявивших себя в связи с событием, взволновавшим консерваторию весной 1891 года.

Вскоре после того, как Сафонов стал директором консерватории, между ним и Зилоти начались трения. Произошло также столкновение с Чайковским: Сафонов не взял на освободившуюся профессорскую вакансию рекомендованного им превосходного музыканта — виолончелиста А. А. Брандукова. Однако Чайковский остался по отношению к Сафонову вполне объективным, продолжая ценить его художественные и административные данные. Но Александра Ильича сафоновское самовластие чем дальше, тем больше выводило из

¹ «После вашего отъезда «Манфред» пошел как нельзя лучше. В два вечера первая часть была сочинена, в следующие два дня она была написана и на третий день играна, конечно, мною... В эти дни после вашего отъезда я ничего не мог делать, кроме писания «Манфреда». «В понедельник начал с хоровым обществом... Мне пришлось весь урок почти говорить. Говорил скверно, да лучшего от меня ожидать теперь и нельзя. Вы сами посудите. Например, я говорил: «Вам, будущим учителям хорового пения, необходимо знать то-то и то-то», потом я замямлил и думаю, значит, в это время или о том, какая психопатусшка беленькая, или о том, как мне сделать там одно место во второй части «Манфреда» (Письма, с. 27—29).

себя, и, наконец, вспыхнула ссора, заставившая Зилоти заявить о своем выходе из числа консерваторских профессоров. «Весь сыр-бор загорелся из-за одной ученицы класса Лангера, которая желала ко мне в класс, а Сафонов против ее воли взял ее к себе, так как эта ученица превосходный талант», — объяснял Зилоти Чайковскому в письме, посланном из Ивановки 31 мая 1891 года¹.

В этот же самый день и оттуда же Рахманинов послал письмо Наталии Скалон, в котором говорилось: «Не писал я вам так долго по случаю моих экзаменов, которые у меня кончились дня четыре тому назад. Сошли у меня экзамены хорошо»². За этим скромным сообщением стояло следующее. Рахманинову предстоял еще год занятий у Зилоти и два года в классе свободного сочинения у Аренского. Но как только Александр Ильич заявил, что с осени покидает консерваторию, Рахманинов отправился к Сафонову, сказал, что не хочет переходить к другому профессору и потому просит разрешить ему окончить курс фортепианной игры прямо этой весной. «Я знаю, ваши главные интересы лежат в другой сфере», — таков был весьма пронизательный ответ Сафонова, потребовавшего, однако, от смельчака к заключительному экзамену выучить срочно бетховенскую сонату ор. 53 («Аврору») и первую часть си-бемоль-минорной сонаты Шопена. «До экзамена осталось всего три недели, но мне это удалось», — рассказывал впоследствии Рахманинов³.

Этот последний пианистический экзамен Рахманинова состоялся 24 мая 1891 года. Члены комиссии — Сафонов, Зилоти и Лангер — поставили ему по пятерке, а в качестве итогового балла вывели пять с плюсом. В ведомость не записали никакого особого решения — художественный совет принял его годом позже, так как некоторое время вопрос об уходе Зилоти оставался не вполне ясным. Ходили небезосновательные слухи, будто Сафонов мог перейти на пост директора Петербургской консерватории, от которого отказался А. Г. Рубинштейн. Тогда бы Зилоти остался в Московской консерватории и Рахманинов продолжил свои занятия у него.

¹ Зилоти А. И. Воспоминания и письма, с. 118.

² Письма, с. 43.

³ Цит. по статье: А. Дж. и Е. Сваны. Воспоминания о С. В. Рахманинове. — В кн.: Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 212.

В случае, если бы Рубинштейн передумал и не ушел, то Зилоти предполагал перевести Рахманинова в Петербургскую консерваторию — подальше от Сафонова, в ученики к «великому Антону». Такая мысль подогревалась еще и тем, что в это время начались блестящие выступления пианистки Софии Познанской, годом ранее выпущенной Рубинштейном. Все эти планы рухнули в связи с тем, что Рубинштейн фактически покинул консерваторию, но формально продолжал числиться ее директором еще почти год.

Решив надолго отправиться концерттировать за границу, Зилоти уехал в конце 1891 года в Париж, и ученики его были вынуждены начать заниматься у других профессоров, причем никто не захотел пойти в класс к Сафонову. Максимов, Игумнов, Гольденвейзер перешли к Пабсту. А Рахманинов решил окончить консерваторию и по композиции раньше срока, за один год. Этот план возник у него сразу по окончании экзаменов, и не случайно в том же письме, где он сообщил Наталии Скалон о своем намерении, была такая фраза: «Я все это лето должен опять очень много заниматься... Но мои занятия, — продолжал он, — не будут уже, к великому моему огорчению и горю, соединять в себе приятное и полезное, как это было когда-то, а только (может быть) одно полезное»¹. В Ивановке, где компанию Рахманинову составило лишь семейство Александра Ильича, его одолевали грустные воспоминания, выразительно звучавшие в письмах к трем сестрам, из-за плохого здоровья Веры на долгий срок уехавшим на заграничные курорты: «Каждое местечко мне что-нибудь напоминает; напоминает какой-нибудь факт, какой-нибудь случай, какое-нибудь обстоятельство из счастливого, и с вами вместе прожитого, лета. Был я, дня два тому назад, в церкви... и вот моя память начинает показывать мне прежние картины. Вспоминаю я, что когда-то, на этом самом месте, стояли три милые, хорошие барышни, а сзади них стоял психопат, скверный, странствующий музыкант и все мешал, прерывал их набожную молитву своими неподходящими и глупыми разговорами. По правде сказать, я не молился и не мог молиться. У меня фантазия богаче, шире памяти, и я, бог знает, куда на ней улетел...»².

¹ Письма, с. 44.

² Там же, с. 45.

Письма же к Михаилу Слонову содержали преимущественно отчеты о композиторской работе. Так, 20 июля сообщалось: «Шестого июля я кончил совсем писать и инструментовать свой фортепианный концерт. Мог бы гораздо раньше кончить, но после первой части этого концерта я очень долго ленился и начал писать следующие части только 3 июля. Написал и инструментовал последние две части в два с половиной дня. Можете себе представить, какая была работа! Писал с пяти часов утра до восьми часов вечера, так что после окончания работы устал страшно. После окончания несколько дней отдыхал. Во время работы я никогда не чувствую усталости (напротив удовольствие). У меня усталость появляется только тогда, когда я чувствую и сознаю, что один из моих больших трудов и больших работ окончен или окончена. Концертом я доволен. Не могу этого сказать насчет моего последнего романса. По-моему, этот романс вышел крайне неудачен...»¹. А в письме от 24 июля говорилось: «После романса, об котором я тебе писал в последнем письме, я написал еще прелюдию для фортепиано; после этой прелюдии я немного успокоился и окреп ослабшим духом. Все не так скверно, как романс»². И, наконец, 10 августа Рахманинов написал другу: «У меня в голове сейчас наше будущее жите и новая симфония»³. Кроме того, в середине лета пришлось вернуться к переложению «Спящей красавицы». Когда Чайковский просмотрел корректуру пролога балета, ему кое-что понравилось, но в целом не удовлетворило «слишком рабское подчинение авторитету композитора»⁴. При активной помощи Зилоти были срочно внесены поправки, успокоившие автора.

В конце июля — начале августа Рахманинов съездил погостить к Сатиным в Саратовскую губернию (в имение Нарышкиных «Пады», которым взялся управлять А. А. Сатин). То был краткий отдых от непрестан-

¹ Письма, с. 54. По-видимому, речь шла о романсе «Ты помнишь ли вечер» на слова А. К. Толстого.

² Там же, с. 55. На автографе фортепианной Прелюдии фа мажор помечено: «20 июля 1891. Ивановка». Вскоре эту Прелюдию автор изложил для виолончели с сопровождением фортепиано и позднее издал как «ор. 2 № 1».

³ Там же, с. 56.

⁴ Зилоти А. И. Воспоминания и письма, с. 121.

ной работы, главным результатом которой явилось завершение фортепианного концерта фа-диез минор.

Вторая часть концерта — *Andante cantabile* — продолжает линию побочной партии первой части. Это как бы еще один свободный вариант романса «В молчаньи ночи тайной» — в той же тональности, со сходной общей образно-композиционной структурой. В главной теме *Andante cantabile* узнаются черты, близкие основной теме романса, особенно — в окончательной редакции:

1^a [*Andante cantabile*]

mf

p *cresc.* *f*

p *dim.*

pp *cresc.*

mf *dim.* *pp* *mf*

cresc. *f* *p* *pp*

Исходный трехзвучный мотив темы в своих близких вариантах множество раз входил в лирико-созерцательные мелодии — сдержанно-величавые («На воздушном океане» в рубинштейновском «Демоне», «Лебедь» Сен-Санса), томно-страстные (лейттемы любви Зигмунда и Зиглинды, Зигфрида и Брунгильды в «Кольце нибелунга» Вагнера), трепетно-элегические («секвенция Гориславы» у Глинки, «секвенция Татьяны» у Чайковского). Рахманинов максимально использовал теперь потенциальную двуплановость этого выразительного распевного мотива, как бы расщепив его на две сопряженные ме-

лодические линии. Одной из них — плавно нисходящей — противостоят восходящие восклицательные фразы (близкие лейтинтонациям первой части концерта — см. особенно такт 3 примера 18). Такую драматизацию элементов скрытой полифонии дополняет интенсивность гармонического развития (непрестанные колоритные эллиптические последования аккордов, оминоривающие мажорную тему). В репризном разделе сопрягаются в одновременности сосредоточенная задумчивость и сладостная трепетная мечтательность. Мелодические контуры основной темы, перешедшей в оркестровую партию, делаются более строгими, а партия солиста становится экспрессивным пейзажным фоном баркарольного характера с отзвуками восклицательных интонаций:



В среднем разделе *Andante cantabile*, как и в романсе, своеобразное замедленное устремление мелодии быстро переключается во взлет к торжествующей кульминации. Сходные черты есть и в репризных разделах этих сочинений. За пределами же рахманиновского творчества самым близким предшественником *Andante cantabile* является Ноктюрн из Второго квартета Бородина. В нем также доминирует созерцательное настроение, лиризм которого пылко прорывается в среднем эпизоде. А затем возвращается первый образ, раскрывая свою внутреннюю многоплановость (каноническая реприза с «пейзажным» фоном). По своему интонационному складу бородинская тема связана со старинной русской крестьянской протяжной песенностью. Рахманиновская же тема по романсно-речитативным интонациям близка музыке Чайковского. Но в целом вся вторая часть рахманиновского концерта, как и бородинский Ноктюрн, вырастает из одной внутренне-сложной темы, тогда как для медленных частей цикла у Чайковского характерна смена и взаимодействие нескольких отдельных тем. По экспрессивной же красочности гармонического колорита крайние разделы *Andante cantabile* Рахманинова отражают воздействие музыки того композитора, который, по словам Чайковского,

«сумел сразу и навсегда завоевать себе русские сердца» — Эдварда Грига. Только здесь его влияние претворено очень органично, в то время как во всем концерте есть мелодические и фактурные штрихи, представляющие собой слишком явную дань григовской музе.

Таким образом, в первых двух частях концерта, отличающихся вокально-речевой природой тематизма, Рахманинов выявил тесную сопряженность полярных эмоций — мятежно протестующих и углубленно созерцательных. Здесь сочетаются черты лирической исповеди и ораторской проповеди.

Финал же призван противопоставить предыдущим частям новую образную сферу и подвести общий итог. Для этого использована композиция, представленная в финале концерта Грига: жанровым, построенным на плясовых темах, крайним частям (экспозиция и реприза сонатного аллегро) противопоставляется лирический средний эпизод, основная тема которого в коде звучит как восторженный апофеоз:



Правда, эта лирико-гимническая тема наивна и прекраснотушна, особенно в качестве завершающей концерт. Центральный эпизод финала тематически связан с предыдущими частями, в нем фигурируют восклицательные обороты, но в довольно бледных, подчас упрощенных вариантах. По общему образному характеру, а также по незрелости стиля, рыхлости формы в финале концерта много сходного с «Русской рапсодией», особенно в растянутом разделе побочной партии, тематически исходящем из незамысловатых плясовых попевок. Гораздо оригинальнее стремительно проносящаяся главная партия, ошеломляющая порывистостью и необычностью очертаний:



Здесь успевает вихрем налететь, умчаться и возвратиться раскат какого-то буйного веселья, в котором мелькают звуки браурного вальса (такты 4—8, с вре-

менной сменой размера). В такой спрессованности осколков разных тем в одну опять проявляются черты своеобразной сжатой драматургии — выражено обостренное суммарное восприятие разрозненных, калейдоскопических впечатлений (как, например, в «Préambule» к «Карнавалу» Шумана).

Однако в рахманиновской теме ощущается еще какой-то особый колорит. Он исходит от необычности мелодического рисунка и ладовой окраски ее крайних разделов. Здесь в музыкальном языке Рахманинова проступают ориентальные черты. В скором времени композитор напишет «Восточный танец» для виолончели и фортепиано, а в 1893 году сочинит «Венгерский танец» для скрипки и фортепиано. И в тематизме обоих «Танцев», как и в главной партии финала концерта, на видное место выдвинется классическая формула музыкального ориентализма — пряный интервал увеличенной секунды. Другой же ориентальный прием, явно отразившийся в теме концерта, — извилистые импровизационные фиоритуры, — будет широко использован в виолончельном «Восточном танце», и на нем же вскоре будет основана лейттема цыган из «Алеко», которая перейдет затем в «Каприччио на цыганские темы». Думается, эти ориентализмы попали в финал концерта скорее всего через венгерско-цыганскую музыку Листа и Брамса, что подтверждает следующий пример (ср. с примером 21):



Однако обращение к ходовым унгаризмам имело у Рахманинова одновременную связь и с активизировавшимся интересом к русско-цыганской музыке — как живой колоритной сфере окружавшего московского быта, мимо которой не прошли многие русские композиторы вплоть до Чайковского. В качестве интонационной основы русско-цыганская музыка была противоречивым явлением. Фольклорные черты проступали в ней уже мало отчетливо. Но в обостренно экспрессивной манере исполнения — преимущественно цыганских вариантов русских песенных и плясовых напевов — сохранялось нечто жизнеспособное, увлекающее яркостью эмоциональной стихии.

Осенью 1891 года, заехав на несколько дней в недалекое от Ивановки Знаменское к бабушке Варваре Васильевне — вдове Аркадия Александровича, Рахманинов выкупался в реке в холодную погоду и заболел чем-то вроде перемежающейся лихорадки. В Москве, на квартире, снятой вместе со Слоновым, он, кое-как перемогаясь, старался заниматься композицией. 10 сентября была сделана «Гармонизация на бурлацкую песнь» — фортепианное сопровождение к мелодии, взятой из сборника Ю. Н. Мельгунова «Русские песни непосредственно с голосов народа записанные и с объяснениями! изданные» (выпуск 1, 1870, № 30):

23 [Медленно, тяжело]



20 сентября был закончен Романс для фортепиано в шесть рук, посланный в Милан в подарок ко дню рождения Наталии Скалон. Дата «28 сентября» стоит на рукописи большого нового сочинения — первой части симфонии ре минор (ныне известной под названием «Юношеской»).

Однако дела со здоровьем сделались совсем скверными. Консерваторский товарищ Юрий Сахновский, живший в собственном доме, взял больного Рахманинова к себе. Сильно обеспокоенный Зилоти привез на консультацию крупного специалиста-медика, заподозрившего воспаление мозга. Верен ли был диагноз, или нет, но по выздоровлении, наступившем лишь к ноябрю, Рахманинову показалось, что он потерял прежнюю чрезвычайную легкость и быстроту в сочинении музыки.

При всем том он попросил Аренского разрешить ему вместо положенного двухлетнего прохождения курса свободной композиции держать заключительный выпускной экзамен композиции прямо в этом учебном году. Разрешение было дано, но Антон Степанович потребовал, чтобы Рахманинов представил ему много сочинений в разных жанрах. Скрябин попросил для себя того же, однако получил отказ и вовсе перестал посещать класс Аренского.

Рахманинов твердо решил во что бы то ни стало справиться с трудными требованиями за какие-нибудь четыре-пять месяцев, остававшиеся до получения дипломного задания. По-видимому, он прежде всего попытался продолжить свою симфонию: «Я тотчас начал работать над симфонией, но она с трудом продвигалась; приходилось буквально вымучивать каждый такт, и результаты получились соответственно плохими. Я видел и чувствовал, что Аренский, которому показывал отдельные части по их завершении, был недоволен. Они мало удовлетворяли даже меня самого. Танеев, которого Аренский пригласил судить о моем произведении в качестве эксперта, преподнес мне несколько довольно-таки горьких критических пилюль. Несмотря на все это, я закончил сочинение и принялся за требуемые речитативы»¹. Никаких следов от других частей симфонии, кроме первой, не сохранилось. К числу же «речитативов» относятся, по всей очевидности, рукописи четырех оперно-вокальных отрывков. Из них собственно речитативом является только один, написанный на слова монолога Арбенина из драмы Лермонтова «Маскарад» — «Ночь, проведенная без сна, страх видеть истину и миллион сомнений». Тексты для двух других отрывков взяты из «Бориса Годунова» Пушкина. Это монолог Бориса «Ты, отче патриарх» и монолог Пимена «Еще одно, последнее сказанье» (сохранились три варианта первого и два варианта второго монологов). Для короткого четвертого отрывка — квартета — слова заимствованы из секстета первого действия «Мазепы» Чайковского (строки пушкинской «Полтавы» звучат только в партии Любви)². К первым числам декабря была сочинена и к середине месяца оркестрована симфоническая поэма «Князь Ростислав», а в январе 1892 года завершилась работа над одночастным Элегическим трио соль минор.

В ту же зиму Рахманинов часто выступал как пианист. Едва оправившись от болезни, он сыграл в ученическом концерте 17 ноября 1891 года вместе с Иосифом Левиным произведения для двух фортепиано — Полонез из Первой сюиты Аренского и собственную Русскую рапсодию. По мнению одного из слушателей, при всей незрелости «Рапсодии» «...заразительная талантливость

¹ Воспоминания Рахманинова, с. 77—78.

² К рукописям Рахманинова относили еще черновые эскизы оперы «Эсмеральда» по Гюго, что оказалось ошибкой.

композитора, молодой задор и пыл обоих исполнителей покрыли все недочеты. Успех был чрезвычайный, и только местами возникали опасения, выдержат ли струны роялей напор темпераментных пианистов»¹. Побывав на рождественских каникулах в Петербурге, Рахманинов только 18 февраля написал Наталии Скалон, извиняя себя тем, что по возвращении в Москву «...был очень занят игрой и участием в концертах. Участвовал шесть раз в концерте и в довершение ко всему давал свой концерт». «Вы себе вряд ли можете представить, — продолжал он в письме, — что значит давать концерт частным образом. По-моему, это просто обивание порогов и прихожих тех домов, в которые вы во всяком противном случае не пошли бы. Это очень неприятно, скучно и длинно»². Речь шла о концерте 30 января 1892 года, в небольшом частном зале Вострякова. Рахманинов сыграл тогда произведения Чайковского, Шопена, Листа, Гуно—Листа, Таузига, Годара, проаккомпанировал ряд пьес виолончелисту А. Брандукову. Кроме того, в начале первого отделения прозвучало соль-минорное Элегическое трио (автор, Брандуков и скрипач Д. Крейн), а в начале второго отделения Брандуков исполнил с Рахманиновым его Прелюдию фа мажор. «Я давал этот концерт, — пояснялось в том же письме, — по случаю скверных материальных дел. И в этом отношении концерт главным образом не удался. Даже не воротил своих долгов»³.

В это время письма в Петербург шли не только реже, — несколько изменился и сам тон посланий. В них чаще и острее акцентировались противоречия между творческими устремлениями и суровыми жизненными трудностями. Примечательно также, что в рахманиновских сочинениях на рубеже 1891—1892 годов наметилась новая полоса художественных исканий.

Выбирая для своих упражнений в оперном стиле литературно-драматургический материал психологически сгущенного и остроконфликтного характера, Рахманинов обнаружил влечение к трагедийной и эпической значительности образов и ситуаций. Его взор направился в сторону опер Мусоргского и Чайковского, одна из которых названа автором народной музыкальной драмой, другая же имеет немаловажные черты таковой.

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 375.

² Письма, с. 62.

³ Там же.

В монологи Бориса и Пимена Рахманинов ввел моменты, исходящие из ариозно-романсового стиля Чайковского, но в целом остался больше под эгидой Мусоргского. Влияние последнего преобладает и в монологе Арбенина, а в квартете на текст из «Мазепы» заметно стремление к самостоятельному рисунку в каждой партии, но не к тематическому выделению одной главной, как это было свойственно Чайковскому (в частности, в секстете из одноименной оперы). Сама же попытка объединить черты стиля, свойственные Чайковскому и Мусоргскому, была чрезвычайно смелой и интуитивно прозорливой в эпоху, когда эти два композитора казались еще большинству полнейшими антиподами.

Вместе с тем молодому композитору продвигаться в таком направлении, особенно при создании крупных произведений, было чрезвычайно сложно, что и явилось главной причиной затруднений, которые испытал Рахманинов с Юношеской симфонией. Исходя, как и в фортепианном концерте, из центральной коллизии творчества Чайковского — «человек в борьбе с роком», — молодой музыкант попытался создать теперь широкоохватную и действенную инструментальную драму. В первой части симфонии появилось скорбное медленное вступление — многозначительное, однако мало связанное с дальнейшим. Две светлые лирико-созерцательные темы побочной партии дальше, чем в концерте, отошли от драматической главной партии, но, сами по себе недостаточно оригинальные, не создали остроты конфликтного контраста. Особо противоречивым оказался основной образ — главная партия, внешне похожая на соответствующую тему Четвертой симфонии Чайковского:

24 Allegro molto

Но у Рахманинова тема дважды стремительно кульминирует и тут же никнет. Это успевает произойти уже в первом восьмитакте. У Чайковского же в подобные пределы укладывается только одна нисходящая волна, которая, однако, постепенно набирая силу, рождает вторую, устремляющуюся к высокой кульминации. Соответственно музыкальное действие Четвертой симфонии развивается постепенно, но с большей динамичностью и широтой размаха, а у Рахманинова не выходит за пределы многократных острых всплесков. Образы Чайковского драматически взаимодействуют, сталкиваются, преображаются, рахманиновские же остаются фактически изолированными друг от друга и пассивно повторяются в репризе.

Как бы ни велика была разница между зрелым мастерством Чайковского и юношеской неопытностью Рахманинова, полностью отнести на ее счет указанное различие нельзя — оно слишком глубоко и принципиально по существу. Оригинальная сжатая драматургия лирических тем у молодого композитора была знаменем времени. Сильные стороны этой драматургии обусловили его яркие ранние достижения, а слабые быстро начали заводить в своего рода образно-драматургический тупик, выход из которого предстояло найти ценой долгих и мучительных усилий.

Этот тупик впервые и обозначился в работе над Юношеской симфонией, начатой с большим воодушевлением, но потом не удовлетворившей ни самого автора, ни его учителей. К счастью, практически столь необходимый в тот момент паллиатив был найден в обращении к программному роду музыки. Симфоническую поэму «Князь Ростислав» по балладе А. К. Толстого — романтической расшифровке одной из строк «Слова о полку Игореве» — Рахманинов написал быстро, заслужив, вероятно, одобрение педагога (на мысль об этом наводит посвящение Аренскому). Ответственность за общую драматургическую концепцию здесь в значительной мере взяла на себя программа. Она подсказала возможность обрамляющей репризы («Князь Ростислав в земле чужой лежит на дне речном...», «...Опять тяжелым сном... спит один на дне речном»), контрастный образ днепровских русалок, эффектный «разработочный» эпизод бури («Когда же на берег Посвист седые волны мчит, в лесу кружится желтый лист, ярьась, Перун гремит...»). Так сложилась свободная форма поэмы,

несколько сближающаяся в общих очертаниях с сонатным аллегро. Изрядная доля ее иллюстративной рыхлости, по-видимому, не была сочтена за большой грех, равно как и не очень оригинальный, во многом внешне-условный характер музыкальных образов. Так, темой главного персонажа явился фанфарный возглас, построенный на звуках увеличенного трезвучия, напоминающий героико-фантастические лейтмотивы Вагнера (все вагнеровские оперы имелись, между прочим, у Сахновского). При всем том «Князь Ростислав» помог автору овладеть новым жанром и элементами живописного оркестрового стиля. Что же касается оригинальных черт художественного мышления, то они сказались главным образом в отдельных штрихах гармонического языка и особенно в сумрачном трагико-романтическом тоне сочинения. Не столько по характеру самих образов, сколько по внутренней «настройке» «Князь Ростислав» явственно примкнул и к Юношеской симфонии и к оперным отрывкам. При этом поэма оказалась примечательным образом написанной в тональности ре минор — единой для всей данной группы сочинений (за исключением квартета из «Мазепы», изложенного в одноименном мажоре).

Элегическое трио соль минор, завершенное через месяц после «Князя Ростислава», было начато скорее всего еще до симфонии. Рахманинов примкнул здесь к траурно-лирическому толкованию жанра, данному Чайковским в его трио «Памяти великого артиста», часто и с особым благоговением исполнявшимся в Москве, где еще такими живыми были воспоминания о том, кому оно посвящено, — Николае Рубинштейне. Свое трио Рахманинов, в отличие от Чайковского, сделал не двух-, а одночастным и вообще ни в чем не обнаружил прямого подражания, кроме как в заключительном проведении исходной темы в виде похоронного марша. Тематизм рахманиновского трио основан на характерном многократном сопряжении контрастных волновых мелодических фаз порыва — торможения. Кажется, что в музыке звучат скорбные вопросы — то смиренные, безнадежные, то иступленные, непримиримые — и проникновенно утешающие ответы. Более камерно-лирическое по своей концепции трио лишено драматургических противоречий, проявившихся в Юношеской симфонии. Наряду с двумя первыми частями концерта фа-диез минор это — очень цельное произведение молодого Рахманино-

ва, не случайно охотно исполняющееся многими музыкантами и поныне.

18 февраля, вскоре после того, как Элегическое трио прозвучало публично, его автор писал в уже цитированном письме к Наталии Скалон: «Через три недели мне предстоит играть одну часть своего концерта с аккомпанементом оркестра, то есть Сафонова. И это не очень приятно. Потом у меня лежат три приглашения еще в трех концертах играть. И это мне надоело. Но у меня, кроме неприятных вещей, есть и приятные, а именно: у нас в консерватории уже назначен день экзамена для выпускных теоретиков. Этот знаменательный для меня день 15-е апреля. Так что нам дадут сюжет для одноактной оперы 15-го марта. Как видите, нужно в один месяц сочинить, написать и инструментовать. Работа не маленькая»¹.

Большой ученический концерт состоялся не через три, а через четыре недели — 17 марта 1892 года. Леонид Максимов сыграл тогда первую часть си-бемоль-минорного концерта Чайковского, Александр Скрябин ми-бемоль-мажорный концерт Листа, а Сергей Рахманинов — первую часть собственного, фа-диез-минорного концерта. Предчувствие его не обмануло: при подготовке к выступлению пришлось серьезно столкнуться с Сафоновым. Младший музыкант вышел победителем, но стоило это ему, несомненно, немало внутреннего напряжения. Игравший в ученическом оркестре виолончелист Михаил Букиник вспоминал: «На репетиции восемнадцатилетний Рахманинов проявил свой упорно-спокойный характер, каким мы его знали в товарищеских собраниях. Директор консерватории Сафонов, обыкновенно дирижировавший произведениями своих питомцев, не церемонился и жестоко переделывал их композиции, вносил поправки, сокращения, чтобы сделать сочинение более исполнимым. Ученики-композиторы, счастливые самим фактом исполнения их творческих опытов (Корещенко, Кенеман, Морозов и др.), обыкновенно не смели противоречить Сафонову, легко соглашались с его замечаниями и переделками. Но с Рахманиновым Сафонову пришлось туго. Первый не только категорически отказывался от переделок, но имел смелость останавливать дирижера Сафонова и указывать на неверный темп или нюанс. Видно было,

¹ Письма, с. 62—63.

Концертъ учащихся консерваторіи, въ пользу ихъ недостаточныхъ товарищей.

1. Увертюра къ оперѣ „Ифигенія въ Авлидѣ“ (съ окончаніемъ Р. Вагнера)..... *Гайднъ.*
Исп. Оркестръ.
2. Концертъ для виолончели съ оркестромъ..... *Сейт-Санси.*
Исп. уч-къ М. Альтшудеръ (вл. пр. А. Э. Фонъ-Глена).
3. Арія изъ оперы „Юсифъ“..... *Мейюль.*
Исп. уч-къ А. Серебряковъ (вл. пр. Э. О. Тальябуэ).
4. Концертъ для ф.-п. съ оркестромъ, g-moll, I и II части..... *Сейт-Санси.*
Исп. уч-ца А. Ермолаева (вл. пр. П. Ю. Шлецера).
5. Концертъ для скрипки, fis-moll, II и III части. *Вьстани.*
Исп. уч-къ Н. Авьерино (вл. пр. Н. В. Гранмади).
6. Концертъ для ф.-п. съ оркестромъ b-moll, I часть..... *П. И. Чайковский.*
Исп. уч-къ Л. Максимовъ (вл. пр. П. А. Пабста).
7. Адажио и скерцо изъ концерта для ф.-п. d-moll..... *Листовъ.*
Исп. уч-ца Э. Юэль (вл. пр. П. А. Пабста).
8. Стрoфы изъ оперы „Пероизъ“..... *А. Г. Рубинштейна.*
Исп. уч-къ М. Чупрышиковъ (вл. пр. Е. А. Лавровской).
9. Концертъ для ф.-п. съ оркестромъ, I часть... *Уч. С. Рахманинова.*
Исп. авторъ. (вл. пр. А. С. Арнскаго).
10. Концертъ для скрипки съ оркестромъ, I часть. *Мейдельсона.*
Исп. уч-къ Е. Чижевскій (вл. пр. Н. В. Гржимали).
11. Арія изъ оперы „Аида“..... *Верди.*
Исп. уч-ца В. Абрамовичъ (вл. пр. Е. А. Лавровской).
12. Концертъ для ф.-п. съ оркестромъ Es-dur. *Листа.*
Исп. уч-къ А. Скрибинъ (вл. пр. В. И. Сафонова).
Оркестръ учениковъ консерваторіи, усиленный участіемъ двухъ профессоровъ консерваторіи, О. О. Схьяввелла (валторна) и Г. Ф. Шнекина (контрабасъ), и шести постороннихъ артистовъ.

Программа ученическаго концерта Московскои консерваторіи 17 марта 1892 г.

что Сафонову это не нравилось, но как умный человек он понимал право автора, хотя и начинающего, на собственное толкованіе и старался стусевать происходившіе неловкости. Кроме того, композиторскій талант Рахманинова был настолько вне сомнѣній и его спокойная уверенность в самом себе настолько импониро-

вала всем, что даже всевластный Сафонов должен был смириться»¹.

На концерте присутствовал студент юридического факультета Московского университета Александр Оссовский, впоследствии известный музыкальный критик и писатель, следующим образом зафиксировавший свои впечатления от выступления Рахманинова: «Помню тот страстный, бурный, встряхнувший весь концертный зал порыв, с которым, после двух тактов оркестрового унисона, Рахманинов яростно накинулся на клавиатуру рояля со стремительным потоком октав в предельном fortissimo. Сразу властно захватив слушателя, Рахманинов держал уже его внимание в неослабном напряжении до самого конца исполнения... С этого вечера я «уверовал» в Рахманинова»². Весьма благожелательными оказались и отклики в прессе. Но тот из рецензентов, который наиболее конкретно высказался по поводу первой части фа-диез-минорного концерта, похвалил в ней лишь «задатки» («вкус, нервность, молодую искренность и несомненные знания»), не заметив «самостоятельности», которая там уже присутствовала³.

После 17 марта прошло, по-видимому, не более двух-трех дней до того, как Рахманинову стал известен сюжет, выбранный для дипломного задания — одноактной оперы. «Опера называется «Алеко», — написал он Наталии Скалон 23 марта. — Либретто заимствовано из поэмы Пушкина «Цыганы» и составлено Владимиром Немировичем-Данченко. Либретто очень хорошо сделано. Сюжет чудный. Не знаю, будет ли чудная музыка!.. Два танца к «Алеко» уже готовы, и переписчик занят уже этой работой, чтобы поспеть к сроку»⁴. В следующем письме, уже от 30 апреля, сообщалось: «15-го апреля у нас не было экзамена и не могло быть, потому что нам дали либретто только 26 марта. Теперь же я буду играть свою оперу только 7 мая Консерваторской комиссии... Кончил я свою оперу 13 апреля»⁵. Вместе с Рахманиновым то же задание получили Лев Конюс и Никита Морозов, второй год проходившие курс свободного сочинения у Аренского. Сохранилась рукописная

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 233.

² Там же, т. 1, с. 376.

³ А. Н. С. Ученический концерт консерватории 17 марта. — «Дневник «Артиста» М., 1892, № 1, с. 39.

⁴ Письма, с. 65.

⁵ Там же, с. 66.

партитура оперы «Алеко» первого из них со вложенным машинописным экземпляром либретто, на котором надписано: «Л. Конюс. 27 марта 1892 г.»¹. Это — явное указание на начало работы по только что полученному либретто. Но еще примерно неделей ранее выпускники уже знали сюжет оперы². Не теряя времени, Рахманинов тотчас принялся сочинять прямо в оркестровой партитуре пляски цыган — номера, для работы над которыми не было нужно либретто. Начал он с «Пляски женщин» (дата на автографе — «21—22 марта»), 23—25 написал «Пляску мужчин», а после взялся за работу над теми номерами, которые шли по тексту вслед за танцами, — хором «Огни погашены», дуэтино Земфиры и Молодого цыгана, песней Земфиры у люльки. Потом вернулся к началу и 2—4 апреля сочинил оркестровую Интродукцию, Хор цыган («Как вольность весел наш ночлег»), Рассказ старика. И, по-видимому, между 4—13 апреля возникли последние, не сохранившиеся в партитурных автографах номера, — Каватина Алеко, оркестровое Интермеццо, Романс Молодого цыгана, Дуэт Земфиры и Молодого цыгана и финал³. Таким образом, вся опера родилась за 24 дня, после чего автор до конца апреля занимался, по собственным словам, «маленькими поправками».

«В это время, после нескольких лет разлуки, я вновь стал жить вместе с отцом, — вспоминал через сорок лет Рахманинов. — Я смог достать ему место через своего друга... Сахновского в заведении, принадлежавшем отцу последнего. Мы сняли небольшую квартиру на окраине, за Тверской заставой, недалеко от ипподрома, и поселились там втроем: мой отец, мой друг Слонов и я. Как только мне дали либретто «Алеко», я со всех ног помчался домой. Боялся потерять хотя бы минуту, так как времени отведено нам было немного. Сгорая от нетерпения, я уже чувствовал, как музыка к пушкинским стихам вздымается и закипает во мне. Только бы мне сесть за фортепиано — я знал, что был готов сымпровизировать половину оперы. Но, придя домой, застал там визитеров. Несколько человек пришли к отцу по

¹ ГЦММК, фонд 62, № 1571.

² Решение Художественного совета по этому поводу было принято 14 марта 1892 г. (ЦГАЛИ, фонд 2099, оп. 1, № 112).

³ Сцена и хор, предшествующие цыганским пляскам, сохранились в недатированном партитурном автографе. Все приведенные даты взяты из рукописи, находящейся в ГЦММК (фонд 18, № 1).

делам, заняв комнату, где стоял инструмент. Я кинулся на свою постель и в неистовом разочаровании разрыдался оттого, что не имел возможности тотчас начать работу. Отец, отыскав меня, очень удивился, когда увидел взрослого юношу моих лет в таком состоянии, но, узнав, в чем дело, закивал головой и пообещал никогда не ставить меня в такое отчаянное положение, честно сдержав свое слово. Очевидно, ему было вполне понятно обуревавшее меня творческое нетерпение. На следующее утро я начал работать. Я взял либретто, каким оно было — мысль о том, чтобы его усовершенствовать, даже ни разу не пришла мне в голову. Сочинял в страшной спешке. Мы со Слоновым сидели за моим письменным столом друг против друга. Я писал, не поднимая головы, только передавал через стол готовые листы, а Слонов тут же красиво копировал их своим изящным почерком»¹.

Рахманинову посчастливилось мгновенно, страстно увлечься и темой в целом, и основными персонажами, и многими использованными стихами поэта, и общим колоритом, обстановкой действия. По-видимому, где-то на рубеже 1891—1892 годов Юрий Сахновский познакомил Рахманинова с супругами Лодыженскими — Петром Викторовичем и Анной Александровной. Лодыженский был страстным любителем цыганского пения. Это и привело его к женитьбе на сестре знаменитой в Москве цыганской певицы Надежды Александровой. Таборными песнями в ее исполнении Рахманинов заслушивался, бывая у Лодыженских. Новое знакомство быстро перешло у него в сердечную, многолетнюю дружескую привязанность. «Был у него в Москве друг — Петр Викторович Лодыженский (он был другом и моего отца), — сообщает И. Ф. Шаляпина. — Его жену, цыганку Анну Александровну, Сергей Васильевич дружески нежно любил, называя ее «родная» и посвятил этой кроткой и ласковой женщине с огромными глубокими черными глазами свой романс «О нет, молю, не уходи» и Первую симфонию ор. 13. В трудные моменты он материально поддерживал Анну Александровну, регулярно посылая ей деньги. А когда она умерла, то в память ее продолжал переводить деньги ее мужу»². Помощь эта относится, разумеется, к гораздо более поздним временам. На первых же порах важная душевная под-

¹ Воспоминания Рахманинова, с. 78—79.

² Там же, т. 2, с. 195.

держка пришла к самому Рахманинову от Анны Лодыженской, о чем свидетельствует посвящение ей романса, сочиненного 26 февраля 1892 года — менее чем за месяц до начала работы над «Алеко». А через три месяца, 19 мая, Рахманинов написал на своей фотографии: «Дай бог, чтобы эта карточка как можно чаще напоминала родимой Анне Александровне Лодыженской о человеке, который был искренно ей предан и будет всегда глубоко уважать ее память».

Романс «О нет, молю, не уходи!»¹ явился первым, сразу удовлетворившим автора, решившимся вскоре его опубликовать, тогда как из предшествующих шести он вернулся только к одному — «В молчаньи ночи тайной», подготовив к изданию его вторую редакцию. Такой авторский выбор был отнюдь не случайным (оба сочинения до сих пор пользуются огромной популярностью). Если ранний вариант романса «В молчаньи ночи тайной» представлял собой своего рода «предисловие», помогшее сформироваться упоенно-лирическим темам концерта фа-диез минор, то романс «О нет, молю, не уходи» — экспрессивно сгущенное «послесловие» к драматическим образам того же произведения — вступлению и главной партии первой части. Здесь также все пронизано мелодико-тематической драматургией конфликтного волнового сопряжения и интонациями восклицания-обращения. Исходное сопряжение двух таких мотивов (в диапазоне малой терции и уменьшенной кварты) сразу очерчивает суть лирико-трагической коллизии (и к его же динамизированному повторению приводит все развитие):

25 *Con Allegro* *mf* *rit.*

О, нет, молю, не уходи!

p *colla parte* *agitato* *f*

¹ Рахманинов выбрал текст для своего романса из числа ранних стихотворений Мережковского (к которым случалось обращаться А. Г. Рубинштейну и П. И. Чайковскому).

Оба мелодических афоризма как бы «проросли» сквозь большинство ранних сочинений композитора. Что касается удивительно выразительного у Рахманинова мотива, охватывающего интервал минорной терции (поступенно заполненной или незаполненной), то достаточно напомнить, как велика его роль в тематизме фадиез-минорного концерта, начиная с возгласа, которым открывается вступительная каденция солиста. А второй мелодический афоризм — ход на экспрессивный неустойчивый интервал уменьшенной кварты — появляется вместе со «своим» аккордом (обращением уменьшенного септаккорда VII ступени, в котором терция заменена квартой). Этот интервал и эту гармонию композитор часто использовал в своих ранних произведениях для воплощения чувства душевной тоски, тягостного одиночества. Главные вехи на пути к кристаллизации «рахманиновской гармонии»¹ можно отметить в романсе «У врат обители святой» и особенно в симфонической поэме «Князь Ростислав».

Что же касается цыганских вейний, то в «О нет, молю, не уходи» их можно ощутить только в смысле отражения некоторых особенностей русско-цыганской манеры пения. Таковы, например, крутые падения мелодии на септиму в грудной регистр с его насыщенным звучанием. В определенной мере это сказалось и в стремлении при интенсивном тематическом развитии подчеркнуть простой, типичный песенно-романсный склад изложения, а при экспрессивности отдельных интонаций не забывать о вокальной гибкости и закругленности мелодии. Но никаких собственно фольклорных цыганских элементов в романсе нет, как не оказалось их по существу и в «Алеко». Правда, в «Пляске мужчин» цитируется песня московских цыган «Перстенок», и в клавираусцуге оперы Рахманинов сделал к этому номеру пометку: «Тема заимствована». Но что именно и откуда было заимствовано? В 1889 году московское нотопечатательство «А. Гутхейль» выпустило «характер-

¹ Она многократно привлекала специальное внимание исследователей: см. статью В. О. Беркова «Об одной гармонии Рахманинова» («Советская музыка», 1958, № 4), ряд страниц в книге того же автора «Гармония и музыкальная форма» (М., 1962), а также один из разделов в работе Л. Кожевниковой «Некоторые вопросы гармонического стиля Рахманинова» (МОЛГК, Труды кафедр теории и истории музыки. М., 1966, с. 43—69).

ную песенку» из репертуара «русского хора А. З. Ивановой» с названием «Перстенок»:

26 *Припев*

Пер - сте - нек зо - ло - той та - лис -
 - ман мой, мне бу - дешь веч.но до - ро - гой. *Fine* *Куплет* Ми - лый на про - ща - нье в пос -
 - лед.не - е сви - дань - е на - дел пер - сте - не - чек, ска - зал: но, си, дру -
 - жо - чек! Ах, пер - сте - нек зо - ло - той -
 та - лис - ман мой, мне бу - дешь веч - но до - ро - гой!

Автор слов «Н. Р.» расшифровывается как Н. В. Разумихин, а автором музыки поименован Я. Ф. Пригожий, возможно, только примитивно аранжировавший бытовавшую мелодию.

Из запева-припева этого «Перстенька» в теме Рахманинова сохранилось лишь начало. Возможно, что он сам досочинил мелодию, и она вошла в оперу мужественной, по-рахманиновски собранной, афористически сконцентрированной:

27 *Meno mosso alla zingana*

pp

Эта тема повелевает всей буйной плясовой стихией и с какой-то иступленной горделивостью выступает в кульминации. В ладово-мелодическом отношении в ней нет ничего выходящего за стилистические рамки рус-

ской песенности. Но ее «изюминка» — необычное сочетание танцевальной задорности и упругости ритма с мощными раскачками мелодии и интонационной сосредоточенностью, свойственной не столько русским плясовым, сколько эпико-трудовым напевам, в частности бурлацким (вспомним хотя бы рахманиновскую «Гармонизацию на бурлацкую песнь»).

Итак, рахманиновские творческие устремления и лирико-драматического и эпико-характерного плана нашли себе поистине счастливую точку приложения сил в дипломном задании, назначенном экзаменационной комиссией, которая через 17 дней после вручения либретто «Алеко» трем выпускникам разрешила Аренскому ознакомиться с их успехами. Сначала показали свои частично сделанные работы Морозов и Конюс. Когда же наступил черед Рахманинова, Аренский не сразу поверил, что тот уже окончил все не только в клавире, но и в партитуре: «Если вы будете продолжать с такой скоростью, — сказал он, — вы сможете писать по двадцать четыре акта в год! Это куда как хорошо». Я сел за фортепиано и начал играть. Сочинение понравилось Аренскому, но он, естественно, нашел в нем кое-какие ошибки. Исполненный юношеской заносчивости, я в то время не согласился с его критикой; это теперь, когда уже слишком поздно, я чувствую себя убежденным в справедливости всех его возражений. Но я не изменил ни единого такта»¹.

Утром 7 мая 1892 года на выпускной экзамен по классу свободного сочинения собралась чуть ли не вся профессура Московской консерватории. В члены экзаменационной комиссии был приглашен главный дирижер Большого театра И. К. Альтани. На стол, покрытый зеленым сукном, легла рахманиновская партитура, одетая в темно-малиновый переплет с золотым тиснением. У ее автора хватило времени и на это (только едва хватило денег), тогда как Морозов и Конюс не успели даже дописать до конца свои произведения. Но более всего поразило то, что содержала сама партитура и что было проиграно и подпето автором. Комиссия единодушно поставила Рахманинову пять с плюсом, а Альтани пообещал принять оперу к постановке на сцене (несмотря на то, что всего девятью днями ранее в

¹ Воспоминания Рахманинова, с. 80.

Большом театре без успеха прошла премьера оперы «Последний день Бель-Сар-Уссура» прошлогоднего выпускника консерватории Арсения Корещенко, удостоенного Большой золотой медали).

Тотчас по окончании экзамена Николай Сергеевич Зверев отвел Рахманинова в сторону, обнял, крепко поцеловал. Сказал, что счастлив за него и многого ожидает от него в будущем и, вынув из кармана массивные золотые часы, подарил на память.

В самые ближайшие дни слухи о блестящем экзаменационном успехе Рахманинова наводнили московский музыкальный мир. Нотоиздатель К. А. Гутхейль решил напечатать новую оперу и обратился к ее автору через посредство Зверева. Тот же сообразил, что лучшим советчиком для начинающего автора будет Чайковский, и где-то между 16—20 мая Петр Ильич прослушал «Алеко» на квартире у Зверева. Одобрительно отозвавшись об опере, Чайковский посоветовал предложить издателю самому назначить сумму гонорара, пояснив: «В какие счастливые времена вы живете, Сережа, не так, как мы. Мы искали издателей и отдавали им даром свои сочинения»¹. В результате за право издания клавира «Алеко», с добавлением двух пьес для виолончели и фортепиано (Прелюдия и Восточный танец) и шести романсов, Гутхейль заплатил пятьсот рублей — и это показалось молодому композитору огромной суммой, быстро, однако, растаявшей в его руках.

Вторая половина мая оказалась для него опять крайне напряженной. Спешно делалось переложение оперы для пения с фортепиано. А перед торжественным консерваторским актом, состоявшимся 31 числа, шли еще репетиции, на которых Рахманинов присутствовал, слушая, как Сафонов готовил с ученическим оркестром исполнение оркестрового Интермеццо из «Алеко». «Хозяйская рука» Сафонова явно сказала в том, что из слабых сочинений Морозова и Конюса на акте прозвучало и по инструментальному, и по вокальному фрагменту. Впрочем, учащиеся-оркестранты неплохо разобрались в качестве музыки Рахманинова. М. Букиник вспоминал: «Я был в оркестровом классе, и мы, репетируя, не только восхищались и гордились им, но и радовались его смелым гармониям, готовы были видеть в

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 25.

нем реформатора. Сафонов, дирижируя, уже не пытался оказывать давление на автора, а следовал его указаниям. Автору же было всего девятнадцать лет»¹. Разобрался в том же вопросе и Н. Д. Кашкин, написавший в своей рецензии на консерваторский акт: «Из оперы г. С. Рахманинова исполнялось также интермеццо, очень сильно написанное и, в отличие от интермеццо г. Морозова, скорее рисующее то, что может скрываться под тихим кровом ночи. Из трех экзаменных опер сочинение г. Рахманинова наиболее замечательно, и вероятно его «Алеко» появится на оперной сцене»². В торжественном концерте выступили и лучшие выпускники-пианисты, среди них — Леонид Максимов и Иосиф Левин (Александр Скрябин не участвовал из-за того, что годом ранее переиграл себе руку). Вечером же Зверев собрал у себя Максимова, Скрябина и Рахманинова, чтобы отметить блестящее окончание консерватории, а кроме того, и свое примирение с бывшим учеником и воспитанником.

Еще двумя неделями ранее, 18 мая 1892 года, на заседании Художественного совета консерватории было принято следующее решение: «...Ввиду окончания учеником Сергеем Рахманиновым курса по классу свободного сочинения с особым отличием, Директор консерватории предложил обсуждению Совета вопрос о зачете этому ученику прошлогоднего экзамена по классу фортепиано как окончательного, ибо на экзамене прошлого года учеником Рахманиновым были исполнены задачи, отвечающие требованиям выпускного экзамена, и кроме того ученик Рахманинов получил на том экзамене высшую отметку. Художественный совет, принимая во внимание исключительные дарования ученика Сергея Рахманинова и участие его в последнем концерте учащихся исполнением первой части концерта для фортепиано собственного сочинения, постановил считать его окончившим курс фортепиано с высшей отметкой «пять» (5)...

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 235.

² «Русские ведомости» 1892, 2 июня, № 150 («Театр и музыка»). Сам Рахманинов так описал вскоре Слонову собственное впечатление от консерваторского акта: «Ты меня спрашиваешь... как звучало мое интермеццо. Очень скверно в общем, мой друг. Там, где меняются группы духовых и струнных инструментов, выходило очень смешно, где же играли все инструменты (tutti), выходило отлично, и я, когда слушал это место, говорил себе: «Изрядно» (Письма, с. 72).

Сверх того Художественный Совет признал нижеследующих учащихся достойными медалей:

Большой золотой — Рахманинова Сергея
Малой золотой — Левина Иосифа
Максимова Леонида
Скрябина Александра...»¹

Десятилетний консерваторский путь «странствующего музыканта», получившего диплом на звание «свободного художника», был окончен.

¹ Протокол заседания Художественного совета Московской консерватории от 18 мая 1892 г. ЦГАЛИ, фонд 2099, оп. 1, № 112. л. 14. Постановление о том, что учащиеся, окончившие консерваторию с особым отличием по двум специальностям — композиторской и исполнительской, — награждаются большой золотой медалью, было принято в 1885 г. Рахманинов явился вторым выпускником, удостоенным этой награды; первым — в 1891 г. — был А. Н. Корещенко. Нередко ошибочно указывалось, будто большую золотую медаль получил С. И. Танеев, но он окончил консерваторию в 1875 г., когда этой награды еще не существовало.



Местность под Новгородом, где было расположено имение Онег



Флигель в Ивановке (Тамбовская губерния)



А. А. и В. В. Рахманиновы — родители отца С. В. Рахманинова



С. А. Бутакова — бабушка С. В. Рахманинова со стороны матери



П. И. Бутаков — де-
душка С. В. Рахма-
нинова со стороны
матери



Любовь Петровна —
мать С. В. Рахани-
нова



Василий Аркадьевич — отец С. В. Рахманинова



Елена Рахманинова —
старшая сестра компо-
зителя



С. В. Рахмаинов в
детстве



Московская консерватория в 1870—1880-е гг.
Н. С. Зверев со своими учениками. Слева направо, сидят:
А. Скрябин, Н. С. Зверев, К. Черняев, М. Пресман; стоят:
С. Самуэльсон, Л. Максимов, С. Рахманинов, Ф. Кенеман

А. Г. Рубинштейн



П. И. Чайковский и А. И. Зилоти

С. И. Танеев
и В. И. Сафонов



А. С. Аренский (за
столиком) с выпускни-
ками Московской кон-
серватории С. Рахмани-
новым (справа), Н. Мо-
розовым и Л. Конюсом

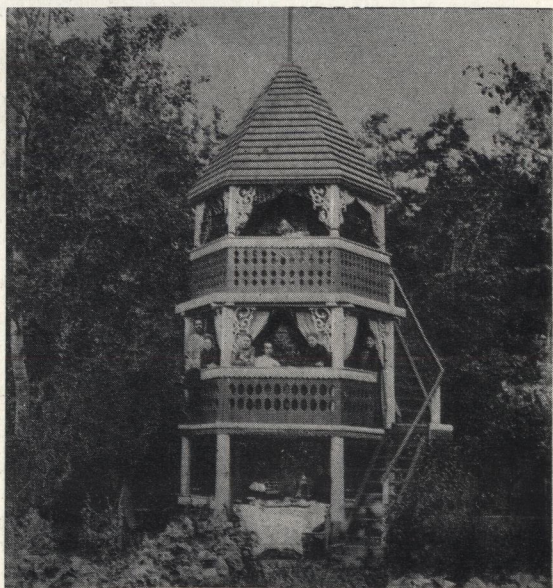
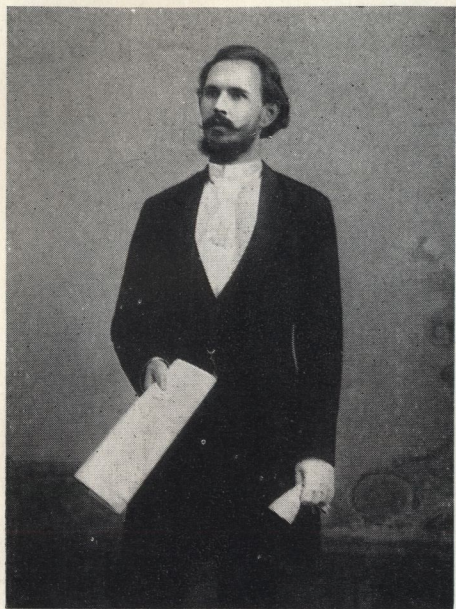


С. В. Рахманинов,
1892 г.



Вера Скалон (сле-
ва) и Наташа Са-
тина

М. А. Слонов



Беседка в Лебедине,
у Лысыковых



С. В. Рахманинов, С. А.
и Н. А. Сатины и
В. Д. Скалон в окне
московской квартиры
на Арбате, 1890-е гг.



С. В. Рахманинов со
своей собакой Левко
у берега реки Хопер
близ имения Крас-
ненькое



Сцена из оперы «Алеко» в петербургской постановке, 1899 г.
Алеко (слева) — Ф. И. Шаляпин, Молодой цыган — И. В. Ершов, Земфира — М. А. Дейш-Сионицкая.

С. В. Рахманинов с исполнителями оперы «Скупой рыцарь». Слева направо: И. В. Грызунов — Герцог, Г. А. Бакланов — Барон, А. П. Боначич — Альбер.





С. А. Сатина, С. В. и
Н. А. Рахманиновы,
В. А. Сатин, 1902 г.



К. С. Станиславский
и А. П. Чехов



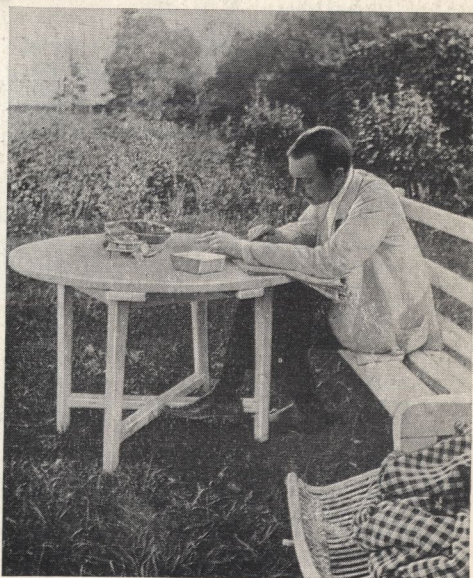
В машине: С. В. Рахманинов, Н. Н. Лантинг, М. А. Трубникова. Ивановка, 1912 г.



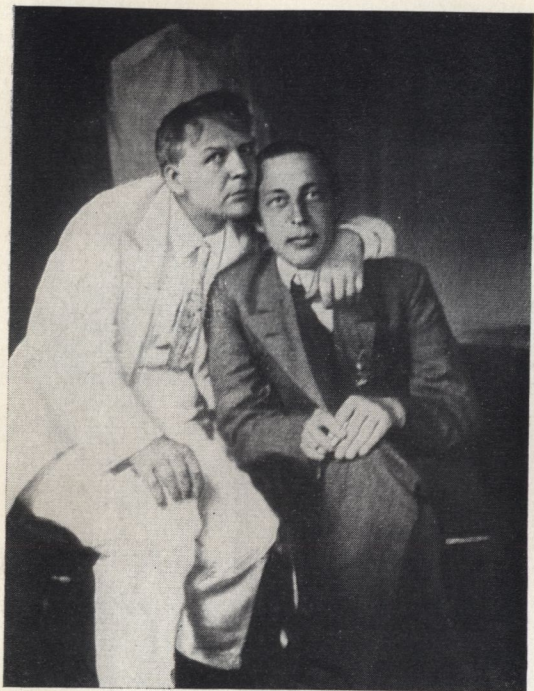
Сидят, справа налево: С. А. Сатина, С. В. Рахманинов, А. А. Трубникова с Таней Рахманиновой, Н. П. Верховланцева, М. А. Трубникова. Стоят: Ирина Рахманинова, Н. Н. Лантинг. Ивановка, 1914 г.



Хор Московского Синодального училища.



С. В. Рахманинов в Ивановке за корректурой Третьего фортепианного концерта. 1910 г.



С. В. Рахманинов и
Ф. И. Шаляпин,
1916 г.



Н. П. Кошиц

«СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК» НАЧИНАЕТ СВОЙ ПУТЬ

1.

Первый послеконсерваторский год прошел у Сергея Рахманинова под знаком «Алеко». Мысль о предстоящей постановке произведения на большой сцене и радовала и волновала молодого композитора. Уже к началу августа он выправил вторую корректуру, а в сентябре клавираусцуг всей оперы и отдельных ее номеров вышел из печати. Спрос оказался настолько велик, что Гутхейль вскоре сделал новый оттиск, причем автор существенно дополнил каватину Алеко. Издатель взялся также печатать клавир фортепианного концерта фа-диез минор и партитуру оперы. «...Гутхейль мне передает, что моя опера идет очень хорошо в продаже, в особенности в Киеве, (как, почему и зачем, не понимаю!), где очень заинтересовались этим замечательным произведением, — сообщал 15 октября Рахманинов Людмиле Скалон. — Покупают больше всего: рассказ старика, каватину Алеко, романс молодого цыгана»¹. В числе покупателей был и Чайковский, написавший 23 октября Александру Ильичу Зилоти: «Опера Рахманинова, которую я себе приобрел, мне очень нравится. У него есть настоящая, композиторская жилка, почище, чем хваленая гениальность Корещенки»². А прочитав «Петербургскую газету» от 6 декабря, автор «Алеко» написал Слонову: «Один петербургский рецензент пришел к Чайковскому (после представления «Иоланты») для интервью. И вот Чайков-

¹ Письма, с. 78—79. Партитуру «Алеко» Гутхейль, однако, не опубликовал, и она впервые была напечатана в 1953 году (под редакцией И. Н. Иордан и Г. В. Киркора).

² Зилоти А. И. Воспоминания и письма., с 139.

ский говорит рецензенту, что ему нужно бросать писать и давать дорогу молодым силам. На вопрос того, разве они есть, Чайковский отвечает: да, — и называет в Петербурге Глазунова, а в Москве меня и Аренского. Это было мне действительно приятно. Спасибо старику, что не позабыл меня. После того как прочитал, сел за фортепиано и сочинил пятую вещь»¹.

Продвижение «Алеко» в Большом театре шло, однако, туго. Ввиду этого петербуржец Сергей Ильич Зилоти, брат Александра Ильича, устроил так, чтобы в декабре Рахманинов попал в участники концерта на именинах супруги одного важного столичного чиновника, где присутствовал инспектор императорских театров Погожев (там, между прочим, разыгрывали гоголевские сценки известные актеры Давыдов и Варламов, пел знаменитый Фигнер). Рахманинов сыграл цыганские танцы из своей оперы, и хозяйка дома воспользовалась этим, чтобы взять с Погожева обещание содействовать исполнению «Алеко»².

12 февраля 1893 года в московской газете «Новости дня» появилась большая статья о Рахманинове — «Московский «многообещающий», написанная А. Амфитеатровым (под псевдонимом «*Fa-Mi*») в конечном счете сочувственно, но по существу дилетантски. Ознакомившись с «Алеко» по клавиру, журналист предлагал не ставить оперу в Большом театре, как якобы «ученическую копию» с Чайковского, называл Рахманинова мелодически «неизобретательным и несамостоятельным» и все же — «многообещающим образованным художником, а не самоуверенным невежественным представителем музыкального импрессионизма». А спустя две недели тот же Амфитеатров поспешил объявить только что вышедшие из печати рахманиновские Пьесы-фантазии «рядом шедевров-миниатюр»³, за что над их автором весело пошутил Чайковский, сказав при встрече: «А вы, Сережа, говорят, уже шедевры пишете!».

19 февраля в восьмом симфоническом собрании московского отделения Русского музыкального общества Сафонов продирижировал танцами из «Алеко», выпол-

¹ Письма, с. 81. «Пятая вещь» — Серенада op. 3, № 5.

² In: Bertensson Sergei, Leyda Jay (with the assistance of Sophia Satina). Sergei Rachmaninoff. A Lifetime in Music. New York, 1956, p. 51—52. В дальн. сокращ.: Bertensson—Leyda.

³ «Новости дня», 1893, 26 февр., № 3480.

нив давно данное обещание. «Оба танца написаны талантливо, — отмечал в своей рецензии Кашкин, — и если в чем-либо сказывается неопытность композитора, то разве в инструментовке... Г. Рахманинов имел большой успех и был несколько раз вызван; второй номер танцев был повторен»¹. На концерте присутствовал Чайковский.

Через месяц в двенадцатом симфоническом собрании был бисирован рахманиновский романс «О нет, молю, не уходи», спетый известным баритоном Леонидом Яковлевым. Вскоре газеты сообщили о блестящем успехе Зилоти, выступившего в конце февраля в Женеве с Первым концертом Чайковского, а также несколькими пьесами русских композиторов, в том числе — с сочиненной прошлой осенью Рахманиновым «Мелодией», сочувственно отмеченной швейцарской прессой.

В это время в Большом театре принялись, наконец, разучивать «Алеко». Начинающему автору повезло с исполнительницей партии Земфиры — талантливой певицей и актрисой Марией Дейшей-Сионицкой, создавшей музыкально-драматический образ, овеянный живой страстностью. Менее удачным оказалось исполнение заглавной роли Богомиром Корсовым. Сильнее был актерски Степан Власов (Старик), а Лев Клементьев (Молодой цыган) обладал лучшим голосом, но в целом спектакль сложился очень неплохо, его участники были явно увлечены талантливостью музыки. Что же касалось дирижера Альтани — больше опытного ремесленника, чем вдохновенного интерпретатора, — то в какой-то мере воздействовать на него помог своим авторитетом Чайковский. Появляясь на репетициях, он потихоньку спрашивал Рахманинова, какие поправки в темпах, нюансах и т. п. тот хотел сделать, а затем громко говорил Альтани, что «Сергей Васильевич и я» желали бы того-то и того-то. «Между прочим, — вспоминал спустя много лет Рахманинов, — во время одной из репетиций Чайковский сказал мне: «Я только что закончил двухактную оперу «Иоланта», которая недостаточно длинна, чтобы занять целый вечер. Вы не будете возражать, если она будет исполняться вместе с Вашей оперой?» Он буквально так и сказал. «Вы не будете возражать». Ему было 53 года, он был знаменитый композитор, а я — новичок двадцати лет! Чайковский, конечно, присутствовал на премьере

¹«Русские ведомости», 1893, 21 марта (Театр и музыка).

«Алеко», по его настоянию приехал из Петербурга директор театров Всеволожский. По окончании оперы Чайковский, высунувшись из ложи, аплодировал изо всех сил по своей доброте, он понимал, как это должно было помочь начинающему композитору»...¹

Премьера состоялась 27 апреля 1893 года. В этот вечер на сцене Большого театра вместе с одноактным «Алеко» исполнялись первая картина четвертого действия «Жизни за царя», третье действие «Руслана и Людмилы» Глинки и первая картина второго действия «Пиковой дамы» Чайковского. Но такое соседство не мешало большому успеху оперного дебюта Рахманинова. Многочисленные отклики прессы, отмечавшей отдельные недостатки, как правило, сходились в самых положительных общих выводах, например: «Рахманинов — талантливый человек с хорошими знаниями и отличным вкусом. Он может быть хорошим оперным композитором, потому что чувствует сцену, имеет почти уже верное понятие о человеческом голосе и наделен счастливым даром мелодиста... Ни один из наших лучших композиторов не дебютировал в его годы оперой равной по достоинствам «Алеко»². Или: «...в той свободе, с какой написана музыка оперы, уже виден несомненный талант, успевший даже ясно проявить свою индивидуальность, особенно в гармоническом отношении, а отчасти и в мелодических оборотах»³.

Какие же черты своеобразия заметны в «Алеко» теперь, спустя восемь десятилетий, за которые оперный первенец Рахманинова не потерял своей жизнеспособности?

В либретто Немировича-Данченко есть трафаретные мелодраматические моменты, несвязность некоторых эпизодов, присочинены отдельные слабые стихотворные строки, режущие слух в соседстве с пушкинскими. Пропущена здесь первая часть поэмы — сцена прихода Алеко в цыганский табор и повествование о двух годах мирной жизни пришельца, нашедшего счастье в любви к красавице Земфире. Заодно исчезли некогда особо впечатлявшие современников Пушкина романтические об-

¹ Воспоминания Рахманинова, с. 87.

² Кругликов С. Большой театр. — «Алеко» Рахманинова. — Конец оперного сезона. — «Дневник «Артиста». 1893, № 6, с. 24.

³ Кашкин Н. — «Русские ведомости», 1893, 5 мая (*Театр и музыка*), № 121.

личения устами Алеко «неволи душных городов». Опустил либреттист и знаменательные слова Старика, отца Земфиры, адресованные Алеко: «Ты для себя лишь хочешь воли». Тем самым стушеввалась социальная сложность и противоречивость образа главного героя, бежавшего к простодушным «детям степей» от порочного цивилизованного общества, но сохранившего в себе его хищнические, эгоистические инстинкты.

Но каким путем возможно было бы сохранить в либретто этот аспект поэмы? Для истинной убедительности тут неминуемо потребовалось бы сценическое воплощение каких-то характерных эпизодов из былой жизни Алеко в цивилизованном мире и, следовательно, превращение оперы по крайней мере в двухактную. У Немировича-Данченко было более чем достаточно веских причин не предпринимать ничего подобного. Главной из них являлась чуткость к запросам современности, сказавшаяся у литератора, которому вскоре предстояло возглавить передовой театр своей эпохи — Московский Художественный, а позднее много и плодотворно работать над советскими музыкальными спектаклями. Такой либреттист не мог не ощущать, что противопоставление «цивилизованного» Алеко «нецивилизованным» цыганам, достаточно условное уже в пушкинские времена, к 90-м годам XIX века потеряло свою убедительность. Для Немировича-Данченко важнее оказалось в какой-то мере низвести Алеко с романтических котурн, сделав его прежде всего горячо любящим и тяжело страдающим человеком. Предельно сконцентрировав вокруг такого героя динамичную драму «страстей роковых», либреттист действовал в русле новейших эстетических устремлений эпохи. Едва «Алеко» увидел свет рампы, как первые же рецензенты поспешили связать его с совсем недавно появившимися, но уже триумфально распространившимися по множеству европейских сцен веристскими операми — «Сельской честию» П. Масканьи (1890, постановки в России — с марта 1891 года) и «Паяцами» Р. Леонкавалло (май 1892, в России — с конца этого года). Действительно, в работе Немировича-Данченко над либретто несомненно сказалось большое впечатление, произведенное на него «Сельской честию». Ибо его многие собственные взгляды на то, что необходимо современной опере, как бы реализовались в произведении Масканьи, отличающемся правдивостью остродраматических ситуаций и трагическим столкновением сильных страстей при дина-

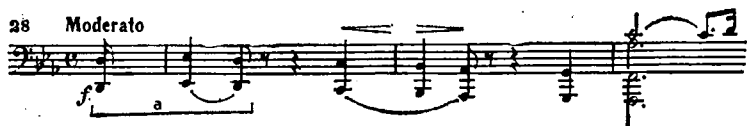
мичной сжатой драматургии целого¹. Это было ярким, хотя и весьма односторонним откликом на повсеместно резко обострившиеся социальные противоречия. Их небывалый размах веристские оперы передавали чрезвычайно опосредованно — обычно лишь через подчеркнутую принадлежность героев к социальным низам и через особую остроту роковых страстей отдельных персонажей — как абстрагированных «людей вообще», без попыток активного вовлечения и действенной характеристики масс.

В русской музыке на рубеже XX века также получили распространение оперы «малой формы». Они отличались от веристских, как правило, большей симфонической обобщенностью и романтической приподнятостью образов, а также внутренней психологической сложностью и углубленностью².

Последнему качеству Немирович-Данченко уделил особое внимание, поручив, в частности, Алеко лирико-драматический монолог, названный «Речитатив и каватина»³. При этом либреттист внес в характеристику пушкинского героя черты, близкие напряженному строю чувств русского интеллигента конца века. Это — личность, глубоко неудовлетворенная окружающим, страстно мятущаяся в тщетной борьбе за счастье, путь к которому преграждают грозные роковые препятствия⁴.

Именно такое переосмысление с особой силой пробудило вдохновение юного Рахманинова при создании Каватины Алеко, ставшей одной из популярнейших страниц русской оперной музыки.

Каватину открывает порывистая сумрачная фраза — лейттема Алеко:



¹ О веристских симпатиях Немировича-Данченко см. в статье Ю. Келдыша «Оперный дебют Рахманинова» («Советская музыка», 1970, № 8).

² См.: Розенберг Р. Русская опера малой формы конца XIX—начала XX века.— В кн.: Русская музыка на рубеже XX века. М.—Д., 1966, с. 111—128.

³ Немирович-Данченко смонтировал текст монолога из разных (подчас несколько измененных) строк пушкинской поэмы, а две вступительные строки присочинил сам. Рахманинов назвал этот номер просто «Каватина».

⁴ Этот аспект либретто подробно проанализирован в брошюре И. А. Гивенталь «Опера «Алеко» С. Рахманинова» (М., 1963).

Как уже давно замечено исследователями, она близка одной из основных сквозных симфонических тем «Пиковой дамы» Чайковского, тесно связанной с образом Германа («Три карты»). Главная причина такого родства состояла в том, что оперный Герман отличается от пушкинского примерно в том же смысле, как и оперный Алеко от запечатленного поэтом в его «Цыганах». И в офицерском мундире екатерининской эпохи, и в романтическом цыганском одеянии на сцену выводились, в сущности, персонажи со сходным, современным строем чувств.

Но Алеко — как бы младший современник Германа, в мироощущении которого обостряется внутренняя напряженность. Это заметно при сравнении и эмоционального тонуса, и драматургического использования двух тем. Так, Чайковский выделяет из своей темы последний трехзвучный мотив, на котором строит «секвенцию трех карт». Она приобретает в партитуре «Пиковой дамы» характер бездушной, механичной «темы рока», появляющейся (как и в поздних симфониях композитора) в узловых моментах действия, воплощенного с большим многообразием, широтой и интенсивностью симфонического развития. Рахманинов же выделяет в лейттеме Алеко исходный трехзвучный мотив (пример 28, скобка «а») как своего рода лейтимпульс, пронизывающий многие страницы оперы. Это — звуковая микромодель страстного порыва и его жестокого подавления. Он воплощает острую душевную неудовлетворенность Алеко — главную пружину развертывания лирико-трагедийных событий.

В ряде эпизодов оперы мелодико-ритмический импульс действует несколько однопланово, зато с изумительной щедростью раскрывает свои драматургические потенции в Каватине. Он не только начинает и завершает этот номер, но входит в самую кровь и плоть его музыки. В Каватине вообще очень многие волнообразные фразы основаны на том же принципе «порыв—торможение» и являются распетыми экспрессивными восклицательными интонациями, столь характерными для стилистики молодого Рахманинова. Одновременно в мелодику часто непосредственно проникает гибко трансформирующийся лейтимпульсивный мотив. Так, его скорбно-сосредоточенный вариант (распев минорной терции) пронизывает оркестровую партию и образует вершину исходной вокальной фразы в первом, мелодико-речитатив-

ном разделе Каватины, в котором выступает контраст между мирной картиной спящего табора и щемящей тоской в душе Алеко:



29b [Moderato] *comodo*

Весь та - бор спит. Лу - на над
ним пол - ноч - ной кра - со - то - ю бле - щет.

Другой вариант лейтпульсивного мотива венчает итоговую фразу этого же раздела (ср. с кодой первой части концерта фа-диез минор, пример 14а):

30

Ка - ко - ю грус - тью я то - мим?

В следующем разделе Каватины — небольшом ариозо («Я без забот, без сожаленья») — лейтпульс сначала дает знать о себе в тревожных оstinатных фигурациях оркестрового сопровождения, затем резко звучит в основном виде при словах «Презрев оковы просвещения». В последних же речитативных восклицаниях, как бы переходящих в страстный шепот, называется, наконец, имя возлюбленной. Но еще до этого в вокальной партии проступают контуры связанного с ним мотива, на котором строится выразительный оркестровый отыгрыш:

31a [Allegro ma non troppo] *p*

Но, бо - же, как иг - ра - ют
стра - сти мо - ей пос - луш - но - ю ду - шой!

316 *espressivo* *dim.* *rit.*

p

Мотив этот — тот же, с которого начинается тема *Andante cantabile* из концерта фа-диез минор. Строящаяся же на нем «секвенция Земфиры» наследует двум родственным между собой лирико-элегическим темам из опер Глинки и Чайковского — «секвенция Гориславы» и «секвенция Татьяны»:

[*Allegretto agitato*]
32a *con espressione* Секвенция Гориславы

у же ли мне во цве те лет
люб ви ска зать: „Прос ти на век!“

326 *Andante con moto* Секвенция Татьяны

p

В предшествующей Каватине Алеко «Сцене у люльки» контрастные «жестокие» варианты того же мотива пронизывали вызывающую песню Земфиры «Старый муж, грозный муж»:

33 *Andante non troppo*
risoluto

Ста рый муж, гроз ный муж, режь ме ня, жги ме ня:

Появление же в Каватине элегической «секвенции Земфиры» (пример 316) знаменует воспоминание о былом счастье любви. Оно начинает страстно увлекать воображение Алеко, и тогда расцветает одна из вдохновеннейших рахманиновских мелодий:

Как нежно пре-кло-нясь ко
 мне, в пустынной ти-ши-не часы ночные про-во-ди-ла!

cresc.

Подготовленная предшествующим развитием, эта тема продолжающего типа звучит как песня упоенного устремления любовных чувств. Ближайшими предшественницами ее в творчестве самого Рахманинова являются средние разделы романса «В молчаньи ночи тайной» («Шептать и повторять былые выраженья») и *Andante cantabile* Первого фортепианного концерта. В музыке же Чайковского это — тема любви из «Пиковой дамы», а также продолжающая часть симфонической лейттемы балета «Лебединое озеро»:

Чайковский., «Лебединое озеро»¹

35 [Andante]

В кантиленной теме Каватины своеобразные рахманиновские переключения контрастных эмоций осуществляются и пластично, и интенсивно. Начинаясь с томительно замедленного извилистого движения, мелодия вскоре приходит к широкораспевным и одновременно напряженным кульминационным фразам («Как часто милым лепетаньем, упоительным лобзаньем»), а затем столь же быстро тормозит свою порывистость («задумчивость мою в минуту разогнать умела!»). В первоначальном варианте Каватины (прозвучавшем на консерваторском экзамене и вписанном автором в клавирауцуг оперы, изданный осенью 1892 года Гутхейлем) после этого повторялся ариозный раздел «Я без забот, без сожаленья». Позднее Рахманинов снял этот повтор, заменив его дальнейшим развертыванием кантиленной темы, в целом вылившимся в трехчастную репризную форму¹.

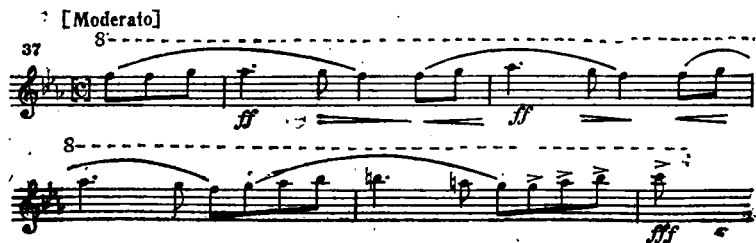
¹ Окончательный вариант Каватины появился во втором оттиске гутхейлевского издания клавирауцуга «Алеко».

Для этого кто-то (возможно, Слонов) досочинил еще 12 строк текста (начиная от «Я помню: с негой полной страсти»). В дифирамбические кульминационные фразы среднего, развивающего раздела кантиленной темы исподволь вплелась секвенция Земфиры:



Репризу же темы композитор динамизировал, поручив певцу речитативный контрапункт к главной мелодии — симфонически-обобщенному звучанию оркестрового голоса.

Далее же, за заключительным горестным восклицанием (использующим пушкинские слова) — «И что ж? Земфира не верна! Моя Земфира охладела!», — следует оркестровая кода. Здесь с новой силой разгорается пламя безумной жажды счастья, но, достигнув ослепительного блеска, словно низвергается в темную пропасть. Эта поистине трагедийная кода является ярко динамизированным вариантом кантиленной темы Каватины. Ее трижды повторяющейся предкульминационной фразой становится еще один вариант лейтмотивного мотива¹. Бетховенское «высекание пламени» — мощными ударами в одну звуковую точку — приводит к кульминационному «прорыву вперед»:



¹ Это — динамизация его варианта, приведенного в примере 29а.

В общекомпозиционном смысле Каватина интересно наследует двум драматургическим линиям русской оперной классики. Используя структуру, близкую многосоставным ариям-портретам в русских операх эпического склада (особенно — арии князя Игоря у Бородина), Рахманинов насытил Каватину динамикой лирико-драматического развития, присущей большим моно- и дуосценам опер Чайковского (например, сценам письма Татьяны, Германа в казарме, заключительной сцене Татьяны и Онегина, сценам Лизы и Германа). От издавна складывавшегося, но еще ясно расчлененного симбиоза «речитатива и арии», «сцены и арии» Каватина отличается тем, что все основные компоненты моносцены — речитатив, ариозо, песенная ария, симфонические эпизоды — спрессовались в ней в теснейшем взаимодействии. Образная цель этого — воплощение насыщенного, разветвленного и вместе с тем сжатого, психологически сгущенного монодействия. Поэтому вернее всего называть Каватину Алеко или сжатой моносценой, или расширенным монологом.

Что же касается некоторых черт сходства Каватины с арией князя Игоря, то они связаны с тем, что в бородинском шедевре эпико-героическое начало особо близко соприкасается с лирико-психологическим, обуславливая тесное взаимодействие речитатива, речитативно-ариозных, песенно-ариозных и симфонических эпизодов. К тому же во время возникновения «Алеко» «Князь Игорь» был новой русской оперой, вызывавшей самый горячий отклик у современников. Она вышла из печати в 1888 году, а в Москве впервые прозвучала 8 апреля 1892 года, то есть, возможно, буквально в тот момент, когда Рахманинов писал свою Каватину. Арию же князя Игоря Москва впервые услышала 1 февраля того же 1892 года на шестом собрании РМО, в исполнении Леонида Яковлева, после чего со страниц печати послышались громкие пожелания скорее поставить оперу на сцене. И, думается, некоторое родство с кульминацией арии князя Игоря — «О, дайте, дайте мне свободу!» в самой мужественно-утверждающей из кульминационных вокальных фраз Каватины Алеко («И все тогда я забывал, когда речам ее внимал») могло интуитивно возникнуть в связи со свежими яркими впечатлениями от музыки Бородина. Когда же спустя ровно год москвичи услышали со сцены оперу Рахманинова, они не случайно тотчас выделили в ней своими осо-

быми симпатиями Каватину Алеко с ее выдающимися новыми, глубоко современными художественными качествами.

Так же был встречен и другой номер «Алеко» — Рассказ Старика — повествование Старого цыгана о том, как его некогда покинула мать Земфиры. Основной текст — от слов «Ах, быстро молодость моя звездой падучею мелькнула» — целиком взят здесь из поэмы Пушкина, а перед ним добавлены два четверостишия из заключительного лирико-философского эпилога поэмы («Волшебной силой песнопенья» и т. д.).

Автограф партитуры Рассказа Старика по отношению к окончательному варианту¹ похож на только начавший проявляться снимок. Отчетливо сложились в нем лишь ориентальный отыгрыш (перед *Moderato espressivo*) и интонирование вступительных восьми строк, навеянное песнями Баяна из интродукции глинкинско-го Руслана. В основном же разделе Рассказа, написанном в свободно построенной трехчастной форме, отдельные будущие интонации сначала еще осторожно нащупывались. Однако сюда сразу проникли отдельные мелодические обороты из лейттемы цыган, открывающей и завершающей всю оперу:

38 *Andante cantabile* Интродукция

pp *mf* *p* *rit.* *pp*

Задумчиво звучащий (гармонизованный гулкой пустой квинтой) начальный мотив этой темы, вскоре использованной Рахманиновым в «Каприччио на цыганские темы», не имеет ничего собственно цыганского. Трихордная структура прочно связывает его с русскими песенными интонациями — так же, как и «цыганскую тему» из Пляски мужчин. Заключительная извилистая фиоритура темы, заставляющая вспомнить о

¹ Окончательный вариант этого номера фигурирует уже в автографе клавираускуга.

главной партии финала концерта фа-диез минор, представляет собой условный ориентализм.

В окончательном же варианте Рассказа появились две выразительные афористические лейттемы:



Первая из них, родственная характеристике цыган, звучит и в оркестровой, и в вокальной партиях как тема сердечной тоски о былом. Вторая лейтформула (инструментальный наигрыш) — своего рода тема горестного повествования. Типично балладный, размеренный «перебор струн» внезапно оканчивается в ней приглушенным горестным возгласом. В этот момент появляется «рахманиновский аккорд» — лейтгармония тоски и одиночества¹.

Такое обилие емких и гибких лейттематических формул позволило внести возвышенно-эпические элементы во взволнованный лирико-драматический строй Рассказа — симфонизированной вокальной баллады с гибкой многосоставной композицией, в своих основных закономерностях близкой Каватине Алеко.

Яркая, но менее психологически сложная характеристика Земфиры, цельной и в страстной свободной любви, и в жгучей ненависти к опостылевшему мужу, сложилась у юного автора сразу². В примере 33 уже

¹ Она впервые вторгается во вступительный раздел Рассказа — при упоминании о «печальных днях». Весь номер имеет нестандартный тональный план: при основной тональности ре минор начинается в ре мажоре, а завершается в трагически возвышенном фа мажоре.

² Отдаленный прообраз песни Земфиры — Варяжская баллада, которую поет Рогнеда в одноименной опере Серова, пылая ненавистью к своему мужу.

цитировались «жестокие» варианты мотива секвенции Земфиры, которыми она начинает свою песню в «Сцене у люльки». Но этот же мотив звучит со страстным торжеством в других строфах, где говорится о новом возлюбленном:

40 [Con moto] *f* *ff rit.* *dim.* *mf*

Как он мо - лод, как он смел! Как он лю - бит ме - ня!

В начале песни и в мелодии и в гармонии с особым упорством подчеркивается интервал тритона. Кроме того, вся ткань насыщена здесь малосекундовой интерваликой. Острый, хроматический мотив, «стиснутый» из двух нисходящих малых секунд, настойчиво повторяется в отыгрыше, открывающем и завершающем «Сцену у люльки» и трижды проходящем внутри нее. А во второй половине песни этот «мотив жгучей ненависти» вдруг на время оборачивается «мотивом жгучей любовной страсти»:

41 *p affettuoso*

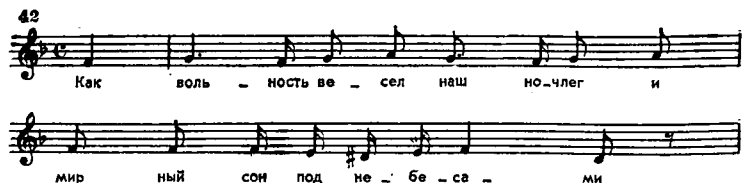
Как лас-ка_ ла е-го

Прибавим сюда многократное звучание сопровождающего ревнивые возгласы Алеко лейтмпульса, тоже состоящего из хода на малую секунду. В результате музыка сцены насыщается напряженными лейттематическими ячейками, действующими менее сложно, но не менее интенсивно, чем в Каватине Алеко и Рассказе Старика.

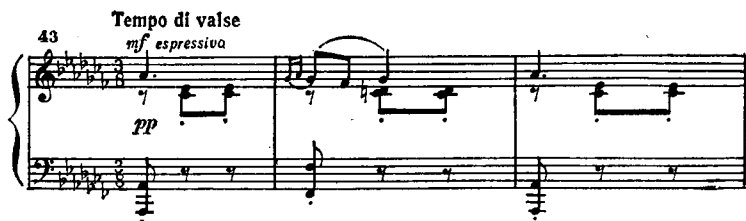
Широкую популярность приобрел Романс Молодого цыгана — эффектный лирический вальс-серенада, светлокрасочный и томный. Он наследует линии русской эпикурейской «ратмировской» лирики. Вместе с тем в распевной мелодии Романса нет таких приемов передачи «восточной неги», как узорчатые фиоритуры и хроматизмы.

С Романсом Молодого цыгана перекликается первый хор цыган («Как вольность, весел наш ночлег»). Однако в нем больше «пейзажной» красочной статики с ориентальным оттенком. Линия «бородинской» созерцательности, начавшаяся у Рахманинова с юношеского Ноктюрна фа мажор, ярко предстала и в этом хоре. Но

в партитурном автографе с датой «3 апреля» на те же слова еще фигурировала совсем другая музыка с малоудачной приплясывающей темой, заканчивающейся интонациями, близкими «мотиву ненависти Земфиры»:



Первый хор цыган, два маленьких дуэта влюбленных¹ и Романс Молодого цыгана рассредоточены по партитуре как светлые эмоциональные блики, контрастные общему сумрачному драматическому тону оперы (все действие которой успеваает протечь за одну лунную ночь, начинаясь в вечерней и завершаясь в предрасветной мгле). С ними перемежаются двойственные по своей природе эпизоды, проникнутые затаенностью тревожных чувств — «Пляска женщин» (с ремаркой — «Во время танцев Земфира и Молодой цыган скрываются»), хор «Огни погашены» и оркестровое Интермеццо. В этой сфере оперы наметилось новое важное качество — приверженность к вариантной повторности сжатых тематических формул с особым выделением их ритмической и гармонической стороны. В «Пляске женщин» в таком качестве выступает формула вальсового движения с ее «магическим», завлекающим дуализмом мерности и трепетности. Появляясь еще в конце предыдущей сцены, она тихо «подкрадывается» вместе с ползущими вниз таинственными гармониями, а потом столь же вкрадчиво, на *pianissimo*, сопровождает сумрачно-томную мелодию, то лениво покачивающуюся, то делающую прихотливые развороты:



¹ Мелодия романсового ре-мажорного Дуэтино напоминает основную тему центрального эпизода (и коды) финала концерта фа-диез минор.



Полувеком ранее, в арии Ратмира «И жар, и зной» Глинка сопоставил томность ориентальных напевов с вальсовой трепетностью в эпизоде «Чудный сон живой любви». У Рахманинова же вальсовая формула становится приглушенным подтекстом к мелодии с ориентальным (а кое в чем — григовским) оттенком. Эта формула то слегка усложняется, то действует более просто, например в грациозном плясовом эпизоде «Соп ното». Но далее («Мено mosso») она оборачивается новой пульсирующей ритмической формулой, выражающей тревожную настороженность (♩ ♩/♩ ♩). Мелодия же мгновенно превращается в затуманенный фон из зыбких покачивающихся терцовых созвучий¹:



В небольшом хоре «Огни погашены» ритмоформула тревожной настороженности пронизывает уже все изложение. А еще более лаконичное оркестровое Интермеццо (со сценической ремаркой: «Луна скрывается, и ночь постепенно заменяется чуть брезжущим утром») особо насыщено характерно рахманиновской вариантной повторностью. Сдержанно, однако прихотливо

¹ «Пляска женщин» — образец сумрачно-тревожного вальса нового времени. Среди немногих его предшественников — Меланхолический вальс из третьей сюиты Чайковского (1885). Среди же многочисленных произведений, продолжавших эту линию, особо выделился знаменитый Грустный вальс Я. Сибелиуса (1903) из музыки к драме А. Ярнефельта «Куолема» («Смерть»).

варьируемые краткие мотивы почти «приросли» к метрическим и мелодическим упорам. Так рождается тихо-заунывная, почти сплошь диатоническая мелодия с авторским обозначением «Allegro pastorale», которую запекает английский рожок. Но звучать мирной пасторалью мелодии не дает постоянная, перманентная неустойчивость гармонизации. В сочетании с однообразным мелодико-гармоническим движением она создает впечатление затаенно тревожного, временами вспыхивающего мерцания, предвещающего нечто недоброе:



Несмотря на миниатюрность Интермеццо, это своеобразное царство зыбкой статики кажется томительно долгим. Конечный выход из него (разрешение перманентной ладово-гармонической неустойчивости в самых последних тактах) как бы вызывает вздох облегчения, после чего особенно остро воспринимается устойчивый светлый колорит Романса Молодого цыгана.

Сильный контраст ко всей сфере тревожной затаенности чувств создает стихия буйства, разворачивающаяся в «Пляске мужчин», а также драматическая напряженность сцен, в которых происходят прямые конфликтные столкновения. К ним относится большой многосоставный финал, включающий сольные, ансамблевые (дуэтные и терцетные), хоровые и оркестровые эпизоды. Кровавую развязку действия, отличающуюся у Пушкина великолепным лаконизмом, либреттист намного расширил литературно слабыми добавлениями в стиле оперной мелодрамы. Это отразилось на музыке, и показательно, что лучшие качества финала определились весьма весомыми в нем репризными свойствами, придающими партитуре черты цельности и завершенности. Здесь имеется в виду не только использование основного сквозного тематизма и фрагментов из оркестровой Интродукции, но и ладотональная реприз-

ность в крупном масштабе. Финал решительно утверждает в партитуре оперы господствующую роль ре минора, начавшего обладать какой-то особо притягательной силой для Рахманинова. Ре минор является главной тональностью Интродукции, Рассказа Старика, хора «Огни погашены» и Интермеццо. Финал же густо насыщен драматически важными эпизодами в ре миноре. В нем он и завершается — небольшим траурным маршем с отзвуками «темы цыган», открывшей партитуру оперы и становящейся ее обрамляющим заключением¹.

Наиболее же удавшимися в целом конфликтно-драматическими номерами явились лаконичные «Сцена у люльки» и оркестровая Интродукция, в которой чисто симфоническое столкновение и сопоставление лейттем не зависит ни от каких либреттных обстоятельств. Интродукция к «Алеко», как и Интродукция к «Пиковой даме», складывается из трех эпизодов, в которых выступают, остро врезааясь в память, важнейшие темы. Однако за этим внешним родством кроется внутренняя драматургическая неоднотипность. «...В Интродукции «Пиковой дамы» сопоставляются конфликтные темы-образы, — пишет исследователь творчества Чайковского, — и это вводит в атмосферу конфликтности, лежащей в основе драматургии этой оперы. Конфликт здесь только намечен, и никаких «выводов» из него еще не делается»². Рахманинов же сразу стремительно ввергает слушателя в остроконфликтную атмосферу своей оперы. В начальных эпизодах обеих Интродукций предстают темы со сдержанно-повествовательным эпическим оттенком — запев Баллады Томского и лейтхарактеристика цыган. Но звучание последней по сравнению с изложением темы Баллады гораздо короче. И вслед за ней врывается возбужденная лейттема Алеко, сама по себе более импульсивно заостренная, чем вдохновившая ее возникновение лейттема Германа, которую Чайковский вводит лишь по ходу сценического действия, не показывая ее заранее. Во втором и треть-

¹ Из отдельных деталей партитуры финала интересно указать также на драматическое использование элементов уменьшенного лада (гаммы тон-полутон в оркестровом пассаже, сопровождающем слова Земфиры «Беги, мой друг») и целотонного звукоряда (увеличенного лада) в хоре цыган «Мы дики, нет у нас законов».

² Протопопов Вл., Туманина Н. Оперное творчество Чайковского. М., 1957, с. 279.

ем разделах Интродукции Чайковский демонстрирует по отдельности резко контрастные темы трех карт и любви. А у Рахманинова лейттема Алеко тотчас иницирует остродраматическое развитие с катастрофически низвергающейся кульминацией.

Таким образом, конфликт здесь не только намечен, но сразу предельно заострен, стремительно развит и трагически разрешен. И в заключение лишь как призрачное видение проходит секвенция Земфиры в печально-просветленном эпилоге. В результате возникает свободная форма, имеющая черты сходства со сжатым драматизированным сонатным аллегро — с предельно краткой экспозицией двух контрастных тем-образов и их интенсивнейшей разработкой, заставляющей прийти не к репризе, а сразу к коде на новой теме. Это уже, собственно, не интродукция, а сжатая увертюра, обобщенно раскрывающая концепцию оперы. Не случайно Рахманинов повторил трагическую кульминацию Интродукции в финале — в момент, когда обезумевший от ревности Алеко убивает Земфиру.

Интродукция, эта «маленькая инструментальная трагедия» — своего рода «омраченный» сжатый вариант фортепианного концерта фа-диез минор. Напряженный возглас (лейтимпульс), неотвязно следующий за Алеко, родствен иступленному вскрику, открывающему вступительную каденцию концерта и пронизывающему в разных трансформациях все произведение. О близости главной партии финала «теме цыган» в «Алеко» уже говорилось. Родственны между собой столкновения тем в разработочном разделе Интродукции и страшные схватки «роковых ударов» с протестующими возгласами в первой части концерта. Не было в нем только такого катастрофического срыва — вступительная каденция концерта кончалась непримиримой «схваткой», открывшей путь окрыленным надеждам и упоенному лиризму. А в Интродукции за трагической катастрофой следует лишь призрачная тема светлого счастья любви. Но и она — отзвук лирической сердцевины концерта — основной темы *Andante cantabile*, в особенности ее за таенно мечтательной репризы. Далекими предшественницами этой темы явились элегические секвенции Гориславы и Татьяны. Теперь путь от них привел к «секвенции Земфиры». Но за этим именем слышится другое — то, заветное, которым неодолимо захотелось некогда разбудить «молчанье ночи тайной». Таким обра-

зом, «герою своего времени», обостренное мироощущение которого ярко отразил в симфонически-обобщенной форме девятнадцатилетний автор «Алеко», были приданы черты лирико-психологического автопортрета.

2

«Год «Алеко», начавшийся для Рахманинова вдохновенным сочинением оперы и завершившийся успешным сценическим дебютом, год выхода из печати первых опусов, интенсивной публичной поддержки со стороны Чайковского, был одновременно одним из тяжелых в жизни новоявленного «свободного художника». Сафонов не позаботился о том, чтобы предложить работу в консерватории ее блестящему выпускнику со слишком независимым характером, и тот был теперь действительно «свободен» сам устраивать свою судьбу. Деньги, полученные от Гутхейля, мгновенно исчезли. У Рахманинова были, по-видимому, долги и явно не было умения экономно рассчитывать расходы. Пришлось принять предложение некоего семейства Коноваловых поехать на все лето 1892 года в Костромскую губернию в качестве музыкального репетитора.

Осень не принесла иных возможностей регулярного заработка, кроме ненавистных частных уроков. Непоседливый Василий Аркадьевич уже давно уехал обратно в Козлов, и его сына вновь приютили Сатины. Но в октябре «бедный странствующий музыкант» переселился в меблированные комнаты на Воздвиженке, среди которых нашлось помещение, изолированное настолько, что в нем можно было играть хоть целый день. Однако существовать приходилось на жалкие гроши, к зиме не на что было купить себе шубу, а здоровье все время подводило — часто ломило спину и грудь, случались нервные припадки. Помощь пришла от сестер Скалон, купивших на собственные сбережения зимнее пальто своему неизменному корреспонденту. Только легко ли было принять это?

К тому же в отношениях с петербургскими приятельницами что-то осложнилось. В письмах из Москвы наряду с дружеской иронией появилась небывалая нервозность, рефлексивность, стали частыми скорбные намеки, неясные обвинения и самооправдания. К концу этой зимы, 7 февраля 1893 года в адрес Наталии Ска-

лон было направлено одно из самых мрачных писем, когда-либо написанных Рахманиновым:

«...Вы не ошиблись думая, то есть объясняя мое молчание тем, что мне тяжело живется. Это истинная правда. Да, у меня есть на душе большое горе. Распространяться о нем совершенно лишнее, к тому же не поправишь горе, а только прибавишь его, если начнешь о нем разговаривать и разбирать его.

Действительно, все мои задались целью меня заморить и в гроб уложить, причем, конечно, это не нарочно, а просто по положению вещей. Мои близкие родственники меня утешают таким образом: отец ведет пребезалаберную жизнь, мать моя сильно больна; старший брат делает долги, которые бог весть чем отдавать будет (на меня надежда плохая при теперешних обстоятельствах); младший брат страшно ленится, конечно, засядет в этом классе опять; бабушка при смерти.

Если посмотреть на моих московских, то здесь целый ад, и с этой стороны я переживаю то, что не желаю никому пережить. Заметьте, что переменить свое местожительство я опять-таки по положению вещей не в состоянии, я даже не вправе. Я как-то постарел душой, я устал, мне бывает иногда невыносимо тяжело. В одну из таких минут я разломаю себе голову. Кроме того, у меня каждый день спазмы, истерики, которые кончаются обыкновенно корчами, причем лицо и руки до невозможности сводит.

Вы мне скажете и повторите несколько раз одно и то же слово: «лечитесь». Но разве можно лечить нравственную боль? Разве можно переменить всю нервную систему, которую между прочим я хотел переменить в продолжение нескольких ночей кутежа и пьянства. Но мне и это не помогло, и я бросил, то есть решил бросить раз навсегда так пить. Не помогает и не нужно. Мне часто говорят, да и вы мне это написали в вашем последнем письме: бросьте хандрить, в ваши годы, с вашим талантом это просто грех. И все всегда забывают, что я кроме (может быть) талантливого музыканта, все позабывают, я говорю, что я еще человек, такой же, как и все другие, требующий от жизни, что и все другие, который сотворен по тому же подобию божьему, как и другие, который дышит и может жить, как они... Разорвите это письмо сейчас же после чтения его, а то может увидеть кто-нибудь и, во-первых, прочесть то, что я бы не хотел, чтобы про меня знали, и затем, во-вто-

рых, может сказать «какой неестественный человек», что мне было бы неприятно, как и вообще некоторые истины, высказываемые человеку самолюбивому»¹.

Как ни огорчали Рахманинова дела родственников, как ни тяжело складывались собственные жизненные обстоятельства, главной причиной острых душевных мук несомненно являлось какое-то личное горе, настолько большое, что о нем лучше было прямо не говорить. Но Рахманинов почти проговорился, прося тотчас уничтожить письмо. Если бы оно вдруг попало в руки кого-то из близких к Наталии Скалон, его автора назвали бы «неестественным человеком» и сделалось бы уж слишком больно. Этот «кто-то» расшифровывается без особого труда. Ведь в одном из предыдущих писем пришлось взволнованно оправдываться от обвинений в «ненатуральности» поздравительного послания к «Вере Дмитриевне»².

Душевная исповедь музыканта, более полная и откровенная, читается за нотными строчками, написанными в ту пору.

Композиторские дела в лето 1892 года не ладились. Начатая работа над Каприччио на цыганские темы приостановилась. Через посредство Зилоти к М. И. Чайковскому (либреттисту «Пиковой дамы» и «Иоланты») была адресована просьба об инсценировке «Ундины» Жуковского, но намерение создать оперу на этот сюжет не осуществилось ни в ближайшее время, ни впоследствии. Обострилось критическое отношение к уже написанным сочинениям. Шесть романсов, недавно проданные Гутхейлю, представились вдруг недостойными публикации. Только последний из них — «О, нет, молю, не уходи» — к осени был отдан в издательство, вероятно, одновременно с новым — «Утро», и не позже первой половины ноября завершилось создание второй редакции «В молчаньи ночи тайной». В начале декабря, как уже упоминалось, Рахманинов, вдохновленный одобрителем отзывом Чайковского, сочинил фортепианную пьесу. Вместе с еще четырьмя она была куплена Гутхейлем, опубликовавшим к февралю 1893 года все пять номеров как Пьесы-фантазии ор. 3.

Итак, закончив в мае клавир оперы, Рахманинов создал до конца года одну вокальную миниатюру и

¹ Письма. с 87—88.

² См.: там же, с. 75.

пять фортепианных пьес. Светлым настроением выделяются среди них романс «Утро» и инструментальная Мелодия ор. 3 № 3 (они написаны в фа мажоре и ми мажоре, за которыми закрепляется пейзажный смысл). Близкие по времени возникновения к окончательной редакции романса «В молчаньи ночи тайной», они соприкасаются с его крайними разделами, где силен фоновый, лирико-пейзажный элемент, и с рядом страниц концерта фа-диез минор, наследуя от него органичное превращение григоровской гармонической красочности. Рахманинов будто бы еще раз мысленно возвращается к первому ивановскому лету. Так, в Мелодии ми мажор как бы детализируются и получают более светлую окраску образы пейзажной лирики *Andante cantabile* концерта. А «Утро» — своего рода послесловие романса «В молчаньи ночи тайной». Порывистое сладостно-томное признание внезапно вырывается при свете утренней зари:



«Тема признания» играет роль лейтмотива, многократно всплывая в фортепианной партии. Вокальные же фразы, полные трепетного радостного смущения, словно тонут в гармонических красках, сменяющихся, подобно лучам радуги¹.

Этим светлокрасочным произведениям контрастируют другие Пьесы-фантазии, внешне очень разные, но связанные подчас неожиданным внутренним родством. Казалось бы, что может объединять скорбную Элегию с полыхающим ярмарочным кумачом «Полишинелем»? Но в середине Элегии как бы проступают просветленные воспоминания, а в «Полишинеле», во время передышки между отчаянными прыжками-приплясами под пронзительный звон бубенцов, ярмарочный паяц сбрасывает шутовскую маску и оказывается глубоко страдающим человеком. И тогда вдруг проявляются знакомые черты лирического героя, в душе которого продолжает

¹ Такой эффект производит цепь постепенно усложняющихся аккордовых последований с окаймлением устойчивым тоническим фа мажором.

жить неизбывная память о былом счастье — в обоих случаях ясно очерчиваются варианты «секвенции Земфиры». Они звучат в низком басо-баритональном регистре, с «пуччиниевской» сочностью инструментальной вокализации:



Со времен вердиевского «Риголетто» обращение к драме страдающего шута не могло уже поражать новизной. Но эта тема вначале 1890-х годов носилась в воздухе. «Паяцы» Леонкавалло еще только должны были появиться на русской сцене. Идею же «Полишинеля» Рахманинову, по всей очевидности, подсказал «Паяц» («Polichinelle») из сюиты для двух фортепиано Аренского «Силуэты», впервые публично сыгранной Танеевым и Пабстом 11 ноября 1892 года¹. Между средними частями «Паяца» и «Полишинеля» есть даже небольшое мелодико-тематическое сходство. Но в своей эффектной пьесе учитель лишь скользнул по поверхности темы, в то время как ученик воплотил ее в ярко заостренном и психологически углубленном виде, заставляя вспомнить о «Гноме» из «Картинок с выставки» Мусоргского (хотя Рахманинов едва ли мог знать тогда это сочинение). В «ужимках и прыжках» Полишинеля ощущается непрестанная напряженность, в звонких раскатах бубенцов чудятся взрывы горького смеха. Начальный «прыжок на сцену» одновременно похож на болевой вскрик:



¹ Свои Пьесы-фантазии Рахманинов посвятил Аренскому.

Этот предельно сжатый заостренный мотив (с фригийской ладовой окраской) становится подлинным лейт-импульсом всего «лицедейства». В конце же среднего раздела пьесы (в момент «одевания маски») раскрывается истинная природа этого возгласа, который как бы рождается из горестных излияний паяца.

Оригинальной неоднозначностью отличается и гармонизация «Полишинеля», казалось бы, такая плакатно-яркая, опирающаяся на простейшую аккордику. Но в нем лишь средний раздел гармонизован очень определенно, в подчеркнутом длительными тоническими органами пунктами ре мажоре (с этой тональностью любовных признаний как бы не хочется расставаться). В крайних же разделах тонические устои неоднократно сменяются, и в целом ощущается тяготение к некоему сложноладовому звукоряду — фригийскому фа-диез мажору-минору с субдоминантовым наклоном. В этих условиях частые неожиданные сопоставления простых аккордов приобретают черты характерной экспрессии. От этих приемов протягиваются нити к ладогармоническому языку Мусоргского. Национальной характерности звучания крайних разделов «Полишинеля» способствует также неквадратность структуры (с решительным преобладанием пятитактов), оттененная сугубой квадратностью среднего, лирического раздела. Сам же пронзительный бубенцовый звон, поддержанный мощными колокольными ударами, звучит словно в гуще возбужденной ярмарочной суеты. Несомненно, что прообразом пьесы является юношеский ре-мажорный «богатырский Гавот», от которого намечается путь и к «ярмарочному» Этюду-картине ре мажор из ор. 39. Отметим, что в мрачном письме, написанном Наталии Скалон 27 июня 1892 года из Костромской губернии, сообщалось о поездке — несомненно, на знаменитую нижегородскую ярмарку: «Приехал вчера из Нижнего Новгорода, куда ездил развеять свою тоску, свое горе и прожечь несколько дней, часов»¹.

Все Пьесы-фантазии в каком-то смысле автопортретны, и в Элегии ми-бемоль минор уже нет театральной маскировки. Если главные темы романса «В молчаньи ночи тайной» и *Andante cantabile* концерта фа-диез минор могли быть названы по отношению друг к другу

¹ Письма, с. 70.

свободными вариантами, то тема Элегии — еще одна, только глубоко скорбная их модификация:



Поначалу строго сдержанно, а затем все более экспрессивно сопрягаются две линии, на которые внутренне расщепляется мелодия. Первый, плавно нисходящий скрытый голос начинает свое движение с горестной замедленностью безнадежности. Второй — «возражающий» — вступает робко. Но далее (см. фразу, отмеченную в примере 49 скобкой) он образует русский распевный оборот, который два великих предшественника Рахманинова вплели в свои проникновеннейшие темы-рассказы о погубленной любви (тема Чайковского начинается с мотива, вошедшего в «секвенцию Земфиры»):



После этого в характерном восклицательном обороте (пример 49, два последних такта) дает знать о себе страстная непримиримость чувства. Далее она интенсивно растет, только с такой же силой возрастает и неизбывная скорбь о чем-то безвозвратно утраченном. В начале среднего раздела «проявляется» в дымке воспоминаний «секвенция Земфиры». После этого сопряжение чувств безнадежности и непримиримости приобретает характер заново бурно переживаемых событий, кончающихся катастрофическим срывом. В наступаю-

щей зловещей тишине слышится лишь жалобная мольба, последнее упование. Но все-таки возобновляется благородно-мужественный тон повествования, в котором брезжут даже проблески неясной надежды (светлые блики одноименного мажора в репризе). И Элегию заканчивают возобновляющиеся порывы протеста, которые, несмотря на еще один «срыв», оставляют за собой «последнее слово». Так в сжатых рамках фортепианной миниатюры Рахманинов сумел оригинально воссоединить вокально-декламационную мелодичность с драматическим накалом развития и фактурным размахом, свойственными концертно-симфоническому письму.

Стиль серенады из Пьес-фантазий — своего рода оперно-камерный. Жанр вальса-серенады под «призывный звон гитары» сродни Романсу Молодого цыгана, а образное содержание близко соприкасается с затаенной, несколько ориентальной томностью «Пляски женщин» (тоже «вальсовой»). Обстановка ночной серенады обрисовывается живописными штрихами: осторожные, но настойчивые призывы перемежаются со звуками крадущихся шагов, с неясными шорохами. Самую же любовную песню поет сладостный «теноровый» голос, а в репризе слышится дуэт «тенора» и «сопрано».

«Оперности» Серенады, театральной выпуклости «Полишинеля», жанровой определенности Элегии, пейзажности Мелодии противостоит многозначительная обобщенность Прелюдии до-диез минор, ор. 3 № 2. Спустя несколько десятилетий Рахманинов так описал возникновение этой пьесы: «Однажды прелюдия просто пришла, и я записал ее. Она подступила с такой силой, что я не смог бы отделаться от нее, если бы даже попытался. Она должна была быть — и она стала»¹. Девятнадцатилетний музыкант, имевший уже нелегкий жизненный опыт, ощутил неодолимое желание сжато и обобщенно воплотить трагедийную коллизию непримиримой «схватки человека с судьбой».

Тематизм Прелюдии строго сосредоточен в двух неотступно сопряженных друг с другом афоризмах², обладающих большой образной емкостью:

¹ Vertensson-Leyda, p. 329.

² Начиная с Прелюдии до-диез минор в качестве одной из основополагающих особенностей тематизма Рахманинова, отражающей его приверженность к сжатой драматургии, утверждаются своего рода музыкальные афоризмы. Термин этот вводится для обозначения лаконичных тематических образований (в масштабе от од-



Исходный афоризм особо прост и лаконичен. Воплощать роковое начало октавно-унисонными ударами стало традицией со времен бетховенской Пятой симфонии. Но Рахманинов первый представил тему рока в виде басовой кадансовой формулы. Этому афоризму противопоставляется другой — воплощающий трепетное человеческое начало и складывающийся из взволнованного порыва и его подавления (песенный диатонический зачин — скорбное хроматизированное нисхождение). То есть антагонистом грозного рока оказывается мелодическая формула, в своих истоках восходящая к интонациям оперных *lamento*, типизировавшимся уже в XVII веке. Между темами завязывается непрестанная борьба. Вторая упорно стремится освободиться из оков первой, преобразуясь подчас в напев, полный лиризма и вместе с тем скорбно-сосредоточенной силы:



В среднем разделе пьесы афоризм рока превращается в глубокий органичный пункт, а из интонаций второй темы вырастает серия страстно-напряженных по-

ного мотива до одной музыкальной фразы), которые по своей образной емкости могут быть не только равны протяженной теме, но и сжато воплощать целую образную коллизию (особенно часто возникает сопряжение двух контрастных мотивов). Музыкальные афоризмы способны представлять во множестве вариантов различности. Обладая при своей краткости большой содержательностью и завершенностью, музыкальные афоризмы могут выполнять важные образно-драматургические функции — например, приходиться в столкновение друг с другом, инициировать, либо подытоживать музыкальное действие и т. п.

рывов. Но взмывающие ввысь мелодические волны всякий раз опускаются к исходному уровню:



В последний раз подъем волны особенно высок и смел, зато спад ее оказывается катастрофически низвергающимся аккордовым срывом в «пропасть», и в этот момент с мрачным торжеством выступает «роковая» тема. Однако катастрофа умножает силы и превращает борьбу в яростное, титаническое по размаху сражение. Но исход остается неясным. Над полем битвы опускается глубокий мрак и раздаются удары колокола, что-то неясно вещающие. В последнем из них чудится отзвук протестующего, несмиряющегося голоса.

Рахманиновская Прелюдия с ее оригинальной «сжатой» тематической драматургией своеобразно наследует основным исторически сложившимся типам музыкального воплощения острого конфликта — «скованной» трагической патетике Баха и драматически-действенному симфонизму Бетховена—Чайковского. В значительнейших драматических симфониях и сонатах XIX века столкновения с «роковыми» темами происходили только в узловых моментах широко развитого музыкального действия, в Прелюдии же они, по существу, перманентны. С другой стороны, ни одна из старинных формул *basso ostinato* не доходила до лаконичности и ладогармонической динамики кадансового афоризма Рахманинова. Кроме того, принцип старинной остинатности предполагал неуклонное повторение одной темы. В рахманиновской же Прелюдии возникает охватывающая всю музыкальную ткань комплексная вариантная повторность, становящаяся важной особенностью рахманиновского музыкального мышления. В Прелюдии можно заметить преемственность с произведением, тоже возникшим на сложном перекрестке художественных стилей и направлений (классицизма с предромантизмом). Мы имеем в виду широко популярный хор *Lacrimosa* из Реквиема Моцарта, также основанный на длительном вариантно-повторном сопряжении строгой поступи басовых аккордов и ответных выразительнейших вздохов-стонов.

Насыщенной и стройной тематико-драматургической концепции Прелюдии придают особую рельефность великолепно найденные средства фактурного изложения. Мелодические линии противоборствующих тем-афоризмов мощно утолщены многоярусными унисонами и многозвучными аккордами, создающими в динамической репризе почти зримый эффект грандиозной объемности звучания. Музыкальная живопись крупным мазком — «*al fresco*» — превращается в монументальное драматическое звуковое ваение микеланджеловской силы. Звучность Прелюдии достигает здесь мощности большого оркестрового *tutti*. Не менее сильно воздействует на слушателя сходство с величественным звучанием огромного хора, возникающее благодаря строгой простоте гармоний и плавности голосоведения в мерно движущихся аккордовых массивах.

Многозвучная аккордовая фактура Прелюдии тоже наследует традициям воплощения массово-монументальных образов — прежде всего хоровой классики (от баховско-генделевской ораториальности до русской оперно-хоровой культуры), а также фортепианной музыки XIX века (от Бетховена до Чайковского). Рахманинов смело внес в Прелюдию также черты русского народно-песенного голосоведения, насытив ее аккордику терцовыми «утолщениями» и целыми сериями параллельных квинт. Народно-национальные элементы, глубоко заложенные в мелодическом тематизме Прелюдии, обнаруживаются во время распева второй темы-афоризма. А органично возникающая колокольная кода, претворяющая собственные живые впечатления, перекликается с музыкой Глинки, Бородина, Мусоргского. При этом по колоритности «колокольных» гармоний, нарушающих ясный функциональный смысл и кажущихся чем-то смутно пророческим, особенно близким предшественником является перезвон из второй картины пролога «Бориса Годунова».

Таким образом, в Прелюдии самобытно сконцентрировались широко воздействующие выразительные средства, имеющие многовековые жанрово-стилистические корни, национальные и интернациональные. Неумирающая тема «схватки с судьбой» воплотилась с драматической остротой и трагедийной глубиной, чутко созвучными напряженному мироощущению своего времени, помыслам множества людей в преддверии трудного и великого нового века. Этим определилась даль-

нейшая удивительная судьба маленькой пьесы — «авто-эпиграфа» ко всему творчеству Рахманинова. Произведение, однажды непререкаемо «подступившее» к девятнадцатилетнему автору, неотступно сопровождало его в течение всей долгой жизни, завоевало феноменальную популярность. Ибо в этой маленькой инструментальной трагедии Рахманинов интуитивно сделал поворот — столь же актуальный, сколь и трудный для своей эпохи — от обостренно индивидуального ко всеобщему, от темы отдельной «судьбы человеческой» ко всеохватности «судеб людских».

3.

26 сентября 1892 года москвичи читали в «Русских ведомостях» объявление:

«Электрическая выставка
Сегодня, 26 сентября,

Большой ночной праздник и восемнадцатый симфонический концерт под упр. В. И. Главача, с уч. в 1-ый раз пианиста г. Рахманинова. Светящиеся фонтаны. Катанье на электрическом трамвае. Блестящий фейерверк. Телефонное сообщение с Императорским Большим театром».

30 сентября музыкальный обозреватель той же газеты писал: «Солистом этого вечера был г. Рахманинов, окончивший в нынешнем году московскую консерваторию как пианист и теоретик. С виртуозным блеском исполнена была им первая часть концерта Рубинштейна (d-moll), а в последнем отделении Verceuse Шопена, вальс из оперы «Фауст» Гуно в переложении Листа и, на bis, прелюдия своего сочинения. Публика отнеслась к г. Рахманинову очень сочувственно». Так состоялось первое публичное исполнение Прелюдии до-диез минор в Москве, ставшей к 1890-м годам средоточием острейших общественных противоречий самодержавной России, капитализировавшейся с резкой неравномерностью. Древняя столица патриархального дворянства и купечества, сохраняя в своем обиходе множество колоритных исконных традиций, сделалась крупнейшим центром русского промышленного капитала. Вперемежку с «сорока сороками» церквей и монастырей росли биржи и фабрично-заводские предприятия нового типа. Разительным контрастом к донаполеоновским домишкам, теснившимся в кривых переулках,

поднимались пышные дворцы денежных тузов и шикарные увеселительные заведения, где охотно обосновывались знаменитые цыганские хоры. Наряду с законченной привязанностью к некоторым допотопным сторонам быта, у московских обывателей пробуждалось острое любопытство к новейшим техническим достижениям.

Именно на привлечение самой многочисленной московской публики была рассчитана первая в Москве Электрическая выставка 1892 года, организацию которой «на широкую ногу» возглавлял крупнейший промышленник и одновременно знаменитый меценат Савва Иванович Мамонтов. В центре большой территории выставки, располагавшейся на Садовой, близ Старых Триумфальных ворот, на площади перед «концертной залой» в бассейне били светящиеся фонтаны. Поблизости возвышался «электрический маяк» (прожектор на каланче), сверкал зеркальный лабиринт, катал публику дикий электрический трамвай. В выставочных залах демонстрировались последние достижения электротехники в применении к военному, морскому, железнодорожному делу и такие курьезы, как «большой электрический стеклянный самовар» или «электрическая рояль», игра на которой повторялась «всеми соединенными с нею роялями, расположенными в другом помещении». А по соседству, из увеселительного сада Омона (ныне Эрмитажа), совершал для развлечения публики полеты на воздушном шаре французский «воздухоплаватель» капитан Жильбер и делал прыжки «аэронавт-парашютист» Годрон. Однако осенью 1891 года в Политехническом музее публичную лекцию «О летании» прочел отнюдь не в увеселительных целях Н. Е. Жуковский. Все это исправно описывала ежедневная московская пресса, ведшая также зарубежную «хронику открытий и изобретений», в которой в качестве сенсации рассказывалось о передаче «электрической силы» на целых 28 километров — из Тиволи в Рим, об «уничтожении расстояний», «поездах будущего» и т. п.

Итак, над златоглавой Москвой вставала заря техники нового, грядущего века. А сквозь черные тучи политической реакции, сгустившиеся в 1880-е годы, начинали пробиваться новые великие зори. На пороге 90-х годов участились стачки на фабриках и заводах, расширилась деятельность марксистских кружков, стремившихся к прочной связи с рабочим революционным

движением. Заметно активизировались революционные настроения среди студенческой молодежи, стекавшейся в Москву с разных концов страны.

В московской художественной жизни передовые общественные веяния отражались в очень опосредованной форме. В частности, воспитавшая Рахманинова консерваторская среда была в целом политически инертной. Но в пяти минутах ходьбы от консерватории находился Московский университет. Он был одним из главных очагов русского студенческого революционного движения, к которому консерваторы приобщались благодаря многочисленным общекультурным и дружеским связям. Такой связью для Рахманинова являлось, например, общение с Сашей Сатиным, ставшим студентом университета. По воспоминаниям Людмилы Скалон, его революционные настроения разделялись двоюродным братом Сергеем. Конечно, вольнолюбие Рахманинова в политическом смысле было (и осталось впоследствии) весьма расплывчатым. Вместе с тем взгляды и убеждения рано столкнувшегося с жизненными трудностями и социальными противоречиями «бедного странствующего музыканта» складывались как непоколебимо демократические. Все это сделало его, обладавшего глубокой, чуткой и мужественной натурой, особенно восприимчивым к большим людским радостям и горестям. А в последних кругом не было недостатка. Так, рядом с пышными рекламами Электрической выставки помещалась статистика о сильнейшей эпидемии холеры, и на те же газетные полосы проникали страшные очерки Владимира Короленко о голоде, охватившем в 1891—1892 годах значительную часть России.

В ту пору на концертных афишах нередко указывалось, что сбор поступает «в пользу пострадавших от неурожая». В сезон 1891/92 года Рахманинову, влачившему полунищенское существование, кроме выступления на Электрической выставке, довелось дать лишь два платных концерта — 28 декабря и 27 января в Харькове, вместе с организовавшим ангажемент Слоновым (уроженцем этого города). Были сыграны произведения Шопена, Шумана, Листа, Рубинштейна, Чайковского—Пабста, Аренского, Таузига. В Харькове впервые прозвучали в авторском исполнении все пять Пьес-фантазий, горячо принятые публикой и повторенные во втором концерте по ее желанию. Слонов пел Каватину Алеко, романсы «В молчаньи ночи тайной» и

«О нет, молю, не уходи». Рахманинов несколько раз участвовал тогда и в благотворительных концертах, в частности, 29 января 1893 года играл на музыкально-литературном вечере, устроенном в пользу фонда санитарных столовых.

Это происходило в разгар тяжелейших душевных переживаний: цитированное выше горестное письмо-признание Наталии Скалон было написано 7 февраля. Где-то близко к тому времени Гутхейль получил от Рахманинова только что, вероятно, сочиненный романс — «Не пой, красавица, при мне». На создание этого шедевра Пушкина вдохновил напев грузинской народной песни, сообщенный Глинке Грибоедовым. Великому поэту в безыскусственном напеве послышался оттенок светлой грусти, породивший постепенно усилившуюся под его пером трепетную двойственность чувства:

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной.
Напоминают мне дне
Другую жизнь и берег дальний.
Увы, напоминают мне
Твои жестокие напевы
И ночь, и степь, и при луне
Черты далекой бедной девы.

На эти два куплета Глинка написал свой первый пушкинский романс. Уже после этого Пушкин присочинил третий куплет, еще более психологически обостренный:

Я призрак милый, роковой,
Тебя увидев, забываю,
Но ты поешь, и предо мной
Его я вновь воображаю.

Среди множества романсов, возникших на этот пушкинский текст, ярко выделилась «Грузинская песня» Балакирева. Драматическая тенденция Пушкина воплотилась здесь в последовательном контрастном сопоставлении образов благоуханной восточной неги и романтического смятения чувств. У Рахманинова же основой музыкального прочтения пушкинских стихов стала сложная психологическая двуплановость образов. В его романсе двум задумчиво-томным «инструментальным песням» некоей «красавицы» придан «грузинский», общеориентальный характер:

, Allegretto
54 a

meno mosso
54 b

В противоположность этому ключевая, исходная реплика «лирического героя» — глубоко русская. Такова она и по распевной широте речитатива и по родству с характернейшим русским романсовым жанром — элегическим, в его патетическом оперно-концертном преломлении.¹ Над романсом «витают дух» любимой оперной арии Рахманинова — Каватины Гориславы из «Руслана и Людмилы» Глинки, горячего элегического излияния, бывшего особо дорогим сердцу его автора¹. Сопоставление возгласа из вступительного речитатива Каватины с кульминационным преобразованием ключевой фразы романса, а также с заключением главной партии первой части концерта фа-диез минор показывает, как глубоко претворилась глинкинская традиция воплощения темы жажды счастья и идеи верности любви в раннем творчестве Рахманинова:

Глинка. „Руслан и Людмила“, Каватина Гориславы

55 a

Ко - му ж де - лить мо - е стра - дань - е в чу - жой стра - не?

55 b

[a tempo]

f *ten.* Рахманинов. „Не пой, красавица“

Не пой, кра - са - ви - ца, при
мне ты пе - сен Гру - зи - к пе - чаль - ной:

¹ Романс и Каватина написаны в одной тональности (ля минор).

55в

Рахманинов. „Не пой, красавица“⁶²

но ты по-еешь, и пре-до

мною е-го я вновь во-о-бра-жа-ю.

55г [Moderato]

Рахманинов. Концерт №1 (транс.)

мною е-го я вновь во-о-бра-жа-ю.

Обратим также внимание на новый для Рахманинова тип фактуры фортепианного сопровождения — отнюдь не обычный романсовый (в частности, без излюбленных покачивающихся триолей), а скорее оперно-оркестровый. «Первая песня красавицы» (пример 54а) изложена как настоящая партитура для струнного квартета (оркестра). А ключевая фраза «лирического героя», повторяющаяся в репризе, и ее кульминационный вариант близки оперному речитативу.

Однако в романсе есть еще третье «действующее лицо», поначалу едва приметное. Это — и «милый» и «роковой» призрак «далекой бедной девы». Как неизбежная «память сердца» этот призрак тайно преследует «лирического героя» с первых же звуков «песни красавицы». «Тема призрака» зарождается в виде секундовых, преимущественно хроматически нисходящих ходов, скользящих в средних голосах фортепианного вступления. Выразительность этих скорбно-лирических интонаций дополнена легким оттенком ориентальной гармонической пряности.

В первой сольной реплике «лирический герой» как бы пытается отрешиться от мысли о призраке, но — тщетно. Хотя тут же (на слова «напоминают мне одну другую жизнь и берег дальной») запеваётся обольстительно узорчатая «песня красавицы», ее еще настойчивее сопровождают скорбные секундовые ходы. Выступая с октавными удвоениями и аккомпанементом в виде траурных мерных аккордов, они заставляют вспомнить о пушкинско-бородинской элегии «Для берегов отчизны дальной». Здесь оказалась существенной и переключка в текстах, где говорится о «дальних бе-

регах» жизни, и сама двуплановость музыкально-тематической драматургии элегии Бородина, на всем протяжении которой слышится выразительный контрапункт двух мелодических линий.

Суть же «второго напева красавицы» (пример 54б) не столько в ходах на увеличенную секунду — испытанном ориентальном приеме, сколько в трехзвучном хроматическом мотиве — «теме жестоких напевов», обнаруживающей прямое родство с лейтмотивом ненависти Земфиры. Во втором же куплете речитативные интонации «лирического героя» дублируются в среднем голосе аккомпанемента и переходят в стенающие хроматизмы, которые уже сам текст идентифицирует как «тему призрака» («черты далекой бедной девы»).

После этого в третьем, кульминационном куплете обе «песни красавицы» исчезают. Место узорчатых ориентальных фиоритур заступают мятущиеся фразы из секундовых диатонических и хроматических ходов. В вокальной же мелодии все отчетливее «проявляются» протестующие возгласы, известные нам по основному тематизму концерта фа-диез минор, прежде всего — по его мятежной вступительной каденции:

54б

Tempo I

mf *cresc.*

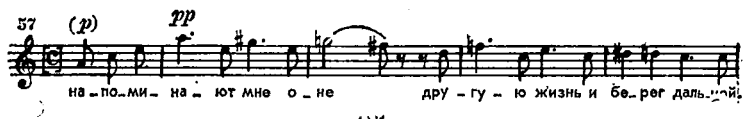
Я при - рак ми - лый, ро - ко -
вой, то бя .. у - ви - дев, за - бы-ва .. ю;

f

В момент кульминации (пример 55в) напряженное развитие приводит к динамизированному варианту первой ключевой реплики, на которую теперь приходится слова «но ты поешь, и предо мной его я вновь воображаю». С этого момента призрак былого побеждает обольщение настоящего. Русская элегичность, пронизывавшая с самого начала романс, делается господствующей. «Второй напев красавицы» теряет свою ориентальную окраску. В инструментальном заключении он становится мягким элегическим подголоском к «первой песне красавицы», тоже теряющей оттенок гармонической пряности, а затем и свою узорчатость. Она превращается в замирающую пульсацию, на фоне которой истаявают призрачные хроматизмы. Последний же ар-

педжированный аккорд звучит выразительным возгласом непримиримости.

Но самая примечательная метаморфоза происходит в заключительном куплете с тематизмом «лирического героя». Опорные звуки вокальной мелодии дублируют скользящую в аккомпанементе хроматическую «тему призрака». Эта мелодия парит над всем звучанием, и в ней вдруг узнаются как бы сжатые контуры Каватины Гориславы. За взмывающим зачином (вспомним у Глинки — «Любви роскошная звезда, ты закатилась навсегда») следует призрачно-мечтательный вариант самой «секвенции Гориславы» и одновременно — «секвенции Земфиры»:



Итак, идея верности любви, побеждающей мир обольщений, раскрытая Глинкой в длительном взаимодействии двух контрастных оперных образов (Горислава—Ратмир), уместилась у Рахманинова в пределах небольшой вокально-инструментальной пьесы (такое наименование здесь гораздо вернее, чем «романс»).

Рахманиновская музыка, пластично воссоединив лаконизм с тонко разветвленным динамичным психологизмом, оказалась достойной избранного пушкинского текста. Молодой композитор создал на него «маленькую лирическую трагедию». И она выразительнейшим образом поведала о том, чего не досказывало горестное письмо от 7 февраля 1893 года. Впрочем, кое-что примечательное было намеком договорено в помещении «Не пой, красавица, при мне» непосредственно вслед за «В молчаньи ночи тайной» с посвящением «Н. А. Сатиной» — шестнадцатилетней кузине Наташе, ставшей близкой подругой восемнадцатилетней Веры Скалон.

4.

Первая половина 1893 года не принесла иных творческих плодов кроме романса «Не пой, красавица, при мне», хотя Рахманинов, видимо, напряженно трудился над каким-то неизвестным нам крупным произведением.

Зато летом 1893 года новые сочинения посыпались, как из рога изобилия. Сдвиг в настроении не могли не дать репетиции «Алеко» с участливым отношением Чайковского¹, успех постановки и вслед за тем — поездка в Новгород к Софье Александровне Бутаковой, которая не смогла по нездоровью присутствовать на оперном дебюте любимого внука (другая же бабушка, Варвара Васильевна Рахманинова, сидя на премьере, умиленно утирала слезы и воспоминала Аркадия Александровича, не дожившего до такого радостного дня).

Из Новгорода Рахманинов в конце мая отправился в Лебедин, уездный городок Харьковской губернии, на дачу к Евдокии Никаноровне и Якову Николаевичу Лысыковым. Эти пожилые супруги были состоятельными, но нисколько не типичными представителями купеческого сословия. Яков Николаевич, человек большого ума, с широким кругозором, и его жена, добрая, сердечная женщина воспитывали у себя трех племянниц-сирот. Когда во время концертов в Харькове Слонов познакомил Рахманинова с Лысыковым, старикам показалось, что он чем-то похож на их умершего сына. Они с искренним радушием пригласили к себе на лето молодого музыканта и окружили его самой теплой заботой. Так, стоило ему обмолвиться, что он хотел бы писать свои сочинения в саду, как Евдокия Никаноровна тотчас велела построить для этого беседку в три этажа, с вензелями «С. В. Р.» на флюгере.

Удивительно ли, что, попав вдруг в такие особые условия — да еще после трудной, одинокой и горестной зимы в дешевых меблированных номерах, — «бедный странствующий музыкант» почувствовал себя хотя бы временно оседлым и пригретым и что из-под его пера так и полились одно сочинение за другим? И все-таки в уютном, гостеприимном Лебедине нередко, особенно по вечерам, под шелканье соловьев в саду, мысли уносились в ивановское лето 1890 года. Лейтмотив воспо-

¹ Через несколько дней после премьеры «Алеко», 3 мая 1893 г., Чайковский написал из Клина А. И. Зилоти, находившемуся во Франции: «Слышал... Серезину оперу. Она прелестна и в высшей степени симпатична. Мне очень также нравятся его фортепианные пьесы, особенно Прелюдии и Melodie». (Зилоти А. И. Воспоминания и письма, с. 146). В Клину, в библиотеке Чайковского, сохранился печатный экземпляр рахманиновской Элегии с надписью: «Петру Ильичу Чайковскому от глубоко уважающего его автора. 27 февраля 1893».

минаний о былом, рядом с которым всплыл в обостренном виде лейтмотив «ненависти к петербургским баронам», неотступно переключивался в разных, подчас горько-иронических трансформациях из одного послания к старшим сестрам Скалон в другое. «Прошли года (причем цифра 3), известные воспоминания, известные мысли, известное ожидание, сомнение, маленький страх и т. д. Вообще приходит срок доказывать справедливость слов, сказанных кем-то, когда-то и где-то! (Впрочем, я знаю где: на соломе!) Вам не до переписки. Но вот Вера Дмитриевна, от нее я никак не ожидал. Написал ей в мае письмо, ждал очень ответа и не получил его. Между прочим, я ей упомянул, что не увижу ее в Москве. Написал ей также, что очень и очень жалею, что вас всех не увижу (и это правда истинная, потому что я вас всегда хочу видеть), но опять-таки она мне не ответила...» Или: «...нашему брату теперь только и доставляет удовольствие смотреть на чужое счастье. Знаете, как-то свое вспоминаешь, и на том спасибо... Мне... было приятно мысленно перелетать вместе с вами в прошедшее время, в прошедшую жизнь, которые вы затрагиваете в письме ко мне, которую вы вспоминаете». Или, наконец: «Я отлично знаю свои годы, и мое название себе «старик» есть только шутка, ну, положим, такая же, как весь 1890-ый год, начиная с Дм[итрия] Ил[ьича] и кончая «соломой» включительно. ...Как раз в эту минуту подходит к моему окну, около которого я вам пишу, хозяйка дома... и говорит мне такую странную фразу: «пошлите ей мой привет, поцелуйте ее», затем немного отходит и добавляет: «только если она вас любит!» Меня почему-то это ужасно поразило. Мне сделалось почему-то тяжело! больно! Бог знает, что такое! Впрочем, все равно! И то, и другое посылаю вам! Хотела ли она вам послать это, или кому-нибудь другому — не знаю. Вообще, ни вас, ни кого другого она не знает и ничего ни об ком не слышала. Мне это ужасно странно! Что это значит?»¹.

Некоторые из сочинений лета 1893 года договаривают то, на что намекается в письмах. Это прежде всего две начальные части Фантазии (Первой сюиты) для двух фортепиано — Баркарола, «И ночь, и любовь...». Программные стихотворные эпитафии к этим частям

¹ Письма, с. 94, 95, 96, 99. Дмитрий Ильич — младший брат А. И. Зилоти (Митя), бывавший в Ивановке летом 1890 г.

взяты у поэтических любимцев молодого Рахманинова — Лермонтова и Байрона. Выбрано было то, что как-то соприкасалось с лебединским летом, но тут же мысленно переносило в ивановское. Так, байроновский эпитафия ко второй пьесе «И ночь, и любовь...», посвященной часу, «когда в тени ветвей поет влюбленный соловей, когда звучат любви обеты», можно дополнить отрывком письма к Наталии Скалон от 5 июня: «Весь вечер сижу в саду (кроме часа корреспонденции, которая у меня большая). Время в саду проходит так: иногда читаю, изредка просто сижу и вздыхаю, затем мечтаю, в общем же вечера скучаю. Прибавить должен еще к этому, что соловьев слушаю, опять-таки иногда, потому что в большом количестве это действует на нервы, а вы знаете, в наш 19-й век все до известной степени нервны... Упустил вам только одно сказать... Впрочем, раздумал и ничего не скажу»¹. В музыке пьесы, вслед за вкрадчивыми терцовыми зовами, имитируются трели и щелканье соловья, а на фоне их запеваются тема с авторским обозначением «amogoso» — еще один вариант вездесущей «секвенции Земфиры», которую, собственно, пора уже переименовать в рахманиновскую «лейтсеквенцию любви»:



А из нее тотчас рождается краткая хроматическая тема страстно-томительного устремления (над которой веет тень вагнеровского «Тристана» — оперы-поэмы бесконечного любовного томления). Она длительно кульминирует, оборачивается громогласными «зовами», ненадолго отстраняется соловьиным пением и вновь неотступно его пронизывает.

В лермонтовском эпитафия к Баркарале венецианские образы — плеск «студеной вечерней воды... под веслами гондолы», «песнь», «гитары звон» — не так уж трудно было ассоциировать с более близкими — вспомнить, например, о катании на простой лодке по пруду, имевшемуся и в ивановском парке и в лебединском саду (где были три «милые, симпатичные, добрые» ба-

¹ Письма, с. 94.

рышни — только «не те»). Но, разумеется, суть эпитафии заключалась в его последнем четверостишии — «песне гондольера»:

... Гондола по воде скользит,
А время по любви летит;
Опять сравнивается вода,
Страсть не воскреснет никогда.

Такая песня могла живо затрагивать того, кто три года назад не раз катался вечерами на ивановском пруду — как это однажды было описано в дневнике Веры Скалон: «Вечером Татуша, Наташа, Сергей Васильевич и я пошли кататься на лодке, но Наташа по обыкновению осталась в купальне распевать романсы, а мы покатались около часа. Я нарочно села спиной к Татуше, а лицом к Сергею Васильевичу, но и на него ни разу не решилась взглянуть, а все смотрела мимо или на дно лодки. Сергей Васильевич греб тише обыкновенного, а когда мы причалили, то он сознался, что у него болит рука. Как это мило с его стороны: он решился страдать, чтобы не лишить нас удовольствия. Какой он славный. Если сестра прочтет эти последние строки, то она, чего доброго, решит, что я влюбилась в Сергея Васильевича»...¹

В Баркароле из тихих зовов-всплесков и позваниваний гитары рождается еще один вариант «лейтсеквенции любви»:



В середине пьесы стилизация «песни венецианского гондольера» в сладостном итальянском духе складывается из серии фраз-зовов, настойчиво возвращающихся к исходному звуку. Они звучат на звукописном «пейзажном» фоне, родственном фону в *Andante cantabile* из концерта фа-диез минор. Мажорные фразы-зовы легко оминориваются и под конец сочетаются с нисходящей цепью грустных хроматизмов, замыкающейся «рахманиновским» аккордом — лейтгармонией тоски и одиночества.

От лаконичной сконцентрированности Пьес-фанта-

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 392—393.

зий Рахманинов как бы вдруг ринулся в новой Фантазии на противоположный полюс — начал создавать широко раскинутые «музыкальные картины», изобретательно используя в них живописно-колористические возможности письма для двух фортепиано (тут он кое-что плодотворно унаследовал от Аренского). Так, Баркарола почти достигла размеров первой части концерта фа-диез минор. Это, однако, означало не отказ от оригинальных принципов «сжатой» драматургии, а переход к новому методу их использования. Рассредоточив драматургию «по горизонтали», композитор усилил «уплотненность по вертикали». И в Баркароле, и в пьесе-поэме «И ночь, и любовь...» развитый пейзажный фон приобрел значение самостоятельного образного компонента. Он изобилует вариантно-повторными выразительными деталями — мелодическими, гармоническими и фактурными. Этот «фон нового типа» сопрягается с мелодико-тематическим пластом, привлекая к себе внимание, раздваивая его. Если Аренский в своих сюитах для двух фортепиано слегка наметил такую тенденцию, то Рахманинов вновь выступил несравненно более смелым преобразователем романтических традиций (исходящих в первую очередь от самого большого «драматурга романтических фонов» — Шопена).

Именно здесь обозначилось главное драматургическое различие между пейзажной лирикой Чайковского и Рахманинова. Посвятив старшему музыканту свою Фантазию для двух фортепиано, младший, обладая обостренной образно-тональной ассоциативностью, написал первый номер сюиты в соль миноре подобно одноименному произведению Чайковского — Баркароле из «Времен года». Но там поэтическая грусть изливается гораздо свободнее в развитой песенной мелодии, которая сопоставляется с более безмятежным напевом и лишь слегка оттеняется скромно развитыми фоновыми элементами. В Баркароле же Рахманинова томительно длится скованная лирико-драматическая созерцательность, которую создает сложная драматургическая двуплановость.

Оригинальный вариант сжатой драматургии возник тем же летом под пером Рахманинова в романсе «Давно ль, мой друг» на слова А. Голенищева-Кутузова. Распевная соль-минорная элегия в духе некоторых известных образцов Глинки и Даргомыжского звучит здесь в двух экспозиционных куплетах, а в четвертом,

соль-мажорном, превращается в ликующий лирический дифирамб. Поэтической основой этому послужил контраст образов печальной разлуки и радостной встречи. Третья же строфа, рисующая тоску одиночества («Желанья гасли... Сердце ныло... Стояло время... Ум молчал...»), интерпретирована композитором как средний раздел формы. Он построен на сплошь диссонантных гармониях при мелодическом остинато в одном из средних голосов фортепианной партии, к которому временно присоединяется и вокальное речитирование. Этот раздел, близкий жанру ариозо, напряженно накапливает скованную эмоциональную энергию для мгновенного взрыва — переключения в финальный дифирамб. Итак, в скромные рамки вокальной миниатюры уместился своего рода цикл из трех разножанровых частей — ярко контрастных и вместе с тем тесно внутренне связанных единым афористическим лейтмотивом страстного любовного обращения-признания. Лейтмотив предстает то как грустный элегический распев-возглас (пример 60а), то как заостренная, но скованная речитация в фортепианной партии среднего раздела (пример 60б), то как окрыленный мажорный взлет, превращающийся в ликующий «трубный глас» (подобно кульминации романса «В молчаньи ночи тайной» — пример 60в), и затем становится «мотивом торжествующего утверждения» (пример 60 г):

60а Andante tranquillo



В 38 тактах романса лейтмотив в своих разных трансформациях звучит 29 раз, пронизывая всю музыкальную ткань.

Среди сочинений лета 1893 года оказались также Романс и Венгерский танец для скрипки с фортепиано. Главное место в тематизме Романса заняла все та же «лейтсеквенция любви» вместе с лейтгармонией «тоски и одиночества». Но втрое более протяженный, чем «Давно ль, мой друг», скрипичный Романс весь выдержан в элегических тонах. Вместе с Венгерским танцем (близким рядом эпизодов «Пляски мужчин» из «Алеко») эта пьеса, по-видимому, навеяна другой линией в «памяти сердца», ведущей к А. А. Лодыженской.

Возможно, что скрипичные пьесы явились своего рода творческой разрядкой перед началом самой большой работы, с названием которой дело обстояло не просто.

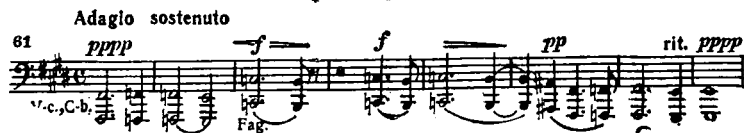
Партитура этого сочинения впоследствии вышла в свет с мало определенным заголовком «Фантазия для симфонического оркестра», и только на листе, следующем за титульным, было напечатано:

«Фантазия эта написана под впечатлением стихотворения Лермонтова «Утес». Автор избрал эпиграфом к своему сочинению начальные слова стихотворения:

«Ночевала тучка золотая
На груди утеса великана».

Вскоре, однако, Рахманинов стал называть свою симфоническую Фантазию просто «Утесом».

Из трех основных тем «Утеса» две родились в ясном программном соответствии лермонтовскому эпиграфу и сразу так же лаконично сопоставлены, как и начальные строки стихотворения. Для обрисовки мрачного Утеса во вступительном разделе Фантазии используется инструментальный унисонный речитатив, глухо звучащий в низком регистре:



Тема полна приглушенной, скованной скорбной страстности. Немаловажная выразительная роль принадлежит здесь ладовой неопределенности — звукоряд

темы складывается из двух стиснутых трехзвучных хроматических отрывков (подобно «мотиву ненависти» в «Алеко»), в своем тритоновом соотношении минующих главный ладовый индикатор — терцию тональности ми.

Легкое дуновение (шорох тремолирующих струнных), контрастное горьким «вздохам» Утеса (секундовые мотивы у валторны соло), приносит с собой нечто светлое и грациозное — «порхающую» тему Тучки:

Più vivo, leggiere e sempre grazioso



Это — образ, несколько родственный Снегурочке из одноименной оперы Римского-Корсакова — в какой-то мере такому же двойственному фантастическому существу, как и Тучка. Думается, что и флейтовая пассажная колоратура и ми-мажорная тональность были избраны для темы Тучки не без воздействия первой арии Снегурочки в прологе оперы Римского-Корсакова. Но рахманиновская тема отличается большей холодностью и внешним блеском — прихотливыми переливами гармонических красок. В дальнейшем она лишь ненадолго становится немного распевнее — словно получает на время «немножечко сердечного тепла», о котором просила Снегурочка (см. *Moderato* после ц. 5 и после ц. 7). Тема Тучки — варьирующий рефрен свободно построенной рондообразной формы первой части симфонической Фантазии, завершающийся исчезновением прекрасного, но недостижимого видения (см. ц. 15). Во втором эпизоде этой части (*Un raso tempo mosso* после ц. 6) звучит тема Утеса, приобретающая характер страстной мольбы-устремления (в ней есть некоторая близость с одной из тем Мизгирия в корсаковской «Снегурочке»¹):

¹ Из более ранних рахманиновских тем ближе всего к характеристике Утеса лейттема Алеко с ее острыми речитативными возгласами. В этом эпизоде (а также в коде, в эпизоде *Mezzo mosso largamente*) тема гармонизована рядом нонаккордов в тритоновом соотношении, с проходящими хроматическими звуками. Тем самым сливаются гармонические приемы позднего романтизма (прежде всего — вагнеровские) с драматическим переосмыслением «фантастической тритоновости» Римского-Корсакова, при предпосылках к тому же в ладовой структуре унисонного изложения темы Утеса (пример 61).



В двух других эпизодах (от *L'istesso tempo* перед ц. 3 и после ц. 9) развивается еще одна тема, прямого истолкования которой не найти в лермонтовском стихотворении. Ее мелодия начинается как бы с робкой попытки запеть «лейтсеквенцию любви», а завершается она лейтмотивом (и лейтгармонией) «тоски и одиночества»:



Эта тема «несбыточной любви» особенно трансформируется во второй половине третьего эпизода (*Quasi Presto*). Здесь она растворяется в пассажном движении, которому противопоставлена непрерывная пульсация — новый вариант ритмоформулы тревожной настроенности, проглянувшей в сумрачно-затаенных эпизодах «Алеко» (см. пример 44). Но теперь в ней исчезли следы вальсового происхождения, она стала острее и обобщеннее.

Вторая часть Фантазии — *Allegro con agitazione* — начинается с появления темы Утеса, звучащей с протестующим отчаянием. Далее она превращается в мольбу (*Meno mosso, largamente*), приводящую к иступленной кульминации и катастрофическому срыву (*Allegro moderato*). Но «память сердца» все еще жива. Дважды издали доносятся отзвуки темы «несбыточной любви» (закрытая валторна), в которую проникает выразительный штрих: мотив «тоски и одиночества» на единый миг, как бы на прощание, заменяется началом «лейтсеквенции любви» (такты 3—4 после цифры 21). В ответ вариант темы Утеса повторяется несколько раз

как возглас скорбного протеста, который неумолимо пресекает «роковая» кадансовая формула из Прелюдии до-диез минор:



Симфоническая Фантазия двадцатилетнего композитора оказалась наиболее зрелым произведением крупной формы в творчестве молодого Рахманинова. Опираясь на опыт создания предельно сжатых «маленьких музыкальных трагедий» (Интродукции к «Алеко», Прелюдии до-диез минор, романса «Не пой, красавица, при мне»), композитор вновь обратился к крупной одночастной форме. Тем не менее новая «большая одноактная музыкальная трагедия» оказалась насквозь подчиненной законам своеобразной рахманиновской «сжатой» драматургии. «Сжатие по горизонтали» выражается в том, что каждая из трех основных контрастных и сложно взаимодействующих тем-образов внутри себя складывается из свободно-остинатных ячеек, и слуховым вниманием почти непрерывно владеет какой-либо из этих музыкальных афоризмов. Ибо в «Утесе» фактически отсутствуют разрезающие (вступительные, дополнительные, связующие) разделы, не насыщенные в образно-тематическом смысле. Даже эпизоды «легкого дуновения», которые являются словно отблеском темы Тучки и окружающей ее радужной воздушной перспективы, представляют собой своего рода фигурационную тему. В произведении большая роль принадлежит принципу постоянства тембровых инструментальных характеристик (преимущественно низкие струнные, валторны и фаготы у Утеса, флейта и кларнет у Тучки, деревянные духовые и изредка валторна в теме несбыточной любви). Не обладая ясно очерченным мелодическим рисунком, «тема дуновения» отличается, однако, своего рода сложно дифференцированным темброво-фактурным постоянством — представлена прозрачным и трепетным тремоландо скрипок и альтов с последующим дополнением трелями и пиццикато, глиссандо, арпеджиями, арпеджиато, а в конце еще флажолетами арфы, мягко скользящими пассажами и легким стаккато деревянных духовых. Но все это — не самодовлеющая

демонстрация стремительно возросшего мастерства оркестратора, а обогащение психологически-выразительных элементов красочно-изобразительными, органичное слияние темброво-драматургических черт симфонизма Чайковского и Римского-Корсакова.

Симфоническая Фантазия Рахманинова оказалась произведением глубоко автобиографичным, как и фортепианные Пьесы-фантазии, и первые части Фантазии для двух фортепиано. Тут нельзя не вспомнить фразу из письма к Наталии Скалон в 1891 году, в первое одинокое ивановское лето после прошедшего, счастливого: «У меня фантазия богаче, шире памяти, и я, бог знает, куда на ней улетел...». Но из остального контекста совершенно ясно, что «бедный странствующий музыкант» на крыльях фантазии улетел тогда именно в свои воспоминания; по его собственному выражению, память начала показывать ему дорогие сердцу «прежние картины»¹.

С лермонтовским стихотворением в рахманиновском «Утесе» совпала лишь самая общая поэтическая ситуация и символика. Развитие же музыкального действия с большой инициативностью вышло за его пределы, и, в частности, финал получился совсем иным. Страстная непримиримость рахманиновского «Утеса» непохожа на затаенную грусть лермонтовского («...Одинок он стоит, задумался глубоко и тихонько плачет он в пустыне»). Однако у симфонической Фантазии была еще другая, необъявленная программа, и этот секрет Рахманинов раскрыл к моменту премьеры произведения (20 марта 1894 года) Н. Д. Кашкину. В своей рецензии тот написал: «Программой для Фантазии г. Рахманинову послужил один из рассказов А. Чехова — «На пути»; но композитор дал своему сочинению название «Утес», потому что эпитафией к рассказу послужило начало известного стихотворения Лермонтова»². Через несколько лет, познакомившись друг с другом, Чехов и Рахманинов дружески обменялись печатными экземплярами своих сочинений. 23 сентября 1898 года Чехов написал из Ялты сестре: «Милая Маша, возьми 1 экз. «Мужики» и «Моя жизнь», заверни в пакет и в Москве, при случае, занеси в музыкальный магазин Юргенсона или Гутхейля для передачи «Сергею Ва-

¹ Письма, с. 45.

² «Артист», 1894, апр., кн. 4, с. 248.

Сильевичу Рахманинову». Или поручи кому-нибудь занести»¹. А в чеховской библиотеке сохранился печатный экземпляр авторского переложения Фантазии для фортепиано в 4 руки с надписью: «Дорогому и глубокоуважаемому Антону Павловичу Чехову, автору рассказа «На пути», содержание которого, с тем же эпиграфом, служило программой этому музыкальному сочинению. С. Рахманинов. 9 ноября 1898 г.»

Но не следует спешить называть темы-образы Фантазии именами чеховских героев. Инструментальной музыке не доступна точная портретная конкретизация, и поэтому Рахманинову так подошла поэтическая обобщенность стихотворения Лермонтова. Но зато музыка, как никакое другое искусство, способна выражать сложный ход и тончайшие нюансы психологических процессов, происходящих в душевном мире человека. Именно в этом плане послужило Рахманинову программой произведение Чехова, которому 30 декабря 1888 года написал следующие строки Д. В. Григорович: «Рассказы «Несчастье», «Верочка», «Дома», «На пути» доказывают мне то, что я уже давно знаю, то есть, что Ваш горизонт отлично захватывает мотив любви во всех тончайших и сокровенных проявлениях»².

Самый близкий к чеховскому рассказу образ в рахманиновской Фантазии и есть внешне наименее характерная, а внутренне наиболее сложная тема «несбыточной любви». Случайная недолгая встреча на постоялом дворе двух незнакомых людей, резко разнящихся по социальному положению, но одинаково душевно одиноких, освещена у Чехова изнутри сложным спектром тончайших поэтических светотеней. Робкое, но готовое вот-вот вспыхнуть, преобразить жизнь героев чувство угасает и еще горше ввергает в пучину одиночества. Эта психологическая коллизия, остро современно и с глубоко русской характерностью выраженная двадцатилетним Чеховым, написавшим свой рассказ в конце 1886 года, оказалась автобиографически близкой двадцатилетнему Рахманинову в 1893 году. Сами же образы героев чеховского рассказа проецировались в рахманиновскую Фантазию лишь в обобщенном плане, через посредство лермонтовского эпиграфа. Особенно

¹ Полное собр. соч. и писем А. П. Чехова, т. 17. М., 1949, с. 313.

Начиная с «Утеса», Рахманинов начал печатать свои произведения также в издательстве Юргенсона.

² Цит. по кн.: Чехов А. П. Соч., т. 5, М., 1946, с. 498.

это относится к образу Лихарева, которого сам Чехов в конце рассказа сравнил с остающимся в одиночестве утесом.

Главное же, что сблизило произведения Рахманинова и Чехова, вообще выходило далеко за рамки и программности и автобиографичности. Считать образ Лихарева автобиографично-программным для Рахманинова было бы такой же грубой ошибкой, как путать самого Чехова с условно-собирательным типом «безвольного чеховского интеллигента». Ибо страстная непримиримость в трагической ситуации, свойственная рахманиновскому «Утесу», вовсе не присуща так называемым «чеховским героям». Эта страстная непримиримость самого великого русского писателя к действительности, порождавшей таких людей. Именно там, где автобиографическое, личное становилось широко значимым, Чехов и Рахманинов «сошлись» в своих устремлениях.

5.

Завершая лебединское лето созданием «Утеса», двадцатилетний Сергей Рахманинов подошел к труднейшему творческому перевалу. Страстная автобиографическая исповедь «лирического героя» его ранних произведений прозвучала с трагедийной силой и полнотой. Что же предстояло далее?

Перед приездом в Лебедин Рахманинов побывал в Новгороде у бабушки Софии Александровны, после перерыва в несколько лет. Посещение родных краев направило творческую фантазию к впечатлениям, взволновавшим когда-то воображение подростка, услышавшего что-то необычайно притягательное в гулком колокольном перезвоне и попытавшегося зафиксировать это на нотной бумаге. Теперь же двадцатилетний композитор создал две «колокольные» музыкальные картины (заключительные части Сюиты-Фантазии для двух фортепиано), навеянные контрастными образами русской жизни, — «Слезы» и «Светлый праздник» с эпиграфами из Ф. И. Тютчева и А. С. Хомякова. Оба сочинения явились отзвуком ярких впечатлений, только это уже было лирическое повествование, но не о себе.

«Одно из самых дорогих для меня воспоминаний детства, — рассказал впоследствии Рахманинов, — связано с четырьмя нотами, вызванивавшимися большими

Колоколами Новгородского Софийского собора, которые я часто слышал, когда бабушка брала меня в город по праздничным дням. Звонари были артистами. Четыре ноты складывались во вновь и вновь повторяющуюся тему, четыре серебряные плачущие ноты, окруженные непрерывно меняющимся аккомпанементом. У меня с ними всегда ассоциировалась мысль о слезах. Несколько лет спустя я сочинил сюиту для двух фортепиано, в четырех частях, раскрывающих поэтические эпитафии. Для третьей части, которой предпослано стихотворение Тютчева «Слезы», я тотчас нашел идеальную тему — мне вновь запел колокол Новгородского собора»¹. Многие композиторы и до и после Рахманинова обращались — только в вокальных сочинениях — к лаконичному тютчевскому стихотворению «Слезы людские» (1849), соединяющему остроту и концентрированность лирической интонации с широкоохватностью поэтической мысли.

В 1880 году Чайковский написал на этот текст один из своих вокальных дуэтов (op. 46 № 3). Он прочел строки Тютчева в сугубо лирическом ключе, а демократическую широту темы подчеркнул обращением к бытовому романсному жанру, не побоявшись при этом коснуться «жестоких», «цыганских» интонаций. Рахманинов, посвятивший свою сюиту Чайковскому, по-иному представил себе художественную задачу. Вместо камерного, интимно доверительного дуэта двух женских голосов, поющих романсную мелодию, в произведении молодого композитора афористичную «тему капающих слез» запел, настойчиво обращаясь ко множеству людей, голос русских колоколов (партия первого фортепиано):

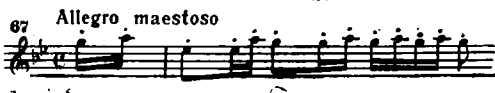
The image shows a musical score for two pianos. The top staff is labeled 'Piano I' and the bottom staff is labeled 'Piano II'. Both staves are marked 'Largo di molto'. The key signature has one flat (B-flat). The Piano I part consists of a continuous eighth-note melody starting on G4, moving up stepwise to D5. The Piano II part features a sparse accompaniment with long, sustained notes and rests, marked with 'p' and 'pp' dynamics. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

¹ Bertensson-Leyda, p. 184.

«Четыре серебряные плачущие ноты», без устали повторяющиеся со строгой ритмической и свободно варьируемой мелодической остинатностью, по выражению самого автора, окружены «непрестанно меняющимся аккомпанементом». Этот многослойный фон из мелодически и гармонически насыщенных фигураций, сливающихся в целое море звонов, ассоциируется с «морем слез», с картиной безбрежного горя людского. Она восходит, с одной стороны, к остиратно-фигуративной звукописи в изображении «Окиан-моря», открывающего симфоническую картину Римского-Корсакова «Садко». С другой стороны, ее прообразы — раздающийся в «смутное время» на Руси перезвон в сцене венчания на царство Бориса Годунова в народной музыкальной драме Мусоргского и набатный звон, вещающий в финале первого действия «Князя Игоря» Бородина о падении половцев на русскую землю. Под пером же молодого Рахманинова, вступившего на творческий путь в новую, небывало переломную эпоху, начало обозначаться тесное слияние лирико-эпико-драматических образов. Колокола, прежде либо рассыпавшиеся в торжественных перезвонах, либо пророчески гудевшие в русской музыке, у него еще и проникновенно запели, придавая лирической задушевности эпико-драматический стихийный размах. Рахманиновская «тема слез» — уже не только «колокольная» гармоническая фигурация (как, например, у Мусоргского), но и фигурация мелодическая, включающая скорбные песенные интонации. В бородинском набатном звоне есть остинатная попевка с типично русской песенной трихордностью. Однако роль главного лирико-мелодического обобщения у Бородина играет не «колокольная», а широкая песенная фраза, ведущая свое происхождение из вокальной партии Ярославны. Рахманиновский же «плач колокола» — настоящая мелодическая тема: ей подчинены фоновые фигурации, и она является ведущим элементом общего музыкального развития. Слуховое внимание сначала долго фиксируется на этой остинатной теме. А затем ее основные интервалы (с особенной настойчивостью — тритон) входят в гармонический стержень среднего раздела, где основу вибрирующей звуковой ткани составляет напряженное фигурационное обыгрывание малотерцовой цепи малых нонаккордов с пропущенной, либо пониженной квинтой. Таким образом, звуковая горизонталь превращается в звуковую

вертикаль: остигатная мелодия «застывает» в сложную гармонию. Однако мелодико-фигурационное развитие темы интенсифицируется — это уже не капающие слезы, а тяжело вздымающийся поток. Извилистая восходящая мелодия образует здесь так называемую гамму Римского-Корсакова (тон—полутон). Так обнаруживается еще одна связь с его симфонической картиной «Садко», где впервые был развернуто применен этот необычный для своего времени звукоряд. Но если Римский-Корсаков использовал его в фантастическом эпизоде спуска в подводное царство, то Рахманинов драматически переосмыслил это средство как «устойчивую неустойчивость», которая заставляет напряженно искать выхода из тревожного «заколдованного ладотонального круга». Таким выходом становится лишь поворот к репризе (цифра 4) — возвращению образа тихо капающих слез. В коде же остигатной формулой становится доносящаяся издали поступь траурного шествия, на фоне которой появляется лейтафоризм тоски и одиночества, и в наступающей тишине допевадается «тема слез»¹.

Вслед за тем в финале сюиты — «Светлом празднике» — разворачивается контрастная звуковая картина — море праздничного пасхального перезвона. В чем-то наивные, а в чем-то поразительно меткие начальные страницы полудетского Ноктюрна до минор оказались эскизом к этой картине, определив ритмический рисунок ее главной остигатной темы — непрерывного перезвона мелких колоколов (ср. пример 2):



см. пример 3). Римский-Корсаков назвал воспроизведенный им «русский православный трезвон» — «плясовой церковной инструментальной музыкой», а обращение к самому сюжету увертюры объяснил желанием передать «легендарную и языческую сторону праздника»¹.

В 1893 году Рахманинову был уже хорошо знаком корсаковский «Светлый праздник», и, создавая одноименное сочинение, он также воспользовался обиходным пасхальным напевом «Христос воскрес». Но если пространная программа с цитатами из псалмов Давида и евангелия от Марка послужила Римскому-Корсакову сюжетной канвой для неспешно обрисовываемой эпической музыкальной картины, живописующей обрядовые эпизоды пасхальной службы с общим прицелом воплотить постепенный «переход от мрачного и таинственного вечера страстной субботы к какому-то необузданному языческо-религиозному веселию утра светлого воскресения...»², то Рахманинов избрал тип картинно-динамической драматургии. Взятый им у А. С. Хомякова программный эпиграф состоит всего из четырех строк обобщенно-описательного плана:

И мощный звон промчался над землею.
И воздух весь, гудя, затрепетал,
Певучие, серебряные громы
Сказали весть святого торжества...

Сама музыкальная картина написана как бы несколькими размашистыми звуковыми мазками, своеобразно заостренными и динамически сопряженными. Исходный звуковой мазок, проведенный через все музыкальное полотно, — оstinатный плясовой колокольный напев — мелодически более развит и ладово более напряжен, чем у Римского-Корсакова. Это — плясовая трансформация той трихордной попевки с острой тритоновой интонацией, которая вошла в рахманиновскую тему «серебряного плача русских колоколов». Второй «мазок» — оstinатная последовательность двух септаккордов (они имеют по два общих звука и по два смежных, смещающихся на малую секунду). Это как бы

¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, с. 167—168.

² Там же, с. 168.

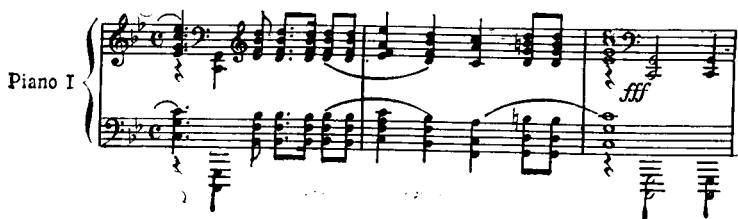
удары больших колоколов, вступающие на фоне «малого трезвона»:



Остинатная тема «малого трезвона» полностью вливается в гармонию «большого трезвона», и звуки *соль* — *ля*, наиболее упорно повторяющиеся в первой, мелодической теме, — общие в аккордах второй, гармонической темы. Они же позднее выделяются в самостоятельную оstinatную тему в среднем голосе — в двух эпизодах, где Рахманинов мастерски живописует разгудевшееся море звонков. Изложение расслаивается здесь по вертикали на пять оstinатных мелодико-гармонических фигурационных линий. Эти яркие по фонизму эпизоды предваряют двукратное «хоровое» звучание темы «Христос воскрес». Она взята, по сравнению с Римским-Корсаковым, в более мелодически «стиснутом» трехступенном варианте с особо подчеркнутой малосекундовой интонацией (*ре—ми-бемоль*), с напряженными «истовыми» ритмическими упорами на втором звуке, входящем в главную оstinatную тему «малого трезвона»¹:



¹ Рахманинов вовсе не взял тему «такою, какою она поется по обиходу Львова, то есть в современном миноре с повышенной VII ступенью», — как с укоризной заявил некий рецензент, укryw-



Постепенно накапливается общая динамическая напряженность. А относительная финальная разрядка (после второго «хорового» эпизода) является еще одним оригинальным, комплексным ладово-гармоническим мазком. Ибо только здесь субдоминантовые гармонии, преобладающие во всем звуковом массиве, постепенно разрешаются в соль-минорную тонику с характерно-русской плагальностью¹. Новаторски разворачивая мелодико-фактурно-гармонический фонизм русского колокольного звона, Рахманинов придает своему «Светлому празднику» по-современному напряженный, стихийно-возбужденный характер и затененный общий колорит (в частности, сохраняет до конца минорное ладовое наклонение, в отличие от Римского-Корсакова, завершающего «Воскресную увертюру» ликующим мажором).

Итак, молодой композитор начал искать пути к новым, широкоохватным образам и, соответственно, к новому тематизму и обновлению музыкально-драматургических форм. Поискам этим предстояло быть долгими и трудными. Первые их шаги увенчались заметным успехом благодаря чуткой и смелой опоре на стихию колокольных звучаний. Но параллельно начались поиски тем-образов с национальной песенно-вокальной природой. Так, еще одно лебединское сочинение оказалось обращением к столь необычному жанру, что не получило очередногоopusного номера и не пошло в печать.

шийся под инициалами «Н. В. С.» («Артист», 1894, апр., кн. 4. Современное обозрение. Концерты, с. 255). Композитор сделал свой, ритмически и гармонически динамизированный вариант. В частности, «современный» вводный тон минора он использовал не в мелодии, а только в гармонизации, которую одновременно насытил «архаическими» параллельными квинтами.

¹ Доминантовые гармонии соль минора вообще отсутствуют в песне, в которой ни разу не затрагиваются оба наиболее остро тяготеющих к соль-минорной тонике звука — вводный тон и II низкая ступень.

То был четырехголосный духовный концерт «В молитвах неусыпающую богородицу» для хора a cappella. Церковное хоровое пение рано вошло в круг слуховых впечатлений Рахманинова. Но что могло оно подсказать творческой фантазии двадцатилетнего композитора? В конце 1870 — начале 1880-х годов маленький Сережа Рахманинов, бывая в церквях и монастырях в Новгороде, под Новгородом и в Петербурге, имел возможность познакомиться с тремя основными родами духовных песнопений. Одним из них были авторские концертные сочинения — область, пришедшая к тому времени в большой упадок. Под монопольной эгидой реакционного начальства Петербургской придворной певческой капеллы (А. Ф. Львова, Н. И. Бахметьева) здесь уже с полвека подвизались третьесортные композиторы. В их руках сосредоточился и другой род церковной музыки — гармонизация одноголосных культовых напевов (наиболее древнего, так называемого знаменного распева и сложившихся позднее греческого и киевского распевов). Делая плоские рутинные гармонизации, эти композиторы, опиравшиеся на эклектические общеевропейские стандарты, скрадывали и искажали мелодическое богатство исконного монодического стиля. Они как бы «поправляли» грубой ремесленной росписью старинные звуковые фрески, в создании которых приняли участие многие поколения древнерусских распевщиков, внедривших в культовую музыку народно-национальные песенные черты.

Однако в провинции, в сельских местностях бытовал другой род гармонизаций тех же старинных напевов, одногласно зафиксированных с 70-х годов XVIII века в печатных нотных книгах — так называемых Обиходах церковного пения. Этот род гармонизаций практически сложился как «простое» — безавторское «клиросное» или «монастырское» пение. В нем упрощались старинные роспевы, но вместе с тем использовались некоторые несложные приемы русского бытового многоголосия, восходящие к кантам и псалмам XVII—XVIII веков и, одновременно, имевшие точки соприкосновения с народно-песенной хоровой подголосочной полифонией (например, частое удвоение основной мелодии в верхнюю терцию с басовой опорой — то есть изложение, лишенное тяжеловесной «немецкой» хоральности). Это «простое» пение могло ярче всего воздействовать на Рахманинова в детские годы. Тем более, что

на древней новгородской земле в нем могли также сохраниться отдельные исконные мелодические штрихи. Быть может, в нем были отзвуки колоритных терпких оборотов, свойственных зачаткам знаменного многоголосия и отчасти стилю старинных партесных концертов, в своей свободной гармонической вертикали подобных полимелодическому русскому народному голосоведению.

С 1885 года Рахманинов, переселившись в Москву, получил возможность войти в курс новейших событий в сфере авторской духовной музыки. С конца 1880 года в концертах стала исполняться Литургия Чайковского — свободная композиция на духовные тексты, а с 1882 года — его Всенощное бдение, основанное на гармонизациях обиходных мелодий. В 1885 году Юргенсон напечатал девять отдельных духовных хоров Чайковского (за исключением «Тебе поем» — свободных композиций), первое исполнение которых состоялось в феврале 1886 года в Московской консерватории на духовно-музыкальном вечере. В марте 1887 года в концерте Московского хорового общества прозвучало последнее духовное сочинение Чайковского «Ангел вопиаше». В 1894 году опубликовал несколько свободных духовных композиций и несколько переложений обиходных напевов Римский-Корсаков. Все это было реакцией на предшествующий долгий застой, желанием, говоря словами Чайковского, «хоть немножко содействовать отрезвлению нашей церковной музыки, искаженной бездарными пошлыми изданиями Капеллы»¹.

Чайковский и Римский-Корсаков в своих духовных композициях преимущественно придерживались норм голосоведения строгого контрапунктического стиля западноевропейской церковной полифонии XV—XVI веков, избегая больших скачков, хроматизмов, ограничивая применение диссонансов. Это направление восходило к опытам, предпринятым Глинкой в последние годы его жизни, и поддерживалось авторитетными взглядами В. Ф. Одоевского, Г. А. Лароша, С. И. Танеева. Обращение к «строгому» стилю имело некоторые положительные результаты благодаря родству звукорядов старинных русских и западноевропейских («церковных») диатонических ладов. В целом, однако, пере-

¹ Чайковский П. Литературные произведения и переписка, т. 10, М., 1966, с. 160.

несение норм, сложившихся на иноземной почве, было искусственным и потому чрезвычайно обедняло выразительные возможности и стесняло творческую инициативу композиторов, связанных также интонированием протяженных канонических древнеславянских текстов. Не удивительно, что при таких обстоятельствах в духовной музыке и Чайковского и Римского-Корсакова их индивидуальный почерк узнается лишь иногда, и то в слабой степени. При этом Чайковский несколько интереснее в своих свободных духовных сочинениях либо в тех случаях, где он «вовсе уклонился от точного последования напеву, отдавшись влечению собственного музыкального чувства»¹. А Римский-Корсаков, напротив, интереснее в отдельных гармонизациях, ибо в них он иногда пытался перенести приемы голосоведения, сложившиеся у него в обработках русских народных песен.

В 1890/91 учебном году Рахманинов прослушал консерваторский курс истории церковной музыки у крупного исследователя древнерусских культовых напевов С. В. Смоленского — с 1889 года директора московского Синодального хора и училища при нем. В 1886 году хор возглавил талантливый дирижер В. С. Орлов, а его помощником в 1891 году сделался А. Д. Кастальский — в будущем известный ученый-фольклорист, знаток хорового дела и композитор. Эти три выдающихся музыканта взялись за коренное преобразование учебной и концертной работы, и в их руках Синодальный хор — захиревший до того старинный центр московской певческой культуры — за несколько лет стремительно поднялся к вершинам международной славы. Новые руководители хора уделяли особое внимание национальному своеобразию исконной знаменной мелодики, что было созвучно интересу ко всей отечественной художественной старине, нараставшему в русском искусстве в преддверии XX века. С середины 1890-х годов Кастальский стал уделять много внимания гармонизации знаменных мелодий и, развивая приемы народно-песенного многоголосия, внес много нового в церковный хоровой стиль.

Рахманинов же еще до этого взялся за свой духовный концерт, который 12 декабря 1893 года прозвучал

¹ Из авторского предисловия к «Всенощному бдению» Чайковского (М., 1883).

под управлением В. С. Орлова в исполнении Синодального хора. Программа состояла из шести песнопений Чайковского, одного — А. А. Архангельского, одного — Н. Н. Сокольского, концерта Рахманинова и новой гармонизации Римского-Корсакова — переложения обиходного напева «Тебе бога хвалим». «Есть ли у нас, русских, своя вполне самостоятельная духовная музыка? — спрашивал рецензент концерта С. Н. Кругликов.¹ — Не задумываясь, можем на это ответить — «нет»... Вы не чувствуете свободы, уверенности в духовных сочинениях наших лучших композиторов. Уйдя из светской музыки, из сферы оркестра, где они живут, как рыба в воде, к смиренным средствам хора человеческих голосов без инструментального аккомпанемента, хора, долженствующего петь русскую музыку религиозного содержания и по качеству лучшую, чем у Сартти, Галуппи, Бортнянского, Львова и Турчанинова, они стеснены, связаны по рукам и ногам, они где-то на полупути между покинутым прежним и не достигнутым настоящим». Свое положение критик аргументирует, однако, только на примере сочинений Чайковского: «Как трудно здесь узнать высокоталантливого симфониста, так всегда властно умевшего распоряжаться колоритом, так вдохновенно проникавшегося настроением сюжета. Здесь он только музыкант-мастер, здесь он только делал, а не сочинял, не творил; здесь он сух среди своих упражнений в церковных тональностях, среди чисто рассудочных, невдохновенных стремлений декламировать текст; здесь его музыка не только не увлекает и не умиляет, но даже не настраивает»¹. Кругликов, разумеется, сильно преувеличивает «сухость» музыки Чайковского из-за пристрастной «кучкистской» ориентации. Последняя лишняя раз подтверждается и тем, что сочинение Римского-Корсакова критик «не обинуясь» называет «лучшим из всей программы». Но он делает это, избегая характеризовать выразительные качества произведения, в то время как справедливость требовала бы сказать, что в нем Римский-Корсаков не менее Чайковского выглядит лишь «тенью самого себя».

Концерту же Рахманинова Кругликов уделил всего

¹ Кругликов С. Духовный концерт в синодальном училище. — «Артист», 1894, янв., кн. 1, с. 176—177.

только одну, однако знаменательную фразу. Рецензент отметил «много красивого, талантливое, но еще больше молодой самоуверенности, легкомысленности отношения к задаче, малого проникновения в выбранный текст молитвословия»¹. По существу эта характеристика означала, что композитор написал нечто, не укладывающееся ни в стилистические традиции, ни вообще в образные рамки жанра. И действительно, «самоуверенный» двадцатилетний автор создал композицию более свободную, чем какое-либо из духовных сочинений Чайковского, решительнее Римского-Корсакова использовал элементы народно-песенного голосоведения, ярко обнаруживая при этом собственные художественные устремления.

Рахманинов избрал самый близкий себе и самый свободный, самый светский из духовных жанров — хоровой (a cappella) концерт, к которому не обращались ни Чайковский, ни Римский-Корсаков. Молодой композитор в целом приблизил свое произведение к трехчастному циклу классического инструментального концерта. В первой, самой протяженной части (*Moderato*, соль минор) он оригинально использовал три начальные строфы кондака «В молитвах неусыпающую богородицу» (заключает праздничную службу «на усение богородицы»). В музыкальном развитии здесь выделено четыре раздела — первый (вступительный), второй и третий (основные, от 16 и от 56 тактов) и репризно-кодальный (последние 8 тактов). В первом и втором разделах звучат объединенные вместе две строфы текста, в остальных двух разделах фигурирует третья строфа. При этом в партитуре сквозное значение приобретает настороженная ритмическая пульсация². Зарождающаяся в аккордовом вступительном разделе, этот лейт-импульс воплощает «неусыпающий» душевный трепет. Весь второй раздел пронизан выросшим из него свободно-остинатным песенным подголоском (см. в тактах 16—34 партию сопрано, далее — партию басов). Эта тема «мольбы» повторяет начальную интонацию второго афоризма Прелюдии до-диез минор — распев «скорбной» минорной терции:

¹ Там же, с. 177.

² Как и в эпизоде «*Quasi Presto*» из «Утеса», это — варианты ямбической формулы.

Moderato

70 В мо - лит - вах не - у - сы - па - ю - щу - ю

В мо - лит - вах не - у - сы -

бо - го - ро - ди - цу,

- па - ю - щу - бо - го - ро - ди - цу

В качестве контрапунктического ответвления от темы «мольбы» рождается более мелодически развитая тема «упования» (пример 70). Она звучит у тенора solo с дублированием альтом solo в верхнюю терцию. Ведущим здесь следует считать нижний голос, как это часто бывает в русской подголосочной полифонии. Не случайно к концу второго раздела утверждается вариант именно этой мелодии:

71

не - пре - лож - но - е у - по - ва - ни - е

В этом итоговом варианте особенно заметно, что основа второй темы сложилась из распева двух «сцепленных» терцовых звеньев, то есть минорного звукоряда, нисходящего от квинты к тонике. Характерный для множества русских народных мелодий, он может быть назван «песенной квинтовой формулой» или «квинтовым распевом»¹. В целом же рахманиновская тема,

¹ Обратим внимание на то, что для своей Гармонизации на Бурлацкую песнь (1891, пример 23) Рахманинов выбрал мелодию, начинающуюся сходным распевом (пропуск II ступени образует характерный трихорд) и что тот же звукоряд несколько раз выразительно опеваётся в Прелюдии до-диез минор (см. пример 52).

сочетая мелодическую плавность с ритмической интенсивностью, наследует подвижным, как бы остинатно «заведенным», но часто лирически-проникновенным хороводным напевам (вспомним хотя бы «Со вьюном я хожу» из сборника Римского-Корсакова). И в изложении второго раздела первой части концерта Рахманинов заметно отходит от тяжеловесной хоральности, занимавшей большое место в духовных композициях, в сторону более прозрачного и свободного гомофонно-полифонического склада русского народно-песенного многоголосия. Разработочное же вычленение мотивов предстает здесь как песенно-вариантная игра попевок при сплошной диатонике и сохранении единой ладотональности. Тем самым намечаются черты оригинальной песенно-мелодической вариантной разработочности (без использования модуляционно-гармонической экспрессии).

Долго накапливавшийся душевный трепет переходит в третьем разделе первой части («Гроб и умерщвление не удержаста») в сурово-страстный подъем чувств. Интонационным ядром остается здесь та же минорная терцовая ячейка. Но ее распев превращается в мощные аккордовые «раскачивания» с усилением роли народно-песенных параллелизмов (терцовых и октавных). И в «звонящей» кульминации с упорами на яркие субдоминантовые гармонии — словно в пронзительных ударах «хорового колокола» — вновь обрисовывается ритмический лейтмотив:

72

не у-дер-жа-ста, не у-дер-жа-ста,

не у-дер-жа-ста, не у-дер-жа-ста;

Однако высокий эмоциональный накал быстро переключается в трепетную настороженность. И на последнем слоге текста распевается песенная мелодия, синтезирующая черты тем «мольбы» и «упования». Это — реприза-кода первой части, подобная скорбно-ласковой, прощальной колыбельной:



Итак, первая часть рахманиновского концерта, не используя сонатности, тем не менее обладает интенсивностью и целеустремленностью тематического развития.

На четвертую строфу текста Рахманинов сочинил задушевную лирическую тему, похожую на современную украинскую народную песню — такую, какую мог слышать в Лебедине:



На приведенной мелодии построена миниатюрная средняя часть концерта. Она близка к экспозиции четырехголосной фуги, насквозь песенной. Запевается тема в мелодическом соль мажоре, а имитируется в натуральном до миноре, что акцентирует субдоминантовость, характерную для русского ладового мышления.

Динамическим перевоплощением той же песенной темы выступает главная тема финала концерта, использующая последнюю строфу текста. Это звонкая хоро-

вая песня-марш, пронизанная волевыми трансформациями лейтмпульса:

75 Allegro

Во ут - ро - бу все - ли - вый - ся прис_но.

- дев - ствен_ну - ю, прис_но - дев - ствен_ну - ю

Не сказались ли здесь какие-то свежие лебединские впечатления, в частности от искусства голосистых украинских певчих? Ибо сходные черты звонкой песни-марша проступили спустя восемнадцать лет в теме, замечательно объединившей величавую торжественность с безудержной напористостью. Создал же ее великий русский композитор, родившийся и выросший на Украине. Это — тема, открывающая Первый фортепианный концерт двадцатилетнего Сергея Прокофьева (начало ее приводится транспонированным в тональность финала рахманиновского хорового концерта и перенесенным в певческую тесситуру):

76 [Allegro brioso]

col 8-va

Песенный характер финала хорового концерта Рахманинова подчеркнут и в его форме, близкой по очертанию к двум запевам с припевами и кодой на материале припева (схема А В А₁ В В₁). Припев же представляет собой как бы распетый ритмический лейтмотив произведения:

72. Строго в такт

во ут-ро-бу все-ли-вий-ся прис-но дев-ственную

Запев финала в своих кульминациях превращается в радостные «пляс и пение колоколов». Как это намечилось еще в юношеском Ноктюрне до минор, здесь происходит взаимопереклечение хоровых и колокольных звучностей, создающее у Рахманинова как бы своеобразный «кульминационный жанр». При этом смело используется колоритный штрих, встречающийся в русском народно-песенном голосоведении, — ходы параллельными квинтами. Примечательно, что под пером Рахманинова они впервые появились в Гармонизации на Бурлацкую песнь, перейдя в нее из сборника Мельгунова, представляющего собой первую попытку записи русского народного многоголосия. И здесь сразу обнаружился принципиально иной художественный метод по сравнению с песенными обработками Римского-Корсакова. Ибо последний заботился о цельности облика старинных народно-эпических жанров, без склонности сопрягать контрастные, разноплановые выразительные средства и воспринимать у народного голосоведения самые «крайние» из них. Так, Римский-Корсаков в своих обработках почти не коснулся квинтовых параллелизмов, которые лишь в виде редкого исключения проникали и в его оригинальные сочинения — в качестве строго однотонной архаической краски. Рахманинов же, обратившись к гармонизации русского народного напева, сразу увлекся сопряжением крайних полюсов выразительности — мягкости и остроты, статики и динамики, колоритности отдельных звукосочетаний и смелого размаха общих звуковых линий. Такая

направленность сказалась также в гармонизации «хорового» напева в «Светлом празднике» и многообразно обнаружила себя в хоровом концерте. Тем самым выявлялось нечто чрезвычайно важное в формировании оригинального рахманиновского стиля. Основой этому служило стремление молодого композитора с современной лирической обостренностью отразить уже не собственно-лирическую, а более широкоохватную тематику.

И не случайно такая сложность и новизна исканий была принята Кругликовым за некую «талантливую самоуверенность», обусловленную «малым проникновением в текст молитвословия». Много позднее Рахманинов сам подтвердил в определенной мере такую оценку своего произведения, вспомнив в 1906 году, что некогда им был сочинен «большой духовный концерт, довольно приличных качеств, но, к сожалению, мало духовных»¹. А сожалелось здесь, по-видимому, о том, что из-за этих качеств, решительно осужденных авторитетным Кругликовым, исполнение рахманиновского хорового концерта 12 декабря 1893 года осталось единственным. Показательно и то, что С. В. Смоленский тут же предложил молодому композитору сочинить другой хоровой концерт, вероятно, на выбранный им самим духовный текст. Но вот что написал по этому поводу Рахманинов Смоленскому 16 марта 1894 года:

«Очень сожалею, дорогой Степан Васильевич, что мне приходится бросить на неопределенный срок одну свою недоконченную работу, а именно: духовный концерт. Мне очень неприятно также, что этим самым я не исполняю своего обещания, данного Вам. ...Говоря откровенно, у меня было весьма достаточно времени, чтобы успеть написать не только один концерт, но даже несколько. Я не написал ни одного. Или у меня не хватило терпения, или способностей совладать с этим текстом. Во всяком случае и то, и другое весьма приискорбно»².

Таким образом, необходимость вникать в молитвенный текст заставила Рахманинова прекратить работу над вторым хоровым концертом. Но в отношении первого было бы неверным полагать, что композитор никак не посчитался в нем со словесным содержанием. В начальных строфах текста Рахманинова, несомненно,

¹ Письма, с. 268.

² Из архивов русских музыкантов. М., 1962, с. 50.

привлек образ «матери скорбящей», но не в отвлеченном молитвенно-каноническом плане, а, по всей очевидности, как отзвук конкретных жизненных впечатлений. Разве в лебединское лето «бедный странствующий музыкант» не испытал на себе трогательную заботу женщины с неусыпающей материнской скорбью?

И примечательно, что рядом с хоровым концертом был написан романс «Уж ты, нива моя», посвященный Е. Н. Лысиковой. Он оказался первым рахманиновским романсом лирико-эпического песенного склада с драматическим размахом, зазвучавшим «от себя», но далеко «не только о себе». В таком направлении было и выбрано и интерпретировано стихотворение А. К. Толстого, написанное в жанре «русской песни» — «Уж ты, нива моя».

Ближайшим образцом для Рахманинова послужила песня-романс Чайковского «Я ли в поле да не травушка была» (на слова И. Сурикова). Чайковский выбрал тему, при высокой типичности конкретизированную как рассказ о горькой доле простой русской женщины. И в стихах, и в музыке это — трижды высказываемая, неуклонно нарастающая жалоба. А у Рахманинова проникновенная жалоба не только постепенно разрастается, но и непрерывно присутствует как напряженный подтекст таких «думушек», что «одной речью-то... не высказать», что широко пораскинулись в попытке объять все людское «горе-горючее». Это выражается в сложном — и сосредоточенном и вариантно-свободном — характере всей песенной мелодии. В ее основу положено интенсивное вариантное развитие тесно взаимосвязанных народно-песенных попевок — трихордных и терцовых (в особенности — «скорбной» минорной терции¹):

78 [Lento]
mf

Уж ты, нива мо - я, нивуш - ка,
 не ско - сить те - бя с ма - ху е - ди - но - го,

¹ «Скорбная» терция использована и Чайковским («Взяли меня, травушку, скосили, на солнышке в поле иссушили»), но звучит в его песне-романсе гораздо реже, чем у Рахманинова.

Если в упомянутой песне-романсе Чайковского кульминации в куплетах достигаются немногими крупными уступами мелодико-интонационного развития, то у Рахманинова они подготавливаются длинной цепью сложно переплетенных кратких звеньев, что соответствует особой напряженности тяжких «думушек». И в главной кульминации его песни-романса («Куда пала какая думушка») трихорд и «скорбная» терция вливаются в выразительный распев песенной «квинтовой формулы».

Чрезвычайно примечательны в «Уж ты, нива моя» оба фортепианных отыгрыша: заключительный¹ наследует соответствующему разделу в Гармонизации на Бурлацкую песнь, а вступительный очень сходен с инструментальным послесловием к песне Юродивого — печальника земли русской, то есть с последними тактами «Бориса Годунова» Мусоргского:

[Andante] Мусоргский, „Борис Годунов“⁴

79a *Zanacec*

Рахманинов, „Уж ты, нива моя“

706 *Lento*

В целом «Уж ты, нива моя» своеобразно сочетает лирическую напряженность с народно-национальной

¹ В предпоследнем такте звучит лейтгармония «тоски и одиночества». С другой стороны, в гармонии часто используются диатонические аккорды побочных ступеней и народно-песенные параллелизмы (см. особенно такты 15—20).

характерностью, уходящей корнями в русскую крестьянскую песенность.

О том, что в лебединское лето самого Рахманинова одолевали нелегкие думы о собственной судьбе, свидетельствует его письмо к Наталии Скалон от 25 августа 1893 года, в котором с горьким юмором говорилось: «Надо вам сказать, что осенью я собираюсь жениться. Факт! Неопровержимый, неоспоримый. На всякий случай приготовил уже невесте все свое движимое и недвижимое имущество. Из недвижимого имущества, у меня есть часы, которые вот уже год, не меняя местоположения, лежат все в одной и той же ссудной кассе, как и другие золотые вещи. Затем из «недвижимого» у меня есть мои долги. Впрочем, их можно назвать имуществом «движимым», ибо они, что весьма вероятно, будут двигаться дальше. Впрочем, по моим планам, их должна заплатить жена. Что же касается движимого имущества, то здесь перечислено все, что я имею и что даже имел, начиная с галстуков и кончая моими туфлями и ночным колпаком (черт знает, что такое!). Одно у меня есть сомнение: возьмет ли меня кто-нибудь? Впрочем, это к делу не идет. Я женюсь и баста! Приглашаю вас к себе на свадьбу! На этом я кончаю свои рассуждения...»¹.

Но начато было это послание, в чем кается его автор, еще месяц назад: «По своей манере приготовил раньше конверт, затем начал писать письмо и разорвал его на четвертой странице своих рассуждений, ибо эти рассуждения были философские, а так как я в философии ничего не понимаю, то письмо вышло глупое, и значит, лучше его разорвать, а то ментор ругаться будет, чего доброго»². Так, сквозь смесь мальчишеской бравады и острой «чеховской» иронии проглянули сведения о тяготивших всерьез, отнюдь не шутивных и не простых думах молодого «свободного художника», все еще остававшегося «бедным странствующим музыкантом».

¹ Письма, с. 102.

² Там же, с. 101.

В ТРУДНЫХ ПОИСКАХ

1.

Осень 1893 года будто из рога изобилия осыпала Рахманинова и радостными и горестными событиями. Первые сконцентрировались в сентябре. Разве не радостно было возвратиться в Москву, нагруженным рукописями Фантазии-сюиты, «Утеса», хорового концерта, скрипичных пьес? Чрезвычайно желанными и благожелательными слушательницами оказались сестры Скалон, а также Наташа Сатина. «Осенью, переезжая в Петербург, мы остановились дней на десять в Москве, — вспоминала средняя из сестер. — Сережа проиграл нам свое новое произведение — Фантазию для двух фортепиано. ...Татуше, Наташе, Верочке и мне все части так понравились, что мы в восторге бросились его целовать»¹. Тогда же (вероятно, 18 сентября) Рахманинов встретился у Танеева с Чайковским, проиграл ему «Утес» и получил одобрение и обещание Петра Ильича продирижировать симфонической поэмой в январе, в одном из намечавшихся петербургских концертов. Посвященную Чайковскому Фантазию для двух фортепиано автор играть не стал, считая, что она слишком много теряет от исполнения на одном инструменте.

О возобновлении спектакля «Алеко» в Большом театре пока ничего не было слышно. Зато неожиданно пришло из Киева приглашение самому продирижировать первыми двумя представлениями своей оперы, принятой там к постановке (и аналогичное предложение из Одессы, на январь, впоследствии, однако, отпавшее).

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 256.

Последний день сентября принес с собой большое горе: в ночь на 30-е скончался Николай Сергеевич Зверев. «Может быть, вы уже слышали о смерти Зверева, — писал 3 октября Рахманинов своим петербургским корреспонденткам. — Вчера мы его хоронили. Ужасно жалко. С каждым годом старая консерваторская семья редет и недосчитывается всех своих «могиканов». Вместе с этим на свете остается одним хорошим человеком меньше. Грустно и жалко. Такого быстрого конца никто не ожидал...»¹. 2 октября Николая Сергеевича Зверева проводили в последний путь, на Даниловское кладбище, множество людей. «Дорогой, на Никитской, перед зданием консерватории была совершена краткая лития, — сообщала пресса. — На могилу возложено несколько венков, в том числе от московской консерватории и от учеников и учениц консерватории — «незабвенному профессору»². Старый друг, Н. Д. Кашкин, так завершил некролог: «Я не буду даже перечислять, сколько выдающихся талантов вышли из числа учеников покойного; для меня дороже всего в нем был тот животворящий дух, который внушал разумное и честное отношение к труду, вселял дух того высшего благородства, которое делает настоящего человека. Перечислением фактических заслуг может заняться всякий, пожелавший сделать о них справки; нам же, немногим оставшимся в живых его старым товарищам, остается сказать «прости» дорогому усопшему и пожелать, чтобы и мы, хотя приблизительно, оставили по себе такую добрую, благородную память»³.

В эти же дни вся прогрессивно настроенная Москва напряженно ожидала других похорон. 26 сентября в Париже скончался на 68 году русский поэт-демократ Алексей Николаевич Плещеев. В молодости, во времена Николая I, за участие в революционном кружке петрашевцев Плещеев был приговорен к смертной казни, замененной ссылкой рядовым в Оренбургский край. В его творчестве большое место заняла гражданская лирика, полная неистребимой веры в победу добра, разума, справедливости, свободы. Написанное почти полвека назад плещеевское стихотворение «Вперед! без

¹ Письма, с. 104.

² «Русские ведомости», 1893, 3 окт., № 272.

³ Кашкин Н. Николай Сергеевич Зверев (некролог). — «Русские ведомости», 1893, 2 окт., № 271.

страха и сомненья на подвиг доблестный, друзья!» продолжало быть своего рода литературным гимном русской демократической молодежи, в особенности студенческой, к которой непосредственно обращалась вторая строфа:

Смелей! дадим друг другу руки
И вместе двинемся вперед,
И пусть под знаменем науки
Союз наш крепнет и растет.

Это четверостишие, выведенное на плакате, учащаяся молодежь, вместе с венком, на котором было написано — «Поэту-гражданину — от московского студенчества», несла 7 октября, во время похорон Плещеева на Новодевичьем кладбище, превратившихся в политическую демонстрацию. У могилы читали стихи неизвестные лица, известные поэты и артисты. Даже пресса пропустила в эти дни на свои страницы подобные строки: «Песни Плещеева, особенно в последний период его жизни, были исполнены скорби. Не видел он вокруг «отрадного рассвета», он тяготился тем, что «повсюду ночь, да ночь, куда ни бросишь взор», он изнывал в «мучительной тоске»... Но ни торжество «жрецов греха и лжи», ни «дни горя и печали» не заглушили голоса поэта. Он не переставал призывать к «возрождению», которого «так страстно сердце ждет, так сильно жаждет ум». В наше время это — большая общественная заслуга — и гуманная проповедь поэта не пройдет бесследно»¹.

Возможно, что Сергей Рахманинов присутствовал на похоронах Плещеева и, несомненно, ощущал — тем более через Александра Сатина — взволнованное настроение московских студентов. В семье Сатиных едва ли могли не вспомнить тогда, что с Плещеевым был знаком Аркадий Александрович Рахманинов, одним из первых сочинивший два романса на тексты поэта. И молодой композитор, потративший не один год на создание и отбор шести романсов для публикации (в качестве своего ор. 4), не более чем за две первые недели октября 1893 года написал на слова Плещеева шесть новых, составивших ор. 8.

Рахманинов выбрал тексты мастерских переводов из Гете, Гейне и Шевченко. В трех случаях это были стихотворения, которые он мог воплощать прежде всего

¹ «Русские ведомости», 1893, 7 окт., № 276.

«от себя», — «Речная лилея», «Дитя, как цветок, ты прекрасна» Гейне и «Молитва» Гете. Однако ни один из этих романсов не вошел в число лучших в опусе. Так, в «Молитве» ощутимы связи с Каватиной Алеко — начиная с до-минорной тональности и кончая длительным проведением в фортепианной партии «секвенции Земфиры» при словах: «Его я муки поняла; улыбкой, взором лишь одним я б исцелить его могла». «Молитва» по тексту — своего рода зеркальное отражение трагедийной коллизии юношеской оперы Рахманинова (романс посвящен первой исполнительнице партии Земфиры — М. А. Дейше-Сионицкой). Но тема жестоко отвергнутой любви в Каватине Алеко раскрылась самобытно, концентрированно. А «Молитва» полна острых, граничащих с мелодраматизмом эмоциональных вспышек (восклицательных фраз с упорами на острые интервалы) и не выливающихся в органичное целое тематических реминисценций — оглядок на собственные, а то и на общеромантические обороты (таков, в частности, отзвук шумановского «Посвящения» на словах «Была чиста его любовь»). Более цельны, хотя и не очень яркие, «Речная лилея» и «Дитя, как цветок, ты прекрасна». Композитора привлекло в них сопоставление «речной лилеи» и «влюбленного месяца» (однако, вопреки тексту, не «унылого, бледного и томного», а мятежно-взволнованного), прекрасного девственного «человеческого цветка» и страстно-мучительного любования им. Нечто новое намечается здесь в оттенке философской созерцательности (особенно во втором романсе) и заострений отдельных красочных штрихов в фоновой звукописи — «баркарольной» в «Речной лилее», чуть импрессионистичной в «Дитя, как цветок, ты прекрасна» («ароматные», мягко растушеванные гроздь диатонических септаккордов в фортепианной партии).

Для трех остальных романсов были выбраны такие тексты, которые позволяли сказать что-то большое, важное и о себе, и о многом другом. Тут особенное положение заняла «Дума» (перевод из Шевченко). Острые поэтической мысли и у Шевченко и у Плещеева направлено против «злой силы», которая, вызывая непримиримый протест «лирического героя», стремится усыпить думы, заставить «остынуть сердцем», «гнилой колодой на пути лежать». В последних, обрубленных, но резко брошенных фразах происходит разоблаче-

ние — краткое, но смелое для своего времени. «Злая сила» — не роковая доля одиночки, а тягостное, мертвящее насилие людей над людьми:

80 [Moderato] *f* *pp*

Страшна нево_ля! Тяж_ко в ней...

Такова итоговая образно-смысловая кульминация и стихотворения, и рахманиновского романса-монолога. В музыке это — заостренная, афористически сконцентрированная реприза скорбных хроматических стенаний, заполняющих фортепианную партию в первом разделе произведения. Мрачно звучит последовательность аккордов со сгустком хроматически «сползающих» параллелизмов: обостренная экспрессивность граничит со злой механичностью. И все же здесь слышится скорбный, но упорствующий возглас (см. мелодию фортепианной партии в тактах 4—5 примера 80), который с иной ритмикой представал в «Алеко» как мотив ненависти в характеристике вольнолюбивой Земфиры. Однако в пространной центральной части монолога, призывающей к непримиримости со злой неволей, композитор не нашел достаточно убедительных средств выразительности и ограничился прямолинейными, одноплановыми фразами «конфликтного сопряжения». Не найдя пока никакой позитивной образно-интонационной опоры, в страстном порыве от «мрака к свету», Рахманинов, при всей искренности, нередко прибегает в «Думе» к мелодраматическому декларативному пафосу. Так, устремляясь к воплощению трудной новой тематики, композитор касается и мелодраматизма и экспрессионизма. Но дальнейший свой путь он будет напряженно искать в иной образной сфере.

Лучшими в ор. 8 явились романсы «Полюбила я на печаль свою» (на перевод из Шевченко) и «Сон» («И у

меня был край родной», перевод из Гейне, на который написал свой романс и А. А. Рахманинов).

«Полюбила я на печаль свою» вновь представляет, только с большей социальной заостренностью, жанр «русской песни», точнее — русско-украинской. Здесь нет и следа пафосной декларативности — при непрестанной многоплановой драматической напряженности. Песенный диатонизм мелодии многократно сопрягается с хроматизмами, в частности с рахманиновской лейтгармонией тоски и одиночества. Главной темой является песенная «квинтовая формула», интенсивно распетая в манере народного причета и завершающаяся «скорбной терцией».

Из романсов оп. 8 «Сон», написанный на вдохновенный лаконичный текст Гейне—Плещеева, — настоящий романс-афоризм молодого Рахманинова, совершенный по художественной форме. Все его мелодико-тематическое содержание укладывается в скромные масштабы одного периода, в каждом предложении которого, однако, успевают смениться три фазы образно-драматургического развития. Первая фаза — просветленно-элегический песенный распев, органично включающий выразительные возгласы, — выступает как главенствующая в романсе тема «края родного»:



Во второй фазе («Там ель качалась надо мной...») появляются черты рахманиновских кантиленных тем продолжающего типа (с соответственной реминисценцией из Каватины Алеко в такте 6 фортепианной партии и характерным покачивающимся триольным аккомпанементом). Это — афористический образ упоенного устремления, пробужденного светлыми воспоминаниями. И, как в Каватине, страстное упоение резко прерывается горестными речитативными возгласами (у фортепиано и у голоса). При восклицании «Но то был сон!» (третья фаза развития) внезапно устанавливается далекая тональность — соль-бемоль мажор, в которой у фортепиано звучит вариант темы «края родного». Этот образ как бы смещается в призрачную даль. Но исподволь восстанавливается основная тональность ми-бе-

моль мажор, и во втором куплете вновь ясно оживают светлые воспоминания:

Семья друзей жива была.
Со всех сторон
Звучали мне любви слова..
Но то был сон!

Теперь при последнем возгласе утверждается основная тональность, в которой в заключительном отыгрыше звучит главная тема¹. Так двадцатилетний композитор воплощает в звуках неизгладимую память о родном крае, родной семье, пусть реально ставшую для «страстующего музыканта» лишь далеким прекрасным сном.

Из царства вдохновенной художественной фантазии, в которое Сергей Рахманинов погрузился, сочиняя романс за романсом, к нелегким, но на этот раз вселявшим радостные надежды заботам реальности его возвратила подоспевшая поездка в Киев, куда он отправился 14 октября. Незадолго до отъезда, возможно 8 октября, у Танеева, на поминках по Звереву, Чайковский ласково пошутил, обратившись к младшему коллеге: «Смотрите, Сережа, мы теперь с вами знаменитые композиторы! Один едет в Киев дирижировать своей оперой, а другой в Петербург дирижировать своей симфонией»². Чайковский выехал из Москвы 9 октября, чтобы через неделю продирижировать законченной им летом Шестой симфонией в концерте петербургского отделения Русского музыкального общества.

Первое представление «Алеко» было назначено на 18 октября, в один вечер с «Паяцами» Леонкавалло. Можно представить себе, с каким волнением вступил молодой музыкант на киевскую землю. Его ждало трудное испытание: быть или не быть ему дирижером? К дирижерской специальности русские консерватории тогда не готовили. Русские дирижеры, которых можно было пересчитать по пальцам одной руки, выявлялись только на практике, в большой зависимости от стечения разных обстоятельств. Волнение не могла не усугубить первая репетиция: за каких-нибудь три дня до премьеры дебютант столкнулся с плохо разученными партиями и неслаженным спектаклем. Тем не менее этот де-

¹ Соотношение гармонизации заключительного возгласа в первом и втором куплетах вносит в музыкальную структуру романса элемент сонатности.

² Bertensson — Leyda, p. 62.

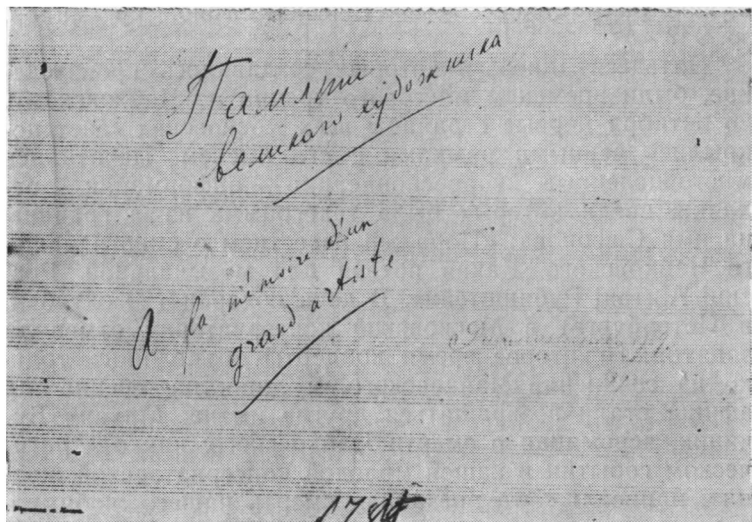
бют уже предсказал: дирижером Рахманинову быть! Из откликов прессы наиболее авторитетно засвидетельствовала это корреспонденция известного киевского критика В. А. Чечотта в московский журнал «Артист»: «Почти накануне своего композиторского дебюта в Киеве г. Рахманинов застал исполнение «Алеко» еще совершенно неподготовленным. Первые два представления оперы (18 и 21 октября) прошли, однако, с большим успехом благодаря присутствию и личному управлению автора, который не потерялся даже в такую критическую минуту, какую пришлось ему пережить на первом представлении «Алеко», когда исполнители дуэта Молодого цыгана и Земфиры забыли роли и провалили этим добрую половину столь красивого номера»¹. Музыкальный Киев тепло встретил дебютанта. «Пляска мужчин», Интермеццо, Романс Молодого цыгана были бисированы. Публика, певцы и оркестранты несколько раз вызывали Рахманинова на сцену.

Можно ли было после этого возвратиться в Москву, не ощущая прилива творческих сил, не предаваясь радужным надеждам? Но тут молодого музыканта ожидал жестокий удар, разразившийся над всем русским музыкальным искусством. 25 октября 1893 года в Москве стало известно, что ночью, в Петербурге, после нескольких дней тяжелой болезни, в возрасте пятидесяти трех лет скончался Петр Ильич Чайковский. По воспоминаниям Е. Ю. Крейцер-Жуковской², это известие глубоко потрясло Рахманинова.

В день смерти Чайковского он начал сочинять большое произведение для фортепиано, скрипки и виолончели, озаглавив его: «Элегическое трио. Памяти великого художника». Вдохновенная работа над трио продолжилась до середины декабря. Ненадолго отвлекать от нее могли только такие события, как репетиции с П. А. Пабстом, в концерте которого 30 ноября с успехом прозвучала Фантазия-сюита для двух фортепиано, посвященная Чайковскому, или подготовка к исполнению хорового концерта 12 декабря; и, конечно, — посещение московской премьеры «Июланта» 11 ноября и

¹ «Артист», 1893, дек., кн. 12, с. 179. После отъезда Рахманинова в Киеве состоялся еще только один спектакль «Алеко».

² Елена Юльевна Крейцер, по мужу Жуковская, бравшая у Рахманинова частные уроки фортепианной игры и теории музыки в течение девяти лет, стала близким другом своего учителя.



Титульный лист автографа Элегического трио ре минор ор. 9

концерта 4 декабря, где под управлением В. И. Сафонова состоялось первое в Москве исполнение Шестой симфонии Чайковского, которым предполагал продирижировать сам автор...

17 декабря к Наталии Скалон было направлено письмо, где сообщалось: «Я не писал к вам только по одному обстоятельству — я занимался, и занимался сильно, аккуратно, усидчиво. Эта работа была — одно сочинение на смерть великого художника. Эта работа теперь кончена, так что имею возможность говорить с вами. При ней же все мои помыслы, чувства и силы принадлежали ей, этой песне. Я, как говорится в одном моем романсе, все время мучился и был болен душой. Дрожал за каждое предложение, вычеркивал иногда абсолютно все и снова начинал думать и думать. Это время прошло, я говорю теперь спокойно. Я никому не писал, даже Скалон, которых я искренне люблю...»¹

Какие же «помыслы, чувства и силы»² вложены во

¹ Письма, с. 106.

² Сокращенная цитата из романса Чайковского на слова Апухтина «День ли царит».

второе рахманиновское Элегическое трио, ре минор, ор. 9¹?

Пятьдесят дней, в которые создавалось произведение, были временем массового траура по Чайковскому. 26 октября первые страницы всех московских газет покрылись черными рамками с его именем. Печатались многочисленные корреспонденции — информации, отклики, среди которых была телеграмма из-за границы на имя Сафонова: «Поражен известием о смерти нашего Чайковского. Какая потеря для музыкальной России! А[нтон] Рубинштейн». В день похорон (29 октября, в Петербурге) в Московской консерватории отменили занятия. Некоторое время концерты объявлялись только из сочинений Чайковского, и лишь постепенно на афиши стали возвращаться другие имена. Михаил Букинник, вспоминая о смерти Чайковского, как о «трагическом событии в нашей молодой консерваторской жизни», написал: «Эта внезапная смерть нашего любимца, нашего бога, явилась такой неожиданной, несправедливой и жестокой, что буквально все в консерватории, от директора и старых профессоров до учеников, учениц и детей младших классов включительно, плакали, как по родному... И вот когда много времени спустя я услышал, что Рахманинов пишет Трио памяти Чайковского, я знал, что это будет выражением пережитой нами трагедии и что в нем Рахманинов... выскажется полностью»².

Как только новое рахманиновское Трио зазвучало публично, критики тотчас принялись отмечать в нем черты сходства с Трио Чайковского, тоже посвященного «памяти великого художника» — Николая Григорьевича Рубинштейна и получившего на практике наименование Элегического в связи с авторским названием первой части «Pezzo elegiaco». Однако Рахманинов, наследуя Чайковскому в смысле жанра и некоторых общих особенностей компоновки циклической формы, создал произведение иного содержания. Чайковский написал свое Трио около года спустя после смерти Рубинштейна. Исходя из образа глубокой элегической скорби, композитор вместе с тем отразил в своем произведении и светлые воспоминания о жизни музыканта, и свои

¹ Первое Элегическое трио, соль-минорное, Рахманинов опусом не пометил и не опубликовал.

² Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 235—236

глубокие помыслы о проблемах человеческого бытия. Для воплощения такого замысла была найдена оригинальная драматургическая форма цикла из двух частей — сонатного аллегро и вариаций — с заключительным кодальным возвращением исходной элегической темы, превращающейся в траурный марш.

Двадцатилетний Рахманинов начал писать свое Трио в день смерти великого композитора, которого в искренней молодой увлеченности почитал своим земным божеством и которого знал с отроческих лет, испытывая на себе его заботливое внимание. Масштабы и острота утраты были тут другими.

Воспоминания о великом композиторе являются прежде всего воспоминаниями о его музыке. Не случайно, самая распространенная форма воздаяния одного композитора памяти другого — вариации на заимствованную тему.

Этой формой воспользовался, в частности, Аренский в своем Втором струнном квартете, который написал в память Чайковского почти в то же время, что и Рахманинов свое Трио. Взяв темой вариаций в средней части квартета «Легенду» Чайковского (№ 5 из «Детских песен» ор. 54, на перевод с английского А. Н. Плещеева), Аренский построил финал сочинения в виде фуги на русскую народную тему «Славься» — как апофеоз великого художника. Но такие пути не влекли к себе Рахманинова. Более близкой ему в квартете Аренского оказалась траурная линия образности — обращение к обиходным панихидным напевам, которыми тот воспользовался как цитатами, иногда приписывая к ним в качестве контрапункта собственные лирико-драматические темы (в первой части). Но и в этой сфере Рахманинов пошел своей дорогой. Он тоже повторил, как и Чайковский в своем Трио, тему главной партии первой части не только в репризе сонатного аллегро, но и в коде-эпilogue всего цикла. Однако аналогичная тема Трио Чайковского появляется как задушевная дуэтная песня-романс, развивающаяся от скорбной элегической сосредоточенности к более просветленной действительности эмоций. Она постепенно широко и интенсивно распевается, а острые «выговаривающие» интонации переводятся в обобщенно-песенные. Траурная же поступь в ней впервые намечается в начале репризы и становится рельефной лишь в самом конце всего произведения.

Иное — в Трио Рахманинова, где все соответственные проведения основной темы рисуют многоплановую картину погребального шествия. В ней непрерывно сопрягаются два компонента — тяжелая мерная поступь массового траурного марша (фортепиано) и сольно-диалогическая мелодия (виолончель—скрипка). Звучание фортепиано воспроизводит не «оркестровый», а «колокольно-хоровой» похоронный марш. Кажется, будто на глухие удары колокола отвечают горестные восклицания хора (нередко — аккорды лейтгармонии «тоски и одиночества») и его причеты (унисонные хроматические ниспадания в диапазоне «скорбной» терции). При этом последние звуки причета вместе с ударом колокола образуют остинатную «роковую» кадансовую формулу Прелюдии до-диез минор:



Сольный ламентозный диалог струнных выделяется из массовых возгласов. Подхватывая верхний звук «хорового» аккорда, сольная мелодия стремится перейти от безнадежной речитации к протестующим фразам, но они заканчиваются мотивом «тоски и одиночества» (построенном на уменьшенной кварте — самом острохарактерном интервале «рахманиновской гармонии»):



Трагическая скованность сменяется волной иступленного протеста, трижды вздымающейся, но катастрофически срывающейся (*Allegro vivace*). Этот кульминационный эпизод, подготовленный многократными повторами хроматизированных причетов и гармоний «тоски и одиночества», уподобляется бушующему морю слез и стенаний. Как и в среднем разделе музыкальной картины «Слезы» из Фантазии для двух фортепиано, здесь

воцаряется «безликий» уменьшенный лад и, в частности, обе устремляющиеся вперед мелодические фразы фортепиано строятся на «гамме Римского-Корсакова»¹. Тематическое развитие, под которым обрушилась естественная ладотональная почва, стремится высвободиться из мрачного «заколдованного» круга. Но тут над широко развернувшейся картиной словно падает занавес (оканчивается раздел главной партии первой части).

Связующая партия (*Meno mosso*) носит характер своего рода междудействия². Здесь на аккордовые возгласы фортепиано — как бы горькие вопросы-жалобы — отвечает сольный речитатив виолончели, почти цитирующий лейтмотив сострадания Зиглинды к Зигмунду из вагнеровской тетралогии «Кольцо нибелунга»³:

Рахманинов. Трио op. 9



Вагнер. „Кольцо нибелунга“

Лейтмотив сострадания Зиглинды к Зигмунду



¹ Таким образом, Рахманинову становится свойственным заостренно-драматическое использование уменьшенного лада при воплощении мрачной, зловещей атмосферы музыкального действия.

² Мы рассматриваем сокращенное изложение связующей партии во второй редакции Трио (1906). В редакции же 1893 г. в этот раздел входил еще большой лирический эпизод в фа мажоре с темой, начинающийся вариантом «секвенции Земфиры» (этот эпизод можно трактовать и как «первую побочную партию»). Во второй редакции во всем произведении было сделано много мелких купюр — как бы тщательных сокращений «лишних слов». Однако некоторого многословия Рахманинову не удалось избежать и во второй редакции. Мелкие поправки композитор продолжал вносить и при последующих исполнениях Трио (часть таких поправок отразил А. Б. Гольденвейзер в своей редакции произведения, впервые опубликованной в 1950 г.).

³ Примечательно, что этот лейтмотив звучит в Траурном марше из «Гибели богов», где непосредственно переходит во вторую половину лейтмотива любви Зигмунда и Зиглинды, интонационно сходную с «секвенцией Земфиры».

На следующем этапе музыкального действия (соответствующем разделу побочной партии в весьма свободно трактованной форме сонатного аллегро) исходным тематическим элементом становится краткая попевка в диапазоне «скорбной» минорной терции. На двух ее вариантах (см. скобки а и б в примере 85) строится приглушенный, но напряженный диалог фортепиано с виолончелью, сопровождаемой *pizzicato* скрипки — словно неким таинственным шорохом. При этом фразы виолончели почти идентичны тому варианту лейтмотивсивного мотива, который пронизывает вступительный раздел Каватины Алеко (ср. пример 29а):

85 Allegro moderato
pizz.
V-no *pp*

V-c.

Allegro moderato (♩ = 104)
Piano *p*

В партии же фортепиано из другой разновидности той же попевки своеобразными «плавными рывками» постепенно разворачивается мелодическая линия, близкая очертаниям кантиленной темы в трагедийной коде Каватины Алеко. Но изложение по типу «голос с сопровождением» заменено теперь сплошной аккордовой, «хоровой» фактурой, в которой большую роль играют параллелизмы. Так сольная лирическая тема упоенного устремления переосмысливается в массово-эпическом плане, подвергаясь одновременно еще более интенсивному драматическому развитию. Напряженное секвенцирование темы побочной партии как бы прорывается сквозь нависающую мрачную тень уменьшенного лада. В предкульминационном эпизоде (ц. 3), как и в Каватине, упорные удары в одну звуковую точку по-бетховенски

«высекают пламя». И в этот критический момент раздается грозно-величавый «колокольный перезвон» (*Maestoso*), а у «хора» звучит мужественно-суровый вариант заупокойного напева «Вечная память» (приводим партию фортепиано):



В целом в побочной партии есть некоторое сходство с началом пятой картины «Пиковой дамы» Чайковского (сцены в казарме): словно бы психологически обостренные воспоминания о траурном обряде оживают в воображении как образ массовой скорби.

Далее музыкальное действие быстро переключается в новую, контрастную фазу (*Allegro moderato*, условно соответствующее разделу заключительной партии). Под мягкий арфовый аккомпанемент фортепиано виолончель, потом скрипка, как бы подыскивая самые теплые, ласковые слова, пытаются распеть из скорбного зачина побочной партии грустно-просветленную элегическую песню. Но в ее секвенционном развитии (ц. 5) вновь появляются элементы уменьшенного лада, и она превращается во взволнованные восклицания, нарастающая волна которых пресекается резким хроматическим срывом (*Presto*, переход к разработке).

Как и в первой части фортепианного концерта фадиз минор, в центре разработки помещается созерцательный лирический эпизод (*Meno mosso*). Это пространственный вариант заключительной партии, где с элегическим ноктюрном у фортепиано контрапунктируют голоса струнных инструментов, насыщенные интонациями «секвенции Земфиры» («лейтсеквенции любви»). В постепенно драматизирующемся заключении этого эпизода внедряются обостренные варианты лирических восклицаний из связующей партии (от такта 10 после ц. 9). В крайних же разделах разработки, где происходит бурное драматическое развитие темы побочной партии, заметно еще большее сходство с началом пятой карти-

ны «Пиковой дамы». Многократные реминисценции заупокойного пения становятся здесь навязчивым образом, рисуяющимся смятенному воображению. В начальном разделе (такт 4 после ц. 7) это подтверждается тревожной остиной пульсацией у струнных, родственной той, что пронизывает партитуру начала четвертой картины «Пиковой дамы» (сцены в спальне у Графини). В последнем же разделе разработки (*Allegro molto*) мелодические распевы снова тщетно пытаются вырваться из мрачных тисков уменьшенного лада, что приводит к исступленному эмоциональному взрыву (громовое аккордовое *martellato* фортепиано, стремительно обыгрывающее «гамму Римского-Корсакова»).

В новом небольшом «междудействии» (*Andante*, переход к репризе) кажется, будто исчерпана вся активная энергия. Слышатся лишь смутные жалобы и безнадежные вопросы. Но тем временем скорбно-строгое хроматическое нисхождение баса подготавливает восстановление главной тональности, которую тихо, но властно закрепляет «роковой» кадансовый афоризм. Так вводится лиризированная реприза. Мягкой дымкой подернута теперь возобновляющаяся картина траурного шествия (главная партия). В ней, в частности, затушеваны «хоровые» элементы, а сольная мелодия-речитация интимнее звучит в фортепианном изложении. Картинно-динамический эпизод бушующего «моря слез и стенаний» здесь отсутствует. В репризе побочной партии нет никаких изменений, кроме общего тонального транспорта на кварту вниз, что, однако, способствует смягчению звучания колокольно-хоровой кульминации. Еще интимнее звучит и транспонированная в главную тональность заключительная партия: элегическая песня несколько свободнее и мягче распевается из песенной «скорбной» терции. А в самом заключении первой части Трио этот лейтафоризм органично перевоплощается в троекратно повторенную (скрипка «на баске», потом — виолончель в среднем и в басса-профундовом регистрах) цитату начала обиходного напева «Да воскреснет бог» (использованного в «Воскресной увертюре» Римского-Корсакова).

Вторую часть Трио Рахманинов назвал *Quasi variazioni*, явно ориентируясь на вторую часть Трио Чайковского. Подобно последней, образность этого свободно построенного вариационного цикла можно охарактеризовать как серию воспоминаний, только имеющих иную,

чем у Чайковского, психологическую направленность.

Думается, что не только в письме к Наталии Скалон, написанном сразу после завершения Трио (17 декабря 1893 года), Рахманинову вспомнились апухтинские слова, звучащие во вдохновенном лирическом дираамбе Чайковского «День ли царит»¹.

Это стихотворение Апухтина, возможно, имело определенное скрытое значение для общей композиции рахманиновского Трио. В его первой части уже отмечались резкие контрастные переключения картинно-динамических массовых траурных эпизодов в сольно-созерцательные — элегические, ноктюрнообразные, каждый из которых неизбежно пронизывает «дума все та же одна роковая», приобретающая разные аспекты. Вторая же часть произведения — это как бы возвращения этой «роковой скорбной думы», возникающей в сознании среди «тишины ночной», «в снах бессвязных» — как некогда было с «заветным именем» «в молчаньи ночи тайной».

Образ мечтательно-отрешенной ночной тишины и воссоздает песенно-хоральная тема вариаций. Архаичский оттенок вносят в нее октавные и квинтовые параллелизмы в голосоведении, упоры на побочные ступени фа мажора, ритмическая текучесть — сглаживание сильных долей такта. Примечательно также, что в первой редакции своего Трио Рахманинов сделал ко второй части особое, позднее снятое исполнительское указание о том, что тему вариаций и ее краткое возвращение в конце следует играть на фисгармонии и лишь «за неимением» таковой — на фортепиано.

В тему вариаций не вошел ни один из скорбных лейтафоризмов первой части. Но это — лишь временная внешняя успокоенность. Первую же вариацию пронизывает смутное беспокойство — чуть в духе шумановской романтики «ночных тревог». И тут зачин темы оборачивается новым вариантом опевания «скорбной» терции. Вариант этот, близкий «причетам» струнных в репризе

¹ Стоит обратить внимание на то, что далее в том же письме Рахманинов проявляет особый интерес к «какому-то стихотворению Апухтина на Чайковского»: «Я его не видал и буду страшно обласкан и ужасно счастлив, если вы мне его пришлете» (Письма, с. 106). Напомним, что А. Н. Апухтин, умерший 17 августа 1893 г., был другом юности Чайковского, его товарищем по Училищу правоведения, посвятившим композитору два стихотворения, опубликованные, однако, лишь в 1900 г.

главной партии первой части Трио, одновременно почти идентичен зачину «темы несбыточной любви» (см. пример 64) в «Утесе» — произведении, тесно связанном с воспоминаниями о «великом художнике»:



Остальные семь вариаций в причудливых контрастных сопоставлениях — как в «снах бессвязных» — перебегают ярко жанровые образы (вар. 3, 5, 6, 8) и интермедийные, свободно-импровизационные номера — как бы дремотные грезы, размышления, воспоминания (вар. 2, 4, 7). В жанровую группу входят два скерцо и два ноктюрна. Одно скерцо — фантастически-игривое, задорное и чуть таинственно-тревожное (вар. 3). Другое (вар. 6) — нарочито бодрое, в духе бравурных скерцозных пьес Шумана, — заменено во второй редакции иным, однотипным по характеру, но более мелодичным и ясно связанным с темой. «Ночной жанр» ноктюрна рельефно представлен в вар. 5 и закрепляет свое особое значение, возвращаясь в вар. 8, финальной. Оба ноктюрна — элегические горько-сладостные излияния, пронизанные скорбными лейтинтонациями (в особенности уменьшенной квартой).

В интермедийных номерах обращают на себя внимание выразительные программно-реминисцентные эпизоды. В вар. 2 (первой интермедии) светлая дремотная задумчивость сгущается в столь мучительное томление духа, что кажется — вот-вот зазвучит начало вступления к «Тристану и Изольде» Вагнера:



Но в дальнейшем это томительное «хроматическое наваждение» исподволь рассеивается, и вариация заключается песенным диатоническим распевом «скорбной» терции.

Образно-драматургическая «изюминка» второй интермедии (вар. 4) — выразительный контраст между просветленным, возвышенно-мечтательным преображением темы (фортепиано) и тягучим мрачным «бормотанием» унисона струнных с двухоктавным регистровым разрывом, зияющим неприветной звуковой пустотой.

Самая же последняя интермедия (вар. 7) воскрешает в памяти глухие отзвуки поступи траурного шествия из первой части, на фоне которых звучит пронизанный все той же «думой роковой» доверительный, скорбно замедленный диалог двух одиноких голосов (дуэт струнных).

После заключительной вариации-ноктюрна музыкальное действие энергичным рывком переносится в бушующую пучину «житейской борьбы» (Апухтин). Смело воплощая такую образную задачу, композитор не придает краткому финалу Трио ни формальной, ни жанровой определенности. Финал, в сущности, заменен большим вступлением к общей траурной коде-эпilogу (*Moderato*) и напоминает серию эпизодов в остродраматической сонатной разработке. Экспрессивные интонации первой части — горькие вопросы-жалобы (ведущие свое происхождение из «междудействия», а также из заключения элегического эпизода разработки) и хроматические причеты — становятся теперь решительно устремленными. Однако они слишком напряжены, нервозны и потому неизбежно превращаются в катастрофически срывающиеся исступленные возгласы. Дойдя до апогея, энергия отчаяния как бы увлекает действие к краю разверзающейся грохочущей бездны.

Но в этот момент разбушевавшуюся стихию экспрессии властно вводят в берега мощные удары колокола, вызывающие «роковой» кадансовый афоризм из Прелюдии до-диез минор, звучащий мужественным суровым призывом¹:

¹ Здесь самые экспрессивные мелодические интонации — исступленные возгласы со скачком на малую нону — застывают в аккорды звонов.

89 [Allegro risoluto]

Piano

8

Moderato

8

Картина массового траурного шествия, возвращаясь, с трагедийной величавостью отстраняет отчаяние. Колокольно-хоровое начало не позволяет более сольным ламентозным речитациям превратиться в иступленные возгласы. Они переключаются вдруг в нечто противоположное: замирающие отзвуки шествия дважды перебиваются тихим хоровым обиходным напевом, тем самым, который Чайковский процитировал в пятой картине «Пиковой дамы»¹:

90 [Moderato]

Рахманинов. Элегическое трио оп. 9

Piano

pp

¹ В хоре, поющем в опере за сценой, сделана комбинированная цитата из двух напевов панихиды: к ирмосу шестой песни («Молитву пролию») присоединена в виде заключения использованная Рахманиновым фраза (на слова «жизнь бесконечная») из кондака «Со святыми упокой», начало которого звучит в разработке первой части Шестой симфонии Чайковского. Как и Чайковский, Рахманинов цитирует эту фразу с тематически важной для себя заменой последнего, тонического звука терцовым, на котором в Трио столько раз слышались скорбные речитации. Быть может, тут даже действовала некоторая ассоциация с прикованными к звуку *фа* возгласами призрака Графини в той же картине «Пиковой дамы».

Чайковский. „Пиковая дама“

906 [Largo]

Даждь жизнь ей бес-ко-неч-ну-ю

Так безысходная, но обретшая суровую мужественность скорбь объединилась с надеждой на «жизнь бесконечную» в сердцах людских того великого музыканта, кому посвятил свое Трио другой, сам не во всем еще великий мастер, но уже несомненный великий художник. Он, действительно, вложил в траурный дифирамб Чайковскому все свои силы, все самые заветные свои помыслы и чувства, слившиеся с переживаниями множества людей.

2.

Три последующих года (1894—1896) для Рахманинова не были обильны яркими внешними событиями. Несмотря на успех премьер, опера его не вошла в репертуар ни в Москве, ни в Киеве. Проект давать «Алеко» в один вечер с «Иолантой» остался неосуществленным. В начале 1894 года двое недавних выпускников — золотых медалистов Московской консерватории — Арсений Корещенко и Сергей Рахманинов устроили свои авторские концерты. Выступление Корещенко (16 февраля в Большом зале Благородного собрания), задолго анонсировавшееся, было организовано на широкую ногу: он сам дирижировал, играл свой Концерт-фантазию в сопровождении оркестра под управлением Сафонова. Рахманиновский концерт (31 января, Малый зал Благородного собрания), хотя в нем и участвовали великолепные исполнители, был камерным, внешне гораздо более скромным. Тем не менее рецензент «Артиста», некто «Н. В. С.», упрекнул обоих молодых музыкантов в новомодной нескромности давать концерты из одних собственных сочинений. Заметив, что «г. Рахманинов несомненно талантлив», что «его дарование живет и

гибче таланта г. Корещенко»¹, рецензент сделал ряд справедливых и ряд чрезвычайно близоруких критических замечаний в адрес программы, куда вошли Элегическое трио (первое исполнение: автор, Ю. Конюс, А. Брандуков), Фантазия (Сюита) для двух фортепиано (автор и П. Пабст), романсы «Давно ль, мой друг» и «Полюбила я» (Е. Лавровская), Прелюдия ор. 2 № 1 и Серенада ор. 3 № 5² для виолончели и фортепиано (А. Брандуков), Элегия и Прелюдия из ор. 3 и четыре фортепианные пьесы из нового ор. 10 — Мелодия, Юмореска, Романс, Мазурка (автор). Возымело или нет какое-либо значение цитированное критическое выступление, но авторских концертов Рахманинову не довелось давать после этого в течение многих лет.

В. И. Сафонов все-таки как-то раздобылся и включил «Утес» в программу девятого симфонического собрания РМО текущего сезона. Тут уж он на репетициях почувствовал себя полным хозяином партитуры и впоследствии похвалялся, что сделал в ней большие купюры. Консерватория не позаботилась о том, чтобы прислать Рахманинову билеты на концерт, сам же он из самолюбия за ними не пошел, предпочитая достать лишнюю контрамарку через Елену Крейцер. На другой день после премьеры «Утеса», состоявшейся 20 марта 1894 года, Н. Д. Кашкин в своей рецензии хотя и преувеличивал сторонние влияния на молодого автора, но в целом отозвался очень сочувственно: «...важно, что в сочинении чувствуется дух жизни, поэтичность настроения, склонность к образности, сказывающаяся в ярких красках оркестра, щедро рассыпанных в сочинении. Фантазия имела очень большой успех, и требования повторения были настолько настоятельны, что пришлось им поддаться и повторить совсем не особенно коротенькое сочинение. Автор был вызван много раз»³. Однако, несмотря на такой прием публики, имя Рахманинова на долгие годы исчезло с афиш концертов РМО.

Через год с небольшим после кончины Чайковского в Петербург переселился Аренский, тяготившийся большой педагогической нагрузкой в консерватории и остро реагировавший на сафоновское самовластие. Из крупных композиторских фигур Рахманинов мог теперь об-

¹ Н. В. С. Современное обозрение. Концерты. — «Артист», 1894, апр., кн. 4, с. 255.

² В аранжировке А. Брандукова.

³ «Русские ведомости», 1894, 21 марта, № 79.

щаться в Москве только с Танеевым (со Скрябиным, писавшим свои первыеopus, взаимной приязни не было). Однако через Аренского и Танеева, особенно сблизившегося с петербургскими музыкантами после постановки его «Орестей» в Марининском театре (премьера, на которую приезжал Рахманинов, состоялась 17 октября 1895 года), начали завязываться некоторые контакты с композиторами, возглавлявшими Беляевский кружок. В Петербурге, в одном из Русских симфонических концертов М. П. Беляева, 17 декабря 1894 года была исполнена под управлением Н. А. Римского-Корсакова «Пляска женщин» из «Алеко». А. В. Оссовский вспоминал: «Внимание слушателей, да и дирижера было сосредоточено на «тузах» Беляевского кружка — А. К. Глазунове («Балетная сюита», шедшая в первый раз), М. А. Балакиреве, А. П. Бородине, самом Римском-Корсакове, представленных крупными произведениями. Среди них небольшой фрагмент Рахманинова как-то затерялся. Один только Н. Н. Черепнин оценил тонкую по музыке, поэтичную «Пляску» и с восхищением играл ее друзьям»¹. Рахманинов, по-видимому, пробыл тогда в Петербурге довольно долго. Он познакомился с Римским-Корсаковым, которому показывал свою Фантазию для двух фортепиано и подарил партитуру «Утеса», написав на ней: «Седьмойopus посвящается автором в знак глубокой благодарности за исполнение его вещи уважаемому Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову. С. Рахманинов. 4 января 1895 г.». В это же время, вероятно, состоялось и знакомство Рахманинова с Глазуновым, позднее перешедшее в добрые товарищеские отношения. В качестве музыкального сувенира, рассказывающего о дружеском общении московских и петербургских композиторов, сохранились четыре маленькие шуточные коллективные импровизации для фортепиано. В конце 1896 года, в Петербурге, эти пьесы сочинили, поочередно вступая с несколькими тактами музыки, Аренский, Танеев, Глазунов и Рахманинов.

20 января 1896 года, опять в одном из петербургских беляевских концертов, Глазунов продирижировал рахманиновским «Утесом». «Публика, хотя и «беляевская», то есть, казалось бы, более взыскательная, чем рядовые посетители концертов, — вспоминал А. В. Оссовский, —

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 380.

все же приняла содержательное, образное, эмоционально выразительное произведение Рахманинова скорее с уважением, чем с наслаждением...». Отзыв Ц. А. Кюи, появившийся через день после концерта в газете «Новости» оказался мало утешительным. Похвалив красивую гармонизацию и колоритную оркестровку, критик писал: «Как музыкальное сочинение «Фантазия» представляет какую-то мозаику, состоит из кусочков без органической связи между собой, автор все к чему-то ведет и ни к чему не приводит, на всем сочинении видно, что он больше заботится о звуке, чем о музыке... Рахманинов — человек несомненно талантливый, у него есть и вкус, и значительная техника, но у него нет пока чувства меры, нет средоточия мысли и ее естественного развития»¹. Так Рахманинов начал «наследовать» от Чайковского отнюдь не объективную критику маститого петербургского рецензента. Что же касается Элегического трио ре минор, то Петербург пожелал познакомиться с ним лишь спустя много лет. Когда же в 1894 году А. Оссовский предложил Петербургскому обществу музыкальных собраний исполнить рахманиновское Трио, то «получил ноты обратно с сентенцией третьестепенного композитора А. А. Давидова: «Не камерный стиль, неинтересно. Первая часть представляет собой сплошные ходы, нет мелодии, нет логического развития мысли». Сразу почувствовалась разница температур между Москвой и Петербургом в оценке Рахманинова»².

В Москве такая «температура» была, конечно, несравнимо теплее, но исходила больше «снизу» — от неизменно благожелательной публики, от отдельных исполнителей, от музыкальной молодежи. Небольшие инструментальные и вокальные сочинения Рахманинова стали входить в концертную и учебную практику. «Среди студентов Консерватории, — вспоминал поступивший в нее осенью 1892 года Александр Гедике, — огромной популярностью пользовались его фортепианные пьесы «Полишинель», Баркарола g-moll и особенно Прелюдия cis-moll из ор. 3, которую исполняло большинство пианистов Консерватории»³. «Ко времени моего поступления в Консерваторию, — рассказывал учившийся

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 380—381.

² Там же, т. 1, с. 378—379.

³ Там же, т. 2, с. 6.

в ней с 1894 года Рейнгольд Глиэр, — Рахманинов... был уже знаменитостью. О его необыкновенном таланте пианиста и композитора, о его феноменальной способности читать ноты с листа и поразительной памяти среди консерваторцев ходили легенды... С огромным интересом я ждал первой встречи с Рахманиновым, рисуя его в своем воображении человеком необыкновенным, недоступным, витающим в заоблачных высотах. Каково же было мое удивление, когда однажды мне показали на высокого, скромно одетого юношу, коротко остриженного бобриком, который, стоя в группе учеников, рассказывал что-то очень забавное. Это был Сергей Рахманинов. Он держался просто, говорил негромко, приятным баском, много курил»¹. Вскоре Глиэр, поселившийся у своего консерваторского соученика — композитора Юрия Сахновского, познакомился через него с Рахманиновым: «Время от времени у Сахновского, — продолжал вспоминать Глиэр, — собиралась артистическая молодежь, бывал и Рахманинов; исполнял свои произведения, но чаще играл Шопена, Шумана, Листа. Играл он удивительно, обладая в высшей степени умением гипнотического воздействия на слушателей. Уже тогда это был подлинный кудесник фортепиано... Собирались мы и у А. Б. Гольденвейзера, где регулярно устраивались музыкальные вечера с участием виднейших московских музыкантов... Суждения Рахманинова об искусстве отличались широтой взглядов и самостоятельностью. Его отзывы о прослушанных новых произведениях были очень определенными и меткими, он не признавал половинчатости в оценке явлений искусства. С особенным чувством он говорил о своем кумире — Чайковском»². Букиник, участвовавший в собраниях кружка, собиравшегося у Гольденвейзера, отмечал, что особенно часто Рахманинов показывал там свои романсы: «Слонов, певец, обладавший небольшим баритоном, очень хорошо читал с листа и пел его романсы, а Рахманинов аккомпанировал. Потом его друзья, Сахновский и Гольденвейзер, обсуждали эти сочинения, иногда восхищались какой-нибудь модуляцией, а иногда указывали на резкость интонаций вокальной партии. Но, в общем, мы чувствовали в Рахманинове крупный и самобытный талант... Но он

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 432.

² Там же, т. 1, с. 433—434.

сдержанно говорил о своих композиторских планах. Несмотря на то, что им в это время было написано крупное сочинение — Фортепианное трио, он, однако, не принес его нам. Только по просьбе Гольденвейзера Рахманинов дал ему свою рукопись»¹.

В эти годы московская пресса время от времени помещала информации об успешных концертных выступлениях Зилоти в странах Европы — от Австрии до Шотландии. В этих концертах он упорно пропагандировал новые фортепианные сочинения русских композиторов, в том числе Рахманинова. Еще в декабре 1893 года Зилоти сыграл в Висбадене и Франкфурте-на-Майне посвященный ему фа-диез-минорный концерт Рахманинова, и местная пресса писала: «Надо быть столь известным и надо так играть, как Зилоти, чтобы решиться выступить с произведением неизвестного композитора перед чужой публикой». Упоминалось также о «благородной простоте, поэтичности и вдохновенной передаче» этого сочинения².

Сам же Рахманинов в ту пору выступал публично как солист-пианист мало, случайно, с непритязательной программой из немногих небольших пьес³. Однако в конце 1895 года он принял предложение варшавского импресарио Лангевица участвовать в качестве аккомпаниатора и солиста в двухмесячном турне по северо-западным русским городам, в том числе польским и прибалтийским, предпринятом итальянской скрипачкой Терезиной Туа, уже ранее концертировавшей в России. Туа начала свои выступления 1 ноября в Варшаве. А 7-го, в Лодзи, в турне включился Рахманинов, затем игравший вместе со скрипачкой в Белостоке, Гродно, Вильно, Ковно, Минске, Могилеве и к 20 ноября при-

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 240—241.

² В кн.: Зилоти А. И. Воспоминания и письма, с. 15—16.

³ Так, в начале 1894 г. им были сыграны «Rêverie» Чайковского, ор. 9 № 1 и один из вальсов Шопена (15 февраля в концерте Русского хорового общества), «Des Abends» Шумана и собственная Юмореска (21 февраля в концерте певицы Аксена-Крейц, спевшей среди прочего рахманиновский «Сон»). Какое-то «соло на фортепиано» Рахманинов исполнил 29 марта 1894 г. на благотворительном музыкально-литературном вечере, где также аккомпанировал Ю. Колюсу свои скрипичные пьесы ор. 6. Еще в каком-то смешанном концерте Рахманинов, возможно, выступал 7 февраля того же года (см. ГЦММК, фонд 18, № 683). На вечере в пользу фармацевтической вспомогательной кассы 11 февраля 1895 г. он сыграл «Жаворонка» Глинки — Балакирева и «En sourant» Годара.

ехавший с ней в Москву. Свою партнершу он характеризовал так: «...играет она не особенно: техника из средних. Зато глазами и улыбкой играет перед публикой замечательно. Артистка она не серьезная, хотя безусловно талантливая. Но ее сладких улыбок перед публикой, ее обрываний на высоких нотах, ее фермат (на манер Мазини) все-таки без злости переносить не могу»¹. Неудовлетворенный художественным уровнем концертов, утомленный частыми переездами — в холод, на лошадях, Рахманинов вскоре после московского выступления и концертов в Смоленске и Риге воспользовался тем, что Лангевиц не заплатил вовремя денег, и вернулся домой задолго до запланированного окончания гастролей².

Однако 22 ноября, в Москве, в концерте Р. Буллериана, Рахманинову довелось не только аккомпанировать на фортепиано Т. Туа, но и дебютировать в качестве симфонического дирижера. Под его управлением состоялась премьера его «Каприччио на цыганские темы» ор. 12, начатого летом 1892 года и дописанного летом 1894-го. Дебютант выходил на суд аудитории, в конце прошлого музыкального сезона присутствовавшей на настоящем дирижерском состязании между впервые приехавшим в Россию Артуром Никишем, уже хорошо известными здесь Эдуардом Колонном и Рудольфом Буллерианом, да еще включившимся в соревнование Василием Сафоновым. Несмотря на то, что Рахманинов мог иметь максимум две репетиции, он провел свой дебют вполне удачно, вызвав одобрение у рецензентов, которых, однако, больше заняла оценка нового сочинения. Резче всех выступил критик «Э. Р.» (Эмилий Розенов), с позиций добродетельного старшего упрекавший молодого автора за «какую-то разнузданную, не подчиненную никакой идее» талантливость, за «отчасти красивые, отчасти крайне банальные цыганские темы»,

¹ Письма, с. 126.

² Сольный репертуар Рахманова в поезде с Туа включил Ноктюрн до минор, один из вальсов и Колыбельную Шопена, «Шелест леса» и Вальс-экспромт Листа, Вальс из «Фауста» Гуно — Листа, Баркаролы А. Рубинштейна и Аренского, Фантазию на темы «Евгения Онегина» Чайковского — Пабста, а из собственных произведений — все Пьесы фантазии, кроме Элегии. Наиболее значительным из произведений, исполнявшихся с Туа, явилась скрипичная соната Бетховена ор. 47 — «Крейцера» (см. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. М., 1973, с. 95—99).

за «растрепанную форму какого-то попури, без всякой мысли и цели», за «набор пряных гармонизаций и самых вычурных, бьющих на оригинальность звуковых эффектов»¹. Зато намного сочувственнее отнесся к новому сочинению товарища выступивший в качестве рецензента А. Корещенко (одно из произведений которого также вошло в программу концерта): «Сочинение это по форме представляет род попури и, как все «Каприччио», не может претендовать на глубину содержания и особое художественное значение, но оно написано очень талантливо, с видимым молодым увлечением, задором и прекрасно инструментовано; очевидно, автор прилежно изучал партитуры Римского-Корсакова и Глазунова: начало Каприччио по оркестровому эффекту аналогично с началом симфонической картины «Море» Глазунова. Произведение г. Рахманинова имело большой успех»².

Сочиняя свой ор. 12 Рахманинов, вне сомнения, хорошо знал партитуры «Итальянского каприччио» Чайковского, «Каприччио на испанские темы» Римского-Корсакова, не обошел вниманием несколько по-вагнеровски роскошную и даже «вязкую» инструментовку симфонических картин Глазунова (чье «Море» было впервые исполнено в Москве в феврале 1892 года), опирался и на собственный опыт в «Утесе», где красочно использован почти такой же состав оркестра. Форма рахманиновского Каприччио рапсодична, однако вовсе не «растрепанна». Она ясно подчинена простой композиционной идее — переходу от экспрессивного медленного пения к буйно завихряющейся пляске. При этом с немалым симфоническим размахом происходит вариационно-разработочное развитие четырех тем (ниже приводим три темы, четвертая заимствована из «Алеко», см. пример 38):



¹ Э. Р. Концерт Р. Буллериана. — «Новости дня», 1895, 24 ноября, № 4976.

² Корещенко А. Концерт Р. Буллериана. — «Московские ведомости», 1895, 24 ноября, № 324.

916 *L'istesso tempo*
Fl. I
mf *espressivo*

91a *Allegro ma non troppo*
Fl.
pp

Первая тема, постепенно рождающаяся во вступительном разделе как бы из тяжкого раздумья, в эпизоде *Lento lugubre. Alla marcia funèbre* оформляется как распетый в цыганской экспрессивной манере вариант русской плясовой песни «Во саду ли, в огороде». Вместе с тем он, по авторской ремарке, имеет черты похоронного марша и, пожалуй, еще более — траурной сарабанды (упорное отяжеление второй доли такта при трехчетвертном размере). Опорные звуки напева составляют малую терцию, а весь напев охватывает диапазон уменьшенной кварты, то есть является сгустком рахманиновских скорбных лейтинтонаций и очень напоминает, в частности, начало «темы несбыточной любви» в «Утесе». Когда же подключается новая до-диез-минорная тема (пример 91б), то ее привольное устремление тотчас переходит в серию скованных томительных порывов. При всей внешней беспечности плясовой песенной попевки, ведущей музыкальное развитие во второй половине произведения (*Allegro ma non troppo*, пример 91в), в ней тоже сильна внутренняя скованность. С одной стороны, она служит упругой пружиной развития плясового действия, в которое вовлекаются все остальные темы, с другой же, мощно нагнетая динамику, заставляет ожидать какой-то преображающей разрядки, достижения новой, итоговой цели. Ею композитор пытается сделать заключительное торжественное проведение (*Grave*) лейттемы цыган из «Алеко», появляющейся в виде отдельных интонаций еще во вступительном разделе и дважды вклинивающейся в плясовую. Однако «спрессованная» из песенно-русской трихордовой попевки и общеориентальной фиоритуры, эта тема, при предельной громкостности своего проведения, неубедительно звучит в качестве итоговой кульминации. Так сталкиваются между собой эмоциональ-

ная яркость и образно-драматургическая ограниченность русско-цыганской сферы раннего рахманиновского творчества.

Излишне напоминать, с каким кругом обстоятельств и музыкальных впечатлений связано возникновение «Каприччио на цыганские темы», посвященного Петру Викторовичу Лодыженскому. Но стоит отметить, что произведение было и задумано и завершено в очень безрадостные периоды жизни «бедного странствующего музыканта», проведшего и лето 1892 года и большую часть лета 1894-го в качестве репетитора в костромском имении Коноваловых. Годы шли, а самые скромные средства к существованию все еще приходилось добывать частными уроками — сколько-нибудь твердо полагаться на композиторские гонорары, даже при хорошем отношении Гутхейля и завязавшихся связях с нотоиздательством Юргенсона, было нельзя. 3 сентября 1894 года Рахманинов писал Слонову: «Эту зиму я удовольствуюсь, вероятно, своим пальцем, который буду с невозмутимым беспристрастием сосать. Я не шучу. Жить мне не на что. Кутить также не на что. А жить, рассчитывая каждую копейку, соображая, вычисляя каждую копейку, — я не могу, и ты прекрасно это знаешь. Мне нужен непременно, изредка, такой момент, когда я забываю обо всем, что меня в жизни действительно волнует, беспокоит и даже, пожалуй, немного больно трогает»¹.

С осени этого года Рахманинов начал преподавать теорию музыки в Мариинском женском училище дамского попечительства о бедных, готовившем домашних учительниц (был официально зачислен на службу еще в марте). Заработок это приносило незначительный, но пятилетняя педагогическая работа освобождала от отбывания воинской повинности. «Несмотря на то, что занятия с нами тяготили его, — вспоминала одна из учениц, — он любил нашу молодежь, живо интересовался жизнью училища, работой других педагогов, успехами учащихся, бывал на всех открытых музыкальных вечерах и даже сам непосредственно участвовал в нашей музыкальной жизни, аккомпанируя нашему хору»². Рахманинов иногда играл для воспитанниц (с А. Б. Гольденвейзером, А. В. Вержбиловичем). С работой в

¹ Письма, с. 114.

² Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 420.

Марининском училище связано возникновение шести рахманиновских хоров для женских или Детских голосов с фортепиано, ор. 15, пять из которых напечатал с января 1895 по январь 1896 года московский журнал «Детское чтение».

Рахманинов совершенно не проявлял в те годы активного стремления проложить себе путь на большую эстраду в качестве пианиста. И до того редкие, его пианистические выступления в 1896 году вовсе сошли на нет. Возможно, что в какой-то мере это было реакцией на интенсивно начавшиеся в России с конца 1895 года концерты молодого Иосифа Гофмана, любимого ученика А. Рубинштейна, заблеставшего особым уровнем пианистического мастерства. Но главной, неизмеримо более важной отвлекавшей причиной было композиторское творчество, проходившее в своем развитии через исключительно сложный, труднейший рубеж.

Развивалось оно напряженными рывками, в той или иной мере исчерпывавшими на время творческие силы. Так, вслед за вдохновеннейшей работой над ре-минорным Трио появились две серии фортепианных пьес, неровных по качеству. Последнее особенно относится к семи Салонным пьесам ор. 10, среди которых оказалось несколько безликих (Ноктюрн, Мелодия, Мазурка). В ряде других пьес этого опуса, а также ор. 11 (Шесть пьес для фортепиано в четыре руки, апрель 1894) фантазию автора питают лирико-автобиографические воспоминания, и светлые, и затененные печалью. К числу первых относятся два ля-мажорных Вальса — ор. 10 № 12 и ор. 11 № 4. В них сочетаются шопеновская грация с поэзией теплого домашнего уюта, сквозящей в камерных вальсовых пьесах Чайковского. Оба Вальса явно родственны ля-мажорному в шесть рук, написанному в счастливое первое ивановское лето, с использованием темы Наталии Скалон. Все три Вальса — своего рода эскизы музыкального «портрета трех сестер», где варьируется один и тот же мечтательный мелодический взлет:

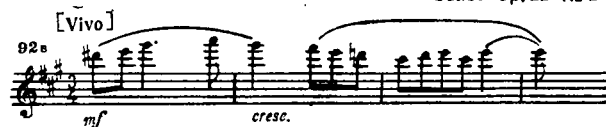
Вальс для фортепиано в 6 рук



826 Allegro assai



Вальс оп. 11 № 4



К светлым воспоминаниям можно отнести яркую Юмореску, оп. 10 № 5. Одноименные пьесы Грига и Чайковского напоминают сельские плясовые сценки, а рахманиновская — салонную, «поставленную» с изобретательной выдумкой. Основные разделы пьесы открывает и завершает насмешливая, энергичная «тема-зачинщик», затевающая задорный пляс из трех озорных коленцев, связанных с русской бальной музыкой (вспомним хотя бы Краковяк из «Ивана Сусанина», Экосез из «Евгения Онегина»). В середину же пьесы вклинивается светлокрасочный «эпизод затишья», вызывающий григовские ассоциации.

К Баркароле из сюиты для двух фортепиано, уносящей на крыльях фантазии в первое ивановское лето, примыкают еще две Баркаролы в той же тональности соль минор — оп. 10 № 3, и особенно — оп. 11 № 1. В популярной доньне сольной Баркароле из оп. 10 прозрачный фоновый пласт выполняет функцию чуткого импульсивного подтекста к певучей мечтательной мелодии. Она затаила свои порывы в тихой дремоте, и лишь иногда их подчеркивает «лейтгармония тоски и одиночества». Значение фона-подтекста в пьесе постепенно возрастает: словно беспокойная зыбь, начинающая рябить водную гладь, сначала выдает, а потом мягко вуалирует душевный трепет. Скорбные лирические настроения сгущаются в двух Романсах — оп. 10 № 6 и оп. 11 № 5. Обе пьесы пронизаны неразрешающимися жалобными вопросами. Мелодическая драматургия «конфликтного сопряжения» выявляет здесь горестно скованные душевные порывы.

В рахманиновских письмах этих лет лирическая тема затрагивается редко. Но подчас она звучит с едва

сдерживаемой скорбью — как, например, в письме к Людмиле Скалон от 28 марта 1896 года: «Кстати сказать, Вере я написал в этом сезоне не менее семи, восьми писем, но она завела полемику на эту тему и даже кончила свое последнее письмо просьбой, чтобы я ее позабыл (скорей) совсем. К чему это? (писать). Не пишу ей сейчас потому, что продолжать эти разговоры, даю честное слово, совершенно не в состоянии, по крайней мере в данное время»¹. А ведь речь идет о «сезоне», наступившем вслед за летом 1895 года, которое Рахманинов, еще прошлой осенью опять переселившийся к Сатиным, вновь провел в Ивановке вместе со всеми тремя сестрами Скалон. В теплой дружеской компании с ними и с Наташей Сатиной возобновились тогда задушевные разговоры и мечты в молодом парке, по вечерам четыре девушки наслаждались игрой музыканта. Но что-то самое главное из счастливого лета 1890 года уже никогда не возвратилось, хотя после него горестные настроения продолжали чередоваться со светлыми надеждами. Так, яркой вспышкой этих надежд явился романс «Я жду тебя» (на слова М. Давидовой, 1894, позднее включен в ор. 14), заставляющий вспомнить «В молчаньи ночи тайной» и «Утро». Здесь все динамичное музыкальное развитие исходит из ключевой фразы — возгласа страстного признания, а в фортепианной партии дважды звучит лейтсеквенция любви. Однако примерно тогда же на слова Д. Ратгауза были написаны скорбные «Песня разочарованного» и «Увял цветок», неопубликованные автором. Он справедливо не удовлетворился их качеством, хотя в них имелись важные для него «взрывчатые» фразы, например: «О,

¹ Письма, с. 128. Из дневников С. И. Танеева (запись от 22 марта 1896 г.) известно, что в это время Рахманинов сочинял квартет. По всей очевидности то был неоконченный струнный квартет, от которого в черновых набросках сохранились две части — сонатного аллегро соль минор и пассакалия до минор (в двух вариантах), восстановленные и дописанные Б. В. Доброхотовым совместно с Г. В. Киркором. Глубоко впечатляющая музыка квартета носит мрачно-взволнованный и вместе с тем мужественный лирико-драматический характер. Ее общие, а также некоторые частные стилистические особенности (например, ряд образно-интонационных связей с обоими рахманиновскими Элегическими трио — соль-минорным и ре-минорным, в том числе большая роль экспрессивного интервала уменьшенной кварты в тематизме первой части) указывают на то, что произведение могло создаваться именно в середине 1890-х годов.

как я жить хочу! Как страстно жажду света, возврата пылких слез, несбыточной мечты!» или: «Тебя любил он с неземною силой, как только жрец любить богиню мог». Но, несколько мелодраматичные и недостаточно лаконичные, эти фразы не вызвали к жизни ярких музыкальных афоризмов. К концу 1896 года возникли светлые лирические дифирамбы — «Я был у ней» (А. Кольцов), «Эти летние ночи» (Д. Ратгауз) и остродраматичный романс «Давно в любви» (А. Фет). В последнем из них с новой силой воскрес страстный порыв лирического протеста, открывающий написанный в той же тональности Концерт фа-диез минор:

9: Allegro

f Давно в любви отрады

dim.

mf

p *dim.*

ма-ло. Безотываздохи,

meno mosso

p

pp

Начатый же со скорбной сдержанностью романс «Не верь мне, друг!» (А. Толстой) заканчивается ярким лирическим дифирамбом — большим фортепианным послесловием, где появляются отголоски лейтсеквенции любви. Примечательно, что в романсах на тот же текст Чайковский повторил первую строфу, подчеркивая образ ласкового утешения, а Римский-Корсаков — вторую половину второй строфы, где его привлекало сравнение возрождающейся страсти с морской стихией. Рахманинову тоже не доставало текста, чтобы утвердить самое

главное — любовный дифирамб, но он поручил сделать это одному фортепиано, без слов.

Однако любовно-лирическую тематику к середине 1890-х годов стала все настойчивее отеснять более широкоохватная. Немалый интерес в данном отношении представили две четырехручные пьесы из ор. 11 (1894) — «Русская песня», вновь использующая бурлацкий напев «Во всю-то ночь мы темную», и «Слава», основанная на знаменитой народной величальной мелодии. Эти произведения, в которых принцип упорной вариантной повторности переходит в разработочность, очень напоминают как бы эскизы к симфоническим картинам. В них смело объединяются лирические, эпические и драматические черты, развиваются приемы кульминационного перерастания «хоровых» звучностей в «колокольные».

Тем самым продолжались неотступные поиски новых путей создания больших многоплановых музыкальных полотен, увлекавшие Рахманинова уже в его отроческих сочинительских опытах. Здесь молодому музыканту, как правило, очень помогала опора, говоря гликинскими словами, на «программу или положительные данные» — словесные тексты, эпитафии, тесную связь с лично пережитыми событиями и впечатлениями. При этом он не раз устремлялся к романтической литературной программности. Вспомним о раннем увлечении «Манфредом» Чайковского, приведшем осенью 1890 года к сочинению не менее двух частей какого-то незавершенного произведения по драматической поэме Байрона. С Чайковским был связан интерес и к другому романтическому сюжету — «Ундине» Ля Мотт Фуке — Жуковского с ее темой несчастной любви. Однако вскоре после лебединского лета, в которое стала зарождаться тяга к новой тематике, Рахманинов, уже более года ведший переговоры об «Ундине» с Модестом Ильичом Чайковским и серьезно вдумывавшийся в сценарий, вдруг испытал «странные сомнения». Он попросил либреттиста не продолжать пока свою работу, и сведения об этом замысле прекратились. В 1894 году Рахманинов сделал еще одну примечательную попытку обратиться к романтическому сюжету. Находясь летом у Коноваловых, он написал 24 июля Слонову: «Я не пишу симфонии, хотя от «Дон-Жуана» Байрона не отказался. Несомненно, это прекрасный сюжет, только вследствие невозможности составить хорошую программу, хороший

план, я взял оттуда один так называемый «эпизод». Этот эпизод я делю на две картины. Первая из них — это пир, вторая же Дон-Жуан и Гайде. Ламбро. Смерть Гайде. Так как действие в этих двух картинах совершенно разное, то я, может быть, назову это à la Liszt, «двумя эпизодами». Хотя по музыке у меня в них, в обоих, встречается нечто общее. Пока вторая часть еще не совсем готова. Сочиняю я ее и первую картину с 20-го июля. Ужасно долго! Ужасно мучился, и еще больше выкидывал, но что всего хуже, так это то, что я, может быть, и настоящее все выкину. Этот «эпизод» не короток. Я думаю, что он (если напишется) будет длиться около 40 минут¹. Итак, Рахманинов замыслил, по-видимому, большое программное произведение на сюжет байроновского «Дон-Жуана», — настолько увлекла его эта свободолюбивая романтическая эпопея — и величественно-картинная, и лирико-драматическая, и сатирико-обличительная «энциклопедия общественной жизни Европы». Но, поняв невозможность объять необъятное в программе одного музыкального произведения, композитор остановился на эпизоде, рассказывающем о любви Дон-Жуана и Гайде, погубленной отцом прекрасной гречанки — мрачным пиратом Ламбро, олицетворяющим хищнические собственнические инстинкты. Однако этот замысел не был реализован.

Людмила Скалон, много общавшаяся с Рахманиновым с августа 1894 года по октябрь 1895-го и в Ивановке, и в Москве, где она тогда жила в семье Сатиных, описала сложившиеся у него к тому времени музыкальные и литературные вкусы. «Бетховена и Баха будем больше ценить и любить, когда станем старше», — говорил он своей постоянной домашней аудитории, состоявшей из родственниц-сверстниц, и играл им обычно музыку более позднего времени, нередко обращаясь к позднеромантической программной — Вагнеру, Листу (в частности, к «Фауст-симфонии» последнего). Чаще прочего он все же играл Чайковского, но также — многое из сочинений других великих западных и русских композиторов, уделяя большое внимание Мусоргскому. Как вспоминала Л. Скалон, «Однажды нам Сережа заявил: «Сегодня вечером буду вас знакомить с «Хованщиной» Мусоргского. Буду вечером играть в зале на рояле». Можно представить, какое наслаждение

¹ Письма, с. 112—113.

было слушать это гениальное произведение в исполнении Сережи. Сам он очень увлекался, играл и подпевал»¹. Заметим, что созданной весной 1894 года рахманиновской четырехручной пьесе «Слава» присущи черты свободной парафразы на музыку сцены венчания на царство из «Бориса Годунова» Мусоргского.

Восторгаясь лермонтовской романтикой, Рахманинов проявлял особенную любовь к великим русским писателям, являвшимся его старшими современниками, — Льву Толстому и Чехову. По словам Л. Скалон, не говоря уже об «Анне Карениной» и «Войне и мире», Рахманинов «восторгался всей прозой Толстого, в том числе его повестями «Холстомер» и «Хозяин и работник»². А это означало, что молодой музыкант страстно увлекался и широко признанными гениальными толстовскими эпопеями, ставившими коренные проблемы русской истории и современности, и новейшими для тех лет философскими народными повестями великого писателя, тесно смыкавшимися с его социально-обличительными вытуплениями, достигшими высочайшего накала к середине 1890-х годов. Привлекший же Рахманинова рассказ «На пути» относится к тем произведениям Чехова, в которых стали звучать глубокие размышления о русской жизни, столь часто калечашей людей, попусту растрачивающих свои незаурядные духовные силы.

В конце 1894 года Рахманинову довелось коснуться в своем творчестве поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», посвященной многострадальным судьбам пореформенной России. Поэма могла быть известной музыканту только в искаженном виде, и как раз вынужденно написанными для царской цензуры строками открывается текст, использованный им в хоре «Славься» («Гимне Александру II»), вышедшем в первом номере «Детского чтения» за 1895 год, а позднее изданном как «ор. 15 № 1»:

Славься, народу
Давший свободу!

Однако далее следовали истинные некрасовские строки:

Доля народа
Счастье его,
Свет и свобода
Прежде всего!

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 262, 259.

² Там же, т. 1, с. 257.

Музыка хора вышла малоубедительной, декларативной. Да иной и не могла получиться в момент, когда страшным обнищанием народа, измученного голодом и холерой, жестоким обострением социальных противоречий и зловещим усложнением международных дел закончилось царствование Александра III, умершего 20 октября 1894 года; когда на престол всходил Николай II с лицемернейшим заявлением в своем манифесте — «Россия сильна беспредельной преданностью к нам», вызвавшем гневное возмущение Толстого и мрачные прогнозы великого писателя-правдолюбца о судьбе начавшегося нового царствования.

Когда же в январе 1895 года рахманиновский хор был опубликован, автора его уже целиком поглотила работа над наконец определившимся новым большим замыслом — Первой симфонией ре минор, ор. 13. К 30 августа она была полностью написана в партитуре. Но еще до 15 сентября продолжались переделки, главной целью которых явилось сокращение первой части. Работа шла с исключительной увлеченностью вплоть до большого перенапряжения сил. Автор заранее беспокоился о том, как будет воспринято его детище, очень опасался, чтобы симфония «не была утомительной». Позднее он признавался, что возлагал на это произведение особые надежды, полагая, что открыл в нем какие-то новые пути. Симфония сочинялась сначала в московской квартире Сатиных (в Серебряном переулке на Арбате), потом в Ивановке, в окружении многих родственников и друзей. Но никто не смог припомнить, чтобы Рахманинов хоть чем-то обмолвился по поводу характера содержания нового сочинения. Сохранились, правда, сведения, будто к симфонии предполагался тот же эпитаф, который Толстой взял к «Анне Карениной» — евангельское изречение «Мне отомщение, и Аз воздам». Никакого эпитафа нет, однако, в автографе четырехручного переложения¹ (автограф партитуры утерян). Там стоит лишь посвящение «А. Л.», то есть — «Анне Лодыженской». К сведениям об эпитафе следует отнести, конечно, осмотрительно. Лишь сама музыка может рас-

¹ Это переложение Рахманинов начал делать в Ивановке осенью 1895 г., но, возможно, закончил его лишь следующим летом. Ибо нечетко написанная дата в конце рукописи (ГЦММК, фонд 18, № 42), которую обычно понимают как «1895», гораздо убедительнее читается как «1896».

сказать о содержании рахманиновской Первой симфонии — произведении сложном, в чем-то несовершенном и уязвимом для критики, но в целом обладающем огромной впечатляющей силой.

У симфонии есть свой музыкальный эпиграф — краткое вступление, являющееся, пожалуй, уникальной концентрацией тематизма целого четырехчастного цикла:

94 Grave 3 Fiatti

fff

Archi

rit.

В объемистой партитуре симфонии нет ни одной страницы, где бы ни фигурировали представленные здесь тематические афоризмы, их варианты или производные от них образования. Сам же музыкальный эпиграф Первой симфонии по-новому наследует образно-тематической коллизии «человек и грозный рок». Первый из сталкивающихся здесь афоризмов, звучащий у мощного унисона духовых инструментов, сам сопряжен из двух антагонистических элементов — как бы ожесточенного острым страданием вскрика (вспомним мотив «ненависти Земфиры», конец романса «Дума») и повелительных «роковых» ударов. Так протестующий голос человеческого страдания и грозное повеление «свыше» сливаются в один предельно сжатый афористический образ злого насилия. В этом основном качестве лейтмотивный «афоризм насилия» чаще всего действует в симфонии — особенно в моменты драматургических переломов, в самых напряженных кульминационных схватках, с чрезвычайным разгулом — в финале произведения. У него могут быть и другие лики — грубо назойливые и обманчиво смиренные, а его мрачную «свиту» со-

ставляют напряженно пульсирующие ритмические фоны, подчас оборачивающиеся устрашающими «ритмами тревожными» (Скрябин).

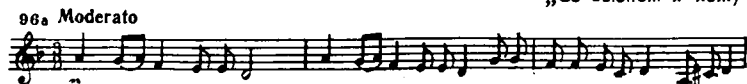
Трижды повторяясь в «эпиграфе», первый афоризм стремится удержать в жестоком подчинении второй, излагаемый унисонами струнных инструментов. Тяжело раскачиваясь, эти унисоны очерчивают эпически мощную, но как бы скорбно скованную песенную фразу — своего рода основной напев всей симфонии. А с последними повелительными ударами сливается еще один тематический афоризм — патетический возглас, экспрессию которого подчеркивает смена минора мажором.

Второй афоризм представляет собой новый вариант народно-песенной «квинтовой формулы», которая уже несколько лет настойчиво привлекала к себе внимание Рахманинова: вспомним Гармонизацию на Бурлацкую песню и Русскую песню для фортепиано в четыре руки, самую распевную фразу в Прелюдии до-диез минор, песни-романсы «Уж ты, нива моя» (кульминация) и «Полюбила я на печаль свою», одну из тем первой части хорового концерта. Дополним этот ряд еще и фразой из хора «Неволя» (ор. 5 № 5), на слова «русской песни» Н. Цыганова, написанного, по-видимому, во время завершения работы над Первой симфонией:



Песенный афоризм ложится в основу темы главной партии первой части — центрального образа симфонии, проходящего в своих видоизменениях через весь цикл. «Квинтовая формула» распевается здесь с большой ритмической интенсивностью. Однако до самого конца произведения тема не расширяет привольно свое мелодическое дыхание, оставаясь словно полностью нераспетой, горестно сдержанной. Родственная множеству русских песен, эта тема особенно близка затаенно-грустному хороводному напеву «Со вьюном я хожу»:

„Со вьюном я хожу



966 Allegro ma non troppo



От этой хороводной песни рахманиновская тема отличается более суровой ритмической энергией, а также насыщенностью характерными интонациями — раскачиваниями и «отталкиваниями» от мелодических упоров, особо выразительными при распевании «скорбной» минорной терции. Часто входя в горестные причеты, эти интонации тяготеют и к другому полюсу выразительности — к воплощению грозной эпической силы. В русской народной мелодике они обычно встречаются в качестве отдельных, рассредоточенных мелодических деталей. Большую же их концентрацию и заостренность можно наблюдать в музыке кучкистов, преимущественно вокально-хоровой — например, в жалобах девушек в первом действии «Князя Игоря» Бородина («Ой, лихонько! Ой, горюшко» и «Мы к тебе, княгиня») или в одном из эпизодов Проводов масленицы в «Снегурочке» Римского-Корсакова («Ой, честная масленица»).

Но особо тяготел к драматизации таких интонаций Мусоргский. И именно в его наследии отыскивается настоящая «родная сестра» главной темы Первой симфонии Рахманинова. Это тема самого симфонизированного номера в цикле «Песни и пляски смерти» — трагического «Трепака», один из запевоов которого с наибольшей афористической рельефностью концентрирует в себе образ лютого горя народного:

97 poco meno mosso (Allegretto moderato e pesante)



В возникновении цикла Мусоргского, а также его симфонической фантазии «Ночь на Лысой горе» сыграло свою роль одно из его любимейших произведений —

«Пляска смерти» (Danse macabre) Листа, представляющее собой парафразу (вариации) для фортепиано с оркестром на знаменитую средневековую католическую тему «Dies irae». Листовская «Пляска смерти», написанная в ре миноре, вполне могла повлиять на выбор той же тональности и для «Ночи на Лысой горе» и для «Трепака», но при этом нет нужды доказывать полное своеобразие стиля и национальную самобытность образного содержания этих сочинений. Вместе с тем в «Трепаке» привлекает внимание один момент: в первом же такте песни, в басовом регистре фортепиано слышится исходная попевка «Dies irae», которая потом входит в основную мелодию трагической пляски. Но ведь эти исходные четыре звука «Dies irae» — напева многовековой давности, по всей вероятности связанного с народными истоками, — и есть интонации нисходящего распевного раскачивания внутри минорной терции! Следовательно, Мусоргский заимствовал из пространной темы «Dies irae» только тот интонационный оборот, который с незапамятных времен живет в недрах русского народного мелоса. Такое родство и обусловило особый интерес к «Dies irae» у Мусоргского, а позднее и у Рахманинова. Сами же эти интонации они усвоили и из народной песенности, и из впитавшей многие ее черты старинной культовой мелодики. Мусоргский свободно сочетал знаменные попевки с народно-песенными не столько в целях колоритной архаизации, сколько в плане живой драматизации и национальной характеристики выражения — по принципу воплощения «прошлого в настоящем». Этот аспект оказался во многом близким Рахманинову, который, наряду с преклонением перед Чайковским, смолоду горячо увлекся «Борисом Годуновым» и «Хованщиной». Заинтересовавшись знаменной мелодикой, по-видимому, еще на консерваторской скамье, он в период создания Первой симфонии продолжал внимательно следить за развитием деятельности Синодального хора, Исторические духовные концерты которого посещал в марте 1895 года. Впоследствии О. Риземан утверждал, будто Рахманинов связывал «новые пути», открытые в своей симфонии, с «темами, взятыми из Октоиха — книги хоровых песнопений русской церковной службы во всех их восьми гласах»¹.

¹ Воспоминания Рахманинова, с. 96.

В действительности, однако, в тематизме Первой симфонии нет прямых цитатных заимствований из Октоиха, равно как и из народных песен. Чутко выделив и свободно разрабатывая народно-песенную «квинтовую формулу», Рахманинов столь же инициативно отнесся и к знаменным песнопениям, которые складываются из вариантного развития так называемых гласовых попевок, концентрирующих характерные интонации. Среди этих попевок можно найти такую, которая с суровой эпической величавостью и скорбным лиризмом сосредоточивает в себе те же интонации, что и песенный афоризм в эпиграфе рахманиновской симфонии, в целом отнюдь с ним не совпадая:

98

Октоих. Попевка „шибок“



Итак, исходный песенный афоризм Первой симфонии представляет собой и характерный, и высокообобщенный сгусток лирико-эпических интонаций. Положив его в основу по-современному драматизированного, симфонически разрабатывающегося тематизма, Рахманинов, действительно, открыл в своем произведении важные новые пути. В тесном сопряжении лирической, эпической и драматической образности определилась главная суть зрелого рахманиновского музыкального стиля.

В сравнении с драматургией Прелюдии до-диез минор, в «эпиграфе» Первой симфонии место лирико-драматического «сольного» возгласа занял песенный образ «горькой судьбы народной», а место темы безликого «рока» — «лейтафоризм насилия». Но эта острая коллизия осложнилась введением еще одной линии: от заключительного патетического возгласа «эпиграфа» тянутся нити к побочной партии первой части, ассоциирующейся с образом отдельной «судьбы человеческой», сложно переплетающейся с «судьбой народной». В связи со сведениями о словесном эпиграфе к симфонии, с ее посвящением и с использованием в мелодике побочной партии так называемой «цыганской гаммы», было высказано предположение о том, что эта тема, изложенная очень законченно (в трехчастной форме с динамизированной репризой), является своего рода музыкальным портретом «героини» («Анны Карениной»

Первой симфонии), быть может отразившим какие-то черты Анны Лодыженской¹.

Что касается цыганского колорита, то он несомненен в смысле не только ладовой окраски, но и самого жанрового типа темы — импровизационной песни-речитатива со свободной ритмикой и частой сменой размера, с контрастной интерваликой (резкие скачки и прихотливые извивы), с вариантным опеванием-подчеркиванием отдельных мотивных образований. Такие качества роднят тему побочной партии, например, с одной из распространенных песен московских цыган — «Зеленэ дуба», которую Рахманинов мог слышать в исполнении Надежды Александровой, сестры Анны Лодыженской:

Рахманинов. Симфония №1

99a

V-ni I

Moderato

mf

rit.

„Зеленэ дуба“ (фрагмент мелодии)

99b

Рахманиновскую тему отличает яркая образная индивидуализация — контрастное сочетание страстности и трогательной женственной хрупкости. Это сказывается в остроте сопоставления взлетов и падений мелодии при общей широте дыхания, подчеркивается фактурно-регистровым изложением и инструментовкой. В музыке слышится то робкий, то безудержно горячий призыв к сочувствию. Примечательно, что от этой темы берет начало новая линия рахманиновской камерно-вокальной лирики — лирики проникновенного сострадания к горькой женской доле. Эта линия начинается вскоре ро-

¹ См. неопубликованную диссертацию Б. А. Сосновцева «Симфоническое творчество Рахманинова 90-х и 900-х годов» (1954).

мансом «Тебя так любят все» (1896, А. К. Толстой) и, пройдя через мало удавшийся романс «Пред иконой» (1902, А. А. Голенищев-Кутузов), ведет к таким шедеврам, как «Вчера мы встретились» (1906, Я. П. Полонский) и «Ночью в саду у меня» (1916, А. Исаакян, в переводе А. А. Блока).

Тут трудно не вспомнить рассказ Людмилы Скалон, относящийся к зиме 1894—1895 годов: «Во время моего пребывания в Москве я часто получала письма от сестер. Однажды утром пришло письмо от сестры Татуши, в котором сообщалось, что молодой человек, к которому я была равнодушна, женится. Это известие поразило меня в самое сердце. Весь день я крепилась и даже была в Филармонии, но когда вернулась домой и осталась с Наташей, у меня сделалась страшная истерика.

В тот вечер Сережа вернулся, как обычно, в двенадцать часов ночи от Лодыженских. Наташа выбежала ему навстречу со словами:

— Сережа, иди скорей, я не знаю, что мне делать с Лелей!

Сережа поспешно вошел в комнату, сел около меня на постель, стал меня гладить по голове и ласковыми словами старался утешить. Он ушел только тогда, когда я успокоилась. С этого дня он первый читал письма, которые я получала из дома, и если что-нибудь из их содержания могло меня огорчить, рвал их, чтобы я не расстроилась. Когда я сидела у него в комнате, он все время следил за моим лицом и если видел хоть тень грусти, то сейчас же начинал гладить мои руки и рассказывать что-нибудь веселое.

Никто не умел так сочувствовать чужому горю, так деликатно и серьезно утешать, как Сережа. В каждом человеке он умел найти хорошую черту его характера, хвалил ее, и уронить себя в его глазах никто бы не решился»¹.

В период сочинения Первой симфонии дружеские отношения с семьей Лодыженских у Рахманинова, по видимому, усилились. По мнению Л. Скалон, «...Анна Александровна Лодыженская была его горячей платонической любовью. Нельзя сказать, чтобы она имела на него хорошее влияние. Она его как-то втягивала в свои мелкие, серенькие интересы. Муж ее был беспут-

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 260.

ным кутилой, и она часто просила Сережу ходить на его розыски. Наружность Анны Александровны нам с сестрами и Наташей не нравилась. Только глаза были хороши: большие цыганские глаза; некрасивый рот, с крупными губами»¹. Но автору приведенных слов трудно было иметь объективное суждение. Сестры Скалон и их кузина не были близко знакомы с Лодыженскими. Зато с ними охотно общались товарищи Рахманинова — Слонов и Сахновский. Несколько позднее Петр Викторович и Анна Александровна познакомились благодаря Рахманинову с Ф. И. Шаляпиным и стали на долгие годы добрыми друзьями великого певца и его семьи. В более поздние времена Анна Александровна запомнилась И. Ф. Шаляпиной как женщина редкой доброты, сердечности и скромности². Она, несомненно, обладала душевными качествами, располагавшими к себе, и, чутко относясь к молодому музыканту, не избалованному жизнью, сумела вызвать у него ответную сердечную теплоту и искреннее уважение (вспомним его дарственную надпись на фотографии 1892 года — см. с. 98), вместе с глубоким состраданием к своей судьбе, вероятно нелегкой. Не случайно исключительной заботливостью, особой бережностью сквозят те фразы в сохранившихся письмах Рахманинова, в которых он упоминает о «Родной». Поэтому думается, что некоторые черты облика А. А. Лодыженской могли вдохновить автора Первой симфонии при создании темы страстной жалобы. Это обобщенный образ горестной судьбы человеческой, занявший важное место в драматургии произведения.

«Сольно-лирическая» побочная партия первой части, образуя на протяжении всего цикла сквозную линию развития, имеет сложные связи с остальным тематизмом. Так, например, мелодия ее среднего раздела складывается из интонаций причета, заставляющих вспомнить об исходном песенном афоризме, и напряженных речитативно-романсных возгласов:



¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 259.

² Об этом И. Ф. Шаляпина рассказала автору настоящей книги.

В связи со сложной образной многоплановостью Первой симфонии можно допустить, что предполагавшимся эпиграфом композитор пытался указать на какую-то чрезвычайно общую аналогию с идейно-художественной многоплановостью романа Толстого, в 1890-е годы продолжавшего звучать обличительной эпопеей современной русской жизни. Но, разумеется, нет серьезных оснований развивать такое предположение, тем более, что и расшифровка эпиграфа к «Анне Карениной» достаточно спорна. Более плодотворным представляется путь широких музыкально-концепционных сопоставлений, порождающих вопрос: в каких крупных музыкальных полотнах предшественников Рахманинова сочетались лирические, эпические и драматические компоненты при общей трагедийной концепции и русском национальном образном строе? Тут необходимо выйти за пределы собственно симфонической русской музыки, где до той поры лирико-драматическая и эпическая линии достаточно отчетливо разделялись, в сферу оперы, где уже успело произойти их сложное взаимопроникновение. Осуществилось же оно с наибольшей силой в тех полотнах, которые представляют тип народной музыкальной драмы, то есть прежде всего в «Борисе Годунове» и «Хованщине» Мусоргского. Как ни значительны у него образы Бориса, Марфы, Досифея, эпико-народную линию его произведений невозможно определить как «фон» действия. Образ народа — многоликий и единый, персонифицированный и собирательный — главный герой «Бориса» и «Хованщины». Неустанные размышления над судьбой народной в ее сложных соотношениях с отдельными судьбами человеческими — великая концепционная сверхзадача Мусоргского, воспринятая от Пушкина и Глинки. В силу склада своего могучего дарования Мусоргский не тяготел к «чистой» симфонической музыке. Вместе с тем в «Хованщине» он заметно усилил мелодико-тематическую обобщенность, в том числе — придал лирической песенности эпико-трагедийную значимость (например, превратив тему гадания Марфы в тему обреченности Руси). Бородин, создав в 1860—1870-е годы самобытный тип русского героико-эпического симфонизма, в 1880-е годы начал сочинять свою Третью, неоконченную симфонию, по-видимому намечая путь к объединению в ней лирического, эпического, а также драматического и трагического аспектов, причем, возможно, не

без влияния «Хованщины». Симптоматично и появление в том же десятилетии у Чайковского таких опер, как «Мазепа» и «Чародейка», в которых наблюдается определенное тяготение к типу народной музыкальной драмы.

Итак, крупнейшие русские композиторы на протяжении 1860—1880-х годов по-разному тяготели к тому или иному решению своего рода сверхзадачи отечественного искусства — все более тесному драматическому воссоединению индивидуализированной лирической и многоохватной, в широком смысле, эпической образности. Ибо эту сверхзадачу не переставала настойчиво выдвигать сама действительность, особенно с наступлением 1890-х годов — на новом большом рубеже в общественно-политической жизни России.

Для истории русской музыки то была пора смены поколений, когда наряду с неустанно продолжавшим деятельность Римским-Корсаковым выдвигались новые композиторские силы, возглавленные Танеевым и Глазуновым, Рахманиновым и Скрябиным. Но как ни своеобразны были дарования и судьбы каждого из этих музыкантов, сочетание индивидуального и широкозначимого явилось для них решающей художественной проблемой. «Новая смена» обнаружила, однако, преимущественную склонность не к образно конкретизированным оперным, а к более обобщенным инструментально-симфоническим концепциям. При этом Танеев строил их в эпически-широком и, одновременно, этически-отвлеченном плане («Орестея», симфония до минор), а молодой Скрябин идеалистически устремился к «космическим» горизонтам, по-своему наследуя философскую обобщенность лирико-драматического симфонизма Чайковского (в Первой и Третьей фортепианных сонатах). У Глазунова же и Рахманинова особенно приметным явилось слияние традиций кучкистов и Чайковского. Но оно было весьма различным. Глазунов, начав свой путь в качестве наследника кучкистского эпического и жанрово-программного симфонизма, пришел в 1890-е годы к своему зрелому лирико-эпическому стилю, восприняв воздействие симфонизма Чайковского — преимущественно его светло-лирической образности. Что же касается Рахманинова, то в Первой симфонии для него оказалось особенно важным смелое сочетание полярных по понятиям своего времени традиций русской музыки, исходивших от лирико-трагедийного сим-

фонизма Чайковского, с одной стороны, и от народных музыкальных драм Мусоргского — с другой.

Молодого Рахманинова, рано вдохновившегося бородинской созерцательной лирикой и корсаковской красочной картинностью, несколько позже привели к Мусоргскому те заветные слуховые тропы, что пролегли с детства от вслушивания в пение русских колоколов, в народные песенные и в знаменные мелодии. Рахманинова, несомненно, потрясли монументальные полотна Мусоргского, проникнутые драматическими раздумьями о судьбах родной страны. Впечатление от ставившегося в Москве в конце 1880-х годов «Бориса Годунова» оказалось настолько большим, что набросило «тень Мусоргского» чуть ли не на все первые пробы пера в оперном жанре, предпринятые восемнадцатилетним учеником Аренского и страстным почитателем Чайковского¹. По-видимому, спустя некоторое время Рахманинов глубоко вник в партитуру «Хованщины», еще не ставившейся на московской сцене и давно исчезнувшей с петербургской.

В воздействии Мусоргского на Рахманинова при создании Первой симфонии убеждает еще и то, что ее партитуру отличает тяготение к «полифонии пластов», определяемой как «такое одновременное сочетание, где место мелодий могут занять целые многоголосные, многозвучные комплексы, каждый из которых обладает характеричностью»². В русской же музыке «полифония пластов» ярче всего воплотилась в операх Мусоргского в связи «с его стремлением представить действие разносторонне и возможно более реалистически, приближаясь к жизненным явлениям»³. Соответственно в партитуре Первой симфонии Рахманинова минимальное место занимают образно-нейтральные слои изложения (например, гармоническое заполнение). Музыкальная ткань произведения почти сплошь складывается из

¹ В частности, возможно, что под впечатлением монолога Пимена укоренилась у Рахманинова особая приверженность к тональности ре минор как сумрачной лирико-эпико-трагедийной. Сюда могли присоединиться и образно-слуховые ассоциации со звучанием обиходных напевов, зачастую использующих звукоряды, близкие натуральному и мелодическому ре минору (что связано с певческой тесситурой мужского хора).

² Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская и советская музыка. М., 1962, с. 66.

³ Там же.

контрапунктирования не только одноголосных линий, но и многозвучных пластов, имеющих самостоятельную образно-тематическую функцию. Главными видами таких пластов являются здесь мелодические темы со своим локальным (не относящимся к другим контрапунктирующим компонентам) сопровождением и различные образно-значительные фоны. Число таких контрапунктирующих пластов изложения, как правило, равно трем, но временами доходит и до пяти.

«Полифония пластов» заняла заметное место в симфонизме Бородина — в характерных для него динамичных, но неконфликтных героико-эпических картинных эпизодах (ярчайшие образцы — в разработке и коде первой части Богатырской симфонии). Однако Первую симфонию Рахманинова пронизала напряженная эпико-драматическая картинность, восходящая ко многим оперным сценам Мусоргского. С методом картинности объединился еще и метод лирико-драматической процессуальности, воспринятый от позднего симфонизма Чайковского, выражавшего внутренние психологические конфликты в интенсивном развитии высокообобщенных и, одновременно, театрально-рельефных образов. Так, в рахманиновской симфонии важное место заняли динамичные устремления к кульминациям, в которых происходит ожесточенное столкновение образно-тематических пластов. Рахманинов попытался синтезировать методы образного мышления, порожденные самими трагедийными темами, какие воплотила русская музыка 1860—1880-х годов, — темой судьбы народной, с которой сложно сплетены отдельные судьбы человеческие (Мусоргский), и темой судьбы человеческой в ее сложном отношении к широкому кругу явлений действительности (Чайковский). В этой смелой попытке не было ничего общего с пассивным эклектизмом. Она шла навстречу кардинальным идейно-художественным запросам великой переломной эпохи 1890-х годов, которая, поляризуя социальные противоречия, вместе с тем с небывалой остротой выдвинула проблему соотношения общего и частного, массового и индивидуального.

К Первой симфонии Рахманинова привел, в сущности, весь нелегкий путь интенсивного развития его раннего творчества. У молодого художника, оказавшегося поразительно чутким к учащенному пульсу своего времени, быстро проявились черты своеобразной сжатой лирической драматургии. Но он тут же устремился к

ее эпико-драматическому расширению, продвигаясь от лирико-автобиографического концерта фа-диез минор к Трио ре минор. И, наконец, в Первой симфонии была сделана попытка поведать о судьбах народных и человеческих в их по-современному остром и сложном переплетении. Опираясь на великое наследие и кучкистов (преимущественно Мусоргского) и Чайковского, Рахманинов создал, однако, здесь свою оригинальную разновидность симфонической драматургии — лирико-эпико-драматическую. Слушая симфонию Рахманинова, мы воспринимаем драматически разворачивающееся в ней картинно-многоплановое действие как бы через посредство своего рода остро-сопереживающего лирического наблюдателя, «точка зрения» которого может перемещаться, становясь то более, то менее объективной.

Рахманинову особенно удалась первая часть цикла — компактное, динамичное и стройное по развитию сонатно-симфоническое аллегро. В некоторых чертах его общей композиции нельзя не заметить сходства с первой частью Шестой симфонии Чайковского. Как и там, тема главной партии уже в экспозиции подвергается интенсивному разработочному развитию, тесно смыкаясь со связующей, и этот крупный раздел затем переводится (и даже при помощи однотипного приема) в другой, представляющий новую образную сферу (побочную партию). Еще более сходно следующее ярко театрализованное переключение действия от лирической побочной партии к остродраматической разработке (в пучину «житейской борьбы»). В обеих симфониях это происходит с внезапной, потрясающей резкостью и открывает путь к появлению темы главной партии в виде ожесточенно энергичного фугато, направляющего дальнейшее развитие к кульминационной схватке. Но тут даже самые общие очертания двух сонатных аллегро начинают совершенно расходиться. Ибо чем дальше, тем больше дает знать о себе как различие в самом образном содержании, так и действие картинно-драматического метода развития у Рахманинова. Чайковский увлекает слушателя прежде всего драматической интенсивностью развития лирического действия во времени, по горизонтали. Задачам этого развития подчиняется богатая, но, как правило, дополняющая по функции образно-тематическая вертикаль. Рахманинов же непрерывно заставляет разделять слуховое внимание

между поступательным, горизонтальным ходом драматического развития и его вертикальной, одновременной картинной многоплановостью.

Драматическая картинность, присущая уже «эпиграфу» к симфонии, начинает быстро разворачиваться в экспозиции темы главной партии первой части:

101 Allegro ma non troppo *espressivo*

V-le *sf*

mf

pp

V.c., Bassi

Здесь сразу вниманием овладевают три образно-тематических компонента. Один из них образует ритмическая фоновая пульсация (скрипки), появляющаяся словно по повелению лейтафоризма насилия. Сам же афоризм, зазвучав у альтов (их сумрачный тембр характерен для него и в дальнейшем), тотчас как бы временно ступшевывается, переходя во вкрадчивый мелодический подголосок. Все это создает напряженную атмосферу музыкального действия, придавая особую выразительность звучанию другого компонента — основного песенного напева (соло кларнета). И тут же — будто где-то в отдалении — проскальзывает еще один тематический компонент (второй мелодический элемент главной партии) — унисонная фраза виолончелей и контрабасов, похожая на реплику хора мужских голосов, в

которой ощущается затаенная буйная удаль (она несколько напоминает лейтмотив стрельцов в «Хованщине»). Так возникает своего рода «тема-микросцена» с участием отнюдь не одного «персонажа» и с непростой драматически-картинной расстановкой действующих сил. В сравнении с нею аналогичная тема Шестой симфонии Чайковского имеет несомненный характер «моно-сцены» — настолько в ней все сосредоточено на интенсивнейшем развитии одного мелодического образа. Оно приводит к коренной образной трансформации: душевное смятение переключается в мужественный порыв к свету. Однако тут же появляется вестник «роковой силы» — новый, фанфарный мотив. Это заставляет воспринимать трехчастную форму главной партии как завершающуюся новым образно-тематическим этапом (безрепризную). У Рахманинова же средний, разработочный раздел формы вдвое длиннее, а действие развивается в нем в трех образно-тематических планах, сопряженных в единовременности. Один из них — тревожно тремолирующий фон (от цифры 1, скрипки и альты), другой — постепенно разрастающееся «буйство» «хорового» элемента главной партии (виолончели и контрабасы), третий — мрачные преобразования основного напева, сгусток интонаций которого (близкий «Dies irae») звучит сначала у валторны, а потом у гобоев с фаготами. Такой ход развития приводит к сильно сокращенной репризе — сжатой, но еще более многоликой драматической музыкальной картине. Эта шеститактная реприза (перед цифрой 2, первое проведение темы в тональности субдоминанты, у гобоя) расслоена уже на пять полифонических линий и пластов (два имитационных голоса в основном напеве, насыщенный его интонациями контрапункт «хорового» элемента, фоновая пульсация и «подстегивающий» афоризм насилия). Кроме того, средний раздел главной партии вместе с репризой обрамлены небольшими сумрачными фигурационными эпизодами, что еще усиливает общую драматическую картинность.

Дальнейший ход событий в обеих симфониях (в разделах, которые можно условно назвать связующими партиями), казалось бы, одинаково направлен к драматическим кульминациям, вслед за которыми напряжение постепенно рассеивается и действие переносится в иную сферу. Однако внутренний образно-драматургический смысл сравниваемых разделов весьма различен,

несмотря на то, что Чайковский тоже обращается здесь к картинно-драматическим средствам, активизируя, в частности, полифоническую вертикаль изложения. Но это картинность сугубо психологического характера¹. Она подготавливает появление элементов главной партии в момент кульминации — трагедийного спора-схватки, создавая как бы симфоническую театрализацию острого конфликта в сознании «лирического героя». Стоит ли доказывать, насколько он сродни Герману, а сам тип кульминации — лирико-трагедийной партитуре «Пиковой дамы»?

То же, что происходит в соответственном разделе Первой симфонии Рахманинова, носит иной характер. Здесь многоликие «тематические персонажи» (компоненты главной партии) активизируются в одновременном действии, постепенно вовлекаясь в общий процесс развития. В кульминационной зоне этого раздела (от *Ritù vivo*) основной напев начинает вырастать в поистине грозную силу. Он и буйствует (завихряющиеся фигурации струнных и деревянных) и что-то мрачно вещает (возгласы тромбона и тубы), подхлестываемый «ритмами тревожными» (аккордовая пульсация квартета валторн). Но тут все сливается в мощную «колокольно-хоровую» кульминацию. Фоновые фигурации становятся возбужденным трезвоним, который прорезают тяжкие удары (трубы, тромбоны, туба, контрабасы), поглощающие мелодию напева. Подобная кульминация могла бы найти себе место в партитуре отнюдь не «Пиковой дамы», а скорее «Бориса Годунова» или «Хованщины» — музыкальных полотнах, рисующих смутные времена на Руси².

¹ Подход к кульминации у Чайковского (втрое более длительный, чем у Рахманинова) обретает черты психологически-заостренного скерцо. В воображении «лирического героя» начинают мелькать причудливые звуковые образы, подчас наслаивающиеся друг на друга, и постепенно усиливается роль одного из них — какой-то тревожной навязчивой мысли.

² В этой кульминации повторяется серия из трех минорных секстаккордов (с доминантой к одному из них). Каждый секстаккорд по отношению к последующему является «глубокой» субдоминантой (минорный секстаккорд VI низкой ступени), гармонией, экспрессивно использованной, в частности, Мусоргским в «Борисе Годунове» (лейтмотив Бориса, появляющийся в ариозо «Скорбит душа»). Минорные секстаккорды построены на звуках увеличенного трезвучия — тоники проглядывающего здесь увеличенного лада, трактованного в драматическом аспекте.

С еще бóльшим правом это можно сказать о центральной, предрепризной кульминации первой части рахманиновской симфонии. Путь к ней (разработка сонатного аллегро) является мощно динамизированным свободным вариантом описанного хода развития в пределах экспозиции. В открывающем разработку фугато в одну волевою тему объединяются «по горизонтали» оба мелодических элемента главной партии, а затем с вызывающей удалю звучит второй из них (ц. 5). Потом их новые варианты — еще более грозный и еще более буйный — предстают в полифоническом сочетании (*sempre scherzando*). Далее в стихийно нарастающую волну включается афоризм насилия, а перед кульминацией мелькают возгласы из сольно-лирической темы побочной партии (ц. 7, флейты, скрипки).

Сама же центральная «колокольно-хоровая» кульминация (*Maestoso*) — одна из сильнейших эпико-трагедийных страниц русской музыки. Здесь стихия колокольного звона и «ритмов тревожных» уже не поглощает основной напев, а подчиняется властному звучанию его нового варианта («хор» тромбонов и тубы):

102 *Maestoso* $\text{♩} = 132$

Этот мрачно-величавый гимн-марш продвигается вперед с суровой непреклонностью, и чудится, что вместе с набатным перезвонком начинают полыхать языки пламени¹. Тяжелая поступь гимна-марша напряженно учащается, ей как будто теперь подчиняется звучание

¹ В фактуре фигураций здесь есть некоторое сходство с эпизодом «заклинания огня» в вагнеровской «Валькирии». Сам же суровый напев мощно концентрирует в себе исконные русские народно-национальные черты — и мелодические и ладогармонические.

фанфарных вариантов лейтафоризма насилия. Кажется — грядет какое-то грандиозное всеобщее преобразование. Но в решающий, критический момент происходит новая, жесточайшая схватка (*Allegro vivace*). Как и в главной кульминации первой части Шестой симфонии Чайковского, наперерез друг другу устремляются две звуковые линии. Только у Чайковского это достигший предельного накала лирико-трагедийный спор человека и рока, трагический диалог голосов жизни и смерти. У Рахманинова же сталкиваются в новом обличье лейтобразы жестокого насилия и горестной судьбы народной. Это — острое контрапунктическое сопряжение восходящего по целотонному звукоряду трансформированного подголоска альтов из темы главной партии (туба с контрабасами, потом тромбон) и варианта основного напева (деревянные духовые), отчаянно «упирающегося» в звуки увеличенного трезвучия — тоники временно воцаряющегося увеличенного лада. И, сблизившись вплотную, две встречные тематические линии сменяются динамизированным повтором «эпиграфа», вводящим в общую репризу.

В первой части Шестой симфонии Чайковского главная кульминация, к которой ведет напряженное многоступенное развитие психологического конфликта, заканчивает активное действие (разработка поглощает репризу главной партии), после чего следует уже эпилог («затухающая» реприза побочной партии и скорбно-просветленная кода). В рахманиновской же симфонии стихийное устремление к главной кульминации не разрешает, а обостряет конфликт. Разработочное развитие не поглощает, а динамизирует и «эпиграф» и репризу главной партии — то есть исходное конфликтное сопряжение сил. При этом чрезвычайно важным является восстановление исказившегося в страшной схватке облика основного песенного напева — вопреки повысившейся агрессивности лейтафоризма насилия. Последний образует в репризе главной партии (*L'istesso tempo*) двухоктавную встречную контрапунктическую линию (с удвоениями альтов кларнетами). Однако сам напев звучит уже не как сольный песенный голос, а как вызывающе скандирующий хор (скрипки, играющие на *ff* резко акцентированными штрихами при смешанной аккордово-октавной фактуре).

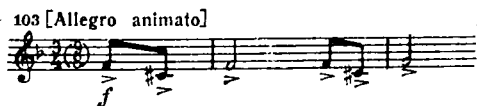
Эта динамизированная реприза темы главной партии, тесно сомкнувшись с разработкой, также закан-

чивает важный драматургический этап. Если до сих пор сквозной разработочный и картинно-драматический методы развития сочетались при ведущей роли первого, то теперь акцент переносится на второй. Разработочная середина и внутренняя реприза главной партии, а также кульминаровавшая связующая партия исчезают, и на их месте разрастается фигурационный эпизод (от ц. 11), в который лишь вкрапливаются отзвуки основного напева. Картинно («портретно»?) обособленным эпизодом вновь предстает раздел побочной партии, где вместе с тем смелее, окрыленное звучит ее реприза. Вслед за ней с особым неистовством вторгается лейтафоризм насилия (*Allegro molto*), его иступленные угрозы отдаются кратким эхом в далеком пространстве (триольные фанфары в сокращенном повторении фигурационного эпизода). И тут (от *Più vivo*) начинается кода — монументальная динамическая картина, как бы выводящая на необъятные просторы. В широко раздвигающейся звуковой перспективе стремительно проносится, меняя свой лик, главный песенный образ. Несколько выразительных вариантов основного напева, то напористых, то «причитавших», перерастают друг в друга и сопрягаются в контрапунктических сочетаниях. При подходе к кульминации крадется зловещая восходящая хроматическая линия у тромбонов, а на вершине волны появляются «ритмы тревожные» (ц. 17), за ними — грозная маршевая поступь. Но назревающая новая схватка уводится куда-то вглубь, и «под занавес» доносится еще один вариант основного напева — волевой и непримиримый.

Образно-драматургическую тенденцию коды первой части к «раздвижению горизонтов» продолжает вторая часть симфонии — *Allegro animato*, представляющая собой скерцо, написанное в развернутой по масштабам сложной трехчастной форме. Этому жанру вообще очень свойственна динамическая «фоновая» картинность, манящая причудливо мелькающими образами. Во второй части Первой симфонии Рахманинова есть таинственно-фантастические черты, воспринятые от некоторых скерцо Чайковского (особенно из его Третьей симфонии и «Манфреда»). Но сквозь оболочку сумрачной призрачности, в создании которой большая роль принадлежит трепетному триольному аккордовому фону, все время проглядывают уже знакомые по первой части «тематические персонажи», продолжающие напря-

женно взаимодействовать. Это — трактовка скерцо, совершенно отличная от привычной для него функции интермеццо, междудействия. Ход событий, начатый в первой части, предстает теперь в виде ряда звуковых картин, в которых особую активность проявляют злые силы.

Начинает скерцо опять лейтафоризм насилия, звучащий у альтов. Вторые скрипки отвечают ему заимствованным из середины побочной партии первой части скорбным причетом (ср. пример 100). А из него неожиданно рождается вальсообразная, мягко взлетающая мелодическая фраза первых скрипок — будто место горестных жалоб вдруг заступает проблеск смутной надежды, которая, однако, тут же грубо отстраняется¹. Фаготы, дублированные щелкающим *pizzicato* первых скрипок, резко интонируют нисходящий хроматический ход, к которому подключается трехзвучный мотив у валторн:



Это — мотив тревожно-таинственной угрозы, на котором строятся целые небольшие эпизоды. Все время подстерегая тему смутной надежды, он не дает ей распеться, окружая ее неприветными пристукиваниями, нередко контрапунктируя с ней. Под его воздействием к теме присоединяется еще один вариант начальной интонации основного напева — мотив затаенной тревоги (см. скобку «б» в нотном примере 104):



«Раскачивающиеся» интонации основного напева (афоризма «судьбы народной») ощущаются в теме

¹ Альты, скрипки и вступающие далее виолончели на протяжении большей части скерцо (кроме среднего эпизода и начала общей репризы) играют с сурдинами; это придает звучности сумрачный, затененный колорит.

смутной надежды, в мотиве угрозы и становятся явственными в развитии крайних разделов скерцо (ц. 23 и 35), а также в его коде (с такта 11 до конца).

Многосоставный средний эпизод второй части состоит как бы из отдельно высвечивающихся мизансцен. Так, в первой «мизансцене» (*Meno mosso*) со ставшей жалкой, униженно-молящей темой надежды (вторые скрипки, потом гобой) контрапунктирует повелительно повторяющийся лейтафоризм насилия. Он инициирует появление саркастических смешков (флейты, гобой, кларнеты) — вариантов мотива угрозы, а затем сам превращается в злобно «хлещущую» мелодическую линию (ц. 27, скрипки), с которой сопрягаются горестные возгласы у деревянных (зачин основного напева). После этого начинается тяжелый и угловатый, принужденный пляс (октавный унисон альтов, виолончелей и контрабасов), перебиваемый мрачными вариантами основного напева и вновь раздающимися злобными смешками. Еще мрачнее «мизансцена», данная в двух вариантах (ц. 28 и 29). В ней резко противопоставляются друг другу два образа. Один из них — «хоровой» вариант основного напева, мелодически и гармонически близкий кульминационному гимну-маршу из первой части. Другой образ — лейтафоризм насилия, из которого вырастает пространная речитативная линия (альты, во втором варианте — две скрипки). Музыка здесь как бы злобно гримасничает, издевательски пародируя отдельные интонации основного напева:



В смелой образной заостренности и рельефности контрастных полифонических пластов эти инструментально-симфонические мизансцены особенно непосредственно наследуют Мусоргскому.

По первым тактам третьей части симфонии — *Larghetto* — можно подумать, что вновь повторяется скерцо. Опять засурдиненные альты интонируют лейтафоризм насилия, а в ответ им засурдиненные вторые скрипки —

тому причета. Но теперь резко меняется «точка зрения» на те же образы: они предстают в камерном плане. И интонационная основа женственно хрупкой главной темы *Larghetto*, и преобладающий прозрачный, ансамблевый склад партитуры происходят из сольно-лирической побочной партии первой части. Только теперь жалобные восклицания вплетаются в пространное лирическое повествование. При этом, однако, в мелодике, сохраняющей красочный, чуть ориентальный ладовый колорит, усиливаются черты русской песенной вариантности — вдумчиво-сдержанной в своем свободном развертывании. Контрапунктическим подтекстом в начале печальной лирической повести (соло кларнета) становятся лейтафоризм насилия (засурдиненные альты) и мотив затаенной тревоги (флейты). Далее же в развитии главной темы рождается новая мелодическая фраза, получающая самостоятельный образный смысл темы ласково убеждающего грустного утешения, которую сопровождают баюкающие покачивания:



Но наступивший дремотный покой вдруг оборачивается каким-то жутким кошмарным сном. Во вторгающемся среднем эпизоде (*Largo un poco*) в мрачный гул сливаются «ползущие» хроматические гармонии с элементами увеличенного и уменьшенного ладов. Сквозь нарастающий стук «ритмов тревожных» (нервозная аккордовая пульсация квартета валторн) яснее всего различим грозный лик лейтафоризма насилия. Злое наваждение рассеивается при вновь доносящемся звучании темы грустного утешения и успокоительных баюкающих покачиваний. В наступающей репризе (*Tempo I*) лирическое повествование возобновляется уже как дуэт двух голосов, проникновенно поддерживающих друг друга (свободный канон между унисонами двух скрипок и двух засурдиненных виолончелей). В своем продолжении повествование делается более взволнованным (ц. 43, с главной темой контрапунктирует вариант экспрессивной середины побочной партии первой части) и приводит к кульминации, с которой начинается кода (ц. 44, *a tempo*). Над многослойным изложением гла-

венствует тема утешения, а сквозь баюкающие покачивания просвечивает грустно смягченный вариант основного напева. Когда же повествование, вышедшее за рамки камерности, вновь возвращается к интимному тону, напоследок дает о себе знать тихий отголосок лейтафоризма насилия (у кларнетов).

А через несколько мгновений он уже вновь неистовствует, открывая финал симфонии. Резким толчком действие возвращается в широкий пленэрный план. Грозное повеление лейтафоризма насилия подтверждается примечательной трансформацией «ритмов тревожных». Зазвучав фанфарами трех труб, сопровождаемых дробью малого (военного) барабана, они становятся подстегивающим фоном к не менее примечательной трансформации основного напева: скорбно-величаявая песня преобразуется в механически-угловатый трескучий мажорный марш (*Marciale*). Следуют новые «приказы» лейтафоризма насилия, принимающего облик упорно долбящей в одну точку темы принуждения (*Molto primo*, октавный унисон всех струнных в низком регистре). На эти приказы сначала отзываются лишь некие странные сигналы (мотив тревоги у закрытых валторн), доносящиеся из неясного далека. И только третьему повелению удастся с трудом инициировать насильственный тяжелый пляс, который, однако, раскачавшись, сам становится грозной силой, напоминая своей суровой энергией кульминационный гимн-марш первой части:

Moto primo (allegro con fuoco)

107

f

dim.

mf

Но тут действие надолго смещается в иной план. Тайнственные сигналы закрытых валторн становятся импульсом фантастического скерцозного движения, заполняющего все остальные разделы экспозиции финала. Оно вовлекает в свой поток побочную партию (*Sop anima*, лирико-экстатический вариант соответственной темы первой части), постепенно все больше принимает характер шабаша злых сил, в котором участвуют мотив угрозы и то устрашающие, то стенающие варианты основного напева, и завершается злобно ликующей маршевой поступью (от такта 7 после ц. 50). Тогда на смену появляется новая фантастическая картина — пространный центральный эпизод финала (*Allegro mosso*)¹. Здесь внимание долго фиксируется на развитии сольной лирической темы (гобой, потом флейты с кларнетами), в которой проступают черты большей близости то с побочной партией первой части, то самого финала, то с главной темой *Larghetto* и в которое вклиниваются еще и обрывки скерцо. Но в лирике центрального эпизода есть свой особый аспект. Музыка полна тягостного томления, не лишенного подчас оттенка мучительной сладостности, и будто заморожена коварными чарами притаившихся злых сил. Это проскальзывающий временами мотив угрозы, однажды напоминающий о себе лейтафоризм насилия и замаскировавшаяся тема принуждения, то мрачно бормочущая в басах, то прячущаяся в средних голосах, то застывающая в длительные органые пункты. Когда же томительные лирические порывы обессиленно сникают, тема принуждения «сбрасывает маску». Становясь вновь грубо реальным образом, она открывает репризу (*Allegro con fuoco*), повторяя свои жестокие приказания. Но теперь даже при неистовой активности лейтафоризму насилия удастся инициировать не парадный, а какой-то муштровочный карикатурный марш (ц. 55) и повторяющийся принужденный, но устрашающе грозный массовый пляс. После этого вновь разыгрывается зловещий шабаш, среди которого лишь мелькает возбужденный лирико-экстатический образ (сильно сокращенная реприза побочной партии).

В своей кульминации разгул злых сил приводит к свирепой схватке между зачином основного напева и

¹ Финал написан в форме сонатного аллегро с эпизодом вместо разработки.

лейтафоризмом насилия (*Presto*), которому в конце концов удастся победить. Грохочущее соло литавры выстукивает зачин искаженного, предельно стиснутого напева, раздаётся торжествующее звучание лейтафоризма насилия, и в наступившей тишине слышится страшный удар тамтама. Непоправимая катастрофа свершилась.

В трагической коде финала (*Largo*) после медленного, но безудержного «обвала», как бы поглотившего все живое (*Grave*), лейтафоризм насилия окончательно подавляет основной напев, заполняя вместе с мотивом угрозы финальные такты симфонии бездушно-механичной остинатной маршевой поступью. Тем не менее в памяти особенно запечатлевается начало коды финала, к которому перекидывается арка от вступительного «эпиграфа». Здесь еще раз поистине трагедийно сопрягаются антагонистические образы-афоризмы. Интонации основного напева слышатся одновременно в двух полифонических пластах. Его «содрогающийся» зачин (деревянные духовые) словно зажат в тисках лейтафоризма насилия (октавный унисон струнных басов). Но песенный распев «скорбной» терции (близкий коде первой части), заканчивающийся смелым секстовым возгласом из сквозной сольной лирической темы (скрипки и альты), потрясает, как гордый вызов непримиримости, брошенный в лицо безжалостной судьбе:

The image shows a musical score for the Largo section of the finale, starting at measure 108. The score is written for three staves: two for the upper strings (Violins and Violas) and one for the lower strings (Cellos and Double Basses). The tempo is marked *Largo*. The key signature has one sharp (F#). The upper strings play a melodic line with a dynamic marking of *mf*, while the lower strings play a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *ff*. The score shows a transition from a more melodic passage to a more rhythmic, march-like passage.

Итак, разворачивая четырехчастный цикл, Рахманинов чем дальше, тем больше акцентирует метод драматической картинности, отступая от сквозного разрабо-

точного развития. В первой части оба метода уравновешены. В скерцо и в *Larghetto* преобладание первого из них не противоречит самой жанровой и функциональной природе этих частей сонатно-симфонического цикла. Однако в финале, задумав подвести итог всему сложному многоплановому содержанию произведения, автор симфонии смог создать лишь ряд новых отдельных ярких картин, а при попытке сквозного развития сместил действие в скерцозно-фантастический план и скрепил все полотно только общей аркой. Поэтому от финала остается ощущение чрезмерной фрагментарности и некоторой структурной запутанности. Вторжение мрачных эпизодов и в скерцо, и в *Larghetto*, и в финале снижает воздействие этого драматургического приема, по своему происхождению, несомненно, связанного с романтическим программным симфонизмом. Так, например, в заменяющем разработку центральном эпизоде финала (*Allegro mosso*) ощутимы томительно-завораживающие отзвуки некоторых страниц первого «Мефисто-вальса» Листа — произведения, вспоминая Рахманинову при создании музыкальных картин по «Дон-Жуану» Байрона. Большая роль мрачно-фантастической скерцозности в финале произведения также в определенной мере отражает воздействие листовского симфонизма, в частности «Фауст-симфонии».

Вместе с тем разгул злых сил воплощен в Первой симфонии Рахманинова во многом по-новому, с поразительной дальновидностью, которую подтвердило последующее развитие творчества композитора (особенно — в поздний период). Отметим, в частности, предвосхищение в «ритмах тревожных» Первой симфонии характерных образов, которым предстояло родиться у Скрябина (наиболее интересно сопоставить средний эпизод из *Larghetto* рахманиновской симфонии с «темой тревоги» из скрябинской «Поэмы экстаза», 1907). С другой стороны, не менее поражает новаторство Первой симфонии в воплощении противостоящих силам зла песенных лирико-эпических образов. Их отличает глубокая почвенность и остросовременная драматическая симфонизация, лежащие в основу зрелого рахманиновского стиля.

Итак, вспомнив знаменитый пушкинский афоризм, после прослушивания Первой симфонии Рахманинова можно воскликнуть: «Какая глубина, какая смелость!», но нельзя добавить: «И какая стройность!». Сложность

и смелость замысла не сочетаются здесь в масштабе всего цикла с классической ясностью концепции. Но правомерно ли было ожидать ее от музыканта, в двадцать один — двадцать два года глубоко задумавшегося над судьбами современной ему России, в которой в 1895 году на весь мир звучали грозные социальные обличения и вместе с ними непротивленческие проповеди Льва Толстого. Той России, которая одновременно публиковала «Челкаша» Максима Горького, ставшего основоположником искусства социалистического реализма, и символично-мистические «Тяжелые сны» Федора Сологуба — одного из зачинателей русского художественного декаданса. Той России, которая собиралась заточить в тюремную камеру Владимира Ульянова-Ленина, а на кровавом Ходынском поле праздновать коронацию Николая II...

ПЕРЕСТУПАЯ ПОРОГ НОВОГО ВЕКА

1.

С осени 1895 года вплоть до осени 1896-го Рахманинов не сочинил ничего нового. Первая симфония поглотила слишком много сил, породив у молодого композитора большие надежды и одновременно трудные заботы — как добиться, чтобы она вышла на широкий суд людской. Надеяться на исполнение в Москве не приходилось: пойти на поклон к всевластному в Русском музыкальном обществе Сафонову Рахманинов был не в состоянии, а для руководителя концертов Московского филармонического общества П. А. Шостаковского он был «чужим» — «консерваторским». С симфонией вскоре ознакомился Танеев, которому она не очень понравилась, но он все же сразу оценил общую талантливость произведения. После того как 20 января 1896 года Глазунов продирижировал в одном из петербургских Русских симфонических концертов «Утесом» Рахманинова, должна была естественно возникнуть мысль, что тут лежал путь и к исполнению новой симфонии. Танеев в это время особенно сблизился с Глазуновым, посвятившим ему свою недавно написанную Пятую симфонию (Танеев же в ответ посвятил Глазунову свою до-минорную, оконченную в 1897 году). В начале мая 1896 года Глазунов, приехав в Москву, побывал у Танеева, и, вероятно, Сергей Иванович рассказал тогда своему гостю о симфонии Рахманинова¹. Летом, в Ивановке, Рахманинов сделал в со-

¹ Возможно, что при этом Глазунов встретился у Танеева и с Рахманиновым и что тогда произошел случай, описанный одним из мемуаристов. Глазунов сыграл Танееву еще никому не известную первую часть своей Шестой симфонии, а Рахманинов, случайно за-

чинении еще некоторые поправки и, вернувшись в Москву, в конце октября срочно внес их в партитуру, которую тотчас отправил в Петербург меценату-устроителю Русских концертов Беляеву, разрабатывавшему программу на новый сезон с помощью комитета в составе Римского-Корсакова, Лядова и Глазунова. Рахманиновскую симфонию Беляеву рекомендовал Глазунов и в особенности Танеев. «Очень желал бы, чтобы Комитет не отнесся слишком строго к тем гармоническим вычурностям, которые встречаются в этом произведении, — несомненно талантливым, — писал он 26 октября Беляеву. — Человек, столь богато одаренный в музыкальном отношении, как Рахманинов, скорее выйдет на истинный путь, если будет слышать свои вещи в исполнении. Встречающиеся же в них недостатки вообще свойственны современной нам музыке и увлечение ими понятно со стороны юного композитора»¹. Когда же симфония была, хотя и не особенно охотно, назначена к исполнению в начале 1897 года, Танеев написал 14 ноября тому же адресату: «Очень радуюсь тому, что симфония Рахманинова будет исполняться. Если Рахманинов и показался Вам, как Вы пишете, самонадеянным, то это может быть приписано сознанию им своего действительно выдающегося композиторского дарования. Дарование это если еще и не вполне выказалось в его теперешних сочинениях, то, по моему глубокому убеждению, не замедлит выказаться в последующем. Вообще от Рахманинова я ожидаю очень много»².

Положительное решение беляевского комитета вызвало у молодого композитора радостное волнение и глубокую благодарность Танееву. Тем временем Рахманинов уже снова окунулся в сочинительскую работу — правда, очень торопливую, связанную с необходимостью расплаты с долгами. «Эта постоянная денежная потребность, с одной стороны, для меня очень полезна — то есть я аккуратно работаю; но, с другой стороны, эта причина заставляет мой вкус быть не особенно разборчивым. С октября месяца я написал таким образом 12 романсов, 6 детских хоров (которые, между

пертый в это время в соседней комнате, тут же воспроизвел по памяти только что услышанное произведение (Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 229—230).

¹ ГЦММК, фонд 41, № 383.

² ГЦММК, фонд 41, № 385.

прочим, ни одни дети не споют), и, наконец, в этом месяце до 20-го числа я должен написать 6 фортепианных пьес. (Какие бы они ни вышли, но я сделаю на них печальную отметку Вам). Теперь, 12 декабря я должен отнести в магазин (переводя на деньги) не меньше четырех вещей. Вот я и думаю в этот день кстати поговорить с Юргенсоном об Вас...»,—сообщал 7 декабря Рахманинов Александру Викторовичу Затаевичу, которому посвятил свои Шесть музыкальных моментов оп. 16¹. Романс «Я жду тебя» (оп. 14 № 1) возник еще в 1894 году, первые же пять хоров оп. 15 существовали уже в начале октября 1895-го, а через год были только отредактированы. Таким образом, оп. 15, за исключением только шестого номера («Ангел» на слова Лермонтова), сочинялся урывками во время работы над Первой симфонией. Хоры эти, действительно, нелегки для исполнения, так как вокальные партии в них носят в основном инструментальный характер, подчиненный развитию, преимущественно картинно-живописному фортепианному сопровождению.

В отличие от оп. 15, романсы оп. 14, за редким исключением, и все Музыкальные моменты оп. 16 являются широко репертуарными произведениями, а некоторые из них признаны лучшими в наследии Рахманинова — как, например, знаменитые «Весенние воды». Между оп. 14 и оп. 16 заметно немало сходных черт. Как уже отмечалось, среди романсов здесь вновь ярко представлены лирико-автобиографические произведения. К ним следует отнести также завершающий «цыганскую линию» романс на слова Апухтина «О, не грусти!», посвященный Н. Александровой. Из фортепианных же музыкальных моментов си-минорный, по всей вероятности, имел связь с недавно пережитым трагическим событием — смертью двоюродного брата, двадцатитрехлетнего Саши Сатина, ровесника, друга, близкого по своим духовным интересам и передовым устрем-

¹ С. А. В. Затаевичем, служившим советником губернского правления в городе Петрокове, одновременно выступавшим в качестве музыкального рецензента и понемногу занимавшимся композицией, Рахманинов познакомился во время концертного турне с Терезиной Туа. Затаевич дал на просмотр Рахманинову несколько своих фортепианных миниатюр. Тот отнесся к ним весьма сочувственно, помог опубликовать некоторые, несколько лет заботливо консультировал Затаевича в письмах, уговаривая серьезно заняться сочинением. Впоследствии А. В. Затаевич стал крупнейшим знатоком и собирателем казахского и киргизского музыкального фольклора.

лениям. В конце августа 1896 года Сатины привезли в Москву своего старшего сына, которому не помогли никакие заграничные курорты, — туберкулез легких был в те времена неизлечим. Вскоре газеты известили, что 4 сентября скончался студент Московского университета Александр Сатин. Из Ивановки вызвали родных, из Петербурга приехали Наталия и Людмила Скалон. Вместе с родственниками Рахманинов проводил тело покойного из Москвы в Ивановку.

Спустя три месяца возник Музыкальный момент си минор — как траурная картина, вырисовывающаяся сквозь призму лирического воспоминания. Немало нитей протягивается от этой музыки к проникновенным страницам медленной части Пятой и, особенно, финала Шестой симфонии Чайковского. В Музыкальном моменте оплакивается потеря, с которой бесконечно трудно примириться, но скорбь все время сдерживается суровой волей. Воплощению этого остропротиворечивого настроения подчинена вся совокупность выразительных средств, начиная со своеобразного жанра пьесы, сочетающего черты похоронного марша и хорового причега. Фактура произведения, складывающаяся из удвоенной в терцию мелодии и строгого аккордового сопровождения, по плавности и компактности голосоведения при преимущественно низкой тесситуре будто бы предназначена для мужского хора а cappella. Сквозь заупокойное «пение хора» слышатся отзвуки тяжелой поступи траурного шествия. Иногда же от хорового звучания отделяются восклицания одинокого сольного голоса. В мелодии пьесы, напряженно-замедленно развертывающейся из краткой попевки, поражает тесное сосуществование экспрессивных возгласов, в кульминациях доходящих до иступленных рыданий, и строго плавных, распевных интонаций; широты общего дыхания и частых пауз-вздохов, свободной асимметричности структуры и сурово дисциплинирующих волевых кадансов (в них концентрируются острые хроматические ладово-гармонические тяготения, в то время как в остальном изложении преобладает мягкая диатоника и плагальность).

Автобиографичность ощутима и в выборе для двух романсов — «Она, как полдень, хороша» и «В моей душе» — поэтических текстов Н. Минского, в которых речь идет о безответной любви. Но в самой музыке постепенно все сильнее акцентируется светлое созерцание

красоты окружающего мира в духе сладостно-ориентальной, «ратмировской» лирики. Образную линию этих двух медленных дифирамбов развивает Музыкальный момент ре-бемоль мажор, обнаруживающий с романсом «В моей душе» заметное тематическое родство. «Виолончельный» голос, почти все время удвоенный то в терцию, то в сексту (как в дуэте), поет страстную мелодию на фоне баркарольного триольного сопровождения. Оно словно живописует застывшую водную гладь, которая под конец представляется еще более величавой благодаря возникающим в вышине отголоскам любовной песни. В этом инструментальном лирико-пейзажном дифирамбе возрастает роль русской распевности. Одновременно появляются новые образные качества, знаменательные для становления зрелого рахманиновского стиля. Мелодическая драматургия Музыкального момента строится на знакомой основе «порыв—торможение». Но «порыв» становится смело-восторженным (быстрый взлет к кульминации), а «торможение» — томно-упоенным, длительно изживающим полноту эмоций (замедленный извилистый спад мелодики):



В элегическом ноктюрнообразном Музыкальном моменте си-бемоль минор также чувствуется тяготение к лирической пейзажности и стремление сочетать романсные интонации с длительным свободно-вариантным песенным развертыванием.

Но особенно удалась Рахманинову лаконичная вокальная миниатюра «Островок» (на перевод К. Бальмонта из Шелли) — первый замечательный образец пейзажной лирики, становящейся одной из важнейших сфер творчества композитора. «Островок» написан светлыми и прозрачными, словно акварельными красками. Эту манеру письма в какой-то мере подготовили романсы «Утро», «Речная лилея», «Дитя! как цветок, ты прекрасна», «Сон». Особенно важна близость с ключевой фразой последнего — светлым образом «края род-

ного». «Островок» развивает в углубленно созерцательном плане унаследованные от «Сна» качества — мягко стелющийся мелодический рисунок и прозрачность фактуры. «Воздушная» звуковая перспектива здесь также создается при помощи длительной и плавно нисходящей линии баса в фортепианном сопровождении. Мелодия же парит над нею, тихо покачиваясь вокруг многократно повторяющегося квинтового звука. Однако это не придает мелодии однообразия, так как она полна прихотливой игры вьющимися вокруг основного стержня трихордными попевками, а замирающие речитации на квинте естественно воплощают наступающее дремотное оцепенение («И безмятежный островок все дремлет, засыпает»). На господствующую светлую мажорную диатонику кое-где мягкой и точной «кистью» наложены красочные хроматические штрихи (особенно образно-метко при словах «Здесь еле дышит ветерок, сюда гроза не долетает»). Так экзотический «безмятежный островок», привлекая Бальмонта символической отдаленностью от жизненных гроз, обрисовывается в музыке Рахманинова как заветный образ родной природы.

Двенадцать романсов оп. 14, написанных на тексты разного достоинства, принадлежащие перу десяти поэтов, не составляют единого цикла. Тем не менее два последних романа образуют как бы его финал. Это «Весенние воды» на слова Ф. Тютчева и «Пора!» на слова С. Надсона — два контрастных звена, представляющие два полюса мироощущения композитора — смелые надежды на грядущее обновление и острый протест против безрадостного настоящего. К «Весенним водам» ведут обе основные образные тенденции, нараставшие в предыдущих номерах опуса, — к светлой дифирамбичности и к русской музыкальной пейзажности. Подобно «Островку», исходная фраза романа («Еще в полях белеет снег, а воды уж весной шумят») наследует афористической теме «края родного» из «Сна», но в ней быстро усиливаются черты энергичной размашистости. В дальнейшем развитии вокальной партии неоднократно происходит органическое взаимопереклечение песенно-романсных интонаций в смело-призывные — вплоть до героических фанфарных при подходе к кульминации («Они гласят во все концы») и в самой кульминации («Весна идет! Весна идет!»). Эта кульминация оригинально динамизирует репризу и в уси-

ленном виде повторяется при словах «Она нас выслаива вперед». Стихию мощно разливающихся весенних вод живописует фортепианная партия, где свободно-остинатно развивается фигурационная тема-афоризм — образ стремительно взлетающей и радостно пенящейся на вершине волны. Постепенно в «пенящихся гребешках» проступают трихордные песенные попевки. Когда же перед кульминацией они упорно повторяются, переходя в мощные раскачивания (песенно-эпические «отталкивания»), фактура сопровождения фанфарной вокальной мелодии преобразуется в «колокольно-хоровую»:

[Allegro vivace]

110 *ff*

О - ни гла - сят во все кон -

- цы:

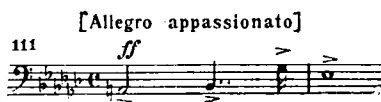
rit.

ff

С перерастанием динамической репризы (от 15 такта) в большую коду (*Andante*) фактура становится дифирамбически арфообразной, а в мелодии звучат томные зовы, застывающие на одном, гармонически перекрашивающемся звуке. Но затем, при сладостных мечтаниях о «тихих, теплых майских днях», вкрадчиво возрождаются аккордово-хоровые звучности, чтобы вскоре разлиться мощной финальной волной радостно-

го звукового половодья, над которым вновь воцаряется героический фанфарный призыв. В целом произведение обретает настоящий концертно-симфонический размах. Весеннее пробуждение природы воплощается как ярко национальный и вместе с тем символический массово-стихийный образ.

Гораздо меньше удался Рахманинову романс «Пора!» — несколько мелодраматичный в своем искреннем пафосе скорбного протеста. Этому способствовал текст Надсона, выразивший социально-обличительные мотивы в отвлеченно этическом плане при некоторой над-рывности эмоционального тона. В качестве мятежного лирико-драматического монолога «Пора!» наследует последнему разделу романса «Дума». Но композитор ищет теперь, наряду с обостренно-речитативными, обобщающие трубно-фанфарные и песенные интонации. Однако они не всегда органично переключаются друг в друга и грешат прямолинейной декларативностью. Это сразу обнаруживается в лейтмотивном возгласе фортепиано, заканчивающемся вскриком на скорбной терцовой интонации, получающей в романсе также самостоятельное сквозное развитие¹:

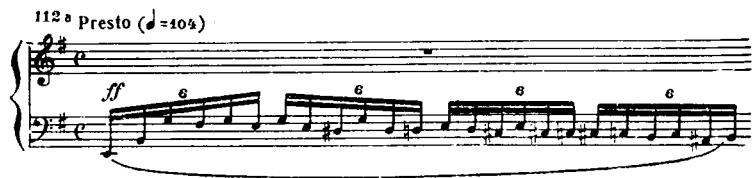


Из какой традиции исходил Рахманинов в романсе «Пора!»? Выдающиеся образцы мятежных призывов, звучащих на бурных, «дышащих грозой» фонах, появились в музыке с наступлением XIX века, после того, как над Европой отшумела великая революционная буря. Они родились под пером Бетховена, но не в вокальной, а в инструментальной музыке. Это прежде всего финал бетховенской Аппассионаты, где грозное бушевание стихии прорезают героические песенные возгласы, а также мятежные инструментальные монологи Шопена, его знаменитый «Революционный этюд» до минор, ор. 10 № 12 и Прелюдия ре минор, ор. 28

¹ В вокальную партию романса проникла примечательная реминисценция. При словах «Ни проблеска кругом» почти точно воспроизведен песенный зачин речитатива Ярославны из «Князя Игоря» Бородина: «Как уныло все кругом».

№ 24 (с авторским обозначением *Allegro appassionato* — таким же, как в «Пора!»).

Достойный наследник шопеновских шедевров появился всего двумя годами ранее рахманиновского романса, порожденный ощущением той же накалявшейся общественной атмосферы. Это был «Революционный этюд» ре-диез минор Скрябина, страстно приверженного в молодые годы к творчеству Шопена. Показательно, что и Рахманинов продолжил ту же образную линию в фортепианных пьесах. Здесь имеются в виду смутно-тревожный Музыкальный момент ми-бемоль минор (тональность «Пора!», энгармонически равная тональности скрябинского Этюда) и, особенно, Музыкальный момент ми минор (созданные вслед за «Пора!»). Мятые призывы стали в этой пьесе мужественными, песенно-собранными: широкие секстовые интонации органически переключаются в распевно-сосредоточенные секундовые и терцовые. Основной напев сопровождают плавно нисходящие мелодические линии. Они как бы очерчивают широкие звуковые просторы, заполненные свободно остинатным развитием бурлящих волнообразных фигураций. Эти фигурации насыщены динамизированными народно-песенными интонациями — теми скорбными, а в потенции грозными раскачиваниями, что особо привлекли к себе Мусоргского и вошли в основной напев Первой симфонии Рахманинова. Из этой фигурационной темы-афоризма (нотный пример 112а), интонационно «пророс» и основной напев Музыкального момента ми минор:



Итак, Рахманинов достиг высоких результатов, когда внес в жанр мятежного монолога-призыва национально-почвенные мелодические и картинно динамиче-

ские черты. Исключительную силу воздействия Этюда Скрябина тоже определила смелая динамизация раслевных интонаций, начиная с первого мотива, поистине дерзко подчиняющего октавно-квинтовому «трубному гласу» типичный оперно-романсовый «вдох» (нисходящее задержание). В сопоставлении с пьесой Рахманинова мелодия скрябинского этюда пламеннее и окрыленнее устремляется в безудержной романтической полетности к космическим высотам. Этому соответствует и бóльшая обобщенность бушующего фона музыкального действия, впечатляющего не интонационной насыщенностью, а небывалой размашистостью гармонических фигураций. Романтика же рахманиновского Музыкального момента, окрашенного суровым волевым стонцизмом, относительно более «приземлена». Следует учесть особую роль его в общем контексте ор. 16, обладающего явными чертами единого цикла. После мрачно-трагедийной кульминации в третьей, траурной симинорной пьесе в Музыкальном моменте ми минор происходит перелом, утверждающий движение «от мрака к свету». При общем сумрачном колорите изливающаяся здесь бурным потоком волевая энергия сулит уже надежду на просветление. Оно и начинается в пятой, ре-бемоль-мажорной пьесе — «сольном» лирико-созерцательном дифирамбе. За ним же следует другой, стихийно-массовый дифирамб — финальный Музыкальный момент до мажор. В этом светлом «гимне половодью», связанном с «Весенними водами», сквозь несколько перегруженный фигурационный фон настойчиво пробивается своеобразная фанфарно-декламационная мелодия. Она как бы пытается провозгласить, что «весна уже пришла». А в гармонически-красочном среднем разделе эта мелодия превращается в томные зовы.

Так, после сгущенно-трагедийной, затененной по колориту Первой симфонии, Рахманинов в новых произведениях — романсах ор. 14 и особенно целеустремленно в цикле Музыкальных моментов ор. 16 — начал прокладывать нелегкий путь «от мрака к свету». В атмосфере подъема революционного движения, обозначившегося на рубеже XX века, в этом направлении, решительно расходясь с пессимистическими пророчествами новоявленных «декадентов», устремились лучшие представители русского искусства. Среди музыкантов теснее всего сблизилась друг с другом молодые Скрябин и Рахманинов.

Мятежные настроения, выраженные в их пьесах, оказались во многом созвучными с революционной романтикой молодого Максима Горького, опубликовавшего в 1895 году легенду о горящем сердце Данко (в рассказе «Старуха Изергиль») и первый вариант Песни о Соколе. При этом для Рахманинова «путь к свету» слился с восторженным воспеванием весеннего половодья, приобретающего значение обобщенного лирико-эпического образа родины, пробуждающейся к новой жизни¹.

Вспомним, что в конце века русские живописцы внесли в пейзаж небывалое для этого жанра идейное, лирико-философское содержание. Это сказалось прежде всего в эволюции творчества И. Левитана, который в середине 1890 годов от сумрачных, «минорных» лирико-трагедийных полотен — «Владимирки» (1892), «Над вечным покоем» (1894) — перешел к мажорным лирико-гимническим пейзажам с частыми весенними мотивами («Март», «Весна. Последний снег» — 1895, «Весна. Большая вода» — 1897).

И когда у Рахманинова упоение светлой красой родной природы объединилось со смелой романтической окрыленностью, возник такой высокооригинальный шедевр, как «Весенние воды».

2

9 марта 1897 года Рахманинов выехал в Петербург, чтобы присутствовать на трех репетициях своей симфонии, назначенной к исполнению в третьем Русском симфоническом концерте. Из Москвы прибыл Танеев, а также приехали Слонов, Сахновский, Наташа Сатина, Леля Крейцер. Генеральная репетиция 14 марта и концерт 15-го весьма заинтересовали музыкальный Петербург, так как в программе стояла не исполнявшаяся около тридцати лет ранняя симфоническая поэма Чай-

¹ Примечательно, что Глазунов, мало склонный по натуре к воплощению драматической динамики движения «от мрака к свету» (написал в 1894 г. малоудачную симфоническую фантазию с этим названием), заинтересовался теми же тютчевскими «Весенними водами» и выбрал из стихотворения в качестве эпиграфа к своей светло-покойной симфонической картине «Весна» (1890) одну лишь третью строфу:

Весна идет! Весна идет!
И тихих, теплых майских дней
Румяный, светлый хоровод
Толпится весело за ней.

ковского «Фатум», партитура которой, уничтоженная автором, была восстановлена по оркестровым голосам. В зале дворянского собрания можно было увидеть Н. А. и Н. Н. Римских-Корсаковых, В. В. и Д. В. Стасовых, Ц. А. Кюи, Э. Ф. Направника, Ф. М. Блуменфельда, Н. Ф. Финдейзена, В. В. Ястребцева, киевского дирижера А. Н. Виноградского, самого М. П. Беляева, Д. А. Скалона с тремя дочерьми. Сам Рахманинов, стараясь скрыть волнение, расположился подальше ото всех, примостившись на витой лестнице, ведущей из партера на хоры.

С первой репетиции для него началось тяжелое испытание: в сером, бесформенном звучании оркестра он не узнавал задуманного, выношенного, заветного. Неужели настолько плоха оркестровка? Нет! Если бы он сам мог встать за дирижерский пульт! Но там высилась грузная, монументальная фигура Глазунова, флегматично махавшего дирижерской палочкой и более всего озабоченного, по-видимому, тем, чтобы как-нибудь успеть за три репетиции пройти незнакомые оркестру крупные произведения да еще вдобавок одно небольшое новое сочинение третьесортного петербургского автора. «Сергей Васильевич, видимо, очень нервничал, в моменты пауз подходил к Глазунову, что-то ему говорил, но вывести его из состояния полного безразличия Рахманинову так и не удалось», — вспоминала Е. Крейцер-Жуковская о генеральной репетиции¹. Большой, однако совершенно несходный по темпераменту с Рахманиновым музыкант, Глазунов, «страстно любя дирижирование, считая себя прирожденным руководителем оркестра... не замечал, что в его натуре отсутствуют покоряющая властность и организующая воля, которые способны объединить всю сложную работу мысли в момент дирижирования, чтобы передать намерения и чувства оркестру»².

Таким образом, трудно было бы подобрать более неблагоприятные репетиционные обстоятельства и более неудачного интерпретатора для такой сложной, смелой по замыслу партитуры, как Первая симфония Рахманинова. И потому не удивительно, что премьера произведения оказалась жестоко несправедливым провалом. Автор приведенной характеристики Глазунова,

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 288.

² Хессин А. Б. Из моих воспоминаний. М., 1959, с. 106—107.

со временем крупный дирижер Александр Хессин, которому Рахманинов предварительно проигрывал свое новое сочинение, вспоминал: «Я был на концерте и явился свидетелем совершенно кошмарного исполнения этого талантливого произведения: Симфония была недостаточно срететирована, оркестр «шатался», отсутствовала элементарная устойчивость в темпах, многие ошибки в оркестровых партиях оказались не исправленными, а главное, поражала мертвая, внешняя, формальная передача без проблесков увлечения, подъема и яркости оркестрового звучания!»¹. Этому вторят воспоминания А. В. Оссовского: «Живой свидетель события, присутствовавший на генеральной репетиции и концерте, удостоверяю, что исполнение симфонии было сырое, недодуманное, недоработанное и производило впечатление неряшливого проигрывания, а не осуществления определенного художественного замысла, которого у дирижера явно и не было. Ритмическая жизнь, столь интенсивная в творчестве и исполнении Рахманинова, увяла. Динамические оттенки, градации темпа, нюансы экспрессии — все то, чем так богата его музыка, исчезло. Бесконечно тянулась какая-то аморфная, мутная звуковая масса. Вялый характер дирижера довершал всю томительную мертвенность впечатления»².

Итак, то, что прозвучало под управлением Глазунова, оказалось очень далеким от существа рахманиновской партитуры. В результате, по словам того же Оссовского, произведение, «несомненно обогащавшее русскую симфоническую литературу, было не понято, недоценено, грубо отвергнуто. Голосов, не признававших вообще творческой одаренности композитора, не было, но во всех концах зала одинаково слышались одни только порицания, возмущения, недоумения, даже грубая ругань. Иные, пожимая плечами, удивлялись, каким образом такое «декадентское» произведение могло вообще проникнуть в благовоспитанные программы белаяевских концертов»³. В таком же ключе прозвучали на страницах петербургской прессы и голоса многих музыкальных критиков. Закономерно и то, что самыми злорадными словами начиналась рецензия Кюи: «Если бы в аду была консерватория, если бы одному из ее

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 465.

² Там же, с. 382.

³ Там же, с. 381—382.

даровитых учеников было задано написать программную симфонию на тему «семи египетских язв» и если бы он написал симфонию, вроде симфонии г. Рахманинова, то он бы блестяще выполнил свою задачу и привел в восторг обитателей ада...»¹.

Примечательно, что Рахманинова за его симфонию чуть ли не самым первым из русских композиторов попытались зачислить в декаденты, коих в музыке до той поры усматривали главным образом на Западе, в России же — лишь в сфере литературы и живописи. Ибо исполнение Глазунова, не раскрывшее ни глубины, ни смелости сочинения, неизбежно преувеличило действительно присущие ему черты нестройности, усложненности общей концепции и отдельные недочеты в изложении мыслей (ибо иногда, например, «полифонические пласты» лишь просматриваются в партитуре, но не могут быть вполне рельефными для слуха даже при самом старательном выигрывании). При таких обстоятельствах непонятно резкими могли показаться отдельные гармонические сочетания, подчас в своей смелости представлявшие «вычурными» даже Танееву. Это тем более вероятно, что аудитория 1890 годов вообще была склонна замечать скорее гармоническую, а не мелодическую новизну раннего рахманиновского творчества. В результате 15 марта 1897 года оказалось «черной датой» в истории русской музыки. В этот день было как бы заживо погребено одно из интереснейших произведений, которому предстояло вновь зазвучать лишь спустя почти полвека, уже после смерти автора. Ему же самому репетиции и концерт нанесли страшную психологическую травму, вселив трагическое неверие в свои творческие силы.

Вечером 15 марта, едва закончилась симфония, Рахманинов выбежал из зала, вскочил в первый попавшийся трамвай и долго бесцельно ездил по петербургским улицам. Но потом все-таки взял себя в руки настолько, что смог явиться на ужин, куда был заранее приглашен Беляевым и на котором пришлось выслушивать всяческие утешения. (Впрочем, Римский-Корсаков еще на репетиции с резкой прямоотой заявил, что произведение ему совсем не понравилось.) Через день, заняв денег на дорогу у сестер Скалон, Рахманинов по-

¹ Кю и Ц. Третий русский симфонический концерт. — «Новости и биржевая газета», 1897, 17 марта.

кинул Петербург, заехав на два-три дня под Новгород, в Борисово, к бабушке Софье Александровне Бутаковой, которую ему довелось повидать тогда в последний раз¹.

Вскоре по возвращении в Москву он попробовал приняться за новую симфонию. От этой попытки остался черновой набросок в 55 тактов (простенькая мажорная тема и ее развитие) с грустной надписью: «Эпизоды к моей новой симфонии, которая, судя по ним, не будет представлять значительного интереса. С. Рахманинов. 5 апреля 1897 г.»². В том же месяце на страницах «Русской музыкальной газеты» Н. Ф. Финдейзен благожелательно отозвался о рахманиновской симфонии — «не совсем удачно переданной, а потому далеко непонятой и нецененной публикой... заключающей в себе немало новых порывов, стремлений найти новые краски, новые темы, новые образы», но, в то же время, производящей впечатление «чего-то недосказанного, неразрешенного»³. Однако рецензия не могла послужить большим утешением. Важнее всего был собственный строгий суд. «Верно только то, — писал Рахманинов 6 мая Затаевичу, — что меня совсем не трогает неуспех, что меня совсем не обескураживает руготня газет — но зато меня глубоко огорчает и на меня тяжело действует то, что мне самому моя Симфония, несмотря на то, что я ее очень любил, после первой же репетиции совсем не понравилась... Значит, плохая инструментовка, скажете Вы. Но я уверен, отвечу я, что хорошая музыка будет «просвечивать» и сквозь плохую инструментовку, а я не нахожу, чтоб инструментовка была совсем неудачна. Остается, значит, два предположения. Или я, как некоторые авторы, отношусь незаслуженно пристрастно к этому сочинению, или это сочинение было плохо исполнено. А это действительно было так... Это, кажется, вероятная точка зрения. Тем более, что эта Симфония, если и не декадентская, как пишут и как понимают это слово, то действительно немного «новая». Значит, ее уж нужно сыграть по точнейшим указаниям автора, который, мо-

¹ Другая бабушка, Варвара Васильевна Рахманинова, скончалась 10 декабря 1896 г.

² ГЦММК, фонд 18, № 53.

³ Финдейзен Н. 3-й и 4-й русские симфонические концерты и 6-й русский квартетный вечер. — «Русская музыкальная газета», 1897, апр., стб. 650—651.

жет быть, помирил бы хоть этим немного себя с публикой, и публику с произведением (то есть произведение для публики было бы в этом случае более понятно). Не потому ли и моим приятелям, ездившим в Петербург, она не понравилась (не публика, а Симфония), хотя, когда я сам играл им ее, они говорили другое. В данную минуту, как видите, склонен думать, что виновато исполнение. Завтра, вероятно, и это мнение переменю. От Симфонии все-таки не откажусь. Через полгода, когда она облежится, посмотрю ее, может быть, поправлю ее и, может быть, напечатаю — а может быть, и пристрастие тогда пройдет. Тогда разорву ее...»¹.

Спустя десять лет Рахманинов все еще не отказывался от мысли о новой редакции Первой симфонии. Но спустя двадцать лет вынес ей суровый приговор: «До исполнения Симфонии был о ней преувеличенно высокого мнения. После первого прослушивания — мнение радикально изменил. Правда, как мне уже теперь только кажется, была на середине. Там есть кой-где недурная музыка, но есть и много слабого, детского, натянутого, выпященного... Симфония очень плохо инструментована и так же плохо исполнялась... После этой Симфонии не сочинял ничего около трех лет. Был подобен человеку, которого хватил удар и у которого на долгое время отняли сердце и голова и руки... Симфонию не покажу и в завещании наложу запрет на смотрины...»². Запрет этот, однако, ныне нарушен, и возрожденная симфония, зазвучав в 1945 году, доказала весьма преувеличенную самокритичность авторского суждения.

В первые месяцы после провала симфонии состояние молодого музыканта было чрезвычайно тяжелым. Ему казалось, что он никогда не сможет больше сочинять, что для него закрыты все иные пути деятельности, кроме удручающей мелкой педагогической работы. Н. и Л. Скалон, приехав 13 мая в Москву, нашли Рахманинова «в самом ужасном виде. Он сильно исхудал, и каждое движение вызывало у него невралгические боли»³. Сестры увезли своего друга в далекое Игнатово. От Нижнего Новгорода пришлось плыть на паро-

¹ Письма, с. 143—144.

² Там же, с. 480.

³ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 264.

ходе, потом — на лодке по сильно разлившейся Волге, потом медленно ехать по тряской дороге в тарантасе (сестры заботливо обложили больного подушками). Вскоре в Игнатово прибыли и другие члены семьи Скалон. Внимательный уход, тишина, окружавшая живописная природа — лес, река, заливные луга — все это постепенно стало восстанавливать силы Рахманинова. Начать заниматься композицией он, однако, не мог и отказался от предложения С. В. Смоленского писать литургию, но взялся за заказанную Беляевым работу — переложение для фортепиано в четыре руки Шестой симфонии Глазунова (с которым сумел сохранить искренние, добрые отношения).

В середине сентября, по приезде в Москву, Рахманинов получил очень обрадовавшее его приглашение — занять пост второго дирижера в Московской Частной русской опере. Оно исходило от ее владельца и режиссера, известного мецената С. И. Мамонтова, привлекавшего в свой театр молодые таланты — в особенности художников (они составили целое созвездие имен — В. Васнецов, К. Коровин, В. Поленов, М. Врубель, В. Серов, С. Малютин) и певцов, среди которых с осени 1896 года заблестало имя Федора Шаляпина. Приглашение Рахманинова не вызвало удовольствия у первого дирижера — итальянца Е. Эспозито, посредственного ремесленника. Поэтому он нарочно промолчал, когда Рахманинов на своей первой репетиции по неопытности не стал подавать знаков певцам, будучи уверенным, что в такой известной опере, как «Иван Сусанин» Глинки, они сами знают, где им вступать. Однако произошел непонятный для дирижера-дебютанта хаос. Так как репетиция была дана всего одна, спектаклем пришлось, разумеется, дирижировать Эспозито. Проследив за его исполнением, Рахманинов сам понял, в чем его ошибка, и, когда ему поручили провести «Самсона и Далилу» Сен-Санса, он успешно дебютировал 12 октября, в помещении театра «Эрмитаж».

Многочисленная публика хорошо приняла дебютанта, много раз вызывала его. Но сам Рахманинов не особенно был доволен собой и боялся верить почти единодушно одобрявшей его прессе. «Это была первая дирижерская проба — и притом в такой опере, где немало больших ансамблей, где оркестр играет видную, самостоятельную роль, где вся конструкция рассчитана на сложный механизм и современные требования

Grand Opéra, — писал анонимный рецензент «Московских ведомостей». — Понятно поэтому то смущение, от которого не мог вначале отделаться молодой дебютант и которое особенно отразилось на вступлении хоровых голосов. Но это длилось недолго. 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 пение, 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! Но нам кажется, что при таком неуверенном хоре, какой был на этот раз, не мешало бы в фортиссимо ансамблей дать оркестру больше резкости и силы: это сплотило бы всю звучащую массу и не так обнажало бы неприятную разрозненность хоровых голосов. Остается пожелать Рахманинову побольше власти над самим собою (что, конечно, со временем будет достигнуто), ибо только при таком условии горячность и увлечение, проникающие его дирижирование, могут вдохнуть «дух жив» в общий ход исполнения»¹. О втором спектакле «Самсон и Далила» та же газета сообщала: «Хоры шли много увереннее, и Рахманинов провел всю оперу безукоризненно»².

При первом выступлении Рахманинова эпизодическую партию Старого еврея в «Самсоне и Далиле» спел Шаляпин. В следующей опере, порученной Рахманинову и впервые проведенной им 19 октября — «Русалке» Даргомыжского — Шаляпин исполнял партию Мельника. С 12 ноября Частная опера перенесла спектакли в свое основное помещение — театр Солодовникова. Здесь к репертуару Рахманинова прибавились «Кармен» Бизе, «Орфей» Глюка, «Рогнеда» Серова (последняя — с участием Шаляпина), «Миньона» Тома и «Аскольдова могила» Верстовского (первые выступления 28 ноября, 3, 11, 12 и 21 декабря). Пресса продолжала отзываться о новом дирижере весьма положительно.

19 января 1898 года в театре Солодовникова слу-

¹ «Московские ведомости», 1897, 14 окт., № 283 (Театр и музыка).

² Там же, 15 окт., № 284.

чился большой пожар. Мамонтову пришлось срочно снять на месяц Интернациональный театр (ныне Театр им. Маяковского), где обычно подвизались драматические, либо опереточные труппы. Неудобства этого помещения, в особенности его плохая акустика, с другой же стороны — суета, спешка, всяческие неполадки в связи со срочным переездом плохо отразились на подготовке «Майской ночи» Римского-Корсакова (с Шаляпиным в роли Головы). Премьера состоялась 30 января под управлением Рахманинова и вызвала серьезные нарекания критиков, в том числе по части оркестрового звучания. Но при данных обстоятельствах упреков в адрес дирижера сделано не было. Последней же новой работой Рахманинова оказался второй акт «Вражьей силы» Серова, которым он продирижировал 12 февраля в один вечер с «Аскольдовой могилой». 15 февраля Частная опера закончила свой московский сезон и отправилась гастролировать на два месяца в Петербург, куда Рахманинов не поехал и вообще более уже за капельмейстерский пульт в мамонтовской антрепризе не встал. Таким образом, его дирижерская работа продолжалась немногим более четырех месяцев, в течение которых он провел около тридцати спектаклей. Уже к концу этого небольшого срока в печати стали раздаваться такого рода мнения: «...г. Рахманинов ведет оркестр и теперь в сотни раз лучше г. Эспозито... На месте дирекции, русские оперы я не отважился бы давать бездарному г. Эспозито, когда у меня имеется такой отличный музыкант, как г. Рахманинов»¹. Сам же он, начав работу у Мамонтова с энтузиазмом, спустя какой-нибудь месяц ощутил большую неудовлетворенность организационным хаосом, составом труппы и художественным уровнем спектаклей. Разочаровало его, в частности, и то, что Мамонтов не выполнил обещание включить в репертуар драматическую поэму «Манфред» с музыкой Шумана, в которой предполагалось выступление Шаляпина в качестве драматического актера-певца². «Все-таки я служу еще пока в театре, — писал Рахманинов 22 ноября 1897 года Людмиле

¹ Липаев Ив. Музыкальная жизнь Москвы. — «Русская музыкальная газета», 1898, февр., стб. 202.

² Это было осуществлено (при участии В. Ф. Комиссаржевской) 14 декабря 1902 г. в четвертом симфоническом собрании московского Филармонического общества под управлением А. И. Зилоти.

Скалон, — и надеюсь выдержать эту службу до конца сезона, хотя, исключая денежной стороны, мне никакой пользы это время не принесет, потому что дирижерский рубикон я перешел, и мне теперь нужно только безусловное внимание и подчинение к себе оркестра, чего я как второй дирижер никогда от них не дождусь»¹.

Итак, Рахманинов не только быстро перешел «дирижерский рубикон», но столь решительно устремился вперед в своих художественных запросах, что они пришли в резкое противоречие с общим положением в Частной опере. Ибо Мамонтов, внесший своими постановками много ценного в русское оперное дело, главное внимание сосредоточивал, однако, на театрально-декорационной, а не на музыкальной стороне спектакля. Он продолжал удовлетворяться ремесленным уровнем дирижирования Эспозито, под управлением которого шли «Иван Сусанин», «Князь Игорь», «Псковитянка», «Хованщина», «Садко» (все — с участием Шаляпина), в то время как репертуар Рахманинова пополнился лишь такими партитурами, как «Рогнеда», «Аскольдова могила», «Миньона». Понятно, что эта работа, принеся в принципе большую практическую пользу Рахманинову, вскоре стала его лишь сильно утомлять.

Однако после окончания сезона деятельность Рахманинова в Частной опере еще продолжалась — в «закулисной» форме, но с большими художественными результатами. Летние месяцы он провел во Владимирской губернии, в имении Путятино, принадлежавшем артистке мамонтовской труппы Т. Любатович. Она пригласила к себе многих сослуживцев, в том числе Шаляпина. Несмотря на то, что в прошедшем сезоне Шаляпин сравнительно немного пел под управлением Рахманинова, они успели завязать между собой дружеские отношения и летом поселились вместе, в флигельке, именовавшемся «егерским домиком». Шаляпин разучивал с Рахманиновым новые партии — Фальстафа в «Виндзорских проказницах» Николаи, Галеофу в «Анджело» Кюи, а также трудную партию Сальери в недавно оконченной Римским-Корсаковым опере «Моцарт и Сальери», принятой к постановке Мамонтовым.

Рахманинов сумел заставить Шаляпина, никогда не занимавшегося ни в каком музыкальном учебном заведении, быстро пройти курс теории музыки и даже гар-

¹ Письма, с. 155.

монии. По рассказу племянницы Т. С. Любатович — Е. Р. Винтер-Рожанской, Шаляпин, как «ученик необычайно сметливый... схватывал все на лету, однако терпением и усидчивостью не отличался. Строгий к себе и другим, Рахманинов не раз ссорился с ним за неаккуратное посещение занятий и неприготовленные задания. Федор Иванович отшучивался, отсмеивался, и эти маленькие раздоры у них никогда не доходили до серьезного конфликта. Все же Сергей Васильевич нашел способ заставить Шаляпина серьезно взяться за занятия. Он стал очень ядовито подтрунивать над его ленью и отсутствием системы в работе. Шаляпин же был очень самолюбив и болезненно чувствителен к насмешке. Это его и заставило заниматься усерднее.

Но и учитель и ученик были одинаково молоды и жизнерадостны, оба любили природу, знали деревню и находили всегда для себя тысячи приятных занятий и развлечений. Они ходили удить рыбу на большой пруд, версты за полторы от усадьбы, отправлялись вместе со всеми нами за грибами: грибов в нашем милом Путятине было множество, ездили верхом, предпринимали поездки в окрестные дремучие леса¹.

По-видимому, к началу июня Шаляпин с Рахманиновым принялись разучивать партию Бориса Годунова в одноименной опере Мусоргского. Здесь родилась мысль о постановке ее осенью в Частной опере. В Путятино закипела работа. Рахманинов начал заниматься еще и с В. И. Страховой, В. П. Антоновой, П. И. Иноземцевым и другими певцами. Стал наезжать в качестве режиссера сам Мамонтов. К. А. Коровин писал эскизы декорации. В конце августа уже шли спевки. Один из лучших солистов труппы — А. В. Секар-Рожанский — готовил партию Самозванца.

К концу июля вернулась из Италии служившая в Частной опере балерина Иоле Торнаги — невеста Шаляпина, и через неделю в соседней сельской церкви была совершена церемония бракосочетания. Рахманинов был шафером, а затем принял активное участие в свадебном веселье: вечером, на дружеском пиру, играл танцы из балета Чайковского «Щелкунчик», а на следующее утро дирижировал под окном у новобрачных «оркестром» из «исполнителей» на печных выюшках, железных заслонах, ведрах и свистульках.

¹ Федор Иванович Шаляпин, т. 2. М., 1958, с. 508—509.

Когда же в середине сентября настало время покинуть Путятино, а до начала спектаклей еще было много времени из-за затянувшегося ремонта театра Солодовникова, Мамонтов устроил группе артистов, в том числе Шаляпину, Рахманинову, Секар-Рожанскому концертную поездку по югу России. По словам Винтер-Рожанской, поездка эта «имела огромный успех. Она окончилась в Крыму. На последнем концерте в Алушке и мне удалось быть. Он 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 понадобились»¹. В связи же с выступлением в Ялте произошло нечто, о чем Рахманинов спустя многие годы говорил: «Умирать буду — вспомню об этом с гордой радостью». После концерта, в котором он аккомпанировал Шаляпину, «в артистической восторженная толпа поклонников окружила Шаляпина; никто не обращал внимания на молодого пианиста. А. П. Чехов, сидевший во время концерта в директорской ложе, войдя в артистическую, прямо направился к Сергею Васильевичу со словами:

— Я все время смотрел на вас, молодой человек, у вас замечательное лицо — вы будете большим человеком»².

С этого момента начались теплые дружеские отношения между Рахманиновым и Чеховым, который, как упоминалось, 23 сентября 1898 года попросил передать новому знакомому два своих рассказа, а в ответ получил экземпляр «Утеса» с дарственной надписью.

3

Осень и зиму 1898 года Рахманинов прожил преимущественно в Путятине, один, в «обществе» лишь трех огромных сенбернаров. Он твердо решил сосредоточиться на композиторской работе. Другой причиной отшельничества была рекомендация врача — в виду все еще неважного состояния нервной системы пожить в деревенской тишине. В Москву Рахманинов приезжал тогда лишь раз в неделю — чтобы дать несколько уроков, но с середины ноября врач вызвал его в город на

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 24.

² Там же, с. 255—256.

месяц, назначив курс водолечения. Как раз в этот период Шаляпин блестяще дебютировал в партиях Сальери и Бориса Годунова (25 ноября и 7 декабря). 28 ноября А. Гольденвейзер вместе с И. Гржимали и А. фон Гленом сыграл давно не исполнявшееся рахманиновское Элегическое трио памяти великого художника. Быть может, Рахманинов был в Москве и 17 декабря, когда недавно открывшийся Общедоступный Художественный театр реабилитировал чеховскую «Чайку», провалившуюся в Петербурге пятью месяцами ранее его симфонии.

Итак, ярких художественных событий кругом было немало, сельское уединение помогало укрепить здоровье и сосредоточиваться, и тем не менее сочинительская работа никак не двигалась с места. Еще к началу лета 1898 года Гольденвейзер узнал, что Рахманинов усиленно работает над Вторым фортепианным концертом и попросил дать сыграть ему новое сочинение в Петербурге. Однако Рахманинов в середине августа сообщил, что концерт не сочинен. 28 июля он попросил М. И. Чайковского написать либретто по какой-то шекспировской пьесе («Ричард II?»), вспомнив о его предложении, сделанном еще весной. Вместо этого Модест Ильич к осени прислал почему-то либретто «Франчески да Римини» по Данте, очень заинтересовавшее Рахманинова. Он начал обдумывать отдельные сцены, просил кое-где расширить текст, но за сочинение оперы пока не принимался.

В это время Зилоти, много концертируя за границей, обратил внимание на исключительный интерес, который вызывала рахманиновская Прелюдия до-диез минор. Английские и американские нотопиздатели молниеносно опубликовали популярную пьесу и получили огромную прибыль, поскольку авторские права русских композиторов в данных странах не были гарантированы. Вскоре после гастролей Зилоти в Америке (1898) появилась обработка Прелюдии Рахманинова в эстрадном, так сказать «предджазовом» стиле, сделанная неким Уильямом Лорреном. И Зилоти решил обратить удивительную популярность пьесы в пользу ее автора.

Александр Ильич многократно исполнял Прелюдию и во время своих частых поездок в Англию. Там ее стали играть профессионалы и любители, усвоив представление о Рахманинове, как о «человеке, написавшем Прелюдию до-диез минор». В конце 1898 года Зилоти

удалось уговорить лондонское Филармоническое общество пригласить автора популярного сочинения выступить весной в одном из концертов. Подготовка к выступлению на некоторое время всецело поглотила Рахманинова — ведь он собирался в свою первую зарубежную поездку после того, как последние годы почти вообще не выходил на концертную эстраду. 30 марта 1899 года Рахманинов выехал в Лондон, где 7/19 апреля выступил в Queens Hall — продирижировал «Утесом», сыграл Прелюдию до-диез минор и Элегию ми-бемоль минор. Английская публика приняла молодого русского музыканта очень хорошо. В Лондоне незадолго до приезда Рахманинова исполнялся его Первый фортепианный концерт (Зилоти?) и дважды — Элегическое трио памяти великого художника, с участием пианиста Уоллена (Wollen). Секретарь Филармонического общества Бергер пригласил Рахманинова выступить в следующем сезоне со своим фортепианным концертом, и тот пообещал сочинить второй, лучший.

Вскоре по возвращении из Англии Рахманинов уехал на лето в Новохоперский уезд Воронежской губернии по приглашению семьи Елены Крейцер, отец которой стал управляющим имением Красненькое. Туда из Лондона пришел пакет с сорока рецензиями на концерт 7 апреля. Отклики оказались чаще всего поверхностными, а то и курьезными. Многие критики «цеплялись» за плохой, по-видимому, перевод лермонтовского «Утеса», напечатанный в программе, недоумевая подчас — что это за странный «метеорологический эпизод» и как на него можно было вообще сочинить музыку (!). Дело дошло даже до печатной полемики двух рецензентов относительно... физических особенностей образования и движения облаков. Были и более серьезные, нередко положительные отзывы об «Утесе» (инструментовкой восхищались единодушно, форма большинству показалась непонятной). Рахманинов-дирижер почти на всех произвел очень благоприятное впечатление. Рахманинова-пианиста по исполнению двух небольших пьес оценить как следует, естественно, не могли. Однако авторская интерпретация Прелюдии до-диез минор поразила слушателей. Один из критиков утверждал, что «игра Рахманинова была настоящим откровением по вдохновению и красоте звучания и совсем не схожа с тем, как часто исполняли эту популярную пьесу в Лондоне до него». Наиболее же Примеча-

тельным явилось стремление обозревателя журнала «Musical Opinion» объяснить необычайный успех рахманиновской Прелюдии тем, что художник сразу становится знаменитым, «если то, что он имеет сказать, есть то самое, чего в этот момент ожидает мир». Таким образом, содержание пьесы, афористически-сконцентрированно выразившей трагедийную тему борьбы человека с судьбой, было признано созвучным мироощущению множества людей на пороге XX столетия.

В конце мая Рахманинов съездил в Петербург, чтобы присутствовать 27 числа в Таврическом дворце на одном из юбилейных концертов-спектаклей по случаю 100-летия со дня рождения А. С. Пушкина. В этот вечер, наряду с произведениями других композиторов, был исполнен «Алеко». Заглавную партию пел Шаляпин, Земфиру — Дейша-Сионицкая, Старого цыгана — Я. Фрей, Молодого цыгана — недавно начавший блестящую вокально-сценическую карьеру И. Ершов. В исполнении участвовали хор и балет Мариинского театра и Придворный оркестр под управлением Г. И. Варлиха. Успех был большой, и даже петербургские рецензенты больше хвалили, чем критиковали юношескую оперу московского композитора. «Алеко» был включен в программу стараниями Аренского. Рахманинов же согласился показать в Петербурге свою «экзаменационную задачу» в виду возможности привлечь ярких исполнителей, причем Шаляпина и Дейшу-Сионицкую предложил и уговорил сам. Едва ли можно сомневаться в том, что партию Алеко Шаляпин прошел с автором оперы. На спектакле «...Алеко, от первой до последней ноты, пел великолепно, — написал Рахманинов из Красненького Слонову. — Оркестр и хор был великолепен. Солисты были великолепны, не считая Шаляпина, перед которым они все, как и другие, постоянно бледнели. Этот был на три головы выше их. Между прочим, я до сих пор слышу, как он рыдал в конце оперы. Так может рыдать только великий артист на сцене или человек, у которого такое же большое горе в обыкновенной жизни, как и у Алеко. Вообще из всей этой поездки я вынес большое удовольствие...»¹.

В Красненьком, откуда Рахманинов уехал лишь в последних числах сентября, на него благотворно действовали простор, тишина, спокойно-размеренный и

¹ Письма, с. 177.

одновременно свободный уклад жизни в доме приветливых хозяев. Наезжал кое-кто из Сатиных, в частности — Наташа, близкая подруга Е. Крейцер. Рахманинов часто бывал в лесу, на берегу Хопра, много возился со своим любимцем — огромным псом Левко, подаренным ему Т. С. Любатович. В распоряжении гостя находился рояль, на котором он ежедневно упражнялся по два часа, а затем переходил к занятиям композицией. Письмо к Н. Скалон от 18 июля он закончил таким признанием: «Искусство никогда не изменяет — по крайней мере тем, кто его любит, и исключением из этого правила являюсь только я один. Между нами произошло какое-то недоразумение, но я думаю, что, бог даст, искусство и надо мной скоро сжалится и пошлет мне опять те блага, которые даются согласием с ним»¹.

Это согласие начинало, действительно, понемногу восстанавливаться. Вероятно, большую часть черновых нотных записей за 1897—1899 годы Рахманинов уничтожил. Сохранился, однако, нотный альбом (тиснение на обложке «1898») с фортепианными эскизами². Он открывается небольшой Пьесой-фантазией (*Morceau de fantaisie*, 11 января 1899 года) — тематически неяркой, несколько этюдообразной. Она вызывала недоумение своим подзаголовком, читавшимся как «Delmo». На самом деле первая буква здесь — витиевато написанное «L», а сочетание «Lelmo» легко расшифровывается как шуточный симбиоз «зверевских» прозвищ Лели Максимова и Моти Пресмана — «Ле» и «Мо». Не является ли «Lelmo» следом дружеской встречи трех бывших «зверят», напоминающим об экзерсисах, постоянно раздававшихся когда-то в Ружейном переулке?³ Это тем

¹ Письма, с. 176.

² ГЦММК, фонд 18, № 90.

³ Здесь вспоминаются строки из мемуаров М. Пресмана: «Зверев любил нас, как родных. Часто, в особенности во время тяжелой болезни, когда он все вспоминал о смерти, он говорил нам:

— А вот я почем-то уверен, что когда помру, вам будет меня жалко. Вы будете плакать. Только не нужно этого! Лучше, когда судьба столкнет вас вместе за бутылкой вина, — выпейте за упокой моей души. После его смерти мы часто встречались с Рахманиновым и Максимовым. Постоянной темой наших бесед были воспоминания о нашем любимом старике. Во многом, что нам в детстве казалось обидным, в чем мы считали Зверева неправым, несправедливым, строгим и даже жестоким, мы усматривали теперь только любовь и заботу о нас. А над многим, от чего мы в детстве плакали, теперь искренно и весело смеялись. Наши свидания

более правдоподобно, что Рахманинову доводилось не раз сочинять музыкальные мелочи шутивно-бытового характера. Так, вскоре появился на свет шуточный романс на измененные слова стихотворения П. Вяземского «Эперне» — «Икалось ли тебе», с музыкальными цитатами — из ариозо Ленского «Я люблю вас» и, по ремарке автора, из развеселой «польки попа Евгения». А посвящение поддразнивало Наташу Сатину: «Нет! Не умерла моя муза, милая Наташа».

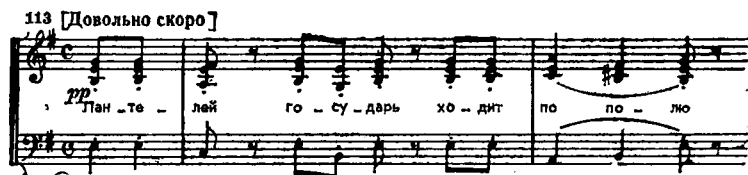
Однако в том же черновом нотном альбоме, после «Lelto» и эскизов малоинтересной Фугетты фа мажор (в автографе на отдельном листке датированной «1899, февраля 4») появляются наброски коды, а потом начала Прелюдии ре минор — одной из значительнейших в будущем ор. 23. Е. Крейцер заметила, что летом 1899 года Рахманинов начал сочинять романс-монолог «Судьба», законченный через полгода (дата на автографе «18 февраля 1900»). Она также запомнила, что в то лето уже был сочинен хор на слова А. К. Толстого «Пантелей-целитель». «Иногда мы уходили в сад, — рассказывает мемуаристка, — располагались где-нибудь в тени на траве или на свежескошенном сене, и начинался у нас квартет а саррелла. У Наташи было высокое сопрано, я пела второй голос, брат — партию тенора, а Сергей Васильевич был одновременно и басом и дирижером... Пели мы обыкновенно русские песни и только что написанный им хор «Пантелей-целитель» и очень любили петь напевы панихиды... Когда хор был сочинен, он много раз нам его пел, а потом мы его пели а саррелла. Текст он нашел сам и совершенно случайно. Из Бобылевки в Красненькое была перевезена наша личная библиотека, включавшая сочинения классиков. В это время внимание Сергея Васильевича особенно привлекали наши поэты. Описание природы в стихотворении А. Толстого, очевидно, совпало с тем, что окружало Рахманинова. В заливных лугах за нашим домом, действительно, «и травы и цветов было по пояс»¹.

Последнее суждение справедливо: Рахманинова в его выборе более всего привлекло начало стихотворения, наполненное ароматом русской природы, и он не

всегда заканчивались исполнением его завета. За упокой его души мы выпивали по бокалу доброго вина». (Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 208 и 219).

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 313 и 337.

вникал в социально-исторический смысл последних строк, направленных в свое время А. К. Толстым против «нигилистов» 1860-х годов. Композитор, уловив песенную интонацию толстовского стиха (исходившего от народной песни «Государь-Пантелей ходит по двору»), претворил в музыке хора размеренный былинный склад, делая его иногда чуть озорным, иногда же энергично речитативным. По основному ритмическому рисунку «Пантелей-целитель» близок былинному напеву, зазвучавшему у Римского-Корсакова в «Садко» в хоре «Высота ль, высота поднебесная»¹:



Немалое ритмическое, а также некоторое интонационное сходство связывает рахманиновский хор и с другим классическим былинным напевом «Жил Свято-слав»; Мусоргский записал его от сказителя Т. Г. Рябина и использовал в «Борисе Годунове», в сцене «Под Кромами». Этот же напев был зафиксирован в 1895 году при помощи фонографа в исполнении И. Т. Рябина, расшифрован Аренским и введен им в его Фантазию для фортепиано с оркестром (1899). Таким образом, первое значительное произведение Рахманинова, написанное после двух с половиной лет творческого молчания, обнаруживает связь со знаменательным для рубежа XX века усилением интереса русских музыкантов к старинным пластам народной песенности.

Тот факт, что «Пантелей-целитель» возник летом 1899 года, подтверждает сохранившийся экземпляр нот с датой «18 октября 1899», отпечатанный на стеклографе для каких-то исполнительских целей². Этот экземпляр воспроизводит первый вариант сочинения, фактура которого была во втором варианте несколько изменена, а тесситура повышена (транспорт из ре минора в ми

¹ На общее сходство хора с былинной верно указала О. Соколова в работе «Хоровые и вокально-симфонические произведения С. Рахманинова». М., 1963.

² ГЦММК, фонд 18, № 924.

минор). В этом варианте, автограф которого датирован 4 мая 1901 года, хор был издан у Гутхейля.

12 ноября 1899 года датирована не опубликованная Рахманиновым хоровая обработка украинской народной песни «Чоботы», с простым, но изобретательным вариационным развитием¹.

Сезон 1899/1900 года принес отрядный сдвиг в концертных делах. Пьесы Рахманинова включали в свои выступления А. И. Зилоти, А. Б. Гольденвейзер, А. Ф. Гедике. Начали звучать с эстрады романсы ор. 14 — в исполнении Ольги Бремзен («О, не грусти!», «Весенние воды»), Д. И. Лазаревой («Тебя так любят все»). Гольденвейзер сыграл в своем клавирабэнде 4 марта 1900 года два Музыкальных момента. Зилоти продолжал пропагандировать рахманиновскую музыку за границей, исполняя, в частности, свою транскрипцию романса «Дитя, как цветок ты прекрасна». Даже Сафонов 6 ноября 1899 года «превосходно» провел «Утес» — «произведение, дышащее неподдельной силой вдохновения и таланта и произведшее большое впечатление на публику, очень настоятельно требовавшую повторения... Композитора вызывали несколько раз»².

Сам Рахманинов в этот сезон несколько раз появлялся на эстраде в качестве ансамблиста и аккомпаниатора. Партнером его в игре на двух фортепиано был Гольденвейзер, вместе с которым с большим успехом он дважды сыграл Первую сюиту, исполнил Вальс и Тарантеллу Н. Рубинштейна в переложении Э. Лангера, «Пляску смерти» Сен-Санса, одну из сюит Аренского. Два раза эти выступления, происходившие в переполненном Большом зале московского дворянского собрания, были включены в концерты Шаляпина, певшего под аккомпанемент Рахманинова. Из его сочинений Шаляпин исполнил 15 декабря Каватину Алеко, а

¹ Обработка была, возможно, сделана по просьбе Слонова, организовавшего 7 апреля 1898 г. в Москве песенный «малороссийский концерт» под своим управлением. Рецензируя концерт, И. Липаев написал в «Русской музыкальной газете» (1898, № 5—6, стб. 572—573): «На мой взгляд, некоторые песни, как, например, «Чы сеж ты чоботы», следовало бы петь несколько оживленнее. Во всяком случае, г. Слонову, организатору сего концерта, нужно быть признательным и крайне желательно было бы и в другой раз прослушать украинские песни, только в более лучшем переложении на хор».

² Кашкин Н. Д. Второе симфоническое собрание РМО... (Театр и музыка), «Московские ведомости», 1899, 8 ноября, № 308.

9 марта посвященный певцу только что законченный романс «Судьба».

В сущности, это большой ариозно-речитативный монолог лирико-философского характера (в определенной мере сближающийся с философско-ораторскими романсами-ариозо Римского-Корсакова «Анчар» и «Пророк»). Заимствование лейтмотива «стука судьбы» из Пятой симфонии Бетховена (вместе с тональностью до минор) было здесь подсказано стихами Апухтина. С другой стороны, Рахманинов ощутил в бетховенском афоризме родство со все больше привлекавшей его лейтпульсивной ямбической формулой волевой настороженности. На этой основе он образовал оригинальную лаконичную тему, сделав ее свободно остинатным рефреном рондообразной формы всего монолога:



Один из новых московских музыкальных критиков, Ю. Д. Энгель, писал о концерте 9 марта 1900 года: «...г. Шаляпин спел еще (и спел великолепно) новинку — «Судьбу» Рахманинова, написанную на стихотворение Апухтина. Довольно длинное стихотворение это носит подзаголовок «к Пятой симфонии Бетховена» и, без сомнения, имеет связь со словами Бетховена, сказавшего про первые четыре тяжелых, унисонные ноты симфонии: «так судьба стучится в дверь». Этот же знаменитый четырехнотный мотив появляется неоднократно и в «Судьбе» Рахманинова, где он характеризует каждый раз приближение грозной старухи-судьбы («стук, стук, стук»), со своей клюкой обходящей мир и смеющейся над людскими чаяниями и желаниями. Во всем остальном талантливый и сильный романс г. Рахманинова, написанный... в полуречитативном стиле, является совершенно самостоятельным и оригинальным. Он был повторен... г-н Рахманинов все время также еще и аккомпанировал г. Шаляпину, и надо сказать, что редко можно слышать такой чудный аккомпане-

мент, каким на этот раз наслаждались слушатели: он составлял вместе с пением действительно одно органически связанное и цельное художественное произведение»¹.

Незадолго перед этим, по-видимому, В. А. Сатица, активно участвовавшая в деятельности Дамского благотворительного тюремного комитета, познакомила племянника с председательницей комитета княгиней А. А. Ливен, немолодой женщиной, с большим участием отнесшейся к Рахманинову. Ливен решила обязательно ввести его в дом Л. Н. Толстого, попросив великого писателя помочь молодому музыканту обрести утраченную веру в свои силы. Многие годы спустя друзья Рахманинова следующим образом записали его рассказ о посещении московского дома Толстого в Хамовниках: «Тогда я преклонялся перед Толстым. Когда я шел к нему, у меня дрожали колени. Он посадил меня рядом и погладил мои колени, — он видел, как я нервничаю. А потом за столом сказал мне: «Вы должны работать. Вы думаете, что я доволен собой? Работайте. Я работаю каждый день» — и тому подобные избитые фразы. Следующий раз я пришел с Шаляпиным. Федя пел. Невозможно описать, как он пел: он пел так, как Толстой писал. Нам обоим было по двадцати шести лет. Мы исполнили мою песню «Судьба». Когда мы кончили, чувствовалось, что все восхищены. Начали с увлечением аплодировать, но вдруг все замерли, все замолчали. Толстой сидел немного поодаль от других. Он казался мрачным и недовольным. В течение часа я его избегал, но потом он вдруг подошел ко мне и возбужденно сказал: «Я должен поговорить с вами. Я должен сказать вам, как мне все это не нравится», — и продолжал: «Бетховен — вздор, Пушкин и Лермонтов — тоже». Это было ужасно. Сзади меня стояла Софья Андреевна, она дотронулась до моего плеча и прошептала: «Не обращайтесь внимания. Пожалуйста, не противоречьте, — Левочка не должен волноваться, это ему очень вредно». Через некоторое время Толстой опять подошел ко мне. «Извините меня, пожалуйста, я старик. Я не хотел обидеть вас». Я ответил: «Как я могу обижаться за себя, если не обиделся за Бетховена?» Но я уже больше никогда не приходил»².

¹ Энгель Ю. Д. Концерт Ф. И. Шаляпина. — «Курьер», 1900, 11 марта, № 70.

² Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 229—230.

В ту же зиму Рахманинова уговорили пройти курс лечения у невропатолога-гипнотизера Н. В. Даля, жившего по соседству с Сатиными. Даль, интересный собеседник, неплохой музыкант, участвовавший в любительском квартете, вызвал у своего пациента симпатию и доверие. Он помог Рахманинову укрепить нервную систему и внушил ему уверенность в том, что задуманный новый фортепианный концерт будет обязательно успешно завершен. Действительно, закончив через год это сочинение, Рахманинов в благодарность посвятил его Дале. Эти факты нередко слишком прямолинейно связывают между собой, забывая о всей сложной совокупности обстоятельств, и препятствовавших и способствовавших возрождению творческой активности Рахманинова, которая начала восстанавливаться еще до сеансов у Даля. С другой стороны, незадолго перед тем на долю Рахманинова, вероятно, выпали такие душевные переживания, которые он по возможности скрывал от окружающих и о которых ничего не рассказывает почти не сохранившаяся от второй половины 1899 года эпистолярная. Осенью этого года В. Д. Скалон вышла замуж за друга своего детства С. П. Толбузина, блестящего гвардейского офицера и состоятельного человека, и переехала жить в Москву. «Перед свадьбой она сожгла более ста Сережиных писем. Она была верной женой и нежной матерью, но забыть и разлюбить Сережу ей не удалось до самой смерти», — утверждала ее сестра Людмила Дмитриевна¹. К такому финалу пришли события, начавшиеся в ивановское лето 1890 года и вдохновившие столько страниц ранних рахманиновских произведений. В конце 1896 года лирическая тема еще звучала в романсах оп. 14 то взрывами отчаяния, то светлыми надеждами. Но далее рахманиновская музыка надолго почти смолкла. И, пожалуй, от той поры остался лишь один горестный след — помеченный в рукописи 1900 годом романс «Ночь» на стихи Ратгауза, по-видимому, привлеченный упоминаниями о «грезях детских умчавшихся дней», о том, что «давно уже мне мой насмешливый рок все дороги к блаженству закрыл».

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 269. По словам Е. Крейцер-Жуковской, «...Верочка, оторванная от семьи, перенесенная в незнакомую ей обстановку, очень тосковала в Москве» (ГЦММК, ф. 211, № 304, лл. 10, 11). В. Д. Скалон безвременно скончалась в 1909 г.

Сочинение оказалось как-то странно изолированным, не включенным в вокальный ор. 21 (1902). Но в 1904 году Рахманинов все же опубликовал отдельно этот печальный отзвук некогда сладостно упоенного «молчанья ночи тайной».

4.

Во второй половине апреля 1900 года Рахманинов уехал в Ялту: его пригласила к себе на дачу А. А. Ливен. В это время в Крым приехала на гастроли труппа Художественно-Общедоступного театра во главе со Станиславским и Немировичем-Данченко. Только что окончивший свой второй сезон, но уже знаменитый молодой московский театр нагрянул в гости к ялтинскому пленнику, неизлечимо больному Антону Павловичу Чехову, чтобы показать ему свои спектакли, в том числе две его пьесы — «Чайку» и «Дядю Ваню», определившие своеобразный облик искусства «художественников». В Крыму собралось тогда множество писателей, артистов, музыкантов. Среди литераторов были К. М. Станюкович и Д. Н. Мамин-Сибиряк, А. И. Куприн и И. А. Бунин, а также недавно стремительно выдвинувшийся Максим Горький. Посещая гостеприимный домик Чехова, Рахманинов имел возможность познакомиться со всеми его обитателями, но не очень часто бывал на людях, втянувшись в регулярную каждодневную работу. Однако вскоре он стал посещать тридцатичетырехлетнего Василия Сергеевича Калининкова, умиравшего от туберкулеза в горькой нищете. Этот одареннейший композитор существовал лишь на пожертвования частных лиц. «Был у меня Рахманинов, гостящий здесь у Ливен, — писал Калининков С. Н. Кругликову 2 мая. — Доставил мне огромное удовольствие своей игрой, от которой я всегда получаю высокое наслаждение. Играл, между прочим, свою «Судьбу» на апухтинские слова, петую с таким успехом Шаляпиным. По-моему, это выдающееся произведение». 19 мая Калининков вновь сообщал: «Рахманинов очень мило со мной держится, часто навещает меня и дружески беседует. Иногда садится за фортепиано и знакомит меня в своей превосходной передаче с новыми произведениями Глазунова, Танеева, Аренского и др. Я очень люблю его слушать, особенно после столь продолжительной музыкальной голодов-

ки»¹. Узнав, что Калинин готов бесплатно уступить Юргенсону право публикации ряда своих сочинений, Рахманинов горячо возмутился и добился гонорара от издателя.

В начале июня Рахманинов приехал в Москву, чтобы выправить себе заграничный паспорт для поездки в Италию (с ним вместе собирался ехать Чехов, не смогший, однако, осуществить свое намерение). Путешествие было задумано еще весной, когда Шаляпин получил приглашение выступить в следующем сезоне на сцене миланского театра Ла Скала с исполнением заглавной партии оперы Бойто «Мефистофель». «Рахманинов был первым, — вспоминал Шаляпин, — с кем я поделился моей радостью, страхом и намерениями. Он выразил желание ехать вместе со мной, сказав:

— Отлично. Я буду заниматься там музыкой, а в свободное время помогу тебе разучивать оперу.

Он так же, как и я, глубоко понимал серьезность предстоящего выступления, обоим нам казалось очень важным то, что русский певец приглашен в Италию, страну знаменитых певцов»².

Проехав через Вену, Венецию, Милан, Рахманинов 11 июня прибыл в дачное местечко Варадзе под Генуей, где находился с семьей Шаляпин. Два музыканта «зажили там очень скромно, рано вставая, рано ложась спать, бросив курить табак. Работа была для меня наслаждением...»³. Рахманинов покинул Италию в середине июля. Непривычная жара, отсутствие спокойного деревенского приволья мешали его собственной работе, а желание сочинять, так же как и страстное стремление скорее вернуться на родину, стали всепоглощающими. Он писал друзьям: «Мне скучно без русских и без России... Уезжаю отсюда с восторгом и с твердым намерением по приезде домой много заниматься»⁴.

К концу месяца Рахманинов оказался в тихом гостеприимном Красненьком, у Крейцеров. Там он пробыл до середины октября и, лишь на неделю съездив в Ивановку, все остальное время увлеченно занимался композицией. Еще в Варадзе он получил письмо М. И. Чай-

¹ Калинин В. Письма, документы, материалы, т. 2. М., 1959, с. 247, 251.

² Федор Иванович Шаляпин, т. 1. М., 1957, с. 166.

³ Там же.

⁴ Письма, с. 188, 189.

ковского, справлявшегося относительно «Франчески да Римини», и попросил разрешения пока что оставить либретто у себя. Возможно, что в Италии Рахманинов начал писать дуэтную сцену Франчески и Паоло. Но в Красненьком его вниманием всецело завладел Второй фортепианный концерт, создание которого, хотя и весьма своеобразным путем, решительно двинулось вперед. К возвращению в Москву были завершены, либо почти завершены вторая и третья части произведения, которые автор решился публично исполнить, поскольку к тому представились благоприятные обстоятельства.

Главным из этих обстоятельств, призванным вообще сыграть большую роль в дальнейших делах Рахманинова, явилось возвращение А. И. Зилоти в Россию. Зилоти вскоре начал активно разворачивать свою деятельность в Москве, и одним из первых его предприятий стала организация большого симфонического концерта в пользу Дамского благотворительного тюремного комитета. Он выступил в нем в качестве дирижера, солистами же были приглашены Шаляпин (спевший, среди прочего, «Судьбу») и Рахманинов, сыгравший две части своего нового сочинения. Концерт состоялся 2 декабря, в Большом зале благородного собрания. Участие в нем стоило Рахманинову сильного нервного напряжения. С оркестром он играл всего четвертый раз в жизни, причем после его юношеских выступлений (с первыми частями своего и рубинштейновского концертов) прошло более восьми лет, в течение которых он вообще не исполнял публично крупных сольных произведений. К этому прибавилась сильная простуда, из-за которой Рахманинов смог выйти на репетицию только в самый день концерта. Но трудное испытание было выдержано блестяще: публика восторженно приняла сочинение и исполнителя, благожелательно откликнулась и пресса.

После этого Рахманинов написал Вторую сюиту для двух фортепиано. И, наконец, вместе с нею 23 апреля 1901 года кружку музыкантов, собравшихся у А. Б. Гольденвейзера (в числе их был Танеев), была показана первая часть Второго концерта.

Еще в феврале и марте Сафонов дважды официально обратился к Рахманинову с предложением сыграть новый концерт в симфонических собраниях РМО. Но Рахманинов ответил отказом, ибо в это время уже заговорили о том, что Зилоти с осени станет во главе концертов Московского филармонического общества.

Mozart (♩ 66)

Flaut. II 2/4 ♩

Clarin. II 2/4 ♩

Clarin. I 2/4 ♩

Fagot. II 2/4 ♩

Coro II 2/4 ♩

Coro I 2/4 ♩

Trum. I 2/4 ♩

Trum. II 2/4 ♩

Trum. III 2/4 ♩

Trum. IV 2/4 ♩

Tuba 2/4 ♩

Moderato (♩ 66)

Piano 2/4 ♩

Viol. I 2/4 ♩

Viol. II 2/4 ♩

Viola 2/4 ♩

Vcllo 2/4 ♩

Choro 2/4 ♩

Moderato (♩ 66)

Viol. I 2/4 ♩

Viol. II 2/4 ♩

Второй концерт для фортепиано с оркестром, оп. 18. Автограф

Благодаря выдающейся энергии Александра Ильича, московский филармонический сезон 1901/02 года оказался чрезвычайно интересным. В его программы вошли четыре новых произведения Рахманинова — Второй концерт, впервые прозвучавший в полном виде (27 октября, автор и оркестр под управлением Зилоти), Вторая сюита для двух фортепиано (24 ноября, автор и

Зилоти)¹, соната для виолончели и фортепиано (10 января, автор и С. Э. Буткевич)² и кантата «Весна» (11 марта, под управлением автора, солист А. В. Смирнов). Сюита и соната были повторены с Зилоти и Брандуковым 25 марта в благотворительном концерте в пользу Строгановского училища. На следующий же день, в десятом симфоническом собрании Московского филармонического общества, опять прозвучал Второй концерт, но теперь — в исполнении Зилоти под управлением Рахманинова, проведшего оркестровый аккомпанемент также и к «Пляске смерти» Листа. «У г. Зилоти фортепиано звучало гораздо полнее, а у г. Рахманинова оркестр шел увереннее. Да оно и понятно: когда автор стоял за дирижерским пультом, г. Зилоти гораздо удобнее было соотносываться с его намерениями, чем тогда, когда автор сидел за роялем. Концерт был исполнен отлично и в этот раз произвел еще лучшее впечатление, чем в первом Собрании» — таково было мнение Н. Д. Кашкина, в той же рецензии верно предсказавшего будущую судьбу сочинения: «Нельзя сомневаться, что концерт, так хорошо принятый в Москве, сделается вскоре везде одним из самых популярных произведений концертного репертуара»³. Примечательно, что и Сафонов включил новый рахманиновский концерт — в исполнении К. Н. Игумнова — в проведенное 15 марта девятое симфоническое собрание РМО.

9 января Зилоти блестяще сыграл Второй концерт Рахманинова под управлением Артура Никиша в лейпцигском Гевандхаузе. Под заголовком «Заграничные отзывы о концерте Рахманинова» газета «Московские ведомости» сообщала: «Новое произведение молодого русского композитора произвело глубокое впечатление на немецких слушателей и отмечается как выдающееся явление современного творчества немецкими критиками:

«Сурово-героический характер концерта, — говорит рецензент «Leipziger Volkszeitung», — обнаруживает огромные способности композитора, его чрезвычайное ис-

¹ Впервые сюита прозвучала (в том же исполнении) 6 октября 1901 г. в Петербурге.

² Первое исполнение сонаты состоялось в Москве 2 декабря 1901 г. (автор и А. А. Брандуков). В тот же вечер Рахманинов аккомпанировал известному бельгийскому скрипачу Э. Изан, исполнявшему Четвертый концерт Вьетана; вместе с Изан и с Брандуковым он сыграл трио Чайковского.

³ «Московские ведомости», 1902, 28 марта, № 86.

кусство сливать воедино сложную оркестровую музыку с сольной партией фортепиано». В отзыве «Leipziger Tagesblatt» указывается, что, невзирая на то, что в нескольких местах оркестр заглушает инструмент, все-таки «общее созвучие, чрезвычайная гармоничность, ритмичность, а также необыкновенно тонкая фигурация пленяет самого изысканного слушателя и приковывает его внимание к этому замечательному произведению».

Концерт, невзирая на предшествовавшую ему грандиозную симфонию «Фауст» Листа, произведшую глубокое впечатление в исполнении Никиша, вызвал шумные и продолжительные знаки одобрения многочисленной публики. Критика весьма хвалит также превосходное исполнение концерта А. И. Зилоти»¹.

29 марта того же 1902 года прошла петербургская премьера рахманиновского Второго концерта: солировал Зилоти, оркестром управлял Никиш. Рахманинов выехал тогда в Петербург. На следующий день Придворный оркестр исполнил его «Цыганское каприччио», и еще на следующий день, 31 марта, он сам, вместе с С. Э. Буткевичем, в концерте Общества вечеров современной музыки познакомил петербуржцев со своей виолончельной сонатой. Той же весной стал пропагандировать новые сочинения товарища Матвей Пресман. Директор недавно организованного музыкального училища в Ростове-на-Дону, он сыграл с местными музыкантами рахманиновскую сюиту и сонату, а также продирижировал ученическим спектаклем, в котором был исполнен «Алеко». Рецензируя петербургские концерты конца марта, Н. Ф. Финдейзен, в отличие от некоторых неприятных отзывов петербургской критики, благожелательно характеризовал произведения Рахманинова — «композитора, все чаще появляющегося в наших концертных программах и все больше обращающего на себя внимание, являющегося вместе с г. Скрябиным наиболее талантливым представителем молодой Москвы»². Ныне столь привычное выделение имен Рахманинова и Скрябина было для того времени важным и новым.

Так на пороге нового века хлынула мощным потоком рахманиновская музыка, отмеченная уже образностилистической зрелостью. И над этим широко разли-

¹ «Московские ведомости», 1902, 12 янв., № 12.

² «Русская музыкальная газета», 1902, № 14, стб. 439, 442.

шимся творческим поводом возвысился Второй фортепианный концерт до минор — произведение особой яркости и классической цельности.

По своей исключительной популярности Второй концерт Рахманинова не случайно занял место рядом с Первым концертом Чайковского — одним из самых светлых созданий композитора, утверждающим, что жизнь, при всей ее сложности, — прекрасна. Подобная оптимистическая идея, по-своему раскрытая, с замечательной убедительностью представлена также во Втором концерте Рахманинова.

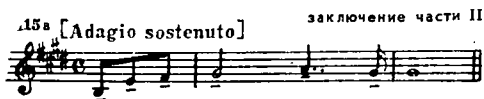
Наиболее сходны в концертах Чайковского и Рахманинова конечные выводы — светлые гимнические апофеозы, к которым устремлено оригинальное развитие сонатной формы в финальных частях. Тем не менее общая драматургия двух циклов различна, что обусловлено принципиально разным соотношением лирического, драматического и жанрово-эпического начал. Отнюдь не стандартную форму своего концерта Чайковский скрепил мощной аркой между развернутым вступлением к первой части и финалом. Эти разделы являются средоточием светло-утверждающих образов жанрово-эпического характера. Во всем же, что находится «под аркой», главенствуют образы лирико-психологического характера. В основном разделе первой части — сонатном аллегро — в центре интенсивного драматического развития стоит взаимодействие двух лирических тем побочной партии — образов горестного сомнения и ласкового утешения. Результат развития (кода) — мужественное окрыленное устремление «на простор». Оно временно отстраняется более камерной, интермедийной средней частью, чередующей лирико-созерцательные и лирико-скерцозные эпизоды, и затем широко разворачивается народно-праздничный финал, проникнутый приподнятым лирическим настроением. Так воплощается оптимистическое утверждение личности в ее слиянии с народной стихией — идея, близкая программному выводу Четвертой симфонии Чайковского («Если ты в самом себе не находишь мотивов для радостей, смотри на других людей. Ступай в народ»¹).

Во Втором же концерте Рахманинова нет чисто лирических и лирико-драматических образов индивидуаль-

¹ Чайковский П. И. Литературные произведения и переписка, т. 7. М., 1969, с. 127.

но-психологического плана. Здесь не отыскать, в частности, чего-либо близкого начальной теме побочной партии первой части концерта Чайковского с ее ясно ощутимым романсным складом. Соответственно нет и занимающих там столь видное место сольных каденций типа патетических монологов (либо диалогов), к чему, сам Рахманинов был так склонен в своем юношеском Первом концерте. Особенно показательно, что ни одной сольной каденции вообще нет в самой драматичной первой части рахманиновского Второго концерта при очень усилившейся роли оркестровой партии. Не случайно С. И. Танеев 26 октября 1901 года, после посещения репетиции нового произведения накануне его премьеры записал в дневнике: «Рахманинова концерт с каждым разом мне все больше и больше нравится. Разве можно придаться к тому, что фортепиано почти не играет без оркестра»¹.

В этих особенностях изложения отразились коренные образно-драматургические свойства произведения. Ибо эпический план, воплощенный не прямолинейно и не традиционно, так или иначе присутствует даже в самых лирических образах Второго концерта, объединяющихся в одну сквозную сферу, представленную побочными партиями крайних частей и средней частью цикла. Через эту сферу проходят модификации лейттемы: светлого лирического упоения, которую венчает «мотив устремления» (экспрессивная восходящая малая секунда):



¹ Цит. по кн.: Письма, с. 200.

115г [Moderato]

из п. п. части III



Многочисленные истоки лейттемы можно найти в русских оперно-романсовых кантиленных мелодиях XIX века:

[Vivace assai]

Глинка. „Руслан и Людмила“

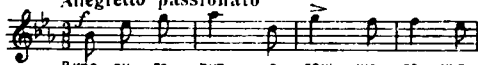
116а РАТМИР:



Лей - те пол - не - е ку - бок зла - той

Глинка. „В крови горит“ (трансп.)

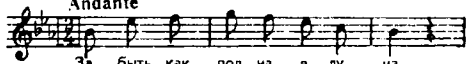
116б Allegretto passionato



Вкро - ви го - рит о - гонь же - ла - нья

Чайковский. „Забыть так скоро“ (трансп.)

116в Andante



За - бить, как пол - на - я лу - на

Римский - Корсаков. „Майская ночь“

116г Poco meno mosso (♩=80)

ЛЕВКО:

(трансп.)



P Спи, мо - я кра - са - ви - ца, слад - ко спи

Рубинштейн. „Клубится волною“

(трансп.)

116д Andante

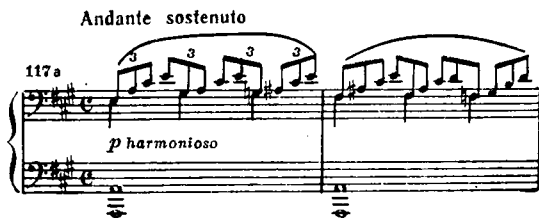


Клу - бит - ся волно - ю ки - пу - че - ю Кур

Однако ни в одном из этих примеров с мелодическим образом не сочетается столь самостоятельно развитый пейзажно-звукописный фон, какой предстает в рахманиновском концерте, особенно в его первых двух частях. Здесь композитор закрепляет за собой право именоваться замечательнейшим мастером русского музыкального пейзажа. Эта образная сфера утверждается в качестве одной из основополагающих в его зрелом творчестве, становясь лирическим ликом эпической темы Родины.

Во Втором концерте Рахманинов постепенно увлекает слушателя в глубь этой сферы, манящей светлым привольем. Такой процесс замстен уже в экспозиции побочной партии первой части. Он усугубляется в ее репризе, где упоенный взлет мелодии еще быстрее тонет в обильных наплывах свободно-извилистых «поющих», мелодически насыщенных фигураций. А в средней части — *Adagio sostenuto* — уже, в сущности, главенствует своеобразная фоново-фигурационная тема, из недр которой робко всплывает собственно мелодическая. В качестве одного из истоков интересно указать здесь на каватину Берендея из «Снегурочки» Римского-Корсакова: «Полна, полна чудес могучая природа». У самого Рахманинова фоновая тема *Adagio sostenuto*, с ее трепетно дышащей полиритмией, явилась длительно выношенным образом. Она родилась еще в 1891 году в небольшом вступлении к Романсу для фортепиано в шесть рук, написанному для сестер Скалон в память о первом ивановском лете:

Романс для фортепиано в 6 рук



Концерт №2, часть II

[*Adagio sostenuto* $\text{♩} = 52$]

117б

p

В зачине мелодической темы *Adagio sostenuto* (пример 115б) выступает сладостно-дремотный вариант лейт-темы упоения. Он вводит в основную мелодию, которая в своей обаятельной целомудренной простоте и вместе с тем распевно-речевой прихотливости обнаруживает примечательное родство со знаменитым среднерусским былинным напевом «Про Добрыню»:



В Adagio sostenuto сочетаются глубоко почвенные пейзажно-эпические и лирические черты. Поначалу за-таенное, трепетное чувство в среднем разделе становится страстно-взволнованным, а в репризе вновь наступает умиротворение. Однако перед репризой возникает полный неясной тревоги эпизод, в котором, как далекий горестный призрак, мелькает омраченный мотив лирико-эпического напева — словно неожиданный отзвук Первой симфонии (Più mosso).

В рахманиновском воплощении лирико-психологической пейзажности разносторонняя роль принадлежит мелодическому началу. Именно в тесной связи с этой образной сферой расцветает у Рахманинова его зрелый мелодический стиль. Он органически сочетает уже давно сформировавшуюся тематическую афористичность с только еще намечавшейся ранее безбрежной широтой дыхания, плавной извилистостью и вариантной свободой движения («развертывания»), претворяющими особенности исконного русского лирико-эпического мелоса. Так рождаются оригинальные рахманиновские «мелодии-дали» (выражение Б. В. Асафьева), в которых сливаются в сложном взаимодействии индивидуальное драматическое и песенно-обобщенное эпическое начало. Это — лирико-эпические мелодии нового типа, несущие в себе так или иначе обнаруживающийся драматический потенциал. Их многоосновная лирико-эпико-драматическая природа сказывается, в частности, в давно подмеченном особом соотношении и быстром взаимопереклещении статических и динамических приемов развития¹.

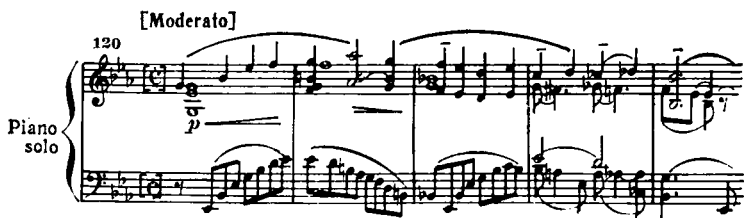
¹ См. Мазель Л. А. О лирической мелодике Рахманинова. — В кн.: С. В. Рахманинов. М.—Л., 1947.

В до-минорном концерте «мелодией-далью» является уже вторая тема главной партии первой части, подготавливающая побочную партию и в репризе тесно с ней смыкающаяся. Эта тема «продолжающего» типа выражает страстное лирическое устремление, постепенно успокаивающееся в упоенном созерцании:



Она наследует кантиленной мелодии Каватины Алеко (одновременно — теме из «Лебединого озера» Чайковского, см. пример 35). Новые качества рахманиновской темы — подчеркивание исходного лирико-драматического импульса («мотива устремления» — пример 119 скобка «а») и, в то же время, — замедленность, прихотливая вариантность плавно развертывающихся из него мотивов. Это распевное мелодическое движение становится как бы свободным по отношению к тактовой черте. Оно усиливает песенную весомость каждого звука и в восхождении к мелодической вершине, и в долгом нисхождении, которое совершается как бы в сладостной неге, с появлением томных хроматизмов. (Возникающий оттенок ориентальной томности проглядывает затем во всех медленных темах концерта). Так, внутри одной темы сосуществуют полярные тенденции — к широко картинному разливу мелодии, сопровождаемой развитым фигурационным фоном, и ко вживанию в тончайшие завитки выражаемых ею эмоций.

Другая разновидность «мелодии—дали» предстает в побочной партии первой части, воплощающей быстро охватывающие и затем долго изживаемые чувства, словно вызванные восторженным созерцанием родной природы. Мелодия начинается со взмывающей ввысь «лейттемы упоения», за которой следует длительный извилистый спад, возвращающий к исходному уровню:



Появляясь в партии солиста, тема побочной партии вырастает как привольно разворачивающийся вариант предваряющей ее в оркестре афористической темы «восхищения», которая ведет свое происхождение от темы «края родного» в романсе «Сон» и ее модификаций в «Островке» и «Весенних водах»:



Возникая в оркестре вновь и вновь, эта лейттема как бы все полнее раскрывается солистом при каждом проведении темы побочной партии — вплоть до многоступенного, словно неисчерпаемого мелодического развития (ц. 5, *a tempo*), приводящего к глубокому погружению в сладостное созерцание. Так оригинальные особенности мелодического мышления далеко отклонили структуру пространного раздела побочной партии от традиционных схем¹.

Одновременно прослеживается углубляющееся в зрелом рахманиновском стиле влияние мелодизма на всю музыкальную ткань. В то время как, например, Скрябин все больше уходил в сторону создания оригинальной системы усложненных вертикальных комплексов, из которых формируются его горизонтальные «мелодие-гармонии», поток мелодизма широкого песенного дыхания, хлынувший в творчестве Рахманинова, стал увлекать его в противоположном направлении. Он начал усиленно обогащать гармоническую вертикаль мелодической горизонталью — свободно распевать неаккордовыми звуками гармонические голоса, как бы мимоходом образуя новые сочетания². К этому явлению тесно примыкает развитие мелодизированных фи-

¹ Трактовка формы побочной партии как репризной двухчастной с большой кодой возможна лишь с сильными натяжками. Основным формообразующим принципом является здесь сочетание тематических тезисов (темы восхищения) с раскрывающими их вариантами, третий из которых (от ц. 5) разрастается в качестве итогового (он заключается следующими друг за другом «дремотными» вариантами лейттем упоения и восхищения — от такта 9 после ц. 6).

² В частности, побочная партия первой части Второго концерта дает яркие образцы обогащенных таким путем последований, самих по себе функционально и структурно не сложных (см. пример 130, такт 4).

гурационных фонов¹. И в *Adagio sostenuto* выступает уже своего рода тема-фигурация, которая соперничает с собственно мелодической, подчиняя ее звучание настроению углубленной лирико-эпической созерцательности. Однако и здесь продолжает тантаться драматически-импульсивный «мотив устремления» (см. пример 129б), обнаруживающий себя во взволнованном среднем разделе.

А в лирико-гимнической побочной партии финала, начинающейся дифирамбическим вариантом «темы восхищения» (пример 122, скобка «а»), этот мотив звучит в «теме упоения», образующей вершину мелодии (пример 122, скобка «б»):

Moderato ($\text{♩} = 72$)

122

mf espressivo

dim. e rit.

При изложении побочной партии финала солистом она широко разрастается, сочетая черты пылкой гимнической песни и «мелодии—дали»², со свойственной ей свободной вариантностью и широтой.

¹ Наследуя здесь более всего позднему Шопену, Рахманинов уделяет особое внимание дальнейшей мелодизации фортепианных басовых гармонических фигураций. Начиная со средней части Второго концерта, эта тенденция сказывается и в средних голосах изложения, переходит в оркестровую партию. Подобные фигурации, как бы растворяющие в себе интонации мелодии, приближаются к гармонико-полифоническим подголоскам. По отношению к основной мелодической теме они соединяют фоновую контрастность общего рисунка со свободной имитационностью. Это — один из путей образования контрастно-имитационной рахманиновской полифонии, развивающей профессиональными инструментальными средствами особенности, принципиально родственные «смешанным» качествам русского народно-песенного многоголосия.

² Басовые фигурации, не тематизированные, а более «аккомпанементные», вместе с тем сохраняют прихотливость и «пространственность» очертаний.

Итак, эпическая широта и внутренняя напряженность по-разному, но неизменно ощущаются во всей лирико-созерцательной образной сфере Второго концерта. Она и контрастирует и одновременно тесно взаимодействует с другой — действенно-драматической, развивающей преимущественно материал разделов главных партий сонатной формы в крайних частях цикла.

Образное содержание финала было непосредственно подготовлено ранними сочинениями композитора. Так, важными «этюдами» к главной партии этой части явились финал Первой сюиты для двух фортепиано «Светлый праздник» и хоровой концерт. Как бы из сочетания возбужденной эпико-драматической стихии перезвона-перепляса праздничных колоколов и волевого хорового напева родился звонкий рефрен темы главной партии финала Второго концерта:



В мелодии этого рефрена можно заметить плавно опеваемую и обыгрываемую упругими плясовыми ритмами народно-песенную «квинтовую формулу», роднящую ее с кругом рахманиновских тем — предшественниц основного напева Первой симфонии, в особенности со второй темой первой части хорового концерта (пример 70, скобка «б»). Однако новым образным качеством явилось то, что Рахманинов внес скерцозную динамику в «колокольно-хоровую» тему. Он пронизал ее подвижной ритмикой и обвил озорными вьющимися триолями, изложив в звонком высоком регистре фортепиано, с изобретательной виртуозной фактурой. Композитор сделал еще один смелый шаг вперед в динамиза-

ции эпических образных элементов, приобретающих небывалую действенность и окрыленность. Такое ощущение усиливает большой вступительный раздел финала — стремительно развертывающаяся кадр за кадром картина, наполненная кипучей игрой импульсивных ритмов. Создается впечатление, будто с разных сторон быстро стягиваются разноликие, стихийно бурлящие силы. Издалека приближается какое-то шествие — и степенное, и немного озорное. Вдруг маршевые ритмы начинают вызваниваться мощными ударами колоколов. Через мгновение фейерверком врывается виртуозная каденция солиста и тотчас превращается в длительные энергичные раскачивания. В них уже слышен голос звонких малых колоколов, готовящихся запеть праздничную мелодию. Но перед ее появлением вторгается глухой раскат мрачного перезвона: вдруг вновь звучит та последовательность аккордов, которая открыла весь концерт. Только теперь «вещие» колокольные гармонии словно пустились в тяжелый пляс:

Вступление к части I

124a Moderato $\text{♩} = 66$

Piano solo *pp* *roco a roco cresc.*

rit. a tempo *ff*

Из вступления к части III

124b [Allegro scherzando]

sf *p* *cresc.*

Таким образом, основная тема финала призвана обобщить и повести дальше развитие музыкального действия со сразу обозначившимися большими картинно-динамическими перспективами. Соответственно референ главной партии объединяет импульсивность и жанровую многоосновность (колокольный звон, хоровой напев, пляс, скерцозность). Общая же рондообразная форма главной партии (сложная трехчастная с сокращенной репризой) добавляет еще два картинных эпизода — пассажно-фигурационный, словно разносящий звуки праздника вдаль и ввысь, и торжественный полонезный (на $\frac{3}{2}$).

Новую динамическую картину образует разработка финала, целиком строящаяся на материале главной партии и присоединяющая к себе ее краткую репризу. Такая однотемность вместе с еще более удивительной для разработочного раздела однотональностью (решительное преобладание до минора) создает вариантную повторность при одновременном интенсивнейшем ритмическом, динамическом, регистрово-фактурном и имитационно-полифоническом развитии. Необычное решение разработки служит определенным образным целям. Рахманинову было важно обрисовать не красочную пестроту толпы, а ее единение—состязание в каких-то стремительно развертывающихся игрищах при многократных сменах масштаба «звукового изображения», то будто мощно наплывающего, то отодвигающегося вдаль.

С двумя большими динамическими картинами (вступление и экспозиция главной партии — разработка и ее реприза) в финале сопоставляются страстные дифирамбы, звучащие при проведениях побочной партии. В них на первое место выходит сольный голос, как бы воспевающий красоту окружающего приволья. А в заключительном массовом ликующем гимне (кода) тему побочной партии поет оркестр, которому аккомпанирует солист. Напряженные мотивы главной партии теперь звучат у фортепиано как славословящие вторы. К этому апофеозу подводит еще одна динамическая картина (начало коды — *Allegro scherzando. Moto primo*), объединяющая черты разработки и вступления, рисующих картины неумемного игрища и грандиозного стягивания сил. Одновременно в коде нарастает волна лирической напевности, и происходит это словно в лучах поднимающегося солнца (такому впечатлению способствует по-

степенное победное воцарение до мажора над до минором).

Но что же так задержало окончание первой части Второго концерта? Ведь весь цикл воспринимается как поразительно цельная, романтически вдохновенная и классически стройная поэма, органично развертывающаяся от первой и до последней ноты. Сохранившиеся черновые эскизы обнаруживают, что «тормозом» была начальная тема главной партии первой части. Композитор долго искал ее, записав два предварительных эскиза мелодии¹:

125а



125б



И лишь объединив, наконец, лучшие качества обоих вариантов — мужественную драматическую эпичность первого и лирическую напевность второго, приняла свой настоящий вид знаменитая песенно-маршевая тема²:

126

Moderato



Итак, во Втором концерте сначала сформировались все относительно более частные темы — лирико-пейзаж-

¹ ГЦММК, фонд 18, № 48. Подробный анализ этих вариантов см. в работе: Брянцева В. Н. Рукописи первого и второго фортепианных концертов С. В. Рахманинова. В кн.: Из архивов русских музыкантов. М., 1962, с. 121—138.

² Рахманинов исходит здесь из своего оригинального принципа симфонизации элементов народного мелоса — создает тему, сочетающую песенность с остро импульсивной ритмикой, чутко настроенной и вместе с тем пронизанной энергичной маршевой поступью.

ные, возбужденно-праздничные, и лишь потом возник самый обобщающий образ, особо остро сопрягающий песенные лирико-эпические черты с драматическими. Эти качества по отдельности были чутко охарактеризованы крупными музыкантами-современниками. Так, Н. К. Метнеру представлялось, что при звуках Второго концерта сразу «во весь свой рост подымается Россия»¹, а Б. В. Асафьев вспоминал, что первая тема произведения поразила всех как «душевное явление величайшей силы таланта и мужественной природы характера», утверждал, что в ней «слышится встревоженность начала века, полная грозных предчувствий»². В целом же у Рахманинова это — самый действенный образ лирического постижения эпико-драматической темы России, становящейся центральной в его творчестве³.

Возвратившись к сопоставлению с Первым концертом Чайковского, нужно отметить во втором концерте новое раскрытие оптимистической концепции. Основная идея здесь — не личность, побеждающая свои сомнения в единении с народом, а образ Родины в восприятии личности, рождающий и острые тревоги и побеждающие их надежды. Поэтому в рахманиновском концерте нет «сольных» лирико-драматических образов (лиризм и драматизм всегда сопряжены в его музыке с эпическим началом), а в концерте Чайковского отдельно

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 320.

² Там же, с. 366.

³ В дорахманиновской музыке ближе всего подготовило рождение этой темы начало Второй симфонии Чайковского в ее последней редакции (1879—1880) — произведения, где лирико-драматические устремления композитора в наибольшей мере скрестились с жанрово-эпическими кучкистскими веяниями. Но у Чайковского жанрово-эпический и лирико-драматический образы даны в условиях не столь сжатой драматургии. Они представлены не одной многоплановой, а двумя разными темами. Это — тема вступления, вариационно развивающая задумчивый песенный напев (украинский вариант «Вниз по матушке по Волге»), и драматическая тема главной партии первой части, в которой есть стремление синтезировать импульсивные мотивы типа бетховенских с песенными оборотами. Вспомним, с другой стороны, что бетховенский «мотив судьбы» вдохновил Рахманинова в его монологе «Судьба», сочинявшемся непосредственно перед Вторым концертом. Примечательно и то, что само ощущение до минора как героико-патетической тональности, проявляющееся в первой части Второй симфонии Чайковского, в «Судьбе» и во втором концерте (а также в юношеском неоконченном концерте Рахманинова) восходит к Бетховену, в особенности к его Пятой симфонии.

представлены образы лирико-эпические и лирико-драматические, но нет лирико-эпико-драматических.

В творчестве самого Рахманинова начальную тему главной партии первой части Второго концерта — «тему России» — более всего подготовила аналогичная тема Первой симфонии, точнее — ее «основной напев», «лейт-тема судьбы народной». Но основной напев Первой симфонии остается «нераспетым», как бы трагически зажатым в тисках окружающих его тем «насилия», «принуждения», «угрозы» и т. п. А во Втором концерте разрастается песенно-маршевая мелодия широкого дыхания, постепенно становящаяся все энергичнее и окрыленнее. В ней примечателен переход от сосредоточенного секундного движения к смелому взлету в последней фразе. Так, вариантный распев исходной интонации в пятом такте близок старинным песенным оборотам, а также знаменным попевкам, например «переметке»:

127



В последних же тактах выступает родство с размашистыми интонациями, характерными для народных песен позднего времени, в частности бурлацких:

128а

Рахманинов. Концерт №2

И этот рост мужественной распевности настолько силен, что как бы переливается через пределы первой темы главной партии, рождая лирически-устремленную вторую, продолжающую (обе темы составляют непрерывный мелодический поток в 53 такта!).

Как и в Первой симфонии, во Втором концерте чрезвычайно важная роль принадлежит системе афористических импульсивных мотивов, в том числе ритмических. Но если в симфонии они воплощают действие сил зла, то в концерте их предназначение — быть чутким баро-

Метром напряженного лирического мироощущения, полного мужественности. При всем своем лаконизме они органично сочетают ритмическую энергию с песенным началом. Это — выступающие вместе с рядом вариантов мотивы волевой настороженности, упоенного устремления и мужественного утверждения, тесно взаимосвязанные при помощи простейших секундовых интонаций и активной ямбичности ритма¹:



Каждый из трех мотивов прошел уже немалый путь развития в раннем творчестве Рахманинова², но наиболее сложными явились и происхождение и драматур-

¹ В теме главной партии первой части мотив волевой настороженности появляется как хорейский, но в других своих вариантах становится ямбическим.

² Мотив устремления (лаконичное выражение душевного порыва) восходит к тематизму Алеко (см. пример 28). Во Втором концерте этот мотив — драматически действенный элемент лирико-пейзажных и лирико-гимнических тем. «Пульсирующий» мотив волевой настороженности, генетически восходящий к смутно-тревожным эпизодам юношеской оперы композитора, в концерте возникает как один из компонентов темы главной партии первой части. В дальнейшем основная роль его и его вариантов — исподволь напоминать о себе в момент погружения в умиротворенное созерцание, когда временно исчерпывает свою энергию мотив устремления. Это происходит вслед за экспозицией главной партии первой части (*Un poco più mosso*) после экспозиционного и репризного проведения побочной партии в первой части (*un poco più mosso* $\text{♩} = 72$ и *Meno mosso* $\text{♩} = 63$) и в финале (*Meno mosso* $\text{♩} = 48$). Мотив волевой настороженности входит также в главную партию финала и вместе с ней перевоплощается в славословящую вторю к заключительному апофеозному гимну.

гическая роль мотива мужественного утверждения. В конце «колокольного» вступления к первой части этот мотив появляется впервые, заставляя вспомнить «роковой» кадансовый афоризм Прелюдии до-диез минор (пример 124а). Это тем более ощутимо, что все вступление, вместе взятое, создает впечатление, будто во Втором концерте Рахманинов исходит из того, чем завершил когда-то Прелюдию. Концерт начинается «хором колоколов». В их вещих голосах мощно нарастает активная энергия, которая вдруг сбрасывает тяжелые оковы статики и концентрируется в мотиве мужественного утверждения, который хотя и родствен, но уже не идентичен «роковому» афоризму Прелюдии. Переосмысление его из образа неотвратимой судьбы в образ суровой стоической воли началось еще в Элегическом трио ре минор. Во Втором концерте этот афоризм замечательно преобразуется поистине «магическим штрихом». В строгую кадансовую формулу проникает второй субдоминантовый звук (IV ступень), образующий выразительное опевание квинты. В результате афористическая формула приобретает черты типичного русского народно-песенного каданса — только небывало метроритмически активизированного, особенно в следующем варианте мотива:



Мотив утверждения может иногда представлять в задумчиво покоящемся облике (в репризе побочной партии первой части). Но главная его роль выявляется в важных переломных и итоговых моментах музыкального действия, а также в разработке первого сонатного аллегро. Здесь мотиву утверждения принадлежит главная роль при взаимодействии всех трех лейтмпульсивных афоризмов. Он как бы вовлекает в активное поступательное развитие обе темы главной и тему побочной партии. Это — новый тип интенсивной мелодической разработки, своеобразно претворяющий методы развития, характерные для разных ветвей русского классического симфонизма. Один из этих методов — глинкавско-бородинский прием перерастания друг в друга тем, образующих на основе сходных элементов синтезирующие мелодические построения. Примером может служить

следующая мелодическая фраза из разработки первой части, в которой на основе посредствующего звена — мотива устремления — сливаются лирическая вторая тема главной партии и мотив мужественного утверждения:

131 [Più vivo] *8-*
accel.
f marcato

mf
Cor.

8-

У Рахманинова оригинальным свойством такого мелодического синтезирования явилась его особая разветвленность и интенсивность. При этом большую роль играет полифоническое сплетение тем (тут многое подготовлено партитурой Первой симфонии). Благодаря всему этому разработка первой части Второго концерта почти вся насквозь «поется», будучи одновременно

очень динамичной¹. Этому способствует также идущий от симфонизма Чайковского «волновой» принцип объединения всего раздела в один мощный подъем, присоединяющий к себе в качестве вершины репризу первой темы главной партии.

В результате разработка и начало репризы сливаются в одну динамичную звуковую картину. Певучесть оригинально сочетается в ней с полетностью и серебристой звончатостью, которую вносит виртуозная фортепианная партия, использующая преимущественно верхний регистр. Для этого образа стремительного движения, легкокрылого и властного, пронизанного напевностью и ритмической упругостью, в русском искусстве не найти по духу ничего ближе гоголевской птицы-тройки, которая могла родиться «только... в той земле, что не любит шутить, а ровным гладнем разметнулась на полсвета»². Излюбленная тема песен — мчащаяся вдаль тройка — в русской инструментальной музыке XIX века ярче всего предстала в лирико-поэтических зарисовках Чайковского («Грезы зимней дорогой» в Первой симфонии, «Ноябрь» из «Времен года»). Но гоголевский символический образ, запечатленный в конце первого тома «Мертвых душ», получил музыкальное претворение лишь с наступлением XX столетия. Начиная со Второго концерта, в произведениях Рахманинова появилось немало страниц, заставляющих вспомнить эти вдохновенные строки поэмы-эпопеи Гоголя. И так ли уж случайно, что в год завершения концерта была начата работа над первым значительным вокальным воплощением этих гоголевских стихов в прозе — в двух хорах Кастаньского из цикла «Песни к Родине» («Поля неоглядные» и «Эх, тройка!»)?

Особенность же разработки первой части Второго концерта в том, что окрыленный бег устремляется по «полям неоглядным» к некоей смело достигаемой цели. Динамическая реприза первой темы главной партии, венчающая взлет разработки, — ярчайший кульминаци-

¹ При интенсивнейшем мелодическом развитии модуляционное движение в разработке лишь ненадолго сравнительно далеко отклоняется от главной тональности. Масштабное же построение этого раздела поражает классически четким («квадратным») членением с использованием динамичных мелких структур (многократного дробления, создающего сильное нагнетание).

² Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений, т. 6. М., 1951. с. 246.

онный образ, приобретающий подлинный эпико-драматический размах. После нескольких напряженных «колокольных» ударов к мощно усиленному оркестровому звучанию песенно-маршевой темы «поднимающейся во весь свой рост России» присоединяется звенящий аккордово-октавный контрапункт фортепиано, который развивает мотив мужественного утверждения в протяженную мелодию:

132 *Maestoso* ♩ (*Alla marcia*)

ff

Maestoso (*Alla marcia*)

ff

♩

Блещущая смелой, вызывающе-дерзкой энергией, эта контрапунктирующая мелодия в своей интонационно-ритмической заостренности не только не потеряла связей с народной песенностью, но чутко уловила за-

рождавшиеся в ней новые черты. Этого нельзя не почувствовать, вспомнив одну замечательную русскую песню, родственную бурлацким напевам. Соединяя распевные обороты многовековой давности с размахистостью и ритмической напористостью, песня «Четыре ветра» в дошедшем до нас варианте звучала по Руси, переступавшей порог XX столетия. Слова и мелодия ее записаны от Максима Горького¹:

133 *Moderato*

Ой ты, бра- тец ты мой, ве- тер спо- лу- дня, раз-

- дуй, раз- го- ни, раз- бро- сай ту- чу чер- ну- ю.

Излагая репризу первой части Второго концерта, Рахманинов повторил обозначение *Maestoso*, которое поставил в главной кульминации первой части Первой симфонии (пример 102), но теперь добавил еще «*Alla marcia*». В симфонии песня-марш имела характер мрачного фанатического «раскольничьего» гимна и приводила к катастрофическому столкновению сил. А в концерте — ровеснике горьковской «Песни о буревестнике» — прозвучал суровый, но убеждающий в грядущей победе гимн-марш — образ, определяющий путь к финальному солнечному апофеозу. В том же 1901 году рахманиновскую Вторую сюиту для двух фортепиано открыла праздничной массовой песней-маршем до-ма-жорная Интродукция. Тогда же, вероятно, родилась и героическая маршевая соль-минорная Прелюдия.

Так в творчестве Рахманинова совершился переход к новому этапу — периоду полной зрелости и высокого расцвета. Его подготовила Первая симфония — само-бытная свободная парафраза на эпико-трагедийные темы, во многом близкие содержанию народных музыкальных драм Мусоргского. От этого произведения, еще несовершенно по мастерству и юношески категоричного в своем мрачном колорите, Рахманинов через пять-шесть лет пришел к классически-гармоничному Второму концерту — мужественно утверждающей лири-

¹ Запись была сделана композитором И. П. Шишовым.

ко-эпико-драматической поэме о России, стоящей на пороге нового века. Первые шаги в этом направлении он сделал еще в конце 1896 года, когда возникли «Весенние воды» и цикл Музыкальных моментов. Незаслуженный провал Первой симфонии вызвал долгую паузу в творчестве, но Рахманинов сумел возмужать духом в тяжелом испытании. Он не замкнулся в узкий круг личных переживаний, остался чутким к голосу времени. Увлеченно сотрудничая с Шаляпиным, общаясь с Чеховым, став горячим поклонником молодого Художественного театра, Рахманинов устремился в преддверии 1905 года «от мрака к свету» вместе со всеми демократическими силами русского искусства.

5.

1 апреля 1902 года Рахманинов написал Н. Скалон со станции Чудово под Новгородом, в который он заезжал повидаться с матерью, по дороге из Петербурга: «По приезде в Москву нужно несколько дней повозиться с попами, а там сейчас же уехать в деревню, что ли, чтобы до свадьбы написать по крайней мере 12 романсов, чтобы было на что попам заплатить и за границу ехать. А отдых и тогда не придет, потому что и летом я должен, не покладая рук, писать, писать и писать, чтобы не прогореть»¹. Через несколько дней он был уже в Ивановке, откуда в двадцатых числах месяца вернулся в Москву с рукописью еще неотделанных романсов ор. 21.

29 апреля, в церкви при казармах шестого гренадерского Таврического полка, Рахманинов обвенчался с Наталией Александровной Сатиной. «Осуществить это было не просто: по закону православной церкви брак между двоюродными был запрещен... — поясняла другая его двоюродная сестра, А. А. Трубникова. — А тут еще осложнение — 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. Выручила моя мать. Она знала священника Амфитеатрова. Это был исключительный человек — добрый, умный, высокообразованный. Выслушав мамину просьбу, отец

¹ Письма, с. 209.

Валентин просил прислать к нему Сережу и обещал уладить затруднение. Сережа, любивший и уважавший мою маму, поддался ее уговорам и пошел к отцу Валентину. Вернулся он довольный и радостный и говорил, что если бы знал раньше Амфитеатрова, то, конечно, давно пошел бы к нему. Как удалось ему уладить этот сложный вопрос, Сережа не рассказывал, да никто и не спрашивал. Итак, одно препятствие было взято. Следующее было не из легких — найти священника, который согласился бы обвенчать двоюродных. За это грозила ссылка в монастырь на покаяние. Согласился их обвенчать полковой священник, так как он подчинялся не Синоду, а военным властям, но во время венчания должны были подать прошение на высочайшее имя...»¹. К счастью, «высочайшее разрешение» было получено.

Брак оказался счастливым. По словам Е. Крейцер-Жуковской, «Наташа проявляла постоянную заботу о здоровье Сергея Васильевича, о всех тех мелочах повседневной жизни, заниматься которыми он был совершенно не способен, горячо переживала все его удачи и неудачи, всегда поддерживала в нем бодрость духа»². «Лучшей жены он не мог бы себе выбрать, — утверждала Л. Скалон-Ростовцева. — Она любила его с детских лет и, можно сказать, выстрадала его. Она была умна, музыкальна и очень содержательна. Мы радовались за Сережу, зная, в какие надежные руки он попадает, и были довольны тем, что любимый Сережа остается в нашей семье»³.

Свадебное путешествие началось неудачно: в Вене Рахманинов заболел и пролежал весь май. Только с 1 июня стало возможным отправиться в Италию, затем в Швейцарию — с длительной остановкой в Люцерне. Туда приехал и Н. С. Морозов — некогда соученик по классу Аренского, ставший профессором теории музыки в Московской консерватории. Вместе с ним Рахманиновы отправились в Байрейт — на вагнеровский фестиваль, где прослушали тетралогия «Кольцо нибелунга», «Летучего голландца» и «Парсифаля» (билеты были

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 133—134.

² Там же, с. 338.

³ Там же, с. 268. Н. А. Сатина окончила в 1901 г. Московскую консерваторию (педагогическое отделение) по классу К. Н. Игунова.

свадебным подарком Зилоти). В Байрейте находился также К. С. Станиславский, пославший открытку гостившему на его подмосковной даче А. П. Чехову. В этом небольшом приветствии, под которым в числе других подписался Рахманинов, говорилось: «Русские паломники в Байрейте проникаются величием искусства и театра, — шлют искренние восторги большому таланту и гордятся своим соотечественником»¹.

К концу лета молодожены вернулись в Россию и до октября побыли вместе с семейством Зилоти в Ивановке, где Рахманинов начал писать фортепианные Вариации на тему Шопена. Возвратившись в Москву, он в скором времени решил вновь поступить на службу, обеспечивавшую скромный, но постоянный заработок. Годом ранее Рахманинов оставил преподавание в Мариинском училище (этому способствовал Зилоти, давший ему взаймы некоторую сумму денег), но в конце 1902 года согласился стать инспектором музыки в двух закрытых женских учебных заведениях — Елизаветинском институте и Училище ордена св. Екатерины. Здесь его обязанности были гораздо менее обременительными: он не давал сам уроков, а лишь проверял работу преподавателей, присутствовал на экзаменах, концертах. Его имя стало уже громким, и обе начальницы относились к нему с предупредительностью и заботливостью. Воспитанницы же боготворили своего инспектора и как знаменитого музыканта, и потому, что он был исключительно чуток в своем отношении к детям.

14 мая 1903 года у Рахманинова родилась дочь Ирина. Впоследствии он признался Е. Ф. Гнесиной, что именно в этот счастливый день у него «вылилась» Прелюдия ми-бемоль мажор. Перенеся в детстве трагедию крушения родной семьи, Рахманинов сам стал замечательным семьянином. Своих двух дочерей (младшая, Татьяна, родилась в 1907 году) он любил всеми силами души. «Самое дорогое в моей жизни! и светлое! (А в «светлости» есть тишина и радость!..)»², — писал он М. С. Шагинян.

Вместе с тем первые годы после рождения Ирины оказались нелегкими. Девочка много и тяжело болела, сильно недомогала Наталия Александровна, и однажды у Рахманинова вырвалось горькое признание: «Вообще

¹ Письма, с. 214.

² Там же, с. 422.

должен сказать, что быть отцом, композитором и дирижером в одно и то же время очень трудно и мучительно»¹. Примечательно, что при этом он не добавил — «и пианистом». Несмотря на успех выступлений, он продолжал развивать эту сторону своей деятельности только «в приложение» к композиторской, исполняя в качестве солиста лишь собственные сочинения. Так, 10 февраля 1903 года, в концерте в пользу Дамского благотворительного тюремного комитета, Рахманинов сыграл впервые Вариации на тему Шопена и три Прелюдии из ор. 23. В этот же вечер он также играл вместе с А. А. Брандуковым и аккомпанировал солисткам Московской Частной русской оперы В. Н. Петровой и Н. И. Забеле, которая спела два его новых романса — «Сумерки» и «Сирень». 4 марта, в седьмом симфоническом собрании Московского филармонического общества, Рахманинов выступил с пятью Прелюдиями из ор. 23. Дописав к ним в течение 1903 года еще пять номеров, он, однако, никогда все десять пьес вместе не играл, и первым исполнителем всего ор. 23 явился Зилоти (13 ноября 1904 года, Петербург), которому автор посвятил Прелюдии.

В ноябре 1902 года Рахманинова пригласили сыграть Второй концерт в Вене и Праге с оркестром под управлением Сафонова. Рахманинов остро переживал этическую сторону вопроса, имея в виду продолжавшуюся вражду Сафонова с Зилоти, и написал взволнованное письмо Танееву. Рассудив, что необходимости отказываться от выступления не было, тот поспешил успокоить своего бывшего ученика. 27 декабря Рахманинов исполнил Второй концерт в Вене². Пропаганду рахманиновского концерта за границей продолжил Зилоти, сыгравший его в начале 1903 года в Бирмингеме и Манчестере под управлением Г. Рихтера, а в начале

¹ Там же, с. 241.

² Ему аккомпанировал местный оркестр под управлением Сафонова. Вся программа была составлена из произведений русских композиторов (Шестая симфония Чайковского, сюита из «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова, небольшие сочинения Глазунова, Лядова, Ипполитова-Иванова). Венский обозреватель берлинского журнала «Die Musik» (1903, Heft 9), расхваливший Сафонова, заметил «живую изобретательность» только в финале рахманиновского концерта. Рахманинов не участвовал в пражском выступлении Сафонова, в программу которого была включена Первая симфония Скрябина.

1904 — в Брюсселе, под управлением Э. Изаи. Переехав в Петербург и организовав там с сезона 1903/04 года «Концерты А. Зилоти», начавшие соперничать со столичным РМО, Александр Ильич стал активно привлекать в них Рахманинова. Вторым концерт и три Прелюдии из ор. 23 в авторской интерпретации вошли в программу, дававшуюся у Зилоти 15 ноября 1903 года. 13 декабря, в «вечере танцев», Рахманинов вел оркестр, аккомпанируя Зилоти в двух «Плясках смерти» — Сен-Санса и Листа, и затем вместе с Александром Ильичом и четырьмя вокалистами участвовал в исполнении «Песен любви» Брамса — «вальсов для вокального квартета и фортепиано в 4 руки».

В тот же сезон в Москве много внимания привлекли выступления Рахманинова в ансамбле с А. А. Брандуковым, которому он посвятил свою Виолончельную сонату. 16 января Рахманинов и Брандуков с чрезвычайным успехом исполнили это произведение и с С. Барцевичем — новую редакцию ре-минорного Трио. А через два дня Рахманинов вновь сыграл с Брандуковым Виолончельную сонату в сорок шестом собрании Кружка любителей русской музыки, известного под названием «Керзинского». Крупный московский адвокат Аркадий Михайлович Керзин и его жена Мария Семеновна, имевшая пианистическое образование, уже восьмой год организовывали камерные концерты с интересными программами из сочинений русских композиторов. Постепенно эти концерты сделались настолько популярными, что стали даваться в Большом зале благородного собрания. Завязав дружеские отношения с Рахманиновым, Керзины привлекли его к участию в своем кружке. В феврале 1904 года они объявили на будущий сезон подписку на абонемент из двух симфонических концертов под его управлением (абонемент был раскуплен за два-три дня). Примерно тогда же Рахманинов дал согласие дирекции Большого театра, приглашавшей его уже не первый год, занять с осени пост дирижера. Тут важную роль сыграло то, что в августе 1903 года Рахманинов за какие-нибудь две недели сочинил одноактную оперу «Скупой рыцарь» по Пушкину, завершив ее клавир следующей весной, к концу февраля. После этого он обратился к М. И. Чайковскому по поводу либретто «Франчески да Римини» с просьбой о ряде значительных переделок. Они были в большинстве своем осуществлены, и между 25 мая — 30 июля 1904 года Рах-

манинов записал в клавире это давно замышлявшееся произведение (тоже оказавшееся одноактным), надеясь в скором времени продирижировать в Большом театре обеими новыми операми. Однако напряженная работа над обширным репертуаром, порученным ему в театре, привела к тому, что он смог инструментовать «Скупого рыцаря» и «Франческу» только после окончания сезона — в мае—июле 1905 года. В общем итоге дирижерская работа приостановила композиторскую примерно на два года.

Рахманинов никогда не обнаруживал склонности замыкаться в сфере фортепианных композиций. Тенденция к жанровой многогранности, проявившаяся в сочинениях раннего периода, не исчезла и в 1900-е годы. Человеческий голос, оркестр, синтетичность музыкального театра продолжали увлекать Рахманинова несколько не меньше, чем фортепиано. При этом происходило обогащающее взаимовлияние вокальных и инструментальных жанров, в котором, однако, чем дальше, тем настоятельнее давали знать о себе сложности поисков нового содержания и новых форм выражения. Так, все труднее становилось находить поэтические тексты для романсов. Композитор яркого лирического темперамента, Рахманинов искал такие стихи, которые хотя бы чем-то (вплоть до одной «ключевой» фразы) были близки его собственным помыслам. Поэтому он зачастую обращался к поэтам самого разного толка и достоинства в одном и том же романсном опусе. Особенности же затруднения подстерегали тогда, когда хотелось конкретизировать нечто высказываемое от себя, но не только о себе. На первых порах Рахманинов успешно обратился к традиционному обобщенно-лирическому жанру «русской песни», но затем запросы новой эпохи побудили его почти целиком сосредоточиться на жанре монолога, дававшего простор лирически углубленным и, с другой стороны, ораторско-философским высказываниям. В 1902 году Рахманинов взял для романса «Я не пророк» стихи Александра Круглова:

Я не пророк, я не боец,
Я не учитель мира;
Я божьей милостью певец.
Мое оружье — лира.

Я волю господу творю;
Союза избегая с ложью,
Я сердцу песней говорю,
Бужу в нем искру божью!

Эти стихи были написаны в 1897 году и помещены автором в его сборнике «На трудовом пути» (1901).

Рахманинова привлекла здесь, несомненно, попытка декларировать отчасти близкое ему понимание роли современного художника. Конечно, его не могли удовлетворить все строки, в частности, характерные для Круглова упования на «волю господ». По отношению к ним рахманиновская музыка зазвучала с несоответственной напористой решимостью, рождающей под конец, в заключительном отыгрыше, нечто близкое мятежному разливу символических «весенних вод», устремляющихся будить «сонный брег». Вместе с тем в целом романс явился еще одной слишком риторичной, недостаточно художественно убеждающей декларацией.

Но легко ли Рахманинову было тогда сделать лучший выбор? Ведь дело происходило в период, когда многие, в том числе наиболее одаренные русские поэты оказались под эгидой декадентских течений, обращаясь к сугубо «избранному» меньшинству, призывая «никому не сочувствовать» и «самого себя полюбить беспредельно» (возможно, этот лозунг молодого Брюсова вызвал особую неприязнь Рахманинова, долго отказывавшегося вообще признавать в нем поэта). Одновременно на другом полюсе звучали горьковские революционно-романтические стихи в прозе. Но они не вмещались по своей природе в жанр вокальной миниатюры, и с их буревестническими призывами смогли перекликаться лишь отдельные скрябинские и рахманиновские инструментальные пьесы. Помня о такой ситуации, можно лучше понять Рахманинова в его обращении к столь скромному поэту, как Круглов, чуждому декадентского эгоцентризма, сохранявшему верность пусть расплывчатым, но все же демократическим гражданско-патриотическим идеалам.

Примечательно и то, что в ор. 21 (1902) лучшие лирико-пейзажные романсы — «Сирень» и «Здесь хорошо» — оказались написанными на слова отнюдь не выдающихся авторов — Ек. Бекетовой и Г. Галиной¹. В этих текстах Рахманинов нашел важную для себя словесную канву — лаконично выраженное сопряжение светлокрасочных пейзажных и затененных грустью любовно-лирических мотивов, которое он инициативно развил и тонко опоэтизировал своей музыкой. Так, текст

¹ «Г. Галина» — один из псевдонимов Г. А. Гусевой (урожденной Эйнерлинг). Два ее стихотворения, использованные Рахманиновым в ор. 21, взяты из сборника, опубликованного поэтессой в 1902 г.

«Сирени» не без сентиментальности акцентирует тему мечты о несбыточном счастье, оттененную картиной светлого весеннего утра. Но Рахманинов сочетает отдельные экспрессивные штрихи с целомудренной сдержанностью эмоций. Он экономно заостряет мелодико-интонационные и ладогармонические средства, а в ритмическом рисунке сохраняет плавную мягкость (традиция «акварельного письма», идущая от «Островка»). Главное же — композитор развивает фигурационный фон, создавая поистине благоуханный пейзажный образ. Именно изнутри тихо колышущихся фигураций фортепиано вырастает вокальная партия в своих основных интонациях, преимущественно песенно-трихордных, мягко-пентатонических. Голосу поручена, по существу, «распетая фигурация», имитационно-контрастная по отношению к фортепианной. В результате, с темой несбыточных лирических мечтаний успешно соперничает тема упоения красотой природы¹. При внешнем преобладании тихой созерцательности, картинно-психологическая двуплановость насыщает «Сирень» внутренним лирическим трепетом.

По-иному развита сложно-сопряженная двуплановость в другом рахманиновском шедевре — «Здесь хорошо». Текст Галиной давал к тому основание лишь своим последним восклицанием, противопоставляющим заветную любовно-лирическую мечту образам природы. Рахманинов сделал конечное восклицание возвышенно-поэтичной «тихой» кульминацией романса:



Выразительность кульминации усилена тем, что она вознесена над лирико-пейзажной картиной редкого обаяния. Ее воплощают, прежде всего, две мелодии-дали — вокальная и ответвляющаяся от нее в начале второй строфы инструментальная. В мелодии проступают новые свойства — наряду с плавно-поступенным движением становятся характерными восходящие терцовые

¹ Музыка романса родственна некоторым эпизодам побочной партии первой части Второго концерта. Это сходство еще яснее проступает в фортепианной автотранскрипции.

(и квартовые) шаги, часто очерчивающие контуры трезвучий и их обращений, а также мягкие (в особенности — терцовые) падения — как бы «переливы через край» — в окончаниях фраз (от слабой доли к сильной)¹. Это придает «мелодиям-далям» еще более привольные очертания — будто они не только «вьются тропками», но и тихо «парят в воздухе»; маня за собой. А во второй строфе, в то время как вокальная мелодия, воспевая тишь и приволье, свободнее взмывает отдельными «парящими» взмахами, инструментальная движется более поступенно-настойчиво. Она раскрывает рост лирических чувств, устремляющихся к внезапно тихой кульминации и постепенно умиротворяющих свою страстность в просветленно-созерцательном фортепианном отыгрыше.

Сопряжение романтической устремленности с упоенным созерцанием природы Рахманинов нашел в стихотворении Надсона «Мелодия» («Я б умереть хотел на крыльях упоенья»). Он написал на него романс с «плывущей» кантиленой, соединяющей широту линий и мягкие дремотные покачивания, ясную диатонику и томные хроматические излучины. Возможность дать контрастное сочетание окрыленных порывов-вопросов с лаконичными ответами, застывающими в мечтательной истоме, привлекла к стихам В. Гюго — Л. Мея в романсе «Они отвечали»². В стихотворении Галиной «Весенняя ночь», использованном в романсе «Как мне больно», композитор ярко заострил темпераментным разливом эмоций противоречие между тем, что высказывается в словах («Хоть бы старость пришла поскорей, хоть бы иней в кудрях заблестел, чтоб не пел для меня соловей, чтобы лес для меня не шумел» и т. д.), и тем, чего действительно жаждет человек, которому страстно «хочется жить», у которого, вопреки каким-то мучительным сожалениям о прошедшем, песнь рвется «из души сквозь сирени в широкую даль».

Но, как бы сложно ни обстояло дело с выбором текстов для вокальных миниатюр, намного труднее ока-

¹ Это указывает на углубляющийся синтез романсного и песенного интонирования. В частности, «терцовые падения» обнаруживают родство с так называемыми «воздушными септимами» в народно-песенном голосоведении.

² На оригинальный французский текст Гюго (из цикла «Лучи и тени», 1883) написана песня Листа «Comment disaient ils».

зались поиски оперных либретто. После многообещающего дебюта в «Алеко» прошло более одиннадцати лет до тех пор, когда Рахманинов вновь взялся за создание оперы. За этот срок он — в разное время — более года собирался, но так и не собрался сочинить «Ундиину» по Ла Мотт Фуке — Жуковскому, заинтересовался каким-то шекспировским сюжетом, целых пять лет то решался, то не решался писать «Франческу да Римини». И, наконец, летом 1903 года внезапно настолько увлекся «Скупым рыцарем», что с чрезвычайной быстротой (быстрее «Алеко»!) сочинил оперу, хотя потом еще в течение полугода дорабатывал центральную сцену. Композитора привлекла идея писать музыку на неизменный (лишь сокращенный в немногих деталях) текст пушкинской «маленькой трагедии», особенно — в сравнении с далеко не высокохудожественными стихами М. И. Чайковского в либретто «Франчески». Ясна и опора на особую ветвь русской оперы — камерно-речитативную, смело экспериментаторскую в своих лучших образцах, в числе которых «Каменный гость» Даргомыжского и «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова возникли на основе «маленьких трагедий» Пушкина. Напомним, что последняя из них была подготовлена к постановке в мамонтовском театре при непосредственном участии Рахманинова, разучившего ее с Шаляпиным.

Но почему все же Рахманинов рискнул взяться за столь неблагодарного для оперы «Скупого рыцаря»? Ведь эта «маленькая трагедия» не случайно оставалась единственной «неозвученной» среди прочих. Даже в «Моцарте и Сальери» тема зависти раскрыта через сюжет значительно более привычный для оперы, чем тот, с помощью которого Пушкин воплотил тему скупости. В «Моцарте и Сальери» борьба противоречивых начал происходит не только в сознании одного человека, но и раскрывается в длительном сценическом взаимодействии двух контрастных героев. А в «Скупом рыцаре» центр действия (вторая из трех картин) — моносцена Барона, спустившегося в потайной подвал насладиться видом своих сокровищ. Немногочисленные другие персонажи, появляющиеся в первой и третьей картинах, сами по себе второстепенны. Это относится даже к наиболее значительному из них — молодому рыцарю Альберу, живущему из-за скупости отца в позорной нищете.

Приближение к монодраме было для оперы новым явлением¹. Но еще знаменательнее явился «не оперный» характер главного героя, обуреваемого лишь мрачной и низменной страстью — скупостью. Ведь даже Сальери руководили некие субъективно-возвышенные помыслы, пусть иллюзорные, и ему противопоставлен светлый образ Моцарта. А в «маленькой трагедии», которую избрал Рахманинов, Альбер ярко противостоит Барону, в сущности, только одной и отнюдь не возвышенной страстью, порожденной все той же скупостью отца, — жаждой расточить его сокровища. Уродливый отблеск страшной власти золота, олицетворяемой Бароном, лежит на фигуре ростовщика. Два же остальных второстепенных персонажа — Герцог и Слуга — лишены всякой характерности. Итак, Рахманинов, более десятилетия в нерешительности раздумывавший над сюжетами с типично оперными, в том числе явно положительными героями, в результате вдохновился таким, где их фактически совсем не имелось. Это было знамение переломной эпохи, когда прежние типы оперных героев явно перестали удовлетворять больших художников, рождение же новых происходило сложно и трудно. Так или иначе, по-своему в разных странах и у разных композиторов, обозначилась тогда кризисная полоса в развитии оперного жанра как особо чуткого барометра небывало усложнившихся и обострившихся взаимоотношений частного и общего, индивидуального и широко-значимого.

Если рахманиновский «Алеко» был написан вслед за «Пиковой дамой», то перед «Скупым рыцарем» в самом начале XX века единственным крупным новым событием в русском оперном творчестве явился поставленный мамонтовским театром в декабре 1902 года «Кашей бессмертный» Римского-Корсакова — с главным «героем» отнюдь не положительного свойства. Как известно, это произведение заняло особое место в истории русской музыки своего времени: оно явилось смелой попыткой представить в музыкальном театре тему освобождения от тяжкого гнета и послужило в 1905 году поводом для революционной манифестации во время спектакля. В корсаковской опере очень развитым и но-

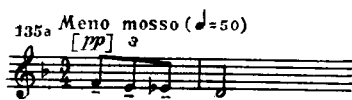
¹ В конце XVIII века монодрама получила распространение в другом, смежном с оперой жанре — мелодраме (драматической декламации в сопровождении оркестра).

вым по средствам художественного воплощения получился сам Кашей — переосмысленный из сказочно-фантастической фигуры в аллегорический образ тяжелого гнета и злобного мертвящего бездушия, символизирувавший, вместе с подвластным ему сумрачным царством, русское самодержавие. Наиболее же условным, мало индивидуализированным, эпизодичным вышел образ Бури-Богатыря — той стихийной силы (с некоторыми намеками на народную «волю-волюшку»), которая распахивает в финале двери Кашеева царства, освобождая его пленников. Не случайно, что в последней корсаковской партитуре — «Золотом петушке», аллегорической сказке-сатире, — места положительным героям вовсе не нашлось.

Рахманинов с годами все больше и больше ценил творчество Римского-Корсакова и с исключительным интересом относился к его поздним произведениям. Но корсаковское мышление сказочно-эпическими образами и их аллегорическое переосмысление было чуждо природе рахманиновского дарования. Рахманинов мог выводить на сцену только таких героев, которые накалом трагедийных страстей и сложностью психологических переживаний были близки его собственному напряженному мироощущению. Именно это девятнадцатилетнему композитору посчастливилось найти в либретто «Алеко», где для него также важным обстоятельством явилась сжатость действия, сконцентрированного вокруг главного персонажа. Однако позднее, уже в начале нового столетия, Рахманинов не мог более удовлетворяться лишь новыми вариациями того же самого образа. Поэтому находкой для него явился Скупой рыцарь, фигура, отнюдь не сказочно-фантастическая, а наделенная сильными человеческими страстями и вместе с тем глубоко символическая. Барон у Пушкина способен упиваться восторженными мечтами, испытывать тяжкие муки. Но все это — лишь во имя удовлетворения алчной скупости, которая заставляет страдать других и порабощает самого стяжателя, приводя его к бесславному концу. Такой герой поднялся на оперную сцену только с наступлением XX века.

И не случайно моносцена Барона — самое значительное достижение во всем зрелом оперном творчестве Рахманинова. В ней, как и во всей опере, в качестве музыкально-драматургических форм используется лишь вокальный речитатив, изредка и ненадолго переходящий

в ариозо, в оркестре же непрерывное развитие лейтмотивов временами образует самостоятельные эпизоды. Разумеется, лейтмотивизм «Скупого рыцаря» наследует не только Вагнеру, но и вообще всем предшествующим приемам развития сквозного тематизма в оперной и симфонической музыке, западной и русской, в том числе в собственных произведениях Рахманинова. Своеобразие второй рахманиновской оперы обуславливается небывало централизованной системой лейтмотивов, подчиненной определенной образной сверхзадаче. Все они имеют важные образно-интонационные связи. При этом в роли посредствующего звена выступает краткий хроматический ход с импульсивной ритмикой — лейтмотив скупости и ряд его вариантов, которые позволяют передать самые различные оттенки мрачной страсти в ее колебаниях от алчной скорби до алчного торжества:



Все это — варианты прежних рахманиновских афоризмов — мотивов, рисующих роковую ревность Алеко, ненависть Земфиры, в особенности же тем насилия, принуждения, угрозы в Первой симфонии. Скупость как злая сила воплощается при помощи сгустков экспрессивных «стиснутых» интонаций. Они — и зловещи и скорбны, словно выражают одновременно и само насилие и причиняемые им страдания. Такой двойственностью, переданной прежде всего мелодическими средствами, лейтмотивизм «Скупого рыцаря» отличается от мертвенного бездушия «кащеевых» гармоний, определяющих хроматику «кащеевых» тем.

Варианты лейтмотива скупости пронизывают в «Скупом рыцаре» фигурационную тему золота, которая напоминает медленно струящийся мрачный поток:



Лейтмотив сумрачных подвалов, где покоятся сокровища Барона, складывается из двух замедленных и ритмически сглаженных вариантов лейтмотива скупости:



С этим лейтмотивом сходен по общим контурам и опоре на интервал тритона лейтмотив слез (которые заставил пролить Барон, копя сокровища), являющийся темой третьей части Первой сюиты для двух фортепиано:



Лейтмотив слез, связанный с предыдущими начальной «стонущей» малой секундой, в целом противостоит им своей диатоничностью. И, как развитие этого скорбного напева русских колоколов, вырастают широкие нисходящие мелодические линии, приобретающие значение темы возмездия, которым совесть пугает Барона¹. (Эта тема связана с образом «потопа», который, по словам Скупого рыцаря, мог случиться, если бы «все слезы, кровь и пот, пролитые за все, что здесь хранится, из недр земных все выступили вдруг».)

¹ Подобные широкие сумрачные линии очерчиваются в Музыкальном моменте ми минор. Поскольку же тему возмездия всегда сопровождает тема золота, восходящая к остинатным фигурациям в той же фортепианной пьесе, сходство с ней увеличивается. Оно указывает на связи, протягивающиеся от тематизма «Скупого рыцаря» к мятежно-романтической пьесе молодого Рахманинова, близкой по настроению обличительному романсу-монологу «Пора!». Кстати, сочетание темы возмездия и темы золота впервые появляется (в оркестровом вступлении к опере — *Un raso più mosso*) в ми миноре, а вторично возникает (в моносцене Барона) в ми-бемоль миноре, то есть в тональности «Пора!» (Largo, $\text{♩} = 60$).

Лейтмотив Альбера односторонне противостоит музыкальной характеристике отца своим буйством и нетерпеливой напористостью. В ритме здесь есть нечто от скачки, натыкающейся на препятствия. Но мелодическая линия густо хроматизирована, прослоена вариантами все того же лейтмотивсивного мотива скупости, словно воплощающего навязчивую идею, довлеющую над помыслами молодого рыцаря¹:



Итак, вдохновившись пушкинским шедевром, Рахманинов создал сложную, но стройную систему лейтмотивов, способную и чутко следовать за текстом, и обобщать музыкальное развитие. Знаменательно, что симфонические обобщения наиболее яркие в моносцене Барона. В ней действие является, в сущности, сугубо психологическим, но, одновременно, шире всего проецируется во внешний мир. Именно здесь, где особенно велико прозрение пушкинской мысли в будущее, выступает столь важное для Рахманинова драматическое сопряжение полярных начал — углубленно психологического и внеиндивидуального, в широком смысле — эпического. При свободной компоновке в деталях композиция моносцены в крупных чертах очень стройна. Основные структурные и тональные соотношения вместе с тематическими отражают здесь трагическую направленность действия. Барон дважды упивается мыслями о всемогущест-

¹ Лейтмотив скупости легко проникает и некоторые локальные темы — яда, «окровавленного злодейства». Особое место занимает лейтмотив ростовщика, лицемерно мягкий, угодливый, не хроматизированный (появляется в момент выхода персонажа на сцену в первой картине). Секундовая интерваллика сближает его с мрачными хроматическими мотивами, а мелодический рисунок отличается ползучей извилистостью, восходящей к теме Бомелия из «Царской невесты» Римского-Корсакова (откуда следует своя нить к тематизму Кашея). Диатонический лейтмотив ростовщика — единственный широко использованный не только в оркестровой партии, но и в вокальной, «елейный» характер которой контрастирует возбужденным речитативам Альбера.

вё накопленного им золота (первый и третий разделы моносцены — от слов «Как молодой повеса» и «Но пора»), и в музыке на особое место выдвигается тема подвалов-сокровищ. Однако когда его начинают тревожить мысли о жестокой расплате (второй и четвертый разделы — от слов «Кажется немного» и «Но кто во след за мной»), доминирующую роль получает тема возмездия.

Соотношение всех этих разделов обнаруживает общую линию динамического развития. Сначала Барону рисуются картины его могущества, раскрывающиеся в небольшом ариозо («В великолепные мои сады сбегутся нимфы резвою толпою») и в речитативе, трактующем о подвластности деньгам даже «окровавленного злодея». В заключении при словах «я спокоен; я знаю мощь мою» появляется властно струящаяся тема золота (в мажорном варианте). Во втором разделе возникают картины «человеческих забот, обманов, слез, молений и проклятий» (рассказы о вдове, с тремя детьми простоявшей, плача, полдня на коленях под окном у Барона и отдавшей ему последнюю монету; о некоем Тибо, вернувшем долг при помощи кражи, либо убийства). Потом в мыслях Барона эти картины сливаются в образ грозного потопа. Соответственно тема слез перерастает в тему возмездия, сочетающуюся с темой золота.

Третий раздел (Барон открывает все сундуки и зажигает перед ними свечи, чтобы «попировать» — насладиться блеском сокровищ) Рахманинов построил как разработку и свободную динамическую репризу первого. Упования Барона достигают апогея. Они вырастают в грандиозный, экстатический апофеоз власти золота — симфоническую картину, ведущую к главной кульминации моносцены и всей оперы — на словах «я царствую!». Здесь интенсивно развиваются и взаимодействуют, сплетаясь и переходя друг в друга, почти все основные лейтмотивы, приводящие к итоговому воцарению темы сокровищ¹. Приемы, наследующие психологически-экспрессивному симфоническому письму «Пиковой дамы» Чайковского, ощущаются в длительном подходе к кульминации, передающем страстно-тревожные

¹ В симфонической картине есть и яркие локальные мотивы, например, трепетного пламени зажигающихся свечей, «волшебного блеска» золота.

устремления. Они родственны тем побуждениям, которые привели Германа туда, где, как ему чудится, «груды золота лежат и мне, мне одному они принадлежат». С другой стороны, воплощая идею власти золота, фигурирующую и в «Кольце нибелунга», Рахманинов развертывает по-вагнеровски мощное и красочное оркестровое звучание. Отразилось здесь и влияние партитуры «Садко» Римского-Корсакова, в частности — эпизода ловли «рыбок золото перо».

При всем том партитура картины «золотого пиршества», сопрягающая остро-психологическое и грандиозно-эпическое начала, — явно рахманиновская по образной характерности и по основным выразительным средствам: особой концентрированности тематико-драматургического развития, сжатого и по горизонтали и по вертикали, по интенсивному применению оригинальной вариантной мелодической разработки, различных полифонических соединений и упорной вариантной повторности¹.

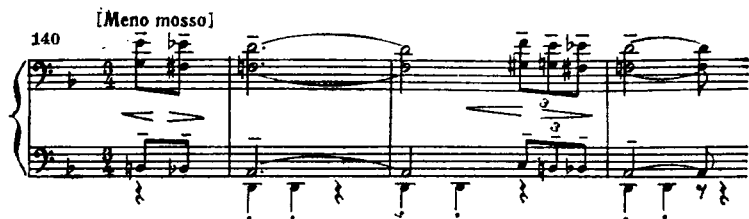
Четвертый раздел моносцены низвергает Барона с высот ослепительного, но призрачного величия в пучину острой тревоги и глубочайшей скорби. Ему представляется, как Альбер, наследник, расточит сокровища, накопленные ценою многих «горьких воздержаний, дум тяжелых, ночей бессонных», страшных мук, которыми наказывает стяжателя совесть — «когтистый зверь, скребящий сердце». При этих словах звучит репризное проведение темы возмездия, модулирующей в ре минор. В кодальном заключении моносцены черты трагического итога впечатляюще выражены в соответствии с текстом:

О, если б мог от взоров недостойных
Я скрыть подвал!.. О, если б из могилы
Прийти я мог, сторожевою тенью
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить как ныне!..

Тема власти золота, недавно повелительно блиставшая в кульминации, оборачивается теперь темой мрачных подвалов, хранящих сокровища, — символа разверзающейся могилы. Лейтмотив подвалов-сокровищ появляется тут, как в оркестровом вступлении к моносце-

¹ Главной вариантно-повторной ячейкой является здесь трехзвучный мотив — экспрессивный вариант песенного трихорда, родственный одновременно лейтмотиву слез.

не, — в низком басовом регистре с устрашающим шорохом (*tremolando*) засурдиненных виолончелей. В его изложении постепенно проступают черты похоронного марша, заключаемого траурными вариантами лейтмотива скупости (подобные варианты вновь зазвучат в самом окончании оперы, в момент смерти Барона) ¹:



В двух остальных картинах «Скупого рыцаря», особенно в последней, где больше внешних событий (они ограничены преимущественно выявлением взаимоотношений основных действующих лиц), радиус симфонических обобщений (за исключением стройности ладотонального плана партитуры в целом) менее широк ².

¹ Б. М. Ярустовский определяет форму моносцены, как построенную по принципу двойной двухчастной со схемой А В А₁ В₁ а, чему соответствуют указанные нами четыре раздела и кодальное заключение (см.: Ярустовский Б. М. Очерки по драматургии оперы XX века. М., 1971, с. 188). Добавим, что интенсивная разработочность в разделе А₁ и модулирование темы возмездия в разделе В₁ в ре минор — тональность, одноименную с исходным ре мажором, вносят в форму моносцены черты динамического сонатного развития.

² В основных чертах тональный план оперы таков:

оркестровое вступление	I картина	II картина	III картина
ми минор	ми-бемоль	ре мажор —	ми-бемоль
	мажор	ре минор	ми минор

Высокой симфонической обобщенностью отличается оркестровое вступление к опере, перекликающееся с моносценой Барона. Энергичным наступательным характером выделен во вступлении разработочный средний раздел сложной трехчастной формы (*Risolto*). Это — сжатый вариант картины «золотого пиршества», в котором затусшевана красочная живописность, а восторженное упоение отеснено агрессивной повелительностью. Кульминации на теме сокровищ придано здесь еще больше мощи, но быстрый спад приводит к появлению траурных вариантов лейтмотива скупости (*Un raso tepo mosso*), заключающих средний раздел. Крайние разделы, идущие в медленном, тягучем темпе, сами по себе двухчастны. В первом разделе широко экспонируется, преимущественно у струнных, зловеще струющаяся тема золота, на фоне которой мрачно звучат аккорды духовых и от них ответвляется лейтмотив

В речитативных вокальных партиях «Скупого рыцаря» нет особой детализации речевых нюансов, такой, какая достигнута, скажем, в «Каменном госте» Даргомыжского. Тем не менее музыкальная декламация в опере Рахманинова, вовсе не лишенная многих выразительных подробностей и немногих, но органично возникающих ариозных эпизодов, обладает двумя важными достоинствами. Она передает как свободную гибкость, так и упругую ритмическую энергию пушкинского «белого» стиха и, при сложности оркестровой партии, способна рельефно доносить каждое пушкинское слово. Римский-Корсаков утверждал, что в «Скупом рыцаре» «...почти непрерывно текущая плотная ткань оркестра подавляет голос. Главное внимание композитора — в оркестре, а вокальная партия как бы приспособлена к нему... оркестр поглощает почти весь художественный интерес, и вокальная партия, лишенная оркестра, неубедительна; ухо в конце концов тоскует по отсутствующей мелодии»¹. Эти упреки, кое в чем преувеличенные, относятся к самой разновидности жанра, представленной в рахманиновской опере. Особо акцентирующий оркестровую партию, но ограниченный в двух мощных средствах художественного воздействия — развитием сценического действия² и ариозном пении, «Скупой рыцарь» приближается к концертному вокально-симфоническому произведению, требующему внимательного вслушивания и в оркестр, и в каждое слово текста. Главный герой, сюжет, текст, которые избрал Рахманинов, и широкая вокальная напевность явили собой, говоря пушкинскими словами, «две вещи несовместные».

Не потому ли после «Скупого рыцаря» Рахманинов написал, наконец, «Франческу да Римини» — оперу на сюжет, располагавший к ариозным излипаниям? Однако не забудем о том, что лирическая сцена Франчески и

скупости. Далее появляется тема слез — экспрессивные вариантно-повторные фразы скрипок и виолончелей. В третьем свободно-репризном разделе (Тетра I) к теме золота присоединяются жалобные вздохи струнных. И вскоре она становится сопровождением к вырастающей из этих вздохов теме возмездия, развитие которой приводит к итоговой кульминации. В результате образы жестокой повелительности и необъятного моря скорби, угрожающего потоком возмездия, во вступлении противопоставляются в еще более обобщенной форме, чем во второй картине.

¹ В кн.: Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 389.

² Сами пушкинские «маленькие трагедии» предназначены больше для чтения, чем для сценического исполнения.

Паоло была сочинена еще четырьмя годами ранее. Дальнейшая же работа продолжилась лишь тогда, когда, по инициативе Рахманинова, М. И. Чайковский капитально сократил свое либретто, первоначально включавшее четыре картины с прологом, до двух картин с прологом и эпилогом. Четыре картины требовались либреттисту для того, чтобы подробно инсценировать в плане историко-бытовой драмы трагическую историю замужества Франчески. Этот сюжет был почерпнут не из рассказа ее призрака в пятой песне «Ада» — первой части «Божественной комедии» Данте, а из исторических комментариев к этому эпизоду¹. Тем самым М. И. Чайковский примкнул к лирико-драматической традиции музыки XIX века, представленной примерно двумя десятками опер непервостепенных композиторов, сделавших Франеску героиней своих произведений. Так же в принципе действовал и Е. П. Пономарев, составивший по трагедии английского драматурга С. Филлипса либретто для «Франчески да Римини» Э. Ф. Направника, поставленной с малым успехом в конце 1902 года в Петербурге (в этой опере картины ада вообще отсутствуют).

Рахманинов же настоял на том, чтобы действие начиналось сразу накануне трагической развязки, а обо всем предыдущем (о том, как была обманута Франческа, от которой во время свадьбы по настоянию ее отца скрыли, что красавец Паоло только временно заменяет уродливого жениха) рассказал в своем монологе Ланчотто. В результате первую картину оперы составили: 1) краткая сцена с Кардиналом (мимическая роль), благословляющим Ланчотто Малатеста выступить походом против врагов по повелению римского папы, 2) монолог Ланчотто, горько сожалеющего о содеянном

¹ Во втором круге ада, где наказуется грех прелюбодеяния, Данте обращается к двум неразлучным теням, и одна из них (дух Франчески из Римини) с высокопоэтической трогательностью рассказывает, как в земной жизни нарушила обет супружеской верности под впечатлением от рыцарского романа о Джиневре и Ланселоте, который читала вместе с тем, к кому влекло ее великое чувство любви. Из комментариев к «Божественной комедии» известно, что Данте имел здесь в виду трагическую историю, действительно происшедшую в годы его молодости. Франческа, дочь Гвидо да Поленто, видного аристократа из Равенны, полюбившая Паоло Малатеста из Римини, была выдана замуж за его старшего брата Джанчотто (в опере — Ланчотто), который убил жену и ее возлюбленного.

обмане и мучающегося подозрениями ревности, 3) сцена с Франческой, где Ланчотто, доведенный до иступленного отчаяния холодной покорностью супруги, велит ей ждать его возвращения из похода под охраной Паоло, замышляя внезапно вернуться, чтобы проверить свои подозрения. Таким образом, все три сцены первой картины, в которых, за вычетом одной реплики хора (свиты Ланчотто) и нескольких кратких реплик Франчески, поет только Ланчотто, приблизились к одной большой моносцене. Весь ее текст свободно сочинен либреттистом (у Данте Малатеста даже не упоминается). Суровый средневековый военачальник Ланчотто Малатеста, страдающий от неразделенной любви к своей супруге, близок оперным героям конца XIX века, трагически раздвоенным в своих сильных страстях, таким, как Герман и Алеко. И с Алеко, и с Бароном Ланчотто роднит роковая страсть к насильственному стяжательству. Но в образе Алеко гораздо ярче подчеркиваются трагически-возвышенные любовные переживания. А в характеристике Ланчотто, при большом накале облагораживающего душу чувства, акцентировано грубое насилие. Ланчотто привык властвовать надо многими, сам являясь орудием в руках еще более могущественных повелителей, и это сближает его с Бароном, претендующим повелевать с помощью золота всем миром. С другой стороны, Барон и Ланчотто не во всем властны над самими собой. Первый не может справиться с собственной совестью, угрожающей возмездием, второй — со страстью к равнодушной Франческе. Это острейшее противоречие между внешне всемогущим насилием с внутренним бессилием Рахманинов сумел замечательно передать в первой картине «Франчески», отличающейся большой цельностью музыкального развития.

Главным образно-интонационным источником всей инструментальной партии становится здесь тема оркестрового вступления:



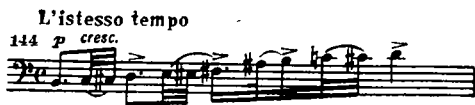
Эта стремительная маршеобразная тема сурового воинственного характера очерчена басовыми октавными унисонами низких струнных и фаготов. В своем развитии она как будто бы решительна и даже повелительна. Однако исходное интонационное ядро темы заключает в себе потенциальную противоречивость. Оно является знаменательным преобразованием «рокового» кадансового афоризма Прелюдии до-диез минор (на что дополнительно указывает использование той же тональности). Размеренная тяжелая поступь этой кадансовой формулы сделалась теперь ритмически напряженной, и в ней выделилась экспрессивно заостренная ямбическая малосекундовая ячейка, становящаяся сквозным лейтпульсом (пример 141, скобка *a*). Уже к концу оркестрового вступления регистровые, тембровые, динамические изменения обнаруживают затаенную тревожную напряженность этого лейтпульса, поначалу непререкаемо властного. По ходу же самого действия появляется целая система его мелодических преобразований. Первое из них возникает перед тем, как Ланчотто велит слуге позвать к себе Франческу:



Едва Ланчотто остается один, в небольшом вступлении к его монологу из приведенной фразы разрастается выразительная лейттема тяжелых дум и сомнений:



Перед словами «Ничто не заглушит ревнивых дум» мелодико-ритмическое заострение лейтпульса превращает его в мотив «ревнивых подозрений»:

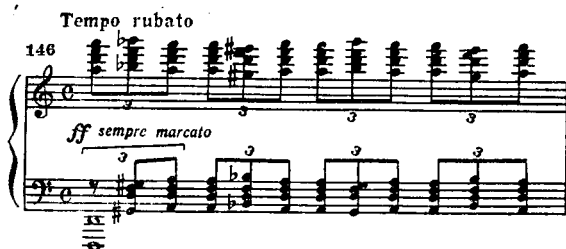


К концу небольшого ариозо «О, если бы ты знала, что не брата, меня, меня супругом назвала» в оркестре

появляется смягченный вариант лейтмпульса — в качестве локального мотива несбыточных надежд:



К концу всего монолога дается напряженная кульминация на выросшем из лейтмпульса мотиве отчаяния и проклятия:



В центре сцены с Франческой звучит большое ариозо Ланчотто. В его первой части («Любви твоей хочу я!») в оркестре еще раз широко проводится тема тяжелых дум и сомнений. Во второй же части («О, снизойди, спустишь с высот твоих, звезда моя!») ее сменяет тема скорбной мольбы. Она словно распета из лейтмпульса, однако скована в своих порывах и все время безнадежно возвращается, как и вокальная мелодия, к одному звуку⁴:

147 *L'istesso tempo*



Лейтмотивные системы «Скупого рыцаря» и «Франчески да Римини» имеют одно существенное общее звено. Лейтмотив «ревнивых подозрений», самый мрачный в характеристике Ланчотто, совпадает с одним из вариантов лейтмотива скупости Барона (см. пример 135), что подчеркивает близость насильственных устремлений

⁴ Существуют сведения, что во второй части ариозо Рахманинов использовал материал какой-то ранее сочиненной, но неопубликованной фортепианной прелюдии (см.: Воспоминания о Рахманинове, т. I, с. 338).

слез, пришедший в партитуру «Скупого рыцаря» из Первой сюиты для двух фортепиано¹.

Главным средоточием тематизма Франчески является вторая картина оперы — своего рода вокально-симфоническая поэма, по содержанию соответствующая рассказу горестной тени у Данте. Длительное свободно-остинатное развитие двух лейтмотивов любви Франчески и Паоло окружено светлокрасочным, тонко детализированным фоном. «Тормозящие» речитативные эпизоды чтения рыцарского романа способствуют постепенному нагнетанию лирической экспрессии. Но внутренняя скованность чувств не преодолевается. Они не становятся действенными, оставаясь в пределах упоенной созерцательности. Самому композитору казалось, что из-за «недостачи текста» во второй картине «есть подход к любовному дуэту, есть заключение любовного дуэта, но нет самого дуэта»². Думается, однако, что добавление слов не изменило бы положения. Ибо такова оказалась сама природа созданного Рахманиновым образа прекрасной, но несбыточной любви. Истинная кульминация картины — тихая сольная. Это ариозо Франчески «Пусть не дано нам знать лобзаний» — единственный эпизод, где основную мелодию поет голос, в то время как лейтмотив любви превращается в оркестровый фигурационный подголосок. В начале ариозо ясны отзвуки юношеской лирики Рахманинова — темы центрального

¹ Из лейтмотива слез в тематизм Франчески перешло движение нисходящими секундами с добавлением терцовых ходов, образующих песенные триорды. Эта простая основа дает, однако, возможность тонких выразительных градаций. Перед появлением Франчески ее лейтмотив звучит с бесстрастно-просветленной покорностью: такой она представляется Ланчотто (пример 148а). Когда же на сцену выходит она сама, синкопирование малой секунды вносит в лейтмотив оттенок затаенной страстности и печали (пример 148б), что сближает его с лейтмотивом слез. Тот же синкопированный ход с заменой малой секунды на большую при преимущественной мажорной окраске способствует передаче светлой упоенности в лейтмотиве любви Франчески и Паоло (пример 148 в). А в лейтмотивах их «бесплотных» призраков (пример 148 д, е, ж) экспрессивная синкопа либо исчезает, либо сглаживается замедленным движением. Более экспрессивная интервала второго и третьего лейтмотивов этой группы (пример 148 е, ж) отражает острое сострадание к несчастным теньям, рождающееся в душе Данте. Первый же лейтмотив призраков, наиболее отрешенный благодаря своему однообразно-равномерному рисунку, — единственный из всех легко скользит не только в нисходящем, но и в восходящем направлениях.

² Письма, с. 241.

эпизода финала Первого концерта и, особенно, романса «Дитя! Как цветок ты прекрасна»:

149а **Lento** ($\text{♩} = 52$) Ариозо Франчески

Пусть не на_ до нам знать лоб_ за_ ний, пу_ ской
мы здесь раз_ лу_ че_ ны...

149б **Andante espressivo** Концерт №1, часть III

149в **Andante** *mf*

Ди_ тя! Как цве_ ток, ты пре_ крас_ на, свет_ ла,
и чис_ та, и ми_ ла,

Подобно романсу «Здесь хорошо», ариозо само устремлено к тихой грустно-просветленной кульминации. А многие страницы вступления и начала второй картины заставляют вспомнить романс «Сирень», сочетающий проникновенное созерцание природы с темой несбыточных мечтаний о счастье. И в целом всю светлую лирику рахманиновской оперы можно сравнить с прекрасным, но неярким и хрупким цветком. Она — лишь мягкий блик, оттеняющий картины действия сил мрака и принуждения. Одна из них воплощает мрачные чувства Ланчотто. Две другие — пролог и эпилог — рисуют странствия Данте и Тени Виргилия по кругам ада.

Образы подземного «дантова ада», как страшной изнанки земной жизни, созданные могучей фантазией и дерзновенной обличительной мыслью великого итальянца, нашли яркое отражение в музыке XIX столетия у Листа — в фортепианной сонате «По прочтении Данте» и в первой части Симфонии к «Божественной комедии»,

и у Чайковского — в симфонической фантазии «Франческа да Римини».

Сначала Чайковский намеревался сочинить на этот сюжет оперу, но потом обратился к программной фантазии для оркестра. Симфоническая обобщенность ее образов и идея обрамления целого картинами ада оказались близкими Рахманинову, оригинально воспользовавшемуся и тем и другим при создании своей одноактной оперы. При переходе от второй, лирической части произведения к третьей Чайковский использовал ярко театральные приемы: звучат приближающиеся фанфары, за ними следуют резкие удары и вскоре появляется мрачная «лейтгармония ада»¹ (у Рахманинова этому соответствует «вечное проклятие», провозглашаемое Ланчотто, занесшим нож над Франческой и Паоло). Эта лейтгармония — один из компонентов вступления к симфонической фантазии, рисующего образ «адских врат» с их устрашающей надписью: «Оставь надежду, всяк сюда входящий». Отсюда лежит путь к «темам рока» в поздних симфониях Чайковского, от них — к «роковому афоризму» Прелюдии до-диез минор Рахманинова, а от него — к тематизму Ланчотто. Эта цепь преемственности показывает, что образ Ланчотто с акцентированными в нем чертами насилия является в определенном смысле персонификацией симфонически-обобщенных характеристик злой силы, стоящей на пути человека к счастью.

Вторая картина рахманиновской оперы по содержанию соответствует средней части симфонической фантазии Чайковского, у которого, однако, тема любви (сменяющая «тему рассказа») получает широкое действительное развитие. Что же касается картин ада, то в них у Чайковского основным образом является разыгрывающийся вихрь, сквозь который слышатся жалобные и протестующие восклицания, воплощенные при помощи лирических интонаций сольного-речевого характера². А в прологе оперы Рахманинова музыка словно живописует

¹ Такое определение этой гармонии (септаккорду II ступени ми минора) дает Н. Туманина в книге «Чайковский. Путь к мастерству». М., 1962, с. 436.

² Заострение таких интонаций характерно для ранних произведений Рахманинова. Так, один из далеких прообразов вступительной сольной каденции его Первого фортепианного концерта — последний взрыв протестующего отчаяния, слышащийся в конце «Франчески» Чайковского.

море людских страданий с застылой мертвой зыбью. Когда надвигается адский вихрь, оно начинает не только покорно, но и угрожающе раскачиваться. При этом экспрессивные хроматические стенания, звучащие в оркестровом вступлении, больше напоминают хоровые возгласы, и к ним присоединяются интонации типа русских песенных «раскачиваний-отталкиваний» с особым подчеркиванием «скорбных» малых терций¹. В первой же картине пролога («первый круг ада») остро экспрессивные наслоения интонаций звучат у настоящего хора, поющего с закрытым ртом, за сценой. Далее следует эпизод появления Тени Виргилия и Данте (основной тематический элемент — краткий оркестровый мотив «шагов по уступам»), к концу которого возобновляются стенания хора, и в его партию (после того, как странники спускаются в следующий круг ада) впервые проникают интонации грозных раскачиваний².

Во второй картине пролога («второй круг ада») разыгрывается злой вихрь, для изображения которого используются хроматизированные инструментальные пассажи, на которые накладываются вокальные звучания (хор поет уже с открытым ртом, но без слов³). В один из моментов, когда порыв вихря стихает, появляются неразлучные тени Франчески и Паоло (проходят все три их лейтмотива, см. пример 137д, е, ж), грустно

¹ Здесь заметна также опора на традиции баховского инструментального стиля, насыщенного вокальной экспрессией. Так, оркестровое вступление пролога — своего рода рахманиновская «хроматическая фантазия» с небольшой фугой. «Хроматическая прелюдия» вырастает из постепенно наслаивающихся малосекундовых стенаний с отзвуками интонаций «Dies irae». Тут в изложении, при долго выдерживаемой «певческой» тесситуре, применены принципы плавного хорового голосоведения и «хоровой» оркестровки (каждый голос вступает в виде унисона нескольких инструментов). Подобные же принципы используются в начале фуги. При переходе вступления в первую картину пролога fuga перерастает в свободное гомофонно-полифоническое развитие оркестровой ткани.

² Оркестровое вступление и первая картина пролога объединяются в свободную рондообразную форму с двумя эпизодами — фугой и появлением странников. Рефреном служат горестные стенания, первый раз звучащие в оркестре, второй и третий — у хора. Свободное развитие этих интонаций в конце первого проведения рефрена используется в сопровождении к хоровым проведениям.

³ В 1898 году Рахманинов просил М. И. Чайковского написать ему строк тридцать слов для хора в прологе. Просьба эта не была выполнена, но Рахманинов не отступился от идеи использовать хор, найдя оригинальный способ ее воплощения.

скользящие на фоне мерцающих созвучий у засурдиненных струнных инструментов, играющих с применением *divisi* и особого штриха — *jété*. На сочувственный вопрос Данте горестные тени отвечают знаменитым поэтическим афоризмом скорби:

150 ФРАНЧЕСКА

ПАОЛО Нет бо- ле- е ве- ли- кой скор-
-би в ми- ре, как всю- ми- нять о
вре- ме- ни счаст- ли- вом в нес- час- тьи...

Эта мелодия, мощно повторенная в своих основных попевках оркестровыми голосами и отзывающаяся в инструментальной постлюдии, интонационно близка «хроматической прелюдии и фуге» из вступления (распевы в диапазоне уменьшенной кварты, образуемом VII повышенной и III ступенями ре минора). Таким образом весь пролог скрепляется мелодико-интонационной аркой. Когда же в эпилоге сокращенно повторяется вторая картина пролога, тени Франчески и Паоло проскользывают, восклицая: «О, в этот день мы больше не читали!». Сопровождая возглас, хоровая масса усиливает свои угрожающие раскачивания и затем речитирует афоризм «Нет более великой скорби» под вихревое движение в оркестре. И последней запечатлевается в памяти скорбная и грозная попевка — тоническая терция ре минора, которую с трагедийной мощью интонирует хор и подхватывают медные инструменты.

В целом музыка «адского» обрамления оперы оказалась особенно близкой образно-интонационным исканиям Рахманинова, развернувшимся в траурно-массовых эпизодах Трио памяти великого художника и на страницах Первой симфонии¹, отразившей глубокое воздей-

¹ Обратим внимание на использование везде «трагедийной» тональности ре минор.

ствии народных музыкальных драм Мусоргского. И не исключено, что трагедийный тонус пролога и эпилога к «Франческе» могли усилить «широко пораскинувшиеся» трудные думы лета 1904 года¹, времени, когда уже несколько месяцев тянулась русско-японская война и началась тяжкая страда русского гарнизона, запертого в осажденном Порт-Артуре.

7.

Итак, между «Скупым рыцарем» и «Франческой да Римини» обнаруживается существенная преемственность в сфере и лейтмотивных систем, и главных симфонических обобщений, воплощающих «море человеческих страданий», а также в плане усиливающейся симфонизации оперной партитуры. Оба рахманиновских опуса представляют особый тип камерно-симфонической концертной оперы. В нем сведены до минимума внешняя сценическая обстановка действия, социально-бытовая характеристика действующих лиц и соответственно ограничен круг используемых музыкальных форм, представленных преимущественно сквозным лейтмотивным развитием в оркестре и речитативным, реже ариозным изложением немногих сольных вокальных партий (плюс особое использование хора во «Франческе»). При этом «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини» приближаются к симфонизированной кантате. Ибо и в последней, несмотря на большую роль ариозности, основной мелодико-тематический материал сосредоточен преимущественно в оркестровой партии.

Наследуя симфонической обобщенности «Франчески да Римини» Чайковского, одноименная опера Рахманинова отличается от нее иным характером образного строя. Если у Чайковского на особое место выдвигаются лирико-трагедийные образы, то у Рахманинова — лирико-эпико-трагедийные, окрашенные в мрачные суровые тона. Светлое сольно-лирическое начало в третьей рахманиновской опере обаятельно, но мало действенно. Что же касается активно-утверждающих образов, то в зрелом творчестве Рахманинова они нашли себе место вообще лишь за пределами оперного жанра, почти исключительно как инструментальные.

¹ Клавир оперы был закончен 30 июля 1904 г.

Переходное положение заняла кантата «Весна» (1902), написанная для баритона, смешанного хора и оркестра на текст стихотворения Н. А. Некрасова «Зеленый шум». Оно повествует о победе светлого начала — пробуждающейся весной природы — над мрачным миром мстительных ревнивых человеческих чувств. Рахманинов нашел здесь чрезвычайно важное для себя сопряжение народно-национальных лирико-эпических образов с остродраматическими.

Давно замечена близость «Весны», с одной стороны, к инструментально-симфоническим, с другой — к оперным произведениям зрелого периода рахманиновского творчества¹. Действительно, «Весна» подготавливает «Скупого рыцаря» в качестве вокально-симфонической монодрамы. Центральный раздел кантаты образует большой речитативный монолог баритона, в котором рассказывается, как под завывания лютой зимней вьюги у крестьянина рождается мысль убить жену, признавшуюся в измене, но подкраваясь вдруг весна рассеивает злые намерения своими светлыми чарами. Непосредственное образное родство обнаруживается с «Франческой да Римини». Обрисовывая мрачные мстительные чувства, Рахманинов использует в кантате внешне решительную, маршеобразную, но внутренне напряженную тему, сходную с основной характеристикой Ланчотто (см. пример 141), а также краткий импульсивный хроматический мотив, почти совпадающий с мотивом его ревнивых подозрений (и одновременно с одним из вариантов мотива скупости в «Скупом рыцаре» — см. примеры 144 и 135б):

151a Allegro risoluto

f sempre marc. *ff* *dim.* *mf* *f*

151б

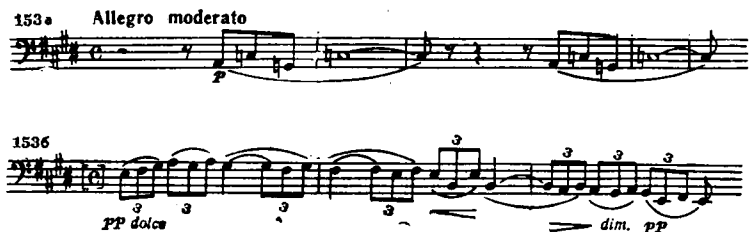
p *cresc.*

¹ См.: Кандинский А. И. С. В. Рахманинов. — В кн.: История русской музыки, т. 3. М., 1960, с. 280; Соколова О. Хоровые и вокально-симфонические произведения Рахманинова. М., 1963, с. 53, 55—56.

Завывания злой зимней вьюги, порученные в кантате хору, поющему с закрытым ртом и интонирующему преимущественно малотерцовые ходы, явно подготавливают развернутые во «Франческе» картины ада. В характеристике мира тревожных человеческих переживаний в кантате выступает еще одна важная сквозная тема:



Она объединяет в себе, преобразуя в духе скорбной элегической рахманиновской лирики, черты, свойственные двум основным лейтмотивам другой, контрастной системы, воплощающей светлые весенние образы. Это — мотив-клич «весны» («Зеленого шума») и мягко стелющийся фигурационный мотив «пробуждения природы»¹:



При упоминании о «белой березоньке с зеленою ко-сой» и «тростинке малой» в качестве локального образа грустно-просветленной покорности появляется тема любви Франчески² (исполняемая виолончелями и первым фаготом). Однако ни во «Франческе», ни тем более в «Скупом рыцаре» нет темы, сколько-нибудь близкой лейтмотиву самой «весны» («Зеленого шума»), который в кульминации (ц. 16, Allegro con fuoco) перерастает в радостно-возбужденные звоны, заставляя вспомнить, в частности, кульминацию «Весенних вод». Вместе с тем

¹ Такие названия даны О. И. Соколовой в указ. соч., с. 57—58.

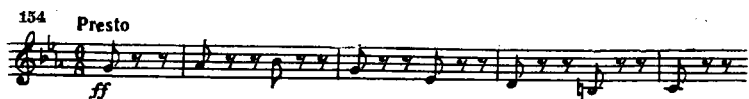
² Это отмечено А. И. Кандиным в работе «Оперы С. В. Рахманинова». М., 1960, с. 44.

показательно, что сфера активно-утверждающих светлых образов представлена в кантате развитием лейтмотивов либо в оркестровых, либо в хоровых голосах — как неких «голосах природы». Хор в «Весне» выполняет функцию особого оркестрового голоса, который нетрудно представить себе звучащим и без текста. И даже в заключающей рассказ солиста «песне» («Люби, куда любится, терпи, куда терпится, прощай, пока прощается...») вокальная мелодия строится на основных звуках фигурационного лейтмотива «пробуждения природы», развивающегося в оркестре. Тематически насыщенная, гибкая, и красочная партия оркестра и есть, в сущности, «главное действующее лицо» рахманиновской «Весны», представляющей симфонизированную разновидность кантатного жанра.

Таким образом, с наступлением XX века в зрелом творчестве Рахманинова на особое место начинает выдвигаться симфонически-обобщенное воплощение образов. Не случайно этот новый этап возглавил Второй фортепианный концерт, к которому тесно примкнул ряд других инструментальных произведений, созданных в начале 1900-х годов.

Серией этюдов ко Второму концерту можно назвать Вторую сюиту для двух фортепиано. Ее до-мажорная интродукция как бы специально разрабатывает ликующие апофеозные черты коды финала концерта. Развивая традицию гликинско-го «Славься», пьеса сочетает свободную прихотливость русских протяжных напевов с многоярусной хоровой гимнической фактурой и энергичной импульсивной маршевой поступью. В соль-мажорном Вальсе полетность танца переросла в стремительную скерцозность, словно уносящую на привольные просторы, где слышатся широкие песенные мелодии. В центральном эпизоде разливается светлая ми-бемоль-мажорная кантилена, родственная темам побочных партий крайних частей Второго концерта. А в последних тактах этого оригинального русского вальса-скерцо напористо-импульсивное полетное движение рассыпается звонкими бубенцами исчезающей вдаль тройки. Ля-бемоль-мажорный Романс — третья часть сюиты — предсказывает появление рахманиновской вокальной «Мелодии», ор. 21 № 9. Одновременно Романс близко соприкасается с упоенно-созерцательными лирическими эпизодами Второго концерта (репризным проведением побочной партии первой части, некоторыми фрагмента-

ми *Adagio sostenuto*, дополнением к побочной партии финала). Наконец, в финале сюиты — до-минорной Тарантелле — Рахманинов свободно развернул динамичную сонатную форму, исходя из главной, афористически краткой упругой темы, почерпнутой из сборника итальянских песен (возможно, приобретенного в Италии летом 1900 года):



Одна мемуаристка, слылавшая эту пьесу в исполнении Рахманинова и Зилоти, утверждает: «...играли они оба очень по-русски, всемерно развивая и углубляя каждую мелодию; а вместе с тем они играли настоящую вихревую итальянскую тарантеллу»¹. Дело, однако, состояло не только в манере игры, но и в том, что в музыку Тарантеллы проникли черты русской напевности. Общая же динамика пьесы близка возбужденной праздничной атмосфере финала Второго концерта².

Интересно соотносится со Вторым концертом соль-минорная соната для виолончели и фортепиано (в русской музыке — единственное значительное произведение такого рода). Фортепианная партия в сонате написана с концертным размахом, виолончель же используется преимущественно как поющий инструментальный голос (в деталях изложения здесь отразились некоторые особенности замечательной кантиленной игры А. А. Брандукова). Общую со Вторым концертом тему «от мрака к свету» Соната передает в камерно-лирическом плане — от элегических сожалений и тревожной душевной неудовлетворенности — к радостному воспеванию жизни и природы. Медленное вступление к первой части сонаты восходит к настроениям юношеских лирико-элегических сочинений, в особенности — соль-минорного трио, инструментальных баркарол и романсов. Воплощение этой сферы образов концентрируется в характерных афористических мотивах тревожного устремления и го-

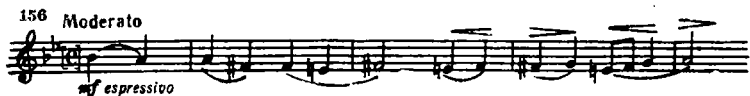
¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 95.

² В главной партии финала «колокольный» плясовой напев обвит стремительными триольными фигурациями, родственными Тарантелле.

рестного вопроса. Первый становится лейтмотивом всего музыкального развития наряду с родственным ему мотивом волевой настороженности, открывающим главную партию первой части:



В теме главной партии, которая в исполнении автора и Брандукова звучала «с большой мужественностью»¹, есть родство с заключением романса «Как мне больно», где звучит «песнь», что «рвется из души... в широкую даль». Душевная взволнованность разрастается в разработке и перекликающейся с ней коде. Однако этой линии противостоит другая, представленная темой побочной партии — образом благородно сдержанного ласкового утешения (чуть баюкающие интонации родственны фразе «Мелодии», ор. 21 № 9, на которую приходятся слова «в ленивом полусне, навеянном мечтой» и «сладко задремал»):



В развитии побочной партии мелодия начинает обволакиваться напевными фигурациями. Так голос уте-

¹ Гайдамович Т. А. Заметки о виолончельной сонате Рахманинова и ее исполнителях. — В кн.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 4. М., 1967, с. 105. Автор статьи ссылается на устные воспоминания А. Б. Гольденвейзера, Б. О. Сибора, А. А. Берсяка и Г. Г. Нейгауза.

шения сливается с просветляющим воздействием природы. Эту линию продолжают певучие лирические эпизоды второй части, особенно центральный, к концу напоминающий завершение экспозиции побочной партии первой части Второго концерта. Подобно его финалу, в финале сонаты побочная партия — тоже лирический дифирамб, только более камерного и одновременно более песенно-русского характера, без оттенка ориентальной неги. Главная партия этой части, также дифирамбическая, контрастирует побочной возбужденной активностью (в ней ощущается сходство с репризой юношеского романа «Давно ль, мой друг»).

Лирической сердцевиной сонаты является ее третья часть — *Andante* ми-бемоль мажор, отличающееся исключительным мелодическим богатством при развитой дуэтно-полифонической фактуре. Здесь в основной теме ласковое утешение исполняется особой, возвышенной нежности, слышащейся то в проникновенном «выговаривании» отдельных звуков, то в широком песенном распеве:



Томительное лирическое волнение проступает во второй теме *Andante* (в среднем разделе трехчастной формы). Когда же в коде стихают, наконец, «сердца немолчные жалобы», экспрессивное звучание пейзажного фона переходит в нежные поздравания колокольчиков, напевающих по-детски доверчивую заключительную мелодию:



Широко раздвигает общие образные перспективы сонаты ее вторая часть — *Allegro scherzando*. Основная тема этого скерцо воплощает стремительный сумрачный полет:

150 [Allegro scherzando]

Violoncello

Piano

P leggiero

pp

<mf *dim.*

Т. А. Гайдамович выделяет в этой теме мотив тревоги («leggiero») и аккордово-хоровой напев, интонационно близкий бурлацкому «Эй, ухнем», ставшему вскоре одной из песен первой русской революции¹. Интересно указание и на то, что при исполнении сонаты подчас «вторая часть становится центром драматического конфликта между лирическими настроениями «героя» и бурным потоком окружающей его жизни... Глубина и сложность образов сочинения дают возможность и такого толкования, — резюмирует автор статьи. — Безусловно, во второй части на время исчезает светлый образ произведения и вступают тревожные, «предгрозовые» настроения»². Скерцо, действительно, создает в сонате эпизодический, но знаменательный контраст, причем сумрачные отзвуки мотива тревоги проникают в разработку финала. Особо же важно то, что мощный распев суровой «хоровой песни» в скерцо почти точно

¹ Мотив тревоги — ритмически заостренный вариант «хорового» напева.

² Гайдамович Т. А. Заметки о виолончельной сонате Рахманинова и ее исполнителях, с. 115.

совпадает с заключительной фразой начальной темы главной партии первой части Второго концерта — самой активно-действенной рахманиновской «темы России».

Общая устремленность «от мрака к свету» (в том числе и в смысле движения от до минора к до мажору) роднит со Вторым концертом большой цикл фортепианных Вариаций на тему Шопена (в основу вариаций легла до-минорная Прелюдия ор. 28 № 20). С колокольно-хоровым вступлением к концерту перекликается сама Прелюдия Шопена с ее эпико-трагедийной хоральностью и волевой афористической сконцентрированностью. В компоновке вариаций намечены три группы — с преобладанием образов действительно-драматических (I—X), лирико-созерцательных (XI—XVIII) и торжественно-дивертисментных финальных (XIX—XXII). Создавая это произведение, Рахманинов явно вспоминал о Тридцати двух вариациях Бетховена, «Симфонических этюдах» Шумана, Балладе Грига... Однако убедительной линии сквозного развития он в собственных Вариациях не создал, что не позволило им занять место в ряду его лучших сочинений. Рахманинов больше увлекся разработкой отдельных звеньев, отшлифовкой некоторых важных стилистических приемов и поисками новых. В мелодии шопеновской Прелюдии Рахманинова привлекла песенная сконцентрированность, в частности опевание «квинтовой формулы». Импонировало ему плавное, преимущественно секундное движение, которое он подчеркнул даже в некоторых быстрых вариациях и всемерно усилил в медленных, продолжая оригинальное претворение русского песенного вариантного развертывания. У Шопена же для развитых кантилен характерно сочетание плавной певучести с большей подвижностью и прихотливой изменчивостью линий, отражающее, по определению Л. А. Мазеля, синтетические свойства польской народной мелодики.

Многообразно разработана в Вариациях полифонизация музыкальной ткани. Рахманинов усиливает здесь мелодизацию гармонических басовых фигураций, свойственную многим произведениям Шопена. А плавно-постепенные мелодические фигурации действительно внедряются в качестве контрапунктирующего среднего голоса (иногда — верхнего, при основной мелодии в среднем), что лишь в виде редкого исключения встречалось у Шопена. В то же время Рахманинов развивает традиции баховской прелюдийной импровизационности с

ее суровой патетической лирикой¹. В целом у Рахманинова обнаруживается тяготение и к шопеновской контрастно-полифонической индивидуализации всех слез фортепианной фактуры, и к богатому скрытой полифонией фигурационному стилю и имитационному многоголосью Баха. Одновременно «прорастают» оригинальные рахманиновские контрастно-имитационные подголоски, что отражает синтез приемов русской народной и профессиональной музыки².

Серию из десяти фортепианных Прелюдий ор. 23 (1903) Рахманинов не исполнял как спаянный воедино цикл. Но он расположил пьесы по определенному плану, чередуя пять сумрачно-драматических минорных с пятью светлокрасочными мажорными. Это создает многократный контраст «мрака и света», особенно острый внутри начальных «пар». Едва ли случайно возникло и своего рода контрастное сопряжение первой и последней пьес серии — фа-диез-минорной и соль-бемоль-мажорной (написанных фактически в одноименных тональностях).

Прелюдия фа-диез минор — самая затененная пьеса серии, рисующая образ тягостного одиночества, скрывающей душу глубокой меланхолии. Безнадежно никнущая основная мелодия насыщена горестными речитациями, расчленена тяжкими вздохами-паузами. Сквозь унылое шуршание фоновых фигураций слышится еще один жалобный голос. Но вот — на вырвавшийся громкий возглас отвечает гулкое эхо, и в напряженной переключке с его раскатами словно изливается часть затопившей душу скорби. После этого в небольшой коде

¹ Это хорошо заметно в вариациях I—III, в то время как вариации IV и XIV обнаруживают связь с листовскими транскрипциями Баха. В вариации VII намечается синтез интонационно-экспрессивного баховского развертывания с напористой динамикой бетховенско-шопеновской драматической патетики (отсюда лежит путь к рахманиновской Прелюдии до минор, ор. 23 № 7). В вариации XII Рахманинов делает мотивное зерно шопеновской Прелюдии темой небольшой четырехголосной фуги, переходящей в свободную импровизацию. Вся эта линия «баховских исканий» явно подготовила стилистические особенности оркестрового вступления и первой картины пролога «Франчески да Римини». Сюда же примыкает весьма своеобразный рахманиновский романс «На смерть чижика», ор. 21 № 8, где многое в изложении фортепианной партии напоминает фактуру некоторых баховских инвенций.

² Интересный пример концентрации черт, связанных с баховской, шопеновской и русской подголосочной полифонией, дает у Рахманинова первая половина вариации XXI.

звучит новая тема-вывод. Исполненная смягчившейся грустью, она поется по-народному на два голоса — с основной мелодией внизу и верхним подголоском:



Эта напевная фраза интонационно совпадает с выразительным оборотом в си-минорной Прелюдии А. К. Лядова (ор. 11, 1885), на прямое родство которой с одной из русских народных протяжных песен указал А. И. Кандинский¹:

161^a Andante lento

Эх! Вос- то- ской- ся воз- го- рюй- ся, воз- го- рюй- ся ты су- да- руш- ка мо- я, Уж и сам ли встос- ко- вался больно я!

Лядов. Прелюдия (фрагмент тем-1)

1616 [Moderato]

p *mf* *f*

Благодаря органичному объединению речитативно-романсовых и народно-песенных интонаций в Прелюдии фа-диез минор обнаруживается тесная связь с жемчужиной вокальной лирики Рахманинова «Ночь печальна» (на слова И. Бунина, ор. 26 № 12, 1906). Своим заключением Прелюдия как бы непосредственно вводит в поэтическую атмосферу «грусти и любви» — настроения, сливающегося в романсе с созерцанием «глухой степи широкой». В сопровождении тихо мерцающих квинтолей

¹ Кандинский А. И. А. К. Лядов. — В кн.: История русской музыки, т. 3. М., 1960, с. 78. В примере 161 песня приведена так, как она звучит в первом действии оперы А. Н. Серова «Вражья сила».

в романсе звучит, вместе с неотступным инструментальным подголоском, вокальная мелодия, родственная образно-интонационному строю только что приведенного народного протяжного напева.

Песенное и романсовое начала тесно взаимодействуют и в завершающей ор. 23 Прелюдии соль-бемоль мажор. Это — одна из самых высокохудожественных русских инструментальных песен-романсов с развитым лирико-пейзажным фоном, овеянная поэзией укромного уголка природы. Прелюдия — словно камерный вариант *Andante* из Виолончельной сонаты. Здесь близки друг другу щедрая мелодико-полифоническая насыщенность романсной дуэтностью и песенной подголосочностью, чуткая трепетность фоновых фигураций (в Прелюдии они пронизаны свободно-остинатной попевкой, взятой из основной мелодии). Но главная близость определяется родственным настроением основной темы Прелюдии и ведущей в *Andante* темы проникновенного утешения¹.

Прелюдии до минор, ля-бемоль мажор, ми-бемоль минор (№№ 7—9) образуют в ор. 23 группу, в которой наиболее заметна традиция шопеновских прелюдий и этюдов. Если Скрябин, исходя из шопеновской традиции, особенно тяготел к миниатюре, то Рахманинов, напротив, укрупнял масштабы своих пьес, приближая их к развернутым картинам-настроениям. Наиболее близка шопеновским этюдам, в частности соль-диез минорному (ор. 25 № 6), Прелюдия ми-бемоль минор. В них сходен сам образ таинственного сумрачного шелеста. Но в пьесе Рахманинова больше затаенной тревоги и подчас дает знать о себе грозное дыхание приближающейся бури. В Прелюдии ля-бемоль мажор тематическим ядром является легко вздымающаяся и мягко откатывающаяся звуковая волна. Примыкая к рахманиновским образам весеннего половодья, эта пьеса не отличается, однако, ни концентрированностью развития, ни яркостью красок (в ор. 23 она единственная малорепертуарная). Часто же исполняющаяся Прелюдия до минор интересно продолжает линию мятежно-стихийных Музыкальных моментов ми-бемоль минор и ми минор. Она наследует вместе с ними бетховенско-шопеновским тра-

¹ Главный голос, слышащийся в Прелюдии, поет в излюбленном у Рахманинова баритональном регистре, что позволило А. А. Брандукову сделать превосходно звучащую обработку этого произведения для виолончели с фортепиано.

дициям и, кроме того, патетике баховских импровизаций. Пронизывающее Прелюдию фигурационное движение насыщено тревожно мятущимися и мужественными напевными интонациями, находящимися в непрерывном процессе становления. При этом постепенно утверждается волевое начало, смело заявляющее о себе в мощных призывах динамической репризы и решительно побеждающее в заключительной аккордовой концовке-выводе. В этих призывах, прорезающих «трубными гласами» бушевание вихря, выделяются секстовые возгласы, особенно часто слышащиеся в фигурациях и заставляющие вспомнить характерные мятежные интонации в Музыкальном моменте ми минор и романсе «Пора!». Такая образная коллизия — от трепетного вслушивания в шум грозной стихии к мобилизации волевой энергии — развивает черты, присущие коде первой части Второго концерта.

Целое море ликующих фанфар и праздничных звонов, радостно «выпевающих» песенные трихорды, бушует в Прелюдии си-бемоль мажор. В контрастном среднем разделе словно разливаются опьяняющие ароматы весеннего половодья. Пьеса продолжает образную линию «Весенних вод», Музыкального момента до мажор, кантаты «Весна», увеличивая общий размах возбужденного действия, его властный водоворот. По воспоминаниям Б. В. Асафьева, В. В. Стасов, «по-видимому, через си-бемоль мажорный прелюд.. уловил своеобразие в рахманиновских колокольных ритмо-звукоткрасках, их сочность и праздничность: «Что-то коренное в них и очень радостное»¹ — и, слушая пьесы ор. 23, воскликнул: «Не правда ли, Рахманинов очень свежий, светлый и плавный талант с новомосковским особенным отпечатком, и звонит с новой колокольной, и колокола у него новые»².

Две картины-настроения, запечатлевшие душевное единение с красотой родной природы, представляют собой Прелюдии ре мажор и ми-бемоль мажор. Последняя наследует лирико-пейзажной побочной партии первой части Второго концерта. Мелодия Прелюдии ми-бемоль мажор складывается из мотивов светлого порыва и возвращающихся к опорному звуку ответных «разливов» — словно в ласково-приветных русских свадеб-

¹ Асафьев Б. В. Избранные труды, т. 2. М., 1954, с. 296.

² Там же.

ных песнях. Когда же эти мотивы взволнованно нанизываются один за другим (такты 9—21), в заключении слышится успокаивающая «баюкающая» фраза (пример 1626) ¹.



Как-то В. В. Стасов, И. Е. Репин и А. М. Горький прослушали несколько Прелюдий ор. 23 в исполнении Б. В. Асафьева, и, по его словам, «в несомненной для них пышной талантливости композитора была отмечена черта всецело русских истоков его творчества и особенно наличие пейзажа, не живописно-изобразительного, а подслушанного в русском окружении чуткой душой музыканта. Горький сразу метко определил: «Как хорошо он (Рахманинов) слышит тишину»... Сильное впечатление, помню, оставил ре-мажорный прелюд (ор. 23 № 4); «озеро в весеннем разливе, русское половодье» (Репин). Впоследствии много раз слушая незабываемые музыкальные росписи Рахманинова — исполнение им мелодий-далей в собственной музыке, — вспоминал я это определение. Но при этом воображение добавляло об-

¹ Пейзажный фон в Прелюдии создают интенсивно мелодизированные фигурации в партии левой руки, будто лишь мимоходом выполняющие функцию гармонической опоры. От обычных фигураций в них сохраняется только равномерность движения, а по интонационному богатству они не уступают основной теме. Ее характерными оборотами насыщена чуть ли не каждая излучина мягко стелющихся фигурационно-подголосочных «тропок» и «ручейков». А в пространной коде (такты 23—43) основная мелодия и фигурационный фон сплетаются в единое сложное полифоническое кружево. Трепетные душевные порывы здесь тихо истаявают, как бы под воздействием любовного созерцания красоты средне-русского пейзажа. Эту пьесу особенно любила В. Ф. Комиссаржевская, говорившая, что в ней поет «сама юность, сама весна».

раз могучей, плавно и глубоко, ритмично, медленно реюшей над водной спокойной стихией птицы»¹.

В Прелюдии ре мажор образ русского раздолья создается «мелодией-далью» редкостной красоты, с плавными разворотами, манящими вслед за собой. В ней есть родство с продолжающей темой главной партии первой части Второго концерта, но очень усилены черты мерной песенно-эпической величавости. Колышущиеся баркарольные триоли сопровождения исподволь мелодизируются, и к ним добавляется фигурационный верхний подголосок. В среднем разделе песенная мелодия, будто несколькими энергичными взмахами крыльев, возносится на захватывающую дух высоту, откуда водная гладь представляется широко раздвинувшей свои горизонты. Тогда песня вновь становится эпически-величавой и ее как бы подхватывает хор, на напев которого далеко в вышине, подобно эху, отзывается звенящий отголосок.

Рахманинов чутко слышал, однако, не только величавую тишину русских просторов. Его Прелюдия, использующая трагедийную тональность ре минор (ор. 23 № 3, Tempo di minuetto), наполнена тревожным смятением, то замаскированным чинной поступью старинного «барского» танца, то грозно прорывающимся вовне. Остро впечатляют при этом часто вторгающиеся резко импульсивные мотивы гневных «взрывов» или «наскоков»:



Преимущественно «хоровая» (аккордовая и имитационно-подголосочная) по фактуре, музыкальная ткань пьесы насыщена трихордными попевками. В середине Прелюдии мощное нарастание приводит к эпико-трагедийной «колокольню-хоровой» кульминации, а кода напоминает звучание хора, медленно удаляющегося, распадающегося на отдельные жалобные голоса, но в по-

¹ Асафьев Б. В. Избранные труды, т. 2. М., 1954, с. 296.

следний момент вновь объединяющегося. Эти эпизоды наследуют «Русской песне» из ор. 11, в которой разработан бурлацкий напев «Во всю-то ночь мы темную».

Народно-песенными трихордными попевками пронизана и знаменитая Прелюдия соль минор, по своей популярности сделавшаяся соперницей до-диез минорной. Но здесь эти попевки звучат как смелые рывки вперед. Обратившись к одному из самых «мобилизующих» жанров, Рахманинов оригинально воспользовался одной из типичных формул маршевого аккомпанемента — повелительными басовыми октавно-унисонными ходами, опирающимися на сильные метрические доли, и подчиненными им аккордами на слабых долях такта:

164 *Alta marcia* ($\text{♩} = 108$)

The musical score for measures 164 and 165 is written in bass clef with a common time signature. The tempo is marked "Alta marcia" with a quarter note equal to 108 beats per minute. The dynamics are marked "p" (piano). The score shows a steady eighth-note bass line in the left hand and a melody in the right hand.

Сочетание этих элементов предстает в виде характерно рахманиновского вариантно-повторного сопряжения двух тематических афоризмов, заставляющего вспомнить драматургию Прелюдии до-диез минор. Однако теперь суровый героический натиск поддерживается звучанием фанфар — сперва настороженно сдержанным, потом просветленно звонким и в кульминации — восторженно славословящим:

105

The musical score for measures 105 and 106 is written in treble clef with a common time signature. The dynamics are marked "p" (piano). The score shows a series of chords in the right hand and a melody in the left hand.

Из этих интонаций в среднем разделе Прелюдии — словно во время краткого отдыха — рождается радостно упоенная лирическая песня о красоте окружающего мира. Ей вторят тихие отзвуки трихордных мотивов, из которых распевается выразительный подголосок. Затем, в репризе, с возросшей силой возобновляется грозный героический натиск и сопутствующее ему восторженное возбуждение. Трихордные попевки зачастую заменяются теперь резкими скачками, смело динамизирующими русские народно-песенные «отталкивания». «Мне всегда бывало жутко от исполнения Рахманиновым этой прелюдии, — вспоминала одна из современниц. — Начинал он тихо, угрожающе тихо... Потом *crescendo* нарастало с такой чудовищной силой, что казалось — лавина грозных звуков обрушивалась на вас с мощью и гневом... Как прорвавшаяся плотина»¹.

Прелюдия соль минор, созданная, возможно, в год завершения Второго концерта², особенно родственна его финалу, в котором немалая роль принадлежит импульсивным маршевым ритмам. Очень роднят Прелюдию с финалом концерта также скерцозные элементы, воплощающие бьющую через край энергию, «игру грозных сил» (таковы, например, отдельные ритмические «нарушения», оттеняющие чеканную поступь Прелюдии). Именно к этим произведениям в первую очередь могут быть отнесены слова Б. В. Асафьева: «Рахманинов совсем особенно понимал предгрозовые настроения и бурлящие ритмы русской современности: не разрушение и хаос слышались ему, а предчувствие великих созидательных сил, возникающих из недр народных»³.

Отражая атмосферу общественного предреволюционного подъема, светлые предчувствия в рахманиновской музыке начала 1900-х годов чаще всего сливались с упоенным воспеванием красоты родной природы, с образами весеннего половодья и обновления. Показательно, что в этом же направлении на пороге XX века устремлял свои поиски русский театр. Так, в 1900 году увлеклись постановкой «весенней сказки» Островского «Снегурочка» Станиславский в молодом Художественном театре и Ленский в Новом театре, а в петербург-

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 73.

² В конце автографа Прелюдии соль минор неустановленной рукой проставлена дата «1901» (ГЦММК, фонд 18, № 8).

³ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 364.

ском Александринском театре выступила в этой пьесе Комиссаржевская (кроме того, «Снегурочка» Римского-Корсакова шла в Московской Частной опере).

Тогда же «художественники», наиболее чуткие к запросам современности, нашли свой главный путь в знаменательных постановках чеховских пьес («Дядя Ваня», 1899; «Три сестры», 1901; «Вишневый сад», 1904). В зрелых сценических произведениях Чехова за их внешней обыденностью и «безгеройностью» вырисовывался внеличный, эпический характер конфликта при сложном лирико-психологическом подтексте действия. В этом сказывались предчувствия той бури, которая «идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку»¹. По словам В. И. Немировича-Данченко, в Художественном театре складывалась целая полоса «чеховского мироощущения», оказавшаяся чрезвычайно близкой широким кругам русской интеллигенции. Это всецело относилось к Рахманинову, не пропускавшему ни одной постановки «художественников», вступившему с ними в непосредственные дружеские контакты. Художественный театр стал для Рахманинова чем-то самым родным в новом русском искусстве, а Чехов — самым близким ему современным русским писателем. Главная суть собственного мироощущения Рахманинова, как она выявилась в его музыке, была глубоко «чеховской». Она отразилась в небывало сложном взаимодействии лирико-драматического и по-новому ощущаемого эпического начал². К 1900-м годам у Чехова и Рахманинова стала центральной в творчестве трудная эпическая тема

¹ Полн. собр. соч. и писем А. П. Чехова, т. II. М., 1948, с. 246.

² Современный советский исследователь пишет: «До Чехова литература не знала метода, который позволил бы анализировать мимолетные черты текущего бытия и в то же время давал бы полную, эпическую картину жизни. Реалистическая система, созданная им, — это, в сущности, система концентрации невообразимого множества частных, освещенных под разными углами зрения, в разных жанровых ракурсах, частных, сливающихся в огромное обобщение. Это реализм не «после» жизни, а в самом течении жизни. Это — «множество»: сложная форма эпического повествования, заместившая классический роман... Чехов писал о природе так, как пишут о живом существе... это не отдельные яркие мазки, не «импрессионизм», а многогранная последовательность, пронизывающая все его творчество от ранних рассказов до «Вишневого сада», единый и стройный эпический образ — образ русской земли» (Громов М. П. Рассказы Чехова. — В кн.: Чехов А. П. Рассказы. М., 1970, с. 6, 19).

современных судеб России, представшая в остро лирическом преломлении. Оба художника смутно, но неотступно предчувствовали грандиозное обновление русской жизни. Чехов воплощал эти предчувствия главным образом в сложном «подводном течении» действия своих произведений, тесно сопрягавшем повседневные мелочи с широким кругом жизненных явлений. Рахманинов же выражал свои помыслы преимущественно в обобщенных формах инструментальной бестекстовой музыки, со сложной системой тематических связей¹. Композитор не смог опереться на творчество самого внутренне близкого себе писателя-современника. Ибо чеховские рассказы и пьесы более всего перекрещивались с образным содержанием музыки Рахманинова преимущественно в своем подтексте, а не в самом тексте². И писатель и композитор в равной мере жаждали, однако в равной мере неясно представляли себе конкретные формы грядущего обновления. Но то, что они тем не менее проявили большую чуткость к голосу времени, сделало их великими художниками своей переломной эпохи.

¹ Примечательно, что современные исследования, посвященные чеховской драматургии, насыщены такой терминологией, как «музыкальность», «симфонизм», «тональность», «полифоничность», «лейт-мотив».

² Не случайно единственным непосредственным обращением Рахманинова к Чехову оказался романс (ор. 26 № 3, 1906) на слова заключительного монолога Сони из пьесы «Дядя Ваня» — «Мы отдохнем». По свидетельству О. Риземана, Рахманинов говорил, что Чехов не раз намеревался написать для него оперный текст и предлагал либретто, составленные по своей повести «Черный монах» и по одной из новелл «Героя нашего времени» Лермонтова. В последнем случае, по всей очевидности, имелась в виду «Бэла», которой писатель в свое время пробовал заинтересовать Чайковского (Риземан ошибочно называет произведение «Княжной Бэлой», путая его с «Княжной Мэри»). Однако эти либретто не представились Рахманинову благодарными для музыкального воплощения (см.: Воспоминания Рахманинова, с. 151).



С. В. Рахманинов, 1916 г.



С. В. Рахманинов играет в сопровождении оркестра под управлением С. А. Кусевичского. С рисунка В. И. Россинского, 1917 г.



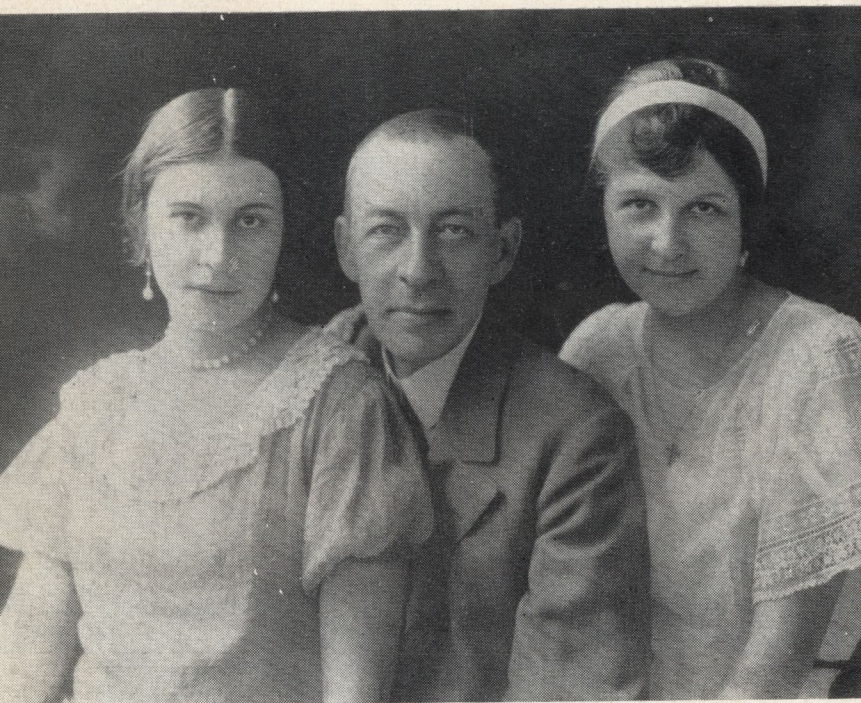
С. В. Рахманинов,
1922 г.



Руки С. В. Рахма-
нинова



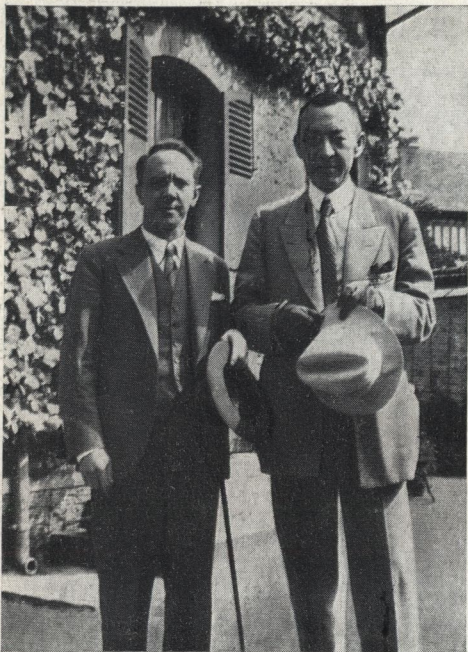
С. В. Рахманинов в группе музыкантов на приеме у Ф. Стейн-
вея 11 января 1925 г. В первом ряду, справа налево: И. Гоф-
ман, Ф. Стейнвей, В. Фуртвенглер, Н. К. Метнер, И. Ф. Стра-
винский. Во втором ряду: второй справа С. В. Рахманинов,
третий Ф. Крейслер. В третьем ряду: первый справа
П. Монте, третий А. И. Зилоти.



С. В. Рахманинов с дочерьми Ириной (слева) и Татьяной



С. В. Рахманинов с внучкой Софинькой, 1926—1927 г.



С. В. Рахманинов и
М. Чехов, 1930 г



С. В. Рахманинов в сво-
ей студии. Сенар 1930-е гг.

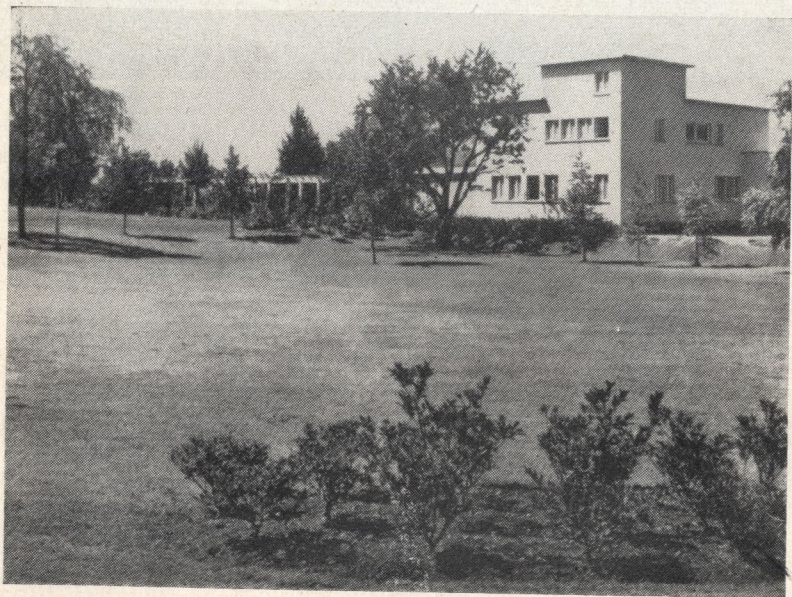


С. В. Рахманинов за роялем. Конец 1930-х гг.

С. В. Рахманинов у руля моторной яхты «Сенар», 1939 г.



Имение С. В. Рахманинова Сенар в Швейцарии





Слева направо: Н. А. и С. В. Рахманиновы,
Н. К. и А. М. Метнеры. Лондон, 1938 г.



Сцена из балета «Паганини» в постановке М. М. Фокина.
Лондон, 1939 г.

С. В. Рахманинов последний раз выступает в Европе.
Люцерн, 11 августа 1939 г.





С. В. Рахманинов
за дирижерским
пультот. Начало
1940-х гг.

С. В. Рахманинов.
Бeverли-Хилс, Ка-
лифорния, 1942 г.



С. В. Рахманинов
и Ю. Орманди,
1939 г.





Могила С. В. Рахманинова на кладбище Кенсико близ Нью-Йорка



Открытие мемориальной доски на доме № 2 по Малому Путинковскому переулку. Справа налево: И. С. Козловский, Г. В. Свиридов, К. А. Эрдели, А. А. Николаев, 26 марта 1966 г.



Юбилейный концерт в ознаменование 100-летия со дня рождения С. В. Рахманинова. Государственный симфонический оркестр СССР под управлением Е. Ф. Светланова исполняет «Симфонические танцы». Москва, Большой зал консерватории, 2 апреля 1973 г.

1.

3 сентября 1904 года в Большом театре за дирижерский пульт, на котором лежала партитура «Русалки» Даргомыжского, встал новый капельмейстер — Сергей Васильевич Рахманинов. По его настоянию пульт был передвинут с привычного места у рампы к переднему барьеру оркестровой ямы, и музыканты, несколько иначе рассажены, оказались перед глазами дирижера, а не за его спиной. Такой порядок, отвечающий возраставшей сложности оперных партитур, давно уже вошел в практику западных театров, его придерживался и байрейтский капельмейстер Ф. Байдлер, приглашенный в Москву специально на вагнеровский репертуар. И хотя главный дирижер Большого театра И. К. Альтани, дослуживавший свой предпоследний сезон, продолжал по старинке размещаться поближе к певцам, Рахманинову удалось утвердить новую традицию.

Долго не давая своего согласия и продолжая колебаться уже после подписания контракта, Рахманинов, придя в Большой театр, с жаром принялся за работу. Новый дирижер, кроме общих репетиций с оркестром, стал предварительно сам репетировать под рояль с солистами, которым тотчас пришлось столкнуться с его чрезвычайной художественной взыскательностью и волевым характером. «Боже мой, какую панику он навел, явившись на первую репетицию оперы «Князь Игорь»! — вспоминала Н. В. Салина, уже немолодая, очень музыкальная певица. — Для начала он вызвал одних мужчин, а на другой день мы, женщины, должны были продемонстрировать свою квалификацию. За кулисами зашумели: «Рахманинов всех ругает», «Рахманинов на всех сердится», «Рахманинов сказал, что никто петь не

умеет», «Рахманинов посоветовал многим снова поступить в консерваторию». Одним словом, имя Рахманинова потревоженный муравейник склонял на все лады.

На другой день с неприятным чувством некоторой неуверенности в себе ехала я на репетицию. Рахманинова я застала уже в фойе, где мы репетировали. Он вел репетицию сам, без концертмейстера. Посмотрела я на его холодное лицо, и забытое чувство смущения, как перед экзаменом, зашевелилось во мне.

Сухо поздоровавшись и назвав меня г-жой Салиной, он сел за рояль и открыл клавиры на ариозо Ярославны в тереме. Перелистывая ноты, он кратко и повелительно бросал мне фразы: «Я хочу, чтобы здесь вы сделали рiапо», «Чтобы это место звучало колыбельной песнью», «Тут надо ускорить» и т. д. Я, давно отвыкшая от положения ученицы, внутренне поежилась и, наконец, не очень любезным тоном предложила ему сначала послушать, как я пою ариозо, а потом попутно давать мне указания или вносить изменения в мою трактовку. Он холодно на меня взглянул, закрыл клавиры и начал репетицию с пролога. Мужчины сумрачно сгруппировались вокруг рояля. Рахманинов положил руки на клавиши, и под его пальцами рояль запел и разлился потоками чудной музыки Бородина. Ах, какой это был бесподобный пианист! Хотелось не петь, а слушать его долго-долго. Я следила за ним, за его лицом. Оно оставалось непроницаемым, и только ноздри дышали жизнью, то раздуваясь, то спадая, выдавая какие-то внутренние переживания»¹.

По-видимому, с этого времени, когда Рахманинов уже в качестве известного музыканта стал регулярно появляться перед широкой публикой и повседневно сталкиваться с многолюдным «муравейником» труппы Большого театра, жизнь надела на него маску суровой

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 39. На репетиции Рахманинов не сделал Салиной ни одного замечания, сразу оценив ее вкус и музыкальность. А в рецензии на первое исполнение «Князя Игоря» под его управлением Н. Д. Кашкин писал: «...езде мягкая сдержанность оркестрового аккомпанемента позволяет звучать свободнее голосам солистов, лишь при этом выигрывающих. Мы, например, всегда считали г-жу Салину лучшею из московских исполнительниц партии Ярославны, но никогда раньше ей не удавалось спеть своей арии во второй картине первого акта так хорошо, как в этот раз, и в этом случае значительная доля заслуги принадлежит капельмейстеру» («Московские ведомости», 1904, 20 сент.).

непроницаемости и даже, как подчас казалось, некоторой надменности, поражающую, а то и пугавшую окружающих. Такое впечатление усугубляли очень высокий рост, при подтянутой осанке сухощавой фигуры, и резко-характерное в своих крупных чертах — словно вычеканенное из бронзы — лицо, о котором впоследствии С. Т. Коненков сказал, что оно было настоящей «находкой» для скульптора. И только близкие люди знали, каким душевно застенчивым, чутким и добрым, подчас неудержимо веселым, нередко же мучительно сомневающимся в себе человеком был тот, кто носил эту маску. Внутренне легко ранимый, он умел, однако, на людях одеваться в броню внешней непроницаемости, мужественно собирать свою волю и властно внушать ее другим. В соединении с гениальной творческой фантазией, феноменальными слухом и музыкальной памятью это свойство природы сделало его, по выражению современных критиков, «божьей милостью» дирижером, приход которого за капельмейстерский пульт Большого театра не мог не оказаться выдающимся событием.

При всем том начало этой работы явилось для Рахманинова нелегким испытанием. Ему был поручен основной русский оперный репертуар театра, и за первые 29 дней он появился перед публикой с пятью разными партитурами — «Русалкой», «Евгением Онегиным», «Князем Игорем», «Жизнью за царя» и «Пиковой дамой» (первые представления прошли 3, 10, 17, 21 сентября и 1 октября, 25 октября добавился «Опричник» Чайковского). Но, несмотря на то, что к «Русалке» и «Евгению Онегину» у Рахманинова было всего по две небольшие оркестровые репетиции, критика сразу уловила в музыкальной части спектаклей «новый дух», долгожданную «струю свежести», пробившуюся сквозь застоявшуюся рутину обычного, по-казенному отштампованного капельмейстерского сопровождения, как правило, слишком громогласного, нередко заглушавшего певцов. У Рахманинова же рецензенты стали тотчас отмечать «концертную» яркость и тонкость исполнения отдельных оркестровых номеров — увертюры, танцев («какую до сих пор мы привыкли слышать только в симфонических собраниях»¹) и, одновременно, — бережную сдержанность и выразительную нюансировку в аккомпанементе

¹ Кашкин Н. «Московские ведомости», 1904, 20 сент. (*Театр и музыка*).

пению, где подчас даже в речитативных эпизодах «один сильнее выдвинутый аккорд давал иногда совсем новый характер музыкальному содержанию той или другой фразы»¹. Даже в такой опере, как «Русалка» Даргомыжского, не отличающейся подчеркнутой симфоничностью партитуры, Рахманинов ярко исполнял увертюру, сделал более интересным звучание цыганской пляски (взяв небывало быстрый темп) и хора русалок (придав ему фантастический колорит оттенком *pianissimo*).

В дальнейшем критика отметила то главное направление, в котором быстро развивалось и совершенствовалось мастерство Рахманинова-дирижера. При множестве отдельных достижений (от выделения интересных деталей в «средних голосах» оркестровой партии до особо впечатляющей подачи целых сцен) он стал поражать замечательным охватом всей оперной партитуры, последовательным выявлением ее главной образно-драматургической сути, например, великолепной передачей мощного эпического духа бородинского «Князя Игоря». Вершиной же явилась рахманиновская интерпретация гениальной оперы-симфонии — «Пиковой дамы» Чайковского. 26 октября 1904 года Рахманинов продирижировал юбилейным — сотым — исполнением этого произведения в Большом театре, с участием лучших вокальных сил — в частности, Шаляпина (Томский и Златогор), Неждановой (Прилепа), Грызунова (Елецкий). По инициативе Рахманинова музыка Чайковского звучала тогда в Большом театре всю неделю. Он продирижировал также «Евгением Онегиным» и «Опричником». Кроме того, были даны все три балета великого композитора. Н. Д. Кашкин писал: «Лучшим исполнителем в 100-м представлении «Пиковой дамы», по нашему мнению, следует назвать г. Рахманинова, внесшего чрезвычайную тонкость и осмысленность в оркестровое сопровождение, часто имеющее главное значение в изображении драмы, происходящей на сцене. Уравновешенность различных групп инструментов, живая постепенность, а по временам и горячая страстность оттенков соединялась с обдуманной цельностью исполнения оркестра и создали в нем непрерывную, последовательную жизнь, отражавшую на себе весь ход драмы. Оркестр аккомпанировал превосходно, так что публика

¹ Кашкин Н. «Московские ведомости», 1904, 5 сент. (Театр и музыка).

вполне по заслугам сделала г. Рахманинову шумную овацию после пятой картины оперы»¹. Взрыв рукоплесканий вызывала и Пастораль в третьей картине.

В первый месяц работы Рахманинов великолепно разрешил и другую юбилейную задачу. 21 сентября 1904 года в Большом театре под его управлением прошло в 478 раз представление «Ивана Сусанина» (под принятым тогда названием «Жизнь за царя»). По случаю столетия со дня рождения Глинки для подготовки обновленной постановки оперы была создана комиссия, отдавшая музыкальную часть в руки нового капельмейстера. Рахманинов блестяще оправдал оказанное доверие, решительно очистив произведение от многих антихудожественных наслоений, накопившихся за 68 лет. В юбилейном спектакле были восстановлены почти все купюры. С другой стороны, Рахманинов сократил, вернув к глинкинскому оригиналу, мазурку в польском акте (балетмейстеры растянули ее произвольными повторениями и сделали «роскошным» хореографическим номером, тормозившим развитие действия). Рахманинов не побоялся пойти резко наперекор укоренившимся привычкам и исполнителей, и публики. А балетных артистов он заставил плясать мазурку без лихого звона шпор, мешавшего различать оттенки оркестрового звучания (не отступив перед потребовавшейся бумажной волокитой со многими рапортами и приказами дирекции). В самом музыкальном исполнении Рахманинов выявил небывалую ритмическую энергию и контрастность движений, сумев, по выражению Ю. Энгеля, «схватить основной жизненный нерв всякого темпа»². «Никто не подозревает, сколько было энергии в Глинке. Все темпы, в которых принято его исполнять, — слишком медленные», — утверждал многие годы спустя сам Рахманинов³. Вместе с тем он требовал строгой простоты от всех исполнителей, в числе которых были Шаляпин (Сусанин), Нежданова (Антонида) и Евгения Збруева (Ваня). В результате опера зазвучала «сильнее, ярче, выразительнее и в то же время во многом проще и правдивее»⁴.

¹ К а ш к и н Н. Д. Большой театр. — «Московские ведомости», 1904, 28 окт.

² Э н г е л ь Ю. Д. «Жизнь за царя». — «Русские ведомости», 1904, 25 сент.

³ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 223.

⁴ «Русские ведомости», 1904, 25 сент.

Шаляпин, по словам Энгеля, «заново и ярко» осветил образ Сусанина, партию которого исполнял уже девятый год. Она была первой центральной партией, спетой великим певцом под управлением Рахманинова, с которым он продолжал тесно общаться вне театра, особенно любя устраивать с ним импровизированные концерты «по вдохновению» в домашней, дружеской обстановке. Один из таких концертов, близких по времени к обновленной постановке «Ивана Сусанина», описал Н. Д. Телешов, собиравший у себя в те годы, по средам, кружок молодых, прогрессивно настроенных литераторов: «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 припадок вдохновения двух крупнейших артистов... Рахманинов умел прекрасно импровизировать, и когда Шаляпин отдыхал, он продолжал свои чудесные экспромты, а когда отдыхал Рахманинов, Шаляпин садился сам за клавиатуру и начинал петь русские народные песни. А затем они вновь соединились, и необыкновенный концерт продолжался далеко за полночь. Тут были и самые знаменитые арии, и отрывки из опер, прославившие имя Шаляпина, и лирические романсы, и музыкальные шутки, и вдохновенная увлекательная «Марсельеза»¹.

Итак, в дружеском кругу «артисты императорских театров» Шаляпин и Рахманинов исполняли «Марсельезу», ставшую в русском варианте «Рабочей Марсельезой» — массовым гимном революции 1905 года. И происходило это поистине «накануне» — в дни трагической агонии осажденного уже многие месяцы Порт-Артура, падение которого 20 декабря 1904 года определило позорное поражение царского самодержавия в русско-японской войне и ускорило наступление давно уже назревших больших революционных событий. 1 января 1905 года большевистская газета «Вперед», издававшаяся нелегально в Женеве, напечатала пророческие слова В. И. Ленина: «Не русский народ, а русское самодержавие начало эту колониальную войну, превратившуюся в войну старого и нового буржуазного мира. Не русский народ, а самодержавие пришло к позорному

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 44. На этом вечере присутствовал Максим Горький.

поражению. Русский народ выиграл от поражения самодержавия. Капитуляция Порт-Артура есть пролог капитуляции царизма»¹. Через два дня в Петербурге рабочие Путиловского завода объявили забастовку, вылившуюся к 8 числу во всеобщую. На следующий день — 9 января, в «кровавое воскресенье», после расстрела по приказанию Николая II мирной демонстрации рабочих, явившихся с петицией к Зимнему дворцу, на петербургских окраинах появились баррикады. Первая русская революция началась...

В эти дни Рахманинову и Шаляпину довелось находиться в Петербурге. Вечером 8 января успел состояться восьмой концерт Зилоти (9—12 числа почти все спектакли и концерты были отменены), в котором была исполнена кантата «Весна» Рахманинова под авторским управлением и с Шаляпиным в качестве солиста. Концерт прошел без печатных программ, так как бастовали и типографские рабочие. В. П. Зилоти писала сестре: «...это было в минуту начала беспорядков, во дворе уже были войска на «случай», но потом угнали их, говоря, что «публика, как и всегда у Зилоти, чинная, бояться нечего»². 9 января Рахманинов проиграл Зилоти законченную полгода назад в клавире «Франческу да Римини», и в только что цитированном письме В. П. Зилоти, обычно отражавшей мнение мужа, были такие выражения: «чисто все рахманиновское, но что-то грандиозно разрастающееся... страшное впечатление!!».

Вскоре Шаляпин трижды исполнил в Большом театре под управлением Рахманинова некогда разученную с ним заглавную партию в «Борисе Годунове» Мусоргского (21, 24 и 27 января). Рецензенты, однако, хвалили главным образом одного Шаляпина, к тому времени уже знаменитого в этой роли. Спектакль же в целом находили плохо срепетированным, возобновленным наспех, в чем, возможно, сказалась тревожная политическая обстановка в те «тяжелые январские дни, когда все кругом напряженно зловеще насторожилось», когда «замерла на время и театральная-музыкальная жизнь»³.

2 февраля Рахманинов провел в пользу раненых на русско-японской войне спектакль, в котором Шаляпин

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 9. М., 1960, с. 158.

² Зилоти А. И. Воспоминания и письма, с. 372.

³ Энгель Ю. Итоги музыкального сезона 1904—1905. «Русские ведомости», 1905, 13 мая.

выступил в трех разных партиях — заглавной в «Алеко», Евгения Онегина в трех картинах из одноименной оперы и Варлаама в сцене в корчме из «Бориса Годунова». Еще одно появление Шаляпина в партии Алеко не оказалось на этот раз очень ярким¹, ибо артист, видимо, берег свои силы для выступления (первого и единственного) в партии Онегина, не вполне подходившей ему по диапазону голоса и не оказавшейся близкой сценически.

На следующий день, 3 февраля, в петербургской газете «Наши дни» подписи Рахманинова и Шаляпина можно было увидеть под «Постановлением московских композиторов и музыкантов», в котором были такие строки: «Когда в стране нет ни свободы мысли и совести, ни свободы слова и печати, когда всем живым творческим начинаниям народа ставятся преграды, — чахнет и художественное творчество. Горькой насмешкой звучит тогда звание свободного художника. Мы — не свободные художники, а такие же бесправные жертвы современных ненормальных общественно правовых условий, как и остальные русские граждане, и выход из этих условий, по нашему убеждению, только один: Россия должна наконец вступить на путь коренных реформ, намеченных в известных одиннадцати пунктах постановлений земского съезда, к которому мы и присоединяемся»². 5 февраля на страницах той же газеты присоединился к этому постановлению Римский-Корсаков, 5 февраля оно было перепечатано в Москве, в «Русских ведомостях», музыкальный отдел которых вел Энгель. Есть сведения, что именно он был автором текста «Постановления», обсуждавшегося еще в конце 1904 года вместе с Танеевым, Рахманиновым и Глиэром³. 7 февраля из Москвы в Петербург директору им-

¹ 21 сентября 1903 года Шаляпин превосходно спел Алеко на сцене Нового театра, загримировавшись при этом Пушкиным (Земфиру пела Салина). Но спектакль в целом был жестоко раскритикован, так как оказался в руках крайне слабого дирижера (П. П. Фельдта). «Тут бедный композитор был почти уничтожен, — писал Кашкин в «Московских ведомостях» от 23 сентября, — и остается радоваться, что его нет в Москве и он поэтому не присутствовал в театре, а то ему пришлось бы пережить тяжелые минуты». «Алеко», однако, удержался в репертуаре в течение двух сезонов.

² Петербургский съезд земских деятелей, состоявшийся в ноябре 1904 г., выработал программу политических реформ с требованием ряда гражданских свобод.

³ См. публикацию М. Леоновой «Московская консерватория в 1905 году» — «Советская музыка», 1963, № 5, с. 53.

ператорских театров было сообщено, что о Шаляпине и Рахманинове, как подписавших постановление, идут толки по всему городу.

В скором времени начались сильные политические волнения среди студентов Петербургской и Московской консерваторий. Римский-Корсаков выступил с открытым письмом в защиту революционно настроенного студенчества, и 23 марта стало известно, что он уволен с должности профессора Петербургской консерватории. Это вызвало бурный взрыв общественного протеста, среди проявлений которого видное место заняло помещенное «Русскими ведомостями» от 29 марта «Открытое письмо в дирекцию Петербургского отделения Императорского русского музыкального общества», заканчивавшееся следующим образом: «Позор не ему, «уволенному», а вам, в безумной слепоте дерзнувшим поднять руку на гордость родного искусства — великого художника и безупречного гражданина». Письмо подписали 90 музыкантов, через два дня было сообщено, что к ним присоединяются еще 11. Среди подписей стояли имена Рахманинова и многих дружески связанных с ним лиц — Танеева, Сахновского, Слонова, Морозова, Гольденвейзера, Брандукова, Гедике (Шаляпин выехал в это время на зарубежные гастроли).

Случилось так, что в это бурное, напряженное время открылась новая замечательная страница в музыкальной деятельности Рахманинова — он начал выступать с большими программами в качестве симфонического дирижера. Небольшой прелюдией к этому послужило участие в московском концерте Зилоти 30 ноября 1904 года, в котором Александр Ильич сыграл в сопровождении оркестра под управлением Рахманинова «Пляску смерти» Листа, фантазию «Скиталец» Шуберта—Листа и Первый концерт Чайковского. 16 января и 18 марта 1905 года Рахманинов провел симфонические концерты Кружка любителей русской музыки («Керзинского»), 14 и 28 марта продирижировал концертами Московского филармонического общества, обратившегося к нему в связи с тем, что заранее приглашенные именитые иностранные гастролеры — Артур Никиш и Феликс Вейнгартнер остерегались приехать в охваченную революционным движением Россию. 27 и 29 марта Рахманинов участвовал в сборной программе благотворительных концертов Большого театра, где под его управлением, кроме финала «Ивана Сусанина», были ис-

полнены также «Танец Анитры», «В пещере горного короля» Грига и Славянский марш Чайковского.

В отношении двух самых капитальных произведений, продирижированных тогда Рахманиновым¹, рецензенты отметили мужественный характер интерпретации Богатырской симфонии Бородина и особое внимание уделили Пятой симфонии Чайковского. Многим московским музыкантам была еще памятна ее неудачная премьера под авторским управлением, после которой произведение долго не звучало, пока его не «воскресил» А. Никиш. Для Рахманинова то было первое чужое симфоническое произведение, с которым он вышел на концертную эстраду, подвергаясь при совокупности всех сложившихся обстоятельств особо серьезному испытанию, блестяще выдержанному. Это засвидетельствовано, в частности, начавшим тогда выдвигаться на заметное место в московском музыкальном мире Н. К. Метнером, вспоминая впоследствии: «Никогда не забуду Пятой симфонии Чайковского. До Рахманинова нам приходилось слышать эту Симфонию главным образом от Никиша и его подражателей. Никиш, как говорили, спас эту симфонию после полного провала ее самим автором. Гениальная интерпретация Никиша, его своеобразная экспрессия, его патетическое замедление темпов стали как бы законом для исполнения Чайковского и сразу же нашли себе среди доморожденных, самозванных дирижеров слепых и неудачных подражателей. Не забуду, как вдруг при первом же взмахе Рахманинова вся эта подражательная традиция слетела с сочинения, и опять мы его услышали как будто в первый раз. Особенно поразительна была сокрушительная стремитель-

¹ В двух концертах Керзинского кружка Рахманинов исполнил произведения русских композиторов — Глинки («Камаринская»), Чайковского (Пятая симфония и аккомпанемент к Фантазии для фортепиано с оркестром, сыгранной Танеевым), Балакирева (Увертюра на тему трех русских песен), Бородина (Вторая симфония), Мусоргского («Ночь на Лысой горе»), Римского-Корсакова (симфоническая картина «Садко»), Глазунова («Зима» из балета «Времена года»). Программу филармонических концертов составили, за исключением Пятой симфонии и «Франчески да Римини» Чайковского, сочинения западноевропейских композиторов — Бетховена (увертюра к «Эгмонту»), Мендельсона (музыка ко «Сну в летнюю ночь»), Вагнера (антракт к третьему действию «Лоэнгрина»), Листа (Первый фортепианный концерт, солистка Фрида Кваст-Ходапп), Грига (Первая сюита «Пер Гюнт»), Мошковского (скрипичный концерт, солист К. К. Григорович).

ность финала как противовес никишевскому пафосу, несколько вредившему этой части»¹.

При неизбежной разнице в отдельных суждениях критические отзывы отразили яркость и значительность концертно-симфонических выступлений Рахманинова. При этом Кашкин особенно приветствовал цельность рахманиновских трактовок, а Энгель так сформулировал «основные качества» рахманиновского дирижирования: «сознательная определенность намерений и твердость их выполнения». «Вообще, — резюмировал Энгель, — и в области симфонической музыки молодой капельмейстер Большого театра выказал те же выдающиеся достоинства, как и в опере»². «Мне довелось многократно слушать выступления Рахманинова-дирижера, — вспоминал Р. Глиэр. — Внешняя сторона дирижирования Рахманинова поражала скупостью движений, уверенным спокойствием, графической точностью жестов, замечательно верным чувством темпа. Но самое важное, конечно, — его глубочайшее постижение самого духа музыки, правдивость толкования замыслов композиторов, чьи произведения он брался интерпретировать»³.

2.

По завершении оперных спектаклей Рахманинов уехал в начале мая 1905 года в Ивановку, где около двух с половиной месяцев трудился над инструментовкой своих двух опер, и 30 августа вновь появился за капельмейстерским пультом в Большом театре.

5 сентября был заключен бесславный для царизма Портсмутский мирный договор с Японией — при содействии некоторых иностранных держав, встревоженных развитием революционного движения в России. Оно, однако, усиливалось, и с осени его главной ареной стала Москва. 19 сентября там началась большая забастовка печатников, вскоре на некоторое время прекратился выпуск газет, на улицах происходили вооруженные столкновения. 24 сентября выехал в Москву директор императорских театров В. А. Теляковский, обеспокоенный

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 320—321.

² «Русские ведомости», 1905, 21 марта.

³ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 435.

политическим брожением среди рабочих сцены. «Было брожение, по полученным мною сведениям, и среди оркестра, тоже способного забастовать, — вспоминал Теляковский. — Капельмейстер Большого театра С. В. Рахманинов был из тех людей, на которого нельзя было рассчитывать как на человека, способного забастовку не допустить: напротив, он сейчас бы стал на сторону недовольных — он и так уже неоднократно высказывал мнение, что музыкантам мало платят»¹. Днем раньше из Петербурга в Москву выехал Римский-Корсаков, чтобы присутствовать на репетициях своей оперы «Пан воевода», которые вел Рахманинов, пригласивший автора письмом, исполненным скромной почтительности. Постановка в Большом театре уже целый год откладывалась, а в связи с мартовскими событиями, после которых было временно запрещено публично исполнять корсаковскую музыку, «Пан воевода» мог совсем не пойти. Но Римский-Корсаков продолжал «надеяться, что Рахманинов настоит на его постановке»². «Предоставьте мне инициативу до последней репетиции, — попросил Римского-Корсакова Рахманинов, — и тогда, если что-нибудь в моей трактовке вам не подходит, я сделаю еще одну репетицию в день спектакля и внесу изменения, которые вы потребуете»³. За час до последней репетиции Рахманинов указал Римскому-Корсакову все *accelegerando* и *ritardando* и тот со всем согласился. «Дирижировал талантливый Рахманинов, — вспоминал Римский-Корсаков о премьере, состоявшейся 27 сентября. — Опера оказалась разученной хорошо, но некоторые из исполнителей были слабоваты, например, Мария—Полозова и Воевода—Петров. Оркестр и хоры шли превосходно. Я был доволен тем, как опера выходит в голосах и в оркестре»⁴. «В это время в Москве было очень беспокойно, — поясняет Теляковский, — газеты и афиши не выходили и, конечно, состояние это не могло не отразиться на сборе: первое представление собрало едва лишь треть зала. Опера прошла с успехом, хотя и не шумным. На представлении присутствовал Римский-Корсаков и ему была сделана внушитель-

¹ Теляковский В. А. Воспоминания. Л.—М., 1965, с. 229.

² Н. А. Римский-Корсаков. Сб. документов. М., 1951, с. 93.

³ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 222.

⁴ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935, с. 325.

ная овалация. Он был особенно популярен в это время не только как автор, но и как политический протестант»¹.

Между тем стачка московских печатников открыла новый этап в развитии революционных событий, приведя в октябре к небывало грандиозной всероссийской политической забастовке, парализовавшей промышленные центры и железные дороги. 17 октября Николай II подписал манифест, обещающий введение демократических свобод и созыв законодательной Государственной Думы. Но большевики во главе с В. И. Лениным, разоблачая царский манифест как вынужденный политический маневр, призывали к вооруженному восстанию, поднятому в декабре московским пролетариатом и поддержанному рабочими нескольких промышленных городов. К концу месяца восстание было, однако, подавлено, стал свирепствовать военно-полицейский террор. Начался период отступления революции, продолжавшийся около двух лет.

В октябре и декабре 1905 года спектакли и концерты в Москве отменялись на много дней. В городе прекращалась работа транспорта, торговли, водопровода, электрических станций. Абонементные симфонические концерты Керзинского кружка в новом сезоне успели состояться между двумя волнами революционных событий. В программу первого концерта, проведенного Рахманиновым 30 октября, вошли «Антар» Римского-Корсакова, «Тамара» Балакирева, «Интермеццо» и «Баба-Яга» Лядова, «Ночь в Мадриде» Глинки. Первая симфония Аренского, Лирическая поэма Глазунова, симфоническая баллада «Воевода» Чайковского, вступление к «Сорочинской ярмарке» Мусоргского и «Гопак» из этой оперы прозвучали под управлением Рахманинова, проаккомпанировавшего также свой Второй концерт Игумнову, в следующем концерте кружка — 26 ноября. В тот же вечер в Большом театре случилось чрезвычайное происшествие. Участвуя в благотворительном концерте в пользу убежища для престарелых артистов, Шаляпин по требованию публики спел одну из самых популярных революционных песен — «Новую Дубинушку». 18 октября он уже пел ее публично в ресторане «Метрополь»², но власти решили посмотреть на это сквозь

¹ Теляковский В. А. Воспоминания, с. 328.

² Впоследствии яркое описание этого эпизода Горький включил в свой роман «Жизнь Клима Самгина».

пальцы — как на частное дело. Теперь же в Петербург полетело донесение о недопустимом поведении на императорской сцене, быстро дошедшее до самого царя, и только боязнь вызвать сильный взрыв общественного возмущения помешала Николаю II отдать приказ об увольнении Шаляпина. А тот 3 декабря в Петербурге опять спел «Дубинушку», потребованную аудиторией, в экстренном концерте Зилоти, где, среди прочего, исполнял Каватину Алеко и «Судьбу» Рахманинова. К такому поступку располагала сама атмосфера, создавшаяся тогда в концертах Зилоти, где 5 ноября впервые прозвучали симфонические обработки «Дубинушки» и «Эй, ухнем!», сделанные Римским-Корсаковым и Глазуновым (последним — по специальной просьбе Александра Ильича, чтобы начинать выступления исполнением бурлацкой песни вместо царского гимна). В это время московские газеты известили, что градоначальник «сделал распоряжение по театрам не исполнять «Марсельезы»; в противном случае спектакли будут прекращены»¹. Это имело прямое отношение к Рахманинову. Ибо осенью 1905 года, когда в Большом театре реакционно настроенная часть публики стала демонстративно требовать перед началом, в антрактах и по окончании спектаклей исполнения царского гимна, произошло однажды следующее:

«Как-то раз играли гимн. После того, как уселась публика, свет в зале был спущен, дирижер С. В. Рахманинов встал на свое место, вдруг с галерки разда-лось:

— «Марсельезу! Марсельезу!»

Все были ошеломлены. Полиция бросилась наверх. Кто-то пронзительно свистнул.

С. В. Рахманинов растерялся, смущенно смотрел на оркестр, хотел было начинать третий акт оперы, но первые же звуки потонули в вихре криков:

— «Марсельезу, Марсельезу!..»

Из-за кулис неожиданно вышел управляющий конторой дирекции Н. К. Бооль и обратился к публике с речью. Что говорил он, понять было трудно за ревом и требованиями Марсельезы. Рахманинов ушел со своего места. Вдруг оркестр без дирижера громыхнул Марсельезу! В зале произошла чуть ли не битва. Одни кричали «Долой Марсельезу», другие с пеной у рта «К чер-

¹ «Московские ведомости», 1905, 6 ноября.

ту гимн!». Внезапный яркий свет в зале подействовал успокоительно. Неизвестное лицо с балкона обратилось с речью, прося сохранять тишину и дать кончить оперу. В антракте Рахманинов поставил дирекции ультиматум: или играть гимн без него, или играть с ним — Марсельезу. Н. К. Бооль, говорят, получил на запрос директору В. А. Теляковскому ответ — «присоединиться к Рахманинову». Последний вышел к дирижерскому пульта под гром аплодисментов всего зала...

На время театр приобрел на Марсельезу права гражданства... Марсельеза игралась каждый спектакль, пока не смолкла вместе с ликвидацией декабрьского восстания¹. Сохранился набросок обработки «Марсельезы», сделанный рукой Рахманинова².

18 декабря 1905 года Рахманинов продирижировал «Шехеразадой» Римского-Корсакова, «Весной» Глазунова и «Франческой да Римини» Чайковского в концерте в пользу общества взаимопомощи оркестрантов. Когда 26 декабря возобновились (и больше не прерывались до конца сезона) спектакли, в Большом театре продолжилась репетиционная подготовка двух новых опер Рахманинова, премьеры которых, уже не раз откладывавшаяся, состоялась, наконец, 11 января 1906 года. Рахманинову пришлось преодолеть серьезные трудности с подбором основных исполнителей. По случайным причинам от партии Франчески отказалась готовившая ее Нежданова. Взамен выступила Салина, спевшая труднейшую партию очень музыкально. Однако певица не подходила к роли по возрасту и внешним данным. Самым же большим огорчением для автора явилось то, что Шаляпин, в расчете на которого писались партии Барона и Ланчотто, отнесся к ним весьма прохладно, затянул дело и, в конце концов, был заменен недавно принятым в труппу Георгием Баклановым. Рахманинова обидело, хоть и ненадолго, замечание Шаляпина по поводу «Скупого рыцаря»: «Слова Пушкина здесь сильнее того, что ты написал»³. Известно также, что за несколько дней до премьеры рахманиновских опер в Москве Шаляпин, будучи в Петербурге, сам вызвался пропеть партию Барона в домашнем исполнении «Скупого

¹ Липаев И. В. Большой театр. (Из записок очевидца). Рукопись, ГЦММК, фонд 13, № 10.

² ГЦММК, фонд 18, № 144

³ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 191.

рыцаря» у Римского-Корсакова. Вечером 4 января 1906 года Шаляпин, «поддержанный превосходным «оркестром» — Ф. М. Blumenфельдом, пел с большим увлечением; сцену в подвале с сундуками, наполненными золотом, провел с пстрысающей силой, поразительно образно, несмотря на отсутствие сцены и грима. В завязавшемся тотчас по окончании музыки оживленном обмене впечатлениями Шаляпин высказался в том смысле, что в «Скупом рыцаре» нет столь органической, неразрывной связи между словом и вокальной мелодией, какая существует в «Каменном госте» и «Моцарте и Сальери». Симфонически развитый оркестр у Рахманинова великолепно выражал общий смысл, обобщенное настроение каждой сценической ситуации. Однако в вокальной линии нет той «лепки слова в звуке», которая так удивительна у Даргомыжского, Мусоргского. От этого задача певца в опере Рахманинова очень трудна»¹. И это было сказано после того, как Шаляпин доказал, что может превосходно справиться с такой задачей! Главная суть дела, думается, была не столько в самой декламации, сколько в непривычной акцентированности оркестровой партии. Обратим внимание на то, что Шаляпину вообще не довелось петь в операх с особым «симфоническим креном» — ни в вагнеровских, ни в поздних корсаковских. Еще же ранее произошло следующее. Рахманинов, написав свои оперы, пригласил к себе Шаляпина, чтобы их ему показать. «Мы были втроем: Рахманинов, Шаляпин и я... — вспоминал А. Б. Гольденвейзер. — Когда Рахманинов показывал нам свои оперы, Шаляпин пел партию Скупого и партию Ланчотто Малатесты и произвел на нас огромное впечатление, несмотря на то, что пел с листа. Тем не менее он поленился выучить Скупого; партия эта чем-то не давалась ему, и он отказался выступить в этих операх»².

Бакланов, обладавший очень красивым баритоном, оказался хорош в партиях и Барона (эту трудную роль он сценически прошел с А. П. Ленским) и, особенно, Ланчотто. Эффектен был Грызунов в небольшой партии Герцога, в чем-то одобряли, в чем-то порицали тенора Боначича (Альбер и Паоло). В целом публика лучше восприняла более сюжетно привычную для опер-

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 389.

² Там же, с. 454.

ной сцены «Франческу» и, по наблюдению Кашкина, особенно симпатизировала самому автору-дирижеру. Необычность склада новых рахманиновских опер, в особенности «Скупого рыцаря», отразила пестрота обильных критических отзывов: рецензентам пришлось столкнуться с большой трудностью жанровой проблематики.

21 января Кашкин сообщил в «Московских ведомостях»: «Оперы С. В. Рахманинова после четырех представлений, по желанию автора, снимаются с репертуара и в этом сезоне больше уже не пойдут. В будущем сезоне они будут возобновлены с участием г. Шаляпина». Это обещание, оказалось, однако, неосуществленным — прежде всего потому, что, закончив 12 февраля свой контракт с Большим театром, Рахманинов нового более не подписал, а вместе с его уходом выпали из репертуара и его оперы.

Когда в середине января в Москву приехал Теляковский, Рахманинов пришел к нему с заявлением, что едва ли останется на будущий сезон в театре. Его не соблазнило предложение занять пост главного дирижера, получить особые полномочия. Сначала он ссылался на предстоящую большую концертную поездку в Америку¹. Но потом объяснил, что недоволен многим в работе — расшатавшейся дисциплиной оркестрантов, плохим профессиональным уровнем ряда из них (а также — вокалистов), лишь дотягивавших до пенсии, всяческими инцидентами на почве интриганства, зависти (кстати, один из театральных сотрудников вскоре явился «предупреждать» Теляковского, что Рахманинов метит на его директорское место, и «чем больший успех и авторитет он будет иметь, тем опаснее он» — ведь его «Шаляпин даже боится»²). Окончательный разговор был тогда отложен, но Теляковскому стало ясно, что капельмейстер с таким особым дарованием и с исключительной художественной взыскательностью в театре надолго не останется — слишком много «брала у него

¹ В это время американская пресса уже сообщала о предстоящих гастролях Рахманинова, в журнале «The Musician» был помещен его портрет. Приглашение, по-видимому, шло через знакомого по консерватории Модеста Альшулера, виолончелиста и дирижера, уехавшего в Америку и основавшего в Нью-Йорке «Русские симфонические концерты», в одном из которых (28 янв. 1904 г.) был исполнен рахманиновский «Утес».

² Теляковский В. А. Воспоминания, с. 331.

эта обязанность времени и нервов», а «его тянет слава, но другая, а именно — композиторская и концертная деятельность, свобода и независимость»¹.

После этого Рахманинов более полугода мучительно колебался, решая и перерешая, как ему поступить в дальнейшем. Предложений на будущий сезон было много: ехать на два месяца в Америку, заключить новый контракт с Большим театром, взять на себя дирижирование десятью симфоническими концертами московского отделения Русского музыкального общества (Сафонов еще осенью 1905 года ушел и оттуда, и из консерватории, отправившись концерттировать за границу). Главной же причиной колебаний было желание не брать регламентированных обязательств, чтобы не помешать возобновлению занятий композицией.

В середине марта 1906 года Рахманинов уехал с семьей в Италию, где пробыл четыре месяца — сначала во Флоренции, потом в приморском дачном местечке Marina di Pisa. Около месяца напряженного труда ушло на поправку партитур «Скупого рыцаря» и «Франчески», подготавливавшихся к изданию. Следующий месяц был, очевидно, посвящен обдумыванию новой большой работы. По-видимому, еще в Москве Рахманинов попросил поэта М. П. Свободина написать либретто по роману Флобера «Салаambo» согласно сценарию, который набросал сам и передал уже из Италии. Однако Свободин так долго ничего не присылал, что Рахманинов, при посредстве Н. С. Морозова, перепоручил работу М. А. Слонову, от которого в середине мая получил текст для двух картин. Но тут надолго слегла Наталья Александровна, а вскоре тяжело заболела маленькая Ирина, и пока на подмогу из Москвы не приехала горничная Марина — близкий семье человек, — сам Сергей Васильевич, по собственному выражению, «в роли сиделки устал за это время гораздо больше, чем в роли дирижера за весь сезон»². Девочка проболела до середины июля, после чего все семейство возвратилось в Россию, решив провести остаток лета в Ивановке³.

¹ Теляковский В. А. Воспоминания. с. 143, 332.

² Письма, с. 285.

³ От пребывания в Италии остался ныне широко популярный «музыкальный сувенир». Это — Итальянская полька для фортепиано в 4 руки, в которой Рахманинов с изяшной простотой обработал мелодию, воспроизводившуюся на механическом пианино бродячими музыкантами в Marina di Pisa. Во второй редакции компо-

За неделю до отъезда из Marina di Pisa Рахманинов сообщил Морозову о «Саламбо»: «Не то что 2 акта я написал, у меня нет и двух тактов»¹. Но и в Ивановке, всей душой обрадовавшись родному приволью, он так и не смог начать работать над крупным замыслом, взявшись вскоре за сочинение романсов оп. 26, продолжившееся вплоть до возвращения в Москву к двадцатым числам сентября. С той поры — после недавнего горячего увлечения сюжетом — исчезли всякие упоминания о «Саламбо».

Драматизм и колоритность флоберовского романа, описывающего восстание наемных войск против Карфагена во время его войны с Римом в III веке до нашей эры, много раз привлекала композиторов и до, и после Рахманинова². Так, особый акцент, сделанный Флобером на социально-исторической линии, оказался близок Мусоргскому, который в годы 1863—1866 был увлечен сочинением оперы «Саламбо». Главным ее героем должен был стать ливиец Мато — вождь восставших, на важное место выдвигались мятежно-героические образы. Опера, не оконченная Мусоргским, во многом подготовила появление его зрелых народных музыкальных драм (в «Борисе Годунове» использованы фрагменты музыки, сочиненной для «Саламбо»).

Судя по переписке со Слоновым, Рахманинова интересовала преимущественно романтическая линия Мато—Саламбо. Показательно, однако, что композитора впервые увлек такой оперный сюжет, где трагедия всепоглощающей любовной страсти тесно сплетена с массовыми социальными столкновениями, где остро сопрягаются темы свободы и насилия, богатства и нищеты. Вместе с тем флоберовские античные образы не были близки Рахманинову. Столь далекое прошлое хотя в чем-то и перекликалось с настоящим, но мало проясняло его сложный лик. Ведь и Мусоргский, чтобы отразить «прошлое в настоящем», шагнул из древнего Карфагена в старую, но гораздо более близкую Русь. И не

зитор добавил веселый фанфарный контрапункт труб — в связи с просьбой Сергея Ильича Зилоти (петербургского морского офицера, любителя музыки, ему посвящена «Итальянская полька») аранжировать пьесу для духового оркестра.

¹ Письма, с. 287.

² В 1907 г. был опубликован план сценария, который сам Флобер некогда составил по «Саламбо», имея в виду постановку оперы и балета на музыку Верди или Берлиоза.

тогда ли Рахманинов охладел к «Саламбо», когда смог почувствовать, что усиленно переакцентируя на лирико-романтический лад своеобразную эпопею Флобера, он приближается к старому оперному шаблону, по которому на общем народно-массовом фоне главенствовали фигуры типа Юдифи и Олоферна, Самсона и Далилы?

От рахманиновской «Саламбо» не осталось ни одной нотной строчки. Думается, однако, что до нас все же дошли сложно преломленные отзвуки увлечения этим замыслом. Среди романсов ор. 26 выделяются два, приближающиеся к оперным фрагментам. В них обращают на себя внимание свободное чередование речитативных, ариозных и инструментальных эпизодов, развернутость общих масштабов. Это — «Два прощания» и «Кольцо» на стихи А. В. Кольцова. «Два прощания» — диалог сопрано и баритона — вообще единственный случай такого рода в камерно-вокальных сочинениях Рахманинова. Впрочем, партия баритона здесь нужна лишь для того, чтобы задавать краткие вопросы «главной героине», рассказывающей о двух прощаниях — с молодым человеком, который плакал при расставании, да она смеялась, и с другим, который был холоден, но по которому безутешно плачет сама. В ариозной кульминации — рассказе о втором прощании — в вокальной партии воскресает рахманиновская «лейтсеквенция любви». Она свободно и вместе с тем напряженно распета, а внедряющиеся в нее хроматизированные трихордные попежки подготавливают появление скорбных причетов в фортепианной партии — так происходит сопряжение оперно-романсных и песенных интонаций (см. пример 166).

«Помню... огромное, потрясающее впечатление от исполнения романса «Кольцо», — записала в своих мемуарах Е. Ю. Крейцер-Жуковская. — Когда Сергей Васильевич показывал свои романсы, он всегда их напевал. Романс «Кольцо» я слышала в его исполнении всего один раз, так что, через полстолетие, конечно, не могу рассказать никаких подробностей. Осталось в памяти только ощущение огромного впечатления. От фортепианного сопровождения Сергея Васильевича буквально дух захватывало»¹. Вариантно-повторный афористичный мотив, открывающий и пронизывающий фортепианную партию «Кольца», представляет собой сгус-

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 353.

Ах, об- нял он так хо- лод- но,

так су- хо речь по- вел со мной,

Plù vivo

Я е- ду, вишь, не- на- дол- го;

ток экспрессивно заостренных основных интонаций романса, песенно-речевых по происхождению. Секундовые стоны, переплетаясь со «скорбными» малыми терциями, тревожно колеблются — словно пламя «свечи воску ярова»:

167 Allegro

Это пламя затеплено, чтобы распясть кольцо — память далекого «друга милова». Сладостные воспоминания о нем ненадолго рожают светлый лирический рас-

пёв в ре-мажоре (тональности любви в раннем рахманиновском творчестве). Но кольцо лишь чернеет от огня и «звенит по столу память вечную».

В целом романс впечатляет, подобно остродраматической оперной моноscene, и заставляет вспомнить раскольницу Марфу в «Хованщине» Мусоргского. Неистовость эмоций и сумрачный колорит музыки в этом любовном заклинании наводят на мысль о том, что в каких-то своих чертах «Кольцо» могло зародиться в связи с такими эпизодами флоберовского романа, как экстатические обращения Саламбо к богине Танит. А последующая транспозиция «от Флобера к Кольцову» оказалась столь же закономерной у Рахманинова, как «от древнего Карфагена к старой Руси» у Мусоргского.

В ор. 26 есть и лаконичные лирико-драматические монологи приподнятого патетического характера, продолжающие линию романса «Как мне больно» из ор. 21. Это — «Все отнял у меня» (Тютчев), «Пощады я молю!» (Мережковский) и «Я опять одинок» (Шевченко—Бунин). В их текстах говорится о «мертвенном сне», забвении и покое, купленных дорогой ценой, о безнадежном одиночестве, но сама музыка дышит страстно-протестующей непримиримостью. В воплощении этого чувства большая роль принадлежит фортепианной партии. Сам Рахманинов считал, что в его ор. 26 роль аккомпаниатора «труднее, чем певцов», что, в частности, в романсе «Пощады я молю!» «роль фортепиано важнее»¹ — то есть, что здесь главенствует неумное бушевание страстей, а не душевная примиренность, о которой трактует текст. В романсе «Я опять одинок», написанном 4 сентября, наиболее мелодически яркая тема несмиряющегося душевного порыва всецело поручена фортепиано. Сама же она является динамическим вариантом итоговой кульминационной фразы: «А я хотел сказать: на вечную разлуку прощай, погибшее, но милое создание!» из другого романса — «Вчера мы встретились» (Полонский). Этот истинный шедевр (его очень любил и замечательно исполнял Шаляпин), написанный в той же трагедийной тональности ре минор, что и «Я опять одинок», возник всего днем ранее, 3 сентября 1906 года. Вновь посвященный теме погибшей любви и

¹ Письма, с. 395. «Кстати, я прошу этот романс исполнять скорее, чем у меня метроном показывает», — добавляет там же Рахманинов.

горестной разлуки, романс «Вчера мы встретились» занимает особое место, отличаясь исключительно сложным психологическим контрапунктом. И Полонскому, и Рахманинову удалось лаконично, но выразительно рассказать о встрече двух людей, все еще таящих друг к другу глубокое чувство, но непреодолимо разделенных жестокой жизненной действительностью. И тот, кто рассказывает об этом почти бессловесном свидании, все время сдерживает тяжесть собственных переживаний проникновенным состраданием к другому. Чутко следуя за смысловыми нюансами, внешне сдержанная вокальная декламация одновременно активна по отношению к форме текста. Она почти затушевывает рифмы, как бы превращая стих в «белый» (показательно, что Рахманинов умолял Слонова избавить его от рифм в либретто «Саламбо»). Такая ритмическая прихотливость создает непрерывный контраст с остигатной мерностью простой аккомпанементной формулы. Но при всей ритмической свободе вокальной партии ее мелодическая линия все время исподволь закругляется напевной волнообразностью. Она мягко сдерживает часто возникающие мотивы трепетного порыва, позволяя им рельефнее обозначиться лишь в приведенной заключительной фразе. С другой стороны, преимущественно «узкая» интервалика декламации удивительно оттеняет чуть более широкие (в основном — кварто-квинтовые) возгласы, превращая их в своего рода лейтмотив сострадания и застенчивой нежности. Наконец, важную обобщающую роль играет трижды проходящий у фортепиано и отзывающийся в вокальной партии скорбный песенный напев. В заключительном фортепианном отыгрыше этот напев, сопрягаясь с горестно-протестующим восклицанием, звучит как общий вывод, при всей камерности изложения приводящий на память коду финала Первой симфонии (пример 108) — вызов непримиримости, брошенный безжалостной судьбе:

[Moderato]

168

The musical score shows measures 168 through 172. The tempo is marked [Moderato]. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with various dynamics: *mf*, *dim.*, *mf*, and *mf*. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The piece ends with a final chord and a fermata.

Выдающиеся качества другого шедевра в ор. 26 — «Ночь печальна» (Бунин) — также обусловлены сочетанием народно-песенных интонаций с романсно-речитативными, вторгающимися в среднем эпизоде («Но кому и как расскажешь ты, что зовет тебя, чем сердце полно?»). Рахманинов считал, что в этом романсе приходится петь не столько певцу, сколько «аккомпаниатору на рояле»¹.

Таким образом, драматическая индивидуально-лирическая тематика новых рахманиновских романсов воплощалась с достаточной широтой. Однако композитор настойчиво искал и другие темы. Интересно, что, прося М. С. Керзину — уже вторично — прислать какие-нибудь поэтические тексты, Рахманинов умолял найти «хоть несколько стихотворений помягче»². И хотя неизвестно, из чего пришлось ему выбирать, ясно, что опорой самым светлым произведениям остались для него образы родной природы, запечатленные в романсах «Покинем, милая» (Голенищев-Кутузов) и «У моего окна» на слова Галиной (последний тесно примкнул к «Здесь хорошо» из ор. 21).

Одновременно в качестве нового явления в ор. 26 заметно усилилось тяготение к монологам, посвященным лирико-философским раздумьям и обличительным протестам. Самым бледным среди них оказался отвлеченно-созерцательный «Фонтан» (Тютчев). Для остальных пяти Рахманинов постарался отыскать у самых разных авторов — Хомякова, А. Толстого, Мережковского, Ратгауза и, наконец, Чехова — такие тексты, которые хотя бы отчасти были созвучны его помыслам. Нелегкими, однако, явились поиски средств воплощения этих текстов. Относительно благополучно разрешилась задача в самом камерном лирико-философском монологе «К детям» на слова Хомякова, где были найдены простые ласково-напевные декламационные интонации. В монологе Сони из четвертого действия «Дяди Вани» Чехова — «Мы отдохнем» — музыкальная декламация тонко следует за словесной (существует мнение, что Рахманинов в какой-то мере отразил здесь манеру сценической речи В. Ф. Комиссаржевской, исполнявшей эту роль), но не поднимается, равно как и фортепианная партия, до ярких самостоятельных обобщений. В музы-

¹ Письма, с. 305.

² Там же, с. 290.

ке ощущается больше грустной усталости и робкой неуверенности, чем светлой надежды.

Наибольшей музыкальной цельностью отличается монолог «Есть много звуков». По-видимому, содержание стихотворения А. К. Толстого было особенно близко к тому душевному состоянию, в котором находился Рахманинов, с трудом возвращавшийся к композиторской работе:

Есть много звуков в сердца глубине,
Неясных дум, непетых песен много;
Но заглушает вечно их во мне
Забот немолчных скучная тревога.

В этом монологе хорально-аккордовая фортепианная партия, поддерживая напевную вокальную декламацию, звучит как самостоятельная сосредоточенно-задумчивая пьеса. Близка к такому типу изложения, но более скорбна по характеру первая половина романса «Проходит все» (Ратгауз). Во второй же половине монолога нарастает волна взволнованной патетики, венчающаяся распевной итоговой фразой: «Я не могу веселых песен петь!», вслед за которой в фортепианной партии слышится протестующий возглас, родственный тому, что пронизывает финал романса «Пора!» (написанный в той же тональности ми-бемоль минор). Этой концовке придан итоговый смысл по отношению ко всему опусу, поскольку романс «Проходит все», сочиненный раньше нескольких других, был потом помечен последним, 15 номером. В центре же ор. 26 помещен монолог «Христос воскрес» на стихи Мережковского, которые, несмотря на философско-религиозное морализирование, привлекли Рахманинова обличением «мира, полного крови и слез», где «брата брат возненавидел», где «опозорен человек» и где пасхальный «гимн пред алтарями так оскорбительно звучит». Как и во всех предыдущих романсах-монологах социально-гражданственного характера («Дума», «Пора!», «Я не пророк»), вокальная партия вновь оказалась здесь пафосно-декларативной декламацией. Фортепианную же партию Рахманинов насытил тематически-обобщающим лейтафоризмом, сопрягающимся из двух импульсивных элементов. Один из них — аккордово-хоровой, включающий начальную интонацию обиходного напева «Христос воскрес», введенного некогда в финал Первой сюиты для двух фортепиано; второй же, изложенный в виде басовой речи-

тации, напоминает лейтафоризм насилия из Первой симфонии:



3.

Еще весной 1906 года у Рахманинова зародилась мысль — уединиться с осени где-нибудь за границей, чтобы всецело заняться композицией. В то же время он боялся не сладить «с своей тоской по России». Получая в Италии русские газеты, Рахманинов с напряженным интересом следил за политическими событиями на родине, обсуждая их в письмах к друзьям. События эти радовали мало. Рахманинов, в числе многих русских интеллигентов, настроенных против самодержавия, но возлагавших розовые надежды на парламентские реформы, не мог тем не менее не замечать нерешительности и непоследовательности новой Думы. Реакция же все увереннее поднимала голову, спустя год распустив и этот состав Думы, как слишком левый.

В середине июня Рахманинов как будто бы твердо остановился на том, чтобы с осени принять на себя руководство симфоническими концертами РМО в Москве. Он написал Римскому-Корсакову, прося разрешить продирижировать отрывками из его новой оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» и помочь достать ноты симфонической обработки «Дубинушки». Намеревался Рахманинов исполнить также новую, Восьмую симфонию Глазунова и его оркестровую обработку «Эй, ухнем». Но в середине августа, уже в Ивановке, Рахманинов узнал, что судьбы предстоящего концертного сезона МРМО весьма неопределенны, отказался от контракта, а заодно подал в отставку в Екатериненском и Елизаветинском институтах. К концу октября 1906 года семья Рахманиновых обосновалась в Дрездене, сняв удобный для занятий Сергея Васильевича небольшой особняк, окруженный садом. За три сезона —

вплоть до апреля 1909 года — Рахманинов провел здесь в общей сложности примерно полтора года, весной уезжая с семьей в Ивановку месяцев на пять и останавливаясь по дороге туда и обратно на некоторое время в Москве.

Тихое дрезденское существование, заполненное занятиями композицией, действовало успокоительно. «Живем мы здесь настоящими отшельниками: никого не видим, никого не знаем и сами никуда не показываемся, — писал Рахманинов 8 ноября Слонову. — Я работаю очень много и чувствую себя очень хорошо»¹. Но общения с друзьями-музыкантами Рахманинову очень недоставало, и он был рад сблизиться с находившимся в Дрездене москвичом Николаем Густавовичем Струве. Получивший композиторское образование в Дрезденской консерватории, Струве дружески расположил к себе Рахманинова своими человеческими, художественными, а позднее и деловыми качествами.

В Дрездене Рахманинов посещал оперные спектакли и симфонические концерты. А в двух часах езды находился Лейпциг с его знаменитым оркестром Гевандхауза, выступавшим под управлением А. Никиша — дирижера, которого Рахманинов много раз слышал в России и ценил исключительно высоко (исполнение им Шестой симфонии Чайковского он охарактеризовал так: «это было в полном смысле гениально»²). Не за горами был и Берлин с его интенсивной музыкальной жизнью, в том числе частыми выступлениями Никиша. Рахманинов посетил однажды его дирижерский урок в Лейпцигской консерватории, возмущившись, однако, бездарностью всех трех занимавшихся при нем учеников. В письмах к друзьям он делился впечатлениями от прослушанных произведений Баха, Генделя, Бетховена, Вагнера, Брамса. «Что-нибудь лучше этой Симфонии никто, никогда не напишет», — утверждал он в письме к Морозову от 30 марта 1908 года по поводу исполнения Девятой Бетховена. Весьма разными были впечатления от музыки современной. Так, несмотря на никитшевскую интерпретацию, одинаково «скверными» показались и оркестровая Серенада неоклассициста Регера и расплывчатая романтичность фортепианного концерта Мак-Доуэлла, сыгранного Тересой Карреньо. Двойст-

¹ Письма, с. 302.

² Там же, с. 318.

венной явилась реакция на одну из раннеэкспрессионистских опер — «Саломею» Р. Штрауса¹.

Мало бывая в эти годы в Москве, Рахманинов оставался, однако, в курсе ее концертной и театральной жизни, особенно внимательно следя за спектаклями «художественников». В конце сентября 1908 года, перед очередным отъездом в Дрезден, он успел посетить генеральную репетицию и, возможно, премьеру «Синей птицы» бельгийца М. Метерлинка, предоставившего право первой постановки Московскому Художественному театру. Вскоре театр праздновал десятилетие, и Рахманинов прислал из Дрездена музыкальное «Письмо К. С. Станиславскому». По описанию адресата, на юбилейном торжестве эту «очень талантливую музыкальную шутку» исполнил — «неподражаемо и грациозно» — Шаляпин. «Дорогой Константин Сергеевич, — писал он, — я поздравляю Вас от чистого сердца, от самой души. За эти десять лет Вы шли вперед, все вперед, и нашли «Си-и-ню-ю пти-цу», — торжественно прозвучал его мощный голос на церковный мотив «Многие лета», с игривым аккомпанементом польки Саца из «Синей птицы». Церковный мотив, сплетенный музыкально с детской полькой, дал забавное соединение»².

В ноябре 1906 года Сергея Васильевича обрадовало сообщение о том, что Попечительный Совет для поощрения русских композиторов и музыкантов (Римский-Корсаков, Глазунов и Лядов, распорядившиеся капиталом, завещанным М. П. Беляевым) вновь отметил одной из Глинкинских премий его сочинение — кантату «Весна». Первый раз Глинкинскую премию Рахманинову присудили еще в 1904 году — за Второй фортепиан-

¹ «Кстати, я слушал здесь оперу Р. Штрауса «Саломэ», — сообщал Рахманинов Морозову 27 окт. 1906 г., — и пришел в полный восторг. Больше всего от оркестра, конечно, но понравилось мне многое и в самой музыке, когда это не звучало очень уже фальшиво. И все-таки Штраус — очень талантливый человек. А инструментовка его поразительна. Когда я, сидя в театре и прослушав уже всю «Саломэ», представил себе, что вдруг сейчас, здесь же заиграли бы, например, мою оперу, то мне сделалось как-то неловко и стыдно. Такое чувство, точно я вышел к публике раздетым. Очень уж Штраус умеет наряжаться» (Письма, с. 208). С тем же корреспондентом Рахманинов поделился и восторгом от нового «великолепного» произведения в легком жанре — «Веселой вдовы» Ф. Легара.

² Станиславский К. С. Собр. соч., т. 1. М., 1954. Слова Письма процитированы здесь немного неточно.

ный концерт. Это свидетельствовало об упрочивавшемся признании Рахманинова-композитора крупнейшими петербургскими музыкальными авторитетами. С другой стороны, из газет и писем Рахманинов узнал, что 3 февраля 1907 года, в одном из петербургских «концертов Зилоти», несмотря на шаляпинскую интерпретацию, не имели успеха первая сцена «Франчески да Римини» и вторая сцена «Скупого рыцаря». А 12 февраля в Москве было холодно встречено первое исполнение романсов ор. 26 в концерте Керзинского кружка. Рахманинов воспринял это спокойно, полагая, что во втором случае дело объяснялось трудностью новых романсов и не слишком блестящим составом исполнителей (в концерте не смог участвовать, в частности, Собинов).

Доходили в тихий дрезденский особняк и другого рода вести. «Какое хорошее письмо написал Сербский в «Русских ведомостях» по поводу Шмидта (хотя Аркадий Михайлович и будет, может быть, со мной ругаться за это заявление)» — такими строками Рахманинов закончил 3 марта 1907 года свое письмо к М. С. Керзиной¹. Оно имело в виду смелое печатное выступление профессора-медика В. П. Сербского, раскрывшее мрачные обстоятельства, побудившие участника декабрьского вооруженного восстания в 1905 году Н. П. Шмидта покончить самоубийством в одиночной камере Бутырской тюрьмы.

Дрезденское «композиторское отшельничество» в строгом смысле слова продолжалось только один первый сезон, когда Рахманинов никуда не отлучался, кроме как раз-другой в соседний Лейпциг. Он огорчался даже тем, что дал согласие участвовать в мае 1907 года в одном из пяти Русских исторических концертов в Париже. Это была своего рода международная выставка отечественной музыки, вошедшая в серию «русских сезонов». Ее организовал на широкую ногу энергичный художественный антрепренер С. П. Дягилев, привлечший крупнейших исполнителей — Шаляпина, Никиша, Гофмана. Своими произведениями продирижировали тогда Римский-Корсаков, Глазунов и Рахманинов, под управлением которого в концерте 13/26 мая прошла его кантата «Весна» с Шаляпиным в качестве солиста. Рахманинов сыграл также в сопровождении оркестра под управлением Шевийяра свой Второй концерт, имев-

¹ Письма, с. 321.

Quatrième Concert

Dimanche 26 Mai

- I. Deuxième symphonie en fa dièse mineur (op. 16) GLAZOUNOW
I. Andante maestoso. Allegro.
II. Andante.
III. Allegro vivace.
IV. Andantino sostenuto. Allegro

Chef d'orchestre : CAMILLE CHEVILLARD

- II. Deuxième concerto pour piano en ut mineur (op. 18) RAKHMANINOW
I. Moderato.
II. Adagio sostenuto.
III. Allegro scherzando.

Exécuté par l'AUTEUR

Entr'acte

- III. Le Printemps, cantate RAKHMANINOW

Cette cantate a pour texte une poésie de Nekrassow. Le chœur célèbre l'arrivée du printemps fleuri. Dévoré par la jalousie un paysan projette de punir son épouse infidèle, mais au moment où il prépare la vengeance que la voix de l'hiver lui avait suggérée, les chants harmonieux du printemps lui inspirent une plus indulgente résolution. Les chœurs reprennent leur hymne joyeux, et à eux s'associe la voix du paysan, pour glorifier le printemps, saison de clémence et de sourires.

M. CHALIAPINE

Chœurs

Sous la direction de l'AUTEUR

- IV. *Thamar*, poème symphonique BALAKIREW
d'après une poésie de LERMONTOV.

Dans l'étroit défilé du Dariel, où mugit le Térék, au milieu des brouillards, s'élevait une ancienne tour. C'est là que vivait la reine Thamar qui, selon l'expression du poète,

*D'un ange avait l'aspect, d'un démon les pensées,
Cruelle, astucieuse, et divine à la fois.*

Par son appel enchanteur, elle attirait les passants dans la tour; et alors,

*Des cris passionnés dans l'ombre s'amaïssaient,
Reveillant de l'écho des stridentes clameurs.*

A l'aube, tout redevenait morne silence.

*Le rapide torrent assés d'épouvante,
Entraînait dans ses plis un corps inanime;
A ce moment suprême, une ombre blanchissante
Envoyait un adieu, de loin, au bien-aimé.*

Программа концерта 26 мая 1907 г. в Париже

ший значительно больший успех, чем кантата. Исполнялись также (дирижер Никиш, солист Гофман) фортепианный концерт и Вторая симфония Скрябина, жившего в это время в Париже.

Пробыв там около десяти дней, Рахманинов с интересом общался с Римским-Корсаковым и Скрябиным.

Однажды, вспоминал Рахманинов, «мы втроем со Скрябиным и Римским сидели в кафе de la Paix. Римский, говоря себе в бороду, объяснял нам всего «Золотого петушка». Он видел нечто очень глубокое в этой сказке. К тому времени он закончил первый акт. ...Не знаю, какое впечатление произвел этот разговор на Скрябина, но меня он очень взволновал»¹. Скрябина же, немного не успевшего закончить к началу Русских концертов «Поэму экстаза», всецело поглощала идея создания некоей грандиозной Мистерии. Римский-Корсаков и Рахманинов, которым Скрябин проиграл на рояле «Поэму экстаза», заинтересовавшись музыкой, не проявили сочувствия к его туманно-мистическим идейным исканиям. Т. Ф. Шлецер-Скрябина писала 10/23 мая из Парижа: «...Рахманинов очень славный, мы с ним дружим и очень добродушно спорим — он уверяет, что Саша идет по ложной дороге!»².

¹ См. в кн.: Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 222.

² Скрябин А. Письма. М., 1965, с. 469. Рахманинов отрицательно относился, в частности, к скрябинской идее о связи музыки со световыми эффектами. «К моему удивлению, — вспоминал он беседу в том же кафе de la Paix, — Римский-Корсаков в принципе согласился со Скрябиным в отношении соответствия между тональностями и цветом. Я, не ощущавший такого подобия, горячо протестовал. Тот факт, что Римский-Корсаков и Скрябин расходились в точках совпадения между звуковой и цветовой шкалой, казалось бы, подтверждал, что я прав. Так, например, Римскому-Корсакову одна тональность виделась синей, тогда как Скрябину пурпурно-красной. В отношении других тональностей, они, правда, соглашались, как, например, по поводу ре мажора (темно-золотой). «Смотрите-ка! — внезапно воскликнул Римский-Корсаков, обернувшись ко мне, — я покажу вам, что мы правы, на вашем собственном сочинении. Возьмите, например, место в «Скупом рыцаре», где старый Барон открывает свои сундуки, и золото, драгоценности блещут и сверкают при свете факела?». Мне пришлось согласиться, что этот фрагмент написан в ре мажоре. «Видите, — сказал Скрябин, — ваша интуиция бессознательно последовала за законами, существование которых вы тщетно пытались отрицать». У меня имелось гораздо более простое объяснение факта. Когда я сочинял это место, в голове у меня была сцена из оперы Римского-Корсакова «Садко», где народ вытаскивает большую сеть с золотыми рыбками из озера Ильмень, испуская восторженные крики: «Золото, золото!». Эти возгласы звучат в ре мажоре. Но я не стал мешать моим двум коллегам покинуть кафе с видом победителей, убежденных, что они полностью опровергли мое мнение» (Воспоминания Рахманинова, с. 146—147). Этот рассказ подтверждает, что сам Рахманинов выбирал ту или иную тональность в связи с образно-смысловыми ассоциациями, нередко восходящими к выдающимся сочинениям других авторов и закрепляющимися в собственных произведениях.

Сезон 1907/08 года Рахманинов уже не провел безвыездно в Дрездене. Он выступил за границей и в России в восьми концертах, а в следующий сезон — в четырнадцать¹. Как пианист он чаще всего играл с оркестром, четырнадцать раз исполнив свой Второй концерт. Среди дирижеров он особо выделил В. Менгельберга, аккомпанировавшего ему в Голландии и Франкфурте-на-Майне². Из своих сольных фортепианных произведений Рахманинов поставил тогда в программы только новую Сонату ре минор, сыграв ее в январе 1909 года в Москве и Петербурге³. В шести из семи дирижерских выступлений он интерпретировал свою новую Вторую симфонию, присоединив к ней 18 апреля 1909 года, в Москве, премьеру симфонической поэмы «Остров мертвых». Кроме того, он дирижировал рядом произведений других авторов⁴. Все эти выступления сопровождались большим, нередко выдающимся успехом.

Возвращение к исполнительской деятельности в определенной мере стимулировалось необходимостью обеспечить увеличившуюся семью. Но то, что в годы 1907—1917 число концертных выступлений Рахманинова стало небывало большим (подчас до сорока с лишним

¹ В сезон 1907/08 г. это были концерты в Варшаве (7/20 ноября и 14/27 марта), Берлине (10/23 января), Лондоне (13/26 мая), Петербурге (26 и 28 января), Москве (1 и 3 февраля); в сезоне 1908/09 г. — в Бельгии (Антверпен, 27 октября/9 ноября), Германии (Берлин, 19 ноября/2 декабря, Франкфурт-на-Майне, 5/18 декабря), Голландии (Арнгейм, 24 ноября/7 декабря, Гаарлем, 29 ноября/12 декабря, Амстердам, 27 ноября/10 декабря и 30 ноября/13 декабря, Гаага, 29 ноября/12 декабря), России (Москва, 3 и 4 января, 15 и 18 апреля, Петербург, 4 и 7 января).

² В качестве ансамблиста Рахманинов участвовал тогда в исполнении своих произведений — Второй сюиты для двух фортепиано (в Варшаве с А. Михайловским, в Петербурге с А. Зилоти), Виолончельной сонаты (с А. Брандуковым в Петербурге) и Элегического трио ре минор (с В. Каменским и С. Буткевичем в Петербурге, с артистами знаменитого Чешского квартета в Берлине). Трио исполнялось в новой редакции, сделанной в конце 1906 г. Впоследствии автор внес в него новые небольшие изменения.

³ Первым Сонату исполнил К. Н. Игумнов в 1907 г. (17 октября в Москве, 28 октября/10 ноября в Лейпциге, 3/6 ноября в Берлине).

⁴ В его программы вошли «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, Скерцо ре мажор Лядова, Первая симфония Скрябина, «Зигфридидиллия» Вагнера, «Тассо» Листа, «Дон-Жуан» и «Тиль Уленшпигель» Р. Штрауса. Кроме того, Рахманинов аккомпанировал ряду солистов — А. Зилоти, А. Неждановой, Я. Карлович, М. Эльману.

в сезон), имело и другие причины, связанные с новой полосой в развитии творчества.

С конца 1906 по начало 1909 года были сочинены Вторая симфония (посвящена С. И. Танееву), Первая фортепианная соната и симфоническая картина «Остров мертвых» (посвящена Н. Г. Струве), работа над которыми шла напряженно и неравномерно, — мешало увлечение еще одним замыслом. Осенью 1906 года, сразу по приезде в Дрезден, Рахманинов написал Слонову, прося его сделать либретто по пьесе Метерлинка «Монна-Ванна». 15 апреля 1907 года у Рахманинова была готова в clavire первая картина (вернее, первый акт) оперы; через два месяца, в Ивановке, он начал вторую картину, работу над которой, однако, вскоре отгеснили другие композиторские дела. Далее этого сочинение «Монны Ванны» мало продвинулось, хотя в декабре 1908 года Рахманинов все еще думал о ее завершении и через посредство Станиславского обратился за разрешением на постановку к Метерлинку¹. Но опера так и не была закончена².

Нетрудно понять основные причины увлечения Рахманинова сюжетом «Монны Ванны»³. Здесь нет колоритной экзотики флюберовской «Саламбо» — элемента, чуждого складу его дарования. Кроме того, в рассказе

¹ Метерлинка ответил Станиславскому, что право издавать оперу на сюжет «Монны-Ванны» закрепил за А. Феврие, но что для России это недействительно.

² Рукописный clavир первого акта и дальнейшие эскизы, хранящиеся в Библиотеке конгресса в Вашингтоне, еще не исследованы из-за запрета воспроизведения до 1 апреля 1973 г.

³ Напоминаем основное содержание пьесы. В Пизе, осажденной войсками флорентийцев (действие происходит в XV веке), начались голод и эпидемия. Монна-Ванна (Джованна), жена высокопоставленного пизанца, получает известие, что наемный военачальник флорентийцев Принцивалле обещает помочь осажденным, если она придет к нему на одну ночь. Супруг Монны-Ванны протестует, но она решает пожертвовать собой во имя спасения многих других. Когда она появляется в палатке Принцивалле, он отдает приказ отправить в Пизу обоз с продовольствием. Принцивалле объясняет, что еще подростком на всю жизнь полюбил юную Джованну, но, будучи бедным, не смел ее добиваться, теперь же решил все отдать за то, чтобы лишь однажды ее увидеть. Он не прикасается к Монне-Ванне, она же уводит его (которого уже подозревают в измене флорентийцы) в Пизу. Когда ни муж, ни собравшаяся толпа не верят в благородство поведения Принцивалле по отношению к ней, Монна-Ванна нарочно клеветает на него, требуя отдать «преступника» в ее собственное распоряжение, чтобы спасти его.

Принципалле нельзя не заметить отдельные моменты, биографически близкие композитору. Как художнику своего времени, Рахманинову импонировал напряженный психологический строй пьесы Метерлинка с ее сложной образно-смысловой двуплановостью (расхождением видимости и сущности событий) в воплощении острой социально-этической проблемы. Примечательно, что в начале XX века прошла полоса увлечения Метерлинком не только в драматическом, но и в музыкальном театре на Западе и в России. Она породила, в частности, такие крупные явления, как опера Клода Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» (1902) или, в другой сфере, постановку «Синей птицы» в Московском Художественном театре (1908). Примечательно также, что Рахманинов остановил свой выбор на той единственной пьесе Метерлинка, где драматург-символист вывел на сцену не сказочные и не легендарные персонажи, обратившись к проблеме отношений между человеком и обществом¹. Казалось бы, Рахманинов наконец нашел сюжет, близкий и себе и своему времени, страстно им увлекся, называл работу над «Монной Ванной» своим «утешением» в сравнении с трудом над другими сочинениями (Второй симфонией и Первой фортепианной сонатой). Но, написав около половины оперы, почему-то оставил ее неоконченной.

По письмам Рахманинова и по сохранившейся части черновиков текста² можно судить о невысоких достоинствах либретто Слонова, которое, например, во втором акте «напугало» Рахманинова растянутостью и драматургической аморфностью. «Действительно сплошная декламация, — писал он 11/24 января 1907 года либреттисту, — а главное, я не нахожу или не чувствую, где же в ней кульминационный пункт? Без него крышка!

¹ «Монна-Ванна» сразу заинтересовала крупных западноевропейских режиссеров новой формации (впервые была поставлена в 1902 г. Люнье По в парижском театре «Oeuvre», через два года — Отто Брамом в берлинском Немецком театре) и быстро получила распространение на русской сцене (ставилась в Александринском, Малом, Новом театрах, заглавная роль исполнялась Комиссаржевской во время провинциальных гастролей 1902—1904 гг.; в 1903 г. пьесу привозил в Россию парижский Театр Метерлинка). Почти одновременно с Рахманиновым «Монной-Ванной» заинтересовались зарубежные композиторы его поколения — венгр Э. Абраньи и француз А. Феврие, поставившие свои оперы на этот сюжет в 1907 и 1909 гг.

² ГЦММК, фонд 286, № 179.

Надо до чего-нибудь дойти крайнего. Тогда и все предыдущее простится. Монна Ванна своими рассуждениями безусловно расхолаживает, то есть не дает как будто Принцивалле договорить своего чувства до конца. Конечно, ее можно сократить, но и у него я не вижу слов таких, на которых можно бы было построить апофеоз этой картины»¹. Слонов прислал переделанный второй акт только через полгода, и Рахманинов вновь «пришел в ужас от его размеров». «Около тысячи строк (например, весь «Скупой рыцарь» около 450), — сетовал он в письме к Морозову. — И я эти дни больше все сокращением текста занимаюсь. И пока очень трудно налаживается. Выходит точно так, что ни одной строчки, за редким исключением, нельзя выпустить»². Вскоре после этого сведения о работе над «Монной Ванной» в рахманиновских письмах прекратились.

Справедливость требует сказать, что переложению в либретто противилась сама сущность пьесы Метерлинка. Своеобразие драматургии «Монны Ванны» состоит в противоречивом сочетании острых внешних сценических ситуаций в каждом акте с обилием описаний и аналитических разъяснений сложного комплекса внесценических событий, обстоятельств и переживаний. В условиях оперного жанра это противоречие резко обострялось. Создавалась альтернатива: 1) согласиться на сплошную декламационность вокальных партий при большой растянутости произведения, с чем в корне расходилось тяготение Рахманинова к «сжатой» драматургии, подчиненной центральной кульминации; 2) попытаться упростить содержание в духе старых оперных шаблонов, опустив сложность психологической и социально-этической проблематики, что лишало задачу ее главного интереса. Неразрешимость такой альтернативы для Рахманинова, по-видимому, и определила судьбу его «Монны Ванны».

Иначе говоря, пьеса Метерлинка не позволила Рахманинову вывести на сцену новых оперных героев: они угрожали оказаться либо рутинными, либо музыкальными декламаторами сложных рассуждений. Все эти трудности были характерными для углублявшегося общего кризиса оперного жанра. И показательно, что на «Монне Ванне» оперное творчество Рахманинова как

¹ Письма, с. 315.

² Там же, с. 333.

бы оборвалось. В последующие годы он делился с друзьями мыслями об операх на сюжеты тургеневских произведений, называя при этом «Затишье», «Вешние воды», «Песнь торжествующей любви». В 1907 и 1913 годах в печати появлялись глухие сведения о том, что он якобы взялся за сочинение опер «Менестрель» (сценарий Шаляпина по стихотворению Майкова¹) и «Таинственный остров» (на собственный сюжет). Тем не менее работа ни над одной оперой уже никогда более не была начата.

В конце 1906 — начале 1907 года, параллельно с «Монной Ванной», Рахманинов сочинял два крупных инструментальных произведения — Вторую симфонию и Первую фортепианную сонату, причем его тогдашнее субъективное отношение к этим трем работам выглядит теперь странно. «Монной Ванной» он горячо увлекался, сонатой не был особенно доволен, но ему казалось, что она все же лучше симфонии, на которую обрушивал жалобы как, пожалуй, ни на одно другое свое детище (не раз сообщал друзьям, что симфония ему «жестоко надоела и опротивела», «не нравится» и т. п.²). В результате же «Монна Ванна» не была завершена, соната оказалась в числе наименее, а симфония в числе наиболее значительных рахманиновских созданий. Вчерне закончив Вторую симфонию, Рахманинов писал 31 марта 1907 года Морозову: «Когда я ее напишу, а затем поправлю свою первую Симфонию, я даю себе зарок не писать больше Симфоний. Ну их! Не умею, а главное не хочется их писать»³ (зарок этот он, как известно, не выполнил — не поправил Первую и написал Третью симфонию).

Здесь слышатся отголоски тяжелых переживаний в связи с судьбой ор. 13. Кроме того, у Второй симфонии была собственная непростая, неясная для нас теперь предистория. На концертные сезоны 1902/03 и 1903/04 годов московские газеты анонсировали несостоявшееся исполнение новой симфонии Рахманинова, — летом 1903 года он писал С. А. Сатиной, что задерживается с этим сочинением. Остается неизвестным, что и в каком объеме было тогда сочинено и было ли это использовано в

¹ В репертуар Шаляпина входила одноименная баллада Аренского на слова Майкова, повествующая о менестреле, полюбившем принцессу и казненном за это королем.

² Письма, с. 317, 328.

³ Там же, с. 327.

звучащей ныне Второй симфонии, срок создания которой автор указал впоследствии очень определенно: «Октябрь 1906 — апрель 1907»¹. Тем не менее даже если бы сочинение Второй симфонии действительно очень затянулось, начавшись еще в первые годы XX века, все равно не в этом, думается, заключалась главная суть сложного, объективно столь несправедливого отношения к ней Рахманинова в 1907 году.

В 1900—1901 годах во втором концерте время подсказало Рахманинову ставшую для него главной темой России. Созданный в годы увлеченных свободолобивых упований, Второй концерт вылился в оптимистически устремленную, особо стройную и цельную образную концепцию. Но в 1906—1907 годах пришли уже новые времена, ознаменованные отступлением и подавлением первой русской революции, и сочинение Второй симфонии пришлось как раз на начало перелома в сильно «разбредавшихся» умонастроениях интеллигенции. Одним из них, ощутимо сказавшемся у русских композиторов, стало еще более усилившееся тяготение к философско-этическим концепциям, в которых стремление к широкозначимости сочеталось с образной отвлеченностью. Особым, крайним выражением этого явилась скрябинская «мистериальная» философия, в которой предельный субъективизм (вплоть до «самообожествления») смыкался с «космизмом» (мечта усилием единичной воли воссоединить все сущее).

Рахманинову было глубоко чуждо построение умозрительных концепций. Тем не менее у него усилилось тогда стремление опереться на тексты и программы общефилософского характера. Уже в романах ор. 26 заметное место заняли монологи типа лирико-философских раздумий. А во время работы над Второй симфонией Рахманинов стал усиленно просить своего друга Н. С. Морозова найти ему текст для кантаты, программу для симфонической фантазии и, отвергнув несколько предложений, сообщил весной 1907 года, что уже кончает отделявать фортепианную сонату с особым замыслом. «Соната безусловно дикая и бесконечно длинная, — писал он. — Я думаю, около 45 минут. В такие размеры меня завлекла программа, то есть, вернее, одна руководящая идея. Это три контрастирующие ти-

¹ Письма, с. 478.

па из одного мирового литературного произведения. Конечно, программы преподано никакой не будет, хотя мне и начинает приходить в голову, что если б я открыл программу, то Соната стала бы яснее. Это сочинение никогда никто играть не будет из-за трудности и длины, а может быть, еще, что самое главное, из-за ее сомнительных музыкальных достоинств. Одно время я хотел эту сонату сделать Симфонией, но это оказалось невозможным из-за чисто фортепианного стиля, в котором она написана»¹. Годом позднее К. Н. Игумнов узнал от Рахманинова, «что при сочинении сонаты он имел в виду гетевского Фауста и что 1-я часть соответствует Фаусту, 2-я Гретхен, 3-я — полет на Брокен и Мефистофель»². Аналогичную программу имеет «Фауст-симфония в трех характерных картинах» Листа. Трактровка великого творения Гете в духе листовской романтической программности с ее культом героя, мечущегося между земным и небесным, греховным и святым, в определенной мере отразилась в Сонате Рахманинова, но не была вполне близка его собственным идейно-художественным устремлениям. Характерность трех контрастных образов получилась у него весьма расплывчатой. Особенно «водянистым» оказался в своей основной части финал, главная партия которого наполнена общеромантическим стихийным бушеванием, а побочная партия (*Menoposso* $\downarrow = 88$) отличается очень двойственной маршеобразностью — и возбужденной и монотонной — в духе какого-то принужденного шабаша неопределенных по облику массовых сил. Самого же Мефистофеля, как персонифицированный образ злой силы, здесь вообще трудно заметить. Немногим лучше удался и музыкальный портрет Гретхен — вторая часть, где созерцательно-лирическая главная тема довольно искусственно выведена — и мелодически и гармонически — из исходного лейтмотива всей сонаты.

Что же касается представленной в первой части характеристики главного героя, то она явлена в трех неравноценных и сложно соотносящихся ипостасях — как бы «Фауста размышляющего», «Фауста действующего» и «Фауста декларирующего». Из них самым безликим вышел «Фауст действующий». Ибо все энергично-действенные разделы первой части, включая разработку, от-

¹ Письма, с. 330.

² «Советская музыка», 1946, № 1, с. 85.

личаются большой общей возбужденностью при малой конкретной образной яркости. Заключены же они между относительно более рельефными образами — исходят от философско-созерцательных и приводят к приподнято-риторическим. Во вступлении, рисуя облик Фауста размышляющего, исходный лейтмотив сонаты — квинтовый возглас-вопрос — заставляет вспомнить начало Девятой симфонии Бетховена (столь восхищавшей Рахманинова и, кстати, написанной в той же «трагедийной» ре-минорной тональности). Эти унисонные возгласы чередуются с аккордовыми, которые в эпизоде «*Meno mosso*» приобретают подчеркнуто хоровой характер с оттенком сосредоточенно-задумчивой русской песенной эпики (также становясь в дальнейшем важным лейтафоризмом). Эпико-хоровое начало проступает и сквозь приподнятую риторику побочной партии первой части (характеристика «Фауста декларирующего» — *Moderato*), особенно выдвигаясь в ее аккордовом проведении, вторгающемся в заключение коды финала (*Meno mosso*, *fff*, *molto marcato*). Но именно в этом итоговом образе наиболее проявляется характерное для всего произведения парадоксальное сочетание пафосной риторической многоречивости с недосказанностью. Словно пытаясь сопрягать великие бетховенские идеи, обращаясь ко всему человечеству, с трудными думами о судьбах своего отечества, рахманиновская музыкальная мысль тонет в длительных предисловиях, которые переходят сразу в пространные послесловия, минув что-то самое главное, так и остающееся невысказанным.

Не следует, однако, забывать, что это нам ныне доступно так судить о рахманиновском «Фаусте с русской душой». Самому же композитору в его время, по всей очевидности, легче работалось в опоре даже на столь сложно претворявшуюся литературную программу, чем без нее — как это было с вызвавшей столько горьких авторских упреков Второй симфонией. Ибо в ней Рахманинов высказывал самое главное, а потому и самое трудное, вновь обратившись в масштабе крупной концепции непосредственно к заветной теме России.

Ни одна партитура не имеет больших прав именоваться русской песенно-лирической симфонией, чем рахманиновская Вторая. Черты оперно-романсовой кантленности стали в ней почти неприметными, они подчинились стихии песенного интонирования, проникшей в

глубь всех, даже ярко скерцозных тем. Безраздельное господство песенного начала отразилось также в подголосочно-имитационной насыщенности фактуры, дальнейшей мелодизации гармонии и особом, приближающемся к вокально-хоровому типу оркестровки с исключительно большой ролью струнных. Все эти качества неотделимы от самой сути образного замысла Второй симфонии, создавая которую Рахманинов стремился воплотить картинность широкого плана через внутреннее богатство русской лирико-эпической распевности с ее простотой и прихотливостью, сосредоточенностью и широтой, застенчивой сдержанностью и выразительной глубиной.

Сумрачная звуковая картина, открывающая симфонию (большое медленное вступление к первой части), ближе всего наследует начальному разделу оркестровой интродукции к «Скупому рыцарю», в которой звучат мрачно струящиеся фигурации темы золота. Здесь немало родства и в общем колорите, и в замедленном развертывании звуковых линий, совпадает ладотональная окраска (ми минор), сходна важная выразительная деталь — скорбно протянутые аккорды духовых инструментов. Но теперь эта мрачная картина напоминает медленно проплывающие густые облака, под покровом которых что-то исподволь накапливается. И эта сила, ищущая исхода, предстает как песня, жаждущая распеться. Все вступление посвящено постепенному, но неуклонному распеву глубоко выразительного в своей скромной простоте терцового зачина песни. Таящийся в нем порыв то тихо сникает перед мрачным остережением, слышимся в аккордах духовых — некоем «хоровом» афоризме извечной скорби и горестной покорности (такты 3—9, 11—17), то начинает наливаться изнутри светлой мощью. Наконец, из зачина распевается широкая песенная мелодия (тема главной партии первой части) — трепетный лиризм постепенно переходит в воодушевленную окрыленность:

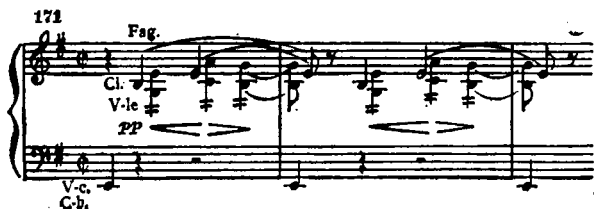
170 [Allegro moderato]

V-ni

p cresc. molto espressivo *mf* *p* *p cresc.*

mf *cresc.* *dim.* *p* *dim.*

Теряя зависимость от тактовой черты, мелодия темы главной партии становится как бы полностью привольной в своем дыхании. Но ее предваряет ритмический лейтимпульс в качестве настороженной, выразительной мелодизированной формулы:



Из лейтимпульса вырастает непрерывная контрапунктирующая линия, экспрессивно хроматизированная и трепещущая (*tremolando* альтов *divisi*). Она продолжает вносить оттенок беспокойства даже тогда, когда главный мелодический голос, все шире распеваясь, обретает светлое, энергичное звучание. После краткой порывистой связующей партии (*Poco a poco più vivo*) в разделе побочной партии (*Moderato*) разыгравшееся волнение успокаивается. Оно шаг за шагом тормозится в диалоге деревянных духовых (просветленные отзвуки аккордов скорбного остережения) и струнных, напевающих чуть вальсообразную, мягко пружинящую мелодию. В результате оба голоса сливаются в новый привольный песенный распев, ярко выявляющий характерные черты рахманиновских «мелодий-далей».

Эта картина светлого умиротворения возникает в первой части еще раз (в репризе побочной партии), но лишь в качестве «островка радости», омываемого сумрачно-тревожными волнами (присоединяющая к себе репризу главной партии разработка и родственная ей кода сонатного аллегро). В разработке и коде процесс образно-тематического развития движется в противоположном направлении. Песенная мелодия главной партии начинает распадаться на отдельные попевки. Это происходит как бы под напором разрастающегося беспокойства. Активизируется экспрессивная контрапунктическая линия, из которой в эпизоде *poco a poco cresc. e agitato* (ц. 15) вырастают напряженные восклицания. Другим ведущим элементом развития вновь становятся наслаивающиеся во многих голосах скорбные терцовые ячейки зачина основной мелодии — словно опять сгус-

тившиеся, заclubившиеся облака. Появляются тревожно стучащие оcтинатные ритмы, зловеще звучат «хоровые» аккорды скорбного оcтережения (*Meno mosso*, $\text{♩} = 56$). Возникают смутные контуры возбужденного массового марша, переходящего в тяжкий приступ под иcтупленное звучание фанфарных возгласов. Мелькают обрывки тщетно пытающегося утвердиться песенного распева (поглощенная разработкой реприза главной партии), и, наконец, все сливается в каком-то смятении. Но если однажды (перед репризой побочной партии) оно мало-помалу затухает, то вторично, в конце коды, властное волевое усилие вдруг консолидирует его энергию. Тем самым последние такты первой части подготавливают начинающийся через несколько мгновений разбег второй — *Allegro molto* — одного из самых ярких русских симфонических скерцо.

Острый контраст, возникающий в первой части между смятенными образами и манящими светлой радостью «мелодиями-далями», порождает смелое устремление в необъятные родные просторы. Если во *Втором концерте* образ, родственный гоголевской птице-тройке, предстал в скерцозно-полетной разработке первой части, то во *Второй симфонии* он разрастается в самостоятельное музыкальное полотно, развернутое с богатырским размахом и соперничающее по значимости с начальным сонатным аллегро. При этом продолжает решительно главенствовать песенное начало, что, в сочетании со стремительностью движения и ритмической напористостью, делает *Allegro molto* своеобразным песенным скерцо. Здесь активно действует группа мотивов, как бы подстегивающих, раззадоривающих бег-полет, и одновременно властно им управляющих. Главным же среди них является мелодизированный еще в первой части лейтмотив (пример 171), который преобразуется в смелый клич и становится зачином ярко оригинальной песенно-скерцозной темы:



К кличу-зачину тут присоединился энергичный вариант русской песенной квинтовой формулы, родственной основному напеву *Первой симфонии* (лейтафоризму

«судьбы народной» — такты 1—5. Этот мощный призыв, провозглашаемый унисоном четырех валторн, тотчас переходит в скерцозно-заостренный разбег-распев у скрипок — такты 5—8. Очерчивая широкое звуковое пространство, он завершается отзвуком клича-зачина, теряющимся в глухих басах. Черты динамической картинности и свободной вариантности, свойственные теме, инициативно развиваются при ее многократных повторах и дополняются колоритными образными штрихами, в частности прорывающимся звоном бубенцов, который имитируют оркестровые колокольчики — *campanelli*.

С этой основной темой — рефреном — по-разному контрастируют эпизоды, первый из которых возникает дважды, в крайних разделах, а второй занимает центральное положение¹. В повторяющемся эпизоде величаво развивается одна из чудесных рахманиновских «мелодий-далей», словно завораживающая своей светлой красотой (при ее появлении один из самых резких «подстегивающих» лейтпульсов — см. такт 4 от начала части — вдруг преобразуется в задумчивый свирельный наигрыш). Антитезой ей выступает центральный эпизод (*Menop mosso*, $\text{♩} = 104$), полный тревожного бурления сил, как бы завихряющихся в своем движении и не достигающих определенной цели. Здесь развитие заостренных интонаций разбега-распева из основной темы скерцо приобретает черты напористого натиска и одновременно фантастической стихийной заворошки. Сквозь нее слышатся отзвуки мрачных аккордов остережения (они еще раз настоятельно напоминают о себе в самом конце *Allegro molto* — *Menop mosso*), а затем — некоего шествия (от такта 12 — после ц. 35). Резкий удар оркестра (*tutti*) и энергичный одnogолосный зачин, открывающие центральный эпизод, родственны началу разработки первой части Первой симфонии. Далее возникает нечто вроде полифонических вариаций, наслаивающихся на вариантно-повторную тему, которую перехватывают разные группы инструментов, создавая впечатление фугированного вступления голосов с отдельными острыми линейными столкновениями (ходы параллельными секундами). Интенсивная же полифоническая разработка интонаций песенного происхождения

¹ Тематическая новизна повторяющегося эпизода и разработочность центрального вносят в рондообразную форму скерцо черты сонатности.

и усиливающаяся роль контрастных полифонических пластов в центральном эпизоде заставляют вспомнить о многих страницах Первой симфонии. Здесь можно найти отдаленное сходство с картиной бунтарского бурления народных сил в смутные времена на Руси, запечатленной Мусоргским в Сцене под Кромами из «Бориса Годунова», в особенности — в хоре «Расходилась, разгулялась сила, удаль молодецкая».

После грандиозного разбега-полета скерцо третья часть — Adagio — погружает в углубленную созерцательность. Кажется, будто начинается тихое странствие по извилистым тропинкам, стелющимся по бескрайней равнине, манящим в глубь рощ и садов. Здесь наступает настоящее царство песенного распева, в которое вводит и по которому ведет новый зачин — мягко взывающая ввысь тема упоения (модификация соответственной темы Второго концерта — пример 115), похожая на распетый вздох полной грудью. Открывая Adagio, этот зачин словно зовет отправиться в неспешный путь:



После того как вновь запеваается тема упоения, вдруг набегаает сумрачная тень (Poco più mosso). Звучит другой, трепетный песенный зачин — из вступления к первой части, и тотчас за ним следуют «хоровые» аккорды остережения, затем появляется новый лейтмотивный мотив, похожий на тревожную жалобу (от такта 2 перед ц. 49). Но в ответ слышатся успокоительные, словно все настоятельнее уговаривающие фразы оркестрового tutti (первая фраза — в тактах 4—6 после ц. 49). Они приводят к мощному распеву темы упоения, проясняющей даже отзвуки скорбного песенного зачина первой части и сопровождающей, в качестве мягкого подголоска, репризу основной темы тихого странствия-созерцания (ц. 52). Последний же яркий распев темь

Стоическое волевое напряжение так или иначе проглядывает и в обеих основных, празднично-утверждающих темах финала. Первую из них, рефренную, открывает в качестве зачина новая трансформация разбега-распева из темы скерцо, а затем мелодической основой становится возбужденное опевание плавно нисходящих линий. Рефрен как бы залпом, задыхаясь от возбуждения, провозглашает начало праздничного ликования:



Однако за такой возбужденной поспешностью, несмотря на энергичную маршеобразность ритма, скрывается некая доля внутренней неуверенности, побуждающая многократно повторять это несколько декларативное провозглашение (при исполнении ряд повторов купируются дирижерами).

Сочетание восторженной возбужденности с многословной расплывчатостью выражения ощущается и в лирико-гимнической теме центрального эпизода (С—Соп *motu*), сокращенно излагающейся в коде:



Наследуя всем «мелодиям-далям» Второй симфонии, лирический песенный распев стремится обрести черты массового гимна, воссоединяя мягко стелющееся вариантное развертывание с широкой размахистостью. В центральном эпизоде (С) происходит длительное формирование этой темы, приводящее к реминисценции просветленного звучания темы упоения красотой природы из *Adagio*. Зато в коде лирико-гимнический напев достигает большей мужественной собранности. И примечательно, что здесь слышится маршеобразный «хор», который подготавливает появление лирико-гимнической темы и, мощно просветляясь, присоединяется к ней в торжественной кульминации. Таким образом, лишь в самом конце финала решительно утверждается общий оптимистический вывод увлеченно, но нелегко сложной Рахманиновым в 1906—1907 годах песенной симфонии о России.

Закончив к началу 1907 года сочинение Второй симфонии и написав в первые его месяцы фортепианную сонату, Рахманинов потратил еще время на завершение этих произведений. Всю вторую половину года длилась оркестровка симфонии. В течение 1908 года приходилось править корректуры сонаты, партитуры и голосов симфонии, возможно, что еще продолжались попытки работать над «Монной Ванной». Следующим же новымopusом оказалась симфоническая поэма «Остров мертвых» по одноименной картине швейцарско-немецкого художника-символиста А. Бёклина, написанная весной 1909 года, непосредственно перед окончательным отъездом из Дрездена. Таким образом, дрезденское уединение оказалось творчески плодотворным преимущественно в свои самые первые и самые последние месяцы, и у Рахманинова имелись определенные основания пожаловаться 8 марта 1909 года Н. С. Морозову: «Мнение мое об сочинениях новых то же, то есть мне тяжело стало даваться и постоянно я недоволен собой. Одно сплошное мученье»¹.

История возникновения «Острова мертвых» проливает некоторый свет на природу этих авторских мучений, вновь связанных с выбором программы, а глубже — с трудностями самой образной концепции. Мысль о симфонической поэме зародилась у Рахманинова в общении с Н. Г. Струве, которому было посвящено сочинение. Картина же Бёклина заинтересовала композитора в мае 1907 года, в Париже, в своей черно-белой репродукции. Позднее он признался: «Меня не очень тронул колорит полотна. Если бы я сначала увидел оригинал, то, быть может, не сочинил бы свой «Остров мертвых». Картина мне больше нравится в черно-белом варианте»². Эти слова подтверждают то, о чем говорит сама музыка: в беклинской картине Рахманинова более всего привлекла ее самая общая сюжетно-философская канва. Воспользовавшись ею через два года, он покрыл ее звуковыми узорами, подсказанными собственной фантазией. Это чутко уловил уже после первого исполнения поэмы под управлением автора Ю. Д. Энгель, несмотря на то, что считал Бёклина «музыкальным»

¹ Письма, с. 368.

² Bertensson — Leyda, p. 156.

художником. «Проникнут музыкой и беклиновский «Остров мертвых», — писал критик, — эти тихие заводы, эти загадочные стены-скалы, к которым медленно подплывает ладья с тенью усопшего, эти колоссальные кипарисы, верхушки которых, чуть склонившиеся от слабого дыхания ветра, чернеют на фоне бледной зари, мерцающей над обителью мертвых. И музыка Рахманинова (однообразная смена... мелодических ходов на меняющемся фоне выразительных гармоний) прекрасно вводит нас в это таинственное, манящее жуткое царство. Но затем фантазия уносит композитора дальше живописца или, вернее сказать, в сторону от него. Вместе с занимающейся зарей Рахманинов хочет заглянуть по ту сторону беклиновских стен; не в преддверие, а в самую обитель мертвых. И, заглянув, видит там не сумерки жизни беклиновского античного элизиума, а чуть ли не дантовский ад и чистилище, с терзаниями, отчаянием, скрежетом зубным. Об этом говорят беспокойные, ползучие хроматизмы средней части «Острова мертвых» Рахманинова, ее страстно извивающиеся мелодии; ее тяжкие, доходящие до мощных, трагических взрывов подъемы. Конец опять приближает слушателя к Бёклину и достойно заканчивает эту сильную, но довольно далекую от своего заглавия пьесу»¹.

Мастерски написанная партитура «Острова мертвых», в которой более чем когда-либо ранее сгущены мрачные краски, наследует целой группе рахманиновских картин «моря неизбывной людской скорби». Эту группу начали «Слезы» из Первой сюиты для двух фортепиано и отдельные эпизоды массового траурного шествия из трио «Памяти великого художника», а продолжили симфонические фрагменты в «Скупом рыцаре», в которых зловеще струится тема золота, оборачивающаяся потоком слез и крови, многое в «адском обрамлении» «Франчески да Римини» и, наконец, медленное вступление ко Второй симфонии (откуда, в частности, в «Остров мертвых» перешел вариант аккордов «мрачного остережения» — см., в частности, такты 13—15 после ц. 1). Если же подумать о дорахманиновских истоках, то яснее всего выступает перекрещивание двух линий. Одна из них восходит к оркестровому вступлению к опере Чайковского «Иоланта», рисуящему обра-

¹ Энгель Ю. Шестой симфонический концерт филармонического общества. — «Русские ведомости», 1909, 21 апр., № 90.

зы «тьмы», «блужданий», «тягостного томления»¹. Другая же линия приводит к скорбным народно-национальным образам Мусоргского, в особенности — вновь к трагическому «Трепаку» из цикла «Песни и пляски смерти». Сгусток горестных песенно-русских интонаций, родственных началу «Dies irae» в «Острове мертвых» приковал образно-слуховое внимание Рахманинова с неменьшей силой, чем в Первой симфонии. Однако здесь интонации этого скорбно-грозного напева находятся в длительном процессе становления, принимая очертания зачина «Dies irae» лишь в конце симфонической поэмы. Насыщая ткань произведения, они способствуют его большой внутренней цельности, но сами по себе так и не складываются в завершённый песенный образ. Производной от этого афоризма является, в сущности, и более лирически-заостренная тема среднего раздела (a tempo, $\text{♩} = 66$). Она остается скованной в своих упорных томительных порывах («бесконечная» мелодия все время распадается на мелкие ячейки). В целом в рахманиновской поэме вырисовывается звуковая картина жесткого «мертвого штиля», насильственно тормозящего волнение «моря скорби», все еще неумное в своих глухих протестах. По сравнению с Первой фортепианной сонатой, «Остров мертвых» острее по выразительным средствам — особенно в плане усложнения гармонической вертикали интенсифицированным мелодико-фигуративным движением со своеобразным пятидольным метром.

Знаменательно, что замысел симфонической поэмы вынашивался Рахманиновым в годы самого жестокого натиска реакции после подавления первой русской революции. Разочарование, испуг, растерянность захлестнули тогда значительную часть интеллигенции волной социального пессимизма, породившей, в частности, своего рода «декадентскую моду» на тему смерти, бренности жизни, обреченности светлых устремлений. Так, одним из законодателей, а по существу — жертвой этой моды оказался талантливый писатель Леонид Андреев, в преддверии 1905 года примыкавший к лагерю передовой литературы. В обостренном лирическом восприятии сложных событий русской современности Рахманинов в «Острове мертвых» приблизился к грани экспрессионизма, не балансируя, однако, на той страшной черте,

¹ Туманна Н. В. Чайковский. Великий мастер. М., 1968, с. 365.

за которой субъективные гуманистические побуждения превращались в свою объективную противоположность. Не случайно он не обратился в программно-сюжетных целях ни к одному из новоявленных декадентских литературных сочинений, воспользовавшись картиной Бёклина лишь как импульсом для собственных тяжелых раздумий.

Примечательно и то, что как бы в противовес этим трудным раздумьям, усугубившимся к концу «дрезденского отшельничества», у Рахманинова резко усилилась тяга не только к многогранной концертно-исполнительской, но и к музыкально-общественной деятельности.

В самом начале 1909 года, в связи с выступлениями Рахманинова в Москве, Ю. Д. Энгель писал: «Последние годы Рахманинов живет за границей, откуда изредка наезжает в Россию только для концертов. Там, в тиши уединения, вероятно, лучше пишется. И это может только радовать всех, кто ценит рахманиновский талант, один из самых сильных в современной русской музыке, много давший и еще больше обещающий. Но не слишком ли рано в тридцать три года уйти «от мира», от непосредственного активного воздействия на развитие родной музыкальной жизни. Сколько доброго мог бы сделать в этом направлении молодой композитор, вся художественная личность которого, уже теперь пользующаяся крупным авторитетом, характеризуется серьезной сосредоточенностью, сочетанием мощного порыва с самодисциплиной!»¹ Это пожелание отражало, по всей очевидности, мнение целого круга русских музыкантов и в первую очередь Сергея Ивановича Танеева, которому Рахманинов вскоре адресовал следующие строки: «Ваши два «непременных условия» (первое, чтобы я вступил в Дирекцию — второе, чтоб я дирижировал концертами Музыкального Общ[ества]), непринятие которых грозит лишением Ваших советов по делам Музыкального Общ[ества] — принял к сведению и уведомляю Вас, что в Дирекцию я уже вступил, а концерты, вероятно, приму, но в половинной дозе, что, надо думать, не лишит меня все-таки Ваших советов»².

Несмотря на сожаления о тихом Дрездене, Рахманинов в начале апреля 1909 года переехал в Москву.

¹ Энгель Ю. Театр и музыка. — «Русские ведомости», 1909, 6 янв., № 4.

² Письма, с. 366.

При этом он выручил из случившегося затруднения (болезнь приглашенного на гастроль А. Никиша) Московское Филармоническое общество, срочно подготовившись к двум концертам — 15 и 18 числа. В одну программу вошли Первая симфония Скрябина, «Тиль Уленшпигель» Р. Штрауса, «Зигфрид-идиллия» Вагнера, «Тассо» Листа, в другую — собственная Вторая симфония и премьера «Острова мертвых», а также «Ночь на Лысой горе» Мусоргского. 27 апреля под управлением Рахманинова в Большом зале консерватории прошла музыкальная часть вечера в честь столетия со дня рождения Н. В. Гоголя, устроенного Обществом любителей российской словесности. Исполнялись произведения Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Глазунова. В литературной части вечера участвовали М. Н. Ермолова и А. И. Южин.

Тогда же Рахманинов занял созданную специально для него должность помощника по музыкальной части председателя Главной дирекции РМО. В течение трех лет, бывая в провинциальных городах, он инспектировал работу музыкальных училищ местных отделений РМО и проявлял при этом чрезвычайную принципиальность. Так, инспектируя в начале мая 1909 года Тамбовское училище, Рахманинов защитил его директора С. М. Старикова от антисемитски настроенного губернатора. О постановке же дела в Саратовском училище в дирекцию РМО был дан неодобрительный отзыв, несмотря на старательные заискивания со стороны директора С. К. Экснера. По словам Е. Ю. Крейцер-Жуковской, временно жившей в Саратове, Сергей Васильевич к своей миссии «относился со свойственной ему щепетильностью, виделся с директором и преподавательским персоналом училища только на официальных показах и совещаниях, никаких приглашений ни от кого не принимал и все свободное время проводил дома у нас. Сомневаюсь, сообщил ли он кому-нибудь в Саратове, где он остановился»¹. О его полнейшем нелицеприятии при обследовании Саратовского училища вспоминал также М. Е. Букиник. Много энергии вложил Рахманинов в организацию комиссии по пересмотру устаревшего устава консерваторий, действовавшего с 1882 года. Для него, с его характером, во всей этой работе было много неприятного, но он тщательно выполнял ее, счи-

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 353.

тая полезной делу музыкального просвещения. И всё же, когда в 1912 году, после долгого, запутанного конфликта между М. Л. Пресманом, директором Ростовского-на-Дону музыкального училища, и местной дирекцией РМО, Главная дирекция не поддержала мнение Рахманинова, он, считая своего старого друга в конечном счете правым, заявил 28 мая о выходе из Дирекции (занимавшаяся им должность была в связи с этим вообще упразднена). Но и вне зависимости от официального положения Рахманинову не раз случалось оказывать благотворное воздействие своим высоким художественным и моральным авторитетом. Так произошло, например, уже в конце 1914 года, когда он, по просьбе Р. М. Глиэра, ставшего директором молодой Киевской консерватории, посетил ученический концерт и сделал серьезные критические замечания. Другим ярким случаем явилось внимательное отношение к одной начинающей певице, которую Рахманинов прослушал в начале 1911 года в Киеве и своим одобрением утвердил в намерении посвятить себя искусству. Тем самым решилась судьба будущей народной артистки СССР Ксении Георгиевны Держинской.

С осени 1909 года получила интенсивное развитие деятельность Рахманинова в организации особого рода — «Российском музыкальном издательстве С. А. и Н. К. Кусевицких». Выступив в январе и мае 1908 года (Берлин и Лондон) в сопровождении оркестра под управлением Кусевицкого, Рахманинов завязал с ним многолетнее художественное и деловое сотрудничество. Кусевицкий поддержал родившуюся у Рахманинова идею об учреждении издательства нового типа. Задуманное сначала как «Самоздательство композиторов», это предприятие в силу многих организационных трудностей вылилось в Российское Музыкальное Издательство (РМИ), принадлежавшее супругам Кусевицким, но руководимое в художественных вопросах специальным советом. В него, наряду с Рахманиновым, проявившим чрезвычайную заинтересованность в делах РМИ и пользовавшимся особым авторитетом, входили такие музыканты, как А. Н. Скрябин и Н. К. Метнер. Большую работу вел управляющий делами Н. Г. Струве, из петербуржцев был приглашен музыкальный критик А. В. Оссовский. Необычной особенностью РМИ явилось также то, что композиторы участвовали в прибылях издательства от продажи их произведений. РМИ было офи-

циально зарегистрировано в Берлине, что охраняло авторские права, в то время как Россия не имела соответственных конвенций с другими странами и зарубежные фирмы могли безвозмездно перепечатывать русские издания. Сам Рахманинов, считавший себя обязанным своему давнишнему постоянному издателю Гутхейлю, не печатал своих сочинений в РМИ до тех пор, пока в 1915 году гутхейлевская фирма не перешла в собственность тех же Кусевицких.

Исключением из последнего правила оказалась только «Полька W. R.», опубликованная в сборнике фортепианных пьес современных русских композиторов, выпущенном РМИ в 1911 году. Это — виртуозная транскрипция польки, которую любил наигрывать Василий Аркадьевич Рахманинов, выдавая ее за собственное сочинение (отсюда инициалы «W. R.», то есть «Василий Рахманинов»). Но спустя полвека «сочинение Василия Аркадьевича» отыскивали в русском нотном журнале «Нувеллист» за 1874 год; первые два «колена» помещенной там шуточной польки «Хохотунья» (*La Rieuse, Polca-Badine*) совпадают по мелодии с началом Польки W. R. «Хохотунья» обозначена в «Нувеллисте» в качестве сочинения Ф. Бера (*F. Behr*), но, по всей очевидности, этот третьестепенный немецкий композитор, автор многочисленных аранжировок, сам использовал в своем оп. 303 (!) популярную народно-бытовую музыку. Рахманинов не раз импровизировал в домашнем кругу на задорные темы Польки. Записанную же транскрипцию, позднее часто блестяще исполнявшуюся им самим с концертной эстрады, он не случайно посвятил знаменитому польскому пианисту Леопольду Годовскому, с середины 1900 годов приезжавшему на гастроли в Россию (в частности, в конце 1910 года). В «Польке» Рахманинов, проявляя живое остроумие и тонкую изобретательность в образно-фактурном развитии, непринужденно вступил в состязание с Годовским, автором многих ставших тогда очень модными, изысканно виртуозных транскрипций. Впоследствии Рахманинову случилось скептически отзываться о своей Польке. Он утверждал, что к ней больше шло простодушное изложение Василия Аркадьевича. Но скептицизм этот излишен, так как заимствованным игривым мелодиям оказался очень «к лицу» скерцозный юмор и весь сверкающий виртуозный наряд с блестками «венского шика». В «Польке W. R.» обнаруживает себя тот Рахманинов,

который любил музыку И. Штрауса и мог подчас до упаду хохотать, слушая «Веселую вдову» Легара, тот, который способен был временами, в кругу близких, безудержно веселиться, шутить, поддразнивать, развлекать молодежь в качестве «тапера», с азартом затевать игры с детьми.

С конца 1900-х годов в руки Рахманинова фактически перешло хозяйственное руководство Ивановкой — имением, доведенным почти до разорения его тестем А. А. Сатиным. «Имение Сатиных было обременено большими долгами, трижды заложено и перезаложено и, в конце концов, должно было быть продано с молотка, что для семьи было бы тяжелым ударом, — рассказывал А. Б. Гольденвейзер. — Рахманинов решил спасти имение. Он с общего согласия взял его вместе с долгами на себя. В течение ряда лет, отказывая себе во многом, он почти все заработки, которые в то время были уже довольно большими, употреблял на то, чтобы выплачивать долги, лежавшие на имении. Ему удалось, наконец, имение очистить от долгов и привести в довольно благоустроенное состояние, чем он очень гордился, наивно воображал себя неплохим сельским хозяином, каким он, конечно, не был»¹. Родовое имение Рахманиновых, Ивановка официально принадлежала В. А. Сатиной до апреля 1911 года, когда владелица передала его по дарственной своим детям — Владимиру Александровичу и Наталье Александровне, жене Сергея Васильевича, с обязательством выплачивать родителям ежегодно определенную сумму. «Имение Ивановка, — поясняет С. А. Сатина, — где Рахманинов провел столько лет и куда он попал впервые еще юношей, находилось приблизительно в пятистах верстах на юго-восток от Москвы, на границе Кирсановского и Борисоглебского уездов, но в Тамбовском уезде. Оно было, таким образом, расположено в черноземной полосе России, и все кругом жили интересами сельского хозяйства. Рахманинов, который раннее детство провел в совершенно иной обстановке, среди красот русского севера, сначала тяготился кажущимся однообразием степей и полей. Но мало-помалу он полюбил безграничный простор и ширь полей, их чистый, несравнимый аромат и приволье. Он понемногу заинтересовался, а потом даже и сильно увлекся сельским хозяйством. Унаследовав от отца лю-

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 460—461.

бовь к лошадям, он великолепно ездил верхом, правил и любил объезжать молодых лошадей. Все свободные от занятий часы он проводил в поле среди крестьян, наблюдая за ходом работ. Нередко он завидовал тем, кто был свободнее его и мог больше времени отдавать хозяйству. Стремясь улучшить хозяйство, он много средств тратил на улучшение инвентаря, пород скота и приведение в порядок внешнего вида усадьбы с ее большими садами и службами. Всякая неудача его искренне огорчала. Удачный посев, хорошая пахота, порядок в конюшне, в молочном хозяйстве сильно радовали его и всегда приводили в хорошее настроение... За год до войны 1914 года развилась и другая «страсть» Рахманинова. Он увлекся ездой на автомобиле и управлением машиной. Автомобили в России тогда были еще сравнительно редкостью; за исключением Москвы, Петербурга и других больших городов, их было в России очень мало. Приведя свою новую машину в Ивановку, Рахманинов совершал на ней длинные поездки, навещая соседей по уезду и родных, живущих верст за двести—триста. Поездки эти были лучшим отдыхом для Рахманинова, который так редко вообще отдыхал в жизни. Он всегда возвращался возбужденный, веселый и в хорошем настроении духа. И самый процесс езды по «большим» дорогам степной полосы России, с ее простором и ширью, и радость, с которой его встречали гостеприимные хозяева, шутки и взаимное поддразнивание по поводу тех или иных нововведений или усовершенствований в сельском хозяйстве, которые он иногда находил у других, — все это являлось лучшим отвлечением для Рахманинова от концертов, эстрады, занятий композицией. Он, собственно говоря, никогда не позволял себе настоящего отдыха и работал без перерыва, — зимой концертируя и сочиняя, летом готовясь к концертам и опять сочиняя»¹.

Летом 1909 года Рахманинов сочинил в Ивановке Третий фортепианный концерт, законченный в сентябре по приезде в Москву. В это время решился, наконец; затянувшийся почти на четыре года вопрос о гастролях по Америке, от которых он уже был бы рад отказаться. Но все же 2/15 октября Рахманинов выехал в США, путешествие куда занимало в те времена около двух недель. За восемьдесят девять дней (с 22 октября/4 нояб-

¹ Воспоминания о Рахманинове. т. 1, с. 40—41.

ря 1909 года по 18/31 января 1910-го) он двадцать шесть раз выступил в Новом Свете — в десяти городах США (восемь раз в Нью-Йорке, четыре в Бостоне, по три в Филадельфии и Чикаго, два в Цинциннати, по одному разу в Нортгемптоне, Балтиморе, Гартворде, Питтсбурге, Буффало) и однажды — в крупном канадском центре Торонто. При этом Рахманинов шестнадцать раз солировал в сопровождении оркестра. Тринадцать раз он сыграл свой Второй концерт, в пяти случаях продирижировав в тот же вечер «Островом мертвых», трижды исполнил новый Третий концерт. Дважды (в Филадельфии) Рахманинов дирижировал своей Второй симфонией, а также увертюрой «1812» Чайковского и «Ночью на Лысой горе» Мусоргского, включая в программу еще и несколько собственных фортепианных пьес. Таким образом, всего дирижерских выступлений оказалось семь. Один раз он сыграл шесть своих пьес в сборном воскресном концерте в Нью-Йорке, где Анна Мейчик спела два его романса. Кроме того, во время турне Рахманинов обратился к новому для себя виду концертирования — в 36 лет начал давать клавирабенды (пока что только авторские), которых сыграл в Америке семь. Первое американское выступление — 4 ноября 1909 года в Нортгемптоне, маленьком городе штата Массачусетс, явилось первым его клавирабендом вообще. В сольные программы входила Первая соната вместе с рядом номеров из Пьес-фантазий ор. 3, Салонных пьес ор. 10 и Прелюдий ор. 23 (программы двух клавирабендов не установлены, но, по-видимому, они были вариантами остальных)¹. В качестве солиста симфони-

¹ Американский журнал «Delineator» взял у Рахманинова большое интервью по поводу его уже повсюду знаменитой Прелюдии до-диез минор (оно было напечатано в февральском номере за 1910 г.). В интервью обращает на себя внимание противоречие между утверждениями, что Прелюдия — «абсолютная» музыка, не выражающая настроение, а лишь вводящая в него, и авторскими образными характеристиками. Так, о первой теме-афоризме говорится, что она должна звучать «торжественно и зловеще», а о второй, ответной, — что она служит контрастом, «просветляющим мрак», и ее надо играть певуче, «ласкающе». В средней части музыка «мчится, подобно разыгравшейся буре», а в репризе должно слышаться не столько ярость, сколько широта, мощь, величине, после чего уже с шестого такта начинается успокоение (идет очень ровное постепенное *decrecendo*). В отдельных технических указаниях чувствуется, что они направлены против дилетантизма в исполнении, ратуют за его строгость, стройность и внутреннюю значительность.

ческих концертов Рахманинов выступил с семью дирижерами. Второй концерт он сыграл семь раз под управлением Макса Фидлера, и по одному-два раза с Уэльсманом, Фридрихом Стоком, Модестом Альтшуллером и, под конец турне, с Леопольдом Стоковским. Третий концерт впервые прозвучал 28 и 30 ноября 1909 года в Нью-Йорке. Автор сыграл его тогда с Вальтером Дамрошем, а 16 января 1910 повторил еще раз под управлением Густава Малера. На Рахманинова произвела впечатление репетиция, проведенная со знаменитым австрийским музыкантом — композитором и дирижером, во время которой Малер тщательно прошел сложный аккомпанемент, задержав оркестр надолго против положенного срока.

Турне прошло очень успешно. «Заставляли бисировать до семи раз, что по тамошней публике очень много, — рассказал Рахманинов по возвращении интервьюеру московского журнала «Музыкальный труженик». — Публика удивительно холодная, избалованная гастролями первоклассных артистов, ищущая все чего-нибудь необыкновенного, не похожего на других. Тамошние газеты обязательно отмечают, сколько раз вызывали, и для большой публики это является мерилем вашего дарования»¹. В Америке Рахманинова «приятно поразила и глубоко тронула» особая популярность Чайковского, понравились постановка музыкального образования и качество оркестров: «Я посетил консерватории в Бостоне и Нью-Йорке. Мне, конечно, показали лучших учеников, но и в самой манере исполнения видна хорошая школа. Это, впрочем, понятно — американцы не скупятся выписывать лучших европейских виртуозов и платить им колоссальные гонорары за преподавание. Да и вообще в штате профессоров их консерваторий 40% иностранцев. Оркестры также очень хороши. Особенно в Бостоне. Это, без сомнения, один из лучших оркестров в мире. Впрочем, он на 90% состоит из иностранцев. Духовые инструменты все французы, а струнные в руках немцев»². Но лихорадочные темпы американской жизни утомляли и раздражали Рахманинова. 29 ноября/12 декабря 1909 года он написал из Нью-Йорка своему «секретаришке» — таково было ласковое

¹ С. В. Рахманинов об Америке. — «Музыкальный труженик», 1910, № 7, с. 18—19.

² Там же, с. 19.

прозвище с детства горячо привязавшейся к нему двоюродной племянницы Зои Прибытковой, в семье которой он обычно останавливался, приезжая в Петербург: «Милая моя Зочка. Ты была очень добра, что написала мне письмо. Я был очень ему рад. Знаешь, тут, в этой проклятой стране, когда кругом только американцы и «дела», «дела», которые они все время делают, когда тебя теребят во все стороны и погоняют, — ужасно приятно получить от русской девочки, и такой вдобавок еще милой, как ты, — письмо. Вот я и благодарю тебя. Только ответить на него сразу — мне не удалось. Я очень занят и очень устаю. Теперь моя постоянная молитва: господи пошли сил и терпения. Тут со мной все все-таки очень милы и любезны, но надоели мне все ужасно, и я себе уже значительно испортил характер здесь. Зол я бываю как дьявол»¹.

Возвратившись в Россию, Рахманинов 6 февраля 1910 года выступил в Петербурге, в седьмом абонементном концерте Зилоти. Предполагалось исполнить Третий концерт, но оркестровые партии нового сочинения не успели прийти из Америки, и его пришлось заменить Вторым. Аккомпанировал Александр Ильич, с ним же была сыграна также Вторая сюита для двух фортепиано. Зилоти проаккомпанировал Рахманинову Второй концерт и 13 февраля в Москве, в симфоническом собрании Филармонического общества. И только 4 апреля, опять в собрании этого общества, состоялась русская премьера Третьего концерта (автор в сопровождении оркестра под управлением Е. Е. Плотникова). Рахманинов продирижировал тогда своей Второй симфонией и «Островом мертвых».

Двадцать девять выступлений с конца октября 1909 по начало апреля 1910 года (двадцать шесть в Америке и три в России) явились первым «большим», напряженным концертным сезоном, проведенным Рахманиновым. Жалуясь на то, что «постарел», «ужасно устал», он отказался от ряда контрактов, предложенных американцами, и тем не менее в дальнейшем обнаружил тенденцию расширять свою концертную деятельность. Исключение в ближайшие годы представил только сезон 1912/13 года, когда нездоровье (боли в руках, видимо, невралгического свойства) заставило ограничиться всего девятью выступлениями, почти исключительно дири-

¹ Письма, с. 381—382.

жерскими. С начала октября по начало декабря 1912 года он провел пять симфонических собраний Московского Филармонического общества, концерты в память Эдварда Грига (по случаю пятилетия со дня смерти) и в память безвременно скончавшегося талантливого театрального композитора Ильи Саца, сотрудника-энтузиаста «художественников», а также участвовал в одном благотворительном вечере и в одном из концертов московского отделения РМО, где аккомпанировал Л. В. Собинову. В концертах под управлением Рахманинова солистами выступили тогда такие музыканты, как И. Гофман, П. Казальс, А. Нежданова.

Зато в сезон 1910/11 года выступлений было двадцать семь (пятнадцать в России и двенадцать в Англии, Австро-Венгрии, Германии, Голландии), в 1911/12 году — тридцать три (двадцать два в России и одиннадцать в Англии, Шотландии, Германии), а в 1913/14 году — сорок четыре (тридцать шесть в России и восемь в Англии). При этом в пределах тогдашней Российской империи стал интенсивно расширяться круг городов, слышавших Рахманинова (от восьми до двадцати семи за сезон). Его выступления проходили теперь, кроме Москвы и Петербурга, во многих городах средней и южной России, Поволжья, Украины, Белоруссии, Кавказа, Польши, Прибалтики, Финляндии. Сам характер выступлений от сезона к сезону не оставался одинаковым. Так, в промежутке от 1909/10 — до 1913/14 годов из общего числа около ста пятидесяти выступлений примерно шестьдесят пришлось на клавирабенды и столько же на солирование в сопровождении оркестра. Однако число выступлений с оркестром обнаружило тенденцию к некоторому сокращению, тогда как число клавирабендов — к явному возрастанию (от единичных к тридцати одному в сезон 1913/14 года). Это соответствовало расширявшейся «географии» выступлений, поскольку далеко не везде возможно было играть с оркестром. Интересно, что первые свои русские клавирабенды Рахманинов сыграл не в столичных, а в провинциальных городах — Казани, Нижнем Новгороде (17 и 20 декабря 1910 года), Киеве и Одессе (24 и 27 января 1911 года). В их программы (целиком из сочинений концертанта) входили Первая соната и ряд пьес из разных опусов. С оркестром Рахманинов исполнял в те же годы свои Второй и Третий концерты (двадцать девять и двадцать пять раз), а в сезон 1911/12 года

добавил к ним в виде особого исключения произведение другого автора — пять раз сыграл Первый концерт Чайковского (в Киеве, Тифлисе, Харькове, Москве и Петербурге). С исполнением своих камерно-ансамблевых произведений (трио ор. 9, виолончельной сонаты) Рахманинов выступал в это время очень редко, в качестве же симфонического дирижера появлялся на эстраде от четырех до восьми раз в сезон — преимущественно в Москве; в Петербурге дважды дирижировал хором (своей «Литургией») и шесть раз «Пиковой дамой» Чайковского (Марининский театр, февраль 1912 года).

Годы 1909—1914 — кульминация деятельности Рахманинова — симфонического дирижера. Позднее ему довелось братья за дирижерскую палочку лишь считанные разы — исполняя только немногие собственные сочинения. В указанный же срок он исполнял около шестидесяти произведений из семидесяти с лишним, составивших весь его симфонический репертуар вообще (не считая аккомпанементов солистам). Среди нового русского репертуара наиболее капитальными партитурами явились Четвертая симфония Чайковского и Шестая Глазунова, а среди других номеров особое впечатление на аудиторию произвела интерпретация эпико-трагедийной корсаковской «Сечи при Керженце» из «Китежа». Из западных авторов Рахманинов чаще всего обращался к композиторам XIX века — Веберу, Мендельсону, Берлиозу, Листу, Вагнеру, Брамсу, Григу. Конец XVIII века был представлен соль-минорной симфонией Моцарта и Первой Бетховена. Но совершались экскурсии и в более ранние времена (прелюдия к кантате № 35 Баха, концерт для оркестра Вивальди) и в ближайшую современность (прелюдии к «Мученичеству св. Себастиана» Дебюсси и к «В саду Маргариты» Роже-Дюкаса, «Благородные и сентиментальные вальсы» Равеля), что отражало новые веяния и интересы в музыкальной жизни, культивировавшиеся, в частности, в Концертах Зилоти. Среди солистов, игравших в эти годы с оркестром под управлением Рахманинова, блистали имена И. Гофмана, П. Казальса. 10 декабря 1911 года, в Москве, Рахманинов аккомпанировал Скрябину, сыгравшему свой фортепианный концерт.

Дирижуя, Рахманинов держался просто и сдержанно. По мнению одного современника, особенности его фигуры — «высокой, немного угловатой и чуть суту-

лой, не позволяли ему пленять слушающую аудиторию изяществом и пластичностью движений и жестов при дирижировании. Однако рахманиновские как будто «не гибкие» руки производили взмахи с такой непреодолимой волей, убедительностью, выразительностью, что целиком и полностью подчиняли себе исполнительский коллектив (оркестр, хор). Рахманинов был очень взыскательным, настойчивым и даже повелительным в отношении управляемого им коллектива. На репетициях делал много замечаний, предъявлял большие требования. В репетиционной работе очень помогал Рахманинову его абсолютный слух, изумительно тонкий, на редкость изошренный. Рахманинов действительно слышал полностью всю исполняемую партитуру во всех ее деталях. Не только обычного рода ошибки исполнителей, но и малейшие случайные, «незаметные» неточности улавливал и фиксировал он в любом шумно-громадном звучании оркестровой массы, настойчиво добиваясь их исправления»¹. Другой мемуарист пишет: «Рахманинова-дирижера надо было видеть за пультом и тогда только можно было понять, что представлял собою этот выдающийся, сверхгениальный музыкант. В эти минуты его можно было сравнивать с богом, с сатаной, с чародеем, волшебником и магом, — с кем угодно, потому что это был действительно не человек в обыденном значении этого слова. Рахманинов-дирижер это был такой гигантской, титанической силы художник, который при всей своей внешней скромности и сдержанности творил такие чудеса, что забыть их не представляется уже возможным. Глубина и тонкость исполнительского рисунка, потрясающее проникновение в тайны исполняемого произведения, непреклонная воля и полное подчинение оркестра своему художественному замыслу — все это суть только мелкие, жалкие, пустые слова, не способные передать даже крупницу того вдохновенного ощущения, которое вызывал Рахманинов в первую же секунду своего появления за дирижерским пультом. Весь его облик, его движения, взгляд и властный поворот головы — все это несло в себе что-то величественное, всепокоряющее и священное»². Под непосредственным впечатлением одного рахманиновского вы-

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 45—46.

² Роголь-Левицкий Д. Воспоминания (рукопись, личный архив О. Н. Дурасовой).

ступления (вечера памяти Грига 22 октября 1912 года) Ю. Д. Энгель высказался следующим образом: «Да, Рахманинов — истинный божьей милостью дирижер (Н. В. — одинаково импонирующий и публике, и оркестру), может быть даже единственный великий русский дирижер, которого мы можем противопоставить таким именам на Западе, как Никиш, Колонн или Малер»¹.

Тот же самый, талантливый и чуткий критик, обозревая русскую концертную жизнь за 1909 год, отмечал ее интенсификацию и определенную демократизацию. Энгель писал: «В самом деле, исторические симфонические концерты, организованные сначала московским отделением Русского музыкального общества, а с 1909 года и петербургским отделением того же общества; общедоступные концерты этого же общества в Петербурге; всевозможные лекции по музыке в столицах и в провинции; кафедры по истории музыки, открытые в Петербурге и в Москве (с 1909 года); народные консерватории и многое другое в том же роде, — разве все это не говорит о росте нашей музыкальной культуры, о захвате ею все более широких слоев общества? Очевидно, основной общий лозунг нашего времени, — «просвещения, просвещения, просвещения!», — находит себе отклик и в области музыки, где иногда наталкивается даже на те же общие препятствия (закрытие в 1909 году Народной консерватории в Саратове)»².

Возвратившись из Дрездена, Рахманинов попал в самую гущу русской музыкальной жизни. При этом он стал ощущать вокруг себя острое раздвоение и столкновение мнений. Публика продолжала с восторгом встречать его и как композитора и как исполнителя. По-прежнему со внимательным сочувствием откликались Н. Д. Кашкин, Н. Ф. Финдейзен, Ю. Д. Энгель и некоторые другие критики. В Рахманинове они ценили композитора, умевшего идти вперед, не порывая с великими художественными традициями. Так, в связи с русской премьерой рахманиновского Третьего концерта Кашкин утверждал: «Новое произведение г. Рахманинова еще раз доказывает, что можно писать и в настоящее время в высшей степени интересные вещи, не при-

¹ Энгель Ю. Симфонический концерт. — «Русские ведомости», 1912, 24 окт. № 245.

² Энгель Ю. Д. Музыка (обзор за 1909 год). — «Русские ведомости», 1910, 1 янв., № 3.

бегаю ни к каким изысканностям музыкального модернизма»¹. Но одновременно среди критиков стал агрессивно консолидироваться лагерь антирахманистов. Возглавленные в Петербурге В. Г. Каратыгиным, а в Москве Л. Л. Сабанеевым, они усиленно принялись объявлять Рахманинова отсталым якобы от жизни традиционалистом, эпигоном «слишком сентиментального для нового времени» Чайковского. В сложно опосредованной специфической форме здесь дал знать о себе тот общий идейный «поход на демократию», который в том же 1909 году, возглавил, по ленинскому определению, «позорно знаменитый» сборник политико-экономических статей «Вехи» — своего рода манифест буржуазной интеллигенции, переметнувшейся после разгрома первой русской революции в лагерь реакции.

«Антитрадиционалистов» более всего раздражала широта воздействия рахманиновской музыки, обусловленная ее образным содержанием, которое они характеризовали с крайне поверхностной, искажающей односторонностью. В качестве своей кардинальной догмы они всячески старались внушить, будто популярность, доступность искусства — синоним его пошлости, примитивности и потому несовместимы с духовной глубиной и значительностью. Творчество же Рахманинова выступало ярким, живым опровержением этого кредо воинствующего индивидуализма.

Одним из излюбленных демагогических «антирахманизмов» стало тогда противопоставление Рахманинова-исполнителя Рахманинову-композитору. Его исполнительский дар пытались превозносить над творческим, объясняя успех его произведений некоей магией, присущей ему в качестве пианиста и дирижера. Однако в том огромном воздействии рахманиновских выступлений на аудиторию, которое нередко называли «гипнотическим», не было ничего ни мистического, ни элитарно-деспотического. Тут сказывалась убеждающая сила большого, серьезного и искреннего художника, стремившегося поделиться со многими самыми заветными помыслами о своем напряженном времени. В этом Рахманинов-композитор и Рахманинов-исполнитель объединяли свои усилия на равных, взаимообогащающих правах. И главная помощь второго первому состояла совсем не в каком-то мистическом «наваждении» на эстраде, а в том,

¹ «Русское слово», 1910, 6 апр.

что в пору особого обострения противоречий между массовым и индивидуальным многогранность и интенсивность исполнительской деятельности давали важную опору творчеству Рахманинова, возможность широкой проверки его основ.

5.

Четыре года — с лета 1909-го по лето 1913-го включительно — принесли семь новых рахманиновских опусов (№№ 30—36) — Третий фортепианный концерт (июнь—сентябрь 1909), Литургию св. Иоанна Златоуста для смешанного хора а саррелла (июнь—июль 1910), тринадцать фортепианных Прелюдий (конец августа — начало сентября 1910), девять Этюдов-картин (середина августа — середина сентября 1911), тринадцать романсов (июнь 1912, № 7 в первом варианте — март 1910), поэму для симфонического оркестра, хора и солистов «Колокола» (январь—июль 1913) и Вторую фортепианную сонату (январь—август 1913). Невозможно не заметить, что те из них, которые имели словесный текст, дались композитору в субъективно-психологическом смысле легче бестекстовых. Так, в письме Рахманинова к Слонову от 31 июля 1910 года говорилось: «Об Литургии я давно думал и давно к ней стремился. Принялся за нее как-то нечаянно и сразу увлекся. А потом очень скоро кончил. Давно не писал (со времени «Монны Ванны») ничего с таким удовольствием»¹. О романсах ор. 34 Рахманинов сообщал: «...бесконечно радуюсь, что дались они мне легко, без большого страдания»². «Колокола» он сочинял с особым увлечением.

Одновременно по поводу непрограммных инструментальных сочинений не раз раздавались жалобы: «тем, что уже сделал, не особенно доволен», «сочиняется тяжело» (о Третьем концерте)³, «после Литургии работа пошла тяжелее и хуже, что портит настроение и мешает «дышать легко», «хуже всего идет дело с мелкими фортепианными вещами» (о Прелюдиях ор. 32)⁴. Эти высказывания отнюдь не всегда соответствовали ценно-

¹ Письма, с. 395.

² Там же, с. 427.

³ Там же, с. 377.

⁴ Там же, с. 393—395.

сти создаваемых произведений. В сущности, вновь и вновь повторялась ситуация, когда творческой фантазии композитора субъективно помогали те или иные образно-программные данные, хотя позднее его отношение к созданному могло коренным образом меняться.

Последнее произошло с Литургией св. Иоанна Златоуста, спустя некоторое время переставшей удовлетворять автора и попавшей в категорию его «нелюбимых» произведений. Мы знаем, что еще в 1897 году Рахманинов собирался, но потом раздумал писать многочастное хоровое произведение на слова литургии — православной обедни (соответствующей католической мессе). Тогда его, по-видимому, расхолодили духовные тексты, несмотря на весь интерес к разработке элементов древнерусского мелоса. Теперь же этот интерес взял верх. Вместе с тем проблема текста оказалась для Рахманинова весьма не простой. Он отправлял длинные письма Слонову и Кастаньскому с просьбами разъяснить различные структурные подробности, традиции, отдельные названия, слова, ударения. В конечном счете связанность каноническим текстом, который Рахманинов решил радикально сокращать, сказалась в художественной неровности музыки Литургии. Особенно это заметно в таких песнопениях, как №№ 1, 2 (вторая половина), 15, 17, 19, 20. Они носят внешне-формальный, либо откровенно подсобный характер. Но в других номерах есть немало выразительной музыки. Здесь попевок, близкие старинным знаменным и народно-песенным, а также приемы, свойственные русской подголосочной полифонии, инициативно развиваются в хоровом четырехголосии а саррелла в тесной связи с образно-стилевыми исканиями композитора. Часто возникает многоплановая, экспрессивно-красочная хоровая звучность (что, в частности, не свойственно Литургии и другим духовным композициям Чайковского), интенсивно развертывается мелодико-ритмическая вариантность, встречаются образцы оригинального былинного хорового речитатива (в №№ 6 и 14) и типично по-рахманиновски полифонически сопряженного тематизма (№ 7). В ряде номеров нельзя не заметить явного родства с некоторыми страницами Третьего концерта, особенно его финала (в №№ 3, 9, 11).

Рахманиновская Литургия впервые прозвучала 25 ноября 1910 года в Москве, в концерте Синодального хора под управлением Н. М. Данилина. «Законоучитель

школы, где я работала, — вспоминала двоюродная сестра Сергея Васильевича, А. А. Трубникова, — после исполнения «Литургии» отозвался так: «Музыка действительно замечательная, даже слишком красивая, но при такой музыке молиться трудно. Не церковная»¹. 25 марта 1911 года и 24 февраля 1914-го Литургию под управлением автора спел хор Мариинского театра в Петербурге.

В феврале 1912 года Рахманинов начал получать письма, подписанные псевдонимом «Ре». Новая корреспондентка проявляла осведомленность и заинтересованность в творческих делах композитора. Через некоторое время инкогнито «Ре» было раскрыто, и Сергей Васильевич охотно продолжал в течение нескольких лет переписку, а также личное общение с Мариэттой Сергеевной Шагинян — впоследствии известной писательницей и поэтессой. Уже в одном из самых первых писем к «Ре» содержалась просьба: «Мне нужны тексты к романсам. Не можете ли Вы на что-либо подходящее указать? Мне представляется, что «Ре» знает много в этой области, почти все, а может быть, и все. Будет ли это современный или умерший автор — безразлично! — лишь бы вещь была оригинальная, а не переводная, и размером не более 8—12, максимум 16 строф. И еще вот что: настроение скорее печальное, чем веселое. Светлые тона мне плохо даются!»². М. С. Шагинян с большим рвением взяла на себя обязанности «текстмейстера» (ее собственное выражение), прислав много стихотворений. Однако ее поэтические вкусы, более «левые», далеко не всегда сходились с рахманиновскими, и из двенадцати романсов, сочиненных композитором в июне 1912 года, он лишь половину написал на тексты, рекомендованные «Ре», отыскав остальные сам. В результате в его новом ор. 34 вновь предстали стихи самых разных поэтов — от Пушкина до Бальмонта. На этот раз Рахманинова особо привлекла тема творческого долга и вдохновения. Примечательно и то, что все романсы он посвятил людям искусства — певцам и певицам (пять Л. В. Собинову, четыре Ф. И. Шаляпину, один Фелии Литвин, а присоединенный позже Вокализ — А. В. Неждановой), поэтессе М. С. Шагинян

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 142.

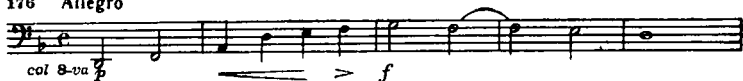
² Письма, с. 420. По всей очевидности, автор письма имеет в виду строки, а не «строфы» поэтического текста.

(«Ре») и памяти актрисы В. Ф. Комиссаржевской. А романс «Музыка» получил особое посвящение — «П. Ч.», то есть «П. Чайковскому».

Очень характерно для Рахманинова, что раздумья о художественном творчестве совместились у него с автобиографическими мотивами. Не случайно первым номером в ор. 34 была поставлена «Муза» на стихи Пушкина, трактующие о зарождении поэтического вдохновения в ранней юности. Главный обобщающий компонент музыки романса — прозрачный фон к мягко-повествовательной напевной вокальной декламации. В основу этого фона положен легко варьируемый свирельный наигрыш «семиствольной цевницы», на которой поэта с «младенчества» обучала играть полюбившая его «тайная дева» — Муза. Во второй половине произведения постепенно нарастает упоенная дифирамбичность, воскрешающая черты юношеской лирики композитора (с использованием в кульминации ре мажора — «тональности любви» в его ранних сочинениях).

В романсе-монологе «Арион» Рахманинов обратился к еще одной античной аллегории Пушкина — отзвуку восстания декабристов, высоким гражданским идеалам которых остался верен поэт, продолжавший петь «гимны прежние». В музыке композитора, также пережившего великую революционную бурю, основополагающей явилась тема, звучащая суровым мужественным гимном. Сочетая контрастные свойства русской песенности — широту и сосредоточенность, она выступает как образ стоической непримиримости:

176 Allegro



Вместе с тональностью ре минор, энергичное обыгрывание призывных кварто-квинтовых мотивов, заставляющее вспомнить о Первой фортепианной сонате, создает в «Арионе» далекие образно-смысловые ассоциации с началом бетховенской Девятой симфонии.

Романсу «Ты знал его» (на стихи Тютчева «Ты зрел его») — монологу о трудном жребии «полного тайных дум» поэта в непонимающем и презрительно отвергающем его «кругу большого света» — родственен по содержанию монолог-проповедь «Оброчник» на стихи Фета, заканчивающиеся следующими строками:

Пою, и помыслам неведом детский страх:
Пуускай на пенье мне ответят воем звери, —
С святыней над челом и песнью на устах,
С трудом, но я дойду до вожделенной двери.

Эти строки явились для Рахманинова важной декларацией — клятвой «песнетворца» не отступать от своих убеждений перед лицом любых испытаний. В вокальной партии монолога-проповеди слышатся скованные, но упорные песенные распевы, а в партии фортепиано звучит затрудненная, но непреклонная маршеобразная поступь. Она заставляет вспомнить трагическую суровость характеристики Ланчотто во «Франческе да Римини», чему способствует совпадающая тональная окраска (до-диез минор), восходящая к знаменитой Прелюдии.

Камерной хрупкостью и приглушенностью может удивить романс «Музыка» на слова Полонского. Но тут словно сделана попытка заглянуть в само таинство музыкального творчества с его чудесной способностью уловить «неуловимую», «божественную» красоту. Отсюда и многозначительное посвящение Чайковскому — тому, кто прошел перед Рахманиновым в его юности, подобно «земному богу музыки». В последних строках романса исподволь выдвигается тема неизбывной скорби элегических воспоминаний, очень важная в ор. 34. Она привлекла Рахманинова в философском, сдержанно-возвышенном монологе на слова А. Коринфского «В душе у каждого из нас» с центральной декларацией — «Душа не верит упоенью, ни мимолетному влеченью, ни бесконечному забвенью не покоряется она, огнем страстей опалена», и с «motto» — «Моя любовь — печаль моя». Та же тема просвечивает в торжественном патетическом монологе «Воскрешение Лазаря» на слова А. Хомякова — «Молю, да слово силы грянет, да скажешь: «Встань!» — душе моей, и мертвая из гроба встанет, и выйдет в свет твоих лучей...»

«Воскрешение Лазаря» — своего рода пролог, а «Музыка» — эпилог к заключенной между ними острой кульминации темы непримиримости с жестокой утратой — к трагико-патетическому монологу «Не может быть!» на слова А. Майкова:

Не может быть! Не может быть!
Она жива!.. Сейчас проснется...

Рахманиновское «Не может быть!» посвящено «Памяти В. Ф. Комиссаржевской» и в первом варианте возникло 7 марта 1910 года, вскоре после безвременной

кончины великой русской актрисы. Веру Федоровну Комиссаржевскую Рахманинов ряд лет встречал в Петербурге в кругу своих родственников Прибытковых, Зилоти и собиравшегося у них общества талантливых актеров, среди которых были В. Н. Давыдов, Н. Н. Ходотов. Сергей Васильевич горячо сочувствовал передовым демократическим устремлениям Комиссаржевской и созданного ею театра в период революции 1905 года и столь же горячо спорил с любимой актрисой, когда она в своих беспокойных исканиях на время увлеклась режиссерским экспериментированием В. Э. Мейерхольда, находившегося под влиянием мистико-символических идей¹.

На автографе второй редакции «Не может быть!» Рахманинов написал: «Переправлено 13 июня 1912 г., Ивановка». В новой редакции (первая нам неизвестна) романс обнаруживает глубокую внутреннюю связь с трагически-непримиримой юношеской Элегией оп. 3 № 1 — фортепианным «монологом без слов» о погубленной, но не умирающей в душе любви. Это выражается не только в тональности ми-бемоль минор и сходном типе фортепианной фактуры в крайних разделах Элегии и коде романса, но и в интонационном родстве основных мелодических тем двух произведений. В вокальной партии романса проступают то заостренные, то проникновенно смягчающиеся варианты рахманиновской «лейтсеквенции любви» (см. пример 1776):



¹ В середине 1900-х годов, «увлекшись мистико-символическими идеями и пытаясь насаждать их в театре, В. Э. Мейерхольд, возможно неожиданно для себя, стал своеобразным «непротивленцем», который вовсе не собирался низвергнуть существующие общественные условия, а уходил в какие-то неопределенные мистические дали» (Сидоров А. А., Калашников Ю. С. Проблемы развития русской художественной культуры. В кн.: Русская художественная культура конца XIX — начала XX века. 1895—1907. М., 1968, с. 27).

Бурно-драматический монолог — поэму о несбывшейся, но незабвенной юной любви представляет собой ми-бемоль минорный «Диссонанс» на слова Полонского («Пусть по воле судеб я рассталась с тобой»). «Диссонансу» предшествует — если судить лишь по стихам Фета — поэма о радости любви «Какое счастье». Тем не менее рахманиновская музыка акцентирует здесь муки любви — ее страстно-исступленную жажду. Есть в ор. 34 и воспоминания о светлом счастье — «Сей день я помню» (Тютчев), — но лишь о далеком блаженном миге душевного признания, что подчеркивается хрупкостью и прозрачностью фактуры. Сочетание грозных, сумрачных и подернутых дымкой грусти светлых образов отличает и романтически мятежную «Бурю» (Пушкин) и импрессионистически тонкий романс «Ветер перелетный» (Бальмонт). Если прогрессирующая роль философских раздумий и деклараций унаследована ор. 34 от ор. 26, то особая хрупкость и затуманенность светлого начала в окружении мрачно мятущихся сил, контрасты прозрачного, тихо отрешенного и перегруженного, возбужденного звучания — новые знаменательные черты этой серии романсов.

Такие образные полюсы обозначились уже в тринадцати Прелюдиях ор. 32 и девяти Этюдах-картинах ор. 33, написанных в 1910—1911 годах¹. В большинстве лирико-созерцательных пьес теперь стали воплощаться картины с неустойчивым двойственным освещением, выразившимся в игре светотенями, порой — в некоторой смутности и даже призрачности образов. Таковы — Прелюдия си-бемоль минор с ее внешней оживленностью и внутренней скованностью, многословием и вместе с тем недоговоренностью; Прелюдия си мажор, в которой сквозь стилизацию старинной западноевропейской пасторали проглядывают черты русской песенной мелодики (при гармонизации с преобладанием «мягких» аккордов побочных ступеней); Этюд-картина до мажор — звуковой пейзаж, словно подернутый то темнеющей, то просветляющейся дождевой завесой, с неумолчной «капелью» и нераспевающимися песенными зачинами, переходящими в тихие вопросы. Такова и

¹ Прелюдия до-диез минор, десять пьес ор. 23 и тринадцать ор. 32 составили вместе 24 номера во всех мажорных и минорных тональностях. Два Этюда-картины — ре минор и до минор — не были опубликованы автором, а ля-минорный вошел в переработанном виде в ор. 39 под номером шестым.

Прелюдия фа мажор с «мерцающей» трепетной фактурой (выписанной словно для струнного камерного ансамбля). Интонациям вздохов, восклицаний, зовов недостает здесь силы слиться в цельный мелодический поток, и они лишь однажды порываются к напряженной, но безрезультатной кульминации. От этого образа, тревожащего своей хрупкой, беспомощной нежностью, протягиваются особенно явственные нити ко многим последующим произведениям Рахманинова, в том числе к ряду романсов ор. 34.

С другим образным полюсом этого опуса переключаются мрачно-бурная Прелюдия фа минор, тяжеловесная в своем возбужденном пафосе Прелюдия ре-бемоль мажор, Этюды-картины до минор и до-диез минор. Однако в фортепианных пьесах рельефнее обрисовываются антагонистические столкновения с силами зла. В прелюдии фа минор импульсивный «мотив угрозы» стремится разрастись во всепопирающий марш, но наталкивается на сопротивление мужественных возгласов. Временами они становятся песенно яркими, проникаются упругими ритмами, властно обуздывая злое маршевое наступление характерным волевым аккордовым канканом. В Прелюдии ре-бемоль мажор — финале ор. 32 — «вихрям враждебным» противостоит массовый героико-эпический гимн-шествие, но он звучит слишком риторично, интонационно абстрактно (ему наследует гимническая концовка романса «Воскрешение Лазаря» — ор. 34 № 6). Риторичен и неопубликованный композитором Этюд-картина до минор-мажор, состоящий из двух резко контрастных разделов — пафосной «траурной речи» и внезапно возвышенного, «серафического» просветления. Финал ор. 33 — Этюд-картина до-диез минор — далекий отзвук юношеской Прелюдии в той же тональности. Ожесточенная схватка длится здесь непрерывно при особой агрессивности рокового начала (временами его представляют почти точные цитаты мотива «стука судьбы» из Пятой симфонии Бетховена), которому с трудом противостоят напряженные протестующие возгласы. Отсюда тянутся нити и к Прелюдии до-диез минор, и к характеристике Ланчотто (особенно к «мотиву проклятья»), и к сурово напряженной неприимности «Оброчника».

Скорбно-элегическая линия своеобразно выступает в Этюде-картине соль минор. Заключительный пассаж пьесы — почти точная цитата, взятая из трагического

заклучения Первой, соль-минорной баллады Шопенá. А основная тема-афоризм этюда-картины, как и зачин темы главной партии в том же шопеновском произведении, представляет собой распетый кадансовый оборот, только более «сжатый» и экспрессивный:



В целом же у Рахманинова возникла как бы «маленькая трагическая баллада» (словно сжатая реминисценция «большой»), исполняющаяся под тихое бряцание струн. Композитор применил здесь новый прием свободно-остинатного развития афористической темы — выразительную переключку трех ее вариантов, различных по ладовой и регистровой окраске. Сдержанному скорбному повествованию «певца» (средний — «певческий» — регистр, мрачный колорит фригийского минора — пример 1786) отвечают два других голоса, словно неотступно встающие в памяти, — глухо рокошущий басовый (такты 4—5 и др.) и грустно-покорный (светлый высокий регистр, мягко-песенный натуральный минор — впервые в тактах 9—10). Басовый голос становится порывистым и протестующим, а «покорные» фразы внезапно перерастают в бурное прелюдирование, доходящее чуть ли не до «обрыва струн». Но разыгравшееся волнение прерывается волевым кадансом — словно сдержанно-скорбной репликой «голоса певца». Последний же порыв непримиримого гордого протеста катастрофически срывается. Не отразилась ли здесь баллада А. Майкова «Менестрель», с ее остинатным рефреном «Молчите, проклятые струны!», которую любил петь Шаляпин и о которой Рахманинов, по некоторым сведениям, задумывался, как об оперном сюжете?

Однако бо́льшая часть фортепианных пьес 1910—1911 годов не имеет существенных образных паралле-

лей с романсами ор. 34. Такова, например, светлая лирико-пейзажная Прелюдия соль мажор. Излюбленный образ русской поэзии и музыки — привольная песня и звонкие трели жаворонка — «певца полей» — превратился под пером Рахманинова в настоящую звуковую акварель, сотканную из воздуха и света. Музыка словно живописует, как солнечные лучи ласково стелются по чуть колышущейся бескрайней ниве, и временами чудится, что это — широкая водная гладь с прозрачными глубинами. «Здесь еле дышит ветерок, сюда гроза не долетает» — вспоминаются и слова и музыка юношеского рахманиновского «Островка». Кристально-прозрачная фактура Прелюдии затаила в себе переливы песенного «переменного» лада и чуткую настороженность пульсации, исподволь сопряженной с привольным, покойным распевом мелодии:



Прелюдия соль мажор, в сущности, последний солнечный лирический пейзаж у Рахманинова (к нему отчасти присоединится романс «Маргаритки» ор. 38 № 3). В отличие от произведений начала 1900-х годов упоение красотой родной природы не приводит здесь к восторженному подъему чувств, а воплощается с особой тонкостью и благоговейной нежностью.

Прелюдия ля минор своеобразно восходит к написанному в той же тональности «песенному скерцо» Второй симфонии. Стремительные фигурации в Прелюдии остро графичны и одновременно насыщены русскими песенными попевками. Импульсивный мотив, неумно подхлестывающий движение, словно оборачивается то легким цоканьем копыт, то позваниванием колокольчика, то мощными ударами колокола, врывающимися на резких поворотах. А то вдруг он напоминает грозные постукивания дубинки Деда Мороза в прологе к «Снегурочке» Римского-Корсакова или затевает под конец озорной пляс и рассыпается пронзительным раскатом

бубенцов. В виртуозном Этюде-картине ми-бемоль минор, получившим в пианистическом обиходе наименование «Метели», позванивание бубенцов, скорбные причеты и злорадный припляс мелькают сквозь недобрый, «леденящий душу» свист «вьюги легковейной» (А. Блок), подобный некоему наваждению, таинственно возникающему и рассыпающемуся прахом. Далекие отзвуки задумчивого вечернего звона слышатся в Прелюдии ля мажор — как бы картине долгих томительных блужданий. И с замечательной проникновенностью лирико-эпическая поэтизация темы русской дороги предстала в Прелюдии соль-диез минор. В ней различимы классические поэтические атрибуты — и «заливающаяся по ровному полю» «унылая песнь ямщика» и «однозвучный» голос колокольчика. В «звонящих» фоновых фигурациях притаилась, однако, чутко настроенная остигатная пульсация (ритмическая формула ♩ ♩♩ ♩), и песенный голос, то замирает, то строго подлаживает-ся к ее трепетному биению:

180 Allegro

f

p rit. *meno mosso*

dim. *p*

mf

Постепенно «разгорается сердце огнем», начинается энергичный разбег. Но кругом — все та же грустью затуманенная родная картина. Только песня теперь «разметнулась на полсвета»: зачинается сурово, в глубоких басах, а подхватывается «в поднебесье». И после раскатистого возгласа, сливающего тоску с удачью, «птица-тройка» быстро исчезает, а последним замирает «однозвучный колокольчик».

Наиболее же обширную группу пьес составили три Прелюдии — ми мажор, ми минор, си минор и три Этюда-картины — фа минор, ре минор, ми-бемоль мажор, приближающиеся к своего рода «массовым народным сценам для фортепиано». В них развиваются с большим динамическим размахом традиции ряда народно-эпических и жанрово-бытовых произведений Мусоргского, Чайковского, Лядова, Аренского и вместе с тем собственные достижения Рахманинова в его эпико-драматических Прелюдиях из ор. 23 — ре-минорной и соль-минорной. Быть может, именно в связи с этой группой пьес Рахманинов стал искать новое жанровое наименование, которое сложилось у него не сразу. Ибо при первом исполнении трех пьес из ор. 33 (5 декабря 1911 года, Петербург) они были названы «Прелюдиями-картинами» и уже со времени московской премьеры (13 декабря) навсегда превратились в «Этюды-картины».

На драматизации жанра строфической хоровой песни основан Этюд-картина ре минор, вероятно, не удовлетворивший автора как несколько пассивный отзвук некоторых страниц Первой симфонии, Прелюдии ре минор, Третьего концерта. В других же пьесах оригинально преломляются принципы оперной многоплановой картинности и многофигурной композиции. Так, давно уже обратило на себя внимание родство тематизма Прелюдии ми минор с «Китежем» Римского-Корсакова¹. Эта пьеса как бы вдохновлена образным содержанием центральной эпико-драматической сцены этой оперы-сказания — первой картиной третьего действия, происходящей в Великом Китеже, на который движется вражеская татарская рать. С эпизодом этой картины, где скорбно-величавые возгласы старого князя Юрия («Китеж, Китеж! Слава где твоя?») звучат одновременно с лейтмотивом великого града, родственна (интонационно и тонально) исходная тема Прелюдии. Ее настороженные возгласы-сигналы преобразуются и в причеты, и в мольбы. На развитии той же темы строятся мощные нарастания. Ассоциации со сценами из оперы на древнерусский сюжет может вызвать Этюд-картина фа минор (например, — с суровым шествием вой-

¹ См.: Протопопов Вл. Позднее симфоническое творчество С. В. Рахманинова. — В кн.: С. В. Рахманинов. М.—Л., 1947, с. 140—141.

нов, напутствуемым строгим-медлительным напевом и сопровождаемым то женскими плачами-причитаниями, то мрачным трезвоном колоколов). Вместе с тем насыщенность музыкальной ткани заостренными ритмическими импульсами придает эпическим образам внутреннюю напряженность. Чувствуется, что эти произведения проникнуты тревожными помыслами не столько о давно прошедших, сколько о неясных грядущих днях.

С жанрово-эпическими массовыми сценами опер Римского-Корсакова (торжищем из «Садко», началом картины «в Малом Китеже» из «Сказания о невидимом граде») возможно сопоставить у Рахманинова Прелюдию ми мажор и Этюд-картину ми-бемоль мажор. Обе пьесы наполнены праздничным перезвоном-переплясом со множеством замысловатых коленцев. В Прелюдии приплясывающие попевки пронизывают под конец не только перезвон, но и эпизодическую тему строгого аккордово-хорового склада. В кульминации же образуется сияющий «сплав» звона, хорового пения и пляса. Еще ослепительнее в итоговой репризе-кульминации Этюда-картины ми-бемоль мажор сочетание радостного перезвона, фанфар и во всю ширь развернувшейся удалой песни — чуть ли не «шляпинского» напева «Вдоль по Питерской» (такты 14—15). В начале из эпизодов пьесы фанфары словно возбещают начало балаганного представления, в котором выступаст с таинственным «пассами» фокусник, кривляется и выдвывает антраша Петрушка (от такта 21). Недаром Рахманинов назвал впоследствии свое произведение «Ярмаркой». По остроте эпико-скерцозной динамики, по частой «кинокадровой» смене разнохарактерных фрагментов эти две пьесы, особенно «Ярмарка», перекликаются с ранними произведениями младших современников Рахманинова И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева. Скорее всего здесь вспоминаются сцены масленичного гулянья в балете Стравинского «Петрушка», поставленном в Париже в июне 1911 года, но еще не известном Рахманинову во время сочинения пьес ор. 33, впоследствии же высоко им оцененном. Но если Стравинский — зоркий, однако холодный иронический наблюдатель массового народного веселья, то Рахманинов сам безмерно увлечен стихией русского звона, песни, пляса. Он может заострить свое внимание на отдельных колоритных частностях, но в целом лирически обобщает эпико-жанровые картины, опираясь и на мелодико-тематические и на

подчеркнуто ритмические остро импульсивные, -гибко варьируемые сквозные элементы.

Но ни в одном сценическом произведении дореволюционной русской музыки не запечатлена картина, близкая той, которую стремится развернуть Рахманинов в Прелюдии си минор. Ее предшественник — траурный си-минорный Музыкальный момент. Только теперь композитор переносит трагедийную лирико-психологическую конфликтность в массовый эпико-драматический план, что удается ему, однако, не без несколько романтически-отвлеченного пафоса. Здесь опять в основе лежит тема с плавно тягучими интонациями русского заупокойного пения и прорывающимися рыдающими возгласами, с «хоровой» аккордовой фактурой и тяжело колыхающейся поступью траурного шествия. Однако всему этому придан гораздо более мощный размах, особенно когда выделяющийся мелодический голос начинает гневно призывать к какому-то грандиозному трудному приступу и вздымаются волны возмущенного ропота.

Такому развернутому сгущенно-мрачному полотну контрастирует Прелюдия до мажор, звучание которой может вызвать в воображении мчащиеся ослепительные лучи света, наталкивающиеся на какие-то препятствия и расслаивающиеся на яркие радужные цвета. Пьеса в 40 тактов стремительного движения складывается из множества кратких фраз. Они твердо кадансируют в главной тональности и в то же время изобилуют проходящими хроматизмами при изобретательном наборе красочных аккордов мажорно-минорной системы с заметным оттенком русской ладовости (тут возникают переключки с гармоническим языком С. Прокофьева). Этот ослепительный «поток радужных лучей» может представиться также кипящим морем возбужденного праздничного звона. В этом смысле Прелюдия до мажор наследует «Весенним водам», Музыкальному моменту до мажор, Прелюдии си-бемоль мажор, но она по-новому лаконична и дерзко-напориста в своей динамике.

Обе серии пьес 1910—1911 годов Рахманинов расположил, как и Прелюдии ор. 23, чередуя «мрачные» и «светлые» (минорные и мажорные). Однако распределение светотени стало здесь более сложным — как и само содержание пьес, в которых на особое место выдвинулись эпико-драматические образы, отражавшие

помыслы о современных судьбах родины. Для их конкретизации Рахманинов почти не находил словесных текстов и часто испытывал при создании инструментальных произведений большие творческие муки. Тем не менее именно в сфере инструментальной музыки возникла в этот период одна из вершин всего рахманиновского творчества. Ею вновь оказался фортепианный концерт — Третий, ре минор, оп. 30.

6.

Это произведение — сложное и вместе с тем широко популярное, с бóльшим правом, чем любое другое во всей мировой музыкальной литературе, может быть названо и концертом-песней, и концертом-симфонией. Оно не уступает многим выдающимся симфоническим циклам в значительности содержания, в масштабности и интенсивности образного развития. С другой стороны, возможности этого развития сконцентрированы в исходной теме-песне, являющейся одновременно симфонически насыщенной мыслью:

181^b *Allegro ma non tanto*



p comodo

181^b



rit. e dim. *a tempo*

Третий концерт сразу открывается этой темой (главной партией первой части) — словно невзначай напетой мелодией. Тем самым тонко оттеняются и глубокий лиризм основного образа, и его скромно-величавая эпическая обобщенность, не требующая никаких специальных предисловий. Мелодическая почвенность темы несомненна. Однако когда в 1935 году американский музыковед И. С. Яссер указал Рахманинову на черты ее сходства с одним знаменным напевом, то получил следующий ответ:

«1) 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]пиано, как ее поют певцы — найти подходящее, вернее, не заглушающее это «пение» оркестровое сопровождение. Вот и все!

2) Таким образом, я не стремился придать теме ни песенного, ни литургического характера. Если бы это было так, я бы, вероятно, «осознанно» придерживался бы лада и не допустил бы, возможно, *cis*, а воспользовался бы *c*. В то же время нахожу, что тема эта приобрела, помимо моего намерения, песенный или обиходный характер...

3) Никаких вариантов, указывающих на колебание в выборе мелодических оборотов этой темы, — что-то не вспоминаю. Как уже сказал: тема легко и просто «написалась»! Это замечание исключает возможность истории «возникновения» темы! Не Вы ли сами сказали о «неосознанном»?¹

Исходная тема концерта, действительно, «сама собой» выросла из недр русского народно-песенного и знаменного мелоса, чутко претворенного большим художником начала XX века. К примеру, указанному Яссером, можно присоединить множество других, не менее убедительных, — как из сборников народных песен (особенно севернорусских), так и из Обихода. Только ни один из них нельзя выделить в качестве конкретного прототипа — везде сходными будут лишь отдельные попевки. Рахманиновская мелодия исходит из давно привлекавшей композитора «скорбной» минорной терции. В ее опевание включаются характерные плавно тягучие и сосредоточенно речитирующие знаменные обороты, слитые с экспрессивными лирическими интонациями². Простой, но вдумчивый напев начинает — и мягко, и настойчиво — раскидываться вширь. Свободно-вариантное песенное развертывание неприметно переходит в секвенционное движение, устремленное к кульминации,

¹ Цит. по кн.: Из архивов русских музыкантов. М., 1962, с. 62.

² Так, первая фраза темы, в которой выступает в завуалированной форме интервал уменьшенной кварты, имеет некоторое сходство с мелодией «Нет более великой скорби» из пролога и эпилога «Франчески да Римини».

в которой рождается новый песенный оборот (пример 181б). Подготовленный исподволь накопившимся волнением, этот распетый тихий вздох словно вызван восхищением открывающимися взору родными далями. И тогда душевный трепет понемногу избывается: песенная мелодия мягко допеваётся, «свертывается»¹.

Однако у этой мелодической мысли есть ещё и важный подтекст, скромно названный Рахманиновым «не заглушающим пение сопровождением». Оркестровый аккомпанемент к «голосу» фортепиано (певческому октавному унисону) сочетает аккордовую гомофонную формулу с прорастающими временами изнутри «хоровыми» подголосками. Сама же аккомпанементная формула и лирически трепетна, и оригинально связана с эпической песенной распевностью, и скрывает в себе потенциальную драматическую мощь. Все эти качества с замечательной афористичностью заложены уже в начальных трёх тактах концерта:

182a
Cl. I
Fag. I
V-c. con sord.
C-b. pizz.

V-ni I con sord.

182b
V-le con sord.

182a Piano solo

Первым слух различает тихий вздох-порыв засурдиненных скрипок и альтов. Это тот же мотив, с которого в Прелюдии до-диез минор начинается мелодический афоризм, противопоставленный «роковой» кадансовой формуле. Но теперь он сопряжен с ямбическим моти-

¹ Параллельно так же непринужденно идет ладово-интонационное развитие. Осторожно появляются и исчезают экспрессивные хроматические интонации. В тактах 10—13 они бережно внедряются как «хроматизмы на расстоянии», очень свойственные севернорусским напевам (чередование звуков ми-бемоль и ми).

вом волевой настороженности (засурдиненные виолончели, контрабасы, литавры) — лейтимульсом Второго концерта и ряда последующих рахманиновских произведений. А через мгновение «магический штрих» — осторожное метроритмическое смещение, освобождающее от власти тактовой черты, — переключает оперно-романсовый «вздых» в зачин песенного распева, и привольного и сосредоточенного (партия солиста). Мелодическое дыхание остается метрически свободным на всем долгом протяжении темы-песни (24 такта), но одновременно не прекращается настороженная четкоритмованная пульсация. Исходная тема ре-минорного концерта наследует наиболее значительным рахманиновским действенно-драматическим песенным темам — главным партиям начальных частей Второго концерта, Первой и, особенно, Второй симфоний, а с другой стороны — лучшим созерцательным «мелодиям-далям» (в особенности из *Adagio sostenuto* Второго концерта и *Adagio* Второй симфонии). В целом же она воплощает внешне более простой и скромный, а внутренне еще более сложный образ Родины. Так, если с первыми звуками Второго концерта может представиться, «как во весь свой рост подымается Россия»¹, то с первыми звуками Третьего — как она неприметно раскидывается в безбрежную ширь, затаивая многое важное и трудное под спудом. В соответствии с этим Третий концерт — еще одна вдохновенная поэма о Родине. Только она более грандиозна по общему размаху и более образно-сложна, но менее монолитна и стройна, что сближает ее уже с Первой и Второй симфониями.

Между родственными Второму концерту крайними вехами — начальным лейтимульсом волевой настороженности и конечным ликующим апофеозом — в Третьем концерте пролегает более долгий и трудный путь. Здесь вновь выступают две сквозные образные сферы — действенная и созерцательная, перерастающая в гимническую. Но они значительно усложнены и сами по себе, и в своем развитии, и в соотношении друг с другом. Это выражается прежде всего в особой образно-драматургической функции главного образа, в тесной зависимости от которого находятся все остальные.

Так, пространная многосоставная связующая партия первой части включает противопоставление двух эпизо-

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 320.

дов. В одном проскальзывает сопряжение мотива волевой настороженности (формулы J. J. | J. J. со своеобразной напевной фанфарой:



Это — трансформация мотива трепетного вздоха-порыва (из «подтекста» главной темы), как бы сделавшего попытку осмелеть, распрямиться. После нее возникает небольшая виртуозная каденция солиста. Однако тотчас появляется сумрачная «тема остережения» — сурово-задумчивая трансформация запева темы-песни:



Затем оркестр, вновь интонируя мотивы волевой настороженности и трепетного порыва, затевает приглушенный, но тревожный диалог с фортепиано, в котором слышится нечто заставляющее вспомнить драматическую эпiku quasi-менуэтной Прелюдии ре минор. Реплики солиста, как бы подхватывая мысль «собеседника», вкрадчиво стараются убедить, успокоить. Это — вступительный раздел побочной партии, над которым еще реет сумрачная тень главной темы. И только в основном разделе краткая мелодическая попевка постепенно расцветает в одну из чудесных «мелодий-далей»:



Поначалу здесь проступает сходство с напевом из Adagio sostenuto Второго концерта и осторожно подключаются варианты темы упоения из Adagio Второй симфонии (см. пример 173). Далее же, в рамках вариантно-строфической формы происходит ряд мгновенных переключений — от страстного порыва (ц. 8) к его том-

ному изживанию, от легкокрылой скерцозной полетности (эпизод *accelerando* с появлением импульсивных лейтячек) к мечтательному тихому парению (*Tempo precedente*) и опять к стремительным взлетам-разбегам (ц. 11, *Allegro*). Тут возобновляется пульсация мотива волевой настроенности, знаменующая уже начало разработки.

Еще сложнее облик двух остальных лирико-созерцательных компонентов Третьего концерта — второй части и центрального эпизода финала. Медленную часть (*Adagio*) автор не случайно назвал «Интермеццо»; ибо она имеет черты междудействия — не обладает строгой формальной закругленностью и тесно смыкается с крайними частями цикла как в тематическом, так и в тональном отношении¹.

Главная тема Интермеццо звучит в обрамляющих его оркестровых эпизодах как песенный напев, исполненный сосредоточенной задумчивости, словно вызванной пристальным вглядыванием в грустно затененные родные дали:

Между обрамляющими эпизодами расположены четыре свободно построенные многосоставные вариантные строфы². Каждая из них имеет зачин, основной и дополнительный разделы. Подобно страстной лирической исповеди предстает в основных разделах главная те-

¹ Интермеццо начинается и завершается в ре миноре — то есть в главной тональности, в которой закончилась предыдущая часть и начнется последующая. Кроме того, исходная мелодия Интермеццо как бы подхватывает трихордные попевки, только что звучавшие в конце первой части (входящие в тематизм поб. партии). Но теперь эти попевки включаются в песенную «квинтовую формулу».

² Первая строфа начинается со вступления солиста, вторая — от первой сольной каденции, третья — от «*Rit. vivo*» после ц. 27, четвертая — от «*Roco rit. mosso*» после ц. 32.

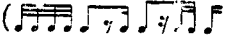
ма¹. В самой пространной третьей строфе она проводится трижды. При этом второе проведение, ре-мажорное (ц. 30), воскрешает черты восторженных юношеских дифирамбов, а третье, ре-бемоль мажорное, проникнуто чертами возвышенной гимничности. Все дополнительные разделы сходны между собой. В них на первый план выступают обильные фоновые фигурации, как бы временно рассеивающие лирическую напряженность и создающие широкую звуковую перспективу с тихо просветляющимися горизонтами. В противоположность этому зачины строф экспрессивны, внешне разнохарактерны, а внутренне сложно взаимосвязаны. В первом и третьем из них песенные интонации темы Интермеццо превращаются в напряженно речитирующие, напоминающие скорбный вариант «лейтсеквенции любви» в романсе «Не может быть!». В третьем же зачине с экспрессивной мелодией солиста контрапунктирует певучий голос скрипок, интонирующий смягченный вариант «темы остережения» (от такта 8 после ц. 27, ср. пример 184). Так вновь дает знать о себе вездесущая исходная мысль произведения, которая предстает в совершенно неожиданном перевоплощении в основном разделе последней, четвертой строфы. Здесь вариант исходной песенной темы, звучащий у кларнета и фагота, сопровождает строго мерный, типично вальсовый аккомпанемент струнных, в то время как у фортепиано со скерцозной стремительностью и прихотливостью выются фигурации — легковейные вплоть до призрачности.

Что за странная метаморфоза? Нежданный скерцозный «вальс-фантазия» возникает и исчезает столь же причудливо, сколь и естественно — словно навеянный неизбывной «памятью сердца». Ибо в слиянии душевной приветливости с легкокрылой грацией воскресают черты тех юношеских вальсов Рахманинова, в которых все в той же Ивановке, где сочинялся спустя многие годы Третий концерт, был некогда набросан «музыкальный силуэт» трех сестер. И вслед за «вальсом-фанта-

¹ В Интермеццо особенно заметно, что в Третьем концерте Рахманинов вновь широко использует сольные фортепианные монологи и каденции и вообще сильнее выделяет партию солиста, написанную с огромным виртуозным размахом (он считал ее более благодарной для пианиста, чем во Втором концерте). Однако это заострение сольно-лирического начала неотделимо от одновременного углубления эпико-драматического.

зией», словно за рассеивающимся поэтическим наваждением, взор вновь обращается к задумчиво-строгому родному пейзажу (звучит оркестровое обрамление).

Еще одну своеобразную звуковую картину — лирико-фантастическое скерцо — воображение композитора нарисовало в центральном эпизоде финала (*Scherzando*), заменяющем разработку сонатного аллегро. Здесь сказочный мир вступает в свои права как бы с воцарением темноты и исчезает с рассветом, контрастно оттеняя праздничные массовые картины (экспозицию и репризу). Основной скерцозный образ напоминает причудливо рассыпающийся звездный дождь, завораживающий загадочно-насмешливой феерической красотой. В этих целях великолепно использована звучность фортепиано (иногда с присоединением деревянных духовых и скрипок). Партия солиста насыщена прихотливым микро-

варьированием импульсивных ячеек 

и т. д.), за которым скрываются контуры темы побочной партии первой части. И однажды (в эпизоде *Lento, molto espressivo*) она обнаруживает себя в своем истинном виде — в качестве небольшого светлого лирического интермеццо (сольной каденции). Этому предшествует появление грустной «темы остережения» (ц. 54, *a tempo, poco a poco accel.*). Кроме того, к скерцозным звучаниям периодически осторожно подключается плавно ниспадающая певучая фраза с баюкающей кадансовой концовкой — словно голос успокаивающего обращения, временами уводящего из мира причудливой холодной фантастики в мир теплых лирических грез¹.

Примечательно, что форма *Scherzando* в принципе очень близка форме Интермеццо. Она опять складывается из четырех многосоставных вариантных строф (вторая строфа — от ц. 50, третья — от *Meno mosso, 3/2*, с лирическим зачином и темой остережения в дополнительном разделе, четвертая — от лирико-интермедийного эпизода *Lento*, ц. 55, переходящего в ее зачин). В этом общем сходстве сказывается единый «лирический наблюдатель», обнаруживающий себя теперь при созерцании некой фантастической картины. Такое сочетание лирики и фантастической скерцозности — весьма оригинальное явление. Вместе с тем для всего эпизода характерна специфически-рахманиновская стилистика — особый акцент на интенсивной ритмической вариантности, а также использование простой гармонической основы, расцвеченной проходящими и вспомогательными звуками, тогда как, например, для корсаковской фантастики характерны сложные ладово-гармонические сред-

Еще же большая сложность отличает пути активного действительного развития главного лирико-эпико-драматического образа. В разработке первой части его затаенная внутренняя напряженность энергично обнаруживает себя. Мягко стелющаяся тема-песня стремится стать смело наступательной. Вместо тихой равнинной глади вокруг нее начинают вскипать пенными гребешками беспокойные волны. Она постепенно превращается в экспрессивную речитацию и, сжавшись в трехзвучную порывистую попевку, вступает в жестокую схватку с грозно преобразившимся мотивом волевой настороженности. Так разительно трансформируется исходное «мирное» сопряжение тематических лейтэлементов:

[Piu vivo]

187 δ

Piano I *ff*

Piano II *f*

Эта схватка вскоре приводит к мощной «колокольной» кульминации, в которой чудится упование на какое-то небывалое преображение. Но, как и в разработке первой части Первой симфонии, в решающий момент происходит страшный катастрофический срыв (*Allegro molto. Alla breve*). Вместо новой, утверждающей трансформации главный песенный образ трагически

ства. Вместе с тем для *Scherzando*, видимо, имел значение возросший интерес Рахманинова к музыке Римского-Корсакова и Лядова. Свою роль могла сыграть при этом та симфоническая программа в честь юбилея Гоголя, которой Рахманинов дирижировал незадолго перед созданием Третьего концерта. В нее входила, в частности, сюита из корсаковской «Ночи перед Рождеством», что могло побудить Рахманинова дать в *Scherzando* свой вариант ночной «звездной» фантастики.

распадается. В низвергающейся грохочущей лавине аккордов рояля едва можно распознать «стиснутые» варианты трехзвучной попевки, которым неумолимо противостоят застывшие на одном звуке «роковые» фанфарные удары в оркестре. Появляются изрезанные, зловеще фантастические линии, включающие все ту же искаженную попевку, слышатся стонущие интонации. Спад волны идет мучительно замедленно, однообразной поступью, на неумолимо сползающих хроматических ходах басов. Временами теряется тональная определенность — воцаряется неприветно-безликий уменьшенный лад (как бы сгусток напряженного малотерцового секвенцирования перед кульминацией).

Однако к концу спада исподволь восстанавливается главная тональность (ц. 16). Это — первый смутный проблеск надежды на восстановление распавшегося песенного образа, начало трудного процесса, которому посвящается вся последняя треть пространной первой части концерта. Но сонатной репризы основных тем в традиционном понятии здесь так и не происходит. В большой виртуозной каденции солиста тема-песня то вдруг принимает несколько загадочный скерцозный облик, то ее отдельные обороты звучат возбужденными патетическими призывами. Затем, подобно реоущему вдалеке призраку, скользит тема остережения (чередование соло флейты, гобоя и валторны — от 2 такта после ц. 19) и заманивает в оазис светлых лирических воспоминаний, исчезающих, как легкий мираж (маленькая каденция солиста на теме побочной партии, растворяющаяся в легковейных пассажах).

Но вот, наконец, тема-песня возвращается — в своей затуманенной скромной красе и великой подспудной сложности, так и не нашедшей себе разрешения. За ней следуют приглушенные отзвуки трепетных порывов — «песенных фанфар» и вкрадчивого диалога из побочной партии. Только все это — уже реприза-кода — краткий, но многозначительный эпилог первой части. Здесь словно раздвигаются широкие сумрачные дали, по которым быстрой тенью проносится с прощальным звоном бубенцов символическая «птица-тройка». Ее стремительный полет, слышащийся в разработке первой части Второго концерта, был увенчан ярко утверждающей кульминацией — динамической репризой песенно-маршевой темы. Теперь же она уносится «в неведомую даль».

Унаследованные от «симфонических драм» Чайковского принципы мощного волнового нагнетания и расщепления репризы взаимодействуют в первой части Третьего концерта Рахманинова с оригинальным песенно-эпическим методом свободных вариантных повторов и трансформаций. Исходная тема произведения становится вариантно-трансформационным рефреном — помимо экспозиционного и кодально-репризного проведений появляется в разных обликах (но зачастую в главной тональности) во многих местах сонатного аллегро¹, оставаясь и в дальнейшем вездесущим лейтобразом.

Свободной трансформацией исходного образа является и тема главной партии финала. В ней примечательно преобразуется сложная двухплановость темы-песни. Песенный напев становится подчеркнуто «хоровым». Он появляется как целый «полифонический пласт» у компактного аккордового «хора» деревянных духовых инструментов. Обнаруживая родство с некоторыми эпизодами «Литургии», этот «хор» соединяет суровую строгость старинных обрядовых напевов (в частности, плавный «истовый» распев узкого — терцового — звукоряда) со стремительной поступью энергичного возбужденного гимна-марша, сквозь которую прорываются еще и плясовые ритмы. «Хор» служит фоном другому «полифоническому пласти» — скерцозной «колокольню-фанфарной» партии солиста, блестящей звонкими, напористыми кварто-квинтовыми ходами:

The image shows a musical score for two piano parts, Piano I and Piano II, starting at measure 188. The tempo is marked 'Alla breve'. Piano I has a treble clef and a melody with triplets and accents, starting with a forte (f) dynamic. Piano II has a bass clef and a harmonic accompaniment with chords and triplets, starting with a piano (p) dynamic. The score is in 3/4 time and features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

¹ В виде темы остерережения — перед побочной партией в экспозиции и между двумя разделами сольной каденции (ц. 19), в начале разработки, в эпизоде Scherzando каденции.

Маршево-плясовые и скерцозно-фанфарные ритмы органично совместились друг с другом как контрастно-производные варианты некогда «подспудного» лейтмотива волевой настроенности. То, что было вначале затаенным «подтекстом», преобразилось и решительно выдвинулось теперь на первый план. Особенно активны при этом дерзко-зазорные «колокольные фанфары», сразу захватывающие инициативу и далее, при рефренных повторах, часто выступающие «единолично», без «хорового» пласта. Несомненная преемница соответственного раздела Второго концерта, главная партия финала концерта ре минор являет собой еще более смелый скерцозно-динамический синтез хоровой песни, пляса, марша, колокольного перезвона, а также фанфарности.

Сходная же общая рондообразная форма здесь становится еще более образно-емкой. В первом эпизоде слышится новая возбужденная маршевая тема, а во втором — хоровой напев с приплясом (напоминающий один из наиболее динамичных эпизодов «Литургии» — № 15).

Он приобретает облик напористого массового приступа, представляя чем-то вроде русского варианта *Sa îga* — знаменитого напева Великой французской революции (годом ранее мастерски использованного Танеевым в его известном драматическом «Менуэте»):

189

Piano I

mf

41

Piano II



Подобно следующему смелому массовому приступу, появляется тотчас вслед за главной партией первый раздел побочной (*Più mosso*, до мажор). Массивные синкопированные аккорды как бы воспроизводят топот наступающей рывками толпы, сквозь который начинает слышаться светлая гимническая песня. Освобождаясь от тяжелых аккордовых доспехов и напряженных синкопированных рывков, она выходит на первый план во втором разделе побочной партии:



При быстром взлете и замедленном спаде, характерных для упоенной рахманиновской лирики, новым в этой теме явилось сочетание страстного порыва со смелой решительностью и мужественной простотой, без всякого оттенка томной ориентальности. Мелодические линии стали здесь более крупными, размашистыми, ладово-интонационная сторона — более простой, ритмика — более настойчивой и уверенной. Эта новая тема-песня как бы антитеза мягко стелющейся исходной. И одновременно это — прошедший через сложные этапы трансформационного развития производно-контрастный ее вариант (особенно важно посредство предыдущих тем финала). Далеким предшественником этой темы — песня-марш из финала юношеского хорового концерта, а близкий — сложившаяся в трудных поисках гимническая тема финала Второй симфонии.

В финале Третьего концерта Рахманинов не обратился к собственно разработочному развитию, а использовал и в экспозиции, и в репризе, и в оттеняющем их скерцозно-фантастическом эпизоде своеобразный метод картинно-динамической вариантности. Он совмещает сложные и тесные сквозные тематические связи (так сказать, вариантное развертывание формы в широком масштабе) с отдельными яркими, подчас резкими образными трансформациями. Разительный пример последних — краткий связующий эпизод между интермеццо и финалом, переключающий трихордную попевку, служившую основой воплощения образа углубленного раздумья, в импульс мощного динамичного взлета. Применение метода динамической вариантности ярко сказывается в экспозиционном и репризном разделах финала. Традиционный финальный образ народного праздника предстает здесь в развитии от сумрачной скерцозности, свойственной поначалу главной партии, к светлому гимническому утверждению побочной партии, внутри которой продолжается процесс образной трансформации.

Последним этапом подобного развития является большая кода финала. В ней вдруг возобновляются драматические нарастания, имевшие место в первой части (вспомним принципиально сходный прием в финале ре-минорного Трио — внезапное возвращение в «пучину житейской борьбы»). В начале коды (*Vivace*, ц. 69) интонации исходной темы-песни искажаются от предельного напряжения. Агрессивные «наскоки» нового варианта основного ритмического лейтмотива (теперь уже мотива не волевой настороженности, а, скорее, ожесточенной угрозы — словно явившегося со страниц Первой симфонии) злобно дробят песенную мелодию на разрозненные судорожные возгласы. Здесь используется мрачный басовый регистр фортепиано и глухое тремоло литавр на доминантовом органном пункте. Но далее начинаются попытки возродить песенный тематизм. В следующем разделе коды (от ц. 70 до ц. 72) динамизируется второй вариант сольной каденции из разработки первой части (*Ossia. Allegro molto* от такта 13 после ц. 18, исполняется по желанию солиста). В дальнейшем развитии напряженные мелодические возгласы, постепенно завоевывая высокий светлый регистр, трансформируются в мощные раскачивания, а угрожающие «толчки» перевоплощаются в им-

пульсивные мотивы волевой решимости. Это последнее преобразование основного ритмического лейтмотива приобретает мощное аккордовое «хоровое» звучание, сопровождаемое фанфарами. И оно инициирует появление в итоговом разделе коды грандиозного апофеозного варианта светлой гимнической темы-песни, которую подхватывают в радостном состязании-единении ликующие голоса солиста и оркестра:

191 *Vivacissimo* ($d = d$)

Piano I *ff molto marcato*

74 *Vivacissimo* ($d = d$)

Piano II *f*

Un poco meno mosso ($d = d$) *mf* *cresc.*

Un poco meno mosso ($d = d$) *p* *cresc.*

Так в Третьем концерте творческое воображение Рахманинова ценой напряженных усилий проложило путь светлым надеждам сквозь «вековую мглу», застилавшую «грядущий день». Это произведение, пользующееся ныне международной известностью, явилось од-

ной из вершин русского музыкального искусства предоктябрьской поры. Оно было создано в тесном соседстве с патриотическими циклами «Родина», «На поле Куликовом» Блока — столь же знаменательными этапами «лирического познания России». Именно тогда, с наступлением зрелых лет творчества, Блок осознал, что главная тема — «тема о России», что она самая «живая, реальная», что она «больше всех нас», и если «мы не пойдем» к ней, «она сама пойдет на нас, уже пошла...»¹ (из письма к К. С. Станиславскому от 9 декабря 1908 года). Но столь же характерным для сложнейшей переломной эпохи было и то, что два крупнейших русских лирика-современника — поэт и композитор, — воспевая единую центральную для себя тему, не заключили между собой творческого союза². Ибо Рахманинов жаждал от поэзии идейно-образной конкретизации своего сложного ощущения современности. Блок же в своем предоктябрьском творчестве сам воплощал образ Родины, ее судьбы во многом смутно-интуитивно, по собственному выражению — «музыкально»³. Облик России тоже предстával в его стихах как бесконечно дорогой, но трудно постижимый, как манящая своими неожиданно изменчивыми ликами и сложными трансформациями всепроникающая поэтическая лейттема.

И лишь в 1913 году, спустя три с половиной года по завершении Третьего концерта, Рахманинов вновь обратился к созданию крупных циклических произведений. В одном из них — Второй фортепианной сонате си-

¹ Блок А. А. Письмо к К. С. Станиславскому от 9 дек. 1908 г. Цит. по кн.: Александр Блок о родине. М. 1945, с. 122.

² Рахманинов не использовал ни одного оригинального текста Блока и отказался написать музыку к предполагавшейся в Художественном театре постановке блоковской романтической драмы «Роза и крест».

³ Так, в предисловии к своей неоконченной поэме «Возмездие» (задумана в 1910 г. как монументальный историко-бытовой «роман в стихах» о русской жизни на рубеже XIX—XX вв.) Блок писал: «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор.

Я думаю, что простейшим выражением ритма того времени, когда мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы, был ямб» (Блок А. Сочинения в двух томах, т. I. М., 1955, с. 478). С последними словами невозможно не сопоставить особую роль ямбических лейтпульсивных мотивов в рахманиновской музыке, утвердившуюся начиная со Второго концерта.

бемоль минор, написанной с большим виртуозным размахом, в пафосно-патетическом стиле, композитор повторил в общих чертах драматургическую конструкцию Второго и Третьего концертов. Это — пронизанный сквозным тематизмом трехчастный цикл, в котором чередуются активные драматические и задумчивые созерцательные образы, и их тесное взаимодействие устремляет общее развитие к конечному лирико-гимническому апофеозу. Однако в образном наполнении этой конструкции стало значительно меньше эпической широты. На первый план выступила тревожная смятенность основной лирико-драматической темы (главной партии первой части) и сопутствующего ей резко заостренного ритмического лейтмотива. В этой исходной теме проступают интонации скорбного причета, в развитии перерастающие в характерные мощные раскачивания. Но это уже не широко обобщающая тема-песня, а краткая тема-возглас, в которой с горячим пафосом возмущения слита острая душевная боль. Бурно-стихийное взаимодействие скорбных стонущих и активно устремленных интонаций господствует в первой части и в центральном эпизоде средней. Лирические же образы либо очень хрупки (побочная партия первой части, напоминающая тихую жалобу), либо внутренне скованы в своем развитии (основная тема средней части, воплощающая длительное нелегкое раздумье). Тревожное стихийное бушевание продолжается и в финале, в котором, однако, постепенно верх одерживает энергия действенного утверждения. Но даже в заключительной лирико-гимнической теме, где широкие мелодические возгласы сосуществуют со «стиснутыми» интонациями, не преодолевается до конца острая внутренняя напряженность.

В январе 1913 года, прервав из-за болезни концертный сезон и уединившись с семьей в тихом швейцарском местечке Ароза, а затем перебравшись в Рим, Рахманинов, параллельно со Второй сонатой, начал трудиться над произведением особого рода. Увлеченную работу прервало серьезное заболевание дочерей, заставившее срочно переехать в Берлин, где можно было рассчитывать на лучшую медицинскую помощь, и оба сочинения были завершены уже летом, в Ивановке.

Еще предыдущим летом Рахманинов начал думать о новой симфонии, и затем его творческая фантазия получила неожиданный толчок. К нему пришло неподписанное письмо (впоследствии виолончелист М. Е. Буки-

ник раскрыл инкогнито своей ученицы Марии Даниловой) с просьбой сочинить музыку на перевод романтико-философской поэмы Эдгара По «Колокола» (1849), сделанный Константином Бальмонтом. Стихи По—Бальмонта сразу захватили композитора и стали основой «поэмы для симфонического оркестра, хора и солистов», в сущности же — для программной вокально-инструментальной симфонии, развивающей новый, весьма перспективный для искусства XX века жанр, намечавшийся еще в кантате «Весна».

Рахманинов вспоминал, как, прочитав присланный ему текст «Колоколов», он решил написать на него «хоровую симфонию»: «Структура поэмы требовала симфонии в четырех частях. Со времен примера, поданного Чайковским, не было ничего странного в идее медленного, погребального по настроению финала, показавшегося здесь необходимым. Это произведение, над которым работал с лихорадочной страстностью, я люблю более всех прочих своих сочинений»¹.

Нетрудно понять это чрезвычайное пристрастие Рахманинова. В поэме По—Бальмонта обостренно-лирические философские размышления о жизни и смерти передаются через поэтическую символику обрядовых колокольных звучаний, которые для композитора с юности стали важным эпико-драматическим «жанром». Вещие «колокольные гармонии» под его пером с годами все более сложно и многообразно разворачивали свой экспрессивный вибрирующий фони́зм. Они стали перерастать в кульминациях в «хоровые» звучности, сплавляться с маршевыми, плясовыми, скерцозными ритмами и тесно воссоединились с типичными песенно-русскими мелодическими «раскачиваниями», близкими в ряде своих характерных вариантов зачину знаменитого старинного западного напева «Dies irae». На пересечении этих линий у Рахманинова сформировался емкий и гибкий тематический афоризм — неиссякаемый источник свободных вариантных ответвлений и многоликих преобразований. При посредстве такой «образно-звуковой призмы» композитор сложно сфокусировал в «Колоколах» свое напряженное восприятие мира, что придало произведению большую внутреннюю интонационную цельность. Вместе с тем те четыре «точки зрения на мир», которые в специфически обобщенной форме так или

¹ Воспоминания Рахманинова, с. 171,

иначе раскрывались в традиционном сонатно-симфоническом цикле, в «Колоколах» как бы сместились в разные, непросто соотносящиеся образно-психологические плоскости.

Трактуя о четырех этапах жизни человека, рахманиновские «Колокола» далеко отошли от центральной концепции программного романтического симфонизма XIX века — «мир сквозь историю героя». Никакого выделения «образа героя» (в частности, характеризующего его лейтмотива) здесь нет. Голоса солистов выбраны в связи с обобщенными представлениями о светлой, «звонкой» юности (тенор в первой части), мягкой женственности (сопрано во второй части с ее свадебным звоном) и скорбной мужественности (баритон в похоронном финале). Но за всем этим вновь кроется «лирический наблюдатель», который стремится теперь вместить в свой резко заострившийся «угол зрения» образы широкого общефилософского плана, невольно сплетающиеся подчас с личными автобиографическими. В связи с этим в развитии музыкальной формы крупные контуры нередко сочетаются со сложной дробностью структуры.

В первых двух частях воскресают воспоминания о былом, подчас наплывающие с резкой яркостью, подчас становящиеся призрачными. Оба плана перемежаются в первой части, при воплощении образа далекой юности. Здесь живописуется легкое скольжение саней, мчащихся в морозную звездную ночь. Этот образ символизирует причудливую игру еще неформившихся, находящихся в брожении сил. Музыка первой части — оригинальное серебристо-звонкое скерцо с ярко русским характером. В нем по-новому переплетаются нити, исходящие от стремительных полетов «птицы-тройки» во втором концерте и во второй симфонии и особенно заметна преемственность с фантастическим «звездным» скерцо в финале Третьего концерта. Отличительным стилистическим свойством первой части является преобладание импульсивно-ритмического, виртуозно-темпового¹ и гармонико-полифонического развития над

¹ Блестящее мастерство инструментатора, проявленное Рахманиновым в сложной партитуре «Колоколов», использующей троечный состав оркестра со множеством видовых инструментов — от большого набора ударных до пианино и органа *ad libitum*, — может быть темой специального исследования. На своей партитуре Рахманинов поставил посвящение: «Моему другу Вилему Менгельбергу и его оркестру [Концертгебау] в Амстердаме».

как бы растворившимся в нем собственно мелодическим, лишь временами более рельефно означаемым на звуковой поверхности. Так, первые такты «Колоколов» сразу заинтересовывают оригинальной переливчатой «гармоние-мелодией», переосмысливающей в скерцозном плане колоритные черты русского народно-песенного голосоведения. Исходный лейтмпульсивный мотив «звона-разбега» гармонизируется трезвучиями смежных ступеней (с параллельным голосоведением), которые вскоре (такты 6—7) и наслаиваются друг на друга по вертикали, и «развертываются» по горизонтали в фигурационном движении:

Allegro, ma non tanto

192a Fl. I, II
Cl. I
pp Tr-lo
Piano

192b Cl. I
Tr. I con sord.
Celli pizz.
f

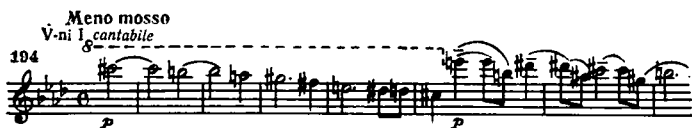
Мелодия же, запеваемая солистом, легко дробится на отдельные попевки. Основные из них, зародившись еще в развернутом вступлении, неустанно продолжают свое развитие-становление в оркестровой и хоровой партиях.

Нежданном контрастом выступает в первой части средний эпизод «Мено тоссо», исполняющийся оркестром и хором, поющим с закрытым ртом. Рахманинов ввел этот эпизод по своей инициативе, оттолкнувшись лишь от туманного намека в тексте: звон колокольчиков «говорит» о том, «что за днями заблужденья наступает возрожденье, что волшебно наслажденье, наслажденье нежным сном». Основной тональности первой части — «серебристому» ля-бемоль мажору — здесь противопоставлен «темный» до-диез минор, в котором зазвучит в финале погребальное пение колоколов. У мрачных унисонов хора, дублируемых английским рожком, появляется попевка панихидного склада. Ее

остинатное повторение как бы погружает в состояние таинственной мрачной застылости. Словно сама смерть, подкравшись к юному существу, вкрадчиво запела ему — как в песне Мусоргского¹ — свою жуткую колыбельную:



И под мрачный напев, с далекого края «звукового горизонта» вдруг начинает тихо спускаться мелодическая линия (экспрессивный голос скрипок). В ней всплывают и, превращаясь в хроматические стенания, тонут в жутковатых шорохах контуры скорбного варианта «лейтсеквенции любви»:



Так при воспоминании о юных днях вновь является «призрак милый, роковой».

Будто напряженным усилием воли, отрешающим от тягостного сновидения, вводится реприза серебристого звона-бега. И еще более мощное усилие требуется для того, чтобы отрешиться от мрачной тени, вновь набежавшей вопреки словам, говорящим о «забвеньи». В коде (ц. 25, *Meno mosso*, *Maestoso*) бессловесное звучание хора делается возвышенно-просветленным, его поддерживают славословящие фанфары. И все настойчивее выдвигаются, вытесняя мотив «звона-бега», контрастно-производные от него мерные раскачивания-распевы струнных — словно уже не беспечное позвякивание колокольчиков, а обретающее вещую мудрость пение колоколов.

Если в первой части музыкальное содержание не только существенно дополняет словесное, но и отходит от него, то в следующей — *Lento* — расхождение оказывается разительным. Текст говорит о «золотом» свадеб-

¹ «Колыбельная» из цикла «Песни и пляски смерти».

ном звоне, поющем «молодую песню нежного блаженства», о «сказочных веселиях», «безмятежности нежных снов». Музыка же второй части (написанной в ре мажоре — тональности и любви и золота!) удивляет «болезненно щемящим чувством отрешения от действительности», «страдальчески-тоскливым настроением»¹. Объяснение следует искать в самой образности тематизма *Lento*. Партитура этой части вырастает из сложно сопряженного развития двух основных тем — мудро сосредоточенной, но безрадостно сдержанной «песни колоколов» и скорбных ниспадающих хроматических ступеней, то есть все того же горестного призрачного образа, неотступно встающего в памяти. Не случайно Рахманинов сам говорил, что «свадебный звон» ему не удался.

В третьей части (*Presto*, фа минор) происходит резкое смещение в другую образную сферу. *Presto* — единственная действенно-драматическая часть цикла, являющаяся вместе с тем стихийно-массовой картиной всепожирающего ночного пожарища. Лишь в этой части есть черты сонатной формы, грани которой, однако, в значительной мере «размыты» бушующими потоками мрачной скерцозности. Темы, которые можно условно назвать главной и побочной партиями (от ц. 57 и ц. 61 *Mezzo mosso*) соединены между собой не только единой тональностью, но и вариантно-трансформационной преемственностью. В них слышится голос набата — то звучащий с грозным натиском, то оборачивающийся молящими стонами. Раскачивающиеся «колокольные» интонации выступают теперь преимущественно в виде пристукивающего злого припляса и угловатых разворотов, потерявших напевность («...разорванные звоны, неспособные звучать, могут только биться, биться и кричать, кричать, кричать»). Мрачной колоритностью отличается эпизод клочкотания пламени, накапливающего силы, чтобы взлететь «встречу лунному лучу».

В *Presto* нет партии солиста. Весь текст (гораздо более пространный, чем в предыдущих частях) поручен хору, что подчеркивает эпический размах звукового полотна. Но это не значит, что «лирический наблюдатель» здесь отсутствует. Он лишь переместился в самую гущу стихийно-массового действия, в упор наплывающего,

¹ Соколова О. Хоровые и вокально-симфонические произведения Рахманинова. М., 1963, с. 93—94.

разворачивающегося непосредственно вокруг и внезапно обрывающегося — без ясного исхода. В такой ситуации нет места созерцанию, возможен только лихорадочный «лирический репортаж», прозвучавший, по выражению Асафьева, «нервным вихрем» накануне гигантского пожара первой мировой войны (в период сочинения «Колоколов» Европу уже зловеще потрясли следовавшие друг за другом балканские войны — первая и вторая).

Позиция «лирического наблюдателя» в финале (*Lepto, lugubre*, до-диез минор) сложна. Он как бы все время находится на рубеже между остро субъективными и эпически-сдерживающими устремлениями. Отсюда — непрестанное сопряжение полярных образно-стилистических тенденций — деструктивности и конструктивности, дробности и монументальности, заостренной речитативной детализации интонаций и песенной обобщенности, а также контрастных временных планов — экскурсов лирико-философской мысли в дали былого—грядущего и сиюминутных экспрессивных наплывов.

Такие наплывы вторгаются в плавное течение свободно-вариантных строф основного, погребального напева¹. В первых трех (оркестровых) строфах это своего рода психологические толчки — судорожные мелодические возгласы (фиоритурные квинтоли шестнадцатых). Они сопровождаются резкими гармоническими сдвигами и трагическими остановками — как бы «замираниями на острие». В других случаях экспрессивными наплывами являются уже целые эпизоды, дополняющие строфы. В первом из них (от вступления солиста и хора с мрачной речитацией на одном звуке — «Похоронный слышен звон») квинтольный «мотив содрогания» временами обретает сходство со зловещим трепетным остинато альтов из сцены в спальне у Графини («Пиковая дама»). Во втором, дополняющем эпизоде (ц. 105 — «И рыдаем, вспоминаем, что и мы глаза смежим») основной напев оборачивается вольной цитатой из Чайковского (самим Рахманиновым в партитуре

¹ Форма финала складывается из восьми вариантных строф с рядом небольших дополнительных эпизодов и большим многосоставным эпизодом («В колокольных кельях ржавых») между седьмой и восьмой строфами. Вторая строфа начинается от ц. 100, третья — от ц. 101, четвертая — от такта 4 перед ц. 103, пятая — от такта 2 перед ц. 104, шестая — от ц. 106, седьмая — от такта 1 перед ц. 109, восьмая — от Темпо I в такте 4 перед ц. 120.

здесь отмечено — «Р. Tsch.»). У солиста и хора появляются ниспадающие «плачущие» секвенции, близкие к тем, что слышатся в среднем эпизоде второй части Шестой симфонии. В следующем эпизоде, в связи со словами: «Похоронный тяжкий звон, точно стон, скорбный, гневный и плачевный, вырастает в долгий гул» — разрастается в мощных раскачиваниях-распевах гневно-протестующая «колокольно-хоровая» кульминация (ц. 108). В большом центральном эпизоде («В колокольных кельях ржавых») вслед за экспрессивным сольным речитативом наплывает нечто родственное скерцозно-разработочному потоку третьей части, со стихийным наложением хоровых звучностей («Кто-то черный там стоит, и хохочет, и гремит»). Однако в противоположность тексту Бальмонта, нарочито «устрашающему», в конце наплыва вновь проступают черты эпически величавой колокольно-хоровой кульминации (ц. 117). С Тетро I наступает краткая реприза-кода — всего лишь одна строфа с заключительным оркестровым эпизодом (после предыдущих семи строф, последняя из которых ввела многосоставной центральный эпизод). Но именно здесь достигается глубоко впечатляющий итоговый перелом в образной драматургии финала и всего цикла в целом. Это выражается в знаменательном перевоплощении основной темы — траурного напева, сопровождаемого тяжкими раскачиваниями похоронного «железного» звона. В начале финала тему запекает и в дальнейшем свободно варьирует, наряду с солирующим баритоном, экспрессивный голос английского рожка:



Эта проникновенная мелодия родственна многим лирико-элегическим рахманиновским темам, в частности скорбной теме, запеваемой английским рожком в кантате «Весна» (пример 152). Отдельные экспрессивные обороты соединяются в ней с напевными. При этом в теме финала «Колоколов» заметна близость с раскидистой мелодикой русских «молодецких» песен. Одновременно в тему органично включаются «песенно-колокольные» распевы-раскачивания (например, в начале четвертой строфы — «Горькой скорби слышны звуки»).

Своеобразием же драматургического развития этой темы является сочетание большой распевной энергии с «недопетостью». Многократные широкие песенные зачины прерываются резкими сдвигами, вторгающимися эпизодами. И лишь в репризно-кодальной восьмой строфе песенный зачин, наконец, по-особому допеваётся. Баритон начинает строфу (Темпо I, «Гулкий колокол рыдает, стонет в воздухе немом») под скорбные «покачивания», звучащие у оркестра и хора, поющего с закрытым ртом — как в «колыбельной смерти» в среднем эпизоде первой части. А в последней фразе солиста — «И протяжно возвещает о покое гробовом» — подчеркиваются стонущие нисходящие хроматизмы, напоминающие «тему призрака». Но в этот момент происходит «тихий» драматургический перелом, словно открывающий взору широкие дали. Скорбная тема теперь не обрывается, из нее распевается кантиленная мелодия. А вокруг нее «прорастают» мягкие фигурации-подголоски — будто стебли, потянувшиеся к забрезжившим лучам света (до-диез минор сменяется ре-бемоль мажором). И на вершине мелодической волны всплывает возвышенно-просветленный вариант песенного зачина. Его очертания сближаются с напевом из обрамления Интермеццо Третьего концерта, воплощающего проникновенное вдумчивое взглядывание в родные просторы:



Итак, Рахманинов претворил гуманистические традиции финала Шестой симфонии Чайковского в характерном для своей эпохи сложном лирико-эпико-трагедийном аспекте. При этом не только просветленный итог, но и все трудные пути, устремленные к нему, сложились у Рахманинова самостоятельно. Что-либо аналогичное отсутствует у По—Бальмонта. Такая направленность принципиально отграничила «Колокола» от волны экспрессионистского пессимизма, захлестнувшей в канун великих мировых потрясений многих художников. В число последних вошел, в частности, Леонид Андреев, драму которого «Жизнь Человека» иногда неправоммерно объявляли литературной аналогией рахманиновской поэмы.

30 ноября 1913 года Рахманинов продирижировал «Колоколами» в Петербурге, в четвертом абонементном концерте Зилоти. Пел хор Мариинского театра, в качестве солистов выступали Е. И. Попова, А. Д. Александрович, П. З. Андреев. Московскую премьеру автор, вернувшись из концертной поездки по Англии, провел 8 февраля 1914 года (шестое собрание Московского филармонического общества) при участии хора Большого театра, Е. А. Степановой, А. В. Богдановича и Ф. В. Павловского. Оба исполнения очень хорошо приняли и публика и критика, особо отметившая трагедийные черты произведения. Но Рахманинову все же казалось, что его сложная партитура до конца понята не была.

Во время московского исполнения Рахманинову были поднесены дирижерский пульт, увитый сиренью, дирижерская палочка из слоновой кости с вырезанной на ней веткой сирени и набор колоколов, сделанных из веток белой сирени. К тому моменту прошло уже лет пять, как музыкант стал — независимо от сезона — получать эти цветы на каждом своем концерте в Москве, а также и в других городах. Белую сирень стали присылать к Рахманиновым домой в дни рождения Сергея Васильевича, по большим праздникам, ее ветки вдруг обнаруживались в купе вагона, которое он занимал, и т. п. Всячески сторонясь навязчивых экзальтированных поклонниц, Рахманинов проникся симпатией к скромной манере поведения таинственной «Белой Сирени». Но 8 февраля 1914 года он уже знал, кто она. Ибо сохранился черновой эскиз «Колоколов» с надписью: «Б. С. от С. Рахманинова. 1 января 1914. Москва»¹. К этому времени кто-то раскрыл ему инкогнито Феклы Яковлевны Руссо. Никогда так и не повидав Белую Сирень, Рахманинов начал писать ей письма, из которых известны лишь три, относящиеся уже к концу 1930-х годов. В 1920 году с Ф. Я. Руссо случайно познакомилась Е. Ю. Крейцер-Жуковская. Руссо занималась, до переезда в Москву, педагогическим трудом. Личная судьба ее сложилась, по-видимому, нелегко, а страстное увлечение искусством Рахманинова и почтительное поклоне-

¹ ГЦММК, фонд 18, № 19

ние великому музыканту служило ей большой моральной поддержкой.

Во время гастролей в Англии в начале 1914 года Рахманинов договорился об исполнении «Колоколов» осенью в Шеффилде. Но этому плану помешало запыхавшее всемирное пожарище — то, предчувствием которого были порождены встревоженные набатные перезвоны симфонической поэмы-кантаты. Началась первая мировая война, после которой надо было запевать похоронный плач по десяти миллионам погубленных жизней.

«Милый мой Саша, — писал Рахманинов Зилоти через три дня по объявлении Германией войны России, — лето выдалось на редкость скверное. Худшего я не помню! Скверно лично у нас, — скверно кругом! И чума, и холера, ливни с градом, засуха, неурожай. Лично мы замешаны только в двух последних неприятностях, мной перечисленных, — но зато у меня была еще Танюшина скарлатина, — еще необычайный, сверхъестественный расход денег на Ивановку, которые пожирал новый, мною взятый, управляющий, и... полная неудача в музыкальной работе... приходит также в голову возможность остаться совсем без заработка в будущем сезоне; а я хотя и числюсь «богачом», но, без заработка, мне будет право же тяжело прожить. Смею тебя уверить! Наконец третьего дня апофеоз моих терзаний! Мне дали знать, что меня призывают как ратника ополчения и что я должен явиться на смотр. По правде сказать, мне даже смешно стало в первый момент. Плохой из меня вояка выйдет! Как бы то ни было, сел в автомобиль и поехал в Тамбов являться. В доме меня уже почти из списков живых выключили и стали оплакивать. Стало и у меня смешливое настроение проходить, а когда я поехал в Тамбов и чуть ли не все сто верст мне пришлось обгонять обозы с едущими на смотр запасными чинами — мертвецки пьяными; с какими-то зверскими, дикими рылами, встречавшими проезд автомобиля гиканьем, свистом, киданием в автомобиль шапок; криком о выдаче им денег и т. д., то меня взяла жуть и в то же время появилось тяжелое сознание, что с кем бы мы ни воевали, но победителями мы не будем. Известие о призыве ратников оказалось преждевременным, и мне позволили вернуться. Надолго ли?»¹

¹ Письма, с. 449—450.

Позднее Рахманинов еще не раз являлся на призыв, и, хотя его отпускали, родные не в шутку искали протекции для устройства его на музыкальную военную должность. Со второй половины августа и до возвращения в Москву в начале октября он прожил в имении Покровское Рязанской губернии у брата жены — В. А. Сатина. Но и с переменой места работалось плохо, как свидетельствует письмо к Зилоти: «В дни, когда приходят такие скверные известия, как сегодня, например, — обход наших войск в Восточной Пруссии и слухи, полученные мной сегодня в письмах, о какой-то измене — в такие дни — совсем тоска! Я совсем почти не занимаюсь. Только вздыхаю! И когда, и как все это кончится!»¹ Новым произведением, работа над которым застопорилась с началом войны, был, возможно, Четвертый фортепианный концерт: еще весной в прессе проскользнули сообщения, что композитор приступил к его сочинению.

Концертный сезон 1914/15 года у Рахманинова все же состоялся, но в резко сокращенном и непохожем на предыдущие годы виде. О зарубежных гастролях нечего было и думать. От клавирабендов он почему-то отказался. С дирижерскими ангажементами дело осложнилось. В частности, прекратило свои симфонические собрания Московское филармоническое общество, с которым Рахманинов был более всего связан. От Московского отделения Русского музыкального общества он принял только одно предложение: 25 октября продирижировал концертом в память скончавшегося 15 августа А. К. Лядова, исполнив вместе с оркестровыми миниатюрами покойного свою Вторую симфонию (это оказалось вообще последним выступлением Рахманинова-дирижера с программой, включавшей не собственные сочинения). Остальные восемь раз Рахманинов появлялся на эстраде (четырежды в Киеве, дважды в Харькове, дважды в Москве) лишь в качестве солиста в своих Втором и Третьем концертах. При этом шесть раз его сопровождал оркестр под управлением Кусевицкого, и все это были выступления в пользу раненых и армии. В их программы входили произведения только русских авторов, и последняя из них, исполненная в Москве 12 декабря, состояла целиком из музыки Рах-

¹ Письма, с. 451.

манинова (он играл Третий концерт, Кусевицкий дирижировал Второй симфонией и «Островом мертвых»).

Несмотря на небольшое количество концертов, композиторская работа вплоть до конца 1914 года почти не сдвинулась с места. Возникли только фортепианная автотранскрипция романса «Сирень» и вокальная миниатюра-сентенция «Из Евангелия от Иоанна», написанная для издательства Юргенсона, решившего составить сборник «Клич» с привлечением видных писателей, артистов, музыкантов. «Больши сея любве никто не имать, да кто душу свою положит за други своя» — это изречение зазвучало пафосно-напряженной декламацией с остро экспрессивным фортепианным сопровождением. Получился эскизный образ не «великой любви», а жестокой схватки, перекликающийся с Этюдом-картиной до-диез минор — далеким отзвуком Прелюдии в той же тональности.

В это время Рахманинову показалась плодотворной идея обратиться к жанру балета, начавшему успешно соперничать с оперой. Вспомнив, что еще весной ему предлагал три балетных сюжета какой-то петербургский танцовщик, он написал в Петроград Зилоти, прося переговорить с выдвинувшимся хореографом-новатором М. Фокиным или с кем-нибудь еще. «С самого начала войны, — говорилось в письме от 1 ноября 1914 года, — моя работа стоит на месте. Ничего не выходит и все, до последней степени противно. За последние дни мне вдруг пришла в голову эта балетная идея. Кажется, точно если кто-либо даст мне сейчас хорошую или интересную тему, которая мне понравится, то я тотчас же и запишу...»¹. Такие наивные упования на сюжет, почерпнутый извне, как на панацею от творческих затруднений, сделались в эти годы чрезвычайно характерными для Рахманинова. Примерно тогда же, в беседах с А. В. Неждановой, «Сергей Васильевич часто высказывал сожаление, что он не умеет находить интересные сюжеты для опер, такие, которые бы своим содержанием, сильными драматическими элементами, характером так захватывали бы публику, как захватывают итальянские оперы — Пуччини «Богема», «Манон Леско», «Чио-Чио-Сан» и Масканьи «Сельская честь». Говорил, что Пуччини и Масканьи в этом отношении поспаслилось, так как им удалось найти такие инте-

¹ Письма, с. 455.

ресные, волнующие сюжеты»¹. Но думается, что Рахманинова не смогли бы вывести из великих творческих трудностей никакие пуччиниевские сюжеты и герои.

В конце 1914 — начале 1915 года он в последний раз воззвал к «сюжетной помощи» и получил от начинающего московского хореографа К. Я. Голейзовского текст «экзотической поэмы» «Скифы», написанной по эскизу уже высокоавторитетного балетмейстера А. А. Горского. До нас дошел рабочий экземпляр этого стихотворного текста, датированный 22 апреля 1915 года, с запиской Голейзовского Горскому: «Дорогой Александр Алексеевич, прошу передать Сергею Р[ахманинову], что это черновик. Балъм[онту] не верьте — похвалы неискренни. Сергей просил побольше образов, сравн[ений] и пр. Мне кажется, что с «образами» я переборщил... Скажи Сергею, что [неразборчиво] хотелось бы послушать наброски к 1 картине и к последней симф[онической] пляске»². Впоследствии К. Я. Голейзовский утверждал, будто Рахманинов написал значительную часть музыки балета «Скифы» и использовал ее через много лет в своих «Симфонических танцах». Других подтверждающих данных не существует. В то же время вполне убеждает самокритическая характеристика Голейзовского. В своем тексте он, действительно, «переборщил» в смысле многословия, литературных штампов и экзотически принаряженной эротики, что при слабом развитии сюжета не могло в конечном счете не оттолкнуть Рахманинова.

Великие трудности рахманиновских поисков опоры на программные данные своеобразно отразились в том факте, что, одновременно с обращением к балетному жанру и знаменательной для эпохи теме «скифского буйства», в январе—феврале 1915 года у композитора возникло новое духовное сочинение. Им явилось посвященное памяти С. В. Смоленского «Всенощное бдение» для смешанного хора а cappella из пятнадцати номеров, написанных на канонические тексты православного богослужения с предписанным использованием в десяти случаях обиходных напевов. 10 марта «Всенощное бдение» спел в открытом концерте Синодальный хор под управлением Н. М. Данилина. В связи с чрезвычайным успехом у публики вскоре состоялось еще четыре испол-

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 36.

² ГЦММК, фонд 18, № 916.

нения — 12 и 27 марта, 5 и 9 апреля (сбор с концертов 12 и 27 марта поступил в пользу жертв войны).

В записи Риземана сохранился следующий рассказ композитора: «Я сочинил Всенощную очень быстро: она была закончена менее, чем в две недели. Импульс к сочинению появился после прослушивания исполнения моей Литургии, которую, между прочим, я не люблю, ибо в ней проблема русской церковной музыки решена очень неудовлетворительно. Меня с детства увлекали великолепные напевы Октоиха. Я всегда чувствовал, что для их хоровой обработки необходим особый, специальный стиль, и, как мне кажется, нашел его во Всенощной. Не могу не признаться, что первое исполнение ее московским Синодальным хором дало мне час счастливейшего наслаждения... Всенощная трудна во многих отношениях: она предъявляет большие требования к вокальным возможностям и технике исполнителей. Тем не менее, великолепные синодальные певчие воспроизвели все эффекты, какие мне воображались, и временами даже превосходили идеальную звуковую картину, рисовавшуюся у меня в мыслях, когда я сочинял произведение. Богатство колорита и звучности, отличающее произведения Кастаньского, позволяет назвать его Римским-Корсаковым хоровой музыки. Я многому научился благодаря его сочинениям и беседам с ним... Моя Всенощная понравилась Кастаньскому и Данилину, когда я сыграл ее на фортепиано, и они тотчас попросили у меня разрешения исполнить ее как можно скорее, данное мною с большим удовольствием. Мой любимый номер в этом произведении, который дорог мне так же, как «Колокола», — пятое песнопение «Ныне отпускаеши раба твоего» (Евангелие от Луки, II, 29). Я бы хотел, чтобы его спели на моих похоронах... Я был исключительно счастлив, что моя Всенощная понравилась моему старому учителю Танееву, — строгому критику, особенно — в области контрапункта. Его оценка, высказанная в восторженных выражениях, была последней похвалой, услышанной мной от него»¹.

Итак, по собственному признанию, Рахманинов разрешил во «Всенощной» художественную задачу, которую вынашивал с детства, — нашел удовлетворивший его, наконец, стиль многоголосной хоровой трактовки старинных русских духовных напевов, почерпнув нечто

¹ Воспоминания Рахманинова, с. 176—177.

существенное из опыта А. Д. Кастальского. В письме к И. С. Яссеру, где речь шла об истоках исходной темы Третьего концерта, Рахманинов сделал еще одно разъяснение: «По закону православной церкви некоторые песнопения Всенощной должны быть написаны на темы обихода. Например: «Благослови, душе моя, Господа», «Ныне отпускаеши», «Славословие» и т. д. Другие могут быть оригинальными. В моей Всенощной все, что подходит под второй случай, осознанно подделывалось под обиход. Например: Блажен муж, Богородице и т. д.»¹.

В сравнении со «Всенощным бдением» Чайковского (1882) Рахманинов в принципе значительно свободнее подошел к задаче. Он воспользовался возможностью сочинить пять тематически оригинальных номеров и отнюдь не задавался целью придерживаться «тесных границ строгого стиля», чем в значительной мере ограничивал себя Чайковский. Кроме того, Рахманинов сократил число песнопений, опустив все изменяемые («календарные»), но добавил вступительное «Приидите, поклонимся», вообще не положенное во Всенощной. В результате этого, а также в связи с возможностью выбирать мелодии из разных роспевов (знаменного, киевского, греческого), заимствования тем из Обихода совпали с «Всенощной» Чайковского лишь в четырех случаях. И если Чайковский ряд заимствованных мелодий оставил «неприкосновенными», то Рахманинов этого ни разу не сделал, а его слова о «сознательном подделывании под обиход» фактически означали свободное творческое овладение стилем старинных роспевов.

И в то время как Чайковский лишь иногда уклонялся «от точного последования напеву, отдавшись влечению собственного музыкального чувства»², то для Рахманинова такие отступления оказались естественной нормой. Ибо стремление воссоединить исконные народно-национальные элементы с остро современными, знаменательное для переломной эпохи, возникло у него с юных лет и легло в основу зрелого музыкального стиля. Оригинальное претворение черт старинного русского мелоса с середины 1890-х годов развивалось преимущественно в инструментальных произведениях Рахманинова. Оно определило, в частности, своеобразие симфони-

¹ Из архивов русских музыкантов. М., 1962, с. 61.

² См. авторское предисловие к «Всенощному бдению» Чайковского (М., 1883).

зированной песенного тематизма Первой и Второй симфоний, Второго и Третьего концертов, а также нередкое тяготение в них к «хоровой» оркестровке.

В период возникновения этих рахманиновских произведений в области русской хоровой музыки выдвинулись сочинения Кастаньского, который стал интенсивно обогащать гармонизации старинных одnogолосных духовных мелодий приемами, исходящими от народной подголосочной полифонии. Этот метод уже нащупывался Римским-Корсаковым (и самим Рахманиновым в юношеском хоровом концерте). Но именно Кастаньскому довелось широко практически реализовать его в период расцвета деятельности Синодального хора. Достижения Кастаньского привлекли пристальное внимание Рахманинова и получили у него гораздо более яркое и масштабное развитие.

В древнерусской культовой музыке многие строгие ограничения — унисонным одnogлосием, сосредоточенностью звукового диапазона, преобладанием поступенного движения, заданностью ладовой «осмогласной» системы¹, опирающейся на попевки-модели, — компенсировались исключительным богатством вариантной мелодической разработки, в которой находила выход творческая фантазия распевщиков. Сочетание этих свойств переосмысливалось Рахманиновым с современной остротой — как афористичность тематизма и его свободно-вариантная оstinатность. При этом органично использовались и интонационно-структурные особенности культовых напевов, и общеевропейские приемы тематического развития, и русские народно-песенные элементы (свободно-остинатными афоризмами становились, в частности, трихордные попевки, типичные для песенной мелодики и чуждые знаменной). Так с годами в рахманиновские произведения начала входить свойственная знаменному мелосу свободная вариантная строфичность, не укладывающаяся в классические формальные схемы. Она особенно ярко проявилась в своеобразной форме изложения ряда разделов Третьего концерта и в финале «Колоколов»².

¹ Осмогласне — музыкальная система из 8 ладов (гласов), лежащая в основе старинных песнопений православной церкви.

² Здесь Рахманинов как бы свободно воспроизводит в крупном масштабе один из важных принципов структуры знаменных напевов — многочисленные вариантные изменения (в том числе значительные сжатия и растягивания) различных частей строк (зачинов, иногда концовок).

И когда Рахманинов непосредственно обратился во Всеночной к ряду древнерусских культовых мелодий, он сумел внести в них существенно новые штрихи. Например, в четырнадцати строках песнопения «Благослови, душе моя» (№ 2, греческого роспева) среди многих славословий всевышнему постепенно проступает рассказ о сотворении мира, о светлой величавой красоте вселенной. Этому лирико-эпическому рассказу Рахманинов придал большую драматургическую рельефность. Он отбросил 2, 3, 13, 14 строки песнопения. Это, по-видимому, объясняется тем, что по музыке строки 3, 13 и 14 — близкие варианты не только по отношению друг к другу, но и к строкам 6, 7, 9, 10, которые нельзя было сокращать, поскольку в них развертывается повествование. А строка 2 — единственная, в которой отсутствует концовка, повторяющаяся с мелкими разночтениями во всех остальных строках. Строки 1, 4, 6, 7, 10 Рахманинов сделал запевами, исполняемыми альтом соло. Строки же 5, 8 и 11 вместе с 12-й, имеющие почти идентичные зачины, композитор превратил в хоровые припевы к строкам 4, 7 и 10, добавив их также к строкам 1, 6 и 9 (приводим первый запев и припев):

197а Умеренный темп

Альт соло

Бла-го-сло-ви, ду-ше мо-я, гос- по- да!

197б

I тенора

Бла-го-сло-вен е-си, гос- по- ди,

Так возникло оригинальное сочетание особенностей, характерных для обиходных напевов (свободная неравновеликость вариантных строк) и для народных песен (чередование запевов и припевов). Такая форма изложения, сохраняя обилие тонких вариантных завитков, придает музыке черты песенной обобщенности.

В просторном обиходном песнопении «Благословен еси, господи» (№ 9, знаменного роспева) используются всего четыре звука (*ре, ми, фа, соль*) при упорном выделении лирически красноречивой «просительной» интонации (*фа—соль—фа*) и однотипном кадансировании — ходе II ступени ре минора в тонику. Эти особенности сконцентрированы в мелодии строки 1:

Эти «композиторские вольности» вносят элементы картинности и драматизма в повествование об оплакивании Христа и его воскресении.

Из приведенных примеров видно, насколько инициативно Рахманинов относился к самой мелодической горизонтали заимствованных обиходных напевов. Но такая инициативность многократно возрастает при сочетании этой горизонтали с богатейшей гармонико-полифонической вертикалью и темброво-фактурной палитрой. В хоровой ткани Всенощной переливаются то приглушенными, то радужными, то сумрачными тонами звучания, претворяющие приемы русской народной подголосочной полифонии с ее мягкими терцовыми и секстовыми вторами, терпкими квинтовыми и октавными параллелизмами, свободным включением и выключением голосов, колоритностью старинных диатонических ладов, смелой широтой отдельных линий. Органично используются подчас и хоральные массивы в духе русского партесного стиля (особенно в крайних, обрамляющих номерах), и общеевропейские приемы имитационной полифонии. Певучесть плавных диатонических ходов и прозрачность простых трезвучных гармоний могут естественно объединяться с выразительными хроматизмами (чаще всего осторожно вводящимися «на расстоянии»), красочными энгармоническими переключениями и сложными «многоэтажными» аккордовыми наслоениями. Кроме того, композитор проявляет неисчерпаемую фантазию в сфере тембра и фактуры, в сочетаниях и смене хоровых партий, в выделении солирующих голосов и их различных групп, в широком использовании красочных педальных звуков (в том числе исполняемых с закрытым ртом), наконец, в изобретательных фигурационных фоновых рисунках. В частности, во Всенощной поразительно оригинальны и колоритны «колокольно-хоровые раскачивания» — особенно в № 7 («Шестопсалмие»). Вся же совокупность этих средств, вместе с композиционным разнообразием номеров¹ и чертами общего ладотонального единства², по-

¹ Оно простирается от песнопений с преобладанием камерного сольно-ариезного склада («Ныне отпускаеши») до широких полотен типа оперно-ораториальных сцен («Благословен еси, господи», «Славословие великое»).

² Имеется в виду особое акцентирование ре минора и до мажора в опорных номерах — начальных, центральных и заключительных.

звояет говорить о своеобразном симфонизме Всенощной.

В произведении не раз возникают отмеченные в специальной литературе отдельные ассоциации с образцами русских народно-песенных напевов и с некоторыми страницами русской эпико-драматической оперно-хоровой классики (партитурами Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова) и, конечно, с сочинениями самого Рахманинова¹, особенно с тематизмом Третьего фортепианного концерта. Сошлемся прежде всего на родство исходной темы этого концерта-песни-симфонии со вступительным песнопением «Приидите, поклонимся», дополнительно введенным композитором. Это зачин хорового цикла — обобщающий песенный образ с яркой народно-национальной характерностью:

200 Довольно скоро

А.

Б.

Приидите, поклонимся

ца-ре-ви на-ше-му бо-гу.

Мир образов Всенощной, произведения, написанного на богослужебные тексты, разумеется, не всеобъемлющ. Он ограничен преимущественно сферой углубленного лирико-философского созерцания, то скорбного, то светло-благоговейного, и эпико-драматической картинностью, то суровой и сумрачной, то торжественно-степенной, с чертами ораториальной статики. Драматически-действенные образы здесь, естественно, не могли найти себе места.

И все же Всенощная — произведение с богатым и возвышенным художественным содержанием, чуждое

¹ См. Кандинский А. Памятники русской культуры. — «Советская музыка», 1968, № 3, с. 74—79.

культовой узости и какой-либо мистической отрешенности «от мира сего». К духовным старославянским текстам Рахманинов относился в принципе так же, как к текстам других своих вокальных сочинений: для него были важны, как правило, лишь самые общие настроения, образы, либо какие-нибудь особенно близкие отдельные поэтические мысли. А. И. Кандинский справедливо утверждает, что в песнопениях Всенощной, упоминающих о богородице, «создан обобщенный портрет русской женщины» и при этом «в соответствии с русской народной художественной традицией» возникают образы «полные лирики, человечности»¹. Отметим еще и неодноплановость этих образов — светлого и степенного в «Богородице дево, радуйся» (№ 6) и трогательно хрупкого, трепетного в припевах (№ 11 «Величит душа моя», на авторские темы), заставляющих вспомнить о первой части юношеского хорового концерта. В музыку Всенощной не раз проникают сдержанные, но полные затаенной мощи упругие плясовые ритмы — например, в последовательно «надвигающихся» припевах песнопения «Блажен муж» (№ 3 с авторскими темами), перекликающихся с «массовыми наступательными» эпизодами в главной и побочной партиях финала Третьего концерта.

В том же песнопении, которое Рахманинов назвал самым своим любимым — «Ныне отпускаеши» (№ 5, киевского роспева), камерность лирических крайних разделов оттеняется напористым стреттным хоровым нарастанием в среднем эпизоде и рядом выразительных живописно-картинных штрихов (в частности, заключительным ходом басов в глубь мрачного нижнего регистра). Но и в лирический распев крайних частей вливается жанрово-эпическая струя, образуемая остигнутым колыбельным покачиванием хоровых аккордов, аккомпанирующих солисту:

201

Медленно

А. Ны- не от- пу-

1 т. *ppp* *p*

Тенор соло

ны- не от- пу- ща.

¹ Кандинский А. Памятники русской хоровой культуры, с. 76.



Здесь проступает излюбленный рахманиновский образ «баюкающего утешения», исполненный душевной ласки (вспомним о «колыбельных» концовках первой части юношеского хорового концерта и *Adagio sostenuto* Второго фортепианного, о родственных эпизодах в *Larghetto* Первой симфонии, в Прелюдии ми-бемоль мажор, об *Andante* Виолончельной сонаты). И очень показательно, как оценил с точки зрения эстетики культового жанра такую глубоко человеческую «светскую» образность знаток русской духовной музыки, эрудированный музыкант А. В. Никольский (1874—1943), к концу жизни — профессор Московской консерватории по классу хорового дирижирования. Подготавливая очерк о рахманиновской Всенощной, он указал на «слишком субъективное истолкование некоторых текстов». «Так, например, — поясняется эта мысль, — в «Ныне отпускаеши» слишком привлекает к себе внимание «колыбельный» характер. За этой колыбельной, строго говоря, тема песни едва заметна. Это хотя художественно и близко правде, но церковь не была сторонницей реализма в искусствах, ей служащих, и такое освещение песен богоприимца она не признает»¹.

8.

16 апреля 1915 года, спустя неделю после пятого исполнения рахманиновской Всенощной, синодальным певцам пришлось отпевать Александра Николаевича Скрябина, скончавшегося в возрасте сорока трех лет от случайно возникшего заражения крови. «Синодальный хор, — вспоминал Рахманинов, — пел с почти неземной красотой. Данилину было хорошо известно, что за публика будет на похоронах — на них собрались сливки московского музыкального мира. И, поскольку

¹ ГЦММК, фонд 294, № 255.

церковь была недостаточно велика для всего хора, он выбрал самые великолепные голоса и самых искусных певцов. Помимо одного-двух современных сочинений Кастаньского и Чеснокова, они спели молитву из Октоиха, построенную в действительности лишь на ремажорном трезвучии и его доминанте. Однако чарующее звучание этих гармоний, разложенных на девятьдесят партий, со всеми градациями силы, было столь неопишимо прекрасно, что могло повергнуть в слезы самого упорного язычника и смягчить сердце самого закоренелого грешника. В этот момент я решил, что следующей зимой совершу концертную поездку по крупным городам России, исполняя исключительно фортепианные произведения Скрябина»¹.

Простудившись на этих похоронах, серьезно заболел и 6 июня скончался учитель Скрябина и Рахманинова — Сергей Иванович Танеев. «К великому сожалению выехать не успею. Извещение запоздало»², — протелеграфировал 9 июня Рахманинов из финляндского местечка Халила, где он решил на этот раз провести лето (по соседству с дачей Зилоти), в поисках тишины и покоя для творческой работы. «Глубоко скорблю о безвременной кончине Сергея Ивановича Танеева. Светлую, дорогую мне память о нем бережно сохраняю до последних дней моих. *Рахманинов*»³, — такую телеграмму опубликовали 11 июня «Русские ведомости». А через пять дней в той же газете появилась статья памяти Танеева — первое в жизни Рахманинова печатное выступление. Вылившись из души слова о любимом учителе характеризовали и высокие нравственные идеалы самого ученика: «Для всех нас его знавших и к нему стучавшихся, это был высший судья, обладавший, как таковой, мудростью, справедливостью, доступностью, простотой. Образец во всем, в каждом деянии своем, ибо что бы он ни делал, он делал только хорошо... Его советами, указаниями дорожили все. Дорожили потому, что верили. Верили же потому, что, верный себе, он и советы давал только хорошие. Представлялся он мне всегда той «правдой на земле», которую когда-то отвергал пушкинский Сальери...»⁴.

¹ Воспоминания Рахманинова, с. 180—181.

² Письма, с. 460.

³ Там же, с. 462.

⁴ Рахманинов С. С. И. Танеев. — «Русские ведомости», 1915, 16 июня, № 137.

Несмотря на упорные занятия композицией в Халиле (вероятно, опять Четвертым концертом), результаты были малообнадёживающими. Сделав перерыв, Рахманинов с середины июля снова взялся за работу. «На этот раз дело пошло как будто на лад, — писал он Гольденвейзеру 9 августа уже из Москвы, — но зато кругом стало неблагоприятно. Тяжелые известия с войны, беспокойство за неудачный выбор местожительства, новый призыв для переосвидетельствования и т. д. — все это не давало сосредоточиться на работе. И вот я решил бежать в Москву, надеясь на что-то лучшее для себя. Сюда мы приехали 6-го. Пробую начать опять заниматься. Третьего дня, когда известия были особенно неутешительны, меня потащили в Симфонический концерт, куда идти я очень не хотел, но где прослушанные сочинения Чайковского, Корсакова и Глазунова вдохнули в меня жизнь. Мои «скорбные черты» прояснились, и я воочию увидел, что натура моя, по преимуществу, музыкальная, и что курс лечения музыкой, «лучами музыки» мне может быть смело прописан...»¹

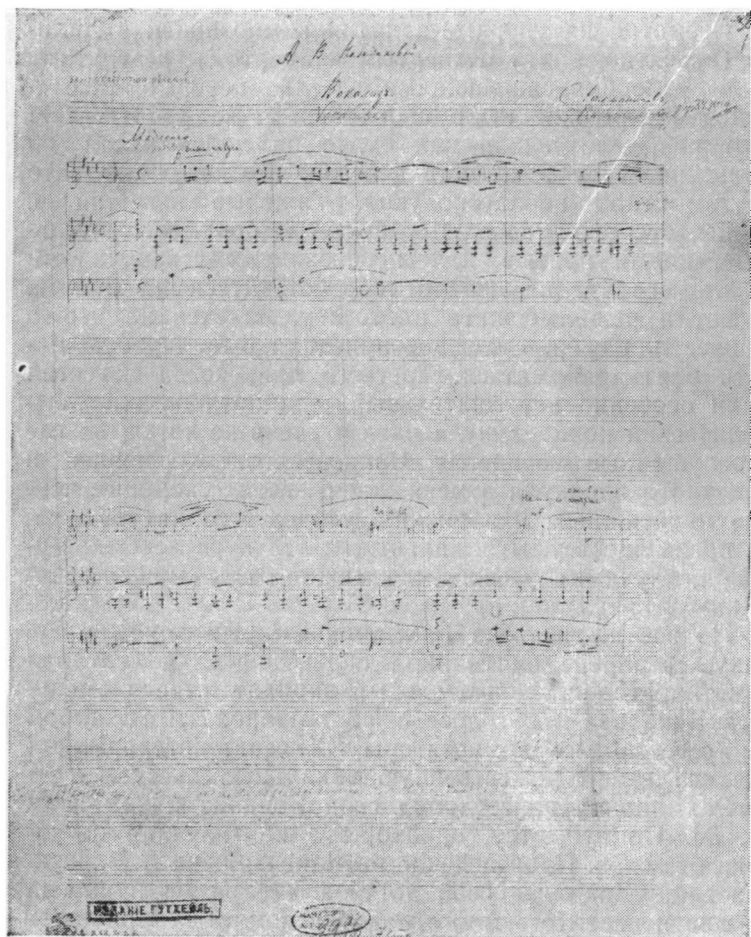
Но все же и тогда Рахманинов сам «излучал» музыку. В апреле он сочинил первый, а 21-м сентября пометил второй, окончательный вариант ныне знаменитого Вокализа для голоса с фортепиано. Этим жанром заинтересовались композиторы XX века, интерпретируя его как художественную вокальную пьесу².

Рахманинов присоединил свой Вокализ к романсам ор. 34. По существу, однако, это кантиленная песня-ария без слов. Произведение было посвящено А. В. Неждановой. «Вокализ» свой до напечатания он приносил ко мне и играл его много раз, — вспоминала певица. — Мы вместе с ним, для более удобного исполнения, обдумывали нюансы, ставили в середине фразы дыхание. Репетируя со мной, он несколько раз тут же менял некоторые места, находя каждый раз какую-нибудь другую гармонию, новую модуляцию и нюансы»³. После исключительного успеха Вокализа, исполненного Неждановой под аккомпанемент автора в одном из концер-

¹ Письма, с. 463.

² Укажем на Вокализы Форе, Равеля, на Пять пьес без слов для голоса и фортепиано ор. 35 Прокофьева (1920 год, вариант для скрипки и фортепиано — 1925 год). Сонату-вокализ и Сюиту-вокализ (ор. 41) Метнера.

³ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 35.

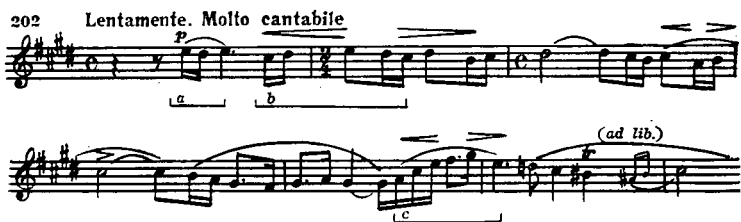


«Вокализ» для голоса с фортепиано оп. 34 № 14

тов Кусевитского (25 января 1916 года), Н. Г. Струве посоветовал Рахманинову переложить сочинение для голоса и струнного оркестра (позднее были сделаны авторские аранжировки для скрипки, для виолончели с фортепиано, а также для оркестра).

В Вокализе оstinатная мерность аккомпанемента, появляющиеся временами нисходящие хроматические линии в сопровождении, специфические трелеобразные кадансы напоминают о ламентозных старинных ариях,

которым в ряде отношений наследовали лучшие образцы возвышенно-патетических элегий XIX века — такие, как «Я не сержусь» Шумана и «Для берегов отчизны дальней» Бородина. Нельзя не заметить преемственности Вокализа со скорбно сосредоточенными распевами и раздумьями И. С. Баха (генетически тоже ламентозными), в частности с си-бемоль-минорной Прелюдией из первого тома Хорошо темперированного клавира. При всем том в рахманиновском сочинении не ощущается нарочитой стилизации. В Вокализе черты *bel canto* переплелись с русской протяжной распевностью, баховское прелюдийное развертывание воссоединилось со свободной вариантностью русского песенного и знаменного мелоса. Скромное трехзвучное мелодическое зерно Вокализа — возвращающийся к исходному звуку распетый горестный возглас (близкий зачину романса «Ночь печальна») тотчас вариантно трансформируется в мотив трепетного душевного устремления (пример 202, скобка *b*). А взаимодействие этих двух попевок приводит к появлению темы упоения (происходящей из *Adagio* Второй симфонии), словно взмывающей ввысь на крыльях мечты (пример 202, скобка *c*):



Далее в вокальную мелодию, сохраняющую свою песенность, исподволь внедряются черты разработочного развития, в котором ведущим становится мотив устремления, в то время как в фортепианных подголосках доминирует мотив горестного возгласа. В конце же первого раздела появляется выразительный мелодический итог — русская песенная «квинтовая формула»¹:



¹ В ней сконцентрированы характерные интонации зачина, мотива устремления и темы упоения.

При устремлении к главной кульминации, достигаемой под конец второго раздела, новый ярко песенный вариант этой формулы (пример 204, скобка а) сопоставляется с темой упоения:



После кульминации мелодия тихо «свертывается», вновь оборачиваясь тем же грустно режумирующим распевом квинтовой формулы. А в репризе-коде от возвращающейся у фортепиано начальной фразы в вокальной партии ответвляется подголосок, плавно взмывающий к еще более просветленно-возвышенной кульминации, чем в романсе «Здесь хорошо» («Да ты, мечта моя!»).

В Вокализе (изложенном в первом варианте в мибемоль миноре) слышится далекий отзвук юношеской фортепианной Элегии. Строго сосредоточенное внимание направлено здесь в глубь неизбывной «памяти сердца», отягченной уже многими горестными утратами, в глубь большой человеческой души. Здесь и берет свое начало песенный поток непревзойденной щедрости, покоряющий сердечной доверчивостью и благородной целомудренной сдержанностью. В Вокализе поется уже не тема-песня, а целая пьеса-песня, тяготеющая к своего рода «распевной сонатности». Тут не случайна близость к старинной двухчастной форме (с добавлением репризы-коды), в которой совершался переход от полифонической однотемности и созерцательной текучести к действительному сонатному битематизму. Своеобразие же сжатой концентрированной драматургии Вокализа состоит в том, что полифоническая текучесть предстала в нем без «общих форм движения» — без единого мелодически «нейтрального» эпизода, а разработочная устремленность — без единого экспрессивного «нажима», нарушающего песенную цельность. Так в пору усиливавшихся сложных исканий возник настоящий апофеоз песенной мелодии, подчинившей себе всю музыкальную ткань. Но это самое певучее рахманиновское (да и не только рахманиновское) произведение 1910-х годов примечательным образом спелось лишь без слов...

Второй концертный сезон военного времени (1915/16) оказался для Рахманинова гораздо интенсивнее первого. Он выступил около сорока раз, но только как пианист. В Москве прекратились тогда концерты не только Филармонического, но и Русского музыкального обществ, продолжал регулярно выступать со своим оркестром лишь Кусевицкий. С ним Рахманинов играл четырежды (с открытыми генеральными репетициями), причем дважды вся программа посвящалась его сочинениям (Третий концерт в авторском исполнении, «Весна» и «Колокола»). В Петрограде Рахманинов трижды солировал в симфонических концертах Зилоти, один раз играл с оркестром в Тифлисе. Основную же часть выступлений (двадцать шесть) составили клавирабенды. Сборы с ряда концертов шли на военные нужды.

Особым событием явилось в этот сезон исполнение Рахманиновым скрябинской музыки. Трижды — в Петрограде, Москве и Тифлисе — он сыграл фортепианный концерт своего безвременно скончавшегося соученика (московское исполнение — 12 октября — вошло в программу вечера, сбор с которого поступил в пользу оставшейся без средств семьи Скрябина) и дал в октябре—декабре девять клавирабендов целиком из скрябинских сочинений (в Ростове-на-Дону, Тифлисе, Баку, Харькове, Киеве, по два в Москве и Петрограде). Программу составляли произведения Скрябина раннего и среднего периодов. Поздние не привлекали Рахманинова — в особой идеалистической усложненности своего содержания они представлялись ему находящимися «на музыкальной ничьей земле»¹. Исполнял он десять Прелюдий из ор. 11, Вторую сонату-фантазию ор. 19, Фантазию ор. 28, Поэму ор. 32 № 1, Сатаническую поэму ор. 36, Этюды ре-бемоль мажор, фа-диез минор и до-диез минор из ор. 42, Пятую сонату ор. 53, знаменитый Этюд ре-диез минор ор. 8 обычно играл на бис. Клавирабенды в Москве и Петрограде породили целый шквал устных и печатных атак со стороны «скрябинистов». Они возмущались тем, что Рахманинов якобы превратил скрябинскую музыку в более земную, почвенную, «материализованную».

Дух сектантского мистического радения, который усиленно создавался вокруг Скрябина, его музыки, его

¹ См. интервью Рахманинова «Связь музыки с народным творчеством» в журнале «The Etude», New York, 1919, v. 37, № 10, p. 615.

выступлений определенной частью ярких приверженцев, глубоко претил Рахманинову, и он обратился в своей интерпретации к широкой аудитории, у которой имел неизменный большой успех. «Сколь же велико было мое удивление, — вспоминал Рахманинов, — когда, ровно через год после смерти Скрябина, они (скрябинисты. — В. Б.) прислали ко мне депутацию — именно ко мне одному из всех! — с сообщением, что в память Скрябина сформировали комитет и просят меня не только занять в нем видное положение, но и организовывать концертные исполнения музыки Скрябина, участвуя в них в качестве пианиста и дирижера. Эту депутацию составляли несколько светских дам и один из музыкальных критиков, особо отличавшийся по части убеждения читателей в моей ничтожности и полнейшей незначительности по сравнению со Скрябиным. Когда депутация закончила свой призыв, изложенный в льстивых выражениях, я выразил большое удивление по поводу такой просьбы, исходящей от людей, которые неоднократно высказывали по отношению ко мне свое неудовольствие и недоверие, и сказал, что раз и навсегда отказываюсь от их предложения»¹.

В 1915 году с Рахманиновым познакомился двадцатитрехлетний Сергей Прокофьев. «Рахманинов был благодушен, протянул большую лапу и милостиво беседовал, — вспоминал он. — Осенью он дал концерт памяти Скрябина, исполнив среди других вещей Пятую сонату. Когда эту сонату играл Скрябин, у него все улетало куда-то вверх, у Рахманинова же все ноты необыкновенно четко и крепко стояли на земле. В зале среди скрябинистов было волнение. Тенор Алчевский, которого держали за фалды, кричал: «Подождите, я пойду с ним объяснюсь». Я постарался найти объективную точку зрения и возражал, что, хотя мы привыкли к авторскому толкованию, но, очевидно, могут быть и другие манеры исполнения. Придя в артистическую и отвечая на свои мысли, я сказал Рахманинову: «И все-таки, Сергей Васильевич, вы сыграли очень хорошо». Рахманинов криво улыбнулся: «А вы, вероятно, думали, что я сыграю плохо?» — и отвернулся к другому. На этом хорошие отношения кончились, чему, вероятно, немало способствовало неприятие Рахманиновым моей музыки

¹ Воспоминания Рахманинова, с. 181—182.

и раздражение, которое она вызывала в нем»¹. Этот же факт был следующим образом описан Л. Д. Скалон-Ростовцевой: «Во время антракта в артистическую вошел юный Сергей Прокофьев и с большим апломбом заявил:

— Я вами доволен, вы хорошо исполнили Скрябина.

Рахманинов улыбнулся и что-то ответил, а когда Прокофьев вышел, обернулся ко мне и сказал:

— Прокофьева надо немного осаживать, — и сделал жест рукой сверху вниз»².

Думается, что Прокофьеву, сумевшему объективно оценить исполнение Рахманинова, некоторая юношеская заносчивость действительно помешала донести суть своих мыслей. Что же касается до неприятия Рахманиновым прокофьевской музыки, то здесь дело обстояло сложнее. В 1910 году совет Российского музыкального издательства в связи с единодушным мнением Рахманинова и Метнера отверг присланные Прокофьевым первые его два фортепианных опуса (Первую сонату и четыре Этюда) и затем «Скифскую сюиту». Однако 16 января 1916 года, когда Прокофьев продирижировал премьерой «Скифской сюиты» в Петрограде, вызвавшей как бурные овации, так и пронзительные свистки, Рахманинов, «в необычном для него возбуждении, тут же в зале сказал: «При всем музыкальном озорстве, при всей новаторской какофонии, это все же (должен признаться) талантливо. Мало у кого такой стальной ритм, такой стихийный волевой напор, такая дерзкая яркость замысла. Последняя часть — Шествие Солнца — предел какофонии, но прямо ошеломляет силой и блеском звучности»³. 29 октября 1916 года вторичному исполнению у Зилоти «Скифской сюиты» под управлением автора предшествовало звучание Второго концерта Рахманинова в его собственной интерпретации. В Автобиографии Прокофьева рассказывается: «5(18) февраля 1917 года «Музыкальный современник» устроил мой первый камерный вечер в Москве. Среди приглашенных были Рахманинов и Метнер. Метнер все время кипятился и говорил: «Если это музыка, то я не музыкант». Рахманинов, наоборот, сидел как изваяние, и московская

¹ С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961, с. 146.

² Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 270.

³ Там же, с. 407.

публика, в общем, принимавшая меня хорошо, по временам смущенно замирала, глядя на своего идола»¹. 21 мая 1929 года Рахманинов, присутствуя на парижской премьере «Блудного сына», одобрил некоторые номера в партитуре прокофьевского балета. Таким образом, сохранился ряд свидетельств о том, что если музыка младшего современника и не была близка старшему, то он все же со временем стал внимательно относиться к ней, как к значительному явлению. Следует заметить, что и Прокофьеву непросто давалось понимание музыки Рахманинова. Так, очень рано и прочно полюбив его Второй концерт, восхищаясь в нем «темами удивительной красоты», Прокофьев не сразу понял Третий с его богатейшей мелодикой. Ибо в 1912 году писал одному из друзей, разучивая по заданию А. Н. Есиповой несколько фортепианных концертов, в том числе Первый и Второй Рахманинова: «Эти два последних замечательно обаятельны, особенно 2-й; если не ошибаюсь, то ты этот последний не раскусил и бросил; так попытайся еще раз, чтобы не быть глупым. 3-й концерт этого автора хуже: сух, труден, неувлекателен...»².

Упомянутое единение художественных взглядов Рахманинова и Метнера складывалось по-своему не просто. Их регулярное деловое общение началось в 1909 году в качестве членов совета Российского музыкального издательства. «С щепетильной добросовестностью относился к исполнению обязанностей члена совета Николай Карлович Метнер, — вспоминал А. В. Оссовский. — Как личность он был необыкновенно привлекателен; беспредельно скромный, тихий, деликатный, застенчивый, как юная девушка, с чуткой, возвышенной душой, он был поистине «человек не от мира сего», никак не приспособленный к практической жизни. Самые простые вещи казались ему сложными, и он пускался в философское обоснование их. Рахманинов любил Метнера и чрезвычайно высоко ставил его как композитора...»³. Тот же мемуарист рассказывал: «С мужественным терпением Сергей Васильевич выслушивал томи-тельно длинные, абстрактные, уводящие в сторону вы-

¹ С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, с. 156—157.

² Там же, с. 465—466.

³ Воспоминания о Рахманинове, т. 1. с. 403.

ступления Н. К. Метнера. Вообще, Сергей Васильевич не любил велеречия и в особенности не выносил разговоров «по поводу» музыки, «вокруг» музыки, в которые любят пускаться дилетанты от философии и музыки; в частности, к ним относил Э. К. Метнера (брата композитора), написавшего под псевдонимом «Вольфинг» реакционную книгу «Модернизм и музыка»¹. «Мне книга не нравится, — писал Рахманинов 12 ноября 1912 года М. С. Шагинян. — Из-под каждой почти строчки мерещится мне бритое лицо г. Метнера, который как будто говорит: «все это пустяки, что тут про музыку сказано, и не в том тут дело. Главное на меня посмотрите и подивитесь, какой я «умный»! И правда! Э. Метнер умный человек. Но об этом я предпочел бы узнать из его биографии (которая и будет, вероятно, в скором времени обнародована), а не из книги о «Музыке», ничего общего с ним не имеющей»².

Дружба Рахманинова с Н. К. Метнером стала заметно усиливаться после того, как Эмилий Карлович, застигнутый началом первой мировой войны в Германии, был интернирован в Швейцарию, откуда не пожелал вернуться в Россию. С другой стороны, большую роль в сближении композиторов сыграло то, что после смерти Скрябина и Танеева в московском музыкальном мире Метнер и Рахманинов оказались наиболее значительными творческими фигурами и притом единомышленниками в смысле глубокого уважения к классическим традициям и неприятия крайностей модернизма. Вместе с тем Рахманинов, все охотнее общаясь с Метнером, решительно устранился от разговоров с ним на музыкально-философские темы, что очень огорчало Николая Карловича. Композиторское же дарование Метнера Рахманинов ценил чрезвычайно высоко, заявив однажды, что про Рахманинова «уже все забудут и его перестанут исполнять, Метнер же будет в полной славе».

Рахманинову и Метнеру, часто сходившимся в общих основах восприятия музыкальных явлений, нередко

¹ Воспоминания о Рахманинове, с. 403.

² Письма, с. 435. Юрист по образованию, служивший до 1905 г. цензором в Нижнем Новгороде, Э. К. Метнер, завязав тесные связи с символистскими литературными кругами, перебрался в Москву. В 1906—1909 гг. Э. Метнер редактировал символистский журнал «Золотое Руно», в 1910 г. организовал при участии Андрея Белого издательство «Мусагет».

случалось и расходиться во многих конкретных случаях. Примером тому явилось отношение к молодой певице Нине Кошиц (сопрано)¹. С наступлением 1916 года она заинтересовала публику и критику своими камерными концертными выступлениями, в одном из которых — 10 марта — исполнила романсы Рахманинова под аккомпанемент автора (пела также произведения Метнера, Гречанинова, Багриновского). Исполнение певицей камерного репертуара представилось тогда Метнеру слишком чувственным и однотонным (позднее его мнение значительно изменилось). Рахманинов же сразу заинтересовался молодой вокалисткой, обладавшей красивым свежим голосом, артистичностью и разносторонней музыкальностью (она хорошо владела фортепиано, исполняла в концертах ряд романсов собственного сочинения). По-видимому, ее пение имело тогда некоторые технические и художественные недостатки, но в нем Рахманинов ощутил яркость и артистическую перспективность. Весьма придирчивый критик, В. Г. Каратыгин высказался однажды следующим образом: «Есть певцы-художники в духе Глинки; сюда отнес бы я Шаляпина, Ершова, Бутомо-Названову, Зою Лодий, Кошиц»². По всей вероятности, эта принадлежность — пусть в скромных масштабах — к шаляпинскому типу вокалиста-артиста, которую у Кошиц не раз отмечал и Б. В. Асафьев, была очень важна для Рахманинова.

Первую половину лета 1916 года Рахманинов провел в Эссентуках и Кисловодске, где врачи порекомендовали лечиться от развившихся у него невралгических болей в правом виске. В это время в Ивановку приехал — впервые за многие годы — его отец Василий Аркадьевич. Но ему не суждено было дождаться своего прибли-

¹ Окончив в 1913 г. Московскую консерваторию по классу Мазетти, Кошиц (полная фамилия Порай-Кошиц, по мужу Шуберт) вскоре стала одной из ведущих солисток Частной оперы Зимина, а также начала успешно участвовать в исполнении крупных вокально-симфонических произведений (например, кантаты Танеева «По прочтении псалма»). Нине Кошиц доводилось петь с эстрады под аккомпанемент С. И. Танеева, А. К. Глазунова, а позднее не раз выступать вместе с С. С. Прокофьевым, посвятившим ей в качестве первой исполнительницы свои Пять песен без слов оп. 35. Она же пела Фату-Моргану в чикагской премьере прокофьевской «Любви к трем апельсинам» и участвовала в концертном исполнении отрывков из «Огненного ангела».

² Каратыгин В. Концерт А. И. Мозжухина. «Вестник театра и искусства», 1922, № 20. В кн.: Каратыгин В. Г. Избранные статьи. М.—Л., 1965, с. 279.

жавшегося семидесятипятилетия — перед самым возвращением сына с Кавказа он внезапно скончался от сердечного приступа.

На Кавказе Рахманинов встретил немало друзей и знакомых, среди них — Шаляпина, Станиславского, Шагинян и Кошиц, с которой готовил концертную программу из своих романсов. При посредстве Сергея Васильевича Кошиц была приглашена выступать в Петрограде у Зилоти. В связи с этим она писала Александру Ильичу: «Хочется спеть что-нибудь интересное и не запетое. Например, с наслаждением бы спела «Франческу» Рахманинова («О, не рыдай, мой Паоло»), так как это у меня впето и Сергею Васильевичу нравилось, как я пела. Кроме того, ничего и никого не пою с таким восторгом, как Рахманинова»¹ Труднейшим соло из рахманиновской «Франчески да Римини» и Песней Войславьи из «Млады» Римского-Корсакова молодая певица с успехом дебютировала в Петрограде 8 октября, в первом абонементном симфоническом концерте Зилоти.

24 октября в Москве, в помещении театра Незлобина, использовавшемся в годы войны в качестве концертного зала, состоялся вечер романсов Рахманинова в исполнении Кошиц и автора. Подобные выступления прошли затем в Петрограде (30 октября — первый камерный концерт четырнадцатого сезона у Зилоти), несколько позднее в Харькове (17 декабря) и Киеве (20 января 1917 года). Рецензируя концерт 24 октября, Ю. Энгель назвал Кошиц «талантливой, блестящей певицей с голосом, с темпераментом, с широким размахом» и вместе с тем всемерно подчеркнул особый, недосягаемый уровень рахманиновского исполнения. «Центром вечера, — писал критик, — был аккомпаниатор, и не только *de jure* как творец всего, что исполнялось, но и *de facto* как чудесный, несравненный артист, давший своим писаниям звучащую плоть и кровь, зажегший их дыханием жизни и дыханием этим пронизавший всю атмосферу исполнения. Аккомпанемент Рахманинова был не придатком к пению, а какой-то созидательной плавильней, то бурной, как вулкан, то ювелирно-тонкой, перед лицом которой и самое пение получало значение чего-то менее важного, производного»².

¹ Зилоти А. И. Воспоминания и письма, с. 311—312.

² Энгель Ю. Д. Концерт С. Рахманинова и Н. Кошиц. — «Русские ведомости», 1916, 25 окт.

Специальное внимание рецензента привлекли первые прозвучавшие тогда шесть рахманиновских романсов ор. 38, посвященные Н. П. Кошиц. «Новые романсы, — отмечал Энгель, — заполнившие последнее отделение концерта (еще неизданные), написаны на стихи поэтов-модернистов, доселе не пользовавшихся вниманием Рахманинова (Андрея Белого, А. Блока, Игоря Северянина, Ф. Сологуба и др.). К своей задаче — музыкальному перевоплощению новых образов и форм — композитор, думается, подошел совершенно правильно: не стал идти по стопам тех, кто может быть органически и ближе к новой поэзии (как делают иные), но стал искать в своей душе струн, способных самостоятельно откликнуться и на новейшую поэзию»¹.

Своему вокальному опусу Рахманинов дал впервые употребленное им название — Шесть стихотворений для голоса с фортепиано. Его «текстмейстером» опять оказалась М. С. Шагинян, давно уже старавшаяся заинтересовать композитора новейшей русской поэзией. Еще летом 1912 года Рахманинов писал по поводу присланной ему Шагинян «Антологии современных русских поэтов-модернистов», вышедшей в издательстве «Мусaget»: «От большинства ...стихотворений я в ужасе»². Летом же 1916 года, в Эссентуках, поэтесса передала ему специально заготовленную тетрадь с пятнадцатью стихотворениями Лермонтова и двадцатью шестью — новейших авторов. Из последних Рахманинов и взял шесть для своего ор. 38, который возник в основном в августе — сентябре в Ивановке, но завершался в Москве, в некоторых случаях уже после первых исполнений (так. «Сон» на слова Ф. Сологуба имеет в рукописи дату: «2-е ноября 1916»).

Композитор выбрал стихотворения разного рода, но при этом связанные между собой несколькими переплетающимися образными мотивами. Для романса «Ночью в саду у меня», открывающего ор. 38, была взята превосходная миниатюра современного армянского поэта Аветика Исаакяна (отнюдь не модерниста!) в переводе А. Блока. Лаконичный, но экспрессивно-емкий, трогательный в своей хрупкой женственности образ «ивушки, плачущей горько» пленяет вовсе не декадентской, а на-

¹ Энгель Ю. Д. Концерт С. Рахманинова и Н. Кошиц. — «Русские ведомости», 1916, 25 окт.

² Письма, с. 427.

родно-поэтической символикой. Это вдохновило Рахманинова на создание одного из лучших романсов, воплощающих проникновенное сострадание к скорбной женской доле. «Ночью в саду у меня» представляет ту линию рахманиновской вокальной лирики, которая зародилась в эпоху возникновения Первой симфонии, и здесь слышны даже отзвуки основной темы *Larghetto* этого произведения. Одновременно к «Ночью в саду у меня» тянутся нити от двух ранних романсов — «Полубила я на печаль свою» и, особенно, от «Не пой, красавица, при мне». Песенная «квинтовая формула» опеваается в духе хроматизированной и метрически свободной ориентальной импровизации:



Кроме того, важную обобщающую роль имеет развитие двух мотивов — «сострадающего утешения» (экспрессивная кадансирующая формула, вариантно повторяющаяся в тактах 7—8, разрабатываемая в тактах 12—14) и «горького плача» (нисходящие хроматические ходы в тактах 8 и 14 фортепианной партии).

Сочетание хрупкости с экспрессивностью при значительно возросшей утонченности музыкального языка преобладает в ор. 38 и далее. Тихо просветленным камерным дифирамбом нежной девичьей красоте звучит романс «Маргаритки». Несколько слащаво-претенциозное стихотворение молодого Игоря Северянина, еще не успевшего прочно пристать к какому-либо модному «изму», несомненно, более всего заинтересовало Рахманинова не раз уже привлекавшим его сопоставлением юной женственности с нежным цветком. Не случайно мелодико-тематическая инициатива принадлежит здесь не голосу, а фортепиано (что подтвердилось позднее в авторской транскрипции романса). Ключевая мелодическая фраза «Маргариток» близка — особенно при заключительном повторе — «теме восхищения» из Второго концерта (ср. пример 122);



Эта фраза является наиболее яркой в мелодии, утонченной в деталях, в целом хрупкой и дробной. Еще сильнее такая дробность в романсах «К ней» и «Ау!». Мелодия, опирающаяся на изысканные гармонии, распадается здесь на зовы-заклинания, то приглушенные, то экспрессивно заостренные, подчас — с причудливо изломанными линиями. Это отражает изоциренный поэтический строй стихотворений Андрея Белого и Бальмонта. И все же в воплощении призывов к таинственно-неуловимому призраку возлюбленной в музыке временами проступают теплые напевные интонации. Ноктюрнообразный романс «Сон» на слова Ф. Сологуба отличается просветленной певучестью в духе коды финала «Колоколов». Есть, однако, различие между двумя его разделами. В первом больше завораживающей призрачной застылости (черты сна как таинственного забытья), во втором же возникает образ романтической мечты. Тогда оживает, расцветая мелодическим избытием, пейзажно-фигурационный фон и словно вырастают «крылья упоенья», некогда воспетые в «Мелодии» из ор. 21.

Совершенно необычным, уникальным во всем романсном наследии Рахманинова оказался «Крысолов» на слова В. Брюсова. Текст тут сам по себе никак не объясняет странного названия. Брюсов свободно оттолкнулся в своем стихотворении от баллады «Крысолов» Гете, который в свою очередь вольно разработал мотивы средневековой немецкой легенды¹. Гете добавил от себя две строфы, говорящие о волшебных любовных чарах музыки. Только эти строфы и развил на свой лад Брюсов, превратив их в модернизированную «пастораль о чародее». Воспользовавшись в нем сопряжением примитива и изысканности, простодушия и коварства, Рахманинов создал романс-скерцо, соответственно гармонизованный то в «простом», то в искусно усложненном до мажоре. В основу музыкального развития здесь положен настроенно-импульсивный, чуть насмешливый

¹ В ней рассказывается, будто некий пришелец взялся освободить от нашествия крыс город Гамельн, старейшины которого пообещали за то большое вознаграждение. Незнакомец заиграл на дудочке, и все крысы устремились за ним к реке, а когда он прыгнул в лодку, бросились в воду и утонули. Когда же старейшины не выполнили свое обещание, незнакомец вновь заиграл, и за ним устремились все дети. Он увел их за собой, и они бесследно исчезли.

мотив зова-посвиста колдовской дудочки. Он исподволь завлекает в какую-то причудливую игру-припляс:



Мотив этот по-протеевски изменчив. Так, при словах: «И в лесу под дубом темным... будет ждать в бреду истомном» — он перевоплощается из детски-наивного припляса в угрожающий «ползучий» хроматический ход. При всем своеобразии «Крысолова» роднит с большинством других романсов ор. 38 поэтизация «колдовских чар», таинственных зовов-заклинаний. В более драматически-динамичном, менее изысканном преломлении этой образной сфере случалось привлекать Рахманинова и прежде, например в «оперном» романсе-монологе «Кольцо» ор. 26. Кроме того, заслуживает внимание и то обстоятельство, что в числе неосуществленных композитором оперных замыслов была «Песнь торжествующей любви» Тургенева — повесть, обрывающаяся на сцене, в которую юную героиню гипнотизируют колдовские чары музыки.

Почти одновременно с романсами ор. 38 начала создаваться серия фортепианных Этюдов-картин, помеченная ор. 39. Работа над ними продолжалась уже в разгар концертного сезона 1916/17 года, в котором Рахманинов выступил тридцать четыре раза — преимущественно с клавирабендами, восемь раз с оркестром (с Зилоти, Кусевицким, Коутсом, Купером) и один раз (7 января 1917 года в Москве) сам управлял оркестром Большого театра, исполнив «Утес», «Остров мертвых» и «Колокола» (затем в его дирижерской деятельности наступил многолетний перерыв). Четырнадцать из этих выступлений прошло в Москве, девять — в Петрограде, по четыре в Харькове и Кіеве, по одному — в Саратове, Ростове, Таганроге.

Восемь новых Этюдов-картин были впервые исполнены автором 29 ноября и 5 декабря 1916 года в Петрограде и Москве. Спустя месяц к ним прибавилась девятая, ре-минорная пьеса, вошедшая в опус как «№ 8», а при сдаче в печать некоторые номера дорабатывались

ПРОГРАММА
ИЗЪ СОБСТВЕННЫХЪ ПРОИЗВЕДЕНІЯ.

Отдѣленіе I-е.

Сонатъ N 1-я, op. 38, d-moll.

a) All. gro. moderato.

b) Lento.

c) Allegro molto.

Варианці на тему Шопена op. 22.

АНТРАКТЪ 20 МИНУТЬ.

Отдѣленіе II-е.

8. Etude-Tableaux op. 39 (изъ I-й парт.)

c-moll, a-moll, fis-moll, h-moll, es-moll, a-moll,
c-moll, D-dur.

Роль изъ дело Андрея ДИДЕРИХСЪ.

Во Вторникъ, 6-го Декабря.

ВЪ ФОЙЕ ВЫСНИХЪ ЖЕЛѢЗНЫХЪ
КУРСОВЪ и

въ Воскресенье, 11-го Декабря, въ Новой
Большой Аудиторіи ПОЛИТЕХНИЧЕСКАГО
МУЗЕЯ

ДВА КОНЦЕРТА

С. В. РАХМАНИНОВА.

Программа (изъ собственныхъ произведеній),
та же, что въ концертахъ 8-го и 19-го Декабря.
Начало въ 8^{1/2} час. веч.

25% чистого сбора съ концерта 6-го Декабря от-
числяется въ пользу иждивенческихъ слушательницъ
Высшихъ Женскихъ Курсовъ.

Оставшіяся билеты по 12 руб. — продаются съ
10 ч. у. до 3 ч. д. въ дело Андрея Дидерихса.

Печ. отд. Января 1916 г. 34 Моск. Град. Пом. арт. Тавернекъ.

Тип. Издательствъ Моск. Тавернекъ. Т-ль Савва, А. & Вдовцовъ, Москва.

Программа сольных авторскихъ концертовъ С. В. Рахманинова 6 и 11 декабря 1916 г. Первое исполненіе Этюдов-картинъ op. 39.

вплоть до середины февраля 1917 года. 21 февраля в Петрограде прозвучали уже все девять пьес — в концерте, половину сбора котораго Рахманинов отдал Русскому музыкальному фонду, организованному по инициативе А. И. Зилоти в помощь нуждающимся композитора и их семьям.

Если резкость сдвига от строго углубленной созерцательности в эпико-хоровом Всенощном бдении к хрупкой интимности в романсах op. 38 как-то смягчилась на временномъ разстояніи в полтора года, то мгновенно последовавшій далее новый крутой поворотъ к Этюдам-картинам op. 39 с их смелым эпико-драматическим размахомъ былъ такъ или иначе замеченъ критиками. Это ощутилъ даже Л. Сабанеевъ, слегка ослабившій свои антирахманиновскіе позиціи. Самымъ же чуткимъ вновь оказался в своей общей характеристикѣ Ю. Энгель. «Вотъ вещи, прелестныя и независимо отъ исполненія, даже рахманиновскаго, а темъ болѣе чарующія в его несрав-

ненной передаче! — писал он по поводу концерта 5 декабря 1916 года. — Над всем *opus'ом* 39-м точно что-то нависло. Там — только легкие тени (№ 2, *a-moll*), там — взмываются бурные вихри (№ 6, *a-moll*), там сквозь тяжкие сгустившиеся тучи виден даже просвет (№ 5, *es-moll*), но нигде не радостно, не безмятежно-отрадно... Везде, однако, трепещет жизнь, везде есть нечто, что надо было сказать в звуках и что сказано прекрасно»¹.

Что-либо безмятежно-отрадное трудно было вообще отыскать во время возникновения рахманиновских пьес. Они создавались в последние месяцы судорожно агонизировавшего русского самодержавия. Жалкие попытки сепаратного мира с Германией почувствовавшего свою военную немощь царизма; сонм военно-политических предательств и громких скандальных процессов; хаотические дебаты в Государственной думе; «откровения» шаманствующего проходимца Григория Распутина — вот что мутным водоворотом пенилось тогда на поверхности лихорадочно содрогавшейся общественной жизни страны. Но под этой мутной пеной вздымались мощные волны народного революционного движения, протеста обнищавших и изголодавшихся масс людей против милитаризма и гнета капитала.

Далекий от понимания истинных сил, направлявших грядущую революционную бурю, Рахманинов все же сумел в своих пьесах чутьем большого художника запечатлеть подсказанные эпохой большие эпико-драматические образы. И показательно, что он смог это сделать лишь в сфере бестекстовой инструментальной музыки.

Отличающиеся значительностью масштабов и большим виртуозным размахом девять Этюдов-картин *op. 39* составляют серию с чертами цикличности и с внутренними подциклами. Средняя пьеса начального трехчастного подцикла — № 2, *ля минор*, вошла в число нескольких, которым автор дал в 1930 году программные разъяснения, чтобы направить творческую фантазию взявшегося оркестровать их О. Респиги. Название пьесы № 2 «Море и чайки» подтверждает ее тесную связь с симфонической картиной «Остров мертвых». Это — некий мертвый штиль над морем людской скорби. В Этюде-картине также преобладает мелодико-фи-

¹ Энгель Ю. Концерт Рахманинова. — «Русские ведомости», 1916, 7 дек.

гурационное изложение, пронизанное интонациями темы «Dies irae», близкими скорбным причетам в русском мелосе (см. движение басового голоса). А по обе стороны медленно колеблющегося фигурационного фона очерчивают широкое «пустое» пространство интонации «птичьих вскриков»: «Чайки стонут перед бурей» (М. Горький). Тревожное дыхание бури предчувствуется в среднем эпизоде пьесы. Образ же грозного бушевания, нарисованный воображением композитора, с потрясающей силой запечатлен в двух обрамляющих Этюдах-картинах (крайних частях подцикла).

Первый, до-минорный, Этюд-картина воплощает образ свирепого морского шторма, сквозь который прорываются сигналы бедствия. Разъяренные волны начинают причудливую злобно-насмешливую игру (эпизод Scherzando), и затем кажется, будто в грозный тяжело-весный пляс пустились сами морские глубины:



Из этого пляса вырастает агрессивный марш злых сил, стремительный напор которого, однако, пресекается волевым кадансом.

Яростное стихийное бушевание в Этюде-картине фадиез минор (№ 3) напоминает ночной ураган с тревожным полыханием частых зарниц, зловещим танцем огненных искр и затухающим под конец призрачным мерцанием.

Эти два Этюда-картины достойно наследуют героико-романтическим этюдам Шопена, с эпическим размахом отразившим дыхание революционной бури, разразившейся на родине великого польского музыканта. Особенно ясна преемственность между Этюдом до минор Шопена ор. 25 № 12, и Этюдом-картиной до минор Рахманинова ор. 39 № 1 (в фадиез минорном существенна также связь с вагнеровским «Заклинанием огня» из «Валькирии»). Но у Рахманинова важной приметой века выступает возросшая напряженность тонуca. Сквозь романтическую красоту стихийного бушевания

проступают образы злых сил, то маскирующихся в недоброй скерцозной игре, то дерзко устремляющихся на приступ. Это отличает вторую серию Этюдов-картин и от рахманиновских (и скрябинских) мятежно-романтических сочинений 1890 — начала 1900-х годов.

С наступлением 1910-х годов у Рахманинова возникла пьеса с особым замыслом воплощения образа злой силы. Завершенная 8 октября 1911 года, она была обозначена как «Этюд-картина ор. 33 № 4», но затем изъята вместе с еще двумя номерами из этого опуса. Однако автор вернулся к ней спустя пять лет, внес неизвестные нам изменения, переправил датировку на «27 сентября 1916 года» и поместил в ор. 39 в качестве Этюда-картины № 6 (ля минор). По поводу этого произведения Респиги было впоследствии разъяснено, что оно «вдохновлено сказкой о Красной Шапочке и волке»¹.

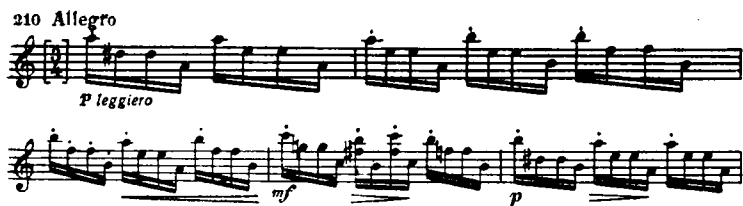
Не приходится, конечно, сомневаться в том, что Рахманинов мастерски воспользовался — лишь внешним типажем популярной детской сказки, чтобы с театральной выпуклостью воплотить многозначительное содержание. В «теме волка» ясно слышится злобное рыкание зверя, кидающегося на свою жертву. Но одновременно она столь афористически сконцентрирована, что допускает сравнение с бетховенским «стуком судьбы», с «темами рока» у Чайковского. Только здесь по-особому подчеркнута хищная агрессивная сущность:



Соответственно развивается в пьесе и вся «партия волка». Сначала он пугает убегающую в страхе «Красную Шапочку», а затем преследует ее, убыстряя и расширяя страшные прыжки (аккордовые скачки басов с эпизодическими короткими «рыканиями»).

¹ См.: Bertensson — Leyda, p. 263.

А кто же в действительности жертва хищного преследования? Внешняя характерная примета «темы Красной Шапочки» — трепетные повторы звуков во всех трех «слоях» стремительных фигураций в высоком регистре. Но при этом в крайних слоях вырисовывается развивающаяся на протяжении всей пьесы скорбная песенно-русская попевка. Она словно трепещет, попав в тиски стремительного темпа и общего нагнетания динамики:



Таким образом, «детскую сказочную» программу Рахманинов интерпретировал как напряженную трагедийную коллизию, рожденную грозным дыханием современности. «Красная Шапочка» не случайно возникла в первоначальном варианте в преддверии, а в окончательном — в разгар мировой бойни, потрясшей человечество небывалым разгулом сил разрушения и истребления.

Трагические мысли о жертвах этих жутких сил, по всей очевидности, породили самый мрачный из Этюдов-картин — до минор № 7, выделяющийся вместе с «Красной Шапочкой» в двухчастный подцикл. «...Этюд до минор, — сообщал Рахманинов Респиги, — это похоронный марш. Разрешите мне распространиться о нем несколько подробнее. Надеюсь, Вы не посмеетесь над прихотью композитора. Начальная тема это марш. Вторая тема изображает пение хора. Начиная с движения шестнадцатыми, в до миноре, и чуть далее в ми-бемоль миноре, подразумевается мелкий дождь, непрерывный и безнадежный. Движение разворачивается, достигая кульминации в до миноре, означающей перезвон церковных колоколов. В заключение возвращается первая тема, марш»¹. В этом похоронном марше узнаются чер-

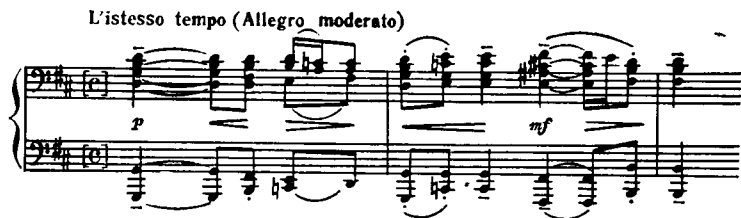
¹ Bertensson — Leyda, p. 263.

ты траурного Музыкального момента си минор, но как бы искаженные предельным нервным напряжением. Судорожные обрывки мелодических фраз насыщены возгласами ярости и ужаса, стонами и рыданиями, которые эпизодически контрастно оттеняет вторая тема — отрешенное заупокойное «пение хора». И все же, как и в Музыкальном моменте, каждую горестную фразу завершает характерный волевой каданс. А тягучая скорбная мелодия одинокого голоса, долго слышащаяся под унылый стук дождевых капель, после мощного «хорового подхвата» сменяется нарастающей волной энергии, приводящей к суровой, но эпически величавой «колокольной» кульминации. И, под пронизанный волевыми ритмами звон, похоронное шествие удаляется, проходя более собранной поступью.

После этой трагической, «ночной» по колориту пьесы двухчастный финальный подцикл открывает Этюд-картина ре минор (№ 8). ...Брезжит пасмурное «хмурое утро». Кажется, что по широкой водной глади время от времени пробегает тревожная мелкая зыбь... Проносится устрашающий шквал, а вслед за ним беспокойной зыби помогает смелее расплескаться свежий озорной ветерок, вскоре уносящийся в туманную даль. В этой пьесе Рахманинов после долгого перерыва вновь использовал покачивающиеся баркарольные фигурации с протупающими подголосками. А основная мелодия, затушеванная мягкими аккордовыми созвучиями, распевается из характерно-русской «раскачивающейся» запевки («всплеска»).

Однотонный по колориту созерцательно-пейзажный Этюд-картина ре минор служит контрастной заставкой к самому многокрасочному и многофигурному полотну — финальному Этюду-картине ре мажор (№ 9). О нем автор говорил, что это, как и Этюд-картина ми-бемоль мажор ор. 33 № 4, — «сцена на ярмарке» и, кроме того, здесь есть черты «восточного марша». В этих двух массовых народных сценах для фортепиано и вправду много сходных жанровых элементов и эпизодов. Прежде всего, это стихия колокольного звона, пронизывающая в Этюде-картине ре мажор всю звуковую атмосферу и обрушивающаяся громогласными набатами в начале, середине и конце пьесы. Мелькают здесь и фрагменты ярмарочного балаганного представления — выкидываются какие-то головоломные антраша (такты 14—17), а затем выступает не то диковинный силач, не

то «косопалый артист» (угловатые октавные ходы в басу — *molto marcato*). Восточный колорит выявлен лишь в виде нескольких красочных «мазков» в начале музыкального полотна, сразу придающих ему яркую пестроту, а возбужденные маршевые ритмы становятся остродинамичными лейтпульсами всей многоликой звуковой композиции. Так, в ее центральном эпизоде они проникают во вдруг таинственно зазвучавший «хоровой» напев, сложенный из интонаций, близких и былинному речитативу и знаменному роспеву. В нем слышится какая-то напряженная иносказательность:



И, пожалуй, истинного благочиния у «поющих» здесь не больше, чем было в смутные времена на Руси у «иноков честных» Варлаама и Мисаила, запечатленных Пушкиным и Мусоргским. А когда опять врывается шумная ярмарочная многоголосица, в ней еще более мощно выделяется радостный праздничный перезвон и вместе с ним утверждается напористая маршеобразная фанфарная фраза, проникнутая смелой уверенностью. Калейдоскопичность ярких фрагментов преобладает здесь над цельностью общего замысла по сравнению и с Этюдом-картиной ми-бемоль мажор ор. 33 № 4, и тем более со знаменитой Прелюдей соль минор ор. 23 № 5, с которой имеется явное родство в свободном скерцозном претворении маршевости. Но удивителен ли перевес пестроты возбужденных впечатлений над стройностью их осмысления в произведении, на чистовой рукописи которого стоит дата «2 февраля 1917»?

В самый же поздний срок — 17 февраля 1917 года — был завершен знаменитый Этюд-картина ми-бемоль минор (№ 5), образующий с предшествующим си-минорным сердцевину цикла, его замечательную образно-художественную вершину.

Этюд-картина си минор — оригинальнейшее русское песенно-лирическое скерцо, посвященное теме русской дороги, проникнутое помыслами о судьбах Родины. В едином, но богатом излучинами «русле» здесь мчится поток из прихотливо сливающихся и сменяющихся «образных течений». Для жанра скерцо характерна строгая четкость и равномерность метроритмического движения, которая с наступлением XX века стала нередко переходить в жесткую механичность. В противоположность такой тенденции в рахманиновской пьесе (за исключением коды — как выпрямляющегося последнего отрезка «русла») при упругости и динамичности ритма отсутствует постоянный размер. От его обозначения композитор вообще отказался — настолько часто и прихотливо чередуются такты с разными метрами.

Сами же «образные течения» вначале предстают слитыми в одну своеобразную тему. Зачин ее — энергичный разбег-размах (родственный, в частности, началу «Проводов масленицы» из «Снегурочки» Римского-Корсакова) — превращается в призывный, настораживающий звон колокольчика (пример 212, скобка а и б). Плоть от плоти русской песенной мелодики, ее плавной широты и концовка темы. «Сбегая» по ступеням октавы, она повторяется в двух ритмических вариантах, подчеркивающих ее устремленность вдаль. (пример 212 скобки с, с¹, с²). С нею сплетаются возникающие в других голосах мотивы, выявляя присущий пьесе подвижный свободно-полифонический склад:

Allegro assai

212

Исходная тема, однажды прозвучав, в дальнейшем изложении уже более ни разу не повторяется целиком. Но она уже дала импульс двум чередующимся «образным течениям». Первым разворачивает свою удаль игровой зачин-разбег, смело расширяя энергичные размахи и переходя в тяжеловесный припляс. На смену выступает другое «течение» — развивается «мотив устремления в сумрачную даль» вместе с поддразнивающим его призывным «мотивом колокольчика» (после первого знака репризы). Незаметно вновь разрастаются удалые размахи-разбеги, завершающиеся грозным лихим приплясом:



В коде опять «сменяется течение». Особенно тревожным и настойчивым становится призывный звон. А мотивы «устремления вдаль» очерчивают огромное пространство и исчезают где-то в сумрачной мгле (опускаясь из верхнего регистра в глубокие басы). Итак, развернувшаяся звуковая картина полна напряженной внутренней энергии.

И при звучании следующего Этюда-картины (мибемоль минор, № 5) возникает впечатление, будто все кругом уже затопила бушующая стихия, все небо заволкли грозные тучи. Но и самым мощным раскатом не заглушить страстного призыва к мужественной борьбе:



Эта тема не только пламенно взывает к битве, но и воплощает процесс трудной борьбы, подвергаясь подлинно симфонической «песенной разработке». В этом — главное отличие от ярчайшей русской «буревестнической» пьесы-клича — Этюда ре-диез минор Скрябина. В раннем рахманиновском творчестве предшественниками пятого Этюда-картины из оп. 39 («Appassionato») были еще не вполне зрелые «аппассионатные» произведения — романс «Пора!» (ми-бемоль минор, Allegro appassionato) и Музыкальный момент ми-минор. Но гораздо значительнее тематическая близость зрелой рахманиновской пьесы к «аппассионатной» Прелюдии Шопена оп. 28 № 24 (ре минор, Allegro appassionato), этому героико-трагедийному отзвуку польского восстания. (В пьесе Шопена в свою очередь есть черты тематического родства с исходной темой бетховенской Аппассионаты.)

Темы шопеновской ре-минорной Прелюдии и рахманиновского ми-бемоль минорного Этюда-картины роднит сочетание мужественной суровости с песенной широтой при явном сходстве начальных интонаций и вскипающих яростью трелей. Но рахманиновская тема еще шире и напряженнее. В ней с новой силой воскресает характерная для молодого Рахманинова мелодическая драматургия «конфликтного сопряжения». Происходят настоящие «мелодические схватки», подчеркнутые «злыми» целотонными ходами. Тем не менее даже в моменты острейшего напряжения в развитии главной темы сохраняется распевная мощь — вплоть до ее предкульминационных фанфарных трансформаций. А в предельно динамизированной репризе главную мелодию подхватывает словно унисон тромбон, прорезая целый вздыбленный океан звуков, кажущийся скорее оркестровым, чем фортепианным tutti.

Но до победы еще далеко, и молнией взлетающий вверх аккордовый пассаж низвергается подобно исступленному кличу, отзвуки которого быстро поглощает шум волн. Тогда в широко раскинувшейся звуковой перспективе вновь предстает трогательно хрупкий образ (вторая тема, близкая по функции к побочной партии сонатного аллегро). Возвращаясь теперь уже в коде, образ тихой скорби начинает теплиться искорками надежды. И в зыбкую мелодию проникают интонации мужественного утешения, завершающие вдохновенную «Русскую Аппассионату»

Днем 26 февраля 1917 года в помещении московского театра Зимина Рахманинов сыграл сольный авторский концерт, предназначив половину сбора Союзу русских городов для больных и раненых. Это произошло в последние сутки уже чисто номинального существования русского самодержавия. Еще накануне забастовка рабочих в Петрограде переросла во всеобщую стачку, начались столкновения с войсками, которые с утра 27-го стали переходить на сторону восставшего народа. Так совершилась вторая — Февральская буржуазно-демократическая революция в России, в результате которой официальная власть попала в руки наскоро сформированного, отнюдь не пролетарского Временного правительства.

15 марта в «Русских ведомостях» было сообщено: «При театральном обществе образовался «Союз артистов-воинов», имеющий целью устраивать концерты и спектакли в пользу политически амнистированных и на подарки армии. В союз поступило следующее письмо: Союзу Артистов-воинов

Свой гонорар от первого выступления в стране отныне свободной, на нужды армии свободной, при сем прилагает свободный художник С. Рахманинов».

Эта сумма была передана из гонорара за концерт 26 февраля. Затем, в марте, Рахманинов трижды выступил с оркестром. 13 и 20 числа он участвовал в экстренных симфонических концертах Кусевицкого, один раз исполнив — после пятилетнего перерыва — Первый концерт Чайковского, а другой раз — новый в своем репертуаре Первый концерт Листа. Добавив к этим произведениям собственный Второй, Сергей Васильевич сыграл все три концерта 25 марта в помещении Большого театра и с его оркестром под управлением Эмиля Купера (сбор был отдан на нужды армии). Это выступление, оказавшееся последним рахманиновским концертом в Москве, имело чрезвычайный успех.

В апреле Сергей Васильевич — один, без семьи — съездил в Ивановку посмотреть, как идет весенний посев, и решил пока что туда не возвращаться, поручив дела управляющему. Временное правительство по существу ничем не облегчило положение деревни, среди крестьян шли волнения, и для них Рахманинов, хоть и

не являвшийся официальным владельцем Ивановки, но фактически распоряжавшийся имением, был тем же помещиком-«барином». Некоторые крестьяне сами посоветовали ему оставаться в городе.

Первую половину лета 1917 года Рахманинов провел в Эссентуках, куда поехал принять курс лечения. Настроение у него было тяжелое, мысли спутаны. Радостно приветствовав Февральскую революцию, он, подобно тому как после 1905 года чрезмерно уповал на Думу, возложил надежды на Временное правительство, но вскоре стал приходить в отчаяние от более чем сомнительной деятельности этого буржуазно-помещичьего органа, не умевшего и не желавшего проводить в стране серьезные преобразования и стремившегося продолжать авантюрную милитаристскую политику. Власть разделилась между все время шатавшимся и лихорадочно перестраивавшимся Временным правительством и Советами рабочих и крестьянских депутатов, внутри которых шла борьба большевистской партии против мелкобуржуазных партий меньшевиков и эсеров. В сложнейшей ситуации, сложившейся в стране, измученной войной и шедшей к пролетарской революции, Рахманинов был не в состоянии разобраться. Единственный выход для себя он видел только в том, чтобы всецело уйти в художественную деятельность, и у него родилось страстное желание временно уехать за границу. 1 июня он писал из Эссентуков в Петроград Александру Ильичу Зилоти:

«...На свое имение Ивановку я истратил почти все, что за всю жизнь заработал. Сейчас в Ивановке лежит около 120 тысяч. На них я ставлю крест и считаю, что здесь последует для меня крах. Кроме того, условия жизни там таковы, что я, после проведенных там трех недель, решил более не возвращаться. У меня осталось еще около 30 тысяч денег. Это, конечно, «кой-что», в особенности если можно будет работать и зарабатывать...»

Но тут у меня опасение еще одного краха: все окружающее на меня так действует, что я работать не могу и боюсь заикнуться совершенно. Все окружающие мне советуют временно из России уехать. Но куда и как? И можно ли?

Просьба к тебе состоит в том, чтобы ты нашел минуту свободную у М. И. [Ферещенко] и посоветовался бы с ним. Возможно ли мне рассчитывать получить

паспорт с семьей на отъезд хотя бы в Норвегию, Данию. Швецию... Все равно куда! Куда-нибудь!»¹

Ответа на письмо долго не было, и за ним 22 июня последовало второе, со следующими дополнительными разъяснениями: «...У меня остается на руках незначительная часть денег, минус долговые обязательства на Ивановку, то есть если бы я просто подарил сейчас гражданам Ивановку, что мне приходило в голову, долги остались бы все-таки на мне. Таким образом, мне надо работать. Я и не отказываюсь и не падаю духом. Но в теперешней нашей обстановке мне крайне тяжело и неудобно работать, почему и решаюсь лучше уехать на время»². О том, какого рода люди могли быть тогда в числе дававших композитору советы, можно судить по следующему фрагменту мемуаров М. С. Шагиной, посетившей концерт, в котором Рахманинов что-то проаккомпанировал Нине Кошиц и во втором отделении дирижировал «Марсельезой»:

«Последняя моя встреча с Рахманиновым произошла 28 июля 1917 года в Кисловодске. Мы с мужем узнали из афиш, что в курзале состоится торжественный концерт, устраивает его офицерство в день займа свободы. Выступало в концерте много «знаменитостей», и цены были «аховые». Из последних рядов глядели мы с мужем на сцену, и мне казалось, что я гляжу в обратные стекла бинокля на умалившееся, бесконечно далекое, уходящее прошлое. Вот вышел с речью о большевизме маленький черный Мережковский, шепелявя и вспыхивая глазами, и вдруг поднимая голос до выкрика, — он выводил большевизм из «антихристового начала» Петра I. За ним — распорядитель с бантиком вывел под руку высокую пожилую Гиппиус, она читала по бумажке тихим, знакомым сипловатым голосом Ундины стихи, а потом потеряла на груди пенсне и, воля близорукими серыми глазами по эстраде, вдруг — заблудилась. Было мучительно видеть, как в течение минуты она беспомощно искала выход и чуть не свалилась вниз, не найдя ногой ступеньки. В июльский вечер 1917 года эти люди казались анахронизмом, и было почти символом близорукое топтанье заблудившейся Гиппиус. Прочь уходило прошлое»³.

¹ Письма, с. 482. М. И. Терещенко — министр иностранных дел во Временном правительстве.

² Там же, с. 483.

³ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 170—171.

Во второй половине лета Рахманинов жил с семьей в Крыму, в Новом Симеизе. Неподдалеку, в Новом Мисхоре, под Ялтой, находилась семья Шаляпина, которую Сергей Васильевич посещал вместе с обеими дочерьми. Он очень подружился с сыновьями Федора Ивановича — двумя мальчиками-подростками, Борисом и Федором. Последний спустя многие годы вспоминал, что Рахманинов дал в ялтинском городском саду дневной концерт: «Борис и я сопровождали его на этот концерт и горды были этим чрезвычайно (нам было тогда по двенадцати-тринадцати лет). Когда же после концерта мы возвращались через сад домой (Сергей Васильевич остановился в нашем доме), несколько человек из гулявших узнали его и хотели сделать ему овацию, но Сергей Васильевич быстро взял нас за руки и пустился бежать к воротам сада с такой скоростью, что мы еле за ним попевали. Так мы и убежали, и овация не состоялась»¹. Возможно, что это произошло 5 сентября 1917 года, когда Рахманинов сыграл в Ялте Первый концерт Листа под управлением А. И. Орлова, и то было его последнее выступление в России.

Осенью в Москве, в снимавшейся им уже много лет квартире на Страстном бульваре, у Пушкинской площади², Рахманинов постарался углубиться в творческую работу, но не смог приняться за сочинение чего-либо нового, а взялся за давно планировавшуюся переделку своего Первого фортепианного концерта. Однако это возвращение к юношескому лирико-автобиографическому произведению, равно как и сам характер его переработки, оказались по-своему знаменательными. С одной стороны, здесь проявилось желание уйти от надвинувшихся со всех сторон тревог и погрузиться в дорогие сердцу личные воспоминания, а также отточенным пером мастера заново переписать заветные страницы с их еще неустоявшимся почерком и прекраснотной наивностью выражения — чтобы не стесняться вновь поделиться ими со слушателями. И это было осуществлено. Новая партитура концерта засияла зрелым мастерством, стала гораздо более пластичной, филигранной в деталях, красочной в тембровом отношении, ярко

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 295—296.

² На этом доме установлена мемориальная доска (в нем находится в настоящее время Агентство Печати Новости — АПН).

виртуозной в сольной партии. Из нее исчезли подражательные обороты и неумелые «швы», были старательно вычеркнуты многие отдельные «лишние слова». Оставив без изменений большинство основных тем, преобразив облик некоторых наименее ярких (преимущественно в самой незрелой части — финале), композитор преподнес их в мастерском фактурном наряде, сделал музыкальную ткань более тематически насыщенной, заменил новыми ряд переходных разделов. Но, с другой стороны, он внес в концерт большую драматическую напряженность, обострил и усложнил в нем сопряжение субъективно-лирического начала с внешнефоновым, в котором на заметное место вышла возбужденная скерцозность. Таким образом, Рахманинов невольно и, конечно, остро субъективно отразил в концерте воздействие тревожной общественной атмосферы.

За увлеченной работой над новой редакцией концерта фа-диез минор, завершенной 10/23 ноября 1917 года, музыканта застала Великая Октябрьская социалистическая революция. Однако распознать смысл этого события он не сумел. При обостренно-нервном мировосприятии оно показалось ему только грандиозным разрушительным переворотом, делавшим ненужной его художественную деятельность на долгие годы. Поэтому он ухватился за вдруг пришедшее приглашение выступить в Стокгольме. В последних числах ноября Рахманинов выехал один в Петроград, выхлопотал выездную визу для себя и семьи и 10/23 декабря навсегда покинул родину.

Уезжая из Москвы, он захватил с собой партитуру «Золотого петушка» Римского-Корсакова, а из своих рукописей — неоконченную «Монну Ванну», да еще некоторые черновики, среди которых были записаны три фортепианные миниатюры, датированные 14—15 (27—28) ноября (наброски их, вкрапленные в рукопись эскизов новой редакции концерта фа-диез минор, остались в России). Одну из пьес, ре-минорную, автор не озаглавил и не опубликовал. Нам известны лишь ее 13 начальных тактов, воспроизведенных однажды в виде факсимиле¹. В этом отрывке дважды звучит фраза, полная безысходной тоски, сковавшей душевные силы:

¹ В кн.: Beritensson — Leyda, p. 209.

216 *Andante ma non troppo*

Другую пьесу — «Восточный эскиз» — Рахманинов начал исполнять только с конца 1931 года, а опубликовал в 1938 году. Это — небольшая мажорная токката, наполненная неумными быстрыми фигурациями, слегка расцвеченными ориентальным ладово-гармоническим колоритом. Впервые обратившись к жанру токкаты, Рахманинов представил его по-современному, в подчеркнуто моторном плане. В этом смысле не лишена меткости дружеская шутка знаменитого скрипача Ф. Крейсlera, прозвавшего пьесу «Восточный экспресс». В «Восточном эскизе», действительно, преобладает «вращательное» движение, несколько напоминающее поначалу фортепианную партию шубертовской песни «В путь».

Столь противоположный Пьесе ре минор, «Восточный эскиз» выявил, однако, лишь другой полюс единой «оси» настроений. Ибо новый для композитора тип фигурационного движения — внешне бодрого, но слишком механического в своем ритме и не насыщенного яркими мелодическими элементами, — был оборотной стороной глубокой душевной депрессии.

Последнюю из трех пьес Рахманинов никогда публично не исполнял, и она до сих пор остается почти неизвестной. Она названа «Fragments», что лучше перевести не как «Фрагменты», а «Осколки». Это название оправдано и масштабами и содержанием произведения. «Fragments» — уникальный рахманиновский образец

фортепианной миниатюры (ее объем — всего 26 тактов). Пьеса сложена из трех «осколков». В среднем мелькает внезапно налетевший порыв бури. В крайних же — грустный и сосредоточенный, глубоко русский напев, исполняемый четырехголосным «хором», едва зазвучав, как бы надламливается, оборачиваясь скорбным вопросом, остающимся без ответа, без разрешения:

216 *Andante semplice*

The image displays a musical score for a piano piece, numbered 216 and titled "Andante semplice". The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic marking. The second system features a more complex texture with multiple voices and includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and a decrescendo (*dim.*) marking. The music is in a minor key and 4/4 time.

Таким образом, эти три фортепианные пьесы Рахманинова оказались подобными листкам «музыкального дневника» композитора, отразившим в разных аспектах его трагическую внутреннюю растерянность в последние дни, проведенные на родной земле.

1.

24 декабря 1917 года Рахманинов, вместе с женой и двумя дочерьми-подростками, а также с Н. Г. Струве, семья которого находилась в Дании, приехал в Стокгольм — столицу остававшейся нейтральной во время войны Швеции. Праздничное веселье (в канун рождества), ощущавшееся на улицах города, только усилило мрачное настроение прибывших. Стокгольмские выступления удалось отложить, и Рахманинов решил отправиться вслед за Струве в Данию. В пригороде Копенгагена с трудом было найдено помещение, хозяин которого согласился принять квартиранта-пианиста. В ту зиму, весну, да и лето, проведенное на снятой вместе со Струве даче в Шарлоттенлунде, нелегко налаживались бытовые условия и, понятно, музыкальные занятия.

15 и 22 февраля 1918 года состоялись первые выступления — в Копенгагене был сыгран Второй концерт (под управлением Г. Хоберга) и дан авторский клавирабэнд. Затем, вплоть до 10 июля, последовал еще десяток выступлений — пять в Швеции (Стокгольм и Мальмё), три в столице Норвегии Осло и еще два в Копенгагене. Рахманинов исполнял опять свой Второй концерт, Первый Чайковского и Первый Листа, дал четыре клавирабэнда из собственных сочинений и один раз играл свои пьесы, проаккомпанировав тогда же и певице Скалонц ряд своих романсов (2 мая в Стокгольме).

Одновременно решался трудный вопрос — что делать дальше. Ограниченные концертные возможности в Скандинавских странах подталкивали к практической

необходимости переквалифицироваться в концертного пианиста-гастролера, дающего клавирабенды из произведений разных авторов. К этому же склоняло и неверие в возобновление композиторской работы, рождавшее горькие мысли о потере творческих способностей вообще.

Летом 1918 года музыкант с мировым именем засел за ежедневные пятичасовые занятия на фортепиано. При его феноменальной памяти это потребовалось не для запоминания нового репертуара, а для предельного усовершенствования технической стороны исполнения, в чем он предъявлял к себе чрезвычайные требования.

18 сентября в университетском зале шведского города Лунд состоялся первый рахманиновский клавирабэнд нового рода. Программу составили первая часть (тема с вариациями) ля-мажорной сонаты Моцарта, Седьмая соната Бетховена, Музыкальные моменты до-диез минор и фа минор Шуберта, Ноктюрн, Вальс и Полонез Шопена (какие именно — не установлено), Элегия, Прелюдия до-диез минор, «Полишинель» и Баркарола ор. 10 № 3 Рахманинова, Романс ор. 5¹ и «На тройке» из «Времен года» Чайковского. Таким образом, в эту программу не вошли произведения с большим виртуозным размахом. Примечательным явился выбор бетховенской сонаты — с выделяющимся среди остальных частей трагическим ре-минорным Largo. Обращает также на себя внимание включение только ранних собственных сочинений (из которых Элегия позднее совершенно перестала входить в рахманиновские программы) и завершение концерта игрой еще в детстве пьесой Чайковского с ее песенно-русским запевом и звоном бубенцов. Этой же пьесой-песней о родине Рахманинов завершил на следующий день свой клавирабэнд в Мальмё, в который включил несколько мелких вещей Скрябина и Рубинштейна, два своих Этюда-картины, а из крупных сочинений — величественную трагедийную Чакону из ре-минорной скрипичной сонаты Баха в концертной транскрипции Бузони, «Лунную сонату» Бетховена и си-минорную Шопена. Вслед за тем были сыграны двенадцать клавирабэндов в девяти норвежских городах. При этом в программы постепенно добавились Тема с вариациями фа минор

¹ Возможно, что это произведение, анонсированное в программе, исполнено не было.

Гайдна, два шопеновских этюда (ор. 10 № 3 и ор. 25 № 12), Вторая и Двенадцатая рапсодии Листа, еще несколько прелюдий Скрябина из ор. 11 и транскрипции К. Таузига двух сонат Скарлатти (пастораль ми минор и Каприччио ми мажор) и двух вальсов И. Штрауса («Лесные голоса» и «Живем только раз»). Этот скандинавский сезон окончился, однако, уже 21 октября выступлением с собственными Вторым и Третьим концертами в Стокгольме, под управлением Г. Шнеефогта. Ибо к этому времени Рахманинов принял решение переехать в Соединенные Штаты Америки.

К этому его побудили полученные оттуда три приглашения: 1) провести сезон в качестве главного дирижера Бостонского оркестра (кандидатура Рахманинова была подсказана О. Габриловичем), 2) подписать договор на два года с оркестром города Цинциннати, 3) выступить с 25 клавирабендами (контракт предлагался М. И. Альтшулером). Самым интересным было приглашение возглавить Бостонский оркестр, который Рахманинов ценил очень высоко. Но его испугало количество концертов — 110 за 30 недель (то есть в среднем через день в течение семи месяцев). Поостерегся он подписать и два остальных контракта, но сам факт таких приглашений заставил его решиться пересечь Атлантический океан и уехать от все еще охваченной войной Европы. Эти же приглашения помогли получить американскую визу.

1 ноября 1918 года семья Рахманиновых отплыла из Осло на небольшом норвежском пароходе «Бергенсфjord». Он шел с потушенными огнями, кое-как пробираясь между судами воюющих стран и на десятый день благополучно прибыл в нью-йоркскую гавань. Усталые путешественники расположились в отеле, но их первая заокеанская ночь не оказалась спокойной — они были разбужены каким-то страшным шумом: «Гудки автомобилей, свистки, крики, пение, трещотки — все это неслось к ним с улицы. Никто из них не понимал, в чем дело. Казалось, что все население города сошло внезапно с ума. Недоумение их продолжалось до утра, и только когда им принесли газету, они узнали, что люди радовались пришедшему ночью известию о заключении мира 11 ноября 1918 года»¹.

¹ Воспоминания о Рахманинове. т. 1, с. 55. 11 ноября 1918 г. в Компьенском лесу под Парижем был подписан акт перемирия между странами Антанты и Германией.

В Нью-Йорке в это время находились многие знакомые Рахманинову знаменитые исполнители-инструменталисты, концертировавшие в России, а то и выходцы из нее, — Иосиф Гофман, Эжен Изаи, Фриц Крейслер, Миша Эльман, Ефрем Цимбалист. Двумя месяцами ранее сюда прибыл через Дальний Восток двадцатисемилетний Сергей Прокофьев, получивший от Советского правительства заграничную командировку. 20 ноября, на первом нью-йоркском клавирабэнде Прокофьева, включившего в программу три рахманиновские прелюдии, присутствовал их автор.

На Рахманинова посыпались различные предложения и советы по поводу практического устройства концертных дел. Но он, решив продолжать деятельность в качестве пианиста, сам выбрал себе менеджера — Чарльза Эллиса, заметив в его манере вести дела отсутствие шумихи и дешевой рекламы. Для выступлений Рахманинов отдал предпочтение роялям фирмы «Стейнвей и сыновья», которая стала бесплатно доставлять ему инструменты и обслуживающего их специалиста в любой город и страну, где назначались концерты (другие фирмы предлагали платить известному артисту за игру на их инструментах). С главой предприятия — Фридериком Стейнвеем — Рахманинова связали никогда не прерывавшиеся дружеские отношения. Первой граммофонной фирмой, с которой Рахманинов подписал контракт, была Компания Эдисона (делавшая технически еще очень несовершенные записи, воспроизводившиеся на специальных аппаратах).

Не вполне выздоровев после тяжелого гриппа («испанки»), Рахманинов дал 8 декабря свой первый клавирабэнд в небольшом городке Провиденсе (штат Род-Айланд), открывший сезон из 36 выступлений в 15 американских городах, завершившийся 27 апреля 1919 года. В это число вошло 20 клавирабэндов, 13 выступлений с оркестром, одно — в камерном концерте с исполнением Виолончельной сонаты совместно с П. Казальсом и два — в сборных концертах. В сольные программы добавились 32 вариации Бетховена и две обработки старинных французских пьес из «Ренессанса» Годовского. Кроме того, в Бостоне была дважды сыграна специальная «русская программа». Ее открывали рахманиновские Вариации на тему Шопена ор. 22 и завершали 6 Этюдов-картин ор. 33, а между ними исполнялись Соната-фантазия (№ 2) и два Этюда из ор. 42

Скрябина, а также впервые приготовленные пьесы Метнера — «Отрывок из трагедии» ор. 7 и три «Сказки» из ор. 20 и 26. С оркестром исполнялся 9 раз Второй концерт (с В. Дамрошем, А. Рабо и однажды с Л. Стоковским) и четырежды — Первый концерт в новой редакции (28 и 29 января 1919 года в Нью-Йорке с М. Альтшулером, 28 и 29 марта в Филадельфии с Л. Стоковским). 27 апреля 1919 года Рахманинов принял участие в особом концерте — в пользу займа победы, устроенном множеством обществ и комитетов на чисто американский лад. Места в нью-йоркской Метрополитен-опера были раскуплены по дорогим ценам богатой публикой, прослушавшей программу, состоявшую из трех речей крупных деятелей (в том числе — полковника Теодора Рузвельта, бывшего президента) и выступлений двух знаменитых музыкантов — скрипача Яши Хейфеца и Рахманинова. Сыгранные ими на бис популярные номера тут же «продавались» с аукциона: деньги шли на заем, а организация-покупательница получала большое «паблисити». И если за бис Хейфеца было заплачено несколько сот тысяч долларов, то за авторское исполнение Прелюдии до-диез минор — целый миллион. Эту сумму заплатила, сделав отличный рекламный бизнес, фирма механических фортепиано «Априсо», имевшая контракт с Рахманиновым. В связи с этим «Сергей Васильевич великолепно и с большим юмором рассказывал о том, как чувство страха, что он не наберет столько же денег, сколько Хейфец, сменилось чувством удовлетворения и гордости, а потом разочарования, когда он понял, в чем дело»¹.

В сезон 1919/20 года Рахманинов поднимался на эстраду 69 раз — дал 40 клавирабендов, 27 раз выступал с оркестром, 2 раза участвовал в сборных концертах. Из крупных произведений он ввел в свои программы ре-минорную Семнадцатую сонату Бетховена, Серьезные вариации и Рондо каприччиозо Мендельсона, Второе скерцо, Четвертую балладу, ми-бемоль-минорный Полонез Шопена, Вальс из «Фауста» Гуно—Листа, «Карнавал» Шумана. Была подготовлена также программа этюдов Паганини—Шумана, Шопена, Листа, Рубинштейна, Скрябина, Рахманинова и др. С оркестром исполнялись три собственных концерта, концерты

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 59.

Листа и Чайковского. 6 и 7 февраля 1920 года в Филадельфии Рахманинов сыграл свой Третий концерт под управлением Стоковского, продирижировавшего также «Колоколами». 7 апреля 1920 года в Нью-Йорке В. Дамрош провел Рахманиновский фестивальный концерт. На нем прозвучали «Весна» (солировал Г. Бакланов)¹, «Остров мертвых», «Хвалите имя господне» из «Всенощного бдения», Вокализ в оркестровом переложении и три романса в исполнении Софии Бреслау (Breslaw), которой аккомпанировал автор, сыгравший также Второй концерт. В последующие ближайшие сезоны количество выступлений Рахманинова составило 54 (1920/21), 66 (1921/22) и 71 (1922/23), после чего упало до 35 (1923/24), но снова возросло до 69 (1924/25) и вновь сократилось до 22 (1925/26). Все это были гастролы — преимущественно с клавирабендами — по многим городам США, за вычетом двух поездок в Англию (май 1922 и октябрь 1924 года) и выездов в Канаду и на Кубу. Сольный репертуар пополнялся, а с оркестром исполнялись преимущественно Второй и Третий концерты. Выступлениям сопутствовали постоянные блестящие успехи и большие заработки, предоставлявшие возможность комфортабельного устройства — вплоть до аренды специального вагона с инструментом для гастрольных поездок, от чего Рахманинов, однако, вскоре отказался из-за удручающей монотонности обстановки. Имели место и такие официальные знаки внимания, как посвящение Рахманинову октябрьского номера журнала «The Etude» за 1919 год (с публикацией его фортепианной пьесы «Fragments» и большого интервью «Связь музыки с народным творчеством»), как приглашения участвовать в «высокопоставленных» благотворительных концертах, выступить в Белом доме перед президентом К. Кулиджем (впервые в марте 1924), присуждение почетной степени доктора музыки университета штата Небраска (январь 1922)².

Но существовала и обратная сторона медали. В рахманиновских письмах этих лет постоянным лейтмотивом звучат жалобы на чрезвычайную усталость, переутом-

¹ Первоначально вместо этого номера предполагались «Колокола» под управлением самого Рахманинова, но он не смог взяться за дирижерскую палочку из-за появившейся боли в плече.

² В 1920 г. Рахманинов, одновременно с Полем Дюка и Анри Рабо, был избран почетным членом итальянской национальной музыкальной Академии Санта-Чечилиа в Риме.

ленность, на боли в руках «от работы и концертов»¹. В бурно расцветавшей концертной жизни США 1920-х годов — страны экономического «просперити», привлекавшей музыкальные силы с разных концов света, — Рахманинов быстро вознесся на предельные вершины и в ряде отношений мог диктовать свои условия. Тем не менее он должен был подчиняться основным законам музыкально-предпринимательского бизнеса с его стремительным темпом и напряженным ритмом, превращавшими концертные сезоны в настоящую «страду» для артиста, едва успевавшего прийти в себя и обновить репертуар во время летнего перерыва. При большом умении ценить время, быть аккуратным и подтянутым в своем трудовом режиме, Рахманинова все-таки заедала «кокаянная 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 и т. д.»². Он ясно видел вокруг омут лихорадочной конкуренции, созданной хлынувшим потоком иммигрантов, и настоятельно советовал знакомым музыкантам не стремиться за океан. «Ты спрашиваешь про Америку? — писал он 1 ноября 1920 года консерваторскому товарищу, скрипачу Николаю Авериному, оказавшемуся на положении ресторанного музыканта в Афинах. — Боже тебя сохрани сюда тянуться. Здесь на каждое музыкальное место по десяти претендентов. Да ты и визу не получишь по новым правилам, появившимся несколько недель назад, все ввиду того же наплыва небывалого иностранцев. Уезжай в Париж, Лондон, куда хочешь в Европу, но позабудь о «Принцессе Долларов»³.

Однако Рахманинов помогал не только советами и не только знакомым, но и многим незнакомым ему людям. К нему стали обращаться за материальной помощью и получать ее множество русских эмигрантов, рассеявшихся по разным странам. На родину Рахманинов отправлял деньги и посылки не только матери, доживавшей свой век в Новгороде (где она скончалась 19 сентября 1929 года), родственникам и друзьям. В 1921 году в стране, еще продолжавшей гражданскую

¹ Письма, с. 491.

² Там же, с. 506.

³ ГЦММК, фонд 18, № 1296.

войну, основные зерновые районы были поражены сильнейшей засухой, вызвавшей голод. Гонорар за выступление 2 апреля 1922 года в Нью-Йорке (Второй и Третий концерты в авторском исполнении под управлением Дамроша) был передан через организацию АРА (American Relief Administration) в пользу голодающих в России. «Сергей Васильевич настоял, — сообщает С. А. Сатина, — на том, чтобы часть этой суммы была истрачена организацией на помощь его сотоварищам по профессии: артистам, музыкантам и персоналу русской консерватории, филармонических училищ и оперных театров, включая, конечно, и членов оркестров и хоров. В этот тяжелый и страшный для России год Сергей Васильевич посылал, кроме того, очень большое количество индивидуальных посылок: родным, знакомым, музыкантам, актерам, художникам, ученым, преподавательскому персоналу некоторых средних школ и школы живописи и ваяния, профессорам многих высших учебных заведений Петрограда, Киева, Харькова и других городов. В Москву посылки были отправлены во все без исключения высшие учебные заведения для распределения между наиболее нуждающимися. Эти посылки с сахаром, мукой, жирами и прочими пищевыми продуктами посылались и через АРА и просто по почте. По припискам к пришедшим обратно распискам в получении пакетов можно видеть, как оценили эту память и внимание Сергея Васильевича в России, как сильны и трогательны были слова благодарности»¹. Помогать нуждающимся Рахманинов всегда старался с наименьшей оглаской, а при возможности — тайно.

Появляясь на концертной эстраде перед многими тысячами людей, Рахманинов ограничил себя в непосредственном общении узким кругом лиц. Его друг Струве трагически погиб 3 ноября 1920 года в Париже — в неисправном лифте. В 1921 году из России уехала семья Сатиных — родители, брат и сестра Н. А. Рахманиновой. Но они поселились в Дрездене, и свидания с ними происходили лишь во время поездок в Европу. С 1922 года в Нью-Йорке обосновался А. И. Зилоти. Осенью 1924 года старшая дочь Сергея Васильевича, Ирина, вышла замуж за князя Петра Григорьевича Волконского и осталась с ним на зиму в Мюнхене. Побывав весной 1925 года в Америке, молодые приеха-

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 67.

ли в начале лета вместе с Рахманиновыми в Европу, а 12 августа Волконский скоропостижно скончался. Родившаяся три недели спустя внучка Рахманинова — Софинька — стала горячей сердечной привязанностью дедушки.

В 1921 году Россию покинул Н. К. Метнер, в 1922 году — Ф. И. Шаляпин. Рахманинов сохранял с ними теплые дружеские отношения, но мог видаться лишь изредка. Имевший повсюду громкий успех, но нигде не находивший себе постоянного места, Шаляпин метался по разным странам и континентам, иногда встречаясь с тоже не сидевшим на одном месте Рахманиновым. Метнер же подолгу жил сначала в Германии, с 1925 года во Франции, с 1935 — в Англии, тихо существуя в скромном уединении. Рахманинов всячески поддерживал Метнера, прилагал много усилий к тому, чтобы продвинуть его вперед на международной музыкальной арене, что, однако, мало удавалось.

Огромной радостью для Рахманинова явился приезд на гастроли в Нью-Йорк в сезон 1922/23 года труппы Московского Художественного театра. Рахманиновы по нескольку раз смотрели каждую постановку, приходили за кулисы, а после спектаклей артисты часто отправлялись к ним в гости. В приобретенном год назад большом доме на набережной Гудзона собирались тогда К. С. Станиславский, О. Л. Книппер-Чехова, В. И. Качалов, И. М. Москвин, В. В. Лужский, к ним присоединялись А. И. Зилоти, взявший на себя временно обязанности музыкального инспектора театра, балетмейстер М. М. Фокин. Рахманинов весь преображался, заслушиваясь характерно московским произношением Москвина — блестящего рассказчика. Летом 1923 года, перед отъездом театра, на даче, снятой Рахманиновыми в Локуст Пойнт, под Нью-Йорком, к этой компании пригласил Шаляпин: «Шаляпин, по обыкновению бывший центром общества, и другие гости рассказывали наперебой разные истории, чтобы посмешить хозяина. Федор Иванович, исполняя бесподобно любимые номера Сергея Васильевича, изображал захлебывающуюся гармонику и пьяного гармониста, которого вели в участок, даму, надевающую перед зеркалом вуалетку, старушку, молящуюся в церкви, и прочий смешной вздор. Вечером он много пел под аккомпанемент Сергея Васильевича. Исполняя в шутку всем известный романс «Очи черные», фразу: «Вы сгубили меня» — он спел с таким

драматизмом и так необыкновенно хорошо, что Сергей Васильевич и все присутствующие сразу как-то притихли. Сергей Васильевич долго потом вспоминал это исполнение. И пластинка «Очи черные», напетая Шаляпиным много лет спустя в Париже, в общем не особенно удачная, благодаря этой фразе была одной из любимых вещей Сергея Васильевича. Слушая ее, затаив дыхание, он ждал драматического момента и всякий раз с наслаждением переживал его»¹. Художественный театр пробыл в Америке еще более полугода. От имени труппы на концерте 2 декабря 1923 года Рахманинову был поднесен венок, имевший надпись: «С любовью и восхищением». В марте—апреле 1924 года художественные объединения Москвы и Петрограда организовали в Нью-Йорке выставку русского искусства, включая произведения советских живописцев и скульпторов. Рахманинов, вместе со Станиславским и Зилоти, вошел в содействовавший выставке патронат. Сцену же проводов дорогих московских гостей, уезжавших на родину, выразительно описал Станиславский: «Провожал нас Сергей Васильевич на пароход. И когда пароход начал отделяться от пристани, я взглянул на его как-то ссутулившуюся высокую фигуру. Последний привет! Он стоит молча, с поднятой рукой, и я вижу, как глаза его застланы слезами. А видеть слезы на глазах большого человека — страшно»².

Рахманинов всячески старался окружать себя соотечественниками. «Не могу я жить без русских людей...» — часто жаловался он³. С 1922 года его многолетним секретарем, а также большим другом стал Евгений Иванович Сомов (племянник известного художника К. А. Сомова, написавшего летом 1925 года портрет Рахманинова). Шофер, прислуга были, как правило, русские, причем относился к ним Рахманинов — что являлось смолоду укоренившейся у него чертой — всегда с большой деликатностью и сердечностью. Не случайно, в частности, что Мария (Марина) Александровна Шаталина, бывшая горничной у Сатиных, а затем служившая у Рахманиновых, будучи привязанной ко всей их семье, до конца жизни питала особую привязанность к Сергею Васильевичу (посвятившему ей свой романс

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 71.

² См. в кн.: Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 156.

³ Там же, с. 292.

«Пред иконой», ор. 21 № 10). Летом 1924 года она приехала из Москвы в Дрезден — повидаться с отдохавшими в его окрестностях Рахманиновыми, и это была исключительно радостная, теплая встреча.

В среде американцев Рахманинов приобрел мало близких друзей, редко у кого бывал. Одним из немногих исключений являлся дом Фридерика Стейнвея, где собирались в основном музыканты и где Рахманинову импонировала соответствовавшая его вкусам непринужденная атмосфера. От большинства же приглашений на обеды, ужины, банкеты, сыпавшихся на него в первые американские годы, он наотрез отказывался, прославивсь чрезвычайно нелюдимым человеком. «Общество примирилось с этой чертой Сергея Васильевича, с его нелюдимостью, и приняло его как такового, — пишет С. А. Сатина. — Он был слишком крупной величиной и потому мог позволять себе эту роскошь отказов. Мало, впрочем, кто понимал, что при такой напряженной работе человеку не оставалось времени и сил на вечера и банкеты. Еще меньше людей знали настоящего Рахманинова: его чарующую простоту, его отзывчивость, его юмор и смех»¹.

Та маска непроницаемой строгой сдержанности, которой давно уже пользовался Рахманинов-концертант, теперь была надвинута еще глубже. Это соответствовало и его природной скромности и усугублялось особой падкостью американской аудитории на сенсационные сведения о знаменитостях. Так, его засыпали вопросами по поводу архипопулярной Прелюдии до-диез минор, без исполнения которой редко отпускали с эстрады. Поэтому первому американскому секретарю Рахманинова — мисс Дагмар Рибнер — пришлось заготовить стереотипную формулу: «На вопрос: «не написал ли Рахманинов о человеке, заживо погребенном в землю, не связана ли Прелюдия с историей каторжан в Сибири» и т. п. — ответ был: «никакая история с Прелюдией не связана, он просто писал музыку». Второй приготовленный заранее ответ на многочисленные просьбы давать уроки гласил: «очень жалею, но у меня нет ни времени, ни терпения учить»². В общественных местах — в гостиницах, ресторанах, на пароходах и т. д. — Рахманинов стремился держаться подальше от любо-

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 70—71.

² Там же, т. 2, с. 198.

Пытных взоров. А от осаждавших его репортеров и фотографов старался по возможности избавляться всяческими способами — вплоть до того, что однажды закрыл руками лицо перед наставленным объективом аппарата. Но после этого в газете все равно появился снимок с надписью: «Руки, которые стоят миллионы», и Сергей Васильевич со смехом признал, что фотограф остроумно вышел из положения.

Разглагольствования о мрачной нелюдимости Рахманинова — «человека, не умеющего улыбаться» — сделались коньком многих рецензентов, которые писали о его выступлениях, нередко сбиваясь на пустую, а то и вздорную болтовню. Ему приходилось читать много несерьезных и восхвалений и замечаний в свой адрес. Но встречалось и немало более вдумчивых, дальновидных суждений об истинной значимости его игры как художественного явления особого порядка, подобных следующему высказыванию: «В то время как пианистическое искусство представляется умершим, либо используемым лишь в коммерческих целях, является Рахманинов, чтобы оживить его и вернуть нашу веру в него как в одно из великих искусств. Он не просто играет, он творит, тысячекратно очаровывая творческой интерпретацией»¹.

Самым строгим критиком Рахманинова-пианиста был он сам, не прощавший себе ни малейшего, незаметного со стороны упущения. Человек, являвшийся несравненным художником-виртуозом, так писал о себе в сентябре 1922 года старому приятелю Владимиру Робертовичу Вильшау: «Вот уже четыре года, как я много занимаюсь. Я делаю успехи, но право же — чем больше играю, тем больше вижу свои недостатки. Вероятно, никогда не выучусь, а если выучусь, то накануне смерти разве. Материально я вполне обеспечен. Буржуй! Зато здоровье портится, да и трудно ожидать обратного, если вспомнить, всю мою жизнь почти я не ощущал покоя из-за самонеудовлетворения. Раньше, когда сочинял, — мучился оттого, что плохо сочиняю, теперь — оттого, что плохо играю. Внутри себя ощущаю твердую уверенность, что могу делать и то и другое лучше. Этим и живу»². Спустя несколько месяцев он сетовал в письме к Е. И. Сомову и его жене Елене Константиновне: «Я родился неудачником и несу поэтому тяготы с этим

¹ «Pittsburg Post», 1922, Dec. 10.

² Письма, с. 486.

званием нераздельные. Пять лет назад, начиная играть, я думал, что смогу добиться удовлетворения в фортепианном деле; теперь убедился, что это дело несбыточное»¹.

Что же касается отношения к сочинениям Рахманинова, то тут его в Америке сразу встретило не изменившееся до конца его дней острейшее противоречие между мнением широкой публики, принимавшей их с энтузиазмом, и подавляющего большинства профессиональных критиков, усвоивших пренебрежительный, недоброжелательный тон. Претензии их были в принципе все те же, что и у русских антирахманистов: «старомодность», «традиционализм», «консерватизм» и вдобавок твердо отштампованный упрек в «мрачном славянском пессимизме». В действительности же их более всего опять не устраивали демократические основы творчества. В этом смысле характерный разговор произошел после исполнения Рахманиновым 31 октября 1919 года его Третьего концерта с Бостонским симфоническим оркестром под управлением Пьера Монте. К композитору-исполнителю самоуверенно обратился молодой (впоследствии известный) музыкальный критик Олин Даунс с вопросом: «Верите ли вы, что композитор может обладать истинным гением, искренностью и глубиной чувств и в то же время быть популярным?» Рахманинов ответил: «Да, я верю, что можно быть очень серьезным, иметь, что сказать, и одновременно быть популярным. Я верю в это. Некоторые другие — не верят. Они думают так, как вы думаете». И это было произнесено настолько внушительно, что интервьюер не нашел, что возразить².

Рахманинов затронул тут самое уязвимое место в развитии американской музыки послевоенных лет. Характеризуя этот период, советский исследователь пишет: «Профессиональное композиторское творчество в США продолжало развиваться в отрыве от концертной жизни. Влияние французского модернизма усиливало в композиторской среде убеждение в принципиальной несовместимости серьезных творческих исканий с общедоступностью»³.

Не менее показательно и то, что почти одновременно

¹ Письмо от 21 января 1923 г., ГЦММК, фонд 18, № 1363.

² Этот эпизод был позднее описан самим О. Даунсом («New York Times», 1939, Dec. 26).

³ Конен В. Пути американской музыки. М., 1965, с. 395.

с приведенным ответом О. Даунсу было опубликовано интервью «Связь музыки с народным творчеством», в котором Рахманинов сформулировал свое главное идейно-эстетическое кредо: «Большие композиторы всегда и прежде всего обращали внимание на мелодию как на ведущее начало в музыке. Мелодия — это музыка, главная основа всей музыки, поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает к жизни свое гармоническое оформление... Мелодическая изобретательность, в высшем смысле этого слова, — главная жизненная цель композитора. Если он не способен создавать мелодии, имеющие право на длительное существование, — то у него мало шансов на овладение композиторским мастерством. По этой причине великие композиторы прошлого проявляли столько интереса к народным мелодиям своих стран. Римский-Корсаков, Дворжак, Григ и другие обращались к народному мелосу как к естественному источнику вдохновения.

Футуристы, напротив, открыто заявляют о своей ненависти ко всему, что хотя бы отдаленно напоминает мелодию. Они требуют «краски», «атмосферы» и, игнорируя все правила нормального построения музыки, создают произведения бесформенные, как туман, и столь же недолговечные.

Когда я говорю «современные композиторы», — я не имею в виду футуристов. Я мало ценю тех, кто отказывается от мелодии и гармонии ради погружения в оргию шума и диссонансов, являющихся самоцелью. Русские футуристы повернулись спиной к простой народной песне своей родины, и, вероятно, потому их творчество вымучено, ходульно и неестественно. Это справедливо в отношении не только русских футуристов, но и всяких других. Они стали отщепенцами, людьми без родины — в надежде, что смогут стать интернациональными. Но в этом они ошибаются, ибо, если мы когда-нибудь придем к музыкальному эсперанто, то это произойдет не путем игнорирования народной музыки той или иной страны, но через слияние музыкальных языков разных национальностей в единый язык; не через некий апофеоз эксцентрических музыкальных высказываний отдельных индивидуумов, но путем соединения музыки народов всех стран в одно целое, подобно водам разных рек, текущих в одно море»¹.

¹ «The Etude», 1919, v. 37, № 10. Цит. по кн.: Рахманинов С. В. Письма, с. 556.

С этой точки зрения Рахманинов пытался далее предугадать возможности развития музыки в такой многонациональной стране, как Америка, полагая, что композиторы должны как-то «схватить и передать» эту особенность: «Как это будет сделано, где и когда, — никто не знает. Я, однако, убежден, что использование индейских и негритянских напевов едва ли даст настоящую, большую, самостоятельную американскую музыку, разве только что развивать эти напевы будут сами индейские или негритянские композиторы. Самое высокое качество всякого искусства — это его искренность»¹.

Естественным явилось и то, что в 1920-е годы и в начале 1930-х Рахманинов с большим интересом отнесся к чертам народной самобытности в раннем джазе, который третировали, а то и яростно атаквали многие представители американских профессиональных музыкальных кругов. Рахманинова не отпугнул от джаза специфический привкус легкожанровости, для него важнее оказалась яркость негритянских фольклорных истоков. И он вошел (вместе с Ф. Крейслером и Я. Хейфецом) в число лиц, финансировавших в начале 1924 года «экспериментальный» концерт энтузиаста создания «симфонического джаза», известного эстрадного музыканта Пола Уайтмена. На этом концерте впервые прозвучала получившая широкую известность «Рапсодия в блюзовых тонах» Джорджа Гершвина. Около года спустя Рахманинов так прокомментировал один из концертов оркестра Уайтмена в интервью, взятом репортером из Нового Орлеана: «Мои комплименты мистеру Уайтмену! У него в своем роде лучший оркестр из когда-либо мною слышанных. Я давний его поклонник и ежемесячно посылаю своей дочери в Европу записи, сделанные этим примечательным коллективом.

Очарование и интерес этого оркестра для музыканта состоит в его несомненной новизне. Следует сказать, что он экспонирует и разворачивает материал в характерном и новом роде, полностью меня впечатляющем. Это может быть с уверенностью названо подлинной американской музыкой, ибо, насколько знаю, такой нигде более не услышать.

Мой друг Метнер называет Уайтмена лучшим рассказчиком в музыке, короткие пьесы Уайтмена рассказами в точности и являются. Ведь острые анекдоты, со

¹ Письма, с. 558.

смаком переданные, во всей их жизненной свежести и меткости, столь характерны для американского народа.

На мой вкус обработки пьес чудесны. В частности, «У вод Миннетонки» — прекрасная мелодия, развернутая в изобретательной манере, которую трудно превзойти»¹.

«Жалею, что слух о целой серии написанных мною фокстротов неправилен, — говорилось в письме Рахманинова к старому другу Н. С. Морозову от 23 декабря 1923 года. — Охотно бы их написал, так как люблю в них своеобразный и неподражаемый ритм»². Свою «обязательную» Прелюдию до-диез минор, которую критики стали сокращенно именовать «Это» («It») и которую один из них назвал таким же атрибутом композитора, как пара больших башмаков у Чарли Чаплина, Рахманинов мог с удовольствием слушать в многочисленных джазовых переложениях (в числе их создателей был Дюк Эллингтон). Однажды он очень высоко оценил обработку Фреда Грофе, а также сделанную последним аранжировку арии Шемаханской царицы из «Золотого петушка» Римского-Корсакова.

2.

Непризнание критики, отсутствие контактов с профессиональной композиторской средой не могли, конечно, быть вдохновляющими, и все же сами по себе не могли объяснить небывалую по длительности паузу, наступившую в творчестве Рахманинова после отъезда за рубеж. За восемь лет (с 1918 по 1925 включительно) он не создал ни одного оригинального нового произведения. В первый американский сезон Рахманинов несколько раз в концертах официального характера играл свое переложение американского гимна, принадлежащего перу Д. Смита («The Star-spangled Banner» — «Звездами усыпанное знамя»). На концерте 10 января 1919 года в Бостоне он впервые исполнил Вторую рапсодию Листа со своей каденцией³. За годы 1921—1925 в кла-

¹ «New Orleans Item», 1925, Jan. 21.

² Письма, с. 494.

³ В этой каденции Рахманинов использовал нарочито усложненные гармонии и судорожные ритмы, как бы демонстрируя образец «новомодного» стиля.

вирабендах Рахманинова зазвучали шесть сделанных им транскрипций, объекты которых оказались весьма разными. Один из них — собственный романс «Маргаритки» — легко перешел в чисто фортепианное изложение, что подтвердило его инструментальную природу. В другом случае возник второй, отшлифованный и несколько усложненный вариант транскрипции Менуэта из Первой сюиты Бизе «Арлезианка», сделанной еще в 1900 году. Кроме того, были транскрибированы песня «Куда?» из цикла «Прекрасная мельничиха» Шуберта (под названием *The Brooklet* — «Ручеек»¹), Гопак из оперы «Сорочинская ярмарка» Мусоргского (с вариантом для скрипки и фортепиано) и два скрипичных вальса Крейсlera — «Муки любви» и «Радость любви». В рахманиновских транскрипциях особая роль принадлежит сложно-детализированным, зачастую густо хроматизированным фоновым пластам изложения, повышающим напряженность звучания. Это особенно сказалось в «Ручье» (перемена названия здесь не случайна!) и в «роскошном» фигурационно-пассажном наряде просто-душно-бытовых крейслеровских вальсов.

Рахманинов попробовал обратиться тогда же к обработке русских народных напевов. Летом 1920 года он переложил для голоса с фортепиано известную протяжную песню «Лучинушка» — для исполнения тенором Джоном Мак-Кормиком (обработка не была издана). В том же году Альфред Сван, впоследствии большой друг Рахманинова, послал ему из Англии несколько мелодий русских песен, прося гармонизовать их для подготавливавшегося сборника. Рахманинов прислал обработку одной из мелодий («Яблоня»), опубликованную в издании, вышедшем в 1921 году («Песни из многих стран» — «*Songs from many Lands*», London). Примерно к этому же времени относится набросок обработки песни «Вдоль да по улице». В начале 1926 года, приехав в Америку, несколько раз побывала у Рахманиновых Надежда Васильевна Плевицкая — талантливая исполнительница русских народных песен, дочь бедного крестьянина Курской губернии, сумевшая стать в предоктябрьские годы крупнейшей «звездой» русской эстрады. «Она всякий раз много и охотно пела Сергею Васильевичу, который ей аккомпанировал, — пишет С. А. Сатина. — Больше всех ее песен Сергею Василье-

¹ В полном собр. соч. Рахманинова для фортепиано (М., 1950, т. 3) эта пьеса названа «Ручей».

вичу нравились «Белилицы». Он находил эту песнь такой оригинальной, а исполнение таким хорошим, что написал специальный к ней аккомпанемент и попросил компанию «Виктор» сделать пластинку этой песни, согласившись даже сам выступить в роли «аккомпаниатора» Плевацкой. Эта замечательная пластинка не была оценена мало понимающими музыку руководителями компании «Виктор». Они не захотели печатать ее, говоря, что никто не станет покупать пластинку с песней на непонятном русском языке. Пробные пластинки были даны только Сергею Васильевичу и самой Плевацкой»¹.

Запись была сделана 22 февраля 1926 года — в то время, когда Рахманинов начал, наконец, продуктивно заниматься композицией. Отказавшись на весь этот год от концертных выступлений, он с первых чисел января трудился над созданием Четвертого фортепианного концерта соль минор, ор. 40. Еще 15 апреля 1923 года он сообщил Н. С. Морозову: «...от переутомления ли или от непривычки сочинять (ведь я уже пять лет сочинением не занимаюсь) меня не тянет к этому делу или редко тянет. Последнее случается, когда я вспоминаю о своих двух больших сочинениях, которые я начал незадолго до отъезда из России. Когда думаю о них, тогда хочется их закончить. Это, кажется, единственная возможность сдвинуть меня с мертвой точки. Начать что-нибудь новое мне представляется трудностью недостижимой. Таким образом твои советы и новые сюжеты должны пока пойти в мой портфель и лежать там до моего «пробуждения» или возрождения»². Одним из этих начатых в России произведений и был, по всей вероятности, Четвертый концерт. Но ни летом 1923 года, ни следующим попытки Рахманинова вернуться к творчеству не увенчались успехом. Напряженное концертное выступление являлось тут, конечно, важной, но не главной причиной, которой был, в действительности, отрыв от родины. Страшной расплатой за него оказались тяжкие душевные переживания и трагическая творческая заторможенность. «Хочу Вам от себя сказать, как высоко здесь ценится творчество Николая Андреевича, как его здесь почитают, — писал 5 мая 1923 года Рахманинов М. Н. Римскому-Корсакову о музыке его отца. — Такие вещи, как «Золотой пету-

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 77. В настоящее время эта запись издана советской фирмой «Мелодия».

² Письма, с. 489.

шбк», «Шехерáзáда», «Светлый праздник», «Испанское каприччио», играютя всеми Обществами ежегодно, вызывая неизменно те же восторги. На меня же лично, в особенности три первые произведения, действуют болезненно. От сентиментальности ли, м(ожет) б(ыть) мне присущей, от моего ли уже пожилого возраста, или от потери Родины, с которой музыка Николая Андреевича так связана (только Россия могла создать такого художника), исполнение этих вещей вызывает у меня постоянные слезы»¹. Впоследствии, в 1934 году, Рахманинову довелось высказаться о себе с исчерпывающей откровенностью: «Если я играю, я не могу сочинять, если я сочиняю, я не хочу играть. Возможно, это потому, что я ленив; возможно, беспрестанные занятия на рояле и вечная суета, связанная с жизнью концертирующего артиста, берут у меня слишком много сил. Возможно, это потому, что я чувствую, что музыка, которую мне хотелось бы сочинять, сегодня неприемлема. А может быть, истинная причина того, что я в последние годы предпочел жизнь артиста-исполнителя жизни композитора, совсем иная. Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается желаниа творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний»².

Еще весной 1924 года, во Флоренции, при первой зарубежной встрече с Н. К. Метнером, на его вопрос, почему давно не сочиняет, Рахманинов ответил: «Как я могу сочинять без мелодии?». И действительно, композитор, считавший мелодию «главной основой всей музыки», покинув родину, на долгое время словно полностью лишился своего замечательного мелодического дара. Взявшись после восьмилетней паузы за Четвертый концерт, он, весьма возможно, вернулся к уже давно возникшему основному тематическому материалу. Так, 17 сентября 1925 года Н. К. Метнер писал А. Б. Гольденвейзеру, что виделся с Рахманиновым и тот «наигрывал отдельные места из своего 4-го концерта, который у него намечен был еще в 1917 году и за который он, наконец, предполагает приняться этой зи-

¹ Письма, с. 491.

² Интервью «Композитор как интерпретатор». «The Monthly Musical Record», New York, 1934, November, p. 201. Цит. по кн.: Рахманинов С. В. Письма, с. 562.

мой. Это, конечно, тот же настоящий Рахманинов, но в общем он играл это слишком обрывочно и мало для верного суждения»¹.

Но и на основе, вероятно, уже давно наметившихся тем оказалось очень нелегко развернуть крупную музыкальную концепцию. Ни одно рахманиновское сочинение не имеет столь сложной «биографии», стольких переделок и столь выразительных крайних дат — 1914—1941 (или 1917—1941), — считая от возникновения замысла до осуществления последней редакции. Рукопись Четвертого концерта датирована «1 января — 25 августа 1926». Но 9 сентября того же года Рахманинов писал Н. К. Метнеру, которому посвятил это произведение²: «Перед отъездом из Дрездена мне прислали переписанный Klavierauszug моего нового концерта. 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. И тут припомнились мои разглагольствования с Вами на тему о длиннотах и о необходимости сокращаться, суживаться и не быть многословным. Мне стало стыдно! 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...»³. В октябре и ноябре все еще продолжались переделки нового сочинения, и в результате возник, в сущности, уже второй вариант концерта. Но примерно через год после первых исполнений и при подготовке к печати начались новые серьезные переделки. 28 июля 1927 года Рахманинов написал Ю. Э. Конюсу, взявшемуся корректировать оркестровые голоса: «...после полуторамесячной усидчивой работы я закончил поправки своего концерта... Первые 12 страниц переписаны заново, также вся Coda»⁴. Переработанная партитура концерта была опубликована в 1928 году и

¹ Метнер Н. К. Письма. М., 1973, с. 304.

² В ответ Метнер посвятил Рахманинову свой Второй фортепианный концерт (до минор, 1927).

³ Цит. по кн.: Метнер Н. К. Письма, с. 548. «Ring» — имеется в виду тетралогия Вагнера «Кольцо нибелунга».

⁴ Письма, с. 515.

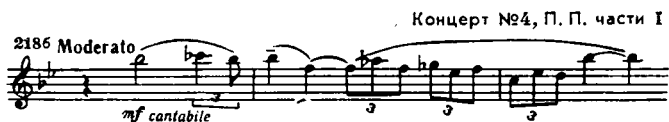
именуется теперь «первой редакцией». Предшествовавшая же ей первоначальная версия сохранилась в виде рукописной партитуры с подписанным фортепианным переложением оркестровой партии. Вплоть до последнего раздела финала она разнится от «первой редакции» почти исключительно в смысле многочисленных мелких купюр и незначительных фактурных вариантов. Зато в репризе-коде финала были сделаны существенные изменения.

В Четвертом концерте, как и в Третьем, основополагающей во всем цикле является исходная тема (главная партия первой части). В ней, с характерной для Рахманинова афористичностью, предстают знаменательные связи и различия между двумя произведениями. Это уже не тема-песня, а возбужденная лирико-драматическая декларация, в которой воскресают черты соответственной темы Первого концерта (что подтверждает, насколько не случайным было создание его новой редакции в непосредственной близости ко времени возникновения Четвертого). Возрождается здесь и сжатая «трехфазная» мелодическая драматургия темы юношеского концерта. Первая фаза (пример 217, скобка «а»), венчающаяся экспрессивным возгласом, вновь воплощает страстный лирический порыв, только уже не восторженно-окрыленный, а напряженно-сосредоточенный. Но то, к чему устремлен этот порыв и что властно пресекает его (вторая фаза, скобка «b»), оказывается вариантом суровой «темы остерережения» из Третьего концерта. И затем (последняя фаза, скобка «с») прорывается цепь скорбных вздохов-стонов, остающихся без исхода (как в горестной «дневниковой записи» конца 1917 года — пьесе «Осколки»):

217 Allegro vivace
f pesante

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled '217 Allegro vivace' and '*f pesante*'. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure is marked with a bracket and the letter 'a'. The second staff is marked with a bracket and the letter 'b'. The third staff is marked with a bracket and the letter 'c'.

Итак, напев, составляющий сердцевину лирической декларации, является отзвуком темы-песни о родине из Третьего концерта. Но заветный образ не раскидывается теперь в безбрежную ширь, а представляется смятенному воображению в одном, самом суровом и мрачном аспекте. И во всем Четвертом концерте не зазвучит ни одной привольной «мелодии-дали», ни одной светлоупоенной гимнической темы. Побочная партия первой части — образ утонченно-обаятельный, но внутренне надломленный и хрупкий. Его подготовило многое в рахманиновских произведениях 1910-х годов, в частности Прелюдия фа мажор:



В дальнейшем этот образ появляется лишь в одном из последних эпизодов разработки первой части — в виде далекого грустного призрака (ц. 24), к которому устремляются тягостные порывы (первая фаза темы главной партии превратилась в ход по целотонной гамме — 4 такта до ц. 24). В самой же разработке, основанной на напряженном развитии исходной темы, много внешнего сходства с аналогичным разделом Третьего концерта и, одновременно, показательных отличий. Здесь есть и волна мощного нагнетания с раскаленной кульминационной зоной, и остро-патетическая кульминация, и катастрофический срыв, и тщетные «поиски репризы», приводящие лишь к репризе-коде. Но теперь динамическое нарастание происходит с мрачной одноплановостью и ожесточенностью: в нем не чувствуется ни увлекательной широты стихийного размаха, ни страстных обнадеживающих предчувствий. Кульминация же (на динамизированной теме «сурового остережения»), предельно обостряя исходное конфликтное со-

пряжение, звучит непримиримой трагической декларацией:

210 a tempo rubato

Piano I

Piano II

Следующий после нее срыв не столь сокрушительен, как в Третьем концерте. Но зато безнадежнее оказываются «поиски репризы»: здесь не мелькает ни одного светлого оазиса, а появляется лишь печальный призрак хрупкого лирического образа (темы побочной партии — ц. 24) и вновь возвращается «тема осторожения» (ц. 26). После этого неожиданное вторжение возбужденного фанфарного вступления к теме главной партии (начало репризы-коды — ц. 29) приводит к горестной трансформации исходного образа. Тема главной партии звучит просветленно, но грустно, и сникает, заканчиваясь скорбной мольбой, которая безжалостно пресекается. Такое впечатление производит краткая резко синкопированная концовка первой части. Примечательно, что во всем концерте, при частых нервных «толчках», отсутствуют сквозные настороженно-волевые ритмические лейтмпульсы.

В то же время в драматургии первой части появляется новый важный образный фактор. Им является особый характер и особая роль «фонового» пласта и прежде всего разрастающихся специально фоновых разделов — обширной связующей партии (после ц. 5), многосоставного заключения экспозиции (от Allegro

assai до tempo come primo — Alla breve), крайних разделов разработки. В них царит уныло-тревожное, смутное беспокойство и какая-то безрадостная, внутренне скованная суетливость. Вместо былого свободного динамического размаха, сочных гармонических красок, мелодической насыщенности фигураций — приглушенная звучность, хрупкая камерная фактура, хроматизированные пассажи, напоминающие неприветный свист ветра. Нередко встречается параллельное голосоведение (см., например, такты 4—8 после ц. 27). Большое значение приобретает резкое заострение тематических ячеек, а также деформация основных тематических элементов с переосмыслением их драматургической функции. Так, начальный «порыв» главной партии фигурирует в этих разделах в качестве стремительных, но лишенных активной целеустремленности суховатых гаммообразных пассажей, а «тема остережения», хоть и появляется в сосредоточенно-величавом облике, но выглядит одиноком «угрюмым утесом», вокруг которого свистит сумрачный вихрь (ц. 14 и др.). Зато активнее всех разворачивает свою деятельность самый скорбный элемент главной партии — «вздохи-стоны», из которых рождается связующая партия — первый специальный фоновый раздел. В заключении же экспозиции (*Allegro assai*) они превращаются в обостренно-экспрессивные возгласы, приобретающие в дальнейшем самостоятельное тематическое значение. Это скачки на малую ноту, резко подчеркивающие последующую малую секунду (их истоки восходят к траурному ре-минорному Трио). Понять новую образную сущность фонового пласта помогает также сходство его облика с самым мрачным эпизодом первой части Третьего концерта — со спадом после катастрофического срыва в разработке, отображающим мучительную внутреннюю опустошенность, временный упадок душевных сил. В целом фоновый пласт при связях с основным тематизмом воплощает нечто антагонистическое по отношению к миру заветных лирико-эпических образов, отражая сложные сдвиги в мироощущении композитора.

Сфера мрачных фоновых образов временно отстранена как бы ценой несколько отрешенного созерцания «равнодушной природы», сияющей «красою вечною», с которым ассоциируется содержание средней, наиболее цельной части Четвертого концерта — до-мажорного *Largo*. В основу его тематизма положена краткая ме-

лодическая ячейка, просветленная, но грустно сосредоточенная:



Степенность и простота мелодии, сопровождаемой плавным размеренным движением гармонических голосов, близким к хоральному складу, заставляет ощутить здесь соприкосновение с рядом страниц сдержанно-созерцательной лирики Грига. У самого же Рахманинова Largo более всего наследует медленным частям Третьего концерта и Второй сонаты. Так, в обрамлении Интермеццо этого концерта при воплощении углубленной вдумчивости в привольное течение «мелодии-дали» проникла свободная остинатность кратких мелодических ячеек, что ранее было характерно лишь для драматического тематизма Рахманинова. А в Largo Четвертого концерта с его сосредоточенностью, доходящей до отрешенности, предстает уже ярко выраженная остинатность, сплетающаяся с принципом вариантной строфичности. Но варианты строфы в Largo невелики по протяженности, и в них «лирические комментарии» к основной, несколько назойливо повторяющейся мысли уже нигде не разливаются привольным потоком. Высказывания «лирического наблюдателя» утратили пылкую восторженность, стали внешне сдержанными и скрыто драматичными. Внутри каждой строфы делается попытка возродить лирический порыв — преодолеть мерно-застылую остинатную скованность. Особенно упорны такие устремления в третьей и четвертой строфах (от такта 5 перед ц. 34 и от такта 3 перед ц. 35), где они приобретают характер разработочного развития, образуя напряженный медленный подъем, завершающийся, однако, серией безысходных вздохов. Внезапно проносающийся мрачный шквал (в среднем эпизоде — ц. 36) побуждает «стиснутую» основную мелодическую ячейку сделать несколько напряженных рывков вперед. Однако за ними следуют лишь печально замирающие отзвуки «порыва» из главной партии первой части (ц. 37). В репризе они снова воскресают в раз-

растающем лирическом эпизоде (ц. 39)¹, но в заключение превращаются в призрачно-скользящие гаммообразные пассажи фортепиано.

Резкий толчок переводит углубленное созерцание во внешне активное, но безрадостное оживление — начинается финал (*attacca subito*). Здесь уже истинным «хозяином» становится фоново-фигурационное движение нового типа. То нервное и суетливое, то однообразно механическое, оно иногда подчеркивает отдельные сухо поблескивающие заостренные тематические детали, являясь в целом мрачно-безликим. Это — своего рода «злая неоскерцозность» с диапазоном действия от приглушенной неприветливости до грубой агрессивности. Такого рода скерцозности, подавляющей живое чувство и свободную смелость воли, всецело подчинена главная партия финала. Как и в «песенном скерцо» из Второй симфонии, она живописует стремительный бег-полет. Но в первом случае он властно зовет за собой, увлекая смелым широким размахом и вдохновенностью, во втором же — лишь слегка манит, поддразнивая «колючими» поворотами, ибо сам мчится с какой-то пассивной механической бесцельностью:

221 [Allegro vivace] *leggero*

p

Piano II *pp*

staccato

¹ Эпизод заимствован из Этюда-картины до минор (1911), не включенного автором в оп. 33. На это впервые обратил внимание Е. Ф. Светланов в статье «Этюды-картины Рахманинова» («Советская музыка», 1954, № 12, с. 93).

От соответственных разделов Второго и Третьего концертов главная партия финала Четвертого унаследовала общую рондообразную структуру. Но ее образное наполнение стало однотонным, лишилось ярких жанровых связей. Здесь не услышать ни колокольного перезвона, ни энергичной маршевой поступи, ни фанфар, ни торжественного полонеза, ни массового хорового напева с приплясом (некоторое сходство есть лишь с «моторным» жанром токкаты, использованным в «Восточном эскизе»). Эта картина рисует не народное празднество, а неумный напряженный поток, движение какой-то безликой множественности. Не имеющее ясной целенаправленности, оно после неопределенных метаний (дополнительный раздел — от ц. 47) вдруг обрывается, и, словно «новый эпизод киноленты», возникает раздел побочной партии (*A tempo meno mosso*).

Никогда еще основные компоненты экспозиции сонатного аллегро не были у Рахманинова столь разобщены, смещены в разные плоскости, не связаны процессом образного развития, что подчеркивается и небывало далеким, тритоновым соотношением тональностей (соль минор — ре-бемоль мажор). Побочная партия — изолированный лирический «островок», не только затерявшийся, но и как-то «растерявшийся» среди мчащегося неприветного скерцозного потока. Этот раздел излагается в виде четырех вариантных строф, состоящих из вступительной, основной и дополнительной частей¹. Мелодическое развитие в основной части каждой строфы заставляет вспомнить о лирическом порыве из главной партии первой части концерта. Однако это «размагниченная», расплывчатая трансформация исходного образа произведения, тонушая в многословии взволнованных, но нерешительных лирико-ораторских комментариев, в которых слышатся интонации «лейтсеквенции любви» (приводим мелодию первой строфы):



¹ Вторая строфа начинается с такта 4 после ц. 50, третья — с ц. 51, четвертая — с ц. 53.

Это уже не «безмятежный островок». При всей изолированности побочной партии в нее проникают как некий «недобрый вестник» тревожные фанфарные сигналы, временами проскальзывающие в оркестре:

2226



И вскоре вторгается нечто грубое (первые такты разработки, «дробящие» тему бега-полета, — ц. 54) и страшное (мрачно-фантастический эпизод «а tempo» с жуткими шорохами и причудливой цепью «повисающих» созвучий). А затем вместе с активизацией мотива острых стонов (скачков на широкие интервалы к нисходящей малой секунде, родившихся в первой части из горестной концовки исходной темы) разрастается грозное шествие, обретающее черты напряженного агрессивного трехдольного марша (ц. 64). Этот марш злых сил, накопив большую нагнетательную силу, превращается в бешеную скачку, переходящую в «апогей стонов» (исступленную переключку солиста и оркестра). Проскальзывающая вслед за ним тема главной партии (ц. 70 в первой редакции) не дает убедительного эффекта репризы, подчиняясь напряженному потоку скерцозности. И тогда как отчаянный призыв вторгается краткое фанфарное вступление к исходной теме концерта, открывающее последний — труднейший этап развития музыкального действия (репризу-коду)¹. В краткой каденции (*L'istesso tempo*) на фоне оркестровой педали рояль подражает ударному инструменту, воспроизводя серию тупых ударов с рваным ритмом, напоминающих джазовые звучности. Однако в них скрываются мелодические контуры вступительных частей строф побочной партии финала, постепенно проясняющиеся (ц. 74 первой редакции) и начинающие трудное состязание с мотивами стога. Затем горьким стенаниям более настойчиво, чем в первоначальной версии, противопоставляется несмиряющийся порыв чувств (см. от ц. 75 первой редакции). Но все тонет в смутном вихревом потоке,

¹ В первоначальной версии здесь вдруг вновь всплывал непрочный «лирический островок» (вариант побочной партии финала), а в заключительном вихре стремительного скерцозного движения отзвуки былых порывов отеснялись натиском острых стонов.

безрезультатно обрывающемся. Как разительно здесь отличие от победы светлых надежд в апофеозных лирико-гимнических итогах Второго и Третьего концертов или Второй симфонии! Вместе с тем в не исчезающей перед ликом злых сил непримиримости рахманиновского лирического стоицизма узнаются трагедийные заветы Первой симфонии, созданной, как и Четвертый концерт, на трудном кризисном творческом рубеже.

Трагедийностью веет и от скромной по названию и объему партитуры, возникшей рядом с Четвертым концертом, — «Трех русских песен для хора и оркестра», ор. 41. Произведение было завершено к декабрю 1926 года и 18 марта 1927 года впервые исполнено, вместе с новым концертом, в Филадельфии, под управлением Л. Стоковского. Возможно, что замысел «Трех русских песен» продолжительно вынашивался композитором. Первую песню — «Через речку, речку быстру» — он, как запомнилось родным, давно заметил в каком-то сборнике¹; вторую — «Ах ты, Ванька, разудала голова» — не раз пел своему другу Шаляпин; третья — «Белилицы, румяницы вы мои!» — глубоко заинтересовала Рахманинова, как уже говорилось, в связи с исполнением Плевицкой.

«Три русские песни» — вокально-симфоническое произведение большой впечатляющей силы. В сущности, это — маленькая трагическая симфониетта на русские темы. В выборе, симфоническом претворении и сопоставлении напевов нет элемента случайности, либо внешней сюитности. В произведение вошли песни о горестной разлуке, тяжком одиночестве, мучительности страшной расплаты — то есть о том, что отягощало душу самого композитора. Рахманинов остро драматизировал столь близкий русской традиции принцип куплетно-вариационного построения формы, в чем важнейшим его предшественником был Мусоргский. В этой форме для Рахманинова чрезвычайное значение имело и повторение мелодии с каждым куплетом, и внутренняя вари-

¹ Рахманинов не озаглавил части своего сочинения, и они именуется по первым строкам текста. О. Соколова в работе «Хоровые и вокально-симфонические произведения Рахманинова» (М., 1963, с. 132) указала, что напев первой песни с другими словами («Уж как по мосту, мосточку») вошел как хороводная Владимирской губернии, записанная в 1895 г. экспедицией Русского географического общества, в сборник А. К. Лядова «Песни русского народа в обработке для одного голоса и фортепиано» ор. 43.

антность напевов. Не случайно он выбрал такие, где эти особенности концентрируются вплоть до появления сугубой вариантной повторности, с особой прикованностью к основным ладовым опорам (это привлекло его когда-то и к бурлацкой песне «Во всю-то ночь мы темную»). Исполнение напевов поручено мрачным хоровым унисонам. В первой песне поют басы, во второй — альты (по 15—20 голосов), в третьей — и те и другие, преимущественно в октаву (по 20—25 человек на каждую партию). Унисонное изложение делает звучание напевов экспрессивным и рельефным, что позволяет одновременно разворачивать сложную инструментальную партию, написанную для оркестра с составом, мало уступающим «Колоколам» и по численности и по видовому разнообразию. Диапазон художественных приемов, использованных в оркестровой партии, очень широк — от подключения певучих подголосков до акцентирования острых хроматических созвучий; от простого аккордового аккомпанемента до сложных колористических фонических эффектов (с добавлением в нескольких моментах хора, поющего с закрытым ртом); от выделения лаконичных контрапунктирующих мотивов до введения целых самостоятельных эпизодов. В развитых живописно-картинных элементах, соединяющих колоритность с отточенностью, узнаются корсаковские и лядовские приемы, подчиненные задачам сгущенной психологической экспрессии. Так, в оркестровой партии первой песни, рассказывающей о внезапной разлуке селезня с серой уткой, звуковоспроизведение колыхания водной глади и жалобных птичьих вскриков передает настроение томительной душевной неустойчивости, гнетущих предчувствий. Главная же функция партии оркестра в каждой части — острое драматическое нагнетание, одновременно и тесно связанное с образной сутью напевов, и контрастирующее их неизменной лирико-эпической сдержанности. При этом в произведении, несмотря на отсутствие собственно сонатности, заметна связь с образной типологией сонатно-симфонического цикла. В первой части, наиболее действенной, событийной, происходит самое динамичное драматическое нагнетание с катастрофическим срывом в кульминации («момент разлуки»). Вторая песня — как бы трагическое созерцание страшного лика горестной разлуки — представляет собой *Largo*, соответствующее медленной части симфонического цикла. Оно выделено в качестве лирической

S. RACHMANINOFF

TROIS CHANSONS RUSSES

pour Orchestre et Chœur

Op. 41

PARTITION D'ORCHESTRE



ÉDITION "TAIR" PARIS

Dépot pour l'Europe et ses Colonies :

S. A. des Grandes Éditions Musicales, 22, Rue d'Anjou, Paris

Selling Agents for the U. S. A., Canada and Mexico :

Carl Fischer, Inc., Cooper Square, New York, N. Y.

Imp. Delaunay Duran - Paris-Ancêtres

7, rue de la Harpe - 1927

Обложка первого издания «Трех русских песен»
для оркестра и хора, ор. 41.

сердцевины произведения, акцентировано наибольшей протяженностью и использованием ре минора (при родственных между собой тональностях крайних частей — ми миноре и си миноре). В оркестровой заставке и концовке Largo слышится превращающийся в скорбный наигрыш мотив, который восходит к «теме слез» из Первой сюиты для двух фортепиано. В кульминации

постепенное драматическое нагнетание внутри этой части, судорожные ритмы и общий сгущенный мрачный колорит заставляют вспомнить о воплощении образа злых сил в эпизоде из *Larghetto* Первой симфонии (*Largo un poco*).

В последней части Трех русских песен выступает типичная для финала опора на жанровые элементы — пляску и марш (авторское указание «*alla marcia*»). Но это трагический пляс-марш, лихая удаля которого пытается заглушить мучительное ожидание страшной, представляющейся жестоко несправедливой расплаты. Горестная двойственность заложена и в словах песни (молодая женщина пробует горько бравировать перед приходом ревнивого мужа, везущего «подарок дорогой» — «плетеную, шелковую батожу»), и в напеве, сопрягающем тревожную скороговорку (остинатное скандирование квинтового звука) и лихие мелодические скачки-развороты:

Allegro moderato (alla marcia)

223

Б. *p*

Бе-ли-ли-цы, ру-мя-ни-цы вы мо-и!

Со-ка-ти-тесь со-ли-ца бе-ла до-лой.

Партия оркестра усугубляет трагическое содержание хоровой разными средствами — от отдельных остро характеристичных штрихов (например, применения редкого ударного инструмента «*verghe*» — «прутья» — для изображения щелканья плети) до широко обобщающих формул. Пример последних — мотив приближающейся скачки, напор которой временами походит на лихие разбеги-приплясы из Этюда-картины си минор, ор. 39 № 4, а подчас на «партию волка» в Этюде-картине ля минор ор. 39 № 6 — эту «театрализованную» типизацию натиска злой бездушной силы.

И, наконец, все три части цикла имеют между собой интонационные связи, возникшие на основе народно-песенного мелодизма, несмотря на то, что композитор заимствовал три разных напева. Произведение открывается широким скорбным песенным возгласом в ор-

кестре, вызывающим в памяти лейтмотив Гришки Кутермы из «Китежа» Римского-Корсакова, характеризующий горькую обездоленность «потерянного» человека:

Рахманинов. Три русские песни
224a Moderato (alla breve)



224б [Allegro] (poco più lento)

Римский-Корсаков. „Китеж“



Корсаковская и рахманиновская темы встретились друг с другом на почве тесного родства с русским народным мелосом. В партитуре Рахманинова этот песенный взглас родился как обостренная концентрация наиболее выразительных оборотов в первом и во втором из выбранных им напевов:

225a [Moderato (alla breve)]



225б [Largo]



Третий же напев, привлечший Рахманинова, противостоит предыдущим горькой бравадой и, соответственно, отсутствием широкой лирической распевности. Но в заключительную часть своей партитуры композитор включил оркестровый эпизод с выразительной мелодией, запеваемой виолончелями. Она выдает теплоту лирических чувств, затаенных в душе:

226 a tempo
p cantabile



Опора на характерный нисходящий квинтовый минорный звукоряд роднит эту новую мелодию с третьей песней, а лирический распев той же «квинтовой формулы» связывает ее с двумя первыми. И показательно, что этот синтезирующий эпизод был введен в развитие напева «Белилицы, румяницы вы мои» только в вокально-симфоническом цикле — он отсутствует в рукописи отдельной обработки этой песни для голоса с фортепиано, исполнявшейся Плевницкой под аккомпанемент автора.

Не появившись в 1926 году ни разу на эстраде, Рахманинов с 20 января по 4 апреля 1927 года выступал в Америке тридцать четыре раза, причем шесть раз сыграл с оркестром под управлением Стоковского Четвертый концерт (трижды в Филадельфии, по разу в Нью-Йорке, Вашингтоне и Балтиморе). В четырех случаях одновременно исполнялись «Три русские песни» (посвященные Л. Стоковскому). К ним пресса отнеслась довольно безразлично, но зато концерт, хорошо принятый публикой, осыпала бранными эпитетами, засвидетельствовав свое полное непонимание образной сути произведения. В нем были «обнаружены» и «наивный камуфляж целотонных гамм со случайно диссонирующими гармониями», и «типичный XIX век в духе Чайковского», и «мендельсоновщина», и «супер-салонность в духе мадам Сесиль Шаминад» и т. п. После этого Рахманинов больше не играл первоначальную версию концерта. В уже измененном виде, соответствующем первой печатной редакции, автор позднее исполнил его несколько раз в Европе (Лондон — ноябрь 1929 года, Гаага, Амстердам, Париж, Берлин — ноябрь—декабрь 1930 года).

Вслед за завершением подготовки Четвертого концерта к печати летом 1927 года в рахманиновском творчестве последовала новая, четырехлетняя пауза. За этот период из-под пера Рахманинова вышла только мастерски сделанная фортепианная транскрипция «Полета шмеля» из «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова, записанная на пластинку 16 апреля 1929 года. На эстраде же за сезоны 1927/28—1930/31 годов Рахманинов появлялся 188 раз, из них — 109 в Америке с одними только клавирабендами. Однако в 1929 году он сделал ныне знаменитую запись своего Второго концерта с Филадельфийским оркестром под управлением Стоковского и с тем же коллективом записал под

собственным управлением «Остров мертвых» и «Вокализ». Вместе с тем он отказался от предложенных ему публичных дирижерских выступлений с Нью-Йоркским филармоническим оркестром. Чарльзу Фолей, ставшему после Ч. Элисса менеджером Сергея Васильевича, удалось в 1928—1929 годах организовать записи замечательного камерного ансамбля Крейслер—Рахманинов (Третья соната Грига до минор, ор. 45, Дуэт Шуберта ля мажор, ор. 162 и Соната Бетховена соль мажор, ор. 30 № 3). При этом Рахманинов оказался гораздо придиричвее нетерпеливого Крейслера, заставляя наигрывать по многу вариантов и отбирать наилучшие. Он рассказывал друзьям, как сильно нервничает во время записи, особенно окончательной, — вплоть до того, что ему сводит руки, и как редко бывает вполне удовлетворен результатами, назвав в качестве одного из таких исключений свою пластинку с «Карнавалом» Шумана. Это было сказано 18 февраля 1930 года — в день, когда была сделана знаменитая рахманиновская запись Сонаты си-бемоль минор Шопена, о публичном исполнении которой тремя днями ранее как о «потрясающей версии» восторженно писал маститый критик У. Хендерсон: «Нам не оставалось ничего, кроме как поблагодарить свою счастливую звезду за то, что мы живем вместе с Рахманиновым и слышим, как он воссоздает этот шедевр дивной силой своего гения. Это был день понимания гения гением. Редко случается возможность присутствовать при взаимодействии таких сил. Но не следует забывать об одном: сюда не был вовлечен иконоборец; Шопен был по-прежнему Шопеном»¹.

И не только маститые критики, но и самые знаменитые пианисты мира в это время с трудом подыскивали выражения, чтобы передать свое преклонение перед исполнительским гением Рахманинова. Любимый ученик Антона Рубинштейна, Иосиф Гофман, мастерством которого Рахманинов восхищался уже не одно десятилетие (ярче всего подчеркнув это посвящением ему Третьего концерта), будучи с Сергеем Васильевичем в давних приятельских отношениях, в начале 1931 года выразительно воспользовался формой шутки: просил отдать его десять пальцев за свои двадцать. В 1928 году в Америке обосновался молодой питомец Киев-

¹ «Sun», New York, 1930, Febr., 16.

ской консерватории Владимир Горовиц, быстро сделавшийся мировой пианистической звездой. И когда в 1932 году Л. Н. Оборин спросил приехавшего в СССР на гастроли Артура Рубинштейна, кого тот считал лучшим пианистом мира, то знаменитый польский музыкант ответил:

— Горовиц. Да, да, Горовиц сильнее всех.

— Ну, а Рахманинов? — спросил Оборин.

Тогда Рубинштейн, как бы спохватившись, сказал:

— Нет, нет. Вы говорите о пианистах, а Рахманинов — это... — и он, воздев руки, посмотрел вверх»¹.

3.

После переселения в Америку Рахманинов впервые приехал в Европу весной 1922 года. 6 и 20 мая он дал два концерта в Лондоне (где не раз играл прежде свои сочинения, в последний раз выступив 1 февраля 1914 года). Успех был большим, публика заполнила вместительный зал Queen Hall (в котором 23 года назад состоялся зарубежный дебют музыканта). Многие критики сетовали, что ни Гофман, ни Бузони не собирают столько народу якобы лишь потому, что не сочинили Прелюдию до-диез минор, популярность которой теперь еще увеличилась. Один рецензент даже внес предложение, чтобы Рахманинов выступил в небольшом зале, откуда были бы удалены все «прелюдийные маньяки».

Из Лондона Рахманинов поехал к Сатиным в Дрезден и затем, в 1924—1928 годы, жил в его окрестностях каждое лето, вместе с семьей, отдыхая также в Италии (1924 год — Неаполь, Флоренция), во Франции (1925 год — Корбевиль, в 40 километрах от Парижа, 1926 год — Канны, 1928 год — Вийе сюр Мэр, Нормандия), в Швейцарии (1927). Три лета (1929—1931) Рахманиновы прожили на вилле «Le Pavillon» в Клерфонтене, в шестидесяти километрах от Парижа. «Большой, поместительный дом, пруды с квакающими лягушками, соловьи, глушь, аромат полей и лесов, цветущие липы, — все это как-то напоминало Сергею Васильевичу Россию и даже любимую им Ивановку, — пишет С. А. Сатина. — Гуляя по окрестностям, он с наслаждением

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 55.

вдыхал в себя воздух, часто находя, что «пахнет дымком» от костра (один из любимых запахов Сергея Васильевича). Близость Парижа позволяла многочисленной русской молодежи часто навещать Рахманиновых по воскресеньям. Тяжело работая всю неделю шоферами, малярами, в швейных мастерских и пр., молодежь приезжала отдохнуть и повеселиться в гостеприимном доме Рахманиновых. Частыми гостями были сыновья Ф. И. Шаляпина, которые являлись всегда зачинщиками различных представлений, шарад, хорового пения, тенниса и прочих развлечений»¹. В Клерфонтене среди многих других бывали — сам Ф. И. Шаляпин, Н. К. и А. М. Метнеры, актер и режиссер Михаил Чехов (племянник великого писателя), которого Рахманинов всегда заставлял рассказывать о Художественном театре и о своем учителе Станиславском. Старшее и младшее поколения охотно объединялись в общем развлечении — съемке коротких шуточных любительских фильмов, где хозяину дома доставалась обычно роль «финансово пострадавшего». Особую инициативу тут опять проявляли молодые Борис Федорович и Федор Федорович Шаляпины. Последний вспоминал о Клерфонтене:

«Место это, бывшее когда-то летней резиденцией императора Наполеона III, было так же красиво и романтично, как и все окрестности Парижа с историческими дворцами, фонтанами и старинными парками, которые, отдаляясь постепенно от дворцов, незаметно превращались в простые деревенские пейзажи северной Франции.

И все-таки как ни очаровательны были все эти места — ничто не могло заменить Рахманинову его родины.

Он страстно, до болезни, любил ее. Сколько раз, бывало, часами вспоминали мы картины нашей родины. Березовые рощи, бесконечные русские леса, пруды на краю деревни, покосившиеся бревенчатые сарайчики и дожди, наш осенний, мелкий, частый дождик...

— Люблю наши серенькие деньки... — прищурился глаза и поглядывая на меня сквозь голубой дым папирсы, говорил Сергей Васильевич»².

Постоянный наплыв гостей из близкого Парижа становился, однако, все более утомительным для Рахманинова, много занимавшегося в летние месяцы. Ему

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 78.

² Там же, т. 2, с. 292.

захотелось устроить себе постоянное тихое пристанище в Европе, и в 1930 году, еще не расставаясь пока с Клерфонтемом, он купил небольшой участок земли в Швейцарии, на берегу Фирвальдштетского озера, неподалеку от Люцерна. Это была, собственно, большая скала, которую потребовалось частично взорвать, чтобы разровнять место для постройки дома и разведения сада. Никто из семьи не пришел в восторг от такой покупки, но Сергей Васильевич проявил непреклонную волю, затратив много средств, времени и сил, пока к лету 1934 года Сенар (сокращение от «Сергей и Наталия Рахманиновы») не стал чрезвычайно благоустроенным и красивым, благоухающим массой цветов, зеленеющим кустарниками и деревьями, среди которых особую заботу хозяина вызывали посаженные у дома три березы.

К летнему пребыванию в Европе с октября 1928 года прибавились регулярные гастроли в течение одиннадцати сезонов. В результате Сергей Васильевич и Наталия Александровна, с осени 1925 года обязательно сопровождавшая мужа в концертных поездках, проводили тогда, как правило, большую половину года вне Америки. К этому склоняло также то, что старшая их дочь, Ирина Сергеевна, до осени 1937 года жила вместе с Софинькой преимущественно в Париже, и там же с 1932 года окончательно обосновалась Татьяна Сергеевна, выйдя замуж за Бориса Юльевича Конюса.

Три первых европейских концертных турне Рахманинова состоялись в октябре—декабре 1928—1930 годов в двенадцати странах — Дании, Швеции, Норвегии, Германии, Италии, Чехословакии, Австрии, Венгрии, Франции, Голландии, Англии, Бельгии. Всего он выступил тогда семьдесят восемь раз, из которых двенадцать раз играл с симфоническими оркестрами (свой Второй, Третий и Четвертый концерты) под управлением В. Фуртвенглера, В. Менгельберга, А. Коутса, Б. Вальтера, П. Монте, Я. Горенштейна. В большинстве этих стран Рахманинова уже знало старшее поколение слушателей, но и младшее присоединилось к горячему приему концертанта. Сам же он особо выделил для себя датчан, сказав однажды друзьям: «Я особенно люблю ездить в Данию. Выступления там не приносят большого дохода, но я это делаю просто для своего удовольствия. Датчане отстают в музыке, так же как и в отношении техники, примерно на сто лет, — вот по-

чему у них еще осталось сердце. Очень удивительно наблюдать целый народ, у которого еще есть сердце! Конечно, скоро этот орган атрофируется из-за бесполезности и превратится в музейную редкость»¹.

В декабре 1928 года Рахманинов дал в Париже интервью, изложив свое мнение по поводу музыкальных радиопередач:

«Радио недостаточно совершенно, чтобы по-настоящему воздавать должное хорошей музыке, — сказал он. — Поэтому я неизменно отказываюсь там играть. Однако мои главные возражения основаны на ином.

Оно разрешает слушать музыку слишком комфортабельно. Можно часто слышать, как люди говорят: «Зачем мне платить за неудобное место в концерте, когда я могу с полным комфортом оставаться дома и курить свою трубку, задрав ноги?». Я не верю, что слушать хорошую музыку следует с чрезмерным комфортом. Чтобы оценить хорошую музыку, надо быть духовно настроенным и эмоционально восприимчивым. Таковым нельзя быть сидя дома, с ногами на кресле.

Нет, слушание музыки требует больших усилий. Музыка — как поэзия; она и страсть и проблема. Нельзя наслаждаться ею и понимать ее, лишь тихо сидючи и разрешая ей просачиваться в уши»².

Интервью вызвало большой международный резонанс, особенно в Англии и Америке, и, в частности, печатное выступление В. Дамроша, доказывавшего, что радио стало огромным фактором в развитии вкуса к музыке. Позднее, с усовершенствованием радиопередач, Рахманинов иногда с интересом слушал их, особенно концерты из СССР, хотя его слух всегда болезненно реагировал на помехи в эфире. Сам же по радио он так никогда и не играл, указав однажды и на другие, крайне важные для себя причины:

«Я не могу понять, как можно играть без аудитории. Если меня засунуть в помещение вроде маленькой папиросной коробки, сказав, что аудитория слушает меня откуда-то извне, я не смогу хорошо играть. Самое ценное для меня, когда я играю, — ощущение контакта со своей аудиторией. Предвкушение этого контакта в тот день, когда я играю, дает мне величайшее удовольствие.

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 210.

² Bertensson — Leyda, p. 255—256.

Исполнение артиста настолько зависит от его аудитории, что я не могу даже вообразить, как играть без нее. Если бы я стал играть по радио, это должно было бы быть при тех же самых условиях, которые существуют, когда я появляюсь в Карнеги Холл. Для того, чтобы хорошо играть в радиостудии, мне необходимо думать только о моей видимой аудитории, а не о миллионах слушателей вовне»¹.

Тем не менее Рахманинов все-таки играл без аудитории в грамофонных студиях. Строжайшим образом отбирая пробные записи, он при этом становился активнейшим слушателем самого себя. Н. К. Метнеру, сказавшему однажды, что пластинка — только тень игры артиста, Рахманинов возразил, что хотел бы услышать тень Листа. И хотя доньше еще существуют свидетели, утверждающие, что рахманиновские записи — лишь тень его живого исполнения, мы продолжаем вслушиваться в них с благодарным восхищением.

4.

В первом большом американском интервью Рахманинова, опубликованном в октябре 1919 года, говорилось: «Меня иногда спрашивают, не считаю ли я, что происшедший в России коренной переворот окажет влияние на будущее русской музыки. Правда, в настоящее время беспокойная обстановка тормозит всю творческую работу. России потребуется некоторое время для того, чтобы оправиться от разрухи, явившейся результатом мировой войны. Но я глубоко убежден, однако, что музыкальное будущее России безгранично. Царь делал немного такого, что могло бы способствовать развитию музыки. Вспомним, что в большинстве великие русские композиторы вынуждены были сочинять музыку между делом, а средства к существованию добывать другой работой. Последнего царя — Николая — редко видели на концертах, и он почти совсем не интересовался достижениями в области музыки своей страны»². После этого в течение более десяти лет

¹ «New York Times», 1932, Dec., 11.

² Рахманинов С. В. Связь музыки с народным творчеством. Цит. по кн.: Рахманинов С. В. Письма, с. 558.

Рахманинов не касался политических вопросов в своих публичных заявлениях и вообще сторонился каких-либо политических дел. 25 апреля 1930 года, находясь в Париже, он писал Е. И. Сомову: «Из интересных вечеров нам предстоит: концерт Тосканини, вечер Ремизова, где, кроме своих вещей, он будет читать Тургенева и Гоголя, и затем русское собрание, где русские будут пробовать «объединяться». На таких вечерах никогда не бывал»¹. Не приходится сомневаться в том, что именно тогда русская эмиграция — с главным центром в Париже и значительной колонией в Нью-Йорке — городах, с которыми были тесно связаны жизнь и деятельность Рахманинова, — особенно старалась вовлечь музыканта в свои предприятия. То было время, когда после ряда лет стабилизации и «процветания» капиталистический мир был охвачен страшнейшим экономическим кризисом (1929—1933). Это не только резко обострило внутренние социальные противоречия, но и накалило политическую атмосферу на всем земном шаре. Наиболее реакционная часть международной буржуазии стала искать выхода в подготовке войны против СССР, в попытках создания новой интервенции. Стали организовываться шумные антисоветские агитационные кампании, провокации, террористические акты. В мае 1930 года французское правительство выступило инициатором проекта «пан-Европа» — блока европейских капиталистических стран против Советского Союза.

Не удивительно, что тогда сильно активизировались белоэмигрантские организации, агитации которых в какой-то мере поддался Рахманинов. 15 января 1931 года газета «New York Times» опубликовала письмо от имени «Кружка русской культуры», направленное против индийского писателя Рабиндраната Тагора, посетившего Советский Союз и положительно высказавшегося в западной прессе по поводу постановки народного образования в СССР. Под письмом стояли три подписи: химика И. И. Остромысленского, И. Л. Толстого (сына Л. Н. Толстого) и — Рахманинова. Спустя два месяца подпись Рахманинова оказалась среди двухсот десяти фамилий русских эмигрантов, публично обратившихся с призывом не покупать советские товары.

Совершенно очевидно, что Рахманинов не являлся

¹ ГЦММК, фонд 18, № 1377.

составителем текста письма в «New York Times», — это признается даже в работах выходцев из белоэмигрантской среды¹. Тем не менее подпись его была поставлена, и это получило резонанс в советской прессе. «Правда» выступила резко, но строго фактологически. Однако в связи с исполнением в Москве «Колоколов» под управлением А. Коутса из рядов доживавшего свои последние времена РАПМа раздалась типичная для представителей этой организации вульгаризаторская критика с призывом объявить бойкот музыке Рахманинова. Узнав об этом под конец своего очередного американского турне, завершившегося 27 марта, он по возвращении в Нью-Йорк отказался комментировать происшедшее, которое как будто бы воспринял сравнительно спокойно, но, конечно, лишь в смысле внешней выдержки. В каком бы искаженном виде ни представлялась ему из эмигрантского далека советская действительность, он не закрывал глаза на ту, что окружала его за океаном — за пределами концертных залов и домашнего очага. Один из зарубежных друзей вспоминал, как однажды в этот период, после концерта 29 марта 1930 года, Рахманинов шел вместе с ним по ночной Филадельфии:

«Улицы здесь, в трущобе, были грязны и полны народа. Рахманинов шел спокойно и довольно медленно. Он смотрел на окружающий нас неприглядный мир своим особенным взглядом, — каким-то отдаленным, спокойным, мудрым и в то же время острым, замечающим все вокруг.

— Посмотрите, посмотрите сюда! — сказал он, внезапно останавливаясь перед лотком с рыбой, издававшей сильный запах. — Посмотрите, этот торговец обманывает старика. Он его обвешивает. Негодяй! Посмотрите!

На следующем углу мы увидели странную фигуру старой негритянки. Закутанная в грязные тряпки, она сидела на ящике, протягивая дрожащую руку и глядя куда-то в пустое пространство слепыми глазами. Веки ее были красные и распухшие.

— О, что это? Посмотрите, — сказал Рахманинов с содроганием и вынул бумажник²:

¹ Rachmaninoff. A biography by Victor I. Seroff. New York, 1950, p. 204.

² Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 215—216.

За непроницаемой рахманиновской сдержанностью, только казавшейся спокойствием, скрывалось мироощущение, полное острых тревог. Получив в 1929 и 1932 годах письма от пианиста Д. С. Шора, эмигрировавшего из России в Палестину, которую тот всячески расхваливал, Рахманинов ответил: «Вы пишете о Палестине, о дарах, разбросанных в ней природой и о создавшейся благодаря этим дарам «гармонии». Наиболее странно для меня звучит последнее слово: судя по доходящим до нас изредка газетным сведениям, никакой «гармонии» нет и в Палестине. Весь мир сейчас — взбаламученное море»¹.

Уехав на лето 1931 года в Европу, Рахманинов написал оконченные 19 июня в Клерфонтене фортепианные Вариации на тему Корелли, ор. 42. Они были посвящены Ф. Крейслеру, перу которого принадлежит широко репертуарная обработка (свободная редакция) вариаций итальянского композитора Арканджело Корелли (1653—1713) с названием «La Folia» (Двенадцатая соната). Небезынтересно, что существует крейслеровская редакция Прелюдии и Гавота из ми-мажорной партиты Баха, которые в 1933 году обработал для фортепиано Рахманинов, добавив к ним еще и Жигу. Рахманинов и Крейслер также совершили «взаимный обмен» транскрипциями. Первый, как упоминалось, сделал виртуозные обработки крейслеровских вальсов «Муки любви» и «Радость любви», а второй переложил для скрипки с фортепиано фрагмент из Второго концерта и романс «Маргаритки» Рахманинова (и, кроме того, проредактировал скрипичную партию, выделенную в изложении романсов «В молчаньи ночи тайной» и «Не пой, красавица»). Но среди всей этой «крейслерианы» интерес Рахманинова к теме вариаций Корелли оказался особым — побудившим положить ее в основу собственного большого сочинения.

Только уже после первых публичных исполнений своего нового произведения Рахманинов узнал (из рецензии И. С. Яссера), что взятая им тема не принадлежит самому Корелли. Это — народный португальско-испанский танцевальный напев, получивший чрезвычайное распространение в странах Западной Европы, особенно с конца XVII века, и свободно использованный как до, так и после Корелли многими компози-

¹ Письмо от 13 окт. 1932 г. ГЦММК, фонд 18, № 1420.

торами, в том числе — Ф. Купереном, А. Вивальди, И. С. Бахом (в «Крестьянской кантате»), Д. Перголези, Ф. Э. Бахом, А. Гретри, Л. Керубини, А. Алябьевым, Ф. Листом (в «Испанской рапсодии»). Став известным как «Испанские безумства» («Folies d'Espagne») и просто «Фолия», этот напев сохранил в своем названии связь со старинным жанром фолии¹, приобретая, однако, характерные черты мрачной сарабанды.

Прочитав статью, Рахманинов тотчас пригласил к себе Яссера и расспрашивал его не только о Фолии, но и с еще большей заинтересованностью о напеве «Dies irae», его происхождении, полном мелодическом тексте и словах. Композитора, несомненно, привлекла в Фолии ее многовековая жизнеспособность, обусловленная, как и в зачине «Dies irae», концентрацией экспрессии в афористических мелодических ячейках, родственных старинным русским попевкам. Невозможно не обратить внимание на то, насколько явственно перекликаются между собой в этом плане Фолия и исходная тема-песня рахманиновского Третьего концерта:



Главное же отличие между ними — в контрасте привольной свободно-вариантной распевности рахманиновской темы и скованности Фолии суровой метроритмической поступью и строго симметричной квадратной структурой. Но трагическая скованность скорбных помыслов была глубоко свойственна тому, кто в 1934 году сказал о себе уже приводившиеся горькие слова: «У изгнанника... который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается желания творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний». Вариации ор. 42 явились как раз одним из особых, нечастых в зарубежные годы у Рахманинова случаев, когда он,

¹ Folia — безумное веселье (в переводе с португальского).

ощутив в чужой теме нечто, связанное глубинными корнями с родной почвой, нарушил безмолвие своих воспоминаний, попытавшись поделиться ими на языке музыки¹.

Рахманиновские Вариации на тему Корелли (это неточное название за ними так и сохранилось) действительно подобны серии страниц трудных дум-воспоминаний. Не случайно здесь ощущается композиционная близость со свободными вариациями средней части траурного Трио ре минор — то есть с серией пронизанных неотвязной «роковой думой» воспоминаний и причудливых «снов бессвязных», возникающих в «тишине ночной». От этого раннего цикла поздний унаследовал принцип чередования контрастных вариаций, свободно-импровизационное Интермеццо, обращение к жанру ноктюрна. Но, естественно, цикл 1931 года отличается от цикла 1893-го гораздо более напряженным эмоциональным тонусом и сгущенным трагизмом.

И это отнюдь не «нетревожимые» воспоминания — в них часто проникают устрашающие отзвуки «пучины житейской борьбы».

В рахманиновском ор. 42 чередуются вариации и их группы, воплощающие два круга настроений — углубленную созерцательность (собственно думы-воспоминания) и — как реакцию — порывы бурной возбужденности. Но это — полюсы единой оси, и среди стилистических средств, общих для обеих сфер, важное место принадлежит усилившейся «острой хроматической горечи» гармонических сочетаний, столкновений и сдвигов, полностью не исчезающей даже в моменты относительного просветления. Еще одним важным новым средством являются стремительные переходы, а подчас резкие смещения широкого стилистического плана — например, от строгой классицистской прозрачности изложения темы — к быстрому, уже скорее неоклассицистскому насыщению музыкальной ткани «хроматической горечью» в I вариации.

Из двадцати вариаций цикла одиннадцать — бурно-стремительные с многократно проступающими чертами «злой неоскерцозности». Однако три из таких вариаций (XI, XII, XIX), по ремарке автора, могут быть

¹ Напев Фолии является также своего рода реминисценцией темы «Нет более великой скорби» из «Франчески да Римини» (пример 150).

пропущены, а к девяти созерцательным фактически присоединяется еще три композиционно значительных раздела: само изложение темы, Интермеццо (между вариациями XIII и XIV) и Кода. И в общем именно лирико-созерцательные вариации направляют развитие всего цикла. На первых этапах в них сгущается тягостный мрак. При этом в начальной группе (вариации I—IV) выступают многозначительные свободные реминисценции — жалобных стенаний, открывающих «адское обрамление» оперы «Франческа да Римини» (вариация II), эпико-трагедийной «менуэтной» прелюдии ре минор (вариация III — *Tempo di Minuetto*, со зловещими эхообразными хроматическими отголосками), самого мрачно-таинственного — XIII — хорального номера Вариаций на тему Шопена (IV вариация). Вторую группу созерцательных вариаций начинает наимрачнейшая страница цикла — *Adagio misterioso* (вариация VIII), которой предшествует бурно-патетическая VII вариация баховского органного склада. Сама же VIII вариация неожиданно оказывается страницей не далеких воспоминаний, а отзвуком весьма близких впечатлений. В ней, с ее и горькой и злобной, то извивающейся, то запинаящейся на синкопах мелодической линией, с ее движением вразвалку — неровной развинченной поступью, узнается нечто от мрачных джазовых импровизаций! Следующая, IX вариация с трудом «старается выровнять» расшатавшуюся поступь, и после нее вдруг слышится скерцозно-заостренная реминисценция массово-праздничной темы главной партии финала Третьего концерта (X). Но это воспоминание тут же «рассыпается прахом», уступая место стихийному бушеванию в вариациях XI—XIII, доходящему до смятенной возбужденности.

Тут развитие как бы временно заходит в тупик, и в подчеркнуто импровизационном Интермеццо многократно мучительно обыгрываются исходные интонации темы — словно композитор напряженно вдумывается в неотступную мысль, отыскивая какой-то выход. Он пробует найти его в возвышенной просветленности хорально-органного повторения темы в ре-бемоль мажоре (XIV), но в нее, однако, исподволь проникает немало «хроматической горечи». Следующая попытка — маленький ноктюрн ре-бемоль мажор с робко колышущейся мелодией и мерцающими гармоническими фигурациями сопровождения (XV вариация). Это — реминис-

ся прохладным. На последнем выступлении в том же сезоне — 16 марта 1932 года, в парижском зале Плейель — присутствовал С. С. Прокофьев, написавший спустя два дня А. М. Дианину в Москву: «Рахманинов... дал новинку, вариации на тему Корелли, очень приличные и, вероятно, пригодные для старших классов консерватории. Но это, конечно, не прежний Рахманинов Второго и Третьего концертов»¹. Сам автор-исполнитель был, как всегда, очень самокритичен. «Посылаю Вам свои новые Вариации, — писал он 21 декабря 1931 года Н. К. Метнеру. — Играл их тут раз пятнадцать, но из этих пятнадцати исполнений только одно было хорошим. А то все больше «мазал». Не умею свои вещи играть! Да и скучно! 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, — в маленьком городе, так кашляли, что я сыграл только десять вариаций из двадцати. Рекорд, мною поставленный, был 18 вариаций (в Нью-Йорке). ...Концертов у меня осталось очень мало. Плохо тут по этой части. Да и вообще плохо. «Христиане скупы стали! Деньгу любят, деньгу копят». Ну, пока и убыток»².

Последние строки указывают на то, что действие экономического кризиса, разорившего массу американцев, было заметно даже для такого концертанта, как Рахманинов. Спустя около года он писал Сомову из Шривпорта (штат Луизиана): «Вот уже неделя, как мы уехали из Нью-Йорка, а вчера был только второй концерт. Дела плачевные! Играем в пустом, но громадном зале, что очень тяжело. (Неправильно выразился: лучше сказать «в громадном, но пустом»!) Это отсутствие публики сегодня и в газетке здешней сообщается! А то еще некоторые подходили и извинялись, что «нас так мало было». А третьего дня тут был футбол и народу собралось 15 тысяч. Ну, не прав ли я, твердя постоянно, что в наше время интересуются только мускулами. Не пройдет и пяти или десяти лет — концертов больше не будет. Разве только Падеревский один будет набирать народ, как бывший «премьер», а армия

¹ С. С. Прокофьев, Материалы, документы. Воспоминания, с. 287.

² Цит. по кн.: Метнер Н. К. Письма, с. 556. Цитируется реплика Варлаама из «Бориса Годунова» Пушкина.

голодных артистов предпримет поход на Вашингтон, и разгонять их оттуда будут палками. Что и правильно! Не играй на рояле и не занимайся пустяками!»¹.

Но в отношении самого себя это были, конечно, шутливо преувеличенные жалобы. Ибо именно в этот сезон (1932/33) Рахманинов, потерявший во время экономического кризиса чуть ли не две трети сбережений, имевший большие расходы по строительству Сенара, смог беспрепятственно увеличить число своих американских выступлений до пятидесяти (в предыдущий и в последующий сезоны оно было вдвое меньшим, в Европе же рахманиновские концерты в период 1932—1934 годов были очень немногочисленными). Успех у публики продолжал быть, как правило, чрезвычайным, подчас — триумфальным. «В едином порыве аудитория встала, выражая криками свое одобрение... — писал рецензент о симфоническом концерте под управлением Ф. Стока 14 января 1932 года в Чикаго — целиком из произведений Рахманинова, с участием автора. — Слушатели долго еще рукоплескали стоя — уже после того, как оркестр прогремел туш, а композитор-пианист выводил д-ра Стока к рампе разделить почести. Никогда я не был свидетелем такого приема — ни в симфоническом концерте, ни в опере, ни на клавирабенде. И никогда, по моему самому искреннему убеждению, такой прием не был столь заслуженным»². В эту программу вместе с Третьим концертом, «Островом мертвых» и оркестровым вариантом Вокализа вошли симфонические транскрипции пяти Этюдов-картин, сделанные итальянским композитором Отторино Респиги. Идея поручить Респиги — известному мастеру инструментовки — оркестровать сюиту из рахманиновских этюдов-картин пришла в голову С. А. Кусевицкому — и как издателю и как дирижеру. Уехав в 1920 году из России, он имел в Париже свое издательство и с 1924 года возглавлял Бостонский оркестр, с которым впервые исполнил сюиту Рахманинова—Респиги (как солист Рахманинов за рубежом мало выступал под управлением Кусевицкого). Выбор пьес для сюиты (ор. 33 № 4, ор. 39 №№ 2, 6, 7, 9) был сделан автором, который дал

¹ Письма от 15 ноября 1932 г. ГЦММК, фонд 18, № 1387. И. Падеревский — известный пианист, занимавший в 1919 г. пост премьер-министра Польши.

² «Chicago News», 1932, Jan., 15.

оркестратору программные указания (см. главу VI) ¹.

В сезон 1932/33 года Рахманинова дважды чествовали — в Нью-Йорке, по случаю сорокалетия артистической деятельности, и по тому же поводу, а также в связи с шестидесятилетием, — в Париже. В Нью-Йорке это оказалось возможным лишь в полуофициальном порядке: не давалось никаких предварительных объявлений, и только по окончании концерта 22 декабря 1932 года в Карнеги Холл желающие были приглашены остаться на краткое чествование. В Париже, в мае 1933 года, юбилей был организован с большей торжественностью. В нем участвовали не только члены русской колонии, но и французские музыканты, в частности, поздравительную речь произнес знаменитый пианист Альфред Корто.

В ноябре 1933 года США установили дипломатические отношения с СССР — вскоре после того, как к власти пришла демократическая партия и американским президентом стал Франклин Рузвельт, начавший проводить «новый курс» в политике и экономике. В декабре, в явной связи с политическими изменениями, Рахманинова проинтервьюировал корреспондент газеты «New York Evening Post». Музыкант заявил, что слишком привязан к старой России и не торопится принять американское гражданство (которое оформил незадолго до смерти в начале 1943 года). Интервьюер привел горькие слова Рахманинова: «Вероятно, никто не сможет понять безнадежную тоску по родине у нас, старых россиян... Даже воздух в вашей стране другой» ². Тут же сообщалось, как горячо обрадовался Рахманинов письму А. Коутса с известием, что в Москве возобновилось исполнение его произведений. Об этом же писал ему весной 1934 года В. Р. Вильшау, рассказывая про исполнение одной из учениц А. Б. Гольденвейзера Вариаций на тему Корелли и транскрипции Менуэта из «Арлезианки» Бизе, в особенности же — об огромном успехе «Трех русских песен», под управлением Н. С. Голованова прозвучавших (и бисированных) в концерте русской музыки, данном в помещении Большого театра.

¹ Ряд фортепианных произведений Рахманинова, в том числе Вторую сюиту ор. 17 и сюиту из Прелюдий ор. 23 и 32, оркестровал А. И. Юрасовский.

² «New York Evening Post», 1933, Dec., 26.

В эти годы интервьюеры стали часто задавать Рахманинову вопрос о его отношении к современной музыке. 25 февраля 1932 года на страницах «New York Times» можно было прочесть следующее: «Сергей Рахманинов вступил вчера в спор с распространенной точкой зрения, будто современная музыка являет собой период эволюционного развития. Для меня, сказал он, она представляет собой только регресс. Он не верит, что из нее может вырасти что-либо ценное, потому что ей не хватает величайшей сущности — сердца... Говоря о своей реакции на современную музыку, он прибавил: «Поэт Гейне однажды сказал: «Что жизнь отнимает, музыка возвращает». У него не было бы побуждения сказать это, если бы он мог услышать музыку наших дней. Ибо бóльшая часть ее не дает ничего. Музыка должна приносить успокоение. Она должна восстанавливать ум и душу, а современная музыка этого не делает. Если мы хотим иметь великую музыку, мы должны вернуться к тем фундаментальным основам, которые делали великой музыку прошлого. Музыка не может быть краской и ритмом; она должна раскрывать движения сердца»¹. В другом рахманиновском интервью, опубликованном спустя два месяца, говорилось: «Я часто спрашивал того или иного великого артиста, почему он не играет в большем количестве современную музыку. Ответ был всегда один и тот же: «В ней нет достаточной глубины»². В мае 1933 года бельгийскому журналисту, поинтересовавшемуся, почему в программы концертанта не входят современные произведения, Рахманинов ответил: «Причина проста, и нет нужды ее скрывать: я ничего не понимаю в современной музыке». «Единственное произведение, — продолжил он, — которое попало у меня в фавор, наряду с неубывающим пристрастием к классике, это — Токката Пуленка. Она отличается богатством вдохновения и написана для музыканта с темпераментом»³.

Другой темой, пронизавшей с наступлением седьмого десятка лет и интервью, и письма, и прочие высказывания Рахманинова, было сопряжение остро противоречивых побуждений — жалоб на возраставшее пере-

¹ «New York Times», 1932, Febr., 25.

² «Interpretation Depends on Talent and Personality». — «The Etude», 1932, April.

³ «La Nation Belge», 1933, mai 6.

утомление и, вопреки этому, страстной потребности продолжать выступления. «Концерты — моя единственная радость, — сказал он, беседуя с друзьями в марте 1933 года. — Если вы лишите меня их, я изведусь. Если я чувствую какую-нибудь боль, она прекращается, когда я играю. Иногда невралгия левой стороны лица и головы мучит меня в течение суток, но перед концертом проходит, точно по волшебству. В Сен-Луи у меня был приступ люмбаго. Занавес подняли, я уже был на эстраде и сидел за роялем. Пока я играл, боль меня совсем не беспокоила, но, кончив, я не мог встать. Пришлось спустить занавес, и только тогда я поднялся. Нет, я не могу меньше играть. Если я не буду работать, я зачахну. Нет... Лучше умереть на эстраде»¹. Перед лондонским концертом 28 апреля того же года репортер «Daily Telegraph» услышал от Рахманинова следующее: «Некоторые пианисты говорят, что они рабы своего инструмента. Если я его раб, то все, что могу сказать, это то, что у меня очень добрый хозяин, — сказал он с улыбкой. — Я занимаюсь два часа в день, и хотя устаю от множества концертов — как, например, в моих американских турне, — но знаю, что еще бы более устал, если бы совсем их не давал». Не приходит ли это в столкновение с его сочинительством? На этот вопрос м-р Рахманинов опять улыбнулся, но многозначительно... «За те семнадцать лет, что я покинул мою родину, я чувствую себя не способным сочинять. Когда я бывал летом в своем имении в России, мне было радостно работать. Конечно, я и сейчас пишу музыку — но это теперь нечто совсем иное для меня»².

Примерно в это же время Сергей Васильевич очень разволновался, получив от Оскара фон Риземана (немецкого музыканта, жившего несколько лет в России) корректуру его книги под названием «Воспоминания Рахманинова». Еще в конце 1920-х годов по просьбе Риземана С. А. Сатина составила биографическую записку, просмотренную самим Рахманиновым. После этого, летом 1930 года, Риземан провел несколько дней в Клерфонтене, слушая рассказ Сергея Васильевича о себе. Записав слышанное по памяти, он изложил многое непосредственно от имени музыканта, добавив еще главу, где «Сергей Васильевич» сам расхваливал себя.

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 231.

² «Daily Telegraph», 1933, April 29.

Рахманинов предложил заменить название и снять изложение от первого лица. Но Риземан, боясь не устроить издателя в его рекламных интересах, пришел в такое отчаяние, что с ним случился тяжелый припадок. Тогда из сострадания к нему Рахманинов на свой счет произвел изменения и сокращения, совсем выпустив хвалебную главу. Но и после этого он остался недоволен. «Он рассчитывал, — поясняет С. А. Сатина, — что Риземан, как профессионал, как критик, обратит все внимание на композитора и деятельность артиста, а не на Рахманинова-человека, и что он не ограничится простым описанием жизни еще здравствующего художника»¹. Книга Риземана вышла в Лондоне и Нью-Йорке в 1934 году.

Летом этого года Рахманинов вместе с женой, дочерьми и внуками (у Татьяны Сергеевны был уже годовалый сын) смог насладиться пребыванием в наконец полностью отстроенном и благоустроенном Сенаре. Одним из любимых его удовольствий стали прогулки по озеру на большой моторной лодке, которой он управлял столь же виртуозно, как и автомашиной.

Самую же большую радость принесла новая композиторская работа. За три года после создания Вариаций на тему Корелли появились только фортепианные транскрипции Прелюдии, Гавота и Жиги из ми-мажорной скрипичной партиты Баха и Скерцо из музыки Мендельсона к шекспировскому «Сну в летнюю ночь». Теперь же, в Сенаре за недолгий срок — с 3 июля по 18 августа — возникла объемистая партитура. Работа над ней шла с увлечением — «с утра и до вечера». «Произведение это довольно большое, — сообщил Рахманинов 19 августа С. А. Сатиной, — и только вчера поздно вечером я его закончил... Эта вещь написана для фортепиано и оркестра, идет около 20—25 минут. Но это не концерт! Она называется «Симфонические вариации на тему Паганини»². В письме от 8 сентября к Вильшау сочинение было названо «Фантазией» и указано, что вещь эта «довольно трудная, надо начинать учить»³. И уже ко времени первого исполнения 7 ноября в Балтиморе (автор и Филадельфийский оркестр под управлением Стоковского) утвердилось окон-

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. I, с. 83.

² ГЦММК, фонд 18.

³ Письма, с. 531.

чательное название — «Рапсодия на тему Паганини».

На этот раз Рахманинов взял тему, действительно принадлежавшую перу Никколо Паганини, написавшему на нее одиннадцать вариаций, составившие его знаменитый Двадцать четвертый каприс для скрипки соло (как и «La Folia» Корелли, произведение нередко звучит в редакции Ф. Крейсера). Заложенные в этой теме возможности развития оказались поистине неисчерпаемыми. Известно, что Лист сделал имевшую немалое значение для развития фортепианного стиля транскрипцию Двадцать четвертого каприса, вошедшую сначала в «Бравурные этюды по каприсам Паганини» (1838), а потом, в переработанном виде, в «Большие этюды по Паганини» (1851). Художник совсем иного типа — Брамс создал на тему этого же каприса капитальный цикл оригинальных фортепианных вариаций в двух тетрадах (1862—1863). А в XX веке, уже после рахманиновской «Рапсодии», к той же теме Паганини вновь обратился В. Лютославский, написав на нее вариации для двух фортепиано.

Причина такой неисчерпаемости состоит в том, что на заре романтической эпохи двадцатилетний Паганини сконцентрировал в пределах краткой мысли формулы, высоко типичные для двух предшествующих великих музыкальных стилей. Его тема пронизана ритмически динамизированным классицистским «афоризмом действительности» — каденционным образом T—D—T, подчиненным секвенционному перемещению по ступеням I—VII—VI—V (в примере 226 см. звуки, отмеченные крестиками), в основе которого лежит движение, характерное для доклассицистского «сковывающего» бассо остинато:

229 *Quasi presto*

The musical score shows three staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second and third staves feature rhythmic patterns with 'x' marks above certain notes, indicating the 'basso ostinato' pattern mentioned in the text.

На основе сопряжения этих контрастных типологических формул родилась своеобразная характеристичность темы. Воплотившаяся в теме Паганини артистическая повелительность, сочетающая возбужденность и собранность, оказалась близкой Рахманинову. В своей Рапсодии он не менее смело продолжил концентрацию выразительных средств, соединив вариационность с разработочностью и с вариантно-трансформированным лейтмотивизмом. Сквозным, гибко изменяющимся и многообразно перевоплощающимся лейтмотивом стала основная остигатная ячейка темы. Она выделена при помощи замены в мелодии Паганини хореических стоп на более динамичные ямбические. В таком виде эта ячейка сразу властно овладевает вниманием слушателей в краткой Интродукции — как в театрализованной заставке, указывающей главное направление действия. Здесь «лейтмотив главного героя» подобен смелому кличу, который увлекает от одной схватки к другой, но вдруг призывает сдержаться перед некоей непреодолимой преградой:

230 *Allegro vivace*

Piano I

Piano II

Ни такого лейтмотива, ни такой подчеркнута инструментальной суховато-графичной темы в качестве исходного образа большого музыкального полотна у Рахманинова еще никогда не встречалось. В «Рапсодии» выступил какой-то совсем новый для композитора «антилирический герой».

Спустя три года по завершении Рапсодии Рахманинов подсказал выдающемуся русскому хореографу М. М. Фокину общую идею содержания балета, по-

ставленного позднее на музыку Рапсодии. В рахманиновском письме от 29 августа 1937 года говорилось: «Сегодня ночью думал о сюжете, и вот что мне пришло в голову: даю только главные очертания, детали у меня еще в тумане. Не оживить ли легенду о Паганини, продавшем свою душу нечистой силе за совершенство в искусстве, а также за женщину? Все вариации с Диес-Ире — это нечистая сила. Вся середина от вариации 11-й до 18-й — это любовные эпизоды. Сам Паганини появляется (первое появление) в «Теме» и, побежденный, появляется в последний раз в 23-й вариации — первые 12 тактов, — после чего до конца торжество победителей. Первое появление нечистой силы — вариация 7-я, где при цифре 19 может быть диалог с Паганини на появляющуюся его тему вместе с Диес-Ире. Вариация 8, 9, 10 — развитие нечистой силы. Вариация 11-я — переход в любовную область. Вариация 12-я — менуэт — первое появление женщины до 18-й вариации. Вариация 13-я — — первое объяснение с женщиной Паганини. Вариация 19-я — торжество искусства Паганини, его дьявольское пиччатто. Хорошо бы увидеть Паганини со скрипкой, но не реальной, конечно, а с какой-нибудь выдуманной, фантастической. И еще мне кажется, что в конце пьесы некоторые персонажи нечистой силы в борьбе за женщину и искусство должны походить карикатурно, непременно карикатурно, на самого Паганини. И они здесь должны быть со скрипками, еще более фантастически-уродливыми»¹.

Разумеется, ни эту позднейшую эскизную расшифровку, сделанную с учетом специфических жанровых условий балета, ни сценарий, разработанный впоследствии Фокиным², нельзя принимать за скрытую авторскую программу Рапсодии. Тем не менее последняя, по-видимому, не только существовала, но и соприкасалась с этой расшифровкой в некоторых существенных пунктах. Даже если не знать ни этого письма, ни балетного сценария, невозможно не заметить, что в самой музыке Рапсодии многократно делаются попытки отразить портретно-характеристические черты Паганини как легендарного скрипичного виртуоза. Таково прежде всего изложение темы скрипками, а также нередкое использование скрипичных соло при проведении

¹ Письма, с. 542.

² См.: Фокин М. Против течения. М.—Л., 1962, с. 606—610.

лейтмотива. Не менее важно и то, что фактура сольной фортепианной партии часто оказывается «однолинейной», то есть близкой скрипичному одноголосию. В ряде же случаев фортепиано имитирует приемы виртуозной скрипичной техники, характерные именно для Паганини (например, «дьявольское пиччикато» в XIX вариации, или далекие стремительные скачки в начале XXIV). Все это усугубляется еще «по-паганиниевски» ослепительным виртуозным блеском вообще, а также неоднократно вклинивающимися импровизационными эпизодами и интермедийного, и неинтермедийного характера (см. вариации VI, XI, конец XXII и XXIII, XV). При этом тема и первые пять вариаций как бы специально посвящены портретной характеристике Паганини-виртуоза, гипнотизирующего неуклонно нарастающей динамикой своего «дьявольского» искусства. В таких целях мастерски использован прием субварьирования: новые качества появляются не только с каждой последующей вариацией, но и внутри каждой из них. Для этого повторяется (в измененном виде) вторая половина темы, а постепенно и еще более мелкие ее звенья становятся микроступенями, неустанно наращающими изменения — преимущественно орнаментальные, отчасти уже и разработочные, а также темброво-оркестровые. Начинается же эта цепь оригинальным звеном. Первая вариация («Precedente») предшествует теме в качестве ее контурного «остова», только начинающего «обрастать плотью»: словно перед «выходом Паганини на эстраду» показывается сперва только странная угловатая «тень» его. А в V вариации и игра, и фигура виртуоза кажутся уже демоническими, — настолько динамично раскрываются здесь смелый блеск, решительный напор и нервный дерзкий задор, заложенные в теме.

Два переходно-интермедийных номера — VI и XI — обрамляют следующую группу вариаций, в крайних из которых (VII и X) выступает новый «тематический персонаж». Это зачин напева «Dies irae» — символа не только смерти, но и «страшного суда» а следовательно, и ада, и «нечистой силы», что заставляет вспомнить широко известные факты биографии Паганини, подвергавшегося преследованиям церкви за «приверженность дьяволу». Искрящийся блеск первой группы вариаций переходит теперь в мрачную суровость, дерзкая задорность — в ожесточенную нагнетательность, скерцозная

«колючесть» — в зловещую стихийную грозность. У солиста начинает преобладать аккордово-октавная техника, партия оркестра становится более насыщенной, решительно превалирует уже не орнаментальное, а разработочное развитие, появляется контрастно-полифоническая многослойная фактура. В образном смысле действие, включая какие-то бурные натиски (VIII, IX) и злобный механический марш (первая фаза X вариации), приходит от диалога, состоящего из робких реплик лейтмотива «главного героя» и грозных повелений «Dies irae», к их жестокой схватке (вторая фаза X вариаций, ц. 28). Но последняя внезапно отстраняется переводом в фантастический план (третья фаза X вариации, ц. 29), и все быстро рассеивается, как страшное наваждение.

Обе группы вариаций, связанные поступательным образным развитием, тональным единством и отсутствием ярких жанрово-характерных трансформаций, составляют первый крупный раздел в общей трехчастной композиции Рапсодии. По отношению к нему вариации XIX—XXIV выступают, как мощно динамизированная реприза общей трехчастной формы, где драматическое действие становится сквозным — раздвигаются рамки отдельных звеньев и стираются их грани. В этом потоке выделяются эпизоды, воплощающие особую изощренность «дьявольского» виртуоза (XIX, начало XXIV), еще более страшный механический марш (начало XXII вариации сродни таким образам вражеского натиска, как скачка тевтонов-крестоносцев в «Александре Невском» Прокофьева или «нашествие» в первой части Седьмой симфонии Шостаковича) и две схватки «тем-антагонистов». Во время первой (вторая фаза XXII вариации, ц. 63) кажется, будто «главный герой» настолько ожесточился, что заставляет отчаянно взмолиться саму «нечистую силу» (его лейтмотив превращается в серию жестких толчков, тогда как зачин «Dies irae» пытается перейти к восходящему движению, «увязая» в хроматической густоте уменьшенного лада). После этого начинается какое-то смутно обнадеживающее устремление вперед, которое, однако, резко пресекается в начале XXIII вариации. Тогда вместо подготавливающегося ликования дается приглушенное проведение основной темы в ля-бемоль миноре, а затем как бы насильственный сдвиг ее в исходную тональность (ля минор) словно уничтожает все иллюзии. По рахмани-

новскому наброску балетной программы здесь в последний раз появляется уже «побежденный» Паганини и начинается «торжество победителей». Но музыка XXIII и XXIV (заключительной) вариаций далека от обрисовки полного торжества злых сил. Это ощущается даже в последней схватке, когда хор медных духовых и фаготов громогласно интонирует зачин «Dies irae» (ц. 78), в тисках которого отчаянно бьется лейтмотив, пытаясь прорваться через финальный стихийный шквал, застилающий исход действия. И уже совсем «под занавес» сжато повторяется вариант начальной заставки (Интродукция). Он еще раз остро нагнетает напряжение и мгновенно разрешает его классическим кадансом с такой нарочитой простотой, которая лишь подчеркивает неразрешимость конфликта, о котором рассказали «эпизоды из жизни великого артиста».

Среди этих эпизодов есть еще и центральный («любовная область») — из серии преимущественно жанрово-характерных вариаций (XII—XVIII). Открывает их «появление женщины» — ре-минорное «Tempo di minuetto» (XII), которое, однако, в который уж раз у Рахманинова оказывается quasi-менуэтом, окончательно убеждая в присущей композитору иносказательности понимания этого жанра. Ибо здесь на фоне осторожных лейтмотивных реплик постепенно все яснее проступают черты медленного вальса, напоминающего особенно распространенный в 1920-е годы американский бостон. Но он облагорожен и, можно сказать, примыкает к поэтическому танцевальному (большей частью — вальсовому) женскому портрету в русской музыкальной классике. В XIII вариации («первое объяснение с женщиной Паганини») слышится страстная одержимость, в вариации XIV — волевое устремление а в XV поток стремительных пассажей становится изысканно «красноречивым». Далее наступает сладостное томительное ожидание. Сначала звучит как бы ночная серенада — с отзвуками крадущихся шагов, странными шорохами и тихими призывами (XVI вариация си-бемоль минор воскрешает некоторые черты юношеской фортепианной Серенады). Затем на время все тонет под покровом густой мглы (фигурационная XVII вариация в тональности предыдущей). И, наконец, предстает ре-бемоль-мажорный ноктюрн (XVIII) — глубоко запрятанная лирическая сердцевина Рапсодии.

Здесь несколько «магических штрихов» поистине

волшебство преображают основную тему. При медленном темпе вся ее мелодическая линия дается в почти точном обращении, с трехчетвертным метром и более свободной ритмикой. Тем самым возбужденная фанфарная переключка, слышащаяся в мелодии Паганини, превращается как бы в распевный диалог двух ласково обращающихся друг к другу голосов, сливающихся в единую проникновенную лирическую песню:



Поначалу песня звучит, как бы явившись из мира светлых грез о былом, которые постепенно словно оживают и становятся реальностью, устремляя к страстному лирическому апофеозу, заставляющему вспомнить кульминацию Интермеццо Третьего концерта. А когда тема-песня допеваается в долгом тихом прощании со сладостной мечтой, в оркестре (I такт до ц. 52) проступают очертания «лейтсеквенции любви».

Теперь уже не приходится сомневаться в том, что «великий артист», выступающий в центральном эпизоде Рапсодии, — сам Рахманинов, который на остальном протяжении произведения как бы одет в мастерски выделанную антилирическую «маску Паганини», полностью сбрасываемую лишь в сокровенный момент душевных признаний-воспоминаний. Фигура Паганини привлекла Рахманинова как образ великого артиста, находящегося в остром конфликте с окружающей жизненной средой, что заставляет его маскировать заветные чувства и помыслы. Не случайно и М. Фокин, попавший в зарубежном профессиональном художественном мире, как и Рахманинов, в трагическую творческую изоляцию, горячо увлекся образом Паганини, видя в его судьбе косвенное отражение своей творческой биографии. Думается, что и Рахманинов нашел в облике воспламенявшего страстное любопытство множества людей, а фактически отчужденного от общества итальянского виртуоза немало черт, характеризующих собственное мироощущение в годы создания Рапсодии. Потому она и смогла стать глубоко впечатляющим, подлинно трагедийным автобиографическим произведением, ярко и цельно воплотившим оригинальный драматургический замысел.

В сезон 1934/35 года Рахманинов шесть раз сыграл «Рапсодию» в Америке (с Л. Стоковским, В. Гольшманом и Б. Вальтером) и дважды — в Англии (с Н. Малько и Т. Бичемом). Произведение сразу имело огромный успех у публики, что отразилось и на большинстве газетных откликов. «После конца был настоящий шторм», — писал Рахманинов Сомову об исполнении в Манчестере (под управлением Малько)¹. Е. К. Сомова вспоминала, что такой прием, очень радовавший Сергея Васильевича, в то же время его несколько смущал: «Что-то подозрительно, — как-то сказал он, — что Рапсодия сразу и у всех имеет такой успех»². Это сочинение первым из зарубежных рахманиновских опусов было записано автором на пластинку (в конце 1934 года, с Филадельфийским оркестром под управлением Стоковского) и стало передаваться по радио, сделавшись широко известным. «Нередко можно слышать далеко от Нью-Йорка в провинции, в маленьких деревушках, американок, насвистывающих, наряду с Концертом Чайковского или Вторым концертом Рахманинова, отрывки из Рапсодии, в особенности мелодичную восемнадцатую вариацию, — пишет С. А. Сатина. — Насвистывающие или напевающие эту мелодию не знают даже, что это за музыка, она вошла, так сказать, в обиход»³. И показательно, что именно популярность Рапсодии вызвала нападки некоторых «левых критиков». Так, один из них пытался объяснить успех ее «старомодной браваурой», внушить, что в ней нет ничего «философского, значительного и даже артистического»: «Это — нечто для аудитории, а что нашим оркестрам сейчас и требуется, так это — побольше музыки для аудитории. Больше музыки для аудитории подразумевает бóльшую аудиторию для музыки, с этой премудростью и поздравляю в заключение м-ра Рахманинова»⁴. В этих озлобленных строках ясно отразились безрадостные отношения между широкой аудиторией и, так сказать, «новомодной», с точки зрения критика, музыкой.

¹ Письмо от 9 марта 1935 г., ГЦММК, фонд 18. № 1393.

² Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 258.

³ Там же, т. 1, с. 93.

⁴ «The New Yorker», 1935, Jan. 12.

По-своему не менее показательно и то, что в 1935 году при активном содействии Рахманинова вышел в свет музыкально-эстетический труд Н. К. Метнера «Муза и мода». Книга была опубликована небольшой издательской фирмой «Таир», организованной Рахманиновым в Париже в середине 1920-х годов (название — из начальных слогов имен его дочерей)¹. Как и прежде, он не закрывал глаза на чрезмерную абстрактность многих рассуждений Метнера и когда прочитал первые 25—30 страниц рукописи «Музы и моды», «сказал, что как будто попал в какие-то стратосферы»². Но для него оказалась гораздо важнее метнеровская критика современных гипертрофированно-индивидуалистических модернистских композиций, солидарность во взглядах на ведущую роль мелодии, в уважении к народному творчеству.

Сезоны 1934/35 и 1935/36 годов оказались у Рахманинова очень насыщенными — 57 и 59 концертов, из них 26 выступлений с оркестром (Рhapsодия, Второй и Третий концерты). Он стал опять много играть в Европе (почти исключительно в зимне-весеннее время), посетив Данию, Швецию, Норвегию, Венгрию, Австрию, Чехословакию, Англию, Францию, дав впервые гастролы в Швейцарии, Испании, микрогосударстве Монако. По-особому взволновала его поездка на два концерта (21 и 24 февраля 1936 года) в граничащую с родиной Польшу — в Варшаву, где он не был двадцать два года.

15 апреля 1936 года Рахманинов писал Вильшау: «К концу каждого сезона иду «под хлыстом», то есть так устаю, что в антрактах прибегаю к Portwein'у. Помогает, надо сознаться, плохо! Только для воображения! Странно жизнь устроена. Когда молод, силен — только и ждешь приглашений. Но они не приходят. А когда слаб сделаешься, стар, то от приглашений не знаешь, куда деваться! И половины не могу удовлетворить, то есть принять»³. Тем не менее, выбираясь на

¹ Нотными изданиями «Таира» (с 1934 г. действовавшего совместно с фирмой «Ч. Фолей») явились зарубежные сочинения Рахманинова, а книжными, кроме «Музы и моды», «С. И. Танеев» Л. Сабанеева, два тома воспоминаний Н. В. Плевицкой («Дежкин карagod» — 1925 г., «Мой путь с песней» — 1930 г.) и несколько беллетристических сочинений А. Ремизова, И. Шмелева, П. Потемкина.

² ГЦММК, фонд 132, № 1789 (из пояснительной записки А. М. Метнер к книге «Муза и мода» Н. К. Метнера от 21 окт. 1957 г.).

³ Письма, с. 523.

вость движения, как в знаменных напевах, певучесть переходов от звука к звуку через предъемы, плавность ритма. Все это сообщает теме истовый характер, она передает глубокую убежденность и сосредоточенность души человеческой. По силе выразительности такая тема может поспорить и с знаменитой католической секвенцией *Dies irae...*¹. Тот же советский исследователь заметил тесное родство лейттемы симфонии Рахманинова, особенно в некоторых ее вариантах, с одной из основных тем пролога историко-эпической оперы Бородина «Князь Игорь» на сюжет «Слова о полку Игореве». Это — свободно-остинатная тема «голоса народа», вручающего свою судьбу полководцу, ведущему войско на битву с врагами русской земли:



При несомненном родстве с бородинской, тема Рахманинова и более сурово сосредоточена, и более лирически напряжена. В собственном его творчестве ее ближе всего подготовили такие песенные темы-афоризмы, как основной напев Первой симфонии (вступление и зачин главной партии первой части) и «тема сурового остерережения» (пример 184), выделившаяся в Третьем концерте из исходной темы-песни о Родине и перешедшая в тематизм Четвертого (пример 217, скобка «b»). Все они возникли как лаконичное обобщение глубинных черт русского народно-национального эпического мелоса, драматически претворившегося в напряженном лирическом мироощущении художника XX века.

Итак, Третью симфонию Рахманинова открывает и обобщенный и глубоко характерный напев, приобретающий смысл темы «судеб России», которые композитор стремится раскрыть в разных аспектах в каждой из частей цикла. В связи с этим лейттема, оставаясь ясно узнаваемой, меняет свой облик, в то время как остальные образы в каждой части — новые. Они не сливаются в сквозные сферы, как это было во многих рахмани-

¹ Протопопов Вл. Позднее симфоническое творчество С. В. Рахманинова.—С. В. Рахманинов. Сб. статей. М.—Л., 1947, с. 192.

новских циклах, начиная с Первой симфонии. Образная драматургия Третьей симфонии опирается на типологию классического сонатного и, одновременно, концертного цикла (три части с большим скерцозным эпизодом в средней, медленной). Воссоединяя некоторые черты лирико-драматического симфонизма Чайковского и эпического симфонизма Бородина, это произведение представляет собой своего рода лирико-трагическую эпопею, претворившую традиции прошлого в духе трагедийности своего времени.

Оригинальное синтезирование методов симфонического развития Глинки—Бородина и Чайковского дало свои блестящие результаты в рахманиновской «мелодической разработочности», что впервые ярко представало во втором концерте, послужив основой развертывания широких динамических полотен. В Третьей же симфонии акцент переносится на интенсивную драматическую смену музыкальных картин, которая иногда приближается к характерной для новейших времен «кинокадровости». Она может в значительной мере подчиняться объединяющему принципу волнового нагнетания, унаследованному от Чайковского (в разработке первой части), но может и уходить в сторону причудливой фрагментарности (в финале).

В Третьей симфонии Рахманинова обнаруживается сложная противоречивость позиции «лирического наблюдателя», который стремится к углубленной вдумчивости сказителя-летописца, но подчас вынужден вести обостренно-экспрессивный отрывистый «репортаж», находя себе опору лишь в напряженном волевом стоицизме. Эти полюсы, определяющие основное направление повествования-развития всей лирико-трагической эпопеи, с характерной для Рахманинова лаконичностью обозначены в ее «заставке» — кратком вступлении к первой части. Сурово сосредоточенная попевка (лейт-тема) внезапно отбрасывается резким порывом смятения, вызывающим иступленный вскрик. В нем до неузнаваемости преображается песенная малосекундовая интонация, однако он тотчас подавляется властным усилием воли (повелительным кадансированием). Такое конфликтное столкновение предвещает большие трудности дальнейшего драматургического развития. Однако в музыке дается и выразительный намек на его исход — победу утверждающего начала ценой предельного волевого напряжения.

Крайние разделы первой части — экспозиционный и репризный — посвящены проникновенным раздумьям о судьбах Родины, об особо дорогих сердцу, в веках сложившихся чертах ее облика. В обеих основных темах с небывалой рельефностью выдвинуты жанровые народно-песенные приметы. В начале главной партии группа оркестровых инструментов ясно воспроизводит звучание русской лирической хоровой песни с органичным добавлением оригинального подголоска вторых скрипок, интонирующего скорбную минорную терцию. Она звучит не то горестным песенным возгласом, не то вещим напевом кукушки, переходящим в печальный свирельный наигрыш:

[Allegro moderato]

234

Ob.

V-ni II

p *dolce* *espress.* *dim.*

Fag.

А в побочной партии теплый голос виолончелей запевает тему, близкую русским свадебным величальным песням:

235

p dolce cantabile *pp dolce p*

V-ni I

V-c. *dolce*

Так мгновенно воссоздаются образы щемящей грусти — словно при взглядывании в скромный родной пейзаж с его «красой заплаканной и бедной» (А. Блок) — и просветленной величавости. Предшественницей темы главной партии является песня-романс «Уж ты, нива моя» с ее широко раскинувшимися думами о родной земле, с отзвуками плача Юродивого о судьбах Руси. От этой же рахманиновской темы явные нити восходят и к начальной теме неоконченной Третьей симфонии Бородина, которую автор называл «Русской» — в широко-обобщенном историко-эпическом смысле. А к тем

побочной партии первой части своей Третьей симфонии Рахманинов в те же молодые годы сделал нечто вроде подготовительного этюда, обработав знаменитый русский напев «Слава» (в четырехручной фортепианной пьесе ор. 11 № 6), не раз звучавший в русских операх на исторические сюжеты. В позднем же рахманиновском симфоническом полотне главная и побочная партии не только сопоставлены, но и тесно внутренне связаны. Афористическим выражением этой связи выступает мотив вопроса:



Неотступный вопрос не дает привольно распеться первой теме, приковывая к одному и тому же квинцовому устою каждую из ее фраз, делающихся постепенно более взволнованными. Варианты того же мотива слышатся в связующей партии, сначала увеличивающей, а затем сдерживающей тревожное волнение перед появлением светлой побочной темы. Но и в нее трепетный вопрос исподволь проникает вместе с грустной попевкой, родственной началу главной партии. Тогда величальный напев, устремляясь вперед, перерастает в победно-героические маршевые фразы. Однако это только восторженная мечта о победном торжестве, быстро уступающая место лишь слегка просветленным неотступным вопросам.

Разработка первой части словно рисует картину вдруг надвинувшейся на Русь лютой беды — перемежаются эпизоды, в которых слышатся тяжкие стоны (в их интонации преобразуется мотив вопроса) и шум ожесточенных сражений. Сквозь него перед кульминацией прорывается возбужденный фанфарный вариант лейттемы (от такта 3 после ц. 19). В самой же кульминации (ц. 20) его звучание подчиняется на несколько мгновений некоему «поганому плясу» с присвистыванием флейты пикколо и прищелкиванием ксилофона, за которым следует сокрушительный «обвал»¹. И тогда в

¹ В этом эпизоде используются хроматические «зловещие» лады — уменьшенный (ц. 20, такты 1—2), а затем — увеличенный. По вертикали здесь сначала образуется наложение друг на друга двух тритонов в секундовом соотношении, а потом возникают целотонные созвучия.

предрепризном разделе разработки, обрамленном вариантами лейттемы (от такта 5 после ц. 21 и от «A tempo meno mosso» перед ц. 25), словно широко раздвигаются горизонты, являя опечаленный лик Руси — как после поражения Игорева войска половцами. В самой репризе возвращение к основным образам порождает и более тревожные думы и мечты о славной победе. В заключение же появляется лейттема (такт 5 после ц. 35) — сначала как суровое предостережение, а затем — тихо крадучись, будто куда-то таинственно скрываясь.

Во вступлении ко второй части — *Adagio ma non troppo* — лейттема принимает совершенно новый облик, зазвучав под гулкие гусельные переборы неторопливым вещим голосом сказителя:

237 *Adagio ma non troppo*

Corno solo *p*

poco cresc

Arpe (Cel.)

p *pp*

В этом гармоническом последовании намечен общий сумрачно-красочный колорит экспозиционного и репризного разделов *Adagio ma non troppo*, оттененный отдельными экспрессивно-живописными деталями (в частности, выразительными свирельными наигрышами). Первая из основных тем этой части — поистине трагическая лирико-эпическая песня «скорбного восхищения». Она рождается будто в попытке с горестным благоговением воскресить в памяти образ безмерно дорогих далей. Один из ее прообразов — заключение

обрамляющих разделов Интермеццо Третьего концерта, где словно запечатлено лирическое волнение, вызванное взглядом, брошенным широко вокруг себя:

[Adagio ma non troppo] Симфония №3
 V-po solo
 238a

dim. *pp*

Un poco più mosso Концерт №3
 V-ni
 2386

f cantabile *mf*

Другой прообраз отыскивается за пределами творчества Рахманинова. Это — мелодия, особенно выразительно звучащая в одной из кульминаций *Andante cantabile* — медленной части Второй симфонии Калинникова (также начинающейся с мерного сказа под бряцание струн арфы):

Andante cantabile
 Fl. I, II
 239 V-ni I, II

f

V-ni I, II *mf* V-ni I *ritard.* *a tempo*

Вторая из основных тем рахманиновского *Adagio ma non troppo* звучит как скорбная лирическая исповедь:



Она родственна песенному распеву, вошедшему в фортепианную Элегию Рахманинова, а до того — в горестные признания раскольницы Марфы у Мусоргского и Франчески у Чайковского (см. примеры 50 а, б). В развитии тема «исповеди» более элегически-экспрессивна, тема «скорбного восхищения» — более сдержанно-величава. В своем же взаимодействии они воспринимаются как, быть может, самое трагическое признание великого музыканта в любви к покинутой Родине.

Знаменательно, что обе темы связаны со сквозной лейттемой всей симфонии. Эта связь осуществляется через посредство особой синтезирующей темы, которая исподволь появляется во вступлении к *Adagio ma non troppo* как волнообразный верхний голос «гусельных аккордов» (см. пример 237, скобка б). А он возникает как распев самой лейттемы, включающий в качестве вершины ее наиболее экспрессивную малосекундовую интонацию. Вместе со вступительными аккордами синтезирующая мелодия повторяется в развивающем разделе экспозиционного изложения первой из основных тем второй части (ц. 37). Она контрапунктирует здесь с главным мелодическим голосом, который сам рождается из интонаций лейттемы. Затем синтезирующая мелодия ложится в основу темы «скорбной исповеди»¹.

Резко контрастный большой скерцозный эпизод *Allegro vivace*, вторгающийся в *Adagio ma non troppo*, появляется и исчезает, как недоброе фантастическое наваждение. Однако образы злой силы страшны здесь не по-былинному и не по-сказочному. Их воплощают два чередующиеся марша-скерцо. Оба они — воинственные, «батальные». Но один, трехдольный (от ц. 51), — вызывающий и тревожно-неустойчивый, словно некий авантюрно-«самозванный» (отдаленную анало-

¹ В своем развитии вторая тема, насыщаясь трихордными попевами, подготавливает возвращение первой. См. а tempo перед ц. 41 и а tempo перед ц. 45 (где слышатся также скорбные отзвуки «лейтсеквенции любви»).

гию с ним представляет маршевый лейтмотив Мазепы из одноименной оперы Чайковского). Другой же марш, следующий за первым стандартной четырехдольной поступью (ц. 53), — более безликий, но и более сокрушительный в своей механической агрессивности¹. Финал — ля-мажорное Allegro — призван обрисовывать картину праздничного народного ликования. Он открывается, в сущности, вариантным повторением исходной «заставки» всей симфонии. Первый элемент «заставки» дан еще за пределами Allegro. Это — «крадущийся» вариант лейттемы, завершающий вторую часть. Сам же финал начинается вновь звучащим резким криком-всплеском (из заставки к первой части), подавляемым волевым усилием. Последний элемент «заставки» — опять простой автентический каданс (теперь в мажоре), из обыгрывания которого стремительными плясовыми коленцами рождается тема главной партии:



В облике всего ее раздела ощущается двойственность — напряженность и неустойчивость веселья. Дробная скерцозность и пестрота звучания заставляют вспомнить о созданном в конце 1916 — начале 1917 года Этюде-картине ре мажор ор. 39, живописующем тревожно возбужденную суету ярмарки. В сопоставлении с главной партией каким-то болезненным, растерянным лирическим образом предстает побочная партия (Meno mosso, cantabile). В ней словно многократно делаются попытки высказать что-то самое главное, но тщетно...

Разработку в финале заменяют три эпизода, сменяющие друг друга очень неожиданно, как бы даже алогично. Основной, самый обширный эпизод (Allegro vi-

¹ Общая свободная форма Adagio ma non troppo сочетает трехчастность с усеченной концентричностью. При этом возврат от скерцозного эпизода к сокращенной репризе совершается при посредстве многократного повторения сжатого варианта лейттемы (от т. 4 до ц. 67).

васе) разворачивается после грозного повеления лейт-темы (ц. 80), вырастая из фугообразного развития скерцозно-заостренного варианта плясового наигрыша главной партии. Здесь во всем ощущается сопряжение полярных начал, ибо fuga-скерцо — симбиоз самого рационального и самого причудливого, иррационального жанров. Это музыка во многих отдельных порывах (проведениях темы) активно устремленная, а в общем — лишенная ясной целенаправленности развития. В самой же основной теме фуги есть что-то «по-кащевски» бездушное — механическое, угловатое, «колющее» — и что-то увлеченно-буйствующее, стихийно-завихряющееся. Все это походит на двойственность символического «хора вьюги» в корсаковском «Кашее Бессмертном».

Как неожиданный «перевод кадра» появляется второй, небольшой эпизод (*Moderato*, си-бемоль мажор). Причудливо соединяя черты эксцентрического замедленного вальса XX века и элементы экзотической ориентальной импровизации, он заставляет вспомнить о соблазняющей вкрадчивости бородинского хана Кончака в его отнюдь не одноплановой и не однозначной арии-характеристике.

А за коварным соблазном вдруг возникает страшный оскал смерти — слышатся таинственные сигналы-приплясы, основанные на зачине темы «*Dies irae*». Но этот образ как бы отстраняется трудными усилиями воли (появляются мотивы-рывки из главной партии).

Начинается реприза. На этот раз напряженное плясовое буйство скорее сменяется тщетными порывами побочной партии, и затем развитие заходит в трагический тупик. В появляющихся вновь интонациях «*Dies irae*» словно звучит вопрос: «Что-то будет?».

И вдруг происходит тихий, но коренной перелом. Приглушенный ансамбль струнных — будто хор приближающихся живых человеческих голосов — перехватывает у мертвенного звучания засурдиненных медных инструментов зловещую попевку (*L'istesso tempo* после ц. 108). При этом она переинтонируется на русский распевный лад, с тихой скромностью, но с глубокой внутренней убежденностью, перед которой нехотя, как бы извиваясь, отступает злобная «нечисть». Тогда в «хоровом» напеве вдруг осторожно проступают черты лейттемы, сменяющей мрачную истовость на постепенно разрастающуюся радостную плясовую удаль. И в

итоговом разделе финала — коде — переливчатые звончатые фигурации, в которые превращается тема главной партии, сопровождают это победно-ликующее преобразование суровой лейттемы — напева-символа судеб России:

242 Allegretto

pp

К такому жизнеутверждающему выводу, вопреки всем мучительным сомнениям, пришел Рахманинов в своих думах и мечтах о Родине.

6 и 7 ноября 1936 года Третья симфония прозвучала в Филадельфии под управлением Стоковского, давшего ее также в Нью-Йорке. Произведение стали исполнять и другие дирижеры. В. Гольшман в Сен-Луи (дважды) и А. Модарелли в Питтсбурге исполняли ее в программах, включавших Второй концерт, в котором солировал автор. Аккомпанируя ему в Нью-Йорке, Филадельфии, Вашингтоне, Балтиморе, новый руководитель Филадельфийского оркестра Юджин Орманди дирижировал также «Колоколами» в «рахманиновской фестивальной программе» (январь 1937 года). В начале сезона (21 октября 1936 года) «Колокола» были исполнены под управлением Генри Вуда на фестивале в английском городе Шеффилде, и в связи с этим задолго планировавшимся концертом Рахманинов заново переписал партию хора в третьей части, постаравшись изложить ее несколько проще и достигнуть лучшего звучания.

Сам он в сезон 1936/37 года выступил 52 раза (13 раз — в Европе).

Третья симфония была встречена большинством критиков недоброжелательно, все с теми же упреками в «старомодности», «запоздалом романтизме», «славянском пессимизме». Не было сделано серьезной попытки разобраться в сложном содержании произведения, сдержанно принятого и публикой. «Скажу еще несколько слов про новую Симфонию, — писал Рахманинов 7 июня 1937 года Вильшау, из Сенара. — Играли ее в Нью-Йорке, Филадельфии, Чикаго и т. д. На первых двух исполнениях был и я. Играли ее замечательно (филадельфийский оркестр, о котором тебе уже писал. Дир[ижер] Стоковский). Прием и у публики и у критиков — кислый. Запомнился больно один отзыв: во мне, то есть в Рахм[анинове], третьей симфонии больше нет. Лично я твердо убежден, что вещь эта хорошая. Но... иногда и авторы ошибаются! Как бы то ни было, а своего мнения держусь до сих пор»¹.

Запланировав опять более 50 концертов на следующий сезон, Рахманинов наметил завершить его 10 апреля 1938 года в Вене исполнением Третьей симфонии и «Колоколов», решив после двадцатилетнего перерыва вновь взяться за дирижерскую палочку. Кроме того, на первые числа сентября 1937 года были назначены репетиции и запись с оркестром лондонского Филармонического общества Третьей симфонии. «А так как продажа таких больших вещей идет плохо, а оркестр стоит дорого и Общество на этом теряет, то как взятку с меня взяли, чтоб я сделал за это рекорд моего 1-го фортепианного концерта... — объяснялось в том же письме. — С сегодняшнего дня принялся учить свой 1-й концерт. Спасибо, что он не очень трудный! Ввиду того, что зимой появятся пластинки этого концерта, обещал его сыграть в своем втором концерте в Лондоне 2-го апреля, который дам с оркестром. Программа: свой 1-й, Первый Бетховена (вот божественная музыка!) и свою Рапсодию»². Однако записи обоих произведений почему-то были отменены (состоялись лишь в 1939 году, в Америке, с Филадельфийским оркестром). Но вторую редакцию своего Первого концерта Рахманинов, после перерыва в 15 лет, начал снова играть и

¹ Письма, с. 540.

² Там же.

включал в свои программы в течение четырех сезонов в Америке (впервые — 23 октября 1937 года в Нью-Йорке, с Ю. Орманди). Что же касается Первого концерта Бетховена, то в рахманиновской интерпретации он впервые прозвучал (вместе с «Рапсодией на тему Паганини») 29 и 30 октября 1937 года в Цинциннати, под управлением Ю. Гусенса. С ним та же программа была повторена 23 ноября в Чикаго, а 10 марта 1938 года — в Манчестере (с М. Сарджентом) и 2 апреля — в Лондоне (с Т. Бичемом). После этого Рахманинов включал это бетховенское произведение в каждый свой сезон (за исключением только одного — 1941/42 года).

Летом 1937 года у Рахманиновых в Сенаре побывало немало гостей, в том числе Н. К. и А. М. Метнеры, В. С. Горовиц с женой, а 13 августа приезжали М. М. и В. П. Фокины. Знаменитый хореограф уже в течение двух лет все никак не мог подобрать для Рахманинова подходящий сюжет, и тут Сергей Васильевич сам предложил подумать о балете на музыку «Рапсодии на тему Паганини». Спустя две недели у него возник общий сюжетный замысел, о котором он поспешил сообщить Фокину, использовавшему эту идею для поставленного через два года балета «Паганини» (см. выше).

Когда же в конце лета приехавший погостить В. А. Сатин стал вечерами настраивать радио на Москву, то передачи начал слушать и сам хозяин Сенара, купивший приемник в основном из-за граммофонной приставки. «Радио я не люблю, — писал он Ф. Я. Руссо, — 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. Слышал и некоторые свои романсы в очень хорошем исполнении, так что неожиданно для себя получил удовольствие»¹. Рахманинова радостно удивило, что из Москвы можно было слушать «консервативные» программы, включавшие, например, романсы Глинки, Чайковского и его собственные. О том же, что на родине очень часто звучит его фортепианная музыка, особенно — Второй, Третий концерты, Рапсодия, Прелюдии, Вариации на тему Корелли, ему сообщал в эти годы В. Р. Вильшау.

На вопросы интервьюеров о его отношении к современной музыке Рахманинов продолжал высказываться

¹ Письма, с. 543.

весьма пессимистично, заявив также, что разочаровался в джазе, в котором к середине 1930-х годов возобладали модный «суинг», утерявший оригинальную национальную колоритность. На вопросы же о том, не собирается ли он покинуть эстраду, музыкант отвечал отрицательно. «Здоровье мое сносно! — утверждал он на пороге своего шестьдесят седьмого года. — Впрочем, если бы и хуже было — работы бы не бросил, так как конец работы для меня знаменует конец жизни»¹, Уровень его исполнительского мастерства как-то вызвал у одного критика признание, что тут, в сущности, лучше смолчать, ибо всякая рецензия будет представляться лишь дерзостью. Жалуясь на нескончаемые требования публики исполнять на каждом концерте Прелюдию до-диез минор, которую стал играть «как машина», Рахманинов не переносил, однако, своего раздражения на принципиальное отношение ни к самой пьесе, ни к слушателям. Репортер, пожелавший узнать, где знаменитый концертант находил «наилучшие аудитории», получил ответ: «Плохих аудиторий не бывает. Бывают только плохие артисты»².

Это было сказано весной 1938 года, под конец гастролей в Англии, завершив которые 2 апреля в Лондоне, Рахманинов, узнав о смертельном заболевании Шаляпина, в страшном волнении поспешил в Париж. В последние дни жизни своего друга и любимца, скончавшегося 12 апреля, он старался делать для него все, что только мог. Прошло более недели, пока он сумел написать об этих тяжелых днях одному из самых близких себе людей — Софии Александровне Сатиной: «... вот уже восемь дней, как умер Федя... В Париже я приходил повидать его дважды в день. Последний раз я видел его 10 апреля. Как обычно, мне удалось немного развеселить его. Перед моим уходом он начал мне рассказывать, что, после того, как хорошенько поправится, хочет написать другую книгу, для артистов, темой которой будет сценическое искусство. Он говорил очень, очень медленно. Он задыхался! Сердце работало с трудом. Я дал ему закончить и, встав, сказал, что у меня тоже есть план: когда уйду со сцены, напишу книгу, темой которой будет Шаляпин. Он улыбнулся мне и погладил мою руку. На этом мы расстались. Навсегда!

¹ Письма, с. 546.

² «Dublin evening mail», 1938, Mars 26.

На следующий день, 11 апреля, я задержался только до вечера. Ему сделали укол морфия; он был без сознания, и я не повидал его. Умер в 5.15... Кончилась эпоха Шаяпина!»¹. Присутствовать на похоронах Рахманинов не был в состоянии и поспешил в Сенар — переживать в уединении потерю, с которой ему трудно было примириться. 17 апреля в Париже был опубликован написанный им некролог — второй (и последний) после посвященного памяти С. И. Танеева: «Умер только тот, кто позабыт». Такую надпись я прочел когда-то, где-то на кладбище. Если мысль верна, то Шаяпин никогда не умрет... Умереть не может! Ибо он, этот чудо-артист с истинным дарованием, незабываем. 41 год назад, с самого почти начала его карьеры, свидетелем которой я был, он быстро вознесся на пьедестал, с которого не сходил, не оступился, до последних дней своих. В преклонении перед его талантом сходились все: и обыкновенные люди, и выдающиеся, и большие. В высказываемых о нем мнениях не было разногласий. Все те же слова, всегда и везде: необычайный, удивительный. И слух о нем прошел по всей земле великой. Не есть ли Шаяпин и в этом смысле единственный артист, признание которого с самых молодых лет его, было общим? «Общим», в полном значении слова. Да. Шаяпин — богатырь. Так было. Для будущих поколений он будет легендой»².

6.

Лето 1937 года оказалось последним спокойным в сенарском «райчике» (выражение Фокина), когда с «сугубо нейтральной» швейцарской территории можно было не вглядываться в сгущавшиеся над Европой черные тучи. Но через полгода они уже задели своим крылом Рахманинова. В феврале 1938 года, вскоре после его сольного концерта в Вене, там было назначено исполнение «Колоколов». Однако по городу уже бродили группы людей, что-то выкрикивавших о Гитлере и «аншлюссе», и за три дня до объявленной даты все концерты в Вене были отменены из-за политических собы-

¹ Письмо от 20 апр. 1938 г., ГЦММК, фонд 18.

² Рахманинов С. В. Памяти Шаяпина.—«Последние новости» (Париж, 1938, 17 апр.).

тий. В марте Австрию оккупировали гитлеровские войска. Венский клавирабенд явился последним выступлением Рахманинова в странах немецкого языка. В самой Германии, где прежде подолгу жил и часто выходил на эстрады, он не выступал с конца 1930 года. В мае 1933 года Рахманинов сказал по поводу того, что известный музыкант Бруно Вальтер вынужден был эмигрировать из Германии, где ему было запрещено дирижировать захватившими власть фашистами: «Такой акт нельзя оправдать ни с какой точки зрения. Единственное утешение для меня в том, что изгнание обернулось для него истинным триумфом»¹. Летом 1933 года Рахманинов еще побывал в Байрейте, на вагнеровском фестивале, заодно и в Дрездене, а летом 1935 года — на лечении в Баден-Бадене, которое прервал, возмущенный отказом немцев — владельцев санатория — принять от русского чек швейцарского банка.

27 марта 1938 года Рахманинов писал Сомовым из Дублина: «Что будем делать дальше, право, не знаю... живем здесь в Европе, как на вулкане. Никто не знает, что случится завтра. Но все допускают, что завтра может случиться война. А я человек, как Вам известно, очень нерешительный и недоумеваю, что предпринять, сознаю только одно: если мы поедem в Senar и если начнется заворожка, то мы очутимся вроде как в мышеловке. Уехать же из Европы, оставив здесь Танюшу, сердце не допускает и т. д. Что касается артистических дел, то никогда мои дела не были так успешны и блестящи, как в этом году. В смысле артистическом и финансовом. Даже моя 3-я симфония, только что исполненная в Liverpool Wood'ом имела большой успех. Это ли не удача? 3-го апреля он ее повторяет по радио. Буду теперь на одной репетиции и постараюсь еще Wood'a направить по истинному пути»². А через месяц, уже из Сенара, куда Рахманиновы все же решили отправиться, Сергей Васильевич сообщал тем же адресатам: «Вчера слушали по радио речь о Maitr'e Рахманинове, после которой сыграли шесть моих рекордов; и все это происходило в Париже! Чудеса! И какие крупные слова произносили! Не знают, что у меня склероз. Теперь бы только жить начинать»³. Горько звучали эти

¹ «Новое русское слово», 1933, май.

² ГЦММК, фонд 18, № 1403. Речь идет о Генри Вуде.

³ Письмо от 29 апр. 1938 г., ГЦММК, фонд 18, № 1404.

слова в устах шестидесятипятилетнего музыканта, которому не хватало ни сил, ни душевного покоя, чтобы вновь сосредоточиться на композиторской работе. В это лето он сделал только небольшие поправки в партитуре Третьей симфонии и собирался взяться за переделки в Четвертом концерте, к которым тогда так и не приступил. В конце лета Рахманинов присутствовал на концерте А. Тосканини в соседнем с Сенаром Трибшене (некогда — длительное местопребывание Р. Вагнера). После концерта среди многочисленных гостей в Сенаре побывали Тосканини с женой, дочерью и зятем — В. Горовицем, скрипач Н. Мильштейн с женой.

Осенью из-за неустойчивого политического положения чуть было не отменилось празднование пятидесятилетнего юбилея английского дирижера Генри Вуда, и Рахманинова, давно приглашенного участвовать в торжестве, лишь в последнюю минуту вызвали в Лондон телеграммой. Выступив после этого два раза в Голландии, он уехал в Америку и, проведя там 39 концертов, в начале 1939 года опять мучительно размышлял — ехать или не ехать в Европу. Но в конце концов не только провел весенний европейский сезон из 14 концертов (11 в Англии, по одному в Амстердаме, Брюсселе и Париже), но и рискнул остаться на лето в Сенаре. Итоги европейских концертов он оценил так: «Сошли все удачно и много шуму было. Стали понемногу признавать. Боюсь, что до полного признания не успею дожить!»¹. Последний концерт состоялся 25 апреля в Париже и был, как это часто практиковалось Рахманиновым, благотворительным (в пользу общества «Action artistique»). Перед этим он купил в окрестностях города маленький участок с домом для своей младшей дочери, не собиравшейся с семьей покидать Европу, — «для укрытия, если Гитлер прилетит сюда»². Себе же обеспечил заранее билеты на пароход из Шербурга в Нью-Йорк, договорившись, что сможет откладывать срок отплытия по своему усмотрению. Лейтмотивом надвигающейся злобной силы постоянно звучало в его письмах имя фашистского фюрера: «...Гитлер усиленно заботится о том, чтобы ни одна душа в Европе не имела покоя... не знаю, одобрит ли мои планы Гитлер»³,

¹ Письмо Е. И. и Е. К. Сомовым от 2 апр. 1939 г. ГЦММК, фонд 18, № 1409.

² Там же.

³ Там же.

«Senag» свой я очень люблю. Когда выглядывает солнце, я хожу по саду и думаю: «Боже, как хорошо... если не будет войны»... Но солнца у нас сейчас мало... Со всем мало! Погода Хитлеровская!»¹.

30 июня 1939 года в лондонском театре Ковент-Гарден с большим успехом состоялась премьера балета «Паганини», поставленного труппой «Русский оригинальный балет» под руководством М. Фокина с художественным оформлением С. Ю. Судейкина (в этот же спектакль вошли еще две фокинские работы — «Карнавал» на музыку Шумана и хореографическая версия «Золотого петушка» Римского-Корсакова). Труппа готовила постановку с начала года, гастролируя в Австралии и Новой Зеландии. Между балетмейстером и композитором велась оживленная переписка. Рахманинов разрешил — в сюжетно-хореографических целях — повторять XII вариацию («Tempo di minuetto» — для эпизода «флорентийская красавица и юноша»), а в заключении порекомендовал использовать импровизационную XI вариацию как переход к повторению в тональности ре мажор певучей XVIII вариации — для апофеоза бессмертия Паганини. Спектаклем дирижировал венгерский музыкант Антал Дорати, сольную партию фортепиано исполнял молодой пианист Эрик Харрисон. «Про пианиста все говорят, что он не плох, но мог бы быть лучше. Лично я думаю, что пианист очень волновался и со временем «выиграется», — писал 4 июля Фокину Рахманинов, которому не довелось побывать ни на премьере, ни на последующих спектаклях². В конце мая он, поскользнувшись на паркете, так сильно ушибся, что месяц едва передвигался, опираясь на палку, и затем хромота давала знать о себе еще в течение двух лет.

Несмотря на этот несчастный случай и на тревожную политическую атмосферу, Рахманинов не отказался от данного ранее обещания выступить с бесплатным концертом на международном музыкальном фестивале в Люцерне. Фестиваль был перенесен в Швейцарию из оккупированной Германией Австрии, из Зальцбурга, куда не могли бы приехать такие крупнейшие музыкан-

¹ Письмо Е. И. Сомову от 20 мая 1939 г., ГЦММК, фонд 18, № 1410.

² Фокин М. Против течения. Л.—М., 1962, с. 538. На премьере балета присутствовали дочери Рахманинова — И. С. Волконская и Т. С. Конюс.

ты, как Артуро Тосканини, Пабло Касальс, Бруно Вальтер, эмигрировавшие один от итальянских, другой от испанских, третий от немецких фашистов. Выступление Рахманинова, оказавшееся его музыкальным прощанием с Европой, состоялось 11 августа 1939 года в сопровождении оркестра под управлением швейцарского дирижера Эрнеста Ансерме. Рахманинов сыграл тогда одну из излюбленных своих программ — сияющий светлой радостью Первый концерт Бетховена и свою трагедийную Рапсодию на тему Паганини.

23 августа, накануне мобилизации во Франции, за десять дней до начала второй мировой войны, Рахманинов, побывав в Париже, попрощался — навсегда — с младшей дочерью, зятем и внуком и отплыл из Шербурга. В этот последний, тридцать седьмой переезд музыканта через Атлантический океан, как и в третий, двадцать один год назад, перед завершением предыдущей мировой войны, путешествие проходило на пароходе с затемненными из предосторожности окнами.

Рахманинов принял все меры к тому, чтобы возвратиться в Америку почти инкогнито. В такой тревожный момент ему более чем когда-либо претили репортеры, фотографы и прочее «паблисити». На пароходе «Аквитания» его имя не было упомянуто в списках пассажиров. В Нью-Йорке о его приезде знало только несколько человек. Прибыв туда, он поспешил уехать на дачу в Лонг-Айленде, снятую при помощи добрых друзей «для неизвестного иностранца». Объявление войны привело его в совершенно подавленное состояние. К счастью, Ирине Сергеевне с Софиной, задержавшимся в Европе, удалось добраться до Нью-Йорка.

В сезон 1939/40 года — первый чисто американский, после одиннадцати, проводившихся на двух континентах, — Рахманинов много играл с оркестром — 17 раз из 41, выступив три раза и как дирижер — после перерыва в 22 с лишним года. 3 ноября в Миннеаполисе он сыграл смолоду хорошо знакомое, но впервые вошедшее в его репертуар произведение — «Пляску смерти» Листа (вариации на «Dies irae»), контрастно оттененное Первым концертом Бетховена. Это была первая встреча с очень высоко оцененным Рахманиновым греческим дирижером Д. Митропулосом, исполнившим в этот вечер и Третью симфонию. Главной же кульминацией сезона явился Фестиваль из восьми концертов, посвященных исключительно произведениям Рахмани-

нова, проведенный с 26 ноября по 10 декабря 1939 года Филадельфийским оркестром. Три основных концерта прошли в Нью-Йорке, в Карнеги Холл. 26 ноября Рахманинов играл Рапсодию на тему Паганини и Первый концерт с аккомпанементом Орманди, дирижировавшим еще и Второй симфонией. 3 декабря в авторском исполнении прозвучали Второй и Третий концерты и под управлением Орманди «Остров мертвых», а 10 декабря Рахманинов сам продирижировал Третьей симфонией и «Колоколами». То было третье выступление его с этой программой, которую он давал в предыдущие два дня в Филадельфии. Там же он играл 1 и 2 декабря Третий концерт, а 4-го — Второй, к чему добавлялось исполнение Второй симфонии под управлением Орманди. Одним из рецензентов первого нью-йоркского концерта оказался тот самый Олин Даунс, который двадцать лет назад задавал Рахманинову вопрос о том, может ли быть серьезная музыка популярной. Теперь он писал: «Когда м-р Рахманинов впервые появился на эстраде, чтобы сыграть свой концерт, большинство слушателей встало в его честь — от тех, кто был внизу, до тех, кто был под крышей. Невозможно выразить словами, каковы были их восхищение и радость от его музыки. Это явилось незабываемой данью уважения великому артисту»¹. От директора Вестминстерского хора, участвовавшего в исполнении «Колоколов», Рахманинов получил письмо, в котором говорилось: «Одна из величайших привилегий, когда-либо достававшихся нашей молодежи, была привилегия петь под вашу палочку с Филадельфийским оркестром. Как вы знаете, они влюбились в вас, как в человека. Я знаю, это звучит забавно, но они все говорили, что вы — милейший (sweetest) человек из всех им встречавшихся. Возможно, еще не случалось, чтобы молодежь применяла к вам такой эпитет, но хористы совершенно искренне влюбились в вас — с вашей простотой и замечательной правдивостью, и применили слово «милейший» в его прямом, а не сентиментальном значении...»².

В конце сезона, 25 и 26 января 1940 года, Рахманинов играл свой Второй концерт со Стоковским в Гол-

¹ Downess, Olin. Russian artist in triple role.—«New York Times», 1939, Nov., 27.

² In: Bertensson — Leyda, p. 356—357.

ливуде, где уже все было в цвету. С той поры он стал приезжать в это время года в Калифорнию. Туда его привлекла и довольно большая колония русских актеров, художников и других лиц, занятых в киноиндустрии. В Голливуде находился киноактер Федор Федорович Шаляпин. Он познакомил Рахманиновых с артистами А. М. и Т. В. Тамировыми, с режиссером Г. В. Ратовым, который позднее, по просьбе Сергея Васильевича, помог устроиться в Голливуде оставшемуся во время войны не у дел М. А. Чехову. В Калифорнии Рахманинов взялся за отделку некоторых своих ранних пьес, сделав новые редакции Музыкального момента ми-бемоль минор, ор. 16 № 2, Мелодии и Серенады, ор. 3 №№ 3 и 5, Юморески ор. 10 № 5.

Лето 1940 года он снова провел в Лонг-Айленде, на просторной и удобной даче, на берегу морского залива. Здесь его любимым удовольствием вновь стали поездки на моторной лодке, которой опять было дано название «Сенар». Поблизости находились Фокины, Горовицы, художник Борис Федорович Шаляпин, написавший в это лето портрет Рахманинова за инструментом. Хороший отдых в начале лета поддержал слабевшие физические силы Сергея Васильевича. Но на душе у него страшной тяжестью лежали мысли об ужасах заокеанской войны, а тревога за Татьяну Сергеевну с ее семьей стала особенно мучительной, когда немцы разгромили Францию, войдя 14 июня в Париж.

К середине лета Рахманинов, начав готовиться к концертному сезону, принялся одновременно сочинять новое большое симфоническое произведение, пугая близких напряженностью своей работы — с девяти утра и до одиннадцати вечера, с перерывом лишь на один час. И к 10 августа уже существовала рукопись сочинения в трех частях, которое в одном письме к Ю. Орманди было названо «Фантастическими танцами», а в следующем, от 28 августа, уже получило свое окончательное наименование — «Симфонические танцы».

Колебание автора между двумя этими названиями очень симптоматично. Проще всего объяснить его первоначальное намерение использованием в сочинении мрачных фантастических образов. Но важнее обратить внимание на то, что определение «фантастический» вполне могло иметь у Рахманинова связь с многократно его привлекавшим жанром фантазии. Вспомним здесь о Пьесах-фантазиях, о Фантазии (первой сюите

для двух фортепиано), о симфонической фантазии «Утес», о Рапсодии на тему Паганини, предварительно поименованной Фантазией, то есть о произведениях, в большинстве своем с объявленными программными данными — от заголовка до стихотворного эпиграфа. А это делает еще более весомым сообщение С. А. Сатиной о том, что у автора «Симфонических танцев» было сначала намерение дать трем частям сочинения названия — «День», «Сумерки» и «Полночь».

В музыковедческих характеристиках произведения, как правило, признается, что эти названия следовало бы понимать в широком философском и вместе с тем в итогово-автобиографическом смысле — как «день, сумерки и полночь человеческой жизни». В принципе с этим нельзя не согласиться, тем более, что сам Рахманинов по-особому ценил «Симфонические танцы». «Сергей Васильевич всегда очень строго и критически относился к своим произведениям, — пишет С. А. Сатина. — Он часто разочаровывался, находя в них те или иные недостатки, и стремился переделать уже напечатанное произведение. Отношение к «Симфоническим танцам» было иное. Он до конца жизни любил их, вероятно считая своим лучшим произведением, и радовался, когда узнавал, что тот или другой дирижер хочет их исполнять. Он надеялся, что М. М. Фокин поставит балет на эту музыку»¹. Таким образом, в конце жизни для самого Рахманинова «Симфонические танцы» заняли место где-то рядом с его любимейшим философско-автобиографическим сочинением — «Колоколами».

Подобно последним, это — свободный цикл симфонических картин, тонально разомкнутый (первая часть — до минор-мажор, вторая — соль минор, третья — ре мажор-минор). Сложнейшее творение Рахманинова и по замыслу, и по средствам его воплощения, «Симфонические танцы» тем не менее драматургически цельнее «Колоколов». Ибо автобиографические мотивы использованы в позднем опусе более обобщенно, а общефилософский план более конкретизирован. Это сказывается, в частности, в относительной уравновешенности действительности и созерцательности, тогда как в «Колоколах» значительно перевешивает последняя.

В отличие от кантаты, в «Симфонических танцах»

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 109.

нет образа юности с ее еще задорно-беспечными устремлениями «утра человеческой жизни». Произведение начинается с тревожного, но полного мужественной действительности «дня». Основной образ первой части — разворачивающийся в крайних разделах сложной трехчастной формы марш-скерцо, исполненный грозного воодушевления¹:

243 [Non allegro]

Piano I

ff molto marcato

Piano II

ff

molto marcato

¹ Нотные примеры из «Симфонических танцев» даны по авторскому переложению для двух фортепиано.



Рахманинов исходит здесь из самого яркого воплощения массового натиска, возникшего в эпоху великих приступов, в зорях первой русской революции, — знаменитой Прелюдии соль минор. Только теперь этому образу придано еще больше и величественной мощи и остроты скерцозной динамики. Маршевый «фундамент» стал здесь особо массивным, тяжеловесным. Он включил в себя лейтмпульс волевой настороженности из

Второго концерта (♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩) и почти лишился

мелодических попевок, которыми «обрастал» в Прелюдии. Зато мелодизировался фанфарный элемент. Он стал и решительно-призывным, воинственным, и тревожно-скерцозным. В соотношении же этих двух тематических компонентов появилась чрезвычайная мобильность. Они контрастно сопрягаются, стремясь к нелегко дающемуся ритмическому единству и, подчас ненадолго достигая его, формируются в итоговую тему, поразительную по простоте и мобилизующей силе:



Временами фанфарно-скерцозный компонент, превращая призывные интонации в напряженные рывки либо в стихийные завихрения, то на менее, то на более длительный срок оттесняют маршевую поступь. Это

делает общий натиск более ожесточенным, но менее организованным. Однако чем сильнее оттесняется, «сбивается» поступь шествия, тем более воодушевляющими становятся ее многократные возвращения.

В среднем разделе первой части звучит широкая песенная мелодия редкой задушевности:

245 [Lento] C. ingl.

Sass. *mf* *molto espressivo* *dim.*

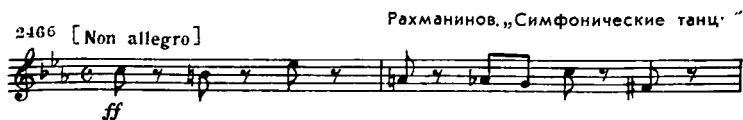
cresc. *dim.*

В зачинах песни словно цитируется подлинный русский протяжный напев, а в его концовках и развивающихся припевах с трогательной бережностью добавляются горестно-экспрессивные интонационные штрихи. Рахманинов не побоялся поручить русскую песенную мелодию солирующему саксофону, и этот инструмент, ставший типичным для джазовой музыки, запел у него с целомудренной теплотой, заставляя вспомнить о том, как удивительно облагородился под пером композитора вальс-бостон в XII вариации «Рhapsодии на тему Паганини».

Но еще поразительнее, что протяжный лирический напев центрального эпизода связан с грозным маршевым натиском крайних разделов прочным контрастно-производным тематическим родством. Некогда в Прелюдии соль минор восторженные фанфарные интонации в среднем разделе пьесы стали источником лиричнейшей мелодии. Теперь же произошла еще более разительная метаморфоза. В зачинах песенной мелодии подчеркнуты ходы по трезвучиям и их обращениям, которые в своих резко контрастных фанфарно-скерцозных трансформациях насыщают маршевые разделы. Когда же эти обороты отступают в мелодии (такт 3 после ц. 12), о них не дают забыть непрерывно обвивающие ее тихие свирельные наигрыши, имеющие ту же самую интонационную настройку.

Итак, путем тонкого переинтонирования Рахманинов заставляет ощутить, что и массовый натиск и задушевная песня — разные лики единого заветного облика Родины, каким воспринял его композитор в далекий «полдень» своей жизни. Только в таком обобщенном смысле автобиографична первая часть «Симфонических танцев», в которой есть и еще один сложный образный аспект. Как и в предыдущих сочинениях, Рахманинов дал здесь многозначительную «заставку действия». Интонации, основанные на трезвучиях (в будущем и фанфарные, и песенные), начинают произведение в качестве таинственных «зовов», вслед за которыми обрушивается серия оглушительных резких аккордов. Они как бы «вырубают» угловатые мелодические фразы, позднее звучащие в связующем эпизоде перед общей репризой. Появляясь в нем вслед за песенной мелодией, они пытаются начать злой шабаш, который подавляется, однако, возобновляющимися фанфарно-скерцозными интонациями. Превращение последних в проскальзывающие таинственные зовы происходит на некоторых переходных гранях формы, а также в самом конце первой части. И, думается, такое поведение обоих афористических компонентов (таинственных зовов и резких аккордов) не случайно. Ибо к ним тянутся нити от образно-тематической заставки последней классической русской оперы. Созданная на пороге новой эпохи, в предчувствии «невиданных перемен и неслыханных мятежей» (А. Блок), она закончилась напряженным вопросом: «Что даст новая заря?» Речь идет о «Золотом петушке» — последней опере Римского-Корсакова, партитуру которой Рахманинов захватил с собой при отъезде за рубеж. Корсаковская «небылица в лицах» тоже открывается хотя и совсем иным, резко-вызывающим по характеру, но многозначительным и по-своему таинственным «зовом» — криком Золотого петушка, обращенным к «сонному Додонову царству». Зачин этого символического крика основан на мажорном трезвучии, как и «зовы», открывающие рахманиновские «Симфонические танцы». Одного этого, разумеется, было бы слишком мало для аргументации высказанного предположения. Но трудно считать случайностью то, что угловатая мелодическая линия во втором компоненте рахманиновской заставки является в интонационном смысле чрезвычайно близким вариантом другого важнейшего лейтмотива корсаковской оперы, сле-

дующего в оркестровом вступлении непосредственно за криком Петушка:



Лейтмотив обольстительной таинственной Шемаханской царицы, в своих видоизменениях характеризующий также колдуна Звездочета, сильно преобразен Рахманиновым, но более во внешнем, чем во внутреннем смысле. Как ни спорят до сих пор о сути образов Шемаханской царицы и Звездочета, нет сомнений в том, что в их характеристике весьма ощутимы черты не только таинственного, но и недоброго коварства, нашедшие афористическое выражение в процитированном лейтмотиве с его причудливыми — и ползучими и угловато-колючими — интонациями. Именно эти черты предстали в резко динамизированном виде у Рахманинова как образ хищно-агрессивной роковой силы.

Смысл связи между «заставками» двух произведений отнюдь не прост. Великая новая заря, реально взшедшая над Россией, испугала своими первыми суровыми проблесками будущего автора «Симфонических танцев», в трагической растерянности покинувшего Родину. Поэтому, воскрешая в памяти ее заветный образ, он в 1940 году не менее смутно, чем Римский-Корсаков в 1907-м, представлял себе ответ на завершающий «Золотого петушка» вопрос. Тем и объясняется сложное, но тесное соприкосновение заставок рахманиновских «Симфонических танцев» и последней корсаковской оперы.

Тихим отзвукам таинственных зовов, заканчивающим первую часть «Симфонических танцев», предшествует кода с грустно-просветленной свободной реминисценцией основного напева рахманиновской Первой сим-

фонии — словно воспоминание о далеком прошлом (см. пример 101). Но автобиографические мотивы отражены здесь лишь очень опосредствованно. Ибо кода одновременно является «хоровым» вариантом итоговой мелодической фразы, к которой приходит развитие задушевного песенного распева в центральном эпизоде¹:

247a [Lento] Конец среднего раздела части

mf

pp

247b Кода части I

mf cantabile

p

mf

dim. p

Это некий важный вывод из основного образного содержания первой части, в котором воскресает образ, близкий глубоко выношенному молодым Рахманиновым напеву-афоризму «судьбы народной». Эпизод, при помощи которого вводится кода, начинается с возобновления таинственных зовов. Но они вдруг поглощаются волной фантастических звучаний, превращающейся в мечтательный светлый ореол к «хоровой» теме коды. Это — тихий «задумчивый апофеоз», образ неясной, но неугасимой доброй надежды.

Вторую часть «Симфонических танцев» — *Andante con moto* (*tempo di valse*) — по силе лирико-трагического переосмысления хочется сопоставить со знаменитым «Грустным вальсом» Сибелиуса. Однако рахманиновский «вальс», с одной стороны, — произведение с более сложным содержанием, с другой же — подготовлен собственным юношеским сочинением композитора — затаенно тревожной «Пляской женщин» («*Tempo di Valse*») в «Алеко», возникшей десятилетием ранее пьесы Сибелиуса. Сумрачный дуализм лирических пере-

¹ Эта тематическая арка вносит в общую структуру первой части черты сонаты без разработки (при тональных соотношениях — до минор — до-диез минор, до минор — до мажор).

живаний, мягко намеченный Рахманиновым в 1892 году, в 1940-м перерастает у него в образ безысходной гнетущей тоски, сковывающей душевные порывы. Они подобны искрам, которые лишь слабо вспыхивают в окружающих беспросветных «сумерках»:

248 **Andante con moto (Tempo di Valse)**

C. ingl. solo Ob. I solo

p espressivo *poco cresc.*

mf *dim.*

Уже в «Пляске женщин» девятнадцатилетний композитор чутко «эмансипировал» образно-драматургическую функцию вальсовой формулы с ее непрерывным сопряжением мерности и трепетности. Он использовал ее как психологически емкий ритмический афоризм за таенной настороженности, особенно — в варианте

♪ ♪ ♪ ♪ . Новое видоизменение ее ♩ ♩ | ♩ ♩

сделалось в зрелом рахманиновском творчестве лейтмотивом волевой настороженности, ставшим словно «барометром» мироощущения музыканта. Во второй же части «Симфонических танцев» Рахманинов использовал вальсовую формулу в поистине трагическом ключе.

Интересно, что М. М. Фокин написал Рахманинову 23 сентября 1940 года, после того, как тот сыграл ему в отрывках свое новое сочинение: «Вот, что я не успел сказать Вам, и что — главная причина, почему пишу: это о «раз-та-та, раз-та-та». Этот вальсовый аккомпанемент как будто мешает Вам, стесняет. Это я понял не из музыки, а из Ваших слов (пять недель назад). Если Вам кажется назойливым этот элемент вальса, и Вы его сохраняете потому, что это дает танцевальность, облегчает танцевать под музыку, то я думаю, что следует отбросить «та-та», как только потеряется чисто музыкальный аппетит к нему. Мысль о танце — мысль посторонняя. Если бы мне, например, выпала вторичная радость сочинять на Вашу музыку танцы, то я бы совершенно не чувствовал необходимости в этой ритми-

ческой поддержке»¹. По-видимому, балетмейстер превратно понял слова композитора. Рахманинов, скорее всего, специально обратил внимание на назойливость «раз-та-та» как на характеристику этой формулы, которой отвел чрезвычайно важную образно-драматургическую роль в своем новом «вальсе» уж, конечно, не ради элементарной танцевальности.

Такая важная роль сразу отчетливо выявляется в «заставке» (повторяющейся перед репризой сложной трехчастной формы). Здесь трижды противопоставляются судорожные вскрики «хора» засурдиненных медных инструментов и нарочито назойливая вальсовая аккомпанементная формула «раз-та-та» у суховатого пиццикато струнных. Подчеркнутая мерность этой оглуенной, безликой стандартной формулы безрадостна и неприветна, она как бы довлеет над живой трепетностью чувств. Сначала к «раз-та-та» присоединяются мрачноватые фигурационные всплески у деревянных духовых. Потом в «тисках» формулы мечутся тревожные фиоритуры солирующей скрипки (ц. 31). Им удастся временно «вырваться» и превратиться в будто бы независимый, но горестно-одинокий мелодический голос со скорбными отзвуками интонаций первой части — не то «зовами», не то обрывками песенного напева и свирельных наигрышей:



Отметим во второй части ряд других важных образно-интонационных примет. Исступленные вскрики в ее заставке исходят из той же сжатой трехзвучной мелодической ячейки с фригийской ладовой настройкой, из которой была распета лейттема Третьей симфонии. В многократно устремляющейся ввысь, но затем тихо снижающейся основной мелодической теме (пример 248), подчиняющейся унылому «раз-та-та», преобладают характерные для тематизма первой части ходы по трезвучиям (но либо по экспрессивным уменьшенным, либо с «изломом» в фигурировании). Оstinатная аккомпанементная формула изредка (преимущественно в раз-

¹ Фокин М. Против течения, с. 539—540.

вивающих разделах формы) ненадолго исчезает или хотя бы затушевывается при попытках мелодического голоса усилить свои тщетные порывы и отступает, когда к концу репризы подключаются скорбные отзвуки все тех же мелодических оборотов, которые в ранних рахманиновских произведениях были названы нами «лейтсеквенцией любви» (ц. 48). Далее следует призрачно-полетная кода, где словно в смутных грезах проносятся отзвуки призывных интонаций первой части. А от наиболее экспрессивных штрихов в ее песенной теме ведут здесь свое происхождение мотивы трепетного устремления (из двух восходящих секунд — такт 4 до ц. 49).

Не приходится сомневаться в том, что во второй части «Симфонических танцев» Рахманинов рассказал о горестных «сумерках», сгустившихся в его душе в годы, шедшие унылой чередой вдаль от покинутой Родины. Но рассказывал об этом так, что автобиографичность предстала в широкообобщающем лирико-трагическом аспекте.

Подобно Фантастической симфонии Берлиоза или «Манфреду» Чайковского, «Симфонические танцы» Рахманинова заканчиваются картиной «шабаша нечистой силы». Однако не только отсутствие обрисовки разочарованного романтического героя, но и мощное национальное своеобразие эпико-трагедийного музыкального полотна, нарисованного рахманиновской фантазией, сближает его с «Ночью на Лысой горе» — произведением, о котором Мусоргский с полным правом сказал, что «формы» в нем «российски и самобытны». Вспомним, кстати, что Рахманинов часто включал «Ночь на Лысой горе» в программы своих дирижерских выступлений.

О том, что жуткий шабаш открывается в полночь, свидетельствует конкретная деталь: во всей партитуре Симфонических танцев лишь однажды используется специальный инструмент — колокола — и только для того, чтобы пробить ровно двенадцать зловещих мерных ударов (ц. 57). Это происходит в конце вступления к финалу — еще одной многозначительной заставки музыкального действия. Само вступление начинается резкими аккордовыми ударами и фанфарными толчкообразными мотивами. Они постепенно объединяются и делаются похожими на лейтмотив насилия из Первой симфонии. В ответ на аккордовые удары звучат и

Странные шорохи, и колокольные удары, и резкие стелания. Принято указывать на их родство с интонациями «Dies irae». Однако они несколько не менее близки и к русским песенным «раскачиваниям». Это экспрессивная трансформация «темы судьбы народной» из той же Первой симфонии, ясно узнаваемой в коде первой части «Симфонических танцев». Итак, за безлико-жестоким «повелением» следует общечеловеческий «афоризм скорби», возникший из многовековых пластов и западного и русского народного мелоса.

В качестве сопряжения обоих элементов предстает исходная тема основного раздела финала. К резкому удару («повелению») присоединяются теперь скорбные интонации, превратившиеся в мелодически обезличенный суетливый бег-припляс, открывающий сам шабаш:



Обычно отмечается метрическое сходство этой темы со старинной западноевропейской жигой, в XVII—XVIII веках бывшей финальным номером инструментальных танцевальных сют. Но нам уже хорошо известно, как у Рахманинова оборачивался на сугубо современный лад старинный менуэт. Кроме того, подчинив, казалось бы, изложение главной темы типичной для западноевропейских напевов и наигрышей подвижной трехдольности, композитор множество раз чередует в финале размеры $\frac{9}{8}$ и $\frac{6}{8}$ (то есть трех- и двухдольность) в духе русской народно-песенной метрической переменности.

Особым же свойством темы, открывающей «шабаш», оказывается то, что сопряжение в ней двух тематических элементов, «насильственное» по своей природе, не слишком прочно. Не случайно эта тема «принужденного бега-припляса» не вырастает в самостоятельно яркий образ, но зато отличается безликой неоскерцозной мобильностью (многократностью вариантных повторов без существенных качественных изменений). При этом в потоке ее скерцозных мельканий, заполняющем большое пространство в крайних разделах сложной трехчастной формы финала, второй, по природе своей на-

родно-песенный афоризм постепенно «эмансипируется». Он оказывается способным к сначала малоопределенным, а затем — поразительным трансформациям. Сперва в скерцозном потоке словно высвечиваются на мгновение отдельные новые образно-тематические детали. Это преимущественно обрывочные возгласы, среди которых выделяются несколько резких вскриков (перед ц. 63). Но в целом растет самостоятельность песенных интонаций, и к концу первого раздела сопоставляются уже две развернутые, резко конкретные их трансформации. Первая — вызывающе лихая пляска с рельефно подчеркнутыми чертами зачина «Dies irae». Она звучит у октавного унисона пикколо и флейты в предельно высоком, визгливом регистре, с пристукиваниями ксилофона — будто танцевальное соло самой смерти. Вторая трансформация — сумрачный «хоровой» напев-припляс, в мелодии которого проступают черты сурово-мужественной древнерусской обиходной мелодии, использованной Рахманиновым в его «Всенощном бдении» — во второй части центрального картинно-драматического девятого номера «Благословен еси господи» (т. 3 до ц. 67, ср. пример 199 а):

251



Напев повторяется, развивается, к нему примыкают заключающие первый раздел финала мощные возбужденные рывки. Здесь звучит вариант трехзвучной попевки, на которой основана лейттема Третьей симфонии и ее болезненно искаженный вариант в зачине «вальса» из самих «Симфонических танцев»¹:

252



В этом мотиве «гордой непримиримости» с его волевой ритмикой ощущается преемственность также с ак-

¹ Пример 252 дан по авторскому переложению для двух фортепиано.

кордово-маршевым компонентом темы грозного маршевого натиска из первой части.

Частичное повторение заставки (мотивов стона и повеления) вводит медленный центральный раздел финала (*Lento assai. Come prima*), наследующий соответственным страницам Первой симфонии, а в пределах «Симфонических танцев» — трагическому «вальсу». Это образ мучительного лирического томления. Раздел начинается с эпизодов-фантасмагорий, навеянных образами шабаша, а заканчивается словно робкими мечтаниями о наступлении рассвета (вспоминается кода «Колоколов» и кода Вариаций на тему Корелли).

Их рассеивает возобновляющийся шабаш — свободно построенная реприза финала (*Allegro vivace*). Варьируясь в деталях, процесс образно-интонационного становления (в принципе тот же, что в экспозиции) приводит теперь ко все более назойливому появлению зловещих возгласов на интонациях «*Dies irae*» и новой лихой пляске (ц. 90), еще более устрашающей своим размахом. Однако тут мощно возрастает сопротивление и мотива непримиримости и «хорового» напева, как бы пытающегося сбросить насильственно навязываемую ему злобную личину. В коде (ц. 96) уже само развитие напева становится близким второй половине девятого номера «Всенощного бдения» (от появления темы, приведенной в примере 199 а), что подчеркивает та же основная тональность — ре минор. И когда над этой истине трагедийной музыкальной картиной в самый разгар страшной схватки словно «падает занавес», звучат громовыми кличами гордые вызовы, бросаемые «афоризмом непримиримости» (см. такт 3 после ц. 100).

В целом же финал «Симфонических танцев» подобен мощно динамизированному свободному варианту финала Первой симфонии. Спустя сорок пять лет под пером блестящего мастера исчезла юношеская неумелость в изложении своих мыслей, запутанность и чрезмерная фрагментарность «музыкального действия». Но поразительный для двадцатидвухлетнего композитора смелый и дальновидный опыт Первой симфонии во многом был использован в «Симфонических танцах» — в сущности, своеобразной Четвертой симфонии Рахманинова. Так, в частности, к действительному мотивному насыщению скерцозного потока во второй и четвертой частях ор. 13 восходит новаторский метод интенсивного образно-интонационного становления обобщающего те-

матизма в крайних частях ор. 45. При этом позиция «лирического наблюдателя» в «Симфонических танцах» оказалась еще более трудной, чем в Первой симфонии. И все же шестидесятисемилетний музыкант сумел сохранить преданность высоким гуманистическим идеалам, усвоенным на родной земле, и опереться на великую мощь народно-песенного начала, «хорового» в широком понимании слова. Это и позволило ему с эпико-трагедийной широтой и неугасимой лирической вдохновенностью обрисовать картину «полуночного» всемирного разгула агрессивных человеконенавистнических сил.

Инструментовкой «Симфонических танцев» Рахманинов занимался с 22 сентября по 27 октября 1940 года. Рукописные листы фотографировались, и затем оттиски оркестровых голосов автор правил на ходу, во время гастрольных переездов из города в город. Это было не в новинку — так происходило в свое время с корректурой и Рапсодии на тему Паганини и Третьей симфонии. «Симфонические танцы» были посвящены их первым исполнителям — Юджину Орманди и Филадельфийскому оркестру — художественному коллективу, особенно высоко ценимому Рахманиновым. Присутствуя на последней репетиции, он сказал оркестрантам: «Некогда я сочинял для великого Шаляпина. Теперь он умер, и я сочиняю для артиста нового рода — для Филадельфийского оркестра»¹.

Премьера состоялась в Чикаго 3 января 1941 года, 4 и 6 числа Симфонические танцы были повторены там же, а 7-го — в Нью-Йорке. Они были приняты с холодком и публикой и прессой. Один из влиятельных критиков — все тот же Олин Даунс — похвалил новое произведение в общих выражениях, другой же — Луис Бианколли — нашел в нем только «пережевывание старого». Все это повлияло на руководителей фирмы «Виктор», отложившей запись «Симфонических танцев» и «Колоколов» под управлением автора, что в результате вообще не было осуществлено. М. М. Фокин, ожидавший пластинку «Симфонических танцев», чтобы создать по ним балет, так и не начал над ним работу, скончавшись летом 1942 года.

В сезон 1940/41 года Рахманинов выступил 45 раз (в США и на Кубе), в том числе с 31 клавирабендом и

¹ Bertensson — Leyda, p. 363.

12 раз в сопровождении оркестра, исполняя все свои концерты, кроме Четвертого, Рапсодию на тему Паганини и Первый концерт Бетховена. В заключение же он продирижировал 13 и 14 марта в Чикаго Третьей симфонией и «Колоколами». Эти два выступления были специально поставлены после всех клавирабендов, так как дирижирование очень утомляло руки. Возраст не мог не брать своего. Но это ощущал лишь сам концертант, а не его слушатели. Рецензенты называли истинным чудом почти что семидесятилетнего пианиста, у которого мастерство и вдохновение продолжали возрастать.

Летом 1941 года Рахманинов опять выехал в Лонг-Айленд, на ту же дачу. Известие о том, что 22 июня на родину вторглись гитлеровские войска, страшным образом потрясло его. Трижды в день кто-нибудь из членов семьи пересказывал ему сообщения о ходе военных действий — сам он не в состоянии был слушать многословных, часто развязных американских радиокомментаторов.

В это лето была сделана новая редакция Четвертого концерта. Скромным спутником ее оказалась фортепианная транскрипция Колыбельной песни Чайковского (ор. 16 № 1), рукопись которой помечена двенадцатым августа 1941 года. Рахманинов выбрал одну из самых народно-песенных мелодий Чайковского, усилив в развитии фигурационном фоне стонущие секундовые интонации. В новой же редакции Четвертого концерта лишь несущественным изменениям (в основном мелким купюрам и фактурным поправкам) подверглись первые две части цикла. Зато в финале стал более мужественно-собранным облик единственного песенно-лирического «островка», удержавшегося среди потока злой неоскерцозности, — раздела побочной партии¹. А в коде финала композитор повторил теперь кульминацию первой части (см. пример 219), в которой непримиримым протестом звучит «тема остережения», восходящая к теме-песне о родине из Третьего концерта.

С этими творческими устремлениями у Рахманинова солидаризировались общественно-патриотические.

¹ В новой редакции в разделе побочной партии финала изменены 1, 2-я строфы и начало 4-й строфы. Во вступительных частях 1, 2 и 4 строф развивается теперь фанфарная фраза, приведенная в примере 222 б. А в основных и заключительных частях 1 и 2 строф даны лишь контуры темы лирического порыва и его торможения.

После внезапного нападения на Советский Союз гитлеровцы в первые месяцы быстро продвигались на восток. Рахманинов мучительно переживал сдачу каждого города, впадая подчас в отчаяние и все же находя в себе силы не примиряться с происходившим и не утрачивать злобы той части эмигрантской среды, которая начала уповать на «возрождение» старой России при помощи немецких штыков. Об этом рассказала в своих воспоминаниях С. А. Сатина:

«Его глубоко огорчало пораженческое настроение некоторых групп русской колонии и полное непонимание среди американцев происходящего в России. Бесильный помочь родине, он чувствовал и переживал с ней, со свойственной ему обостренной впечатлительностью, все ужасы войны и неоднократно еще осенью, в деревне, говорил, что должен что-то сделать, что-то предпринять, но что — он сам еще не знал.

Скромный от природы человек, Сергей Васильевич в душе, вероятно, сознавал, что к его мнению многие прислушиваются и среди русских, и среди американцев. К осени у него созрело решение — открыто выступить и показать своим примером русским, что надо в такое время забыть все обиды, все несогласия и объединиться для помощи, кто чем и как может, изнемогающей и страдающей России. Он сознавал, что его публичное выступление, его призыв к поддержке России поможет делу и что это произведет впечатление и на известные круги американцев, которые отчасти из-за политических взглядов, а главным образом из-за недоверия к русским и полной недооценки и недопонимания того, что происходит в России, часто отказывали, где могли, в помощи и мешали желающим помочь. Всегда ненавидя рекламу, Рахманинов решил на этот раз широко использовать ее и поместить на всех своих объявлениях о концерте в Нью-Йорке, что весь сбор с концерта он отдает на медицинскую помощь русской армии. Такое объявление ему поместить не пришлось: этому решительно воспротивились некоторые из близких Сергею Васильевичу американцев. Ему удалось все же настоять на том, чтобы объявление о помощи русской армии было напечатано в программах его нью-йоркского концерта, так что публика могла ознакомиться с этим фактом при входе в зал; газеты, конечно, отметили этот факт на следующий день. Трудно представить себе эффект, произведенный этим известием в то время хотя

бы только на русскую колонию в Америке. Сергей Васильевич получал письма благодарности от многих людей из самых далеких углов Соединенных Штатов и Канады, от представителей всех слоев и классов русских, населяющих эти страны. Писали лица колеблющиеся, лица, хотевшие помочь русским, но не знавшие, как поступить, лица, боявшиеся обвинения в сочувствии коммунистам. Писали люди, сами уже начавшие собирать на помощь России и увидевшие в лице Рахманинова моральную поддержку. Сергею Васильевичу, по видимому, действительно удалось своим примером дать какой-то толчок русским и как бы открыть им глаза на то, что делать.

Вопреки советам упорствующих американцев, которые хотели, чтобы собранные деньги были переданы русским через американский Красный Крест, Сергей Васильевич решил передать весь сбор, в сумме 3920 долларов, непосредственно русскому генеральному консулу в Нью-Йорке В. А. Федюшину¹.

Передавая генконсулу СССР свой крупный чек вместе с тремя другими на скромные суммы, вносимые от себя семидесятивосьмилетним А. И. Зилоти, С. А. Сатиной и А. Галлатиным, Рахманинов написал своему менеджеру М. Левину: «Пожалуйста, объясните мистру Федюшину, что я оставляю на его усмотрение, какого рода медикаменты и другое оборудование и товары должны быть куплены на эти деньги, но я был бы очень благодарен, если бы все купленные товары были переправлены в Россию в качестве подарка от меня. Это единственный путь, каким я могу выразить мое сочувствие страданиям народа моей родной земли за последние несколько месяцев»².

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 113—114.

² Письма, с. 548. Примечательно, что после окончания второй мировой войны композитор Ю. Арбатский сообщил в письме к американскому музыковеду И. Яссеру следующие сведения: «Отношение к Рахманинову среди правящих кругов национал-социалистической Германии было сугубо отрицательным. После занятия Югославии немецкими войсками (апрель 1941) пластинки с записями композиций Рахманинова были изъяты из белградской радиостанции и уничтожены. Во время войны с СССР в Германии и в занятых немцами странах было запрещено публичное исполнение русской музыки. Однако в так называемых «закрытых концертах» русская эмиграция могла исполнять — только для себя — русских композиторов. Исключением был Рахманинов.

«Что касается самого концерта, состоявшегося 1 ноября, — пишет С. А. Сатина, — то игра Сергея Васильевича на этот раз была совершенно исключительной. Это был один из тех немногих концертов, который удовлетворил самого Сергея Васильевича. Он играл с редким вдохновением и произвел незабываемое впечатление на многих, не раз слышавших его прежде»¹.

В сезон 1941/42 года, продолжавшийся с 14 октября по 22 февраля, Рахманинов сыграл 30 клавирабендов и 16 раз выступил с оркестром. Новую редакцию Четвертого концерта он исполнил 5 раз с Орманди (преьера — 17 октября в Филадельфии) и 2 раза в Чикаго со Стоком, дирижировавшим в эти же вечера Вокализом, «Островом мертвых» и Третьей симфонией. Трижды был исполнен впервые подготовленный концерт Шумана. В отношении Четвертого концерта, как обычно, обнаружилось несовпадение между сочувствием публики и недоброжелательством критики. Так, чикагская программа, составленная целиком из рахманиновских произведений, вызвала безобразно грубую рецензию некоего Поллака, раздраженного энтузиазмом слушателей. Рецензент обнаружил «тонкое чутье», декларируя, что Четвертый концерт якобы «невероятно пустопорожнее» сочинение, что его медленная часть напоминает вариации известного джазиста на тему популярной песенки, а в финале нет ничего, кроме «декораций»².

По окончании сезона Рахманинов пробыл месяца два в Нью-Йорке, занявшись переложением «Симфонических танцев» для двух фортепиано. В это время он получил письмо от генконсула СССР в США В. А. Федюшина, в котором говорилось:

Когда в 1943 г. буквально все газеты облетела заметка о смерти Рахманинова и группа русских артистов обратилась в Праге к власти имущим с просьбой устройства траурного концерта, таковой был запрещен. Аналогичный случай был в Берлине. Подразумеваю, конечно, «закрытый» концерт, ибо о публичном в те времена не могло быть и мысли» (ГЦММК, фонд 18, № 1442, письмо от 7 ноября 1949 г.).

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 114. В программу концерта вошли: Моцарт. Вариации ля мажор; Бетховен. Соната ор. 111; Шуман. Новеллетта фа-диез минор; Бах-Рахманинов. Прелюдия, Гавот, Жига; Рахманинов. Маргаритки, Шуберт — Лист. Форель; Шуман — Таузиг, Контрабандист; Шопен — Лист. Желание, Возвращение.

² «Chicago Daily Times», 1941, Nov. 7.

FIRE NOTICE—Look around *now* and choose the nearest exit to your seat. In case of fire walk (not run) to *that* Exit. Do not try to beat your neighbor to the street.

PATRICK J. WALSH, *Fire Commissioner*

CARNEGIE HALL PROGRAM

SEASON 1941-1942

Saturday Afternoon, November 1, at 2:30

SERGEI RACHMANINOFF

Program

Variations, A major	I.	Mozart
Sonata, Opus 111	II.	Beethoven
Novelette, F sharp minor	III.	Schumann

Program Continued on Second Page Following

Программа (начало) сольного концерта С. В. Рахманинова (Нью-Йорк, Карнеги Холл, 1 ноября 1941 г.), сбор с которого был передан в помощь Красной Армии

«Многоуважаемый Сергей Васильевич!

Ваше пожертвование (4.166 ам. долларов) было использовано на приобретение рентгеновского оборудования.

Этот заказ (за № 56—00/42001) был доставлен с фабрики 15 февраля с. г. и сейчас готовится к отправке на Родину в самое ближайшее время. (Точную номенклатуру заказа прилагаю).

Мы будем рады, если Вы напишете от себя письмо, которое мы отправим вместе с Вашим пожертвованием в адрес ВОКС'а (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей)¹.

¹ Письма, с. 551.

В ответ на это предложение последовали следующие строки:

«От одного из русских посильная помощь русскому народу в его борьбе с врагом.

Хочу верить, верю в полную победу!

Сергей Рахманинов

25 марта 1942 года»¹.

На лето Сергей Васильевич решил не ехать в Лонг-Айленд, где из-за войны проводилось затемнение, были ограничены возможности передвижения на автомобиле и моторной лодке. Он направился отдыхать в Голливуд, куда его особенно привлекала еще перспектива общения с группой русских друзей. По дороге в Калифорнию он побывал в Анн-Арборе, где участвовал в музыкальном фестивале, исполнив 9 мая свой Второй концерт в сопровождении Филадельфийского оркестра под управлением Орманди, поставившего еще в программу «Остров мертвых» и «Симфонические танцы». 17 и 18 июля он опять играл это произведение под управлением В. Бакалейникова в концерте русской музыки, проходившем в Голливудской чаше — на открытой эстраде, расположенной в большой котловине, окруженной горами. На даче, снятой под Голливудом, у Сергея Васильевича бывал В. Горовиц, с которым устраивались домашние концерты на двух роялях (исполнялись произведения Моцарта, Вторая сюита и «Симфонические танцы» Рахманинова). Оба музыканта как-то вместе побывали в голливудской студии знаменитого своими мультипликационными фильмами Уолта Диснея. Просмотрев одну из ранних диснеевских лент, герой которой Микки-Маус, в качестве «концертного пианиста», играет его «обязательную» Прелюдию до-диез минор, Рахманинов пошутил: «Я слышал мою неизбежную пьесу, чудесно переданную лучшими пианистами и жестоко исковерканную любителями, но никогда не был так взволнован, как при исполнении ее великим Мышиным маэстро»². Однажды Рахманинов решил пригласить к себе Игоря Федоровича Стравинского с женой, и тот охотно принял предложение. Двух музыкантов, резко расходившихся в своих художественных взглядах и вкусах, сблизил общие человеческие тревоги — они советовались о возможностях наладить

¹ Письма, с. 551.

² «Musical Courier», 1942, July.

какую-нибудь связь с оккупированной немцами Францией, где у одного осталась дочь, а у другого — сын.

Летом 1942 года Рахманинов сосредоточенно прослушал радиопередачу из Нью-Йорка, в которой прозвучала Седьмая — «Ленинградская» симфония Д. Д. Шостаковича. Сергей Васильевич был очень тронут, когда в его руки попал журнал со стихотворением советского поэта А. А. Прокофьева — «Люблю березку русскую, то светлую, то грустную». «К сожалению, это стихотворение не приведено полностью, — писал он 17 августа Сомову. — Имеются еще только интересные строфы, которые заканчиваются «Под ветром долу клонится — И гнется, но не ломится». Очень мне это понравилось»¹. А 31 августа, уже незадолго до начала нового концертного сезона, он написал своему секретарю Н. Б. Мандровскому: «Я буду играть опять для России. Помогать России в настоящее время это то же самое, что помогать Америке. Но последней помогают все, а России не многие. Я пока еще русский, а поэтому естественно тянусь к ней»². Чувствуется, что эти слова явились реакцией на некий политический нажим, который испытывал на себе музыкант.

Плохо представляя свое существование без общения с большой аудиторией, Сергей Васильевич, однако, чувствовал, что ему уже ненадолго хватит сил удерживать свое мастерство на высшем уровне, без чего он не мыслил возможности публичных выступлений. Скрепя сердце он решил, что его новый, двадцать пятый сезон пианиста-концертанта будет для него последним. Он предположил проводить большую часть года в солнечной Калифорнии, занимаясь композицией, и к осени приобрел в Беверли-Хиллс небольшой дом с садом, причем его особенно прельстили росшие рядом две березы. Перед отъездом в Нью-Йорк он был глубоко тронут тем, что в Московской консерватории устроили большую выставку в честь исполнившегося пятидесятилетия его артистической деятельности. Об этом он прочел в газетах, присланных ему сотрудником советского посольства В. И. Базыкиным. Запретив близким напоминать кому-либо о своем юбилее, не любя официальных чествований и считая их особенно неуместными в дни войны, он все же не мог не отметить с грустью, что в аме-

¹ ГЦММК, фонд 18, № 1414.

² Там же, № 1310.

риканском музыкальном мире об этой дате вспомнил только один филладельфийский репортер. Она была отмечена лишь в узком кругу друзей после нью-йоркского концерта 18 декабря. Сбор с концерта 7 ноября в Нью-Йорке Рахманинов передал частично опять советскому генконсулу, частично — американскому Красному Кресту.

Первую часть своего последнего сезона Сергей Васильевич провел с 12 октября по 18 декабря 1942 года, выступив 16 раз, в том числе трижды в сопровождении оркестра. После первого выступления, в Детройте, один из критиков утверждал, что, несмотря на почти семидесятилетний возраст «этого титана клавиатуры», «кажется невозможным, чтобы пальцы его споткнулись, удар ослаб, силы сдали. Представляется, что он бросил вызов старости с силой и энергией, кажущимися невероятными. Легкости, с какой он может совладать с техническими требованиями, к примеру, в блестящих пассажах бравурной пьесы Листа, — трудно поверить»¹. С оркестром Рахманинов сыграл в Миннеаполисе Второй концерт, в Нью-Йорке дважды Рапсодию на тему Паганини под управлением Д. Митропулоса, исполнявшего также «Симфонические танцы». Предварительно автор проиграл дирижеру это произведение, дал указания и объяснения и остался очень доволен интерпретацией своего любимого сочинения.

Во время полуторамесячного перерыва Рахманинов, занимаясь по два-три часа в день, лишь изредка жаловался на усталость. Простудившись перед самым началом нового турне, превозмогая себя и скрывая свое состояние от близких, он выехал на концерты по расписанию, стремясь, как всегда, точно выполнять взятые на себя обязательства. 3 и 5 февраля 1943 года он сыграл клавирабенды в одном из небольших пенсильванских городов и в Колумбусе (штат Огайо). На втором присутствовали Е. И. и Е. К. Сомовы, которые, хорошо зная своего друга, заметили в нем неуловимые для других признаки чрезвычайной утомленности: «В этот вечер, 5 февраля, Сергею Васильевичу играть было трудно. Чувствовалось, что концерт стоит ему большого физического и морального напряжения. И все же — играл он чудесно, и публика устроила ему овацию»².

¹ «Detroit Evening Times», 1942, Oct. 13.

² Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 287.

Концерт в Кливленде пришлось все-таки отменить из-за плохого самочувствия. Но 11 и 12 февраля Рахманинов блестяще сыграл в Чикаго под управлением Х. Ланге любимую программу — Первый концерт Бетховена и свою Рапсодию на тему Паганини: «В обоих концертах вся публика встала при появлении Сергея Васильевича на эстраде и, устроив по окончании концерта овацию, долго не отпускала его. Он сам был удовлетворен своим исполнением»¹. Восхищенные слушатели не могли подозревать, что присутствовали на последних выступлениях с оркестром уже тяжело больного музыканта. «Стремительная болезнь пустила тогда уже глубоко свои корни, — пишет один из мемуаристов. — Он страдал от приступов сильнейшей боли, и на репетиции с оркестром, за несколько дней перед тем, страшно было на него смотреть. Только изумительная сила воли его могла превозмочь все. Но после успешного концерта он чувствовал подъем. Весь вечер (проведенный в одной русской семье. — В. Б.) он был весел, тихо смеялся и «подтрунивал» над самим собой и над некоторыми из присутствующих. Сергей Васильевич собирался после окончания концертного сезона уехать в Калифорнию, где он недавно купил небольшую усадьбу и где он мог бы отдаться творческой работе. За обедом был выпит тост «За Четвертую симфонию». Увы, человечеству так и не суждено было услышать ее»².

В Чикаго Рахманинову пришлось задержаться на три дня из-за усилившейся боли в боку, но вызванный врач разрешил продолжать турне. Совсем уже ослабев, Сергей Васильевич выступил 15 февраля в Луизвилле и тем не менее постеснялся отменить уже раз перенесенный клавирабенд в Ноксвилле, состоявшийся 17 февраля («Играть мне было тяжело! Ох, как тяжело!» — признался он несколько дней спустя³). Великий артист появился тогда на эстраде в последний раз. Во втором отделении обширной программы он исполнил два своих Этюда-картины ор. 39 (си минор и ля минор), два этюда Шопена (ми мажор, ор. 10 № 3, ми минор, ор. 25 № 8), Заклинание огня Вагнера—Брассена (из «Валькирии»), «Песню прях» Вагнера—Листа (из «Летучего голландца»), два этюда Листа — ре-

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 120.

² Рашевский Н. Воспоминания о С. В. Рахманинове. ГЦММК, фонд 18, № 1586.

³ Письма, с. 553.

бемоль мажор («Il sospirò») и «Хоровод гномов». В первом же отделении, наряду с «Бабочками» Шумана, прозвучали два произведения, впервые сыгранные Рахманиновым на заре жизни, — Английская сюита Баха ля минор, исполненная в ученические годы перед Антоном Григорьевичем Рубинштейном, и Соната си-бемоль минор Шопена, вошедшая в выпускную консерваторскую программу.

После Ноксвиля от дальнейших концертов пришлось отказаться и, немного задержавшись в Новом Орлеане, сесть в поезд на Лос-Анжелес — в надежде скорее добраться в солнечный Беверли-Хиллс. Но по дороге к сильным болям в боку и кашлю вдруг добавилось кровохарканье. Пришлось телеграфировать близким, и на вокзале в Лос-Анжелесе Сергея Васильевича встретила санитарная машина, доставившая его вечером 26 февраля в один из госпиталей. На следующий день он написал оттуда свое последнее письмо — Е. И. Сомову, тревожась не столько о себе, сколько об окружающих: «Как видите, много шуму из ничего. И Булю напугал на смерть, и Сонечка чуть не бросила службу и т. д. Так что чувствую себя сконфуженным и виноватым...»¹. На этих словах, столь характерных для исключительной душевной деликатности и сердечности написавшего их, изложение оборвалось. Медицинская сестра сделала надпись по-английски: «М-р Р. не смог закончить это письмо».

Найдя у больного воспаление легких и следы плеврита, врачи согласились отпустить его домой, в Беверли-Хиллс. Там к нему была взята сиделкой русская сестра милосердия О. Г. Мордовская и ежедневно приходил врач А. В. Голицын. После медицинского консилиума 11 марта родным был объявлен трагический диагноз — скоротечная форма рака, поразившего уже многие внутренние органы. Близкие приложили все усилия к тому, чтобы в оставшиеся дни скрыть от больного безнадежность его положения.

«Я должна отметить, насколько был прост, добр и заботлив по отношению ко мне Сергей Васильевич, — записала в своих воспоминаниях О. Г. Мордовская. — Он часто говорил мне:

— Вы уж не обижайтесь, Ольга Георгиевна, на

¹ Письма, с. 553—554. Буля — И. С. Волконская, Сонечка — С. А. Сатина.

меня за то, что я говорю, что ничто мне не помогает. Я стал раздражительный, и, может быть, вы думаете, что я недоволен чем-либо.

Он часто просил меня сделать ему укол до установленного срока, чтобы дать мне возможность уйти раньше спать. Кроме того, за каждый пустяк благодарил...

...Меня всегда поражали в нем большая сила воли и терпение. Как ни тяжелы были боли, как ни мучился Сергей Васильевич, он никогда не забывал своей страдающей от войны родины, переживая сам ее страдания.

Каждый день спрашивал Софию Александровну о положении дел на фронте, каковы успехи русских и где они теперь. В то время русские войска уже наступали, и, услышав о том, что русские опять взяли назад несколько городов, он облегченно вздыхал и говорил:

— Ну, слава богу! Дай им бог сил!

Часто по просьбе Сергея Васильевича София Александровна ему читала Пушкина, его любимого поэта.

Несмотря на слабость и общее тяжелое состояние, Сергей Васильевич старался делать сам для себя все, что мог, и отказывался от наших услуг, часто во вред себе. Он так привык, и ему трудно было отказаться от своих привычек. Он все еще интересовался садом, обстановкой и всем окружающим»¹.

Больной постоянно с тревогой вспоминал о своей младшей дочери. За ним преданно ухаживали Наталия Александровна, София Александровна, Ирина Сергеевна. Каждый день приходил навещать друга своего отца Федор Федорович Шаляпин, которому принадлежат следующие строки воспоминаний:

«Наступили самые тяжелые дни, хотя Сергей Васильевич в момент пробуждения был еще в полном сознании.

— Кто это все играет? — спрашивал он, очнувшись. — Что это они все играют?

Наталия Александровна убеждала его, что никто не играет, и тогда, как бы поняв, он говорил:

— А-а-а... Это, значит у меня в голове играет...

Тут мне вспомнилось, что как-то раз я его спросил, как он пишет музыку, как происходит процесс сочинения и ясно ли он слышит ее перед тем, как занести на бумагу? Сергей Васильевич ответил, что слышит.

— Ну, как же? — допытывался я.

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 307, 304.

— Ну, так, слышу.

— Где?

Сергей Васильевич сделал паузу и ответил:

— В голове.

Так и теперь, в эти последние дни он слышал, быть может, свою музыку.

— Только когда напишу на бумагу, перестанут играть, — добавил он тогда...

И вот пришел тот день, когда я увидел Сергея Васильевича в последний раз живым, но умирающим. Он лежал исхудавший, заложив левую руку за голову (такова была его привычка лежать на кровати), и тяжело, медленно и редко дышал. Глаза его были закрыты. Сознание его оставило навсегда¹.

Сергей Васильевич Рахманинов скончался, не входя в себя, на рассвете 28 марта 1943 года, не дожив трех дней до своего семидесятилетия. Он похоронен на кладбище Кенсико под Нью-Йорком.

Перед его кончиной, когда он был уже в забвении, из Москвы на его имя пришло поздравительное письмо от Союза советских композиторов, в котором говорилось:

«Мы приветствуем в Вашем лице композитора, которым гордится русская музыкальная культура, величайшего пианиста современности, блестящего дирижера и общественного деятеля, проявившего в наши дни патриотические чувства, нашедшие отклик в сердцах каждого русского человека.

Мы приветствуем Вас как создателя музыкальных произведений, проникновенных по своей глубине и выразительности.

В Советском Союзе часто исполняются Ваши фортепианные концерты и пьесы, симфонии, камерные ансамбли, романсы и другие произведения, вошедшие в сокровищницу русской музыкальной классики.

Советская общественность с большим вниманием следит за Вашей творческой и артистической деятельностью и гордится Вашими триумфами.

В дни суровых испытаний, переживаемых нашей родиной, мы верим в то, что Вы мысленно с нами и что близок час, когда Вы разделите с нами радость победы над врагом, которого Красная армия уничтожает и гонит с земли Русской»².

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 299—300.

² ГЦММК, фонд 18, № 1439.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В наши дни музыканты не только старшего, но и среднего поколения еще могут назвать себя младшими современниками Сергея Васильевича Рахманинова, скончавшегося в 1943 году.

Сам же Рахманинов, родившийся в 1873 году, был младшим современником плеяды русских музыкальных классиков второй половины прошлого столетия. Чайковский, который незадолго до своей кончины предсказал двадцатилетнему Рахманинову «великую будущность», мог познакомиться уже с многими его сочинениями («Алеко» и первые четыре опуса к тому времени были изданы). Мусоргский и Бородин еще не ушли из жизни, когда Рахманинов был в юном возрасте, и важные события в судьбе их крупнейших творений произошли «на слуху» у молодого музыканта. В 1890 году, когда семнадцатилетний Рахманинов начал сочинять свой Первый фортепианный концерт, состоялась премьера бородинского «Князя Игоря» (тогда же и «Пиковой дамы» Чайковского). «Борис Годунов» Мусоргского в редакции Римского-Корсакова, сделавшей оперу репертуарной, зазвучал в то время, когда двадцатитрехлетний Рахманинов уже был автором капитальной Первой симфонии. Спустя еще два года он разучил партию Бориса с ее непревзойденным исполнителем — Шаляпиным. Одновременно Рахманинов проникся глубоким интересом к интенсивно продолжавшемуся творчеству Римского-Корсакова.

Под управлением Рахманинова-дирижера возродилась подлинная краса первенца русской оперной классики — «Ивана Сусанина» Глинки, засияли новым блеском партитуры «Князя Игоря» и «Пиковой дамы», с

потрясающей силой воплотилась героико-трагическая кульминация корсаковского «Китежа» — «Сеча при Керженце». Рахманинов-пианист был «музыкальным внуком» Н. Рубинштейна и Ф. Листа (учеником их любимого ученика А. Зилоти), имел возможность непосредственно вдохновляться игрой А. Рубинштейна, посещая цикл его Исторических концертов.

Юные годы Рахманинова — время еще активной творческой деятельности ряда крупнейших западноевропейских композиторов прошлого столетия. Премьера последней музыкальной драмы Вагнера — «Парсифаля» — состоялась в год поступления Рахманинова в Петербургскую консерваторию (1882), а в год, когда он перешел в Московскую (1885), были завершены три последние Венгерские рапсодии Листа и Четвертая симфония Брамса. Год постановки последней оперы Верди «Фальстаф» тот же, что «Алеко» — первой рахманиновской (1893). Ровесниками являются Вторая сюита «Пер Гюнт» Грига и Первый фортепианный концерт Рахманинова (1891), Пятая симфония Дворжака и рахманиновская симфоническая фантазия «Утес» (1893).

Когда же Рахманинов завершил свой путь, были уже написаны двадцать три из двадцати семи симфоний Мясковского, семь из восьми опер и шесть из семи балетов Прокофьева, семь симфоний Шостаковича, два балета, скрипичный и фортепианный концерт Хачатуряна, ранние вокальные циклы Свиридова. К этому времени давно миновал расцвет музыкального импрессионизма, первые зори которого занялись на памяти Рахманинова. Для западного «авангарда» устарели экспрессионизм, конструктивизм, неоклассицизм, дело подходило к изобретению «конкретной музыки». Рахманинов помнил, как зарождался джаз, а к концу его жизни у этого жанра уже накопилась сложная история.

Можно ли, назвав эти выразительные крайние музыкальные вехи, не вспомнить о других, указывающих, как кардинально изменилась на глазах у Рахманинова вся картина мира вообще? Можно ли не вспомнить о том, что отважно завоевало и что трагически пережило человечество со времени юности музыканта и ко времени второй мировой войны, в разгар которой скончался Рахманинов?

Вспомнить об этом необходимо для ориентировки в трудном вопросе о своеобразии наследия того большого

художника со сложной жизненной судьбой, которому посвящена книга.

Творческий путь Рахманинова продолжался более полувека. Свой ор. 1 — фортепианный концерт фа-диез минор — он начал сочинять в 1890 году, а ор. 45, последний («Симфонические танцы»), создал в 1940-м.

Великая дата «1917» разделила этот срок почти точно на две половины, из которых вторую музыкант, совершивший трагическую ошибку, провел вдали от Родины. За последнюю четверть века жизни Рахманинов написал только шесть опусов, причем один из них, Четвертый фортепианный концерт ор. 40, был начат, по всей очевидности, до отъезда за рубеж. Остальные 39 опусов и еще ряд безопусных сочинений, среди которых наиболее значительным является опера «Алеко», Рахманинов создал в России. Список его произведений (опубликованных автором) включает три оперы, три вокально-симфонические партитуры, три сочинения для хора а cappella и шесть для хора с фортепиано, 74 романса, три симфонии и близкий к ним цикл «Симфонические танцы», три крупных одночастных симфонических сочинения, четыре фортепианных концерта и написанную в том же жанре «Рапсодию на тему Паганини», две фортепианные сонаты, два цикла фортепианных вариаций, две сюиты для двух фортепиано, 59 пьес для фортепиано в 2 руки, 7 — для фортепиано в 4 руки, два крупных камерно-ансамблевых сочинения, две льесы для виолончели и две для скрипки с фортепиано.

В те же полвека проходила и музыкально-исполнительская деятельность Рахманинова в качестве пианиста и дирижера. Всего он выступил перед публикой около 1700 раз, из них около 450 до 1917 года включительно и более 1200 после этой даты¹. При этом русская аудитория слышала более 130 его оперно-дирижерских выступлений и 2 дирижерско-хоровых. В качестве симфонического дирижера Рахманинов выступил до 1918 года около 65 раз (из них 7 в Америке и 4 в Западной Европе), а в зарубежный период только 5 раз в Америке (в конце 1939 и начале 1941 года).

Таким образом, около 1500 выступлений Рахманино-

¹ Приводимые подсчеты опираются на таблицы, составленные С. А. Сатиной (ГЦММК, фонд 18, №№ 1834—1846). Начиная с 1907 г., Рахманинов сам записывал сведения о своих выступлениях.

ва были пианистическими. Из этого числа 330 раз он играл в сопровождении оркестра (94 до 1918 года — 50 в России, 28 в Западной Европе, 16 в Америке, и 236 в зарубежные годы — 194 в Америке и 42 в Западной Европе), дал около 1100 клавирабендов (в 1909—1917 — только авторские — 7 в Америке и более 100 в России; в 1918—1943 годы — 968, 782 в Америке и 186 в Западной Европе). Остальные несколько десятков выступлений составило участие в камерных ансамблях, исполнение нескольких сольных пьес в сборных программах, аккомпанемент солистам (преимущественно до 1918 года, в России).

С тех пор как с наступлением XIX века восторжествовала общая тенденция «разделения труда» композитора и исполнителя, стали особо цениться немногие великие «совместители». Мы имеем в виду крупных композиторов, являвшихся одновременно выдающимися исполнителями. Большею частью то были непревзойденные исполнители собственных сочинений, среди которых блистают имена Бетховена, Шопена, Паганини, в нашей стране — Скрябина, Метнера, молодых Прокофьева и Шостаковича. Но история музыки знает до сих пор только двух великих композиторов, бывших выдающимися исполнителями музыки не только собственной, но и принадлежавшей перу других авторов. Это — Лист и Рахманинов. Тут же вспоминается имя конгениального им как пианиста Антона Рубинштейна, несомненное композиторское дарование которого не было, однако, очень ярким. Все трое были также и дирижерами, причем последний и в этой области был менее значителен.

Вместе с тем нельзя не заметить, что относительно равномернее совмещал композиторскую деятельность с исполнительской как раз Рубинштейн. У Листа же и Рахманинова перевешивала временами то та, то другая — как бы по принципу взаимной компенсации. Лист был поглощен преимущественно пианистической деятельностью в первую половину жизни: в 36 лет он прекратил публичные выступления и занялся главным образом композицией. У Рахманинова же судьба в целом сложилась противоположным образом. Эти факты говорят и о трудности совмещения композиторской работы с сольными пианистическими выступлениями, и о сложной тесной связи обеих сфер у тех, кто наделен и в одной и в другой исключительным дарованием.

Не случайно тесную связь с самим творчеством Рахманинова, а потому и друг с другом, имели две наиболее острые проблемы, встававшие по отношению к его пианистической деятельности, — вопросы «консервативности» репертуара и «рахманизации» произведений других авторов.

Всего Рахманинов публично сыграл более 400 фортепианных произведений пятидесяти с лишним композиторов (около 20 процентов составили при этом транскрипции). В количественном отношении здесь на первом месте стоят собственные сочинения (80 и 9 транскрипций). Почти столько же места занимает Шопен (79 оригинальных произведений и 8 в листовском переложении). Далее следуют: Лист — 29, Шуман — 25, Скрябин — 23, Шуберт — 19, Бах — 17, Чайковский — 17, Бетховен — 15, Метнер — 15, Мендельсон — 14 и т. д. Кроме сочинений Баха, из музыки XVIII века в рахманиновский репертуар входило немногое — от одного до пяти произведений Генделя, Скарлатти, Рамо, Дакена, Гайдна, Моцарта (главным образом то, что выбрал для своего первого Исторического концерта А. Рубинштейн) и две пьесы французских клавесинистов в транскрипции Годовского — «Le saquet» Дандрие и Жига ми минор Лейн (Loeillet). Из русской музыки, кроме Чайковского, Скрябина и Метнера, исполнялись отдельные сочинения Глинки, Балакирева, А. Рубинштейна, Мусоргского, Бородина, Лядова, Аренского, Танеева.

Очень большое место занимали западноевропейские композиторы XIX века. К западной же музыке XX века Рахманинов обращался в немногих случаях. И все-таки она была представлена не только Токкатой Пуленка, как об этом говорилось в одном интервью. Кроме нескольких малозначительных пьес Алькана, Донаньи, Падеревского, Рахманинов исполнял еще Новелетту Пуленка, Токкату Равеля и ряд пьес Дебюсси, начиная от ранних и кончая довольно поздними. Это были Бергамасская сюита (1890—1905), Сюита («Прелюдия, Сарабанда, Токката», 1896—1901), «Сады под дождем» (из цикла «Эстампы», 1903), «Детский уголок» (1906—1908), восьмой номер из первой тетради Прелюдий («Девушка с волосами цвета льна», 1910).

С другой стороны — разве не были музыкой XX века исполнявшиеся Рахманиновым не только в 1915 году, но и в зарубежный период произведения Скрябина, а также Метнера, Танеева?

Наконец, в каждом своем клавирабенте, за немногими исключениями, Рахманинов обязательно играл произведения еще одного композитора XX века — самого себя, то есть музыку, создававшуюся вплоть до 1931 года (последнее сольное фортепианное произведение — Вариации на тему Корелли). Так что в действительности среди программ рахманиновских клавирабентов почти нет таких, где бы музыка нового века не была представлена. Но, кроме того, он сотни раз выступал в сопровождении оркестра, исполняя почти исключительно свои произведения, из которых «Рапсодия на тему Паганини» возникла в 1934 году, а новая редакция Четвертого концерта — в 1941-м. Правда, «радикальные» критики пытались объявить и эти произведения «XIX веком». Но им способны поверить лишь те, кто не знает музыки прошлого столетия.

Итак, на самом деле музыка XX века по количеству названий составила почти треть репертуара Рахманинова. И если это была зачастую его собственная музыка, то разве ему на то не принадлежало полное право, и разве он не заслуживал за то глубокой благодарности со стороны своих современников, которую они ему постоянно горячо изъявляли в его концертах?

Невозможно не уделить внимания непоправимому горестному обстоятельству. Из всего, что публично играл Рахманинов, номинально (по названиям) записана на пластинки примерно одна четверть, а более или менее качественно — только около одной седьмой части (в том числе — записи его произведений для фортепиано с оркестром и его ансамблевой игры с Ф. Крейслером). По времени же звучания это — еще меньшая часть, так как среди сольных записей резко преобладают миниатюры, но даже из собственных пьес Рахманинов записал всего лишь 22 (в том числе только 8 Прелюдий из 24-х, только 5 Этюдов-картин из 15!). Среди записей крупных сольных произведений (всего около 10) нет вообще ни одного рахманиновского (исключительный художественный интерес представляют среди них интерпретации 32 вариаций Бетховена, Карнавала Шумана и Сонаты си-бемоль минор Шопена). Не существует вообще рахманиновских записей крупных произведений Баха (а они преобладали среди тех 17-ти, которые вошли в репертуар великого пианиста), сонат Бетховена (а их Рахманинов исполнял с большой концертной эстрады двенадцать — №№ 7, 8, 12, 14,

16, 17, 23, 24, 26, 27, 30, 32). Из крупных шопеновских произведений, кроме Сонаты си-бемоль минор, некачественно зафиксированы Третья баллада и Третье скерцо, в то время как Рахманинов исполнял обе зрелые Сонаты, все четыре Баллады, все Скерцо, Фантазию фа минор. Из пяти игравшихся Рахманиновым Венгерских рапсодий Листа (№№ 2, 9, 11, 12, 15) осталась запись на старой эдисоновской аппаратуре одной Второй — и т. д. и т. п. В последние годы жизни Сергей Васильевич, уровень мастерства которого продолжал оставаться непревзойденным, предлагал фирме «Виктор» записать целиком несколько сольных программ, но это не показалось предпринимателям достаточно хорошим бизнесом.

В адрес интерпретации шопеновской Сонаты си-бемоль минор — одной из самых известных среди записей, сделанных Рахманиновым, — неоднократно раздавались упреки профессионалов, полагавших, что он исполняет произведение слишком по-своему. Вместе с тем примечательно, что выдающийся советский шопенист Г. Г. Нейгауз в данной связи четко сформулировал особую «русскость» рахманиновской трактовки: «Как будто по Rue de la Paix (Рю де ля Пэ) вдруг понеслась гоголевская тройка, перед которой все расступается, или вместо тихой Сены возникло внезапно перед вашим ошеломленным взором «Невы державное течение...»¹ По признанию же самого Рахманинова, он ощущал музыку великого польского композитора, как удивительно современную: «Шопен! Со времени, когда мне было 19 лет, я почувствовал его величие и восхищаюсь им до сих пор. Он и сегодня современнее многих современных. Просто невероятно, что он остается столь современным. Это столь потрясающий гений, что в наши дни нет композитора более современного по стилю, и он остается для меня величайшим из гигантов»². Слова эти становятся особо весомыми, если вспомнить, насколько творчески плодотворной явилась приверженность Рахманинова-композитора великим традициям лирико-эпико-трагедийной музыки Шопена. Невозможно не подумать и о том, как по-своему, но столь же страстно вдохновлялся шопеновской музыкой молодой Скрябин

¹ С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, с. 442.

² «Interpretation Depends on Talent and Personality» — «The Etude», 1932, April.

и как в определенные моменты, особенно в некоторых своих Этюдах, сближался с Рахманиновым именно на почве следования тем же мятежным свободолюбивым заветам.

Таким образом, Рахманинов-исполнитель отнюдь не случайно наиболее смело творчески «корректировал» музыку того из сверстников, который наиболее остро реагировал на современность — Скрябина, и того из композиторов прошлого, кого убежденно считал «современнее современных» — Шопена. Поэтому он и уделял шопеновским произведениям такое большое место в своих программах.

В основе понимания современности музыки, а отсюда и отношения к современному музыкальному творчеству, у Рахманинова лежал критерий идейно-образной содержательности. Об эстетических воззрениях Рахманинова нам приходится более всего судить по его многочисленным интервью, предоставляющим ценный, но отнюдь не простой материал. Ибо следует помнить о специфике этого журналистского жанра, где броскость изложения мыслей легко может торжествовать над точностью формулировок, где многое по необходимости говорится вообще, без конкретизации широких положений. Не следует забывать еще и о неточностях двойного перевода, так как если даже Рахманинов отвечал интервьюерам по-английски, он не настолько свободно владел этим языком, чтобы мысленно не переводить свои ответы с русского. Все это предостерегает от увлечения отдельными формулировками и заставляет проверять их, сопоставляя друг с другом, с другими сведениями, с самой творческой практикой композитора.

Если пренебречь таким подходом, то очень легко, например, увидеть во взглядах Рахманинова на природу музыкального творчества лишь «стандартный романтический» примат чувства над разумом. Ибо в его интервью часто говорится об отсутствии у «современных композиторов» именно «чувств», «сердца» и т. п. Но не менее часто он говорит о глубине чувств, неотделимой от глубины мыслей, например: «Вся та музыка, которая является творением гения и потому содержит великую глубину чувств, ставит самые трудные проблемы». И в том же интервью высказывает убеждение в том, что стиль исполнения «меняется, конечно, вместе с глубиной или интенсивностью смысла сочине-

ния»¹. Или же вспомним еще раз его слова о том, что «музыка — как поэзия: она и страсть и проблема».

Точно так же нельзя, выхватывая отдельные броские фразы из интервью, данных Рахманиновым, полагать, будто он категорически отвергал «всю современную музыку». Напротив, он много и серьезно в нее вслушивался и вдумывался, стремился разобраться, понять, избегая сразу судить о сложном новом произведении после первого прослушивания, саркастически замечая, что это умеют «только критики». Так, например, услышав по радио Седьмую симфонию Шостаковича, он не стал ничего говорить о ней находившемуся с ним вместе Ф. Ф. Шаляпину, очень хотевшему узнать мнение своего старшего друга. В шестой главе уже шла речь о том, как Рахманинов старался вникнуть в музыку Прокофьева. Были у него и интересные попытки широкого осмысления вопроса о путях современной музыки. Так, уже после смерти Рахманинова было опубликовано написанное им в 1939 году письмо к критику Леонарду Либлингу, готовившему материалы для симпозиума по современной музыке. В письме говорилось, что «сочинители новой музыки» — «больше размышляют, протестуют, анализируют, рассуждают, высчитывают и высиживают, но не могут возликовать (exult)». «Возможно, — продолжает Рахманинов, — что они сочиняют в духе времени; но может быть также, что сам дух времени не призывает к музыкальному выражению. Если это так, то вместо того, чтобы компоновать музыку выдуманную, а не прочувствованную, композиторам лучше было бы оставаться в молчании и предоставить выражать современность тем авторам и драматургам, которые являются мастерами фактического и буквального и не должны заботиться о душевной сфере»². А в длительной беседе с И. С. Яссером по поводу теоретической работы последнего «Об основах будущей тональной системы» Рахманинов, высказывая вновь «сомнения в правильности выбранного современной музыкой пути, равно как и в искренности ее представителей» не стал тем не менее осуждать всех без разбора. «Когда я попытался, — вепоминал Яссер, — сказать что-то в защиту некоторых других современных композиторов, — на

¹ «Interpretation Depends on Talent and Personality». — «The Etude», 1932, April.

² «The Musical Courier», 1943, April, 4.

мой взгляд далеко не бездарных и во всяком случае морально безупречных в делах искусства, — Рахманинов поспешил оговориться, что суждение его относится главным образом к «крайним» (слово это он произносил с особой неприязнью), но что среди остальных, по общему закону, несомненно есть исключения как в смысле внутренней порядочности, так и различий степени таланта. Имен последних, однако, он не назвал, хотя я и наводил его на это осторожными вопросами»¹. Таким образом, рахманиновская непримиримость к «современной музыке» относилась более всего к формалистическим крайностям так называемого «авангарда».

Яснее же всего рахманиновский критерий содержательности музыки нашел свое выражение там, где музыканту довелось говорить об основах собственного творчества, исходя из своей композиторской и исполнительской практики. «Я не хочу утверждать, — говорится в интервью «Композитор как интерпретатор», — что артист-исполнитель не обладает воображением. Но есть все основания считать, что композитор обладает большим даром, ибо он должен прежде, чем творить — воображать. Воображать с такой силой, чтобы в его сознании возникла отчетливая картина будущего произведения, прежде, чем написана хоть одна нота. Его законченное произведение является попыткой воплотить в музыке самую суть этой картины. Из этого следует, что когда композитор интерпретирует свое произведение, эта картина ясно вырисовывается в его сознании, в то время как любой другой музыкант, исполняющий чужие произведения, должен воображать себе совершенно новую картину»².

Но главным рахманиновским манифестом жизненно-реалистической образности музыкального творчества явилось его последнее большое интервью, опубликованное менее чем за полтора года до его кончины, в конце 1941 года. Здесь музыкант ясно направляет критику именно в адрес модного авангардизма: «У меня не вызывает симпатии композитор, сочиняющий согласно предвзятым формулам или теориям. Или же композитор, пишущий в определенном стиле, потому что так модно. Великая музыка никогда не возникала таким путем и, смею сказать, и не будет так возникать».

¹ Воспоминания о Рахманинове, т. 2, с. 338.

² Письма, с. 560.

О себе же самым Рахманинов прежде всего говорит следующее: «Занятия композицией — столь же важная часть моего существования, как питье и еда; это — одна из необходимых жизненных функций. Мое постоянное желание сочинять музыку есть в действительности мое внутреннее побуждение выражать звуками свои чувства точно так же, как я говорю для того, чтобы выражать свои мысли. Это, полагаю, и есть функция музыки в жизни каждого композитора; любая другая функция, которую она может выполнять, есть нечто чисто случайное»¹. Далее, однако, выясняется, что речь идет не о выражении неких «чувств вообще», а лишь таких, в которых отражается вся полнота человеческого бытия: «Музыка должна быть в конечном счете выражением всей личности композитора... В музыке должны найти отражение родина композитора, его любовь, вера, книги, картины, которые произвели на него впечатление. Музыка должна быть продуктом всей суммы жизненного опыта композитора. Изучите шедевры любого великого музыканта, и вы найдете в них все аспекты его личности и окружающей среды. Время может изменить техническую сторону музыки, но не может изменить ее предназначения»².

С этих позиций Рахманинов стремится убедить молодых композиторов в том, что небывалым новым музыкальным языком может заговорить лишь тот, кто уже хорошо овладел старым (приводя в пример серьезную выучку Стравинского у Римского-Корсакова); что начинать надо не с изобретения неслыханных слов, а с изучения уже существующих, и тогда можно сказать много нового, но лишь в том случае, если «вы имеете сказать нечто важное».

Под конец интервью Рахманинов конкретнее, чем когда-либо, раскрывает не раз проскальзывавшие в прошлом признания в том, что при сочинении музыки у него всегда была своя внутренняя программа, которую он обычно не объявлял, предоставляя слушателям право свободно ее расшифровать: «Когда я сочиняю, мне очень помогает, если у меня в мыслях недавно прочитанная книга, или прекрасная картина, или поэма. Иногда в голове у меня определенная идея или исто-

¹ Music should speak from the heart. A conference with Sergei Rachmaninoff. — «The Etude», 1941, Dec.

² Там же.

рия, которые я стараюсь обратить в звуки, не открывая источника своего вдохновения... я нахожу, что музыкальные идеи приходят ко мне скорее, если у меня есть для обрисовки определенный внемузыкальный объект. И это особенно важно при сочинении небольших фортепианных пьес». Тут Рахманинов сам определяет свою особую склонность к «сжатой» драматургии, убеждая молодежь, что небольшая пьеса «вполне может стать таким же шедевром, как и большое произведение», что фортепианные миниатюры ему было всегда труднее писать, чем крупные оркестровые опусы, потому что в первых он — «целиком во власти своей тематической идеи, которая должна быть представлена сжато и без отступления». Ведь в конце концов «сказать то, что вы имеете сказать, и сказать это кратко, ясно, немногословно — вот самая трудная задача, стоящая перед художником»¹.

Центром же этого истинного эстетического завещания великого художника-практика являются слова, которые Рахманинов мог бы поставить эпиграфом ко всему своему творчеству:

«В моих собственных сочинениях я не делал сознательных усилий быть оригинальным, или романтиком, или национальным, или каким-либо еще. Я просто записывал на бумагу как можно естественнее ту музыку, которую слышал внутри себя. Я русский композитор, моя родина определила мой темперамент и мое мировоззрение. Моя музыка — детище моего темперамента, поэтому она — русская...»²

«Темперамент и мировоззрение» Сергея Васильевича Рахманинова определил труднейший рубеж в судьбах России, когда она шла к величайшему революционному перевороту всемирно-исторического значения. В развитии русской художественной культуры, достигшей к этому времени классических народно-реалистических высот, наступил тогда новый, сложнейший этап. Здесь одновременно вспыхнули и закатные лучи буржуазного декаданса, и ранние зори искусства пролетариата. Вместе с тем важная роль принадлежала художникам, в сложно-противоречивом мировоззрении которых преобладала общедемократическая направленность, и они стремились в трудных условиях продолжить традиции

¹ «The Etude», 1941, Dec.

² Там же.

своих великих предшественников. Именно такова была позиция Рахманинова, как и большинства значительнейших русских композиторов конца XIX — начала XX века.

Непоколебимо сохраняя глубокое уважение к традициям музыкальной классики, Рахманинов в то же время по непосредственной отзывчивости на учащенный эмоциональный пульс эпохи был близок страстному новатору — Скрябину. Однако на близком расстоянии пламенная эволюция музыки Скрябина настолько ослепила многих современников, что они противопоставили его новаторство «традиционализму» Рахманинова. И только позднее, в исторической перспективе, стало выясняться истинное своеобразие рахманиновского творчества. Среди представителей сложного по облику «рубежного» поколения русских музыкантов Рахманинов наиболее органично совместил чуткое восприятие напряженной атмосферы своего века со стойкой верностью высоким традициям, своеобразную интенсивность художественного мышления — с глубиной и прочностью жизненно-объективных, народно-национальных связей. Поэтому рахманиновское творчество в своей полувековой эволюции указывает ценные ориентиры, помогающие понимать пути развития музыкального искусства на сложнейшем его историческом перепутье.

Обладая бесспорной склонностью к широкому охвату различных музыкальных жанров, Рахманинов был в этом близок традиции реалистически-многогранного искусства русских классиков XIX века. При этом для его раннего творчества (1890-е годы), как и для всей русской школы, чрезвычайно важным явилось взаимообогащающее равновесие между вокальными и инструментальными жанрами. И в дальнейшем Рахманинов эффективнее, чем кто-либо из русских композиторов его поколения, работал над оперой и романсом. Но в зрелом творчестве «центр тяжести» стал перемещаться здесь у него в инструментальную партию. Позднее же он вообще перестал обращаться к этим жанрам.

Однако если союз со словом и сценическим действием стал серьезно осложняться, то композитор очень результативно использовал другие синтетические жанровые возможности — в пределах инструментальной музыки.

В данном смысле показательна особая роль фортепианных концертов в рахманиновском наследии. За

всю историю своего существования этот жанр ни у одного крупного композитора не занял столь важного, первостепенного места в творчестве, как у Рахманинова. Разумеется, большую роль сыграл здесь его феноменальный пианистический дар. Вместе с тем не это было коренной причиной явления. Ведь Моцарт и Бетховен, Шопен и Лист, Скрябин и Метнер — тоже выдающиеся пианисты — создали высокие образцы фортепианных концертов. Тем не менее в их наследии первое место принадлежит иным жанрам.

Решающей причиной оказался здесь не пианизм вообще, а демократически-общительная, по-шалаяпински певучая и декламационно-выразительная природа исполнительского мастерства Рахманинова, весь широкий размах его концертной и оперно-дирижерской деятельности. И с годами, когда Рахманинову-композитору стало труднее «петь со словами», исполнительство очень помогло ему остаться широкообщительным «певцом без слов». Самые же непосредственные возможности лежали здесь для него в сфере фортепианной музыки. А из фортепианных жанров особое значение приобрел для Рахманинова именно концерт, предоставлявший наибольшие возможности для взаимообогащающего воссоединения всех основных граней его дарования. Как симфоническое произведение широкого масштаба, фортепианный концерт был «по руке» Рахманинову — и композитору, и пианисту, и дирижеру. И концерт был еще особенно «по сердцу» Рахманинову как ярко демократический, самый синтетический из крупных бестекстовых инструментальных жанров.

В стремлении соединить в фортепианном концерте симфонизм и общительную вокально-речевую выразительность тематизма Рахманинов был прямым наследником Чайковского. Но Рахманинову довелось не просто развивать эту традицию, а и с особой силой опираться на нее. Самые значительные свои замыслы Чайковский доверил опере и симфонии, Рахманинов же — концерту и симфонии. На протяжении полувека Рахманинов примерно через каждые семь—десять лет обращался к созданию очередного концерта или новой редакции прежнего, и всякий раз эти произведения оказывались важными вехами в эволюции музыкального стиля композитора. А Второй и Третий концерты Рахманинова заняли одно из первых мест в музыкальном творчестве своего времени.

Зрелый рахманиновский стиль сформировался в момент острого перелома в истории русского музыкального творчества. Для кучкистов социально-широкозначимой центральной темой была многовековая эпико-драматическая «судьба народная». Мощный общественный сдвиг 1860-х годов с особой социально-психологической остротой и демократической широтой выдвинул также тему «судьбы человеческой», ставшую центральной в творчестве Чайковского. Не изолируя эти темы друг от друга, русская музыкальная классика раскрыла их на народно-национальной основе с подлинно интернациональной широтой и значимостью.

Но к концу XIX века стремительный ход историко-революционного развития, особенно напряженный в России, уже выдвинул новую величайшую тему, которая должна была стать теперь центральной в искусстве. Это была тема «судеб народных» и «судеб человеческих» в их небывало всеобъемлющей и активно-действенной взаимосвязи. Осуществить в полной мере эту грандиозную задачу предстояло уже искусству социалистического реализма, зори которого и блеснули с наступлением XX века в первых произведениях пролетарской литературы. Но для того чтобы метод социалистического реализма утвердился во всех областях художественного творчества, требовалось осуществление великого революционного переворота, построение нового общества, возникновение новой творческой интеллигенции.

Самым же ценным в деятельности «рубежного» поколения русских художников, стоявших на общедемократических позициях, было то, что лучшие его представители не перестали стремиться к воплощению большой широкозначимой темы. В частности, такой темой для крупнейших русских композиторов этого поколения явилась развернутая в широких масштабах тема острой драматической борьбы, отмеченная страстным устремлением к победе «света над мраком».

Вместе с тем для них стало характерным воплощение самых остродраматических и эпических образов либо в этически-отвлеченном, либо в подчеркнуто лирическом плане. Так, молодые Скрябин и Рахманинов с повышенной эмоциональностью реагировали на предгрозовую атмосферу рубежа XX века, перекликаясь в своем творчестве с разными художественными явлениями — от революционного романтизма раннего Горького до «демонических» исканий Врубеля.

По мере наступления художественной зрелости Рахманинов все более интерпретировал в своем творчестве выдвинутую эпохой грандиозную драматическую тему как тему Родины. Ему не были, разумеется, доступны ясное осознание и, следовательно, образная конкретизация борьбы великих народно-революционных сил, определивших судьбы России. Но собственное остро лирическое мировосприятие накаленной атмосферы эпохи великих социальных потрясений Рахманинов наиболее непосредственно и глубоко из всех композиторов своего поколения связывал с воплощением образов Родины. Он трепетно вглядывался в красоту родной природы, вслушивался в родные напевы, напряженно вдумывался в сложные современные судьбы отчизны, исполняясь то острых тревог, мрачных предчувствий и суровой драматической настороженности, то уверенной волевой решимости и светлых восторженных надежд. Отсюда и проистекает тот сложный, но глубоко органичный синтез лирических, драматических и народно-эпических элементов, который стал характерным для его стиля.

И слияние стилистических черт так называемых московской и петербургской композиторских школ, отмечаемое у многих русских музыкантов рубежа двух веков, у Рахманинова было особенно органичным. Ибо оно наиболее непосредственно вытекало из самого содержания центральной темы творчества композитора. Рахманиновская лирико-эпико-драматическая тема Родины на переломном этапе развития русской музыки оказалась преемницей обеих центральных тем великого народно-реалистического искусства отечественных классиков, тем «судьбы народной» и «судьбы человеческой».

Но эта преемственность была далеко не простой. Чайковский и кучкисты раскрывали свои главные темы с большей образной (в частности, историко-социальной) конкретностью и многогранностью. А остро волновавшие Рахманинова судьбы Родины представлялись ему в осложнившейся, неясной жизненной перспективе, и помыслы о них он мог воплощать преимущественно в обобщенном, подчеркнуто лирическом аспекте. Тем не менее, стремясь поведать об этих судьбах, композитор откликнулся на новые кардинальные запросы своего времени, благодаря чему сумел в ряде важных отношений продолжить традиции русской музыкальной классики.

Так, например, во многих своих произведениях Рахманинов глубоко почвенно и ярко своеобразно решил

чрезвычайно осложнившуюся на рубеже XX века проблеме народно-песенных основ индивидуального композиторского языка. В прямой связи со своей центральной темой он проявил особый интерес к исконным, но все еще живым, в веках не стершимся чертам русского народно-национального мелоса, чутко улавливая их и в старинных крестьянских лирико-эпических песнях и в знаменном роспеве. Эти черты он претворил в остро-современном плане. В своих лучших мелодических темах и их интенсивной разработке Рахманинов драматизировал коренные свойства старинных русских напевов. При этом он оригинально синтезировал достижения отечественного лирико-драматического и эпического симфонизма. И осуществить это с наибольшим успехом композитор смог не в пределах сюжетно-конкретизированных оперно-вокальных, а в обобщенных инструментально-симфонических жанрах, в первую очередь — в знаменитых Втором и Третьем концертах, пронизанных взволнованным дыханием своего века лирико-эпико-драматических поэмах о Родине.

Таким образом, не что иное, как исторически обусловленная сложность центральной широкозначимой темы определила своеобразие творчества Рахманинова, в частности — его жанрово-стилистические отличия от наследия русской музыкальной классики XIX века. Рахманинов — великий представитель того поколения русских музыкантов, на долю которого выпали огромные творческие трудности и которое не отстранилось от тяжелой борьбы за высокие демократические идейно-художественные принципы. Это и определило высокий исторический смысл его музыкального наследия, неослабевающее воздействие на современную аудиторию и важное значение его лучших достижений для передового искусства наших дней.

ПРИЛОЖЕНИЕ

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

- А. Н. С. — 95
 Абрань Э.—381
 Авик П. Я.—12, 15
 Авьерино Н. К.—503
 Аксена-Крейц — 202
 Александр III—214
 Александра Н. А.—97, 220, 244
 Александрович (псевдоним По-
 кровского) А. Д.—450
 Алексева Е. Н.—2
 Алчевский И. А.—470
 Альбер Э. Ф. д'—38
 Альбрехт К. К.—25, 33
 Алькан Ш.—610
 Альтани И. К.—101, 107, 348
 Альтшулер М. И.—364, 404, 499,
 501
 Алябьев А. А.—540
 Амфитеатров А. В.—106
 Амфитеатров В. Н.—300, 301
 Андреев Л. Н.—396, 449
 Андреев П. З.—450
 Ансерме Э.—577
 Антонова В. П.—см. Фокина
 В. П.
 Апухтин А. Н.—185, 193, 195,
 244, 271
 Арбатский Ю.—596
 Аренский А. С.—44, 46—49, 55,
 56, 74—76, 80, 87, 88, 91, 95,
 101, 106, 129, 138, 148, 187,
 198, 199, 203, 225, 266, 269,
 270, 274, 301, 360, 383, 422,
 610
 Аркадий Михайлович.—см.
 Керзин А. М.
 Архангельский А. А.—166
 Асафьев Б. В.—284, 292, 341—
 343, 345, 447, 474
- Багге — 17
 Багриновский М. М.—474
 Базыкин В. И.—600
 Байдлер Ф.—348
 Байрон Д.—40, 146, 211, 240
 Бакалейников В. Р.—599
 Бакланов Г. А.—362, 502
 Балакирев М. А.—37, 139, 199,
 202, 357, 360, 610
 Бальмонт К. Д.—246, 247, 413,
 417, 442, 448, 449, 454, 478
 Барклай (урожд. Рибнер) Д.—
 507
 Бартенев П. И.—7
 Барцевич С.—304
 Бах И. С.—17, 36, 44, 75, 134,
 212, 338, 374, 407, 467, 498,
 539, 540, 549, 597, 603, 610,
 611
 Бах Ф. Э.—540
 Бахметьев Н. И.—163
 Бахметьева М. А.—4
 Баццини А.—78
 Бекетова Е. А.—306
 Беклин А.—394, 395
 Белопольская—23, 30
 Белый Андрей (псевдоним Бу-
 гаева Б. Н.)—473, 476, 478
 Беляев М. П.—199, 243, 253,
 255, 258, 375
 Бер Ф.—400
 Бергер — 265
 Беренс Г.—17
 Берков В. О.—99
 Берлиоз Г.—366, 407, 589
 Бертенсон С.—106, 132, 157,
 183, 394, 483, 484, 494, 535
 Бетховен Л. ван—17, 19, 25, 30,
 36, 45, 52, 134, 135, 203, 212,
 249, 271, 272, 292, 337, 357,
 374, 386, 407, 418, 498, 500,
 501, 531, 570, 571, 577, 594,
 597, 602, 609—611, 619

* Составил А. К. Модин.

- Бианколли Л.—593
 Бизе Ж.—259, 513, 546
 Бичем Т.—557, 571
 Блок А. А.—221, 421, 440, 476,
 562, 584
 Блуменфельд Ф. М.—253, 363
 Богданович А. В.—450
 Бойто А.—275
 Боначич А. П.—363
 Бооль Н. К.—361, 362
 Борисяк А. А.—334
 Бородин А. П.—32, 41, 49, 71,
 79, 84, 116, 135, 142, 158,
 199, 217, 223, 226, 249, 349,
 357, 461, 467, 560—562, 606,
 610
 Бортникова Е. Е.—2
 Бортнянский Д. С.—166
 Брам О.—381
 Брамс И.—50, 86, 304, 374, 407,
 550, 607
 Брандуков А. А.—79, 89, 198,
 278, 303, 304, 333, 334, 340,
 356, 379
 Брассен Л.—602
 Бремзен О.—270
 Бреслау С.—502
 Брюсов В. Я.—306, 478
 Бузони Ф.—498, 532
 Букиник М. Е.—93, 102, 186,
 201, 398, 441—442
 Булахов П. П.—6
 Буллерман Р. Р.—203
 Буля — см. Волконская И. С.
 Бунин И. А.—274, 339, 369, 371
 Бутаков П. И.—11, 14
 Бутакова Л. П. см. Рахмани-
 нова Л. П.
 Бутакова (урожд. Литвинова)
 С. А.—14, 15, 19—21, 144,
 156, 256
 Буткевич С. Э.—278, 279, 379
 Бутото-Названова О. Н.—474

 Вагнер Р.—73, 83, 92, 194, 212,
 312, 357, 374, 379, 398, 407,
 575, 602, 607
 Вальтер Б.—534, 557, 574, 577
 Варламов А. Е.—6
 Варламов К. А.—106
 Варлих Г. И.—266
 Василий — см. Рахманин В. И.
 Васнецов В. М.—258
 Вебер К. М.—45, 407
 Вейнгартнер Ф.—356

 Верди Д.—366, 607
 Вержбилович А. В.—206
 Верстовский А. Н.—259
 Вивальди А.—407, 540
 Внелгорские, братья — 5
 Вильбушевич Е. В.—44
 Вильшау В. Р.—508, 546, 549,
 558, 570, 571
 Виноградский А. Н.—253
 Винтер-Рожанская Е. Р.—262,
 263
 Власов С. Г.—107
 Волконская (урожд. Рахмани-
 нова) И. С.—302, 504, 534,
 576, 577, 603, 604, 605
 Волконская С. П.—505, 534, 577
 Волконский П. Г.—504, 505
 Волтер — 4
 Врубель М. А.—258, 620
 Всеволожский И. А.—108
 Вуд Г. Д.—569, 574, 575
 Вьетан А.—278
 Вяземский П. А.—268

 Габрилович О. С.—499
 Гайдамович Т. А.—334, 336
 Гайдн И.—47, 499, 610
 Галина Г. (псевдоним Г. А. Эй-
 нерлинг)—306—308, 371
 Галлатин А.—596
 Галли А. И.—25—28, 40
 Галуппи Б.—166
 Гедике А. Ф.—200, 270, 356
 Гейне Г.—6, 179, 180, 182, 547
 Гендель Г. Ф.—50, 374, 610
 Гензельт А. Л.—23, 36, 78
 Гершвин Дж.—511
 Гете И. В.—179, 180, 385, 478
 Гивенталь И. А.—110
 Гиппиус З. Н.—492
 Главач В. И.—136
 Глазунов А. К.—106, 199, 204,
 224, 242, 243, 252—255, 258,
 274, 303, 357, 360—362,
 373, 375, 376, 398, 407, 465,
 474
 Глен А. Э. фон — 264
 Глинка М. И.—5—7, 83, 108,
 113, 121, 135, 139, 140, 143,
 148, 164, 202, 223, 258, 352,
 357, 360, 474, 561, 571, 606,
 610
 Глиэр Р. М.—201, 355, 358, 399
 Глюк К. В.—259
 Гнесина Е. Ф.—302

Гоголь Н. В.—297, 398, 433,
537
Годар Б. Л. П.—89, 202
Годовский Л.—400, 500, 610
Годрон—137
Голейзовский К. Я.—454
Голенищев-Кутузов А. А.—
148, 221, 371
Голицын А. В.—603
Голованов Н. С.—546
Гольденвейзер А. Б.—50, 81,
189, 201, 202, 206, 264, 270,
276, 334, 356, 363, 401, 465,
515, 546
Гольшман В.—557, 569
Горенштейн Я.—534
Горовиц (урожд. Тосканини)
В.—571, 575, 579
Горовиц В. С.—532, 571, 575,
579, 599
Горский А. А.—454
Горький А. М.—241, 252, 274,
299, 342, 353, 360, 482, 620
Гофман И. К.—207, 376, 377,
406, 407, 500, 531, 532
Греков Н. П.—5
Гретри А. Э.—540
Гречанинов А. Т.—474
Гржимали И. В.—264
Грибоедов А. С.—139
Григ Э.—66, 71, 77, 85, 208,
337, 357, 406, 407, 409, 510,
521, 531, 607
Григорович Д. В.—155
Григорович К. К.—357
Громов М. П.—346
Грофе Ф.—512
Грызунов И. В.—351, 363
Гуно Ш. Ф.—6, 89, 136, 203,
501
Гурилев А. Л.—6
Гусенс Ю.—571
Гутхейль К. А.—102, 105, 114,
125, 127, 139, 154, 206, 270,
400
Гюго В.—88, 308

Давид Дж.—7
Давидов А. А.—200
Давидова М.—209
Давыдов (псевдоним И. Н. Го-
релова) В. Н.—106, 416
Давыдов Д. В.—559
Давыдов К. Ю.—17, 20, 38
Дакен Л. К.—610

Даль Н. В.—273
Дамрош В. И.—404, 501, 502,
504, 535
Данилин Н. М.—412, 454, 455,
463
Данилова М.—442
Данте А.—264, 319, 320, 324
Даргомыжский А. С.—6, 7,
148, 259, 309, 318, 348, 351,
363
Даунс О.—509, 510, 578, 593
Дворжак А.—510, 607
Дебюсси К. А.—381, 407, 610
Дейша-Сионицкая М. А.—107,
180, 266
Демянский В. В.—16, 17
Держинская К. Г.—399
Дефер—13, 14
Дианин А. М.—544
Дисней У.—599
Дмитрий Иванович—3
Доброхотов Б. В.—209
Донаньи Э.—610
Дорати А.—576
Достоевский Ф. М.—31, 32
Драницына Н. К.—15
Дурасова О. Н.—408
Дюбюк А. И.—6, 23, 25, 26
Дюка П.—502
Дягилев С. П.—376

Екатерина II—4
Елена Стефановна—3
Елизавета Петровна—3
Ермолова М. Н.—38, 398
Ершов И. В.—266, 474
Есипова А. Н.—28, 472

Жильбер—137
Жихарева М. Д.—4
Жуковская (урожд. Крейцер)
Е. Ю.—184, 198, 252, 253,
265, 267, 268, 273, 301, 367,
398, 450
Жуковский В. А.—127, 211,
309
Жуковский Н. Е.—137

Забела Н. И.—см. Забела-Вру-
бель Н. И.
Забела-Врубель Н. И.—303
Затаевич А. В.—13, 244, 256
Заур Э.—38

- Збуева Е. И.—352
Зверев Н. С.—20, 23—37, 39, 40,
43, 44, 46, 50—56, 60, 61, 78,
102, 103, 178, 183, 267
Зверева А. С.—24, 30, 39
Зилоти, семья—416
Зилоти А. И.—5, 20, 24—28,
38, 40, 44—46, 49, 50, 53,
55—57, 59—62, 66, 75, 79—
82, 105—107, 127, 144, 145,
202, 260, 264, 265, 270,
276—279, 302—304, 333, 354,
356, 361, 376, 379, 405, 407,
451—453, 464, 469, 471,
475, 479, 480, 491, 504—506,
596, 607
Зилоти (урожд. Третьякова)
В. П.—24, 59, 81, 354
Зилоти Д. И.—61, 145
Зилоти И. А.—62
Зилоти С. И.—106, 366
Зилоти (урожд. Рахманинова)
Ю. А.—9, 20, 23
Зимин С. И.—474, 490
- Иван (Иоанн) III—3
Иван (Вечни)—3
Иванова А. З.—100
Игумнов К. Н.—27, 31, 44, 56,
81, 278, 301, 360, 379, 385
Изаи Э.—278, 304, 500
Иноземцев П. И.—262
Иордан И. Н.—105
Ипполитов-Иванов М. М.—303
Исаакян А.—221, 476
- Казальс П.—406, 407, 500, 577
Калашников Ю. С.—416
Калинников В. С.—274, 275, 565
Каменский В. С.—379
Каменцева-Щербина Е. А.—27
Кандинский А. И.—330, 331,
339, 461, 462
Каратыгин В. Г.—410, 474
Кардашева О. Н.—27
Карлович Я.—379
Карреньо Т.—374
Кастальский А. Д.—165, 297,
412, 455—457, 464
Качалов (наст. фамилия —
Шверубович) В. И.—505
Кашкин Н. Д.—23—25, 75, 78,
103, 107, 108, 154, 178, 198,
270, 278, 349—352, 355, 358,
364, 409
- Кашперова Е. В.—27
Кваст-Ходапп Ф.—357
Келдыш Ю. В.—110, 203
Кенеман Ф. Ф.—27, 31, 93
Керзин А. М.—304, 376
Керзина М. С.—304, 371, 376
Керубини М. Л. З.—540
Киркор Г. В.—105, 209
Клементьев Л. М.—107
Клиндворт К. К.—26, 28
Ключевский В. О.—559
Книппер-Чехова О. Л.—505
Кожевникова Л.—99
Колонн Э.—203, 409
Кольцов А. В.—7, 210, 367,
369
Комиссаржевская В. Ф.—260,
342, 346, 371, 381, 414—416
Конен В. Д.—509
Коновков С. Т.—350
Коноваловы—125, 206, 211
Конюс Б. Ю.—534
Конюс Л. Э.—78, 95, 96, 101,
102
Конюс (урожд. Рахманино-
ва) Т. С.—302, 451, 534, 549,
574, 576, 579
Конюс Ю. Э.—198, 202, 516
Корелли А.—539, 541, 543, 544,
546, 549, 550, 571, 592, 611
Корещенко А. Н.—27, 31, 78,
93, 102, 104, 105, 197, 198, 204
Коринфский А. А.—415
Коровин К. А.—258, 262
Короленко В. Г.—138
Корсов (псевдоним Г. Г. Ге-
ринга) Б. Б.—107
Корто А.—546
Коутс А.—479, 534, 538, 545
Кошиц Н. П.—474—476, 492
Крейн Д. С.—89
Крейслер Ф.—495, 500, 511,
513, 531, 539, 550, 611
Крейцер Е. Ю.—см. Жуков-
ская Е. Ю.
Крейцер Ю. И.—265
Крейцеры, семья—275
Кросс Г. Г.—16
Кругликов С. Н.—78, 108, 166,
173, 274
Круглов А. В.—305, 306
Крылов И. А.—4
Кулидж К.—502
Купер Э. А.—479, 490
Куперен Ф.—540
Куприн А. И.—274

Кусевицкие, семья — 399, 400
Кусевицкий С. А. — 399, 452,
453, 466, 469, 479, 490, 545
Кюи Ц. А. — 200, 253—255, 261

Лавровская Е. А. — 38, 39, 57,
198

Ладухин Н. М. — 44

Лазарева Д. И. — 270

Ланге Х. — 602

Лангевиц Г. — 202, 203

Лангер Э. Л. — 80, 270

Ларош Г. А. — 164

Левин И. А. — 44, 88, 103, 104

Левин М. — 596

Левитан И. И. — 252

Легар Ф. — 375, 401

Лейда Дж. — 106, 132, 157, 183,
394, 483, 484, 494, 535

Ленин (Ульянов) В. И. — 241,
353, 354, 360

Ленский А. П. — 345, 363

Леонкавалло Р. — 109, 129, 183

Леонова М. Ф. — 355

Лермонтов М. Ю. — 57, 88, 146,
150, 154, 155, 244, 272, 476

Либлинг Л. — 614

Ливен А. А. — 272, 274

Липаев И. В. — 260, 270, 362

Лист Ф. — 20, 26, 38, 86, 89,
93, 136, 138, 201, 203, 212,
218, 240, 278, 279, 304, 303,
325, 356, 357, 379, 398, 407,
490, 493, 497, 499, 501, 502,
512, 536, 540, 550, 577, 597,
601, 602, 607, 609, 610, 612,
619

Литвин Ф. — 413

Литвинова М. А. — 10

Лодий З. П. — 474

Лодыженская А. А. — 97, 98,
150, 214, 220—222

Лодыженские, семья — 221, 222

Лодыженский П. В. — 97, 206,
221, 222

Лоррен У. — 264

Лужский (Калужский) В. В. —
505

Лыиков Я. Н. — 144

Лыикова Е. Н. — 144, 174

Львов А. Ф. — 5, 6, 161, 163, 166

Любатович Т. С. — 261, 267

Люнье По О. М. — 381

Лютославский В. — 550

Лядов А. К. — 243, 303, 339,
360, 375, 379, 422, 433, 452,
525, 610

Мазель Л. А. — 284, 337

Мазетти У. А. — 474

Мазини А. — 203

Майкапар С. М. — 16, 17

Майков А. Н. — 383, 415, 419

Мак-Доуэлл Э. — 374

Мак-Кормик Д. — 513

Максимов Л. А. — 27—29, 32,
33, 35, 36, 40, 43—45, 51, 56,
78, 81, 93, 103, 104, 267

Малер Г. — 404, 409

Малько Н. А. — 557

Малютин С. В. — 258

Маманович М. Ф. — 6

Мамин-Сибиряк Д. Н. — 274

Мамонтов С. И. — 137, 258,
260—263

Мандровский Н. Б. — 600

Марина — см. Шаталина М. А.

Масканыи П. — 109, 453

Мей Л. А. — 23, 308

Мейерхольд В. Э. — 416

Мейчик А. — 403

Мельгунов Ю. Н. — 87, 172

Менгельберг Ж. В. — 379, 443,
534

Мендельсон-Бартольди Я. Л.
Ф. — 357, 407, 501, 549, 610

Ментер С. — 38

Мережковский Д. С. — 98, 369,
371, 372, 492

Метерлинк М. — 375, 380—382

Метнер А. М. — 533, 558, 571

Метнер Н. К. — 292, 357, 399,
465, 471—474, 501, 505, 511,
515, 516, 533, 536, 544, 558,
571, 609, 610, 619

Метнер Э. К. — 473

Миллер В. — 27

Мильштейн Н. М. — 575

Минский Н. (псевдоним
Н. М. Виленкина) — 245

Митропулос Д. — 577, 601

Михайловский А. — 379

Модарелли А. — 569

Монте П. — 509, 534

Мордовская О. Г. — 603

Морозов А. — 27, 44, 93

Морозов Н. С. — 95, 101—103,
301, 356, 365, 366, 374, 375,
382—384, 392, 394, 512, 514

- Москвин И. М. — 505
 Моцарт В. А. — 17, 134, 407,
 498, 597, 599, 610, 619
 Мошелес И. — 36
 Мошковский М. — 357
 Мундт А. Г. — 7
 Муравьев Н. В. — 15
 Мусоргский М. П. — 5, 49, 89,
 90, 129, 130, 135, 158, 175,
 212, 213, 217, 218, 223, 225—
 227, 230, 235, 250, 262, 269,
 299, 329, 354, 357, 360, 363,
 366, 369, 379, 391, 396, 398,
 403, 422, 445, 461, 486, 513,
 525, 566, 589, 606, 610
 Мясковский Н. Я. — 607
 Мятлев И. П. — 6

 «Н. В. С.» — 162, 197, 198
 Надсон С. Я. — 247, 308
 Наполеон III — 533
 Направник Э. Ф. — 253, 319
 Нежданова А. В. — 351, 352,
 362, 379, 406, 413, 453, 465
 Нейгауз Г. Г. — 334, 612
 Некрасов Н. А. — 213, 330
 Немирович-Данченко В. И. —
 95, 108—110, 274, 346
 Нетлау Я. Ф. — 12
 Никиш А. — 203, 278, 279, 356,
 357, 374, 376, 377, 398, 409
 Николай О. — 261
 Николай I — 178
 Николай II — 214, 241, 354, 360,
 361
 Никольский А. В. — 463

 Оборин Л. Н. — 532
 Одоевский В. Ф. — 7, 9, 164
 Онорэ Л. — 23
 Орлов А. И. — 493
 Орлов В. С. — 165, 166
 Орманди Ю. — 569, 571, 578,
 579, 593, 597, 599
 Орнатская А. Д. — 16, 20
 Оссовский А. В. — 95, 199, 200,
 254, 399, 472
 Островская А. П. — 34
 Островский А. Н. — 345
 Остромысленский И. И. — 537

 Пабст П. А. — 26, 28, 81, 129, 138,
 184, 198, 203
 Павловский Ф. В. — 450

 Паганини Н. — 501, 549—553,
 555, 556, 576—578, 580, 593,
 594, 601, 602, 609
 Падеревский И. — 545, 610
 Пайерон (Paileron E.) Э. — 71
 Палеолог С. Ф. — 3
 Пасхалов В. Н. — 6
 Пелагея Васильевна — см. Чи-
 жова П. В.
 Перголези Д. — 540
 Петр I — 492
 Петров В. Р. — 359
 Петрова В. Н. — см. Петрова-
 Званцева В. Н.
 Петрова-Званцева В. Н. — 303
 Печников А. С. — 78
 Плевичкая (урожд. Виннико-
 ва) Н. В. — 513, 514, 525,
 530, 558
 Плещеев А. Н. — 6, 178—180,
 182, 187
 Плотников Е. Е. — 405
 По Э. А. — 442, 449
 Погожев В. П. — 106
 Познанская С. — 81
 Поленов В. Д. — 258
 Поллак — 597
 Полозова Е. А. — 359
 Полонский Я. П. — 221, 369,
 370, 415, 417
 Пономарев Е. П. — 319
 Попова Е. И. — 450
 Потемкин П. — 558
 Пресман М. Л. — 27—29, 31—
 35, 40, 43, 44, 53, 267, 279,
 399
 Прибыткова (урожд. Рахмани-
 нова) А. А. — 9, 21
 Прибыткова З. Н. — 405
 Прибытковы, семья — 21, 416
 Пригожий Я. Ф. — 100
 Прокофьев А. А. — 600
 Прокофьев С. С. — 171, 423,
 424, 465, 470—472, 474, 500,
 544, 554, 607, 609, 614
 Протопопов В. В. — 123, 225,
 422, 560
 Прянишников И. П. — 21
 Психопатушка — см. Ска-
 лон В. Д.
 Пуленк Ф. — 547, 610
 Пуччини Дж. — 453
 Пушкин А. С. — 88, 95, 108,
 122, 139, 223, 266, 272, 304,
 309, 311, 355, 362, 413, 414,
 417, 486, 544, 604

- Рабр А. — 501, 502
 Равель М. — 407, 465, 610
 Разумихин Н. В. — 100
 Рамо Ж. Ф. — 610
 Распутин Г. — 481
 Раггауз Д. М. — 209, 210, 273, 371, 372
 Ратов Г. В. — 579
 Рахманин В. И. — 3
 Рахманинов А. А. — 9, 10
 Рахманинов Алексей А. — 9
 Рахманинов Ар. А. — 4—9, 13, 14, 25, 87, 144, 179, 182
 Рахманинов А. В. — 10, 11, 18, 21
 Рахманинов А. Г. — 4
 Рахманинов В. А. — 9—15, 18, 20, 22, 125, 400, 474
 Рахманинов В. В. — 11, 13, 15, 18, 21
 Рахманинов Г. И. — 3, 4
 Рахманинов И. Г. — 4
 Рахманинов И. И. — 3
 Рахманинов И. К. — 4
 Рахманинов Ф. И. — 3, 4
 Рахманинова А. А. — см. Прибыткова А. А.
 Рахманинова В. А. — см. Сатина В. А.
 Рахманинова (урожд. Павлова) В. В. — 87, 144, 256
 Рахманинов В. В. — 11
 Рахманинова Е. В. — 11, 13—15, 20—22
 Рахманинова И. С. — см. Волконская И. С.
 Рахманинова (урожд. Бутакова) Л. П. — 11—15, 18, 20—22, 55, 503
 Рахманинова М. А. — см. Трубникова М. А.
 Рахманинова (урожд. Сатина) Н. А. — 56, 60, 143, 177, 209, 221, 222, 252, 267, 268, 300—302, 365, 401, 504, 534, 559, 604
 Рахманинова С. В. — 11, 13—15
 Рахманинова Т. С. — см. Колюс Т. С.
 Рахманинова Ю. А. — см. Зилоти Ю. А.
 Рашевский Н. — 602
 Ре — см. Шагниян М. С.
 Регер М. — 374
 Рейзенауэр А. — 38
 Рейнеке К. Г. — 34
 Рейнсхаген А. — 27
 Ремезов С. М. — 25, 26, 28, 40
 Ремизов А. — 537, 558
 Репин И. Е. — 342
 Респиги О. — 481, 483, 484, 545
 Рибнер Д. — см. Барклай Д.
 Риземан О. — 28, 218, 347, 455, 548, 549
 Римская-Корсакова (урожд. Пургольд) Н. Н. — 253
 Римский-Корсаков М. Н. — 514
 Римский-Корсаков Н. А. — 42, 43, 46, 55, 151, 154, 158—162, 164—167, 169, 172, 189, 192, 199, 204, 210, 217, 224, 243, 253, 255, 260, 261, 269, 271, 283, 303, 309, 310, 311, 314, 316, 318, 346, 355—357, 359—363, 373, 375, 376, 378, 398, 420, 422, 423, 433, 455, 457, 461, 465, 475, 487, 494, 510, 512, 514, 515, 529, 530, 576, 584, 585, 606, 616
 Рихтер Г. — 303
 Рогаль-Левицкий Д. Р. — 408
 Роже-Дюкас Ж. — 407
 Розенберг Р. — 110
 Розенов Э. К. — 203, 204
 Романус И. В. — 6, 7
 Ростовцова (урожд. Скалон) Л. Д. — 59, 60, 67, 76, 105, 125, 138, 209, 212, 213, 221, 222, 245, 257, 260, 273, 301, 471
 Рубец А. И. — 17, 18
 Рубинштейн А. — 532
 Рубинштейн А. Г. — 8, 9, 16, 17, 36—39, 45, 51, 55, 78, 80, 81, 98, 136, 138, 186, 203, 207, 498, 501, 531, 603, 607, 609, 610
 Рубинштейн Н. Г. — 20, 24—26, 28, 38, 92, 186, 270, 607
 Рузвельт Т. — 501
 Рузвельт Ф. — 546
 Руссо Ф. Я. — 450, 571
 Рябинин И. Т. — 269
 Рябинин Т. Г. — 269
 Сабанеев Л. Л. — 410, 480, 558
 Саккетти Л. А. — 17—18
 Салина (по мужу Юрасовская) Н. В. — 348, 349, 355, 362
 Самуэльсон С. В. — 27, 30, 31, 44

- Сарджент М. — 571
 Сарти Дж. — 166
 Сатин А. А. — 55, 56, 61, 82, 138, 179, 244, 245, 273, 401
 Сатин В. А. — 53, 401, 452, 571
 Сатина В. А. — 6, 9, 12, 53, 55, 59, 272, 401
 Сатина Н. А. — см. Рахманинова Н. А.
 Сатина С. А. — 53, 56, 59, 71, 159, 383, 401, 504, 507, 513, 532, 548, 549, 557, 572, 580, 595—597, 603, 604, 608
 Сатины, семья — 56, 57, 59, 66, 82, 125, 179, 209, 212, 214, 245, 267, 273, 504, 506, 532
 Сафонов В. И. — 36, 38, 43—45, 50, 56, 57, 75, 76, 79—81, 93—95, 102, 103, 106, 125, 185, 186, 197, 198, 203, 242, 270, 276, 278, 303, 365
 Сахновский Ю. С. — 87, 92, 96, 97, 201, 222, 252, 356
 Сац И. А. — 375, 406
 Сван А. Д. — 75, 80, 513
 Сван Е. В. — 75, 80
 Светланов Е. Ф. — 522
 Свиридов Г. В. — 607
 Свободин М. П. — 365
 Северянин (псевдоним Лотарева) И. В. — 476, 477
 Секар-Рожанский А. В. — 262, 263
 Сен-Санс Ш. К. — 38, 51, 83, 258, 270, 304
 Сербский В. П. — 376
 Серов А. Н. — 8, 9, 118, 259, 260, 339
 Серов В. А. — 258
 Сибелиус Я. — 121, 586
 Сибор Б. О. — 334
 Сидоров А. А. — 416
 Скалон (по мужу Толбузина) В. Д. — 59—62, 68, 76, 125, 127, 143, 145, 147, 177, 209, 273
 Скалон Д. А. — 60, 253
 Скалон (урожд. Сатина) Е. А. — 59
 Скалон Л. Д. — см. Ростовцова Л. Д.
 Скалон (по мужу Вальдгард) Н. Д. — 59—62, 67, 74, 76, 77, 80, 81, 87, 89, 93, 95, 125—127, 130, 139, 146, 147, 154, 176, 177, 185, 193, 207, 221, 245, 257, 267, 300
 Скалонц — 497
 Скалоны, семья — 61, 66, 67, 77, 145, 177, 209, 222, 253, 255, 258, 283
 Скарлатти Д. — 499, 610
 Скобелев М. Д. — 559
 Скрыбин А. Н. — 27, 31, 44, 51, 56, 57, 74, 75, 78, 87, 93, 103, 104, 199, 216, 224, 240, 250, 251, 279, 303, 340, 377—379, 398, 399, 407, 463, 464, 469—471, 473, 489, 498, 499, 501, 609, 610, 612, 613, 618—620
 Слонов М. А. — 54, 55, 57, 68, 82, 87, 96, 97, 103, 105, 115, 138, 144, 201, 206, 211, 222, 252, 266, 270, 356, 365, 366, 370, 374, 380—382, 411, 412
 Смирнов А. В. — 278
 Смит Д. — 512
 Смоленский С. В. — 75, 165, 173, 258, 454
 Собинов Л. В. — 376, 406, 413
 Соколова О. И. — 269, 330, 331, 446, 525
 Сокольский Н. Н. — 166
 Сологуб (псевдоним Тетерникова) Ф. К. — 241, 476, 478
 Солодовников П. Г. — 259, 263
 Сомов Е. И. — 506, 508, 537, 544, 557, 575, 576, 600, 601, 603
 Сомов К. А. — 506
 Сомова Е. К. — 508, 557, 575, 601
 Сомовы, семья — 574
 Сосновцев Б. А. — 220
 Софинька — см. Волконская С. П.
 Софья Александровна — см. Сатина С. А.
 Софья Андреевна — см. Топстая С. А.
 Ставенхаген Б. — 38
 Станиславский К. С. — 274, 302, 345, 375, 380, 440, 475, 505, 506, 533
 Станюкович К. М. — 274
 Стариков С. М. — 398
 Стасов В. В. — 8, 9, 253, 341, 342
 Стасов Д. В. — 253
 Стейнвей Ф. — 500, 507
 Степанова Е. А. — 450
 Стефан Великий — 3

Сток Ф. А. — 404, 545, 597
Стоковский Л. — 404, 501, 502,
525, 530, 549, 557, 569, 570,
578
Стравинский И. Ф. — 423, 599,
616
Страделла А. — 6
Страхова А. И. — 26, 27
Страхова В. И. — 262
Струве Н. Г. — 374, 380, 394,
399, 466, 497, 504
Суворов А. В. — 559
Судейкин С. Ю. — 576
Суриков И. З. — 174

Тагор Р. — 537
Тамировы А. М. и Т. В. — 579
Танеев С. И. — 30, 36, 38, 45,
46, 49—51, 55—57, 75, 88,
104, 129, 164, 177, 183, 199,
209, 224, 242, 243, 252, 255,
274, 276, 281, 303, 355—357,
380, 397, 436, 455, 464, 473,
474, 573, 610
Тарле Е. В. — 559
Таршилов Л. П. — 26
Татуша — см. Скалон Н. Д.
Таузиг К. — 89, 138, 499, 597
Телешов Н. Д. — 353
Теляковский В. А. — 358—360,
362, 364
Терещенко М. И. — 491, 492
Тиманова В. В. — 38
Титов Н. С. — 6
Токмаковы — 44
Толбузин С. П. — 273
Толстая С. А. — 272
Толстой А. К. — 71, 78, 82, 91,
174, 210, 221, 268, 269, 371,
372
Толстой И. Л. — 537
Толстой Л. Н. — 213, 214, 223,
241, 272, 537
Тома А. — 259
Торнаги (по мужу Шаляпи-
на) И. И. — 262
Тосканини А. — 537, 575, 577
Трубникова А. А. — 12, 300, 413
Трубникова (урожд. Рахмани-
нова) М. А. — 6, 9, 12, 18
Трубникова О. А. — 18
Туа М. Ф., прозванная Терези-
ной — 202, 203, 244
Туманина Н. В. — 123, 326, 396
Тургенев И. С. — 479, 537

Турчанинов П. И. — 166
Тушнова В. — 71
Тютчев Ф. И. — 156, 157, 247,
369, 371, 414, 417

Уайтмен П. — 511
Уоллен — 265
Уэльсман — 404

Феврие А. — 380, 381
Федорова В. — 27
Федюшин В. А. — 596, 597
Фельдт П. П. — 355
Фет (псевдоним Шеншина)
А. А. — 57, 59, 210, 414, 417
Фигнер Н. Н. — 106
Фидлер А. М. — 404
Филлис С. — 319
Фильд Дж. — 4, 25
Финдейзен Н. Ф. — 253, 256,
279, 409
Флобер Г. — 365—367, 369
Фокни М. М. — 453, 505, 551,
552, 556, 571, 573, 576, 579,
580, 587, 588, 593
Фокина (урожд. Антонова)
В. П. — 262, 571, 579
Фолей Ч. — 531
Форе Г. — 465
Фрей Я. А. — 266
Фуке ла Мотт — 211, 309
Фуртвенглер В. — 534

Харрисон Э. — 576
Хачатурян А. И. — 607
Хейфец Я. — 501, 511
Хендерсон У. — 531
Хессин А. Б. — 253, 254
Хоберг Г. — 497
Ходотов Н. Н. — 416
Хомяков А. С. — 156, 160, 371,
415

Цвиленев Н. — 28
Цимбалист Е. А. — 500
Цыганов Н. Г. — 216

Чайковский М. И. — 127, 211,
264, 275, 304, 309, 319, 327
Чайковский П. И. — 21, 24—26,
31, 32, 38—42, 46—49, 55,

- 58—60, 64, 65, 69, 70, 71, 77,
79, 80, 82—84, 86, 88—93, 98,
102, 105—108, 111, 113, 114,
116, 121, 123, 125, 127, 131,
134, 135, 138, 144, 148, 154,
157, 164—167, 174, 175, 177,
183,—187, 191—193, 196—198,
200—204, 207, 208, 210—212,
218, 224—227, 229, 230, 232,
233, 245, 252—253, 262, 278,
280, 281, 285, 292, 297, 303,
315, 326, 329, 347, 350, 351,
356, 357, 360, 362, 374, 395,
398, 403, 404, 407, 410, 412,
414, 415, 422, 435, 442, 447,
449, 456, 465, 483, 490, 497,
498, 502, 530, 557, 559, 561,
566, 567, 571, 589, 594, 606,
610, 619—621
Чаплин Ч. — 512
Черепнин Н. Н. — 199
Чесноков П. Г. — 464
Чехов А. П. — 154—156, 213,
263, 274, 275, 300, 302, 346,
347, 371
Чехов М. А. — 533, 579
Чехова М. П. — 154
Чечотт В. А. — 184
Чиждва П. В. — 56
- Шагинян М. С. — 302, 413, 414,
473, 475, 476, 492
Шаляпин Б. Ф. — 493, 533, 579
Шаляпин Ф. И. — 222, 258—264,
266, 270—272, 274—276, 300,
309, 351—356, 360—364, 369,
375, 376, 383, 413, 419, 474,
475, 493, 505, 506, 525, 533,
572, 573, 593, 606
Шаляпин Ф. Ф. — 493, 533, 579,
604, 614
Шаляпина И. Ф. — 97, 222
Шаталина (урожд. Ивано-
ва) М. А. — 365, 506
Шевийяр К. П. А. — 377
Шевченко Т. Г. — 6, 179—181,
369
Шелли П. — 246
- Шиловская М. В. — 7
Шишов И. П. — 299
Шлецер-Скрябина Т. Ф. — 378
Шмелев И. — 558
Шмидт Н. П. — 376
Шнеефогт Г. — 499
Шопен Ф. — 19, 40, 42, 46, 48,
52, 80, 89, 136, 138, 148,
201—203, 249, 250, 287, 302,
303, 337, 419, 482, 489, 498,
500, 501, 531, 542, 597, 602,
603, 609—613, 619
Шор Д. С. — 539
Шостакович Д. Д. — 554, 600,
607, 609, 614
Шостаковский П. А. — 242
Штраус И. — 401, 499
Штраус Р. — 375, 379, 398
Шуберт Ф. — 6, 356, 498, 513,
531, 597, 610
Шуман Р. — 45, 86, 138, 194,
201, 202, 260, 337, 467, 501,
531, 576, 597, 603, 610, 611
- Э. Р. — см. Розенов Э. К.
Эдисон Т. А. — 500
Экснер С. К. — 398
Эллингтон Д. — 512
Эллис Ч. — 500, 531
Эльман М. — 379, 500
Энгель Ю. Д. — 271, 272, 352—
355, 358, 394, 395, 397, 409,
475, 476, 480, 481
Эспозито Е. Д. — 258, 260, 261
- Южин А. И. — 398
Юрасовский А. И. — 546
Юргенсон П. И. — 154, 155,
164, 206, 244, 275, 453
- Яковлев Л. Г. — 107, 116
Ярнефельт А. — 121
Ярустовский Б. М. — 317
Яссер И. С. — 425, 426, 456,
539, 540, 596, 614
Ястребцев В. В. — 253

I. Сочинения ор. ор. 1—45

- Ор. 1. Первый концерт для фортепиано с оркестром, фа-диез минор. 1890—1891.—48, 63—66, 72—74, 79, 82—86, 90, 92—95, 98, 99, 105, 112—114, 118, 120, 124, 128, 130, 140—142, 147, 191, 202, 210, 215, 227, 265, 281, 285, 325, 326, 472, 517, 606—608
То же: 2-я редакция. 1917.—493, 494, 501, 517, 570, 571, 578, 594
- Ор. 2. Две пьесы для виолончели с фортепиано. 1892.—102, 606
1. Прелюдия, фа мажор.—82, 89, 102, 198
То же: для фортепиано (1891, изд. посмертно).—82
 2. Восточный танец, ля минор.—86, 102
- Ор. 3. Пьесы-фантазии, для фортепиано. 1892.—106, 127—136, 138, 147, 148, 154, 203, 403, 579, 606
1. Элегия, ми-бемоль минор.—128, 130—132, 198, 265, 416, 468, 498, 566
 2. Прелюдия, до-диез минор.—132—136, 144, 153, 167, 168, 188, 195, 198, 200, 203, 216, 219, 264—266, 295, 321, 326, 344, 403, 415, 417, 418, 427, 453, 498, 501, 507, 512, 532, 572, 599, 611
 3. Мелодия, ми мажор.—107, 128, 132, 144, 203
То же: 2-я редакция. 1940.—579
 4. Полишинель, фа-диез минор.—128—130, 132, 200, 203, 498
 5. Серенада, си-бемоль минор.—106, 127, 132, 198, 203, 555
То же: 2-я редакция. 1940.—579
- Ор. 4. Шесть романсов для голоса с фортепиано. 1892—1893.—102, 179, 606
1. «О нет, молю, не уходи» (Д. С. Мережковский).—97—99, 107, 127, 139
 2. «Утро» (М. Н. Янов).—127, 128, 209, 246
 3. «В молчаньи ночи тайной» (А. А. Фет).—68—73, 83, 84, 98, 114, 127, 128, 130, 138, 143, 149, 193, 209, 274, 539
То же: первоначальная редакция, не изд., 1890.—68, 71, 79, 98
 4. «Не пой, красавица» (А. С. Пушкин).—139—143, 153, 477, 539, 543
 5. «Уж ты, нива моя» (А. К. Толстой).—174—176, 216, 562
 6. «Давно ль, мой друг» (А. А. Голенищев-Кутузов).—148—150, 198, 335

¹ Даты указывают время создания произведений.

- Ор. 5. Фантазия (Первая сюита) для двух фортепиано. 1893.—42, 145, 148, 154, 156, 157, 177, 184, 188, 198, 199, 270, 324, 579, 580
1. Баркарола, соль минор.—145, 146—148, 208
 2. «И ночь, и любовь...», ре мажор.—145, 146, 148
 3. «Слезы», соль минор.—156—159, 188, 313, 395, 527
 4. «Светлый праздник», соль минор.—42, 156, 159—162, 173, 288, 372
- Ор. 6. Две пьесы для скрипки с фортепиано. 1893.—150, 177, 202
1. Романс, ре минор.—150
 2. Венгерский танец, ре минор.—86, 150
- Ор. 7. Фантазия для симфонического оркестра («Утес»), ми мажор. 1893.—150—156, 177, 194, 198—200, 204, 205, 242, 263, 265, 270, 364, 479, 580, 607
- Ор. 8. Шесть романсов для голоса с фортепиано (А. Н. Плещеев). 1893.—179
1. «Речная лилея» (из Гейне).—180, 246
 2. «Дитя! как цветок ты прекрасна» (из Гейне).—180, 246, 270, 325
 3. «Дума» (из Шевченко).—180, 181, 215, 249, 372
 4. «Полюбила я на печаль свою» (из Шевченко).—181, 182, 198, 216, 477
 5. «Сон» (из Гейне).—181—183, 246, 247, 286
 6. «Молитва» (из Гете).—180
- Ор. 9. «Элегическое трио. Памяти великого художника», для фортепиано, скрипки и виолончели, ре минор. 1893.—184—198, 200, 202, 207, 209, 227, 264, 265, 295, 304, 328, 395, 407, 438, 520, 541
То же: 2-я редакция. 1906.—189, 379
- Ор. 10. «Салонные пьесы», для фортепиано. 1893—1894.—198, 207, 403
1. Ноктюрн, ля минор.—207
 2. Вальс, ля мажор.—207, 208, 431
 3. Баркарола, соль минор.—200, 208, 498
 4. Мелодия, ми минор.—198, 207
 5. Юмореска, соль мажор.—198, 202, 208
То же: 2-я редакция, 1940.—579
 6. Романс, ми минор.—198, 208
 7. Мазурка, ре-бемоль мажор.—198, 207
- Ор. 11. Шесть пьес для фортепиано в 4 руки. 1894.—207
1. Баркарола, соль минор.—208
 2. Скерцо, ре мажор.
 3. «Русская песня», си минор.—211, 216, 344
 4. Вальс, ля мажор.—207, 208, 431
 5. Романс, до минор.—208
 6. «Слава», до мажор.—211, 213, 563
- Ор. 12. Капрично на цыганские темы для оркестра, ми минор. 1892—1894.—86, 117, 127, 203—206, 279
- Ор. 13. Первая симфония, ре минор. 1895.—97, 214—244, 250—257, 284, 288, 293, 296, 299, 312, 328, 370, 373, 383, 389—391, 396, 422, 428, 433, 438, 457, 463, 477, 525, 528, 559—561, 585, 586, 589, 590, 592, 593, 606
- Ор. 14. Двенадцать романсов для голоса с фортепиано, 1896.—243, 244, 247, ~~251~~, 270, 273
1. «Я жду тебя» (1394, М. А. Давидова).—209
 2. «Островок» (К. Д. Бальмонт).—246, 247, 286, 307, 420

3. «Давно в любви от-
рады мало» (А. А.
Фет). — 210
4. «Я был у ней» (А. В.
Кольцов). — 210
5. «Эти летние ночи»
(Д. М. Ратгауз). — 210
6. «Тебя так любят все»
(А. К. Толстой). —
220, 221, 270
7. «Не верь мне, друг»
(А. К. Толстой). —
210, 211
8. «О, не грусти» (А. Н.
Апухтин). — 244, 270
9. «Она, как полдень,
хороша» (Н. М. Мин-
ский). — 245, 246
10. «В моей душе»
(Н. М. Минский). —
245, 246
11. «Весенние воды»
(Ф. И. Тютчев). —
244, 247—249, 252,
270, 286, 300, 331,
341, 424
12. «Пора!» (С. Я. Над-
сон). — 247, 249, 250,
313, 341, 372, 489
- Ор. 15. Шесть хоров для жен-
ских или детских хоров
с фортепиано. 1894—
1896. — 207, 243, 244
1. «Славься» (Н. А. Не-
красов). — 213, 214
2. «Ночка» (В. Н. Лоды-
женский).
3. «Сосна» (М. Ю. Лер-
монтов).
4. «Задремали волны»
(К. Р.).
5. «Неволя» (Н. Г. Цы-
ганов). — 216
6. «Ангел» (М. Ю. Лер-
монтов). — 244
- Ор. 16. Шесть Музыкальных
моментов, для фортепиано.
1896. — 244, 251, 270,
300
- № 1, си-бемоль ми-
нор. — 246
- № 2, ми-бемоль минор. —
250, 340
- То же: 2-я редакция,
1940. — 579
- № 3, си минор. — 244,
245, 251, 424, 485
- № 4, ми минор. — 250,
251, 313, 340, 341, 489
- № 5, ре-бемоль ма-
жор. — 246, 251
- № 6, до мажор. — 251,
341, 424
- Ор. 17. Вторая сюита для двух
фортепиано. 1900—
1901. — 276—279, 299, 332,
333, 379, 405, 546, 599
1. Интродукция, до ма-
жор. — 299, 332
2. Вальс, соль мажор. —
332
3. Романс, ля-бемоль ма-
жор. — 332, 333
4. Тарантелла, до ми-
нор. — 333
- Ор. 18. Второй концерт для
фортепиано с оркестром,
до минор. 1900—1901—
264, 265, 273, 276—300,
303, 304, 307, 332, 333,
335, 337, 341, 343, 345,
360, 375—377, 379, 384,
389, 392, 403—407, 427—
429, 431, 434, 436, 441,
443, 452, 463, 471, 472,
477, 490, 497, 499, 501,
502, 504, 523, 525, 530,
534, 539, 544, 557, 558,
561, 569, 571, 578, 582,
594, 599, 601, 619, 622
- Ор. 19. Соната для виолончели
и фортепиано, соль ми-
нор. 1901. — 278, 279, 304,
333—337, 340, 379, 407,
463, 500
- Ор. 20. «Весна». Кантата для
баритона, хора и оркест-
ра (Н. А. Некрасов). —
278, 330—332, 341, 354,
375—377, 442, 448, 469,
502
- Ор. 21. Двенадцать романсов
для голоса с фортепиано.
1902. — 274, 300, 306
1. «Судьба» (1900,
А. Н. Апухтин). —
268, 271, 272, 274,
276, 292, 300, 361
2. «Над свежей моги-
лой» (С. Я. Надсон).
3. «Сумерки» (М. Гюйо—
И. И. Тхоржев-
ский). — 303

4. «Они отвечали» (В. Гюго — Л. А. Мей). — 308
5. «Сирень» (Е. А. Бекетова). — 303, 306, 307
То же: авторская транскрипция для фортепиано. 1914. — 307, 453
6. «Отрывок из А. Мюссе» (перевод А. Н. Апухтина).
7. «Здесь хорошо» (Г. А. Галина). — 306—308, 371, 392, 468
8. «На смерть чижика» (В. А. Жуковский). — 338
9. «Мелодия» (С. Я. Надсон). — 308, 332, 478
10. «Пред иконой» (А. А. Голенищев-Кутузов). — 221, 507
11. «Я не пророк» (А. В. Круглов). — 305, 306, 372
12. «Как мне больно» (Г. А. Галина). — 308, 334, 369
- Ор. 22. Вариации на тему Ф. Шопена для фортепиано, до минор. 1902—1903. — 303, 337, 338, 500, 542
- Ор. 23. Десять Прелюдий для фортепиано. 1903. — 303, 304, 338—345, 403, 417, 424, 546, 611
- № 1, фа-диез минор. — 338, 339
- № 2, си-бемоль мажор. — 341, 424
- № 3, ре минор. — 268, 343, 344, 422, 429, 542
- № 4, ре мажор. — 341—343
- № 5, соль минор (1901?). — 299, 344, 345, 422, 486, 582, 583
- № 6, ми-бемоль мажор. — 302, 341, 342, 463
- № 7, до минор. — 338, 340, 341
- № 8, ля-бемоль мажор. — 340
- № 9, ми-бемоль минор. — 340
- № 10, соль-бемоль мажор. — 338, 340
- Ор. 24. «Скупой рыцарь». Опера в трех картинах на текст маленькой трагедии А. С. Пушкина. 1903—1905. — 304, 305, 309—318, 322, 329—331, 338, 358, 362—365, 376, 378, 382, 387, 395
- Ор. 25. «Франческа да Римини». Опера в двух картинах с прологом и эпилогом. Либретто М. И. Чайковского по Данте. 1904—1905. — 264, 276, 304, 305, 309, 318—331, 338, 354, 358, 362—365, 376, 395, 415, 418, 426, 475, 541, 542
- Ор. 26. Пятнадцать романсов для голоса с фортепиано. 1906. — 366—373, 376, 384, 417
1. «Есть много звуков» (А. К. Толстой). — 372
2. «Все отнял у меня» (Ф. И. Тютчев). — 369
3. «Мы отдохнем» (А. П. Чехов). — 347, 371, 372
4. «Два прощания» (А. В. Кольцов). — 367, 368
5. «Покинем, милая» (А. А. Голенищев-Кутузов). — 371
6. «Христос воскрес» (Д. С. Мережковский). — 372, 373
7. «К детям» (А. С. Хомяков). — 371
8. «Пошады я молю!» (Д. С. Мережковский). — 369
9. «Я опять одинок» (Т. Г. Шевченко — И. А. Бунин). — 369
10. «У моего окна» (Г. А. Галина). — 371, 392
11. «Фонтан» (Ф. И. Тютчев). — 371
12. «Ночь печальна» (И. А. Бунин). — 339, 340, 371, 467

13. «Вчера мы встретились» (Я. П. Полонский). — 221, 369, 370
14. «Кольцо» (А. В. Кольцов). — 367—369, 479
15. «Проходит все» (Д. М. Ратгауз). — 372
- Ор. 27. Вторая симфония, ми минор. 1906—1907. — 379—381, 383, 384, 386—395, 398, 403, 405, 420, 428, 429, 437, 443, 452, 453, 457, 467, 522, 559, 578
- Ор. 28. Первая соната для фортепиано, ре минор. 1907.—379—381, 383—386, 394, 396, 403, 406, 414
- Ор. 29. «Остров мертвых». Симфоническая поэма по картине А. Беклина, ля минор. 1909. — 379, 380, 394—398, 403, 405, 453, 479, 481, 502, 531, 545, 578, 597, 599
- Ор. 30. Третий концерт для фортепиано с оркестром, ре минор. 1909. — 42, 402—407, 409, 411, 412, 422, 425—441, 443, 449, 452, 453, 457, 461, 462, 469, 472, 499, 501, 502, 504, 509, 517—521, 523, 525, 531, 534, 540, 542, 544, 545, 558—560, 565, 571, 578, 594, 619, 622
- Ор. 31. «Литургия Иоанна Златоуста» для хора а cappella. 1910.—407, 411—413, 436, 455
- Ор. 32. Тринадцать Прелюдий для фортепиано. 1910.—411, 417, 418, 420—425, 546, 611
- № 1, до мажор. — 424
- № 2, си-бемоль минор. — 417
- № 3, ми мажор. — 422, 423
- № 4, ми минор. — 422
- № 5, соль мажор. — 420
- № 6, фа минор. — 418
- № 7, фа мажор. — 418, 518
- № 8, ля минор. — 420
- № 9, ля мажор. — 421
- № 10, си минор. — 422, 424
- № 11, си мажор. — 417
- № 12. соль-диез минор. — 421
- № 13, ре-бемоль мажор. — 418
- Ор. 33. Шесть Этюдов-картин для фортепиано. 1911.—411, 417—419, 422—425, 500, 611
- № 1, фа минор. — 422, 423
- № 2, до мажор. — 417
- № 3, ми-бемоль минор. — 421
- № 4, ми-бемоль мажор. — 422, 423, 485, 486, 545
- № 5, соль минор. — 418, 419
- № 6, до-диез минор. — 418, 453
- Ор. 34. Четырнадцать романсов для голоса с фортепиано. 1912.—411, 413, 415—420, 465
1. «Муза» (А. С. Пушкин). — 414
2. «В душе у каждого из нас» (А. А. Коринфский). — 415
3. «Буря» (А. С. Пушкин). — 417
4. «Ветер перелетный» (К. Д. Бальмонт). — 417
5. «Арион» (А. С. Пушкин). — 414
6. «Воскрешение Лазаря» (А. С. Хомяков). — 415, 418
7. «Не может быть!» (1910—1912, А. Н. Майков). — 411, 415, 416, 431
8. «Музыка» (Я. П. Полонский). — 414, 415, 543
9. «Ты знал его» (Ф. И. Тютчев). — 414
10. «Сей день я помню» (Ф. И. Тютчев). — 417
11. «Оброчник» (А. А. Фет). — 414, 415, 418
12. «Какое счастье» (А. А. Фет). — 417

13. «Диссонанс» (Я. П. Полонский). — 417
14. Вокализ (1915). — 465—468
То же: для струнного оркестра. — 502, 532, 545, 597
- Ор. 35. «Колокола». Поэма для оркестра, хора и голосов соло на слова Э. По в переводе К. Д. Бальмонта. 1913.—411, 441—451, 455, 457, 469, 478, 479, 502, 526, 538, 543, 569, 570, 573, 578, 580, 592—594
- Ор. 36. Вторая соната для фортепиано, си-бемоль минор. 1913. — 411, 440, 441, 521
То же: 2-я редакция. 1931.—543
- Ор. 37. «Всенощное бдение» для хора а cappella. 1915.—454—463, 480, 502, 591, 592
- Ор. 38. Шесть стихотворений для голоса с фортепиано. 1916. — 476—480
1. «Ночью в саду у меня» (А. Исаакян — А. А. Блок).—211, 476, 477
 2. «К ней» (Андрей Белый).—478
 3. «Маргаритки» (И. Северянин). — 420, 477, 478, 539
- То же: авторская транскрипция для фортепиано.— 477, 513
4. «Крысолов» (В. Я. Брюсов). — 478, 479
 5. «Сон» (Ф. К. Сологуб). — 478
 6. «Ау!» (К. Д. Бальмонт). — 478
- Ор. 39. Девять Этюдов-картин для фортепиано. 1916—1917. — 479—489, 611
- № 1, до минор. — 482
 - № 2, ля минор. — 481—482, 545
 - № 3, фа-диез минор. — 482
 - № 4, си минор. — 486—
- 488, 528, 602
- № 5, ми-бемоль минор. — 481, 486, 488, 489, 543
- № 6, ля минор. — 417, 481, 483, 484, 528, 545, 602
- То же: первоначальная редакция, предназначавшаяся для ор. 33 (1911, не сохр.). — 417, 483
- № 7, до минор. — 484, 485, 545
 - № 8, ре минор. — 485
 - № 9, ре мажор. — 49, 130, 485, 486, 545, 567
- Ор. 40. Четвертый концерт для фортепиано с оркестром, соль минор. — 1914? — 1926.—452, 465, 514—525, 530, 534, 575, 594, 608
- То же: 2-я редакция. 1941.—516, 594, 597, 611
- Ор. 41. Три русские песни для оркестра и хора. 1926.— 525—530, 546
1. «Через речку, речку быстру». — 525, 526, 529, 530
 2. «Ах ты, Ванька, разудала голова». — 525—527, 529, 530
 3. «Белилицы, румяницы вы мои!». — 525, 528—530
- Ор. 42. Вариации на тему Корелли для фортепиано, ре минор. 1931.— 539—544, 546, 549, 571, 592, 611
- Ор. 43. Рапсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром, ля минор. 1934. — 549—558, 570, 571, 576—578, 580, 583, 593, 594, 601, 602, 611
- Ор. 44. Третья симфония, ля минор. 1935—1936.—383, 559—570, 575, 577, 578, 588, 591, 594, 597
- Ор. 45. Симфонические танцы для оркестра. 1940.— 454, 579—593, 599, 601, 608
- То же: для двух фортепиано. — 581, 597, 599

II. Сочинения без *opus'a*, опубликованные автором

- Песня без слов для фортепиано, ре минор. 1889.
Опубликована в кн.:
Воспоминания Рахманинова, с. 253.—47
- «Алеко». Опера в одном действии. Либретто Вл. И. Немировича-Данченко по поэме А. С. Пушкина «Цыганы». 1892.—86, 95—103, 105—125, 132, 138, 144, 150—153, 181—184, 190, 191, 197, 199, 204, 205, 266, 270, 279, 285, 294, 309—312, 320, 355, 361, 586, 587, 606—608
- «Пантелей-целитель». Хор а *capella* (А. К. Толстой). 1899—1901.—268—270
- «Ночь», для голоса с фортепиано (Д. М. Ратгауз). 1900.—273, 274
- «Итальянская полька» для фортепиано в 4 руки. 1906.—365, 366
- «Письмо К. С. Станиславскому от С. Рахманинова», для голоса с фортепиано. 1908.—375
- Полька W. R. для фортепиано. 1911.—400, 401
- «Из Евангелия от Иоанна», для голоса с фортепиано. 1915.—453
- «Восточный эскиз», для фортепиано. 1917.—494—496, 523
- «Fragments» («Осколки») для фортепиано. 1917.—494—496, 502, 517
- «Яблоня». Гармонизация русской песни.—1920.—47

III. Произведения, опубликованные посмертно

- Три Ноктюрна для фортепиано. 1887—1888.—41, 43, 44, 48
- № 1, фа-диез минор.—41
- № 2, фа мажор.—41, 42, 71, 119
- № 3, до минор.—41—43, 48, 159, 172
- Скерцо для оркестра, ре минор. 1888.—43, 44
- Четыре пьесы для фортепиано. 1889?—47, 48
1. Романс, фа-диез минор.—47, 48
 2. Прелюдия, ми-бемоль минор.—47, 48
 3. Мелодия, ми мажор.—47, 48
 4. Гавот, ре мажор.—48, 49, 130
- Две части струнного квартета. 1889?—76—79
1. Романс, соль минор.—76—79
 2. Скерцо, ре мажор.—76, 77, 79
- Два романса для голоса с фортепиано. 1890.—57—59
1. «У врат обители святой» (М. Ю. Лермонтов).—57—59, 63, 64, 99
 2. «Я тебе ничего не скажу» (А. А. Фет).—57, 59
- «Deus meus», мотет для хора а *capella*. 1890.—57
- «Lied» для виолончели с фортепиано, фа минор. 1890.—62
- Две пьесы для фортепиано в 6 рук. 1890—1891.
1. Вальс, ля мажор.—61, 207, 431
 2. Романс, ля мажор.—87, 283
- «Русская рапсодия» для двух фортепиано. 1891.—77—79, 85, 88, 89
- Три романса для голоса с фортепиано. 1891
1. «C'était en Avril» (E. Pailleron). В переводе В. Тушновой «Апрель! Вешний праздничный день»—71, 79
 2. «Смеркалось» (А. К. Толстой).—71, 79

3. «Ты помнишь ли вечер» (1891?, А. К. Толстой). — 82
- Прелюдия для фортепиано, фа мажор. 1891.—82
То же: для виолончели с фортепиано, ор. 2 № 1, 1892.—82, 89
- Гармонизация на Бурлацкую песнь («Во всю-то ночь мы темную»), для пения с фортепиано. 1891.—87, 101, 168, 172, 175, 216, 526
- Симфония ре минор («Юношеская»), 1 часть. 1891.—82, 87, 88, 90—92
- «Князь Ростислав». Симфоническая поэма по стихотворению А. К. Толстого. 1891.—88, 91, 92, 99
- «Хор духов» («На изложинах росистых») из поэмы А. К. Толстого «Дон-Жуан», для хора а cappella. 1891? — 78
- Оперные отрывки. 1891—1892? — 88—90, 92
1. Монолог Арбенина «Ночь, проведенная без сна» из драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад», для баса с фортепиано. — 88, 90
 2. Два монолога из драмы А. С. Пушкина «Борис Годунов». — 88
 - а) Монолог Бориса «Ты, отче патриарх...», для баса с фортепиано. — 88, 90
То же: два неизд. варианта. — 88
 - б) Монолог Пимена «Еще одно, последнее сказанье», для тенора с фортепиано. — 88, 90
То же: неизд. вариант. — 88
- Пьеса для фортепиано, ре минор (на тему Фугетты А. С. Аренского), начало 1890-х гг.?
- «Опять встрепенулось ты, сердце» (Н. П. Греков), для голоса с фортепиано, начало 1890-х гг.?
- Романс для фортепиано в 4 руки, соль мажор. Начало 1890-х гг.?
- «Элегическое трио» для фортепиано, скрипки и виолончели, соль минор. 1892.—88, 89, 92, 93, 209, 333
- «В молитвах неусыпающую» Концерт для хора а cappella. 1893.—163, 165—174, 177, 216, 288, 437, 457, 462, 463
- Два романса для голоса с фортепиано (Д. М. Ратгауз). 1893—1894?
1. «Песня разочарованного». — 209, 210
 2. «Увял цветок». — 209, 210
- Две части из струнного квартета (соль минор, до минор). Завершены Б. В. Доброхотовым и Г. В. Киркором. 1896? — 209
- Четыре импровизации для фортепиано. Коллективно сочинены А. С. Аренским, А. К. Глазуновым, С. В. Рахманиновым, С. И. Танеевым. 1896.—199
- «Morceau de Fantaisie. Lelmo», для фортепиано, соль минор. 1899.—267, 268
- «Икалось ли тебе» (П. А. Вяземский). Шуточное сочинение для голоса с фортепиано. 1899.—268
- Два Этюда-картины для фортепиано, изъятые автором из ор. 33. 1911.—417
1. Этюд-картина до минор. — 417, 418, 522
 2. Этюд-картина ре минор. — 417, 422

IV. Неопубликованные и утерянные произведения

- Этюд для фортепиано. Не сохр. — 40
- 1 часть концерта для фортепиано с оркестром, до минор, в изложении для двух фортепиано. Не оконч. 1889.—51, 52, 63, 292
- «Манфред», 1 и 2 части (для оркестра?). Не сохр. 1890.—79, 211
- Сюита для оркестра. Не сохр. 1891.—77, 79
- «Песня соловья» («Нисходит ночь на мир прекрасный») из поэмы А. К. Толстого «Дон-Жуан» для хора с фортепиано. 1891? — 78
- «Квартет из «Мазепы». Мазепа. Кочубей. Любовь и Мария», для пения с фортепиано. Слова заимствованы из секстета в I действии оперы П. И. Чайковского «Мазепа» (либретто В. П. Буренина по поэме А. С. Пушкина «Полтава», переработано П. И. Чайковским). 1891—1892? — 88, 90, 92
- «Дон-Жуан», программное (оркестровое?) сочинение (эпизод из двух картин) по драматической поэме Д. Байрона. Не сохр. 1894.—211, 212, 240
- Эскиз отрывка неосуществленной симфонии. 1897.—256
- Пьеса (фугетта) для фортепиано, фа мажор. 1899.—268
- «Чоботы». Обработка украинской народной песни для хора а cappella. 1899.—270
- «Саламбо». Опера, сочинявшаяся на либретто М. А. Слонова по роману Г. Флобера. 1906. Не сохр.—365—367, 369, 380
- «Монна-Ванна». Неоконченная опера на либретто М. А. Слонова по М. Метерлинку. 1906—1907 (1908?). — 380—383, 394, 411, 494
- «Скифы». Балет, сочинявшийся по сценарию К. Я. Голейзовского. Не сохр. 1914—1915.—454
- Пьеса для фортепиано, ре минор. 1917.—494—496
- «Лучинушка». Обработка русской песни для тенора с фортепиано. 1920.—513
- «Вдоль да по улице». набросок обработки русской песни. 1920?. — 513
- «Белилицы-румяницы вы мои!». Обработка русской песни для голоса с фортепиано. 1926.—513, 514, 530

V. Обработки произведений других авторов

- а) транскрипции для фортепиано в 2 руки
- Ж. Бизе. Менуэт из музыки к драме А. Дюде «Арлезианка». 1900.—513
- То же: 2-я редакция. 1923.—513, 546
- Ф. Крейслер. Вальс «Муки любви». 1921.—513, 539
- М. П. Мусоргский. Гопак из оперы «Сорочинская ярмарка». 1923.—513
- То же: для скрипки с фортепиано.—513
- Ф. Крейслер. Вальс «Радость любви». 1925.—513, 539
- Ф. Шуберт. «Куда?» («Ручей») из цикла «Прекрасная мельничиха». 1925.—513
- Н. А. Римский-Корсаков. «Полет шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтаче». 1929.—530
- И. С. Бах. Прелюдия, Гавот и

- Жига из Партиты ми мажор для скрипки соло. 1933.—539, 549
- Ф. Мендельсон - Бартольди. Скерцо из музыки к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь». 1933.—549
- П. И. Чайковский. Колыбельная песня, из романсов ор. 16 (А. Н. Майков). 1941.—594
б) переложения для фортепиано в 4 руки
- П. И. Чайковский. Балет «Спящая красавица». 1890—1891.—60, 82
- А. К. Глазунов. Шестая симфония, до минор. 1897.—258
в) разное
- П. И. Чайковский. Симфония «Манфред». Переложение для двух фортепиано. 1886. Не сохр.—40
- Руже де Лиль. Марсельеза. набросок обработки.—362
- Д. Смит. Звездами усыпанное знамя. Переложение для фортепиано в 2 руки. 1918.—512
- Каденция ко 2-й Венгерской рапсодии Ф. Листа, для фортепиано в 2 руки. 1919.—512

О Г Л А В Л Е Н И Е

О Т А В Т О Р А	2
Р О Д И С Е М Ь Я	3
В М О С К О В С К О Й К О Н С Е Р В А Т О Р И И	23
«С В О Б О Д Н Ы Й Х У Д О Ж Н И К » Н А Ч И Н А Е Т С В О Й П У Т Ь	105
В Т Р У Д Н Ы Х П О И С К А Х	177
П Е Р Е С Т У П Я П О Р О Г Н О В О Г О В Е К А	242
О Т 1905 Д О 1917	348
Н А Ч У Ж Б И Н Е	497
З А К Л Ю Ч Е Н И Е	606
П Р И Л О Ж Е Н И Е	
У К А З А Т Е Л Ь И М Е Н	625
У К А З А Т Е Л Ь П Р О И З В Е Д Е Н И Й С . В . Р А Х М А Н И Н О В А	635

Вера Николаевна Брянцева

С. В. РАХМАНИНОВ

Редактор А. Курцман Художник Н. Крылов
Худож. редактор Л. Рабенау Техн. редактор Р. Орлова
Корректоры М. Кроль, Л. Юрковская

Сдано в набор 29/V—75 г. Подп. к печ. 31/V—76 г. А-02279
Форм. бум. 84×108¹/₃₂ Печ. л. 21,3 (Условные 35,8)
Уч.-изд. л. 36,2 (с вкл.) Тираж 10 000 экз. Изд. № 3455
Зак. 520 Цена 2 р. 88 к. Бумага тип. № 1

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
Москва, набережная Мориса Тореза, 30.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном
комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.