МУЗЕЙ-УСАДЬБА С. В. РАХМАНИНОВА «ИВАНОВКА»

С. В. ФРОЛОВ

РАХМАНИНОВ:

МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ

Сборник статей

130-летию со дня рождения
Бориса Владимировича Асафьева
(29.VII.1884 — 27.I.1949)

Ивановка
2014

УДК 78.071.1
ББК 85.313(2Р=Рус)
Ф 91

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

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

Рецензент — *кандидат искусствоведения, руководитель Научного совета Русского Музыкального Издательства* В. И. АНТИПОВ

Ответственный редактор — И. Н. ВАНОВСКАЯ

Редакционная коллегия:

В. Б. ВАЛЬКОВА — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных, член Союза композиторов России;

И. А. МЕДВЕДЕВА — кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России;

И. А. СКВОРЦОВА — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки, декан факультета повышения квалификации Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, член Союза композиторов России;

Е. Р. СКУРКО — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова

Ф 91 **Фролов, С. В.**
Рахманинов: Музыкально-исторические этюды: сборник статей / С. В. Фролов; отв. ред. И. Н. Вановская. — Ивановка: РИО МУРИ, 2014. — 120 с.
ISBN 978-5-906453-05-1

Книга известного петербургского музыковеда Сергея Владимировича Фролова включает в себя шесть музыкально-исторических этюдов, написанных в разные годы его деятельности и посвященных жизни и творчеству Сергея Васильевича Рахманинова. Этюды рассматривают ключевые произведения композитора как часть истории русской и мировой музыкальной культуры, освещая общие вопросы творчества композитора в широком музыковедческом контексте.

Автор, используя все многообразие подходов, аналогий, сравнений и прямых характеристик, передает уникальность как отдельных произведений С. Рахманинова, так и всего его творчества в целом.

Книга предназначена для профессиональных музыкантов, а также представляет интерес для широкого круга читателей.

УДК 78.071.1
ББК 85.313(2Р=Рус)
Ф 91

ISBN 978-5-906453-05-1
© Фролов С. В., 2014
© Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», 2014

ОТ АВТОРА

> Кто никогда не задумывался о том, чем разнится сложение от роста, хотя и там, и тут налицо увеличение материала, не поймет тайны творчества и его алогичности.
>
> *Б. В. Асафьев* [8, С. 16]

В настоящую книгу вошли шесть музыкально-исторических этюдов, посвященных жизни и творчеству С. В. Рахманинова. Большинство из них представляет собой полные тексты опубликованных ранее статей или прочитанных докладов, которые в свое время были представлены в сокращениях, требовавшихся по условиям публикации или необходимых согласно регламентам конференций. Как правило, издаваемые в этюдах материалы дополнены современными комментариями, отражающими некоторые новые аспекты изучения затрагиваемой проблематики или учитывающими публикации, появившиеся после создания начальных текстов. В отдельных случаях допущены сокращения, снимающие остроту полемики или купирующие утратившие актуальность исследовательские аспекты.

Несмотря на то, что этюды были написаны в течение последних двадцати лет, их объединяет нечто общее. Во-первых, стремление автора, обращая внимание на какое-либо произведение, частный факт биографии или отдельное высказывание Рахманинова, рассматривать их как часть истории русской, а по возможности, и мировой музыкальной культуры.

Во-вторых, установка на то, чтобы в их интерпретации избегать влияния тягостных и, в конечном счете, абсолютно бесплодных идеологических условностей, накопленных за долгие годы подчинения отечественной гуманитарной науки требованиям советского политического режима.

В-третьих — большинство этюдов посвящено произведениям, которые с полным правом следует считать ключевыми в творчестве композитора. А это, в свою очередь, предопределяет рассмотрение этих произведений как знаковых в его творческой биографии. В таком случае подробности биографии композитора,

обстоятельства его личной жизни осознаются как один из основных источников, порождающих содержательность этих его творений.

В-четвертых, автор льстит себя надеждой на то, что в какой-то степени приближается к важнейшему, но пока еще не принятому ко вниманию музыкознанием, делу исследования в творчестве Рахманинова того, что можно было бы назвать творческими заданиями, которые композитор ставил перед собой в каждом конкретном произведении.

В-пятых, поскольку основная исследовательская интенция, руководящая всей научной деятельностью автора этюдов, заключается в осмыслении музыки, музыкальной деятельности как проявления одного из важнейших свойств человеческой природы, то исследование музыки понимается им как работа в области человековедения. Исходя из этого, и свои музыкально-исторические этюды, посвященные Рахманинову, он рассматривал как «дело человеческое»: со всеми возможными в таком деле озарениями и заблуждениями, восторгами и разочарованиями, с вторжениями в интересы смежных научных дисциплин.

Наконец, шестое — и последнее. Посвящая свои этюды отмечаемому в 2014 году 130-летию со дня рождения основоположника русского академического музыкознания — Бориса Владимировича Асафьева, автор тщился хотя бы отчасти продолжить ту интеллектуальную направленность, которой освящены основные исследовательские труды Асафьева и прежде всего асафьевские «Симфонические этюды»[1].

В контексте этих общих установок Первая симфония, о которой речь идет в первом этюде «Рахманинов в Петербурге», может рассматриваться как своего рода доминанта раннего периода творчества композитора. В ней с известной степенью полноты отражены наиболее существенные черты стиля этого периода. Подводя итоги рахманиновского творчества своего времени, эта симфония одновременно и предопределила те пути, по которым пошла дальнейшая его стилевая эволюция[2]. Симфония стала и первым серьезным произведением глубинного

---

[1] Созданные Б. В. Асафьевым в 1921 году, они вышли в свет в следующем году, подписанные его традиционным псевдонимом — Игорь Глебов [7].

[2] О стилевой эволюции, последовавшей после затяжного трехлетнего кризиса в творчестве Рахманинова в конце 1890-х годов см., например, статью Г. И. Ганзбурга [18, С. 263—269].

автобиографического подтекста. В основе посвященного ей этюда лежит доклад, прочитанный на Международной научной конференции, проведенной Московской консерваторией 10—12 мая 1993 года в ознаменование 120-летия со дня рождения Сергея Васильевича Рахманинова. В сокращенном варианте в качестве статьи текст доклада опубликован в научном сборнике, выпущенном по материалам конференции [101, С. 73—84].

Два Intermezzo, являющиеся вторым и четвертым этюдами, названы так по аналогии с «Симфоническими этюдами» Б. В. Асафьева. Там они выполняли роль связок и являлись «промежуточными между основными разделами книги» [55, С. 10]. В нашем случае Intermezzo не ориентированы на конкретные произведения Рахманинова, а посвящены более общим вопросам исследования его творчества.

Intermezzo I — «К истокам одного термина в рахманиноведении» — написано специально для данной книги. Идея Intermezzo I возникла в ходе бесед с В. И. Антиповым, кандидатом искусствоведения, руководителем Научного совета Русского Музыкального Издательства (РМИ), автором научной разработки Полного академического собрания сочинений С. В. Рахманинова (РМИ), и фактически была подсказана им. Автор выражает глубокую благодарность за научные консультации, полученные от него в ходе работы над этим этюдом.

Кантата «Весна» продолжает и подхватывает намеченную в Первой симфонии автобиографическую линию творчества Рахманинова. И уже только поэтому, будучи судьбоносно сопряженной с Симфонией, как бы в ответ на ее разностилевые казусы предстает своего рода образцом интонационно-стилистического единства. В кантате, как, впрочем, и в написанном в то же время Втором фортепианном концерте, во всей полноте отражены основные стилевые новации начального этапа зрелого периода композитора. Вместе с тем «Весна» стала родоначальницей вокально-симфонической линии у Рахманинова, которая в качестве своеобразного пунктира в дальнейшем станет обозначать важнейшие моменты его творческого роста, связывая это творчество подобием какого-то единого, но еще непрочитанного культурно-исторического сюжета и насыщая его особым и едва ли не наднотным смысловым содержанием.

В основе посвященного кантате этюда лежит доклад «С. В. Рахманинов: Первая кантата», прочитанный в 2003 году на Научных чтениях «С. В. Рахманинов. Россия» в Российском государственном гуманитарном университете (Москва, 7—9 апреля 2003 г.). В несколько переработанном виде этот же доклад был повторен под названием «Парадоксы Первой кантаты Рахманинова» на Всероссийской научной конференции «Композиторская техника как знак», посвященной 90-летию со дня рождения Ю. Г. Кона, проходившей в Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова 22—25 апреля 2010 года. Текст доклада был опубликован в сборнике, выпущенном по материалам конференции [96, С. 211—218].

Intermezzo II — «Глинкинский след в жизни и творчестве С. В. Рахманинова» — появилось совсем недавно и в сокращенном виде было представлено в виде доклада, прочитанного на V международной научно-практической конференции «С. В. Рахманинов и мировая культура» 15—16 мая 2013 года в Музее-усадьбе С. В. Рахманинова «Ивановка», а чуть ранее опубликовано в виде соответствующих тезисов [91, С. 46—48]. Основная мысль Intermezzo II направлена на осмысление истоков преобразования стиля Рахманинова, происходившего в середине «периода зрелости». В результате произведенного в этом этюде исследования становится ясно, насколько динамичной была эволюция творчества Рахманинова в это время и как она была связана с общими тенденциями развития русской музыки.

Обращаясь в этюде, посвященном «Колоколам», к исследованию второго из больших вокально-симфонических сочинений Рахманинова, автор ставил своей целью раскрыть те его черты, которые, произрастая из культурно-исторического контекста и эволюционных преобразований творчества самого композитора, о которых речь шла в Intermezzo II, придают ему свойства поразительной новизны и необычности. Впервые некоторые идеи этого этюда были изложены в докладе «С. В. Рахманинов. „Колокола“: опыт контекстного дискурса», прочитанном на IV Международной научно-практической конференции «С. В. Рахманинов — национальная память России» (26—28 мая 2008 года, Тамбов — Ивановка). Материалы доклада были позже опубликованы в сборнике «Проблемы изучения творчества С. В. Рахманинова» [103, С. 55—71].

Несколько неожиданное название последнего из музыкально-исторических этюдов — «„Провинциальный текст“ в „Трех русских песнях“ Рахманинова» произошло из-за того, что его текст был первоначально создан как доклад, инспирированный приглашением участвовать в Международной научной конференции «Провинциальный текст в русской художественной культуре», проходившей 25—29 сентября 1998 года на кафедре истории русской литературы филологического факультета Тверского государственного университета. Вторично, но уже с ориентацией на музыковедческий научный контекст, текст доклада «„Пророчество гения?“ или „Провинциальный текст“ в „Трех русских песнях“ С. Рахманинова» был прочитан в марте 2001 года в Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова на Международном семинаре — 4 «Интерпретация художественного текста». Варианты этого текста были опубликованы [99, С. 42—47; 100, С. 141—145].

Все шесть музыкально-исторических этюдов имеют общий библиографический аппарат. Они выстроены в книге по хронологии и невольно образуют подобие нового и не совсем традиционного прочтения его композиторской биографии.

Впрочем, как нам представляется, доминанту любого музыковедческого, а шире — гуманитарного, исследования как раз и должна составлять интенция к преодолению консерватизма устаревших, или даже просто традиционных штудий.

В заключении автор выражает глубочайшую признательность профессору Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова, кандидату искусствоведения Н. П. Хилько, библиографу Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН Л. А. Тимофеевой, чьими добрыми советами он пользовался во время подготовки этюдов к печати.

Отдельную благодарность автор адресует директору Музея-усадьбы С. В. Рахманинова «Ивановка», заслуженному работнику культуры РФ А. И. Ермакову за участие в судьбе его исследования.

I.
РАХМАНИНОВ В ПЕТЕРБУРГЕ

> Там, где композитор рационально слаженным построением сам дает возможность уловить внутреннюю архитектонику — сущность всей концепции, — сравнительно легко бывает найти кончик нити и распутать узел.
>
> Но где композитор даже и не думал о том, как видимое вовне и измеряемое будет отражать *музыку*, и направлял поток ее в привычно начертанное русло по предуказанным или случайно, вот тут, под рукой, подвернувшимся схемам; где эти схемы порой вовсе не соответствуют истинной форме, а дают лишь грубый чертеж ее, — вот здесь трудность и здесь опасность близоруких выводов.
>
> *Б. В. Асафьев* [2, С. 127]

Формула заявленной темы вполне традиционна[1]. Однако из всего многообразия возможных ракурсов ее интерпретации будет выбран лишь тот, который позволит по-новому взглянуть на ранние композиторские дебюты С. В. Рахманинова в Санкт-Петербурге в 90-е годы XIX в.

Судя по всему, для С. В. Рахманинова, также как и для П. И. Чайковского, исполнение их сочинений в Петербурге имело особый глубокий смысл. В Москве им явно не хватало соразмерной конкуренции, прямого соперничества, непосредственного диалога, т. е. животворящей творческой среды высочайшего уровня, и каждый из них стремился найти такую среду в Петербурге[2]. Знаменательно, что Чайковский, при всей неоднозначности своих отношений с отдельными представителями «петербургского кружка», все-таки нашел эту среду в «Могучей кучке». И несмотря на всю остроту своих взаимоотношений

---

[1] См. публикации Ковалевой-Огородновой Л. Л. [32]; Михеевой М. В. [46].

[2] См. упоминание Б. Л. Яворского о гнете «тягостного для самочувствия Танеева окружения и интриг», о «затхлом московском окружении», об «отсталой московской консерватории» [108, С. 210].

с Мусоргским или на одиозное очернительство его творчества со стороны Кюи, получил очень важные творческие контакты со Стасовым и отчасти с Римским-Корсаковым, а, возможно, и с Бородиным[1], а главное, с Балакиревым. Музыка Чайковского в Петербурге довольно быстро и навсегда завоевала симпатии и публики, и большей части критики.

Рахманинов, пытаясь установить подобные контакты, на первых же порах потерпел сокрушительное поражение, которое в значительной степени предопределило его дальнейшие жизненные и творческие пути. Горечь этого поражения усугублялась тем, что его, как, впрочем, и Чайковского, в Петербург привлекал еще и ряд обстоятельств личного характера, и прежде всего его сильнейшее юношеское увлечение младшей из сестер Скалон — Верой. Вполне возможно, что своей Первой симфонией Рахманинов предполагал завоевать не только музыкальный Петербург, но еще и право на удачное сватовство к Вере. Может быть, и по этой причине, осознавая судьбоносное для себя значение этой симфонии, композитор предполагал дать ей эпиграф: «Мне отмщение, и Аз воздам»[2]. В этом контексте болезненность понесенного Рахманиновым в Петербурге поражения еще более усиливается.

В чем же причины поражения, и каковы его последствия?

Этого вопроса уже касались многие исследователи, однако, судя по всему, не придавали ему существенного значения и чаще всего ограничивались цитированием и комментированием известного письма Рахманинова к А. Затаевичу от 6 мая 1897 года. В этом письме молодой композитор, в частности, предполагает две причины провала своей главной премьеры в Петербурге — исполнения Первой симфонии 15 марта 1897 года[3]: «Я удивляюсь, как такой высокоталантливый человек, как Глазунов, может так плохо дирижировать? Я не говорю уже о дирижерской

---

[1] Предположение об особом отношении Чайковского к Бородину, еще не получившее должного отражения в науке, несомненно заслуживает специального внимания. Частично о нем можно судить по некоторым уже обнародованным данным. См., например, статью В. В. Яковлева «Бородин и Чайковский» [108, С. 66—74].

[2] Более полную информацию об этом эпиграфе см. в книге М. В. Михеевой [46, С. 50].

[3] Новые сведения, связанные с историей создания и премьерой Первой симфонии Рахманинова, см. в книге М. В. Михеевой [46, С. 41—53].

технике (ее у него и спрашивать нечего), я говорю об его музыкальности. Он ничего не чувствует, когда дирижирует. Он как будто ничего не понимает! <…> Если бы эта Симфония была бы знакома публике, то она обвиняла бы дирижера… если же вещь незнакома и плохо исполнена, то публика склонна обвинить композитора. 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 нужно сыграть по точнейшим указаниям автора, который, может быть, помирил бы хоть этим немного себя с публикой, и публику с произведением (т. е. произведение для публики было бы в этом случае более понятно)» [65, С. 261—262]. При этом нередко с различными оговорками сообщается «утверждение» О. Риземана относительно того, будто бы «новые пути» в этой симфонии определены «темами, взятыми из Октоиха» [12, С. 218][1]. В конце же концов, соглашаясь с тем, что часть вины за провал симфонии лежит на плохом ее исполнении, исследователи признают и некоторые недостатки самого этого произведения. Так, например, В. Н. Брянцева пишет: «Сложность и смелость замысла не сочетаются здесь в масштабе всего цикла с классической ясностью концепции» [12, С. 240—241]. В свою очередь Ю. В. Келдыш считает, что на этом произведении лежит отпечаток общих недостатков, присущих рахманиновскому

---

[1] Как нам представляется, цитируемые здесь В. Н. Брянцевой слова О. Риземана о Первой симфонии все же следует считать рахманиновскими, но лишь переданными в записи О. Риземана. В современном издании в своем полном изложении они выглядят следующим образом: «Когда Беляев услышал Первую симфонию Рахманинова, — начинает данный эпизод О. Риземан, — он спросил, нельзя ли впервые исполнить это произведение на одном из его симфонических концертов».

И далее пишет: «Послушаем Рахманинова.

Обстоятельства, сопутствовавшие исполнению моей Первой симфонии, сильно подействовали на меня и наложили глубокий отпечаток на мое позднейшее развитие. Мне казалось, что не существовало ничего, что было бы мне не по силам, я возлагал большие надежды на свое будущее. Находясь именно в таком радужном настроении, я написал свою Первую ре-минорную симфонию, и легкость, с которой я сочинял ее, еще прибавила мне гордости за себя и уверенности в своих возможностях. Я был высокого мнения об этом произведении, построенном на темах из „Обихода“ — книги хоров с песнопениями из служб русской церкви — во всех восьми тональностях» [64, С. 103—104].

творчеству 1890-х годов: единообразие приемов, некоторая пестрота и перегруженность изложения [29, С. 142—143].

Анализируя приведенные строки из письма Рахманинова и их комментарий, прежде всего следует согласиться с общим мнением о, мягко говоря, неудачном исполнении Первой симфонии. Впоследствии Рахманинов говорил: «…исполнение было ниже всякой критики, и некоторые части симфонии я просто не мог узнать…» [64, С. 104].

Во-вторых, стоит отметить ту роль, которую сыграла обозначенная еще самим Рахманиновым «новизна» его симфонии.

И, в-третьих, очевидно, справедливы и претензии к некоторым «несоразмерностям» в материале и конструкции этого произведения. Отметим, что это признавал и сам Рахманинов, вспоминая, как звучала на злополучной премьере Симфония: «Я „вслушивался“ в мое собственное сочинение. Инструментовка казалась мне отвратительной, но я знал, что и музыка оставляет желать лучшего. <…> Иногда я затыкал уши пальцами, чтобы только не слышать звуков собственной музыки, несуразность которой терзала меня» [64, С. 104—105].

Однако думается, что приведенными причинами дело отнюдь не исчерпывается, так как совсем еще не ясно, что подразумевал или мог подразумевать молодой композитор, говоря о «новизне» своего сочинения. Рахманинов не поясняет этого, ограничившись словами: «Я был убежден, что в симфонии открыл совершенно новые пути в музыке» [64, С. 104].

Затем требуется исследовать характер и степень отмеченных выше «несоразмерностей». К тому же пока остается без должного внимания еще один совершенно неучтенный ранее аспект, вытекающий из цитированного письма Рахманинова и способный пролить дополнительный свет на поставленный вопрос. Речь идет о публике, которую, по мнению Рахманинова, хорошее исполнение должно было бы «примирить» и с автором, и с его произведением, и, может быть, добавим особо, примирить с порожденными вкусами этой публики представлениями о «декадентстве» Симфонии.

Итак, «новизна», «несоразмерность» и «публика»… Начнем с последней!

Как известно, сознание публики, или, называя ее современным языком, — музыкальной общественности зиждется на стереотипах. Одним из таковых в 90-е годы XIX века было

разделение русских композиторов на две основные школы: петербургскую — во главе с Римским-Корсаковым — и московскую — во главе с Чайковским. Неубедительность и фальшь такого разделения очень остро ощущал в свое время П. И. Чайковский. В 1892 году он заявил: «Это деление на партии представляет какое-то странное смешение понятий, какой-то колоссальный сумбур, которому пора бы отойти в область прошлого» [106, С. 372].

Не ставя здесь своей задачей рассмотрение всей проблематики, связанной с исследованием самого феномена этого стереотипа, отметим только, что действительно, как об этом и говорил Чайковский, в нем допущено чрезвычайно нелепое смешение по крайней мере трех параметров: представлений о композиторских школах, ведущих происхождение от конкретных лидеров и отражающих диктуемые ими конкретные интонационно-стилистические признаки; представлений о группировках, т. е. кланах, объединенных некими местно-патриотическими «обязательствами» по отношению к реальной музыкальной жизни в исполнительстве, критике и даже в какой-то степени в композиторском творчестве; представлений об интонационном материале, символизирующем тот или иной культурно-исторический центр (город или область) со всей полнотой связанных с ним идей, нравственных и духовных ценностей. Как это ни парадоксально, но применительно практически к каждому из русских композиторов интересующего нас времени эта схема будет работать весьма неоднозначно.

Например, вполне справедливо говорить о композиторской школе Римского-Корсакова, представленной его учениками и в свою очередь их воспитанниками. Однако фактически невозможно определить таковую у Чайковского. Скорее следует вести речь о той или иной степени влияния его творчества на всю русскую музыку, начиная с того же Римского-Корсакова и кончая рядовыми учащимися обеих столичных консерваторий. Что же касается московской консерваторской композиторской школы, существующей и поныне, то ее основателем является отнюдь не Чайковский, а Танеев и последователи его композиторской ментальности.

Нельзя также не заметить, что композиторы «Могучей кучки» или «Беляевского кружка» — т. е. жители Петербурга, ни в коей мере не могут претендовать на роль, образно говоря,

«певцов» Санкт-Петербурга. В то же время истинным создателем немеркнущей музыкальной образности, интонационной символики Петербурга несомненно стал относимый все той же публикой к московской школе Чайковский. В свою очередь, подлинным «певцом» Москвы стал не кто иной, как член «Могучей кучки» Мусоргский, так как ни «Коронационная кантата», ни увертюра «1812 год» Чайковского, из-за официозного, заказного характера и вытекающей из него «сиюминутной» природы интонационной образности, не тянут на такую роль. Кстати, может быть, именно благодаря этому столь «петербургский» композитор, как Стравинский, ощущал свою особую привязанность к музыке Чайковского, а такие «москвичи», как Вас. Калинников и все тот же Рахманинов так сильно ориентировались на музыку петербургских композиторов, последний же — именно на музыку Мусоргского[1].

В дополнение к этому стоит обратить внимание на еще одну возможную модель соотнесения творческих обликов русских композиторов с ментальностями Санкт-Петербурга и Москвы, на сопряжения их с так называемыми «Петербургским» и «Московским» культурными текстами[2].

---

[1] Объективность стремлений Чайковского преодолеть догматическое разделение композиторов по их принадлежности к соревнующимся между собой «школам» двух русских столиц можно оценить, если учесть напечатанную в 1947 году ремарку Л. А. Мазеля, одного из наиболее независимо мысливших тогда музыковедов: «Естественный процесс дальнейшего развития русской музыки в сторону взаимопроникновения и взаимовлияния ее различных свойств и средств в большой мере связан с той исторической тенденцией, одним из проявлений которой является сближение московской и петербургской школ» [41, С. 158]. Ср. с мыслью В. В. Протопопова о том, что корни «происхождения стиля третьей симфонии [Рахманинова] находятся, как уже говорилось, в синтезе особенностей петербургской и московской школ» [60, С. 148].

[2] В основе представлений о названных культурных текстах лежит теория, разработанная в 1970—1980 годы в Тартуской школе и наиболее глубоко и полно раскрытая в работах В. Н. Топорова [87]. О «Петербургском» тексте в русской музыке см. работы автора: «М. И. Глинка — „петербургский“ композитор» [90, С. 47—62]; «О „Петербургском тексте“ в русской музыке» [94, С. 298—309]; «Римский-Корсаков и „Петербургский текст русской литературы“» [102, С. 32—41]. К сожалению, разработка проблематики предполагаемого в ответ на «Петербургский» «Московского» текста в русской культуре пока не дала заметных результатов.

Что же касается местной «клановости», то она процветала в обеих русских столицах и во многом диктовала поведение критики, исполнителей и даже коллег-композиторов, не говоря уже о широких слоях рядовой публики. Впрочем, может быть, в наибольшей степени это было свойственно снобистскому пошибу чиновничьего Петербурга, что также следует учесть при анализе неудач «московского» композитора Рахманинова в Петербурге в 90-е годы XIX века.

Теперь стоит вспомнить, что помимо катастрофического провала Первой симфонии 15 марта 1897 года до этого у Рахманинова в Петербурге было еще несколько премьер: 17 декабря 1894 года в Русских симфонических концертах под управлением Римского-Корсакова прозвучала «Пляска женщин» из «Алеко». Критика почти не заметила исполнения этой пьесы; 20 января 1896 года в тех же концертах под управлением Глазунова прозвучала оркестровая фантазия «Утес». Критика не приняла ее и назвала «слабой». Здесь же стоит упомянуть и несостоявшуюся премьеру Трио «Памяти великого художника» ор. 9 — сочинение в 1894 года было рассмотрено и отвергнуто Петербургским обществом музыкальных собраний. Таким образом, можно считать, что петербургская публика в целом и отражающая ее позицию критика на протяжении трех сезонов имели возможность познакомиться с музыкой Рахманинова и выработать свой стереотип отношения к ней. Вероятно, он-то как раз и сработал на последней из неудачных премьер — 15 марта 1897 года.

Уместно вспомнить, что 15 годами ранее, чуть ли ни число в число, — то есть 17 марта 1882 года состоялась премьера Первой симфонии рахманиновского «обидчика» — тогда еще весьма юного Глазунова. И при условии, что теперь Глазунов стоял за пультом, все это не могло не быть отмечено современниками, а главное, не могло не ранить душу Рахманинова в момент провального исполнения его детища. Ко всему прочему, смеем предположить, что, если не в сознании Рахманинова, то, по крайней мере, на уровне подсознания некоторый фатальный характер произошедшей катастрофы мог быть соотнесен с 13 номером опуса симфонии. Это так же могло усилить масштабы психологической травмы у молодого композитора.

Надо полагать, что неприятие искусства Рахманинова возникло не только на почве сугубо формальных вульгарно-местнических пристрастий, но было мотивировано и вполне

объективными причинами, обусловленными самой стилистикой рахманиновской музыки. И может быть, именно эти причины побудили композитора говорить о том, что его музыка «новая». При этом, вероятно, широкая публика ощущала эту интонационную новизну интуитивно, а вот профессиональные музыканты высокого ранга, и тем более композиторы, должны были отдавать себе отчет в том, что происходило, и отразить свои впечатления в рациональной форме. Однако два главнейших действующих лица музыкальной жизни столицы — Римский-Корсаков и Глазунов, которые были и руководителями «беляевских» Русских симфонических концертов и даже исполнителями произведений Рахманинова, — фактически не оставили ясных свидетельств своего отношения к его музыке. В частности, имя Рахманинова всего три раза упоминается в основном тексте «Летописи моей музыкальной жизни» Римского-Корсакова. Первый раз оно приведено в перечне произведений, звучавших в роковом концерте 1897 года, но без каких-либо комментариев, как будто не было ни незаслуженного осуждения со стороны ничего не понявшей публики и критики, ни провального исполнения, а все прошло именно так, как и следовало того ожидать [68, С. 260]. Второй раз имя Рахманинова всплывает в «Летописи» в связи с сообщением о «возрастании» числа членов «Беляевского кружка» и попадает на описание событий рубежа 1898—1899 годов. Здесь, помимо консерваторских учеников самого Римского-Корсакова, прежде всего назван «несколько изломанный, рисующийся и самомнящий А. Н. Скрябин», охарактеризованный как «взошедшая в Москве звезда первой величины» [68, С. 269]. И лишь потом, мимоходом и как бы только «для порядка», поскольку избежать этого все равно неудобно, отмечено: «Другая московская звезда, С. В. Рахманинов, хотя сочинения его и исполнялись в русских симфонических концертах, остался в стороне…» [68, С. 269][1].

---

[1] Любопытно, что в воспоминаниях Рахманинова, записанных Риземаном, можно прочесть: «Сочинение [Первая симфония] произвело также удручающее впечатление на петербургских музыкантов. „Извините, но я вовсе не нахожу эту музыку приятной“, — сказал мне Римский-Корсаков на репетиции в своей сухой и безжалостной манере. И я, чрезвычайно расстроенный, знал, что он прав и что этим жестоким суждением я обязан не только распрям между Петербургом и Москвой» [64, С. 104].

Из этого противопоставления можно увидеть: Скрябин для Римского-Корсакова — свой, а Рахманинов — чужой. Несмотря на то, что «Летопись» доведена до 1906 года, ее автор более не нашел подходящего повода вспомнить о Рахманинове, кроме констатации того, что постановкой «Пана воеводы» в Большом театре в 1905 году «дирижировал талантливый Рахманинов» [68, С. 231]. С неменьшим равнодушием, если не сказать отчуждением, начиная с 1895 года пишет о Рахманинове и его музыке Римский-Корсаков и в своих письмах [69, С. 244; 70, С. 99, 102, 108 и др.]. В какой-то степени отношение Римского-Корсакова к музыке Рахманинова раскрывается в высказываниях третьих лиц, например В. В. Ястребцова [111, С. 355, 417, 441, 452, 497—498]. Что же могло препятствовать положительной оценке «малословным» Римским-Корсаковым и совсем «молчаливым» Глазуновым ранних сочинений Рахманинова? Скорее всего, в качестве причины такого неприятия стоит вспомнить о той «новизне» в музыке Рахманинова, о которой он сам писал Затаевичу. Но что же, в таком случае, «нового» было в музыке Рахманинова и что из этого могло не устраивать авторитетных петербургских музыкантов?

Прежде всего, попытаемся установить, что может войти в свод новаторских черт, присущих стилистике раннего Рахманинова. Во-первых, это к месту и не к месту муссируемый пишущими о Рахманинове пресловутый интонационный комплекс признаков русской церковности, включая сюда и выработанную к концу XIX в. церковную композиторскую технологию, и современную ей редакцию Октоиха, и знаменное пение, каким его тогда представляли, и колокольность, и т. п. Однако уж по крайней мере для центральной фигуры музыкальной элиты Петербурга — Римского-Корсакова — «русская церковность» как компонент композиторского стиля не должна была казаться принципиально нежелательной и тем более недопустимой. Ведь еще со времен проведенных в этой области в 60—70-е годы XIX в. экспериментов Мусоргского этот околоцерковный интонационный материал в той или иной форме использовался большинством наиболее ярких русских композиторов. Не чуждался его и сам Римский-Корсаков. В случае Рахманинова можно говорить о новизне лишь в плане чрезвычайной насыщенности этим материалом и органического слияния его с фольклорными элементами — прежде всего с былинными

сказовыми напевами, мелосом древнейших духовных стихов устной традиции, а также с некоторыми интонациями плачей и колыбельных песен.

Во-вторых, речь может идти о своеобразном использовании Рахманиновым интонационных сопряжений, образующих развитие в виде мелодической волны, что впервые во всей полноте было разработано в русской музыке еще Чайковским [41, С. 155—157; 12, С. 58, 63—65 и др.]. Впрочем, и здесь не могло быть ничего принципиально неприемлемого. Ведь модель волнообразного развития была уже использована учениками Римского-Корсакова, и прежде всего Глазуновым. И все-таки это обстоятельство уже требует специальных комментариев, особенно в отношении стилистики Глазунова. Дело в том, что у него эта мелодическая конструкция носит не столь ярко выраженный характер экспрессивных вокально-речевых восклицательных интонаций, что показательно для мелодической волны Рахманинова [12, С. 63]. Скорее наоборот, у Глазунова слишком силен элемент статики, проявляющийся в некоторой механичности повтора ритмических фигур, а также в перегруженности фактуры «волны» тяжелыми педалями. При этом степень проявления этих признаков в разные периоды его творчества неодинакова. Вероятно, можно говорить о ранних формах проявления принципа мелодической волны в теме побочной партии I части Второй симфонии (1886 г.) и, может быть, даже в мелосе II части из той же симфонии, затем в III части Третьей симфонии (1890 г.). Полное овладение этим принципом можно увидеть в теме главной партии I части Четвертой симфонии Глазунова (1893 г.) и отчасти в мелосе ее побочной партии[1]. Далее в той или иной форме воплощение этого принципа прослеживается у него и в знаменитом Большом Адажио из 2-го акта «Раймонды», в главной партии I части Скрипичного концерта, в интонациях Mesto из Восьмой симфонии. Поэтому думается, если что и не устраивало Римского-Корсакова и даже Глазунова в рахманиновских принципах и приемах мелодической волны,

[1] Вместе с тем, в Четвертой симфонии, очевидно, сохраняются еще и некоторые атавизмы корсаковской школы. Поэтому, сравнивая Четвертую, Пятую и Шестую симфонии Глазунова, Ю. В. Келдыш отмечает, что «Четвертая симфония — наиболее „кучкистская“ из всех трех» [30, С. 170].

которыми молодой композитор пользовался в своих ранних сочинениях, то это, наверное, стоит отнести не к самому принципу, а к тому неповторимому мелодическому своеобразию, которым он его наполнял…

В-третьих, необходимо отметить тяготение рахманиновских партитур к так называемой «полифонии пластов», определяемой В. В. Протопоповым как «одновременное сочетание, где место мелодий могут занять целые многоголосные, многозвучные комплексы, каждый из которых обладает характеристичностью» [61, С. 66]. Это в одинаковой степени, но каждого по-своему, очевидно могло раздражать и Корсакова, и Глазунова. Первого, потому что слишком напоминало ему столь расходящиеся с привычными звучаниями вольности покойного Мусоргского и явно противоречило его собственным пристрастиям к строго выверенным вертикалям в гармонии, фактуре, инструментовке, наконец просто не укладывалось в его полифоническую технику. Согласно нелицеприятному, но, вероятно, все-таки справедливому мнению Б. Л. Яворского, Римский-Корсаков выработал в своей музыке свойства «отвлеченной внеобразной контрапунктности». Это выразилось в том, что композитор «постоянно пускает в ход всякие точно и четко выписанные приемы и виды голосоведения и использует отчлененные мелодические или метрические отрезки, составленные из точного количества звуков и из оформления отдельного голоса. Эти приемы производят вялое впечатление и не имеют отношения к творческому заданию; они лишь изобличают академическую беглость звукового (но не музыкального) оформления. <…> Римский-Корсаков не был полифонистом. Контрапункт у него был подходом к изложению, а не результатом осложнения образа или скрещенного соотношения нескольких образов» [108, С. 215—216].

Второго, прекрасно владевшего индивидуальной полифонической техникой, должна была отпугивать ясная жанрово-стилистическая природа и масштабность сопоставления пластов, требующая усилий исполнительских масс и волевого руководства дирижера, что было уязвимым местом Глазунова.

В-четвертых, для обоих была неприемлема чрезвычайно важная тенденция в музыке Рахманинова «объединить черты, свойственные Чайковскому и Мусоргскому» [12, С. 90]. Подобная тенденция должна была вызвать у них одинаковое чувство

сопротивления и восприниматься ими как высшее проявление бестактности и безвкусицы, ибо, согласно клановым обязательствам петербуржцев, в отношениях общеизвестная взаимная антипатия между Мусоргским и Чайковским должна была оставаться «священной» даже после их смерти. А уж совмещение в одном произведении черт стилистики и того и другого было просто недопустимым. В повседневном сознании даже столь больших музыкантов, как Корсаков и Глазунов, сохранение энергетического поля этой антипатии было залогом сохранения существующего порядка в русском музыкальном мире. Иначе, если признать тот факт, что причиной взаимной антипатии была взаимоотторгаемость однополюсных и соразмерных явлений, т. е. несовместимость удивительно схожей личностной психологической и музыкантско-художественной природы этих двух наиболее гениальных русских композиторов — почти ровесников, то вся подоплека выстроенных современной им критикой идеологических и эстетических отношений между остальными русскими композиторами второй половины XIX века, в том числе и 90-х годов, должна была бы рухнуть и обнаружить совсем еще не предполагаемое подлинное место и значение каждого из них в художественной иерархии того времени…

С этой позиции как раз и начинается отсчет провинностей, которые никак не могли простить Рахманинову ни Корсаков, ни Глазунов.

В качестве пятой и главной позиции позволим себе выдвинуть тезис о том, что ранним произведениям Рахманинова присуще еще одно качество — исключительная интонационная отзывчивость на музыку некоторых ведущих европейских композиторов второй половины XIX века. Проблема, вытекающая из этой позиции, как правило, еще не рассматривалась в литературе, если не считать традиционных экскурсов в рахманиновские интонационные истоки — у Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина и др. Реже упоминаются имена зарубежных композиторов — Шопена, Вагнера, Грига (см. монографии Ю. Келдыша, В. Брянцевой).

Между тем вопрос этот далеко не праздный, так как, пожалуй, до Рахманинова (в его раннем творчестве) русская музыка не знала столь систематически проводимого интонационного диалога с конкретными произведениями или эпохальными историко-стилистическими комплексами.

Этнографизм русской оперы второй половины XIX века — это принципиально иной тип интонационного диалога. К рахманиновскому методу лишь отчасти приближается в своих «пародиях» Римский-Корсаков в «Майской ночи» [107, С. 145—147].

Впрочем, вопрос этот столь обширен и аналитически сложен, что в рамках данного исследования может быть затронут только в качестве частной гипотезы и будет просмотрен на отдельных примерах из Трио «Памяти великого художника», симфонической фантазии «Утес» и Первой симфонии — т. е. тех трех крупных произведений, которые проходили апробацию в Петербурге в 1890-е годы.

Итак — Трио. Представляется весьма знаменательным тот факт, что анализ этого произведения в книге В. Н. Брянцевой чрезвычайно насыщен интонационными параллелями с музыкой других композиторов и многими стилистическими ассоциациями. Так, например, в главной партии I части исследователь слышит «колокольно-хоровой похоронный марш»; а в материале побочной партии, как в экспозиции, так и в разработке, обнаруживает сходство с началом пятой картины «Пиковой дамы» Чайковского. В сольном речитативе виолончели слышится лейтмотив сострадания Зиглинды к Зигмунду из вагнеровской тетралогии, а в кульминационных разделах побочной партии выявляется мужественно-суровый вариант заупокойного напева «Вечная память» и цитата начала обиходного напева «Да воскреснет Бог» (использованного в «Воскресной увертюре» Римского-Корсакова). В вариациях второй части Трио этот ассоциативный ряд дополняется аллюзиями на скерцозные пьесы Шумана и Вступление к «Тристану и Изольде» Вагнера [12, С. 188—192, 194]. Эти ассоциативные связи могут быть дополнены указанием на скрытую цитату в фортепианной партии побочной темы из начала главной партии Второй симфонии Чайковского. Вполне допустимо предположить, что современники могли услышать и даже услышали эти связи. Впрочем, Трио было лишь «просмотрено» в Петербурге…

Сложнее все обстояло с симфонической фантазией «Утес». Дело в том, что интонационная многоадресность этого произведения, которую В. Н. Брянцева ограничила кругом музыкальных элементов из «Алеко» самого же Рахманинова и из «Снегурочки» Римского-Корсакова [12, С. 151—153] и которую можно

расширить за счет музыки Грига, Вагнера и того же Корсакова (из партитур «Шехеразады» и симфонической картины «Садко»), — на сей раз, очевидно, была осознана слухом современников. Петербургская критика с особой настороженностью встретила исполнение этого сочинения зимой 1896 года.

Самый проницательный из рецензентов — Ц. А. Кюи, будучи первоклассным композитором, а главное, отражая клановo-стилистические интересы «петербургской композиторской школы», острее всех почувствовал эту многоадресность и отреагировал следующим приговором: «Как музыкальное сочинение, „Фантазия“ представляет какую-то мозаику, состоит из кусочков без органической связи между собой…». Критик, как бы предупреждая композитора о возможных грядущих неприятностях, констатировал: «Рахманинов человек несомненно талантливый, у него есть и вкус, и значительная техника, но у него нет пока чувства меры, нет сосредоточения мысли и ее естественного развития» [34, С. 450].

Чрезвычайно многообразная картина интонационно-ассоциативных связей дается В. Н. Брянцевой по поводу Первой симфонии Рахманинова. Упоминается русская и цыганская песенность, очевидно в ее романсовых и оперных версиях, средневековая секвенция «Dies irae» в преломлении Листа и Мусоргского. При этом особое внимание уделено смелому сочетанию «полярных по понятиям своего времени традиций русской музыки, исходящих из лирико-трагедийного симфонизма Чайковского, с одной стороны, и от народных музыкальных драм Мусоргского — с другой» [12, С. 215—218, 224—225].

Казалось бы, здесь дан свод компонентов, немногим отличающийся от предыдущего. Однако на этот раз критика была беспощадна, и тот же Ц. А. Кюи здесь со всем присущим ему ядом обозвал это произведение программной симфонией на тему «семи египетских язв» [35]. Вероятно, чаша терпения музыкальной братии переполнилась, и далее уже сил не было терпеть развитие культивируемого Рахманиновым метода интонационного диалога, да еще в столь значительных масштабах, как в Первой симфонии.

Скорее всего, именно благодаря этому, по аналогии с использовавшим ранее в соизмеримых пропорциях этот метод Рихардом Штраусом, и Рахманинов заслужил упомянутое выше обвинение в «декадентстве». Но этот метод был принципиально

новым достижением европейской музыкальной культуры, ведущим к XX веку. И уже в русло этой «новизны» вполне укладывались обозначенные тяготения Рахманинова к «полифонии пластов» и тенденция объединить черты стиля, свойственные Чайковскому и Мусоргскому. Все это как раз и стало неприемлемым препятствием к принятию молодого «московского» композитора в «петербургский» клан, возглавляемый Римским-Корсаковым и отражающий его вкусы, пристрастия и стереотипы.

В самом деле, разве можно было прежде представить в русской музыке сочетание столь разномастных и разномасштабных интонационных ориентиров. Дополняя музыкально-ассоциативные «адресаты», приведенные в книге В. Н. Брянцевой, некоторыми наиболее парадоксальными неучтенными связями, прежде всего стоит обратить внимание на принципиально вагнеровский характер триольной затактовой фигурации, пронизывающей все части симфонии.

Этот затакт входит в восьмитактовое вступление, которое В. Н. Брянцева обозначила как «музыкальный эпиграф — краткое вступление, являющееся, пожалуй, уникальной концентрацией тематизма целого четырехчастного цикла… 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 тематические 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 страдание вскрика (вспомним мотив „ненависти Земфиры“, конец романса „Дума“) и повелительных „роковых“ ударов» [12, С. 215]. Как позже писал Ю. Левашев, следующая за триольным затактовым вскриком лаконична фраза «несет новую важную информацию: в ее интонациях, близких знаменному распеву, проступает остов „Dies irae“» [36, С. 37].

Помимо своей изначальной жанровой семантики, восходящей к обыгрыванию затакта в траурном марше и в таком виде используемой уже Бетховеном, этот триольный ход-опевание-затакт к рахманиновскому времени приобрел особый смысл благодаря его многократному переинтонированию в вагнеровской системе лейтмотивов «Кольца Нибелунгов», где он звучал в теме

судьбы, и в серии лейттем Вотана, и в интонациях Зигфрида и т. д., олицетворяя образы Силы, Рока и Предательства [14, С. 37—48]. Отчасти вагнеровской и рихардо-штраусовской трактовкой отмечено использование медной группы оркестра, что, например, обнаруживается уже в начальных аккордах вступления (момент ладовой перекраски в 5—6 тактах). В аккордах же главной партии финала (Marciale) явно слышна звонкая медь Берлиоза. Еще более неожиданным представляется прорастание сквозь «балетную» или скерцозную музыку II части a'la Чайковский (Шуман, Берлиоз) песенных лирических брамсовских интонаций в терцовом удвоении (цифра 18). И уж совсем удивительным представляется тембровое и гармонические предвосхищение скрябинской «Поэмы экстаза» в III части (начиная с 9-го такта цифры 42).

При этом «провинности» Рахманинова в Первой симфонии как бы усугубились его особой «бестактностью» в отношении к Римскому-Корсакову. В этом произведении обнаруживается еще не отмеченное исследователями специфическое сопряжение между сферами главной и побочной партий I части, когда в материале главной партии как бы концентрируются черты мелоса Римского-Корсакова, а в побочной — Чайковского.

Кроме того, уже в самой мелодии главной партии, ориентированной на тему рассказа Календера из II части «Шехеразады» (нисходящий орнаментированный квинтовый ход у деревянных духовых) появляется чужеродный отыгрыш, ассоциирующийся с характерной интонацией дворжаковской симфонии «Из Нового Света». На протяжении экспозиции и в разработке I части корсаковский характер тематизма главной партии просматривается и в его связях с песенными оборотами из «Снегурочки» [12, С. 217] и с главной темой увертюры к «Царской невесте», но только как бы в ее обратном развертывании.

Наконец, после весьма скромного двукратного проведения «корсаковской» темы в материале главной партии идет явная «несуразица» в виде басовых «пробежек» у виолончелей и контрабасов, как в соответствующем разделе главной партии I части Шестой симфонии Чайковского, а далее возникают пустоватые «ходы» по звукам трезвучия a'la А. Рубинштейн — как будто с «корсаковской» темой и делать больше нечего! В результате вслед за этими общими местами главной партии сначала мучительно и одновременно затаенно страстно, а затем с откровенной

полнозвучной гимничностью воспаряет красиво рельефная тема побочной партии с ее известными перекличками с интонациями Германа из «Пиковой дамы» и со всем богатством возможностей своего продления и развития в виде мелодической волны[1]. Начинающаяся после этого разработка, как бы по образцу Шестой симфонии Чайковского, «взрывается» фугато, но на материале «корсаковской» темы. Далее разработка, реприза и кода следуют сценарию все той же Шестой симфонии.

Думается, что сказанного достаточно, чтобы представить ту степень если и не прямого возмущения, то по крайней мере неприятия и срытого чувства оскорбления, которые должна была вызвать у Римского-Корсакова и его ближайшего окружения эта симфония.

Возможно, конечно, что эта подлинная причина могла и не осознаваться критикой и даже самим Римским-Корсаковым. В качестве «рабочей» точки зрения для разгромной критики была избрана версия Кюи об отсутствии у Рахманинова «чувства меры». Эта версия и по сей день господствует в музыкознании, осознаваясь то как «пестрота и перегруженность» «образно-выразительного строя» (Ю. В. Келдыш), то как несочетаемость «сложности и смелости замысла» «в масштабе всего цикла с классической ясностью концепции» (В. Н. Брянцева) — т. е. как некая «несоразмерность» материала, замысла и конструкции симфонии.

Может быть, именно с позиций слушательского восприятия конца XX века имеет смысл пересмотреть этот приговор и отдать должное смелому новаторству молодого Рахманинова, проявившемуся в том качестве его раннего произведения, которое может быть здесь определено как «интонационная отзывчивость» или как музыкальная драматургия «интонационного диалога». По крайней мере, эти обвинения должны быть сняты со II, III и IV частей, которые как раз отличаются замечательной соразмерностью и совершенством материала и формы. И в этом можно увидеть замечательный рост мастерства молодого композитора от части к части в ходе работы над своей Первой симфонией.

---

[1] В дальнейшем интонационная образность побочной партии делается своего рода постоянным персонажем в других частях симфонии, а в особенности в III и IV.

Пережив в Петербурге провал симфонии Рахманинов, очевидно, извлек из него определенный «урок». Трудно сказать, насколько это было им осмыслено, но в последующих сочинениях он уже более осторожно и «соразмерно» выстраивает интонационный диалог, избегая конфликтных перекличек и опираясь главным образом на русскую интонационную образность.

Впрочем, и далее Рахманинов пошел по пути сочетания «свойств различных типов русской мелодики», идущих от «московской и петербургской школ» [41, С. 158]. И это дало «значительный и яркий результат в силу исключительного мелодического дара Рахманинова, позволившего, в частности, создать не эклектическое, а органическое сочетание, в котором ведущая роль сохранена за принципами мелодического стиля Чайковского» [41, С. 158].

Благодаря этому уже во Втором фортепианном концерте им достигается полнейшая цельность и гармоничность музыкального материала. Однако по той же причине его последующие произведения утрачивают поразительную смелость и даже вызывающую дерзость парадоксальных разностилевых и разножанровых сочетаний ранних сочинений. Возможно даже, что тем самым в русской музыке на время оказалась прерванной та линия развития по пути интенсивного интонационного стилевого диалога, когда-то намеченного в русской музыке гением М. И. Глинки. По этому же пути, но уже на протяжении последней четверти XIX века и всей первой половины XX века плодотворно шел Р. Штраус; на него же не менее плодотворно впоследствии вступили И. Стравинский, С. Прокофьев, Д. Шостакович и другие композиторы…

II.
INTERMEZZO I.
К ИСТОКАМ ОДНОГО ТЕРМИНА В РАХМАНИНОВЕДЕНИИ

> Так часто бывало, что в записках и дневниках под видимой невзрачностью и мелочностью скрыто или как бы нечаянно упущено многое важное, а неважное лезет в глаза с нарочитой наглостью.
>
> *Б. В. Асафьев* [8, С. 17]

Когда-то в вышедшем спустя четыре года после смерти Рахманинова и посвященном ему сборнике научных статей были опубликованы исследования, раскрывающие важнейшие особенности строения его мелоса. В одном из них Л. А. Мазель писал: «Своеобразие Рахманинова в этой области заключается в том, что он сумел сохранить многие из основных черт мелодии Чайковского — прежде всего простую, широкую и напряженную лирическую песенность как выражение непосредственной открытой эмоциональности — и в то же время в известных отношениях развить и обогатить эти основы. Это выразилось отчасти в некотором заострении отдельных средств Чайковского, но главным образом — в органическом сочетании свойств лирически-напряженной мелодики Чайковского с чертами русской народной и профессиональной мелодики иного типа, не характерными (или мало характерными) для такого рода мелодий Чайковского, но нашедшими широкое применение у Рахманинова. Речь идет, например, о большей метрической свободе (то есть о меньшем воздействии тактовой черты)…» [41, С. 157]. При этом Мазелем подразумевался еще и описанный им ранее принцип построения тематизма Чайковского из коротких мотивов [41, С. 156]. Подобное же строение Мазель видит и у Рахманинова, но определяет в его основе уже не мотивы, а ячейки: «…среди основных интонационных ячеек Рахманинова схематически легко выделить два противоположных типа: ячейки динамические, ясно устремленные, и статические, уравновешенные.

Связь ячеек первого типа с мотивами Чайковского очевидна» [41, С. 159].

Отчасти об этом же, но применительно к поздним сочинениям Рахманинова, можно прочесть и в опубликованной там же статье В. В. Протопопова. Наиболее полно его концепция получила раскрытие в анализе интонационной конструкции «Симфонических танцев» [60, С. 151—154]. Протопопов писал: «В тематизме „Симфонических танцев“ отчетливо проступает черта, которая прежде у Рахманинова в таком виде не встречалась, — это строение музыкальной ткани из отдельных интонаций, которые очень трудно собрать в протяженную тему. <…> У Рахманинова и прежде можно было наблюдать в мелодике наряду с длинными темами также и выделение на фоне какой-нибудь многозвучной фигурации отдельных точек — интонаций, тоже проводящих, как бы пунктиром, свою линию. И вот теперь в „Симфонических танцах“ этот принцип получил свое новое выражение, и мелодия оказалась расщепленной не на мотивы, фразы, предложения, периоды, а на интонации (хотя формально деление на периоды, например, сохранено)» [60, С. 151].

Позже к подобного рода суждениям приблизилась В. Н. Брянцева. Она писала: «Если приверженность Рахманинова к сжатым, афористическим темам ярко определилась еще в до-диез-минорной Прелюдии, то на пороге 1900-х годов одним из характернейших признаков окончательного формирования его зрелого стиля оказалось насыщение музыкальной ткани еще более энергичными и напряженными, ритмически действенными импульсами» [13, С. 95].

Однако исчерпывающее, обобщающее и устанавливающее нормативы понимания этого явления исследование было дано в опубликованной в 1966 году статьей Е. А. Ручьевской «О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века»[1]. И вот что знаменательно: в этой большой статье, посвященной общим историко-стилевым аспектам, едва ли не центральной фигурой оказался Рахманинов.

Мы здесь не будем касаться многих ценных научных наблюдений, касающихся в статье общих закономерностей эволюции русского вокального мелоса в начале XX века, — среди них важнейшим является определение такой ситуации, когда

[1] См. эту же статью в современном переиздании [73, С. 43—90].

вокальный мелос имеет «в основе своей особый ритм, идущий навстречу ритму текста», то есть «встречный ритм» [72, С. 84—86], — для нас более важным является обоснование, предложенное Ручьевской для обозначения рассмотренных в работах Мазеля, Протопопова и Брянцевой особенностей мелоса Рахманинова, термина «микротематизм».

В дальнейшем этот термин Ручьевской вошел в оборот в нескольких штудиях, посвященных творчеству Рахманинова. Но одновременно приходится признать и тот факт, что в большинстве случаев свободно использующие его музыковеды избегают указаний на его создателя, отсылая читателя к другим авторам.

Именно с целью восстановления справедливости позволим себе как можно полнее воспроизвести тот текст, в котором впервые вводится термин «микротематизм» и устанавливаются смысловые доминанты его понимания.

Отправной точкой для обоснования вводимого термина в статье Ручьевской стало следующее положение: «Музыкальное развитие имеет собственные закономерности, которые распространяются и на вокальную мелодию. Из них две имеют главное значение: это закономерности связи, соподчинения, сопряженности мелодических построений (фраз, мотивов, предложений и т. д.) и — еще более — закономерности возникновения и развития тематизма. Яркость, выразительность, обобщенность музыкального образа зависят от яркости, обобщенности тематизма, его жизнеспособности и возможностей развития. Эта предпосылка относится и к вокальной мелодии. Если вокальный тематизм (то есть обобщенная, способная к развитию попевка, мотив или фраза) отсутствует, то вокальная мелодия, в сущности, выключается из развития и становится лишь „рупором“ текста» [72, С. 104].

Переходя к более частным случаям оформления рахманиновского тематизма, Ручьевская пишет: «Но иногда в романсе отсутствует то, что называется музыкальной темой в общепринятом смысле, то есть конструктивно оформленная музыкальная мысль, которая потом повторяется, варьируется и т. д. Мелодия воспринимается как непрерывно льющаяся кантилена. Так очень часто бывает у Рахманинова. Здесь мы сталкиваемся с очень характерным для вокального стиля явлением микротематизма. Тематическим элементом оказываются не предложения, не фразы и даже не мотивы, а субмотивы и интервалы. Они-то и обусловливают

сцепление, сопряженность мотивов и фраз, их внутреннюю связь. (На эту особенность романсов Рахманинова обратил внимание В. Волошинов. См. стенограмму доклада о типах вокальной мелодии в русском романсе /хранится в отделе рукописей библиотеки Санкт-Петербургской консерватории. — *Прим. ред.*/. Вместо термина „микротематизм“ Волошинов употребляет термин „цементирующая попевка“). Такого рода микротемой в „Сирени“ является трихордовая попевка; в романсе „Здесь хорошо“ — восходящий мотив из четырех звуков; в романсе „Я опять одинок“ — субмотив из трех звуков — восходящее поступенное движение. Эти микротематические элементы пронизывают всю мелодическую линию, связывают фразы и мотивы в единое целое. Они не могли бы играть такую конструктивную роль, если бы сами по себе не были образны, содержательны. У Рахманинова таким содержательным тематическим элементом становится даже краткая интонация, возглас, как, например, в романсе „Вчера мы встретились“.

Микротематизм, осуществление непрерывной связи посредством мельчайших элементов мелодии весьма типичны и для Прокофьева, хотя в его романсах кантилена не выступает в столь чистом виде, как у Рахманинова. Тематизм в некоторых его романсах представлен даже не субмотивом, а интервалом, как в романсе „Солнце комнату наполнило“. Интонация восклицания (в данном случае это хореическое восклицание, которое начинается с кульминации) пронизывает всю его мелодию. Расширение диапазона, повышение регистра, обострение и ускорение ритма или, наоборот, медленное распевание этой интонации создают различные эмоциональные оттенки» [72, С. 107—108].

Завершается раздел, посвященный «сопряженности мелодических построений (фраз, мотивов, предложений и т. д.)» и роли в ней «микротематизма» обобщением: «Непрерывность мелодического развития зависит, конечно, не только от тематических преобразований, но и непосредственно от того, как связываются между собой отдельные ее части — мотивы и фразы. В кантилене имеют решающее значение сцепление конца одной фразы с началом другой, постикта с предиктом, вернее, выраженная этими двумя терминами двойная функция отдельных элементов мелодии. (Эту особенность кантилены в инструментальной музыке отметили Л. Мазель в книге «О мелодии» / М., 1952. С. 150/ и В. Цуккерман в статье «Заметки о музыкальном

языке Шопена» / см. сб.: Фридерик Шопен: Статьи и исследования советских музыковедов. Сост., общ. ред. Г. Эдельмана. М., 1960. С. 70—71/).

Такого рода мелодические связи могут осуществляться совершенно независимо от цезур текста, от фразовых, словесных, стопных акцентов. Примером таких музыкальных сцеплений может служить начало мелодии в романсе Рахманинова „Ночь печальна“» [72, С. 108].

Несмотря на то, что сам по себе термин «микротематизм» хотя бы с точки зрения логики сопряжения в нем двух позиций отнюдь не является безупречным, так как функция «микро», понимаемая в своем прямом значении, находится в ином смысловом ряду, нежели термин «тематизм», он оказался довольно жизнеспособным. С одной стороны, он гармонично входил в лексикон музыковедения своего времени, завистливо заигрывавшего с терминологией из смежных гуманитарных (и не только гуманитарных) дисциплин и воспринимался в этом смысле в качестве знакового. С другой, будучи введенном столь авторитетным исследователем, как Ручьевская, и в столь насыщенной научной проблематикой высокого ранга статье, — он был воспринят как должный элемент научного инструментария, как термин, исполняющий в статье вполне обоснованную, но все же достаточно частную рабочую функцию.

Так или иначе, но этот термин и производные от него варианты скоро вошли в число постоянно действующих элементов отечественного музыкознания.

В качестве производных от него в монографии В. Н. Брянцевой появились терминологические определения, отражающие грандиозную систему сопряжений структурно-содержательных элементов в произведениях Рахманинова: «микромодель», «тема-микросцена», «микроварьирование», «микроступени» и даже «микрогосударство» [12, С. 229, 432, 459, 553, 558].

Этот термин был повторен в статье Л. А. Скафтымовой [80, С. 103—122]. И по странному стечению обстоятельств он оказался связан с нею. Ныне при использовании этого термина, как правило, делаются ссылки именно на эту статью[1].

---

[1] См., например, работы Ляховича А. В. [40, С. 43], Сарафанниковой Н. В. [75, С. 146] и др.

Следует подчеркнуть, что термин «микротематизм», его «теория» и, главное, его применение к мелосу Рахманинова в науку были введены именно Ручьевской.

Впрочем, стараясь восстановить справедливость в вопросе о происхождении этого термина, применяемого к творчеству Рахманинова, мы вовсе не стремимся к его популяризации. Дело в том, что термин «микротематизм» дал до обидного скудную пищу для серьезных исследовательских выкладок. По существу, он так и не получил сколько-нибудь серьезного применения в конкретном рахманиноведении. Скорее всего, это происходит благодаря тому, что термин «микротематизм» разделяет судьбу большинства общих и, на первый взгляд, самоочевидных понятий, которые, не будучи приложены к конкретному интонационному материалу, теряют свой смысл и точное значение.

III.
С. В. РАХМАНИНОВ: ПЕРВАЯ КАНТАТА

> Принимая сюжет за цель, придется быть последовательным и дойти до уверения, что Мусоргский написал своего «Бориса» ради того, чтобы убедить всех в реальном политическом факте убийства Борисом Димитрия и описать в музыке рабское состояние русского народа.
>
> *Б. В. Асафьев* [8, С. 24]

В вокально-симфоническом наследии Рахманинова кантата «Весна», написанная на текст стихотворения Н. А. Некрасова «Зеленый шум», занимает важное место, будучи первым произведением композитора в этом жанре. Вместе с тем «Весна» входит в число тех ключевых произведений, которые открывают период его композиторской зрелости и знаменуют его душевное и творческое возрождение после известного кризиса конца 1890-х годов.

Естественно, эта кантата отнюдь не обойдена исследовательским вниманием, имеет традицию своего изучения и свою научную литературу. В основе ее лежит несколько базовых публикаций[1].

Самые общие представления о жанровой природе этой кантаты «Весна» были сформированы еще Б. В. Асафьевым, который вписал ее в историю русской музыки, включив в число лирических кантат. Истоки этого жанра в России Асафьев выводил

---

[1] Выбрав для дальнейшей работы эти ключевые публикации, мы не делаем специального обзора различного рода учебных пособий, рефератов, изданных тезисов докладов и многочисленных статей, касающихся частных аспектов изучения кантаты «Весна». Не упоминаем и те издания, в которых содержатся ошибочные суждения, так как дискуссия с ними не входит в сферу наших интересов. Однако в случае необходимости учитываем некоторые из частных публикаций, в которых содержатся существенные материалы, требующие внимания в контексте нашей работы.

из произведений 1820-х годов, отмечая, что именно тогда «был довольно распространен тип лирической кантаты, бывший иногда не чем иным, как распространенным сольным романсом[1]. Таковы кантаты Верстовского и, прежде всего, популярная „Черная шаль“ на текст Пушкина» [4, С. 136]. В дополнение к этому разделу асафьевской концепции можно отметить, что еще осенью 1812 года Д. С. Бортнянский положил на музыку написанное «в конце сентября — начале октября 1812 г.» стихотворение В. А. Жуковского «Певец во стане русских воинов». «По жанру это, как и у Жуковского, застольная песня с хоровым припевом, которую воины поют после боя. Ее исполняют солист (тенор), хор и оркестр…» [74, С. 174].

Чуть позже появились патриотические песни Д. Н. Кашина. Одна из них «Авангардная песнь перед боем» на слова Ф. Глинки для солиста с хором [74, С. 176—177],

---

[1] Как нам представляется, этот тип лирической кантаты был близок по своим признакам тому, что можно назвать «концертной арией». В таком случае в число подобных кантат следует включить, например, знаменитого «Соловья» А. Алябьева. Не исключаем также, что в родословной русской лирической кантаты можно обнаружить следы застольных песен, распространенных в первой половине XIX века. Одной из таких песен является песня Глинки — Дельвига «Други, други! радость…». (Общие сведения об этой песне см. в статье А. С. Ляпуновой [39, С. 62—63]). По всей видимости, текст песни, написанный еще в лицейские времена, примерно между 1814 и 1817 годами, мог отразить образный строй некоторых стихов из знаменитой «Оды к радости» Шиллера. (Ода «К радости» была написана Шиллером в 1785 году по просьбе его друга-масона Христиана Готфрида Кёрнера для дрезденской масонской ложи). Это тем более вероятно, что, как известно, царскосельские лицеисты были увлечены поэзией Шиллера. Особенно сильно шиллеровским влиянием был захвачен близкий друг Дельвига — Кюхельбекер. Именно его подразумевал Пушкин, когда писал о Дельвиге, что «Клопштока, Шиллера и Гельти прочел он с одним из своих товарищей, живым лексиконом и вдохновенным комментарием…» [63, С. 273]. Поэтому застольный гимн «Други, други! Радость…» вполне может быть включен в число апологетических поклонов шиллеровской музе. Более того, некоторый параллелизм содержания вполне ощутим в целом ряде строф застольной песни Дельвига и оды Шиллера. И уже только в этом плане хоровая песня может быть соотнесена с явлениями кантатной жанровости. Отчасти некоторые ассоциации с тем, что можно назвать ранней русской кантатой, следует отметить в финальной песне цикла Глинки «Прощание с Петербургом» — «Прощайте, добрые друзья» (Кукольник).

так же может быть отнесена к числу сочинений, которые легли в основу русской лирической кантаты XIX века.

Впрочем, далее Асафьев писал: «Тип лирико-эпической кантаты не получил в России последовательного развития и из-за прерывистой вообще эволюции русской кантаты вырабатывался не постепенно, а толчками, и очень спорадически» [4, С. 137]. Но постепенно переходя к Рахманинову, Асафьев завершал историю этого жанра следующим образом: «Кантата *Рахманинова* „Весна“ на текст Некрасова (для баритона соло, хора и оркестра) по своей напевной оснащенности и лирическому напряжению служит характерным продолжением линии развития московской лирической кантаты с присущим ей стремлением быть эмоционально-симфонической. Эта линия прослеживается от кантаты „Москва“ Чайковского (1883) к „Дамаскину“ Танеева (1884), к балладам Аренского „Кубок“, „Лесной царь“ — для соло, хора и оркестра, к „Весне“ — Рахманинова (1902) и разветвляется, сохраняя, однако, всегда за мелосом значение руководящего фактора, на эмоционально-драматическую (кантата „Колокола“ Рахманинова, текст Эдгара По в переводе Бальмонта, 1913) и на возвышенно-созерцательную („По прочтению псалма“ Танеева, 1912—1914)» [4, С. 137][1].

Позже фундаментальное описание истории создания (с отсылкой на критику), общей драматургической идеи, структуры и музыкально-выразительных средств первой кантаты Рахманинова было сделано О. И. Соколовой. В ее книге были отмечены проявляющиеся в «Весне» тенденции к симфонизации русской лирической кантаты [83, С. 55], сделаны очень важные замечания относительно того, что «музыкальная ткань кантаты как бы соткана из коротких интонаций-попевок, тремолирующего фона, пассажей или гармонических оборотов» [83, С. 56]. «Здесь нет четко очерченной темы, нет яркой запоминающейся мелодии, кажется, что нет ничего устойчивого и постоянного: все зыбко, переменчиво, — пишет Соколова. — Однако если внимательно вслушаться в музыкальную ткань, то станет ясно, что это

[1] Позволим себе обратить внимание еще и на то, что намеченный Асафьевым жанр лирической кантаты может вобрать в себя еще одну группу экзаменационных кантат выпускников высших музыкальных учебных заведений того времени, а среди них, например, кантаты «К радости» П. И. Чайковского (1865) и «Иоанн Дамаскин» В. С. Калинникова (1892).

не совсем так. Музыкальное развитие построено на контрастных тематических образованиях и объединяется несколькими общими, достаточно оформленными мотивами…» [83, С. 57].

Благодаря этим наблюдениям автор устанавливает столь важные для осмысления творческого метода Рахманинова научно-контекстные переклички с исследованиями предшественников. В частности, подготовленный читатель не может не вспомнить о рассмотренном когда-то Л. А. Мазелем принципе построения тематизма Чайковского из коротких мотивов [41, С. 156] и о том, как этот же принцип в виде «основных интонационных ячеек» преломляется у Рахманинова [41, С. 159]. Об этом же применительно к поздним сочинениям Рахманинова тогда же писал и В. В. Протопопов [60, С. 135, 151—153]. Наконец, эти принципы были обобщены в опубликованной в 1966 году статье Е. А. Ручьевской «О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века», где получили важное концептуальное объяснение в творчестве Рахманинова с закрепленным за ними термином «микротематизм» [72, С. 107—108]. В конечном счете они стали общим местом отечественного школьного музыкознания[1].

Кроме того, Соколовой был производен анализ двух основных лейтмотивов (в соотнесении первого из них с интонациями-зовами из «Снегурочки» Римского-Корсакова) и их роли в драматургии этого сочинения. Подчеркивая, что «ведущая роль принадлежит в „Весне“ оркестру — выразительному и в то же время красочному», тогда как «хор дополняет звучание оркестра, как одна из его групп» [83, С. 56], она дала довольно подробную характеристику некоторых основных приемов хорового и оркестрового письма. Столь же существенны и замечания о том, что центральный раздел кантаты — «рассказ баритона, выдержанный в речитативном складе, — предвосхищает стиль опер „Франческа да Римини“ и „Скупой рыцарь“» и что здесь заметно особое внимание к слову, а «в построении всего рассказа на выразительных речевых интонациях можно заметить влияние Мусоргского, отчасти школы „веристов“ и Вагнера» [83, С. 55—56].

[1] Подробнее об этом см. второй этюд настоящей книги: «Intermezzo I. К истокам одного термина в рахманиноведении».

Значительно расширяет намеченные О. Соколовой представления о культурно-историческом контексте кантаты «Весна» соответствующий раздел монографии Ю. В. Келдыша «Рахманинов и его время». Здесь же уточняются некоторые аспекты формы произведения и подчеркивается: «В кантате Рахманинова поэмно-симфонический принцип соединяется с элементами оперно-драматической выразительности. В основе ее лежит последовательное симфоническое развитие группы тематических образований, передающих непрерывно нарастающее, радостное гудение весны, которое постепенно заполняет всю природу и с неодолимой силой проникает в душу человека» [29, С. 232].

Далее эти материалы были дополнены в монографии В. Н. Брянцевой, где наибольший акцент сделан на оценке места кантаты в эволюции творчества композитора и усилены ее интонационно-смысловые параллели с двумя последними операми Рахманинова [12, С. 329—331].

В целом в монографиях О. И. Соколовой, Ю. В. Келдыша и В. Н. Брянцевой была заложена глубокая и разносторонняя основа представлений о первой рахманиновской кантате, которая, будучи уточненной и дополненной некоторыми частными замечаниями в позднейших публикациях, в принципе не претерпела сколько-нибудь серьезных преобразований.

Между тем исследовательская проблематика, провоцируемая кантатой, далеко еще не исчерпана. Это в равной мере касается как музыкальной технологии «Весны», так и того, что можно назвать в ней наднотным текстом, наднотным смыслом. Ее идейно-содержательная концепция по существу еще не соотнесена должным образом с культурно-историческим контекстом времени своего создания и с биографией композитора. В данном же эссе основное внимание будет обращено именно на эти аспекты, хотя, естественно, все производимые выкладки будут перепроверяться на уровне музыкального текста.

Исходным пунктом, инспирирующим все последующие рассуждения и пафос заключения будет вопрос: что же могло побудить молодого композитора в труднейший для его творческой биографии момент к обращению к жанру кантаты, к использованию избранных в ней средств выразительности и к преломлению в ней конкретного текста Некрасова?

Начнем с текста. О. И. Соколова, отметив, что «противопоставляя полный тревоги и счастья мир человеческих чувств

и переживаний ясному гармоническому миру природы, Рахманинов (как и Некрасов) в то же время подчеркивает близость человека к природе, к ее вечным и неизменным законам возрождения и обновления» [83, С. 53—54], обходит этот вопрос следующей констатацией: «Не случайно композитор обратился к поэзии Некрасова, многие произведения которого широко бытуют в народе и нередко положены в основу народных песен („Коробейники“, „Что ты жадно глядишь на дорогу“)». Видимо, в обоснование этого положения автор далее резюмирует: «Связь с национальной культурой сказывается во всем музыкальном языке „Весны“…» [83, С. 55].

Ни Ю. В. Келдыш, ни В. Н. Брянцева не касаются специально этого предмета. Впрочем, Юрий Всеволодович отмечает: «Образы весеннего расцвета, светлого пробуждения природы от зимней спячки, нарождающейся новой жизни были широко распространены в русском искусстве начала века и любимы многими художниками» [29, С. 231] и затем приводит тому примеры. А Вера Николаевна ограничивается замечанием, что стихотворение Некрасова «повествует о победе светлого начала — пробуждающейся весной природы — над мрачным миром мстительных ревнивых чувств» [12, С. 330].

Конечно, для выбора Рахманиновым этого стихотворения было несколько объективных предпосылок исторического характера. Во-первых, в русском обществе после столетнего юбилея Пушкина назревало грядущее 27 декабря 1902 года 25-летие со дня смерти Некрасова, которое действительно справлялось пышно, торжественно и привлекло к поэту всеобщее внимание. Во-вторых, на тот же 1902 год приходилось 40-летие некрасовского стихотворения «Зеленый шум». И в-третьих, Некрасов с его пафосом гражданской лирики вообще не уходил из поля зрения русских интеллектуалов рубежа веков[1], тем более в связи с реакцией общества на бурно отмечавшееся в 1901 году 40-летие со дня отмены крепостного права.

---

[1] Современные Рахманинову и довольно близкие ему по духу литераторы-символисты при всех своих отличиях от некрасовской музы, в принципе, относились к этому поэту с глубочайшим уважением. И здесь, наверное, стоит упомянуть, что, например, в статье Д. С. Мережковского, опубликованной в 1901 году в журнале «Мир искусства», т. е. как раз накануне создания кантаты, в качестве одного из цитируемых произведений приводится отрывок из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» [45, С. 19].

В таком контексте представляется естественным, что в 1902 году в сфере создания вокальных сочинений на слова Некрасова происходило нечто похожее на бум. Тринадцать композиторов, включая Рахманинова с его кантатой, написали 35 произведений [71, С. 242—246][1], из которых, впрочем, 20 было сочинено Ц. А. Кюи. Тогда как соответственно в 1903 было написано 5 произведений; в 1904 — 4; в 1901 — 5; в 1900 — 4 и в 1899 — 5. И это при условии, что поэзия Некрасова не пользовалась сверхбольшой популярностью у русских композиторов. Соответствующий справочник сообщает, что до революции было использовано всего 73 текста поэта [71, С. 242—246]. Это не идет ни в какое сравнение с такими «тяжеловесами», как, например, К. Д. Бальмонт (279 текстов) [71, С. 48—60], А. С. Пушкин (264 текста) [71, С. 279—299], А. А. Фет (177 текстов) [71, С. 363—373], М. Ю. Лермонтов (155 текстов) [71, С. 180—195] или Д. М. Ратгауз (139 текстов) [71, С. 304—310]. Даже проживший всего 25 лет С. М. Надсон заметно опережает Некрасова, так как в соответствующий период композиторы использовали в своих сочинениях более ста его текстов [71, С. 235—241]. Представляется знаменательным и то, что до Рахманинова в дореволюционный период кантат на стихи Некрасова никто не писал[2]. Некрасовские тексты служили основой прежде всего для разного рода песен и романсов или хоровых сочинений малой формы.

Отчасти причиной «средней» популярности поэзии Некрасова могла служить ее известная идеологическая составляющая. Ведь отнюдь не случайно еще в 1873 году М. П. Мусоргский

---

[1] Помимо Рахманинова, на стихи Некрасова в тот год писали: Багаевская А. А., Бородин И. А., Волков-Давыдов С. Д., Компанейский Н. И., Кюи Ц. А., Николаев А. В., Ребиков В. И., Слонов М. А., Терещенко Н. С., Ходоровский И. С., Чернова А. И., Шахматов А. Л.

[2] Судя по всему, справочная информация о том, что П. И. Чайковским была написана «Кантата в честь 50-летия юбилея артиста О. А. Петрова; соч. 1876…» на неустановленный в справочнике текст Некрасова [71, С. 243] не совсем корректна, так как, во-первых, сам Чайковский в рукописи обозначил это произведение всего лишь как «Хор для юбилея О. А. Петрова» [86, С. 439], а во-вторых, следует указать, что Некрасов написал этот текст — «Умиляя сердце человека, / Наслажденье чистое даря…», — специально к юбилею великого певца (См. публикацию этого текста в издании Полного собрания стихотворений Н. А. Некрасова [51, С. 337]).

писал о Некрасове, что это «деланный поэт»[1]. Сравнивая с ним А. А. Голенищева-Кутузова, композитор отмечал: «Замечательно, что в побывке в университете в то время… наш юный поэт (а он очень юн) не восхитился гражданским мотивом, т. е. не подделывался под моду и не корчил, как мартышка, гримасы г. Некрасова…» [47, С. 148].

К тому же, композиторов могли затруднять еще и некоторые особенности некрасовских приемов версификации. Как пишет современный исследователь русского стиха, Некрасов относился к поколению, стремившемуся в контексте своей эпохи «„догнать“ прозу», «прозаизируя… стих», и демократизировал свои «лексику и интонацию» [54, С. 8][2]. В этом отношении стихотворение «Зеленый шум» представляет собой один из ярчайших образцов «прозаизации». В Комментариях к его изданию можно прочесть: «В истории некрасовского творчества „Зеленый шум“ замечателен тем, что здесь впервые появился новый стих, который впоследствии был положен в основу поэмы „Кому на Руси жить хорошо“. Это — трехстопный ямб с двумя неударными, образующими дактилические окончания, причем мужские стихи замыкают собой каждую фразу» [50, С. 670].

В целом, как благодаря первому обстоятельству, так и по причине второго, поэзия Некрасова отнюдь не всеми и не всегда принималась безоговорочно. Чего, например, стоит язвительная реплика И. С. Тургенева, писавшего в статье «О стихотворениях Я. П. Полонского (Письмо к редактору „С.-Петербургских ведомостей“)», что в «белыми нитками сшитых, всякими пряностями приправленных, мучительно высиженных измышлениях „скорбной“ музы г. Некрасова — ее-то, поэзии-то нет ни на грош…» [88, С. 133].

Возвращаясь же к рахманиновской «Весне», признаемся, что ее вряд ли можно отнести к разряду «юбилейных» или формально-заказных работ. Дело в том, что и содержание текста избранного стихотворения, и его интерпретация никак не укладываются в господствовавшие тогда каноны озвучивания

---

[1] В письме В. В. Стасову от 19 июня 1873 года [47, С. 147].

[2] Орлицкий Ю. Б. пишет: «Наверное, нет ни одного исследования, касающегося поэтики Некрасова, в котором не использовалось бы понятия „прозаизация стиха“» [54, С. 14]. Наиболее полно развернутые основоположения, раскрывающие суть дихотомической системы «стих-проза» см. в кн. того же автора [53].

некрасовских стихов. Здесь нет ни социальной проблематики, ни повышенного интереса к народности, ни пленэрной лирики, т. е. всего того, что пользовалось у композиторов того времени особой популярностью; но в предельно обостренном виде раскрывается бытовая драма, в которой герой стоит на грани уголовного преступления. А это уже нонсенс. На такие темы в это время «не пишут», их не затрагивают поэты-символисты, над такими ситуациями иронизирует Чехов, над ними издеваются сатирики и т. п.

Наконец, избранный текст, хотя бы по причине своей непривычной для стандартной «либреттности» «прозаизированной» природы стиха, сам по себе не совсем подходит для «юбилейной» работы.

Рахманинов же, нарушая общепринятые нормативы восприятия «Некрасова в музыке», создает на основе этого текста грандиозное, единственное в своем роде и не только для данной эпохи вокально-симфоническое полотно, в котором предлагает некрасовскому стихотворению свою неповторимую интерпретацию. Он не ограничился простыми купюрами двух бытовых речевых оборотов, снижающих напряжение трагической коллизии[1], но серьезно переставил в нем смысловые акценты. Это было произведено не столько за счет некоторой его перекомпоновки, сколько благодаря использованию мощных средств музыкальной драматургии. Основные коллизии в работе композитора над переосмыслением некрасовского текста связаны со словом «Убей!», которое впервые появляется в среднем разделе в рассказе баритона об измене жены.

У Некрасова это слово произносится только дважды: «Убей, убей изменницу!». У Рахманинова же призыв «Убей!», будучи дважды проговариваемым солистом на несколько формализованном речитативе (два такта до цифры 11), звучит еще и третий раз (второй такт цифры 11). Но теперь этот возглас приобретает особый смысл и становится интонационным центром, вписанным в целый комплекс интонационно-сюжетных коллизий.

Начнем с того, что третий призыв «Убей!» отделен от общего хода рассказа баритона изрядными паузами — в два такта до своего произнесения и в один такт, следующий до продолжения рассказа. И уже только благодаря этому он возвышается

[1] Купюры эти специально отмечены О. Соколовой [83, С. 51—53].

над общим течением музыки, как выделенный ключ к прочтению драматургии интонационного текста или даже как особый интонационный персонаж — главный «герой» разыгрываемой в среднем разделе кантаты музыкальной драмы. При этом особый смысл ему придает интонационное наполнение — он звучит на кратком нисходящем со слабой доли такта на сильную малотерцовом мотиве *фа — ре,* что в данной ре-минорной ситуации соответствовало движению с III на I ступень.

И тут слуховой опыт, накопленный в течение всего предшествующего звучания среднего раздела кантаты, подсказывает, что малотерцовый ход к тонике уже давно господствует в оркестровой ткани этого раздела. Но присутствовал он как бы в двух обличиях. В своем основном виде — то есть в движении со слабой доли на сильную — этот ход впервые звучит уже в самом начале среднего эпизода в первой теме, проводимой английским рожком. Однако здесь, как и в большинстве других случаев, он звучит в другой тональности и слегка замаскирован тем, что вписан в мелодическое движение на грани 6—7 и 8—9 тактов цифры 7. К тому же мотив нисходит не к тонике, а в движении с IV на II ступень. Особую пикантность ему придает близость к ключевому мотиву — или назовем его «мотивом-героем» — *фа — ре*, поскольку он как бы сдвинут по отношению к нему на полтона вверх — *фа-диез — ре-диез*. И далее, поскольку тема рожка будет еще повторяться (как в другой инструментовке — такты 8—11 цифры 8 и частично у солиста на стыке тактов 11—12 цифры 8, так и в ритмической модификации — такты 9—10 цифры 9), этот мотив, как своего рода двадцать пятый кадр в кинематографе, будет готовить появление главного интонационного героя на возгласе «Убей!».

Почти одновременно с основной ритмомоделью мотива «Убей!» в оркестровой ткани первых же тактов середины начинает функционировать его иная, условно говоря, «метрически-опрокинутая» модель. Нисходящий малотерцовый ход, но теперь с сильной доли на слабую, оказывается характернейшим элементом появляющейся в глубоких басах раздела Allegro risoluto темы, семь тактов которой предшествуют цифре 8. А далее развертывается интрига повторяющегося сопоставления обеих ритмических моделей. Они чередуются в оркестровой партии, по мере того как тема английского рожка сменятся басовой темой и ее вариантами. Но есть моменты, когда они звучат

почти одновременно. Это происходит в том случае, когда на фоне темы рожка в партии баритона слоги в слове «слу**чила**ся» пропеваются в ритмоварианте басовой темы. И наоборот — в момент начала басовой темы баритон пропевает основную формулу со словами «**молчит** жена». Так продолжается вплоть до появления главного «мотива-героя» в цифре 11.

Но здесь Рахманинов усложняет ситуацию тем, что слову «Убей!», звучащему в рассказе баритона о приказе «зимы косматой» в третьем его произнесении на мотиве *фа — ре*, предшествует сам голос «зимы». Этот голос имитируется вступившим во время первой выделенной нами ранее паузы хором, который унисоном, но с закрытым ртом, дважды пропевает свое *фа — ре*. И с этого момента и на протяжении всех четырнадцати тактов цифры 11 «мотив-герой» господствует в хоре, поющем императивный возглас «зимы» с закрытым ртом. Более того, «мотив-герой» становится поводом для построения мощных мелодических волн. Сначала в шесть тактов с хроматическим сопряжением звеньев укладывается секвенция *фа — ре, ми — до-диез, ми-бемоль — до*. Далее такая же секвенция проводится, начинаясь со звена *ля — фа-диез*. А вот в третьей секвенции скрытые у хора, поющего без слов приказ зимы «Убей!», звенья даны в цепном сопряжении: *ми — до-диез, до-диез — ля-диез, ля-диез — соль*. Наконец, в цифре 12 хор начинает петь уже со словами, но пропевает все тот же приказ: «Убей, убей изменницу!».

Таким образом, слово-мотив — или интонационный персонаж приказа зимы «Убей!» — звучит едва ли не на протяжении всего среднего раздела кантаты. Психологическое воздействие этого мотива усиливается здесь еще и тем, что его малотерцовая основа часто оказывается вписанной в звучание уменьшенных аккордов — трезвучий и септаккордов.

В отдельных случаях в вертикальных и горизонтальных гроздьях малых терций можно обнаружить скрытые секвенционные обороты, напоминающие «Dies irae» — излюбленный рахманиновский прием усиления трагического начала[1]. Образец такого сгущения этой интервалики (с движением вверх и вниз) дает партия солиста на слова: «…в мои глаза суровые глядит, — молчит [жена]». Благодаря этому «мотив-герой» вместе с порождаемым им набором малотерцовых уменьшенных созвучий

[1] См. об этом, например, работу Т. Н. Левой [38, С. 31—33].

оказывается своего рода олицетворением того, что В. Н. Брянцева назвала «мрачным миром мстительных ревнивых человеческих чувств» [12, С. 330].

Однако возможности интонационно-смысловой содержательности, связанной с «мотивом-героем» в кантате Рахманинова «Весна», как нам представляется, еще далеко не исчерпаны.

Дело в том, что этот же мотив является столь же важным интонационным персонажем в романсе «Судьба (к Пятой симфонии Бетховена)», посвященном Ф. И. Шаляпину и написанном композитором на слова А. А. Апухтина за два года до кантаты в начале 1900 года. Романс вошел в сборник «Двенадцати романсов» (ор. 21), дописанный, кстати сказать, в апреле 1902 года — то есть уже после создания кантаты[1]. Здесь, как и в среднем разделе кантаты, этот нисходящий со слабой доли такта на сильную мотив навязчиво звучит на протяжении всего романса. Он как бы невзначай, оказываясь на разных ступенях, пронизывает всю ткань мелодии и аккомпанемента романса. Но в основном виде, в главной тональности романса до минор как малотерцовый мотив с движением с III на I ступень, он обязательно звучит в конце каждой из пяти музыкально-поэтических строф на словах «стук, стук, стук...», выполняющих функцию припева и имитирующих «глас» судьбы.

Позволим себе дать полный текст романса:

А. Апухтин

Судьба

К 5-й симфонии Бетховена

С своей походною клюкой,
С своими мрачными очами
Судьба, как грозный часовой,
Повсюду следует за нами.
Бедой лицо ее грозит,
Она в угрозах поседела,
Она уж многих одолела,
И все стучит, и все стучит:
Стук, стук, стук...
Полно, друг,
Брось за счастием гоняться!
Стук, стук, стук...

[1] Информацию об этом сборнике см. в статье В. И. Антипова «Творчество С. В. Рахманинова в 1901—1910-е годы» [1, С. 29—30].

Бедняк совсем обжился с ней:
Рука с рукой они гуляют,
Сбирают вместе хлеб с полей,
В награду вместе голодают.
День целый дождь его кропит,
По вечерам ласкает вьюга,
А ночью с горя, да с испуга
Судьба сквозь сон ему стучит:
Стук, стук, стук...
Глянь-ка, друг,
Как другие поживают.
Стук, стук, стук...

Другие праздновать сошлись
Богатство, молодость и славу,
Их песни радостно неслись,
Вино сменилось им в забаву:
Давно уж пир у них шумит.
Но смолкли вдруг бледнея гости...
Рукой, дрожащею от злости,
Судьба в окошко к ним стучит:
Стук, стук, стук...
Новый друг
К вам пришел, готовьте место!
Стук, стук, стук...

Не есть же счастье на земле!
Однажды, полный ожиданья,
С восторгом юным на челе,
Пришел счастливец на свиданье.
Еще один он, все молчит,
Заря за рощей потухает,
И соловей уж затихает
А сердце бьется и стучит:
Стук, стук, стук...
Милый друг,
Ты придешь ли на свиданье?
Стук, стук, стук...

Но вот идет она,
И в миг любовь, тревога, ожиданье,
Блаженство, все слилось у них
В одно безумное лобзанье!
Немая ночь на них глядит,
Все небо залито огнями.
А кто-то тихо за кустами
Клюкой докучною стучит:
Стук, стук, стук...
Старый друг
К вам пришел, довольно счастья!
Стук, стук, стук...

Мы не станем здесь анализировать содержание апухтинского текста «Судьбы». Достаточно осознавать, что этот текст восходит к приписываемой Бетховену фразе «Так судьба стучится в дверь», а сам нисходящий малотерцовый мотив связан с темой главной партии I части Пятой симфонии Бетховена.

Не станем описывать и музыкально-драматические коллизии, которые развертываются в этом романсе Рахманинова. Но вот на что обратим внимание: по своим масштабам и по интонационно-образной насыщенности этот романс далеко выходит за пределы жанра вокальной миниатюры.

В случае с этим романсом мы можем говорить о некоторых потенциях если и не камерной кантаты, то, по крайней мере, чего-то похожего на концертную арию. В. Н. Брянцева определила жанровую природу «Судьбы» как «большой ариозно-речитативный монолог лирико-философского характера (в определенной мере сближающийся с философско-ораторскими романсами-ариозо Римского-Корсакова „Анчар“

и „Пророк“)» [12, С. 271]. И может быть вполне закономерно, что своего рода масштабную симфоническую реплику на «Судьбу» Апухтина — Рахманинова в 1908 году дал А. К. Глазунов, написавший Драматическую увертюру для оркестра «Песнь судьбы» (ор. 84).

Таким образом, можно предположить, что творческий замысел с претензией на высказывание бетховенского масштаба, и с драматическими сентенциями о роли судьбы в жизни человека вызревал у Рахманинова еще до написания кантаты. Уже в 1900 году он материализовался вокруг особого знаково читаемого «бетховенского» мотива. Но лишь в 1902 году этот замысел был реализован с текстом Некрасова и с намеченной в его стихотворении идеей преодоления судьбы. При этом заложенный когда-то в романсе восходящий к бетховенским истокам генетический код вошел в музыкально-драматургическую концепцию рахманиновской первой кантаты на уровне глубинных ассоциативных связей, генерируя в ней мощнейшие слои интонационной содержательности. По крайне мере, вполне очевидно, что этот код напрямую в виде «мотива-героя» передается из романса «Судьба» в кантату «Весна».

Однако вернемся к музыке кантаты и к роли в ней малотерцовых образований, диктуемых знаковым мотивом и всеми сопряженными с ним звучаниями. Благодаря осмыслению этих звучаний проясняется один из аспектов общей схемы музыкальной драматургии кантаты. В ней в принципе трехчастное строение[1] подчеркивается на уровне контрастного сопоставления мрачного фонизма малотерцовых мелодических ходов и уменьшенных гармоний центрального эпизода со светлым звучанием большетерцовых ходов и увеличенного трезвучия в крайних частях. Несколько упрощая, можно сказать, что в звуковой драматургии победа сил добра обозначена их торжеством в каскаде нисходящих большетерцовых ходов и увеличенного трезвучия в хоре в тактах 12—16 цифры 16 на победно утверждаемых словах: «Идет-гудет, идет-гудет, идет-гудет, идет-гудет!». Может быть, именно дихотомия большетерцовых и малотерцовых звучаний когда-то позволила В. М. Беляеву отмечать в кантате насыщенность «монотематизмом» [11, С. 16].

---

[1] К сожалению, подробное рассмотрение развития формы кантаты пока еще ждет своего исследовательского внимания.

Подобная же интонационно-драматургическая идея осуществляется и на локальном уровне, например, в логике развертывания строфических структур начала кантаты. Здесь уже в первой тринадцатитактовой строфе начальная попевка-закличка переживает метаморфозу от квартово-малотерцовой структуры (*соль — ля — до*) в тактах 2 и 4 к увеличенному трезвучию (*соль-диез — до — ми*) в тактах 9—11. Затем во второй строфе увеличенное трезвучие появляется лишь в одном такте (23). В третьей — исчезает вовсе, и на смену ему приходит уменьшенное трезвучие и уменьшенный септаккорд. В четвертой — гармонии несколько фонически упрощаются, и оба эти аккорда исчезают, а в пятой строфе во всей свой полнозвучности в партии хора снова утверждается увеличенное трезвучие — символ весны и любви.

Однако обозначенная композиторская расстановка акцентов в некрасовском тексте заставляет задуматься над вопросом: «О какой такой измене и какой ревности, доводящей до бешенства и до призыва к убийству, может идти речь в контексте юбилейной благостности или наступающего благополучия в личной жизни Рахманинова, только что решившегося жениться?» Он сделал предложение осенью 1901 года — т. е. как раз перед созданием кантаты — и венчался весной 1902 почти сразу же после ее премьеры.

Как нам представляется, в педалировании этой темы, как, впрочем, и в ряде факторов музыкальной специфики произведения можно обнаружить своего рода вызов.

Ну чем, если не вызовом, было обращение Рахманинова в жанре кантаты к теме современной бытовой семейной драмы с возможной уголовной подоплекой, да еще с императивом «Убей!». Ведь все предшествующие русские кантаты второй половины XIX века были исполнены совершенно иного содержания и пафоса. Коронационная кантата Чайковского «Москва» (1883), «Иоанн Дамаскин» Танеева (1884), «Свитезянка», «Песнь о вещем Олеге» и «Из Гомера» Римского-Корсакова (1897, 1899 и 1901), Коронационная кантата Глазунова (1895, исполнена в 1896 году) или опера-кантата «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре» Василенко (1901) — все они написаны на исторические, символические, мифологические или старобалладные романтические сюжеты, находящиеся вне реальной бытовой ситуации.

В качестве вызова можно рассматривать и некоторые средства выразительности рахманиновской кантаты. Характеризуя интонационный контекст новаций этой эпохи, Б. В. Асафьев писал: «…в музыке преобладали интересы к новизне щекочущих нервы звукосочетаний и к дразнящим слух раздражениям» [3, С. 299]. В таком случае даже в повышенной роли звучаний увеличенного трезвучия с его свойствами целотонности уже скрыт некий знак, который в контексте известной конфронтации между традиционалистами и новаторами может быть прочитан как символический вызов черт интонационного новаторства силам консерватизма.

Знаменательно, что, образно характеризуя ситуацию в музыкально-литературных кругах Москвы начала века и рассказывая о персонажах, появлявшихся на собраниях формировавшегося тогда художественного объединения «Эстетика», Андрей Белый пишет, что музыкальным консерваторам («Корещенко с Кочетовым») «соответствовала пара едких, сухих теоретиков музыки, дерзких насквозь: Н. Я. Брюсова и с иронической задержью сидевший Яворский. Как ящерка верткая, словоохотливая сестрица поэта, с малюсеньким носиком, с лбиною, напоминающей мне крепостной бастион, предлагала — научно: не переладить ли все лады — в нелады? Не построить ли нам неуряд — в звукоряде? <…> ...Годы носила в кармане она „целотонную“ гамму…» [10, С. 213].

Не вдаваясь в полемику относительно того, что считать консерватизмом или новаторством в музыкальной культуре рубежа веков[1], об этом еще стоит серьезно подумать и внимательно прислушаться к голосам действующих лиц эпохи. Например, З. Гиппиус следующим образом характеризовала подобную ситуацию в русской литературе: «Декадентство, символизм… принцип „чистого“ искусства, тяга к европеизму наконец — все это было неизбежной революцией против многолетнего царствования наследников Белинского и Писарева, приведшего действительно к литературному оскудению» [19, С. 40].

И это весьма любопытно, если учесть, что в расстановке фигур на поле брани между новаторами и консерваторами положение Рахманинова было весьма неоднозначно. Московские традиционалисты числили его в своем лагере. В частности, отнюдь

[1] Фактически этой проблематике посвящена книга Т. Н. Левой [38].

не новатор М. М. Ипполитов-Иванов видел Рахманинова в компании с Глазуновым, Василенко, Черепниным, и оценивал членов этой компании как «настоящих русских людей, которые должны и сумеют оградить свое родное искусство от всякого декаденского и наносного» [25, С. 262].

Петербургские же охранители клеймили Рахманинова как декадента. Именно эта инвектива, появившаяся в прессе на премьеру его Первой симфонии в 1897 году сильно задела молодого композитора. Об этом свидетельствуют его слова в известном письме А. В. Затаевичу от 6 мая 1897 года: «…эта Симфония, если и не декадентская, как пишут и как понимают это слово, то действительно немного „новая“» [65, С. 262].

Новаторы тоже не оставляли своим вниманием Рахманинова. По крайней мере, петербургские новаторы доброжелательно отзывались о нем.

Но тут следует вспомнить о том, что Москва и Петербург явно не совпадали в своих менталитетах. Например, о различиях между московской и петербургской ситуациях в среде литераторов в 1895 году З. Гиппиус писала: «В Москве закат „декадентства“ еще не чувствовался, стояло оно еще в зените». И добавляла: «Литературная Москва и литературный Петербург всегда рознились между собой. Не то, чтобы по времени: Москва вовсе не „шла“ за Петербургом, опаздывая. Нет, разница более сложная, подчас неопределимая. Разница в темпе жизни, в мерах размаха, в различии вкусов. Многое Москва захватывала глубже и переживала длительнее. Петербург был зато зрячее и сдержаннее» [19, с 38].

Думается, поэтому, что отнюдь неслучайно в рецензии на петербургский концерт Зилоти и Вержбиловича, помещенной в 11—12 номерах рупора русского модернизма — «Мира искусства» за 1901 год Рахманинова противопоставили Глазунову весьма специфическим образом. Отмечая композиторское мастерство и прочие достоинства, проявившиеся у Глазунова в его Фортепианной сонате ор. 74, рецензент задается серией «коварных» вопросов, среди которых был и такой: «И не странно ли, что один из наиболее солидных и симпатичных талантов нашего времени тратит свои ценные творческие силы на созидание вещей, имеющих лишь относительное значение благодарного материала для концертных виртуозов?» А в заключение рецензент выносит Глазунову едва ли не убийственный приговор: «...но нельзя же, в самом деле, отрицать, что музыкальное содержание сонаты

бедно, что мысли ее не ярки и обработка их почти не вносит ничего нового даже в специально фортепианную литературу» [45, С. 252—253].

О Рахманинове здесь же пишется совершенно в ином тоне: «Второй интересной новинкой вечера была сюита для двух роялей С. Рахманинова [ор. 17]. Знакомство с некоторыми из прежних сочинений молодого композитора приятно располагало в его пользу и пробуждало надежды услышать нечто незаурядное, новое по мысли и солидное по технике» [45, С. 253]. И как оказывается, рецензент не обманулся в своих ожиданиях, так как завершает свой наполненный похвалами разбор сочинения следующим панегирическим финалом: «Он почти ничего не заимствует из громадного выбора готового материала, имеющегося к услугам современных композиторов: он черпает из собственного художественного капитала и подчиняется собственным настроениям. Не дает ли нам все это право — с надеждой и упованием взирать на вырастающий перед нами новый, жизнеспособный и богатый творческим воображением талант молодого Рахманинова. И как ощутительна ценность подобных даров в наше обильное „творцами“ и столь скудное творческими силами время!» [45, С. 253]. Скорее всего, и кантата «Весна» должна была бы оправдывать надежды новаторски настроенного рецензента из «Мира искусства».

Таким образом, если принять во внимание концепцию «вызова», брошенного композитором каким-то силам в контексте противостояния тенденций прогресса и консерватизма, стоит просмотреть то поле, на котором этот вызов был дан с целью определить конкретную персону, к которой вызов мог быть обращен.

Ситуация творческой ревности, соревнования и содружества, соперничества и конкуренции, в которой один художник бросает вызов другому, очень характерна для всех видов искусств, и примеров роковых или плодотворных столкновений даже среди современников Рахманинова не счесть[1]. Как правило, для таких соревнований избирается некое художественное пространство, общее для соперников. В случае с кантатой «Весна» таким общим пространством несомненно является жанр кантаты.

---

[1] Например, судьба взаимоотношений Бальмонта и Брюсова, Чайковского и А. Рубинштейна, Чайковского и Римского-Корсакова.

И тут обнаруживается, что на этом поле Рахманинов сталкивается не с кем иным, как с Римским-Корсаковым, а это очень симптоматично и, кажется, способно раскрыть причины или истоки некоторых особенностей рахманиновской кантаты и ее положение в творческой биографии молодого композитора.

С Римским-Корсаковым у Рахманинова сложились более чем непростые отношения. В свое время молодой московский композитор искал поддержки и одобрения у почитаемого им маститого главы петербургской консерваторской школы, но потерпел фиаско. По целому ряду причин и прежде всего вследствие своей чересчур явной прочайковской музыкально-образной и технологической ориентации, а главное, благодаря «бестактному» и опрометчивому смешению в своей Первой симфонии некоторых корсаковских интонаций с интонационными сферами музыки Чайковского и некоторых других композиторов, Рахманинов закрепил полное неприятие себя как композитора Римским-Корсаковым, вызвал из корсаковского окружения шквал яростной критики на состоявшуюся 15 марта 1897 года премьеру этой симфонии и в результате ее провала пережил сильнейший жизненный и творческий кризис[1].

Как нам представляется, в числе самых разнообразных акций (вплоть до лечения у известного психиатра), предпринятых Рахманиновым с целью выхода из кризиса, надо рассматривать и действия по творческому самоутверждению в соревновании с обидчиком. И главным мероприятием в серии таких действий, по нашему мнению, явилась кантата «Весна».

В числе других таких акций вряд ли стоит рассматривать сочиненную тогда фортепианную музыку и даже гениальный Второй фортепианный концерт. Здесь у Рахманинова был уже изначальный приоритет, и Корсаков был ему здесь не соперник.

Возможно, в определенном смысле «реабилитирующими» были вокальные сочинения и прежде всего 12 романсов ор. 21. Но и здесь у Корсакова была некоторая опора на ряд замечательных романсов, написанных им в конце 1890-х годов. С оперой же у Рахманинова вообще не заладилось. Начатая еще в 1900 году «Франческа да Римини» была завершена только в 1904—1905 годах. В те годы была завершена и опера «Скупой

[1] Подробнее об этом см. первый из этюдов данной книги.

рыцарь»[1], но обе они, и скорее всего, по причине запоздалости своего появления для исполнения функции возможного соревнования с Римским—Корсаковым (а отсюда и отсутствие подлинного азарта в их сочинении), не стали выигрышными сочинениями в серии рассматриваемых реабилитационных акций.

И лишь кантате суждено было выполнить эту функцию. И для этого были основания. Во-первых, две последние кантаты Римского-Корсакова («Песнь о вещем Олеге» и «Из Гомера», написанные в 1899 и 1901 году), не относятся к числу лучших его произведений и страдают не только бедностью тематического материала и некоторой монотонностью его развития, но даже и общей скудостью выразительных средств. Первая же корсаковская кантата «Свитезянка» (1897) намного интереснее и заметно отличается богатством оркестровых красок в драматических и картинных эпизодах, сочностью гармонических оборотов, яркостью контрастных чередований различных вокальных фактур солистов и хора. Однако и в ней некоторая монотония в манере «чтения» текста преодолевается лишь в случаях заметных ритмоинтонационных влияний музыки Мусоргского — «Саламбо» и «Польского» акта «Бориса».

Рахманинов в своей «Весне» явно обходил своего старшего соперника, превосходя его как в области приемов хорового и оркестрового письма, так и в мелодической щедрости и в свободе развития интонационной драматургии сочинения. Не касаясь деталей, скажем только, что даже в конструктивно-строительном плане Рахманинов оказывается намного сильнее и ярче своего конкурента.

Во-вторых, Рахманинов явился перед своим соперником во всеоружии новаторских приемов композиторской техники, тогда как Корсаков был в своих сочинениях явным ретроградом.

В-третьих, победа была одержана не только на поле соперника, но и его же «оружием», т. е. некоторыми корсаковскими же выразительными средствами. Уже отмечавшаяся О. И. Соколовой интонационная связь начального мотива-заклички «Весны» с закличками из «Снегурочки» — не единственный прием

---

[1] Впрочем, и в случае с этой оперой есть все же некоторые основания для предположений о некоторой соревновательности в случае обращения к «Маленьким трагедиям» Пушкина и к теме «ревности» — прямая параллель с «Моцартом и Сальери» Римского-Корсакова.

«сближения» между Рахманиновым и Корсаковым. Еще более существенным представляется созвучность лирических интонаций «восхождения» в ариозо Лыкова на слова «А горы там такие высокие…» и в партии Марфы (наиболее запоминающейся со словами: «Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдем…») из «Царской невесты» с трижды проводимой в кантате оркестровой связкой, представленной тремолирующими гармоническими последовательностями у струнных. Сначала это происходит между первым хоровым эпизодом и речитативом солиста, затем между этим речитативом и вторым большим хоровым эпизодом на слова баритона «Да вдруг весна подкралася…» и, наконец, между этим хоровым эпизодом и вторым речитативом — перед словами «Слабеет дума лютая…».

Можно также упомянуть и о некоторых параллелях между партиями Грязного и солирующего баритона в «Весне». Помимо общности вокального голоса и преобладающей ариозной речитативности в обоих сочинениях, обращают на себя внимание переклички и в образах ревнивцев, и в преступности их намерений[1].

В-четвертых, противопоставляя корсаковским традиционным мифологическим, псевдоисторическим или старороманическим и, в общем-то, довольно скучным для публики сюжетам дерзкую идею воплощения реальной бытовой драмы, Рахманинов выигрывал в плане жизненной силы своего сочинения. Тут невольно вспоминается общая ситуация с оценкой творчества Римского-Корсакова современниками. Его музыку любили и ценили, но не очень-то хотели ее слушать и шли на Чайковского. Даже ученики в частных высказываниях признавались в том, что ощущали некоторую искусственность корсаковских сочинений. Так, например, М. М. Ипполитов-Иванов писал в начале 1898 года своему, вероятно, самому близкому приятелю

[1] Здесь нет необходимости рассматривать все возможные параллели или даже осмысленные аллюзии в музыке «Весны» со многими другими, но не столь явными, как в случае с Римским-Корсаковым, интонационными пересечениями. Вот, например, нечто подобное в музыкальной драматургии «Хованщины» Мусоргского, где подобная же ситуация (измена Андрея Хованского — Марфе) разрешается словами Досифея «Терпи, голубушка; люби, как ты любила; и вся пройденная… прейдет» (в разделе цифры 306 по клавиру в ред. П. Ламма), да еще и произнесенными на интонациях, близких рахманиновским.

И. И. Сатину: «Слушал на днях „Садко“, оперу-былину Н. А. Вещь изумительная по замыслу и мастерству, но, увы, скучная» [25, С. 95]. К тому же сама идея «Весны» — идея обновления — оказывается в этом плане весьма плодотворной и жизнеутверждающей. А еще в целом — это победа молодого, рвущегося вперед, творческого начала над бессилием стареющего, консервативного мастерства.

Наконец, последнее. Рахманинов победил в этой ситуации еще и на уровне нравственных начал. Своей акцией самоутверждения он нисколько не унизил соперника в глазах публики. Скорее всего, кроме самого Корсакова, никто ничего и не понял. Более того, тем, что он обнаруживал интонационную связь своей великолепной кантаты с двумя популярнейшими и, вероятно, все-таки лучшими оперными сочинениями Римского-Корсакова, Рахманинов отдавал ему своеобразную дань уважения. И главное. Испытывая предельное напряжение в своей яростной ревности, переданное с такой силой Рахманиновым, его герой находит в себе силы устоять и не поддаться приказу «Убей!», а услышать (!) «Зеленый шум» и различить в нем главный для всей коллизии отношений между Римским-Корсаковым и Рахманиновым тезис: «Прощай, пока прощается, / И — Бог тебе судья!».

Таким образом, успешно исполненная в Москве в Девятом симфоническом собрании Филармонического общества под управлением А. И. Зилоти 11 марта 1902 года кантата «Весна» Рахманинова — и что знаменательно! — накануне его венчания с Наталией Александровной Сатиной и чуть ли ни день в день спустя пять лет после провала его Первой симфонии, в какой-то мере предопределившего его разрыв с Верой Дмитриевной Скалон, блестяще реализовала свою компенсаторную функцию и способствовала как творческому, так и личностному утверждению Рахманинова. В Санкт-Петербурге премьера кантаты с солировавшим Шаляпиным состоялась 8 января 1905 года — как раз накануне знаменитого «кровавого воскресенья» и прошла с большим успехом.

И все же, современники не сразу оценили достоинства кантаты. Даже учитель Рахманинова С. И. Танеев, который по причине болезни отсутствовал на московской премьере и познакомился с ней спустя два дня, когда ее исполнил пришедший его навестить автор, ограничился бесстрастной дневниковой

записью: «Б[ыл] днем Рахманинов. Сыграл свою кантату» [84, С. 316]. — И никаких комментариев!

Хотя и с одобрением, но и с некоторой критикой отзывался о «Весне» Римский-Корсаков. Как вспоминал А. В. Оссовский, перед исполнением кантаты в Петербурге в 1905 году Корсаков, бывавший на репетициях, при встрече с ним «весьма одобрил избранный композитором сюжет и признал музыку Рахманинова прекрасной от начала до конца, полной теплого лиризма, но высказал сомнение, не окажется ли полифоническая ткань при исполнении кантаты оркестром и хором слишком густой и вязкой для изображения картины весны» [56, С. 364].

Об этом же Корсаков сказал самому Рахманинову спустя год во время их общения на концертах «Русских сезонов» в Париже, организованных С. П. Дягилевым. Дирижировавший тогда своей кантатой Рахманинов вспоминал об этом: «Никогда не забуду критического замечания Римского-Корсакова по поводу моего сочинения. После окончания концерта он зашел в артистическую и сказал:

— Музыка хорошая, но вот ведь какая жалость! В оркестре нет ни малейших признаков „весны“» [64, С. 142].

В конечном же счете Римский-Корсаков в случае с этой кантатой Рахманинова поступил весьма благородно. Попечительный Совет для поощрения русских композиторов и музыкантов, в котором Корсаков по праву старшинства главенствовал над двумя другими членами — своими учениками Глазуновым и Лядовым, присудил в 1906 году Глинкинские премии пяти композиторам. В их числе был и С. В. Рахманинов, награжденный за кантату «Весна» 500 рублями.

IV.
INTERMEZZO II.
ГЛИНКИНСКИЙ СЛЕД В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ С. В. РАХМАНИНОВА

> В тайне лежит магия искусства и в невольном выявлении идеи, тогда как мираж свободной воли и рассудок уверяют в противном: будто бы мы сочиняем то, что хотим.
>
> *Б. В. Асафьев* [8, С. 30]

Мы специально очень осторожно обозначаем связи между М. И. Глинкой и С. В. Рахманиновым именно как «след». Дело в том, что Рахманинов в первые годы формирования своего творчества был мало сопряжен с музыкальным миром Глинки. Поэтому глинкинские интересы проявились у него далеко не сразу. Впрочем, и далее они мало заметны и не обращали на себя внимания исследователей. И этому есть объяснения.

Москва в те годы, когда 12-летний Рахманинов, переселившись из Петербурга в 1885 году, начал заниматься в классах Московской консерватории, не очень-то жаловала Глинку. Если в Петербурге в это время музыка Глинки постепенно занимала все более почетное место в репертуаре Мариинского театра и в концертах не только сторонников балакиревского кружка, но и Императорского Русского Музыкального Общества, а его имя постоянно дискутировалось в печати, то в Москве дело обстояло иначе. Оперы Глинки давались лишь эпизодически и ни качеством исполнения, ни особым успехом у публики не отличались. На сцене и в слушательских вкусах господствовала итальянская опера. Почти не звучал Глинка в симфонических концертах. Редко исполнялись его романсы и фортепианные пьесы.

Непродолжительная проповедническая деятельность в московской музыкальной критике первой половины 1870-х годов ненадолго заброшенного злосчастной судьбой в Москву истинного петербуржца П. И. Чайковского, боготворившего Глинку и пропагандировавшего его музыку, не получила продолжения.

Нечасто звучало имя Глинки или шел разговор о его сочинениях и среди преподавателей Рахманинова. Поэтому, например, в исследованиях полифонических форм кантатно-ораториального творчества Танеева, обучавшего Рахманинова музыкально-теоретическим предметам, господствуют параллели с Бахом и Бортнянским. Однако в них фактически отсутствует соотнесенность с конкретной музыкой Глинки. У самого же Танеева, несмотря на всю очевидность формальной переклички его идей о роли полифонии в развитии современной русской музыки с некоторыми высказываниями Глинки, прямых выходов на глинкинское наследие не имеется. Среди случайных, кратчайших и малозначимых упоминаний имени Глинки в танеевских дневниках и письмах единственным развернутым пассажем является оценка глинкинского вклада в русскую национальную музыку в 1879 году.

Но и эта оценка отличается скорее ироническим, чем позитивным оттенком: «Глинка — „национальный композитор“ не написал ни одной симфонии. Фантазии на испанские мотивы, немецкий вальс — вот что он написал для оркестра. К этому надо прибавить камаринскую, имевшую множество подражаний — фантазию на русскую тему. Эта фантазия есть ни что иное, как ряд варьяций — элементарная форма, которую допускает всякая песня, которая поэтому возможна и у нас и которая поэтому наиболее распространена» [110, С. 74]. Отметим, что слова «национальный композитор» даны Танеевым в кавычках…

Даже в грандиозном исследовании контрапункта, которым Танеев занимался фактически всю свою жизнь, Глинка упоминается всего два раза. Оба эти упоминания носят сугубо частный технологический характер и не содержат никакой оценки глинкинского творчества. Во-первых, в разделе «Камбиата» есть нотный пример, к которому дано примечание: «У русских композиторов нередко можно встретить камбиату при восходящем движении голоса, как например…». Далее приводится первая строчка из арии Ратмира в «Руслане и Людмиле»: «И жар, и зной сменила ночи тень!» [85, С. 106]. Второй раз Глинка понадобился Танееву, когда он писал об особенностях современной контрапунктической техники: «Можно сказать, что те именно интервалы, которых тщательно избегали в эпоху строгого письма, — увеличенная кварта, уменьшенная квинта, — являются для современного контрапунктиста одним из главных

источников разнообразнейших гармонических комбинаций, часто странных и необычных. Сюда можно отнести, например, следующую перестановку нижнего голоса на уменьшенную квинту в „Камаринской“ Глинки…» [85, С. 156].

В этом контексте более чем характерно то, что лишь к 1902 году относится попытка Танеева выяснить некоторые подробности того, что конкретно «Глинка говорил о контрапункте». В своем письме к С. В. Смоленскому от 11 июля 1902 года Танеев писал: «Вы, вероятно, виделись с г. Финдейзеном. Он написал биографию Глинки и, полагаю, может ответить на мой вопрос. Несколько лет тому назад я читал напечатанное где-то письмо Глинки из Берлина, относящееся к тому времени, когда Глинка учился у Дена. В письме этом был пример одной контрапунктической задачи и кроме того было высказано несколько соображений о контрапункте вообще. Где помещено это письмо и нет ли кроме него еще писем, где бы Глинка говорил о контрапункте — вот вопрос, разрешение которого мне бы хотелось получить от г. Финдейзена» [57, С. 375].

Столь же показательно, что один из самых близких рахманиновских соучеников-конкурентов А. Н. Скрябин в сохранившихся своих письмах имя Глинки вообще не упоминает…

Естественно, что сколько-нибудь широкого контекста для выявления «глинкинского следа» в раннем периоде жизни и творчестве Рахманинова мы не обнаружим. Отметим, à propos, что к концу XIX века ситуация будет постепенно изменяться, и далее Москва своими музыкальными интересами не только приблизится к Санкт-Петербургу, но — в чем-то будет даже и опережать его. Надо полагать, что в таком росте музыкально-художественных вкусов немалая заслуга принадлежала и самому Рахманинову, особенно с того времени как в 1904 году он стал работать в Большом театре. Естественно, Глинка в новом контексте занял вполне достойное место.

Сам Рахманинов также вспоминал Глинку нечасто. В своих письмах он называет Глинку лишь по поводу подготовки исполнения его оперы «Жизнь за Царя» в Большом театре в сезон 1904/1905 года. Впрочем, в 1912 году в письме к К. С. Алексееву (Станиславскому) он несколько вольно цитирует слова из «Рыцарского романса» Глинки на текст Н. В. Кукольника: «со щитом или на щите» — у Рахманинова и «Иль на щите, иль со щитом» — у Глинки [66, С. 55].

А в 1919 году в интервью, опубликованном в музыкальном журнале «The Etude» [112, P. 615], Рахманинов говорит: «Глинка считается первым из русских композиторов, использовавших русские темы. Чайковский сравнивает его с желудем, из которого выросла русская музыка» [Цит. по: 65, С. 71].

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

Имя Глинки в жизни Рахманинова связано еще и с Глинкинской премией, учрежденной М. П. Беляевым. Премии Глинки Рахманинов получал в 1904 году за Второй фортепианный концерт, в 1906 году за кантату «Весна», в 1908 году за Вторую симфонию, в 1911 году за симфоническую поэму «Остров мертвых» и в 1917 году за вокально-симфоническую поэму «Колокола»[1].

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

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

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

---

[1] О последней премии сообщается, кажется, только в кн.: Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном [64, С. 224—225].

«Так как я никогда не дирижировал оперой, — вспоминает Рахманинов, — Эспозито [основной дирижер мамонтовской оперы. — *С. Ф.*] посоветовал мне взять партитуру, хорошо знакомую оркестру, хору и солистам. Выбрали „Жизнь за Царя“ Глинки. Теперь я могу сказать, что, с точки зрения дирижера, это одна из самых трудных опер, которые я знаю. В ней множество ловушек — таких, например, как сцена в лесу, где хор поляков ни разу не меняет ритма мазурки и поет на три, в то время как оркестром надо дирижировать на четыре. Этот кусок труден даже для опытного дирижера» [64, С. 111].

Не продолжая цитирования дальнейших горестных сетований Рахманинова по поводу своего первого неудачного опыта с исполнением этой оперы, обратим особое внимание на то, **что** им приводится в качестве примера «множества ловушек» «Жизни за Царя». Рахманинов говорит здесь об одном случае ведения особой метроритмической игры, которой Глинка достигает эффекта своего рода «полифонии пластов». Суть этого эффекта в том, что при синхронном тактовом или даже четвертном пульсе одновременно звучит музыка различных метрических организаций. Благодаря этому создается особая музыкально-драматургическая ситуация, в которой в последовательном сочетании или даже одновременно противопоставляются принципиально непримиримые музыкальные образы. Как известно, в музыкальной драматургии «Жизни за Царя» Глинка поставил своей задачей «противупоставить» два музыкально-образных мира: русских и поляков[1].

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

С одной стороны, это проявляется в том, что в темах постоянно нарушается столь привычная для классической музыки

[1] «…Как бы по волшебному действию вдруг создался и план целой оперы, и мысль противупоставить русской музыке — польскую; наконец, многие темы и даже подробности разработки — все это разом вспыхнуло в голове моей» [22, С. 267].

квадратность. То есть вместо структур в 4 такта, 8 тактов, 16 тактов и так далее — в главной партии тема уложена в семь с половиной тактов, а затем она перебивается отыгрышем в три с половиной такта. Таким образом, целиком тема состоит из 11 тактов. Первое предложение темы побочной партии также составляют два семитакта. Благодаря этому в звучании главной и побочной партии возникает ощущение «сбоя» дыхания, какой-то скрытой тревоги.

С другой стороны, в общий двухдольный метр Увертюры трижды вторгаются трехдольные эпизоды, а в них намечаются признаки мазурочной ритмики. Вспомним здесь реплику Гоголя об «опрометчивом мотиве польской мазурки» [20, С. 340].

И, наконец, обращает на себя внимание какое-то странное смещение метрической опоры в теме главной партии. Это происходит благодаря тому, что в третьем и пятом тактах темы на сильную долю приходится залигованное, то есть продолженное со слабой доли предыдущего такта звучание. При этом продолженная слабая доля второго и четвертого тактов подчеркнута знаком tenuto, требующим особой выдержанности по времени и силе звучания.

Таким образом, уже в Увертюре предвещаются основные коллизии будущих музыкально-драматургических таинств оперы. Сразу же отметим, что, с одной стороны, они представляют собой то, что Рахманинов назвал «ловушками» для дирижера. А с другой — являются важнейшим инструментарием музыкальной содержательности, которым вслед за Бахом и Бетховеном владели лишь по-настоящему великие композиторы. Это впоследствии обнаружится и в творчестве самого Рахманинова его позднего периода.

Не перечисляя здесь всех примеров того, как в опере в дальнейшем претворяются намеченные в Увертюре приемы сложнейшей метроритмической игры, обратимся лишь к наиболее значимым.

В частности, центральным среди них является подобный упомянутому Рахманиновым «противупоставлению» метроритмический конфликт, разворачивающийся в сцене прихода Поляков в дом Сусанина (№ 13 партитуры). Здесь наиболее открыто трехчетвертная мазурочная метрика хора поляков противостоит двухчетвертному метру в партии разговаривающего с ними Сусанина.

Однако, если в сцене в лесу синхронизируются тактовые черты и на общий потактовый пульс в характеристике поляков на один такт приходится три четверти, а в русской образности — две, то есть одновременно в одном такте партитуры звучит «два на три» [21, цифры 27—28, С. 575—578], то в III акте в избе Сусанина все обстоит гораздо сложнее. Глинка заранее готовит приход поляков. Задолго до их появления он скрыто вводит в партитуру не только свойственную им трехдольность, но и главный жанровый признак — мазурочную танцевальность.

А делается это следующим образом. В предшествующем сцене с поляками Квартете (№ 12), начатом, как и полагается русской образности, в четырехчетвертном тактовом движении, уже сольный запев Сабинина — «Не розан в саду, в огороде…» — вдруг идет на три четверти и звучит как итальянская канцона. С момента вступления Сусанина после его слов «Как радуется сердце мое…» на слова «Веселье и счастье наше!», как своего рода 25 кадр в киноленте, в течение 31 такта в оркестре будет пульсировать характерный пунктирный ритм мазурки.

И все! В подсознание слушателя внесено ощущение тревоги, предчувствия какого-то несчастья. Но и далее, в последующую за разделом ликования Молитву за Царя, в этом Квартете на мгновенье внесен отзвук все того же мазурочного ритма. И даже, казалось бы, искрометно-радостная stretta этого Квартета временами особыми ритмическими перебоями в аккомпанементе оказывается отравленной занесенным ранее в русский мир польским танцевальным ядом.

К тому же в четырехдольную метрику мелодии внесен разлад, так как первая, сильная, доля вокальных партий квартета приходится на третью долю оркестрового аккомпанемента. И сходятся сильные доли вокала и оркестра лишь в кадансах. Певцы как будто задыхаются, запаздывая на полтакта вслед за оркестром (вспомним здесь «задыхающуюся» мелодию главной партии в Увертюре…).

В следующем финальном номере Третьего действия (№ 13) подготовленная своими предвестниками мазурка уже во всей своей явной жанровости вторгается вместе с поляками в дом Сусанина. Ее пунктирная припрыжка звучит в аккомпанементе к их размеренному хоровому речитативу. Невольно возникает образ пританцовывающего, скоморошно приплясывающего воинства.

Чуть позже в разделе Tempo di Polaca на слова «Москаль, нам не нужно твое хлебосольство…» на смену мазурке приходит полонез [21, С. 390].

Далее трехдольный ритм мазурки-полонеза сначала чередуется с двухдольным в партии отвечающего полякам Сусанина. Но затем в метроритмической структуре музыкального текста начинают возникать неожиданные миксты. В разделе Maestoso на слова «Высок и свят наш Царский дом…» партия Сусанина ведется в размере $^6/_4$ — т. е., казалось бы, с признаками двухдольности. Однако в его мелодии идет движение не только половинными с точкой длительностями, но и четвертями. Таким образом в его партию проникает трехдольный пульс. При этом, как бы подтверждая присущую Сусанину русскую двухдольную природу, Глинка в партитурной строке партии кларнета поверх общего шестидольного движения выписывает четырехдольное. Но тактовые вертикали при этом сохраняются[1]. Вот где впервые в опере зазвучала метроритмика «два на три».

Наконец, в разделе Agitato на слова Сусанина «Боже! Спаси Царя...» [21, С. 403] общая оркестровая фактура вместе с партией Сусанина звучит на $^4/_4$, а поляки поют на $^3/_4$. В оркестре же метрически их поддерживает лишь партия гобоя.

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

Завершается сцена и сюжет с метроритмическими противопоставлениями ложным смирением Сусанина, в конце концов согласившегося с требованием поляков вести их к Царю. Но притворство Сусанина снова раскрыто средствами метроритмической игры. Здесь в эпизоде Tempo di mazurka на слова

---

[1] Введение такого практически неразличимого таинственного четырехчетвертного голоса в шестичетвертном метре оркестровой партитуры не поддается прямому объяснению. Помимо ясно выраженного подтверждения подлинной русскости, как в контексте музыкальной драматургии этой оперной сцены, так и в характеристике ее главного героя, это воспринимается еще и как отражение высочайшего композиторского мастерства и невероятной изобретательности технологизма Глинки. Не следует ли в таком случае расценивать этот одинокий голос кларнета, как чудесно оберегаемый от прямого «профанного» слышания контрапункт к метру 6/4 в партии Сусанина?

«Да! Ваша правда!» [21, С. 411] он как-то уж очень явно вопреки всему тому, что звучало в опере в его партии, начинает петь не только на $^3/_4$, но и под аккомпанемент мазурки.

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

И тогда гениальный композитор вообще снимает ситуацию «противустояния» тем, что в следующем номере оперы нет ни двух-, ни трехдольного пульса. Вместо этого вводится «свадебный хор», который поется на $^5/_4$.

Благодаря этому достигается эффект приема «остранения» (термин В. Б. Шкловского); происходит переключение действия, и в музыкальной драме откладывается развязка.

Отметим, что приведенные примеры из «Жизни за Царя» являются образцами историко-стилевых и разножанровых микстов, насыщающих музыку Глинки повышенным технологизмом, а главное, небывалой для русской музыки до него, да и для большинства его последователей, глубиной содержательности[1]. В более широком понимании эти миксты выявляют в русской музыке особенности так называемого «Петербургского текста». Его первым воплотителем как раз и стал Глинка [90, С. 47—62; 94, С. 298—309].

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

«В связи с этой датой, — сообщается в монографии Ю. В. Келдыша, — решено было восстановить глинкинскую оперу в возможно более полном и близком к авторскому замыслу виде, очистив ее от всех, ставших уже в большой мере

---

[1] Нами была высказана гипотеза относительно того, что первые опыты подобного рода жанрово-стилевых микстов были произведены Глинкой в ряде произведений, написанных в 1827—1829 годах [95, С. 212—217].

традиционными, искажений. Для руководства новой постановкой была создана комиссия, в которую кроме лиц, непосредственно связанных с театром, вошел также Кашкин, ставивший в печати уже раньше вопрос о необходимости коренного пересмотра установившейся традиции исполнения этого первенца русской классической оперы» [29, С. 209—210].

Как пишет Риземан, в те времена «"Жизнь за Царя" считалась устаревшей оперой и ставилась только из чувства долга в дни официальных торжеств, таких, как день рождения царя, празднование его именин и так далее. Но в основном она служила затычкой в репертуаре. Однако под руководством Рахманинова опера стала неузнаваемой. Неувядаемые, но слегка заигранные мелодии Глинки, казалось бы, обрели новый блеск; великолепные хоры исполнялись с необыкновенной тщательностью и отличались очаровательной ритмичностью…» [64, С. 126].

В этих словах важно то, что проведенная Рахманиновым работа над обновлением оперы проводилась с таким знанием этого произведения, что в результате ее хоры, а с их участием проходят все наиболее трудные «ловушки», стали исполняться «с необыкновенной тщательностью».

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

Судя по его письмам, Рахманинов начал готовиться к исполнению «Жизни за Царя» в Большом театре еще в апреле 1904 года. Об этом известно, во-первых, из письма к Н. Д. Кашкину от 9 апреля, в котором он просит ознакомиться с клавиром оперы: «Я Вас хотел еще очень просить принести мне на несколько дней "Жизнь за Царя" с Вашими пометами. После того, как я их перепишу, я немедленно доставлю Вам клавир обратно» [65, С. 342]. Во-вторых — из письма к В. Б. Альгейму от 21 июня 1904 года, в котором Рахманинов писал: «Партитуры высланных мне опер получил, и буду ждать новой партитуры "Жизнь за Царя", которую Вы обещали прислать в июле» [65, С. 343]. Наконец, в письме к Н. С. Морозову от 4 августа 1904 года, прощаясь с адресатом, Рахманинов пишет: «Теперь до скорого свидания, а я пока погружусь в "Жизнь за Царя"» [65, С. 347].

Среди восторженных отзывов об исполнении Рахманиновым в Большом театре «Жизни за Царя», появившихся с московской

прессе, особое значение для нас с точки зрения погружения Рахманинова в музыку Глинки имеет отзыв корреспондента «Русской правды» Ю. Сахновского, писавшего, что Рахманинов «продирижировал оперой настолько удачно, что вряд ли кто, из „старых знатоков Глинки“, даже сам М. А. Балакирев, сумел бы это сделать лучше. Думается, что за все время существования Большого театра за дирижерским пультом его еще не сиживал такой даровитый новичок…» [77; Цит. по: 29, С. 214].

Контракт Рахманинова с Большим театром закончился 12 февраля 1906 года [12, С. 364]. И за время работы в театре он неоднократно исполнял «Жизнь за Царя». Следовательно, и в период подготовки этой оперы к первому ее обновленному исполнении 21 сентября, и позже он должен был очень много работать с ее музыкой, и это, судя по всему, имело серьезные последствия в его композиторском творчестве.

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

Не касаясь здесь всех возможных аспектов[1], рассмотрим «глинкинский след» лишь в трех произведениях, созданных в период с 1909 по 1913 год. Это симфоническая поэма «Остров мертвых», Третий фортепианный концерт и Поэма для солистов, хора и оркестра на слова Э. По в переводе К. Д. Бальмонта «Колокола».

Некоторый временной разрыв между работой над «Жизнью за Царя» в сезоны 1904—1906 годов и сочинениями, в которых стал отчетливо заметен «глинкинский след», по всей видимости, был обусловлен тем, что в этот период Рахманинов дописывал сочинения, задуманные ранее[2]. Чтобы «след» начал проявляться, по всей видимости, потребовалось некоторое время «латентной» внутренней слуховой работы композитора.

Первым из рассматриваемых в контексте «глинкинского следа» сочинений является «Остров мертвых». Эта симфоническая поэма была написана весной 1909 года. Именно с этого произведения в творчестве Рахманинова начинаются удивительные

---

[1] Оставим пока «за скобками» последующую в творчестве Рахманинова вокальную лирику и в особенности «Всенощное бдение», где несомненные следы музыкальной технологии «Жизни за Царя» заслуживают особого внимания.

[2] К таким произведениям относятся Вторая симфония, опера «Монна Ванна», возможно, Первая фортепианная соната и некоторые другие.

творческие игры с жанрово-стилевыми и технолого-содержательными музыкально-драматургическими микстами.

Важнейшей особенностью этого произведения является то, что оно почти полностью написано в тактовом размере $^5/_8$. Конечно, пятидольный тактовый размер ко времени Рахманинова вовсе не являлся новостью. На пять четвертей целиком написана, например, Вторая часть Шестой симфонии Чайковского. Ее пример, несомненно, был осмыслен Рахманиновым. Можно даже полагать, что общий трагический строй Шестой симфонии Чайковского должен был как-то отразиться в замысле «Острова мертвых».

Однако, по всей видимости, отнюдь не Чайковский повлиял на некоторые характернейшие особенности «Острова мертвых». Основным образцом для Рахманинова стал «Свадебный хор» и все коллизии предшествующей ему музыкальной драматургии из оперы Глинки «Жизни за Царя». Даже в тональности a-moll можно слышать отзвук этого хора, написанного в переменном ладу a-moll — C-dur; тогда как Вторая часть Шестой симфонии Чайковского звучит в тональности D-dur.

Сближает Глинку и Рахманинова и техника работы с пятидольным размером. И у того и у другого в такте нередко чередуются комбинации 2+3 и 3+2, и смена комбинаций имеет важнейшее музыкально драматургическое значение.

Есть в этом сочинении Рахманинова и другие параллели с метроритмическими играми в музыке «Жизни за Царя», которые позволяют говорить о проявлении в нем новой музыкально-стилистической, музыкально-драматургической технологии. Это, прежде всего, постоянные «перетяжки» залигованных длительностей с целью снятия ощущения сильной доли в такте и чрезвычайно гибкая система переменных размеров, когда на смену общему тактовому метру в $^5/_8$ временами вводятся размеры в $^3/_4$ и $^4/_4$. Здесь необходимо отметить «след» еще одного произведения Глинки — «Камаринской». Там так же главным творческим заданием является сложнейшая игра с переменностью двух- и трехчетвертных тактовых структур. Там же важную роль играют «перетяжки» длительностей, которые снимают ясность в расстановке тактовых черт.

При этом смены тактовых размеров в «Острове мертвых» выполняют, как и у Глинки, важную функцию обоснования основных коллизий музыкальной драматургии. В частности, траурное шествие с пульсацией $^5/_8$ и скрытыми интонациями

заупокойно католической секвенции Dies irae представляет собой своего рода «царство смерти» в крайних разделах симфонической поэмы. Необычность пятидольного метра создает впечатление какой-то непонятной оцепенелости. Этому «царству» контрастирует средний раздел, в котором развиваются трепетно лирические образы. Основным тактовым метром серединного раздела является $^3/_4$. Но лирическая образность середины постепенно драматизируется, истончается и в конце концов срывается вторжением мрачного таинства тихого шествия в $^4/_4$ с мотивами секвенции Dies irae. И после недолгого сопротивления в лирических порывах на $^3/_4$ в музыкальное повествование вновь возвращается «царство смерти» со своим характерным тактовым метром в $^5/_8$.

Так еще Рахманинов никогда не писал. Здесь впервые и в весьма концентрированном виде проявилось обновление его стиля[1]. Позволим себе предположить, что Рахманинов хорошо понимал всю важность происходящего у него обновления художественно-выразительных средств, а может быть, и модели музыкальной содержательности. И «Остров мертвых», как первое из создаваемых в новой стилистике произведений, сыграл в его творчестве роль своего рода эстетического манифеста. Может быть, именно поэтому в нем с нарочитым значением эксцентрической необычности применяется редчайшая в европейской музыке метрическая пятидольность. Но и в этом случае Рахманинов находится в прямой перекличке с Глинкой и выявляет его «след», так как аналогично функции «остранения» пятидольного «Свадебного хора»[2] в интонационной драматургии «Жизни за Царя» «Остров мертвых» своей пятидольностью представляет

---

[1] Уже вне соотнесения с Глинкой стоит подумать над тем, что здесь же впервые у Рахманинова заработал механизм ухода от строфического построения тематизма, или говоря проще, от «песенной» темы. Любопытно, что подобный же эксперимент примерно в то же время производит А. К. Лядов в работе с тематическим материалом в своей «Сказочной картине» «Волшебное озеро».

[2] Отметим, что довенечная свадебная обрядность, а именно с ней соотносится «Свадебный хор» в опере Глинки, глубинно-генетически связана с похоронами (см. об этом в этюде VI). Отсюда еще и ее особая предуведомительная функция в драматургии «Жизни за Царя». Возможно, что особый флер этой жанровой приуроченности был уловлен и Рахманиновым.

собой опять же своего рода «остранение» в творческой эволюции музыки Рахманинова.

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

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

К тому же в третьем такте темы, следуя примеру Глинки в его «Камаринской», Рахманинов так нарочито утяжеляет черточками tenutto две последние затактовые четверти, что следующие за ними восьмые и вовсе не воспринимаются звучащими на сильной доле.

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

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

Особую остроту метроритмическому конфликту придает то обстоятельство, что все рассмотренные звукопреодоления квадратности и простой метричности оказываются заявленными

в фортепианной партии, но выстроены на фоне устойчиво звучащего в оркестровой фактуре четырехдольного маршевого контекста.

Нечто подобное происходит и во второй части. Здесь такая же фортепианная творческая игра по преодолению квадратно-метрических нормативов противостоит размеренности оркестровой партии, в которой все соответствует школьным правилам формообразования. У рояля же тема укорачивается до 7 тактов, и в ней, вопреки общему тактовому метру в три четверти, отчетливо прослушивается двухдольное движение.

Напряжение метроритмических противоречий полностью снимается в финале концерта.

В музыкальной драматургии «Колоколов» ритмоинтонационная интрига приобретает более сложные формы, так как здесь она оказывается дополненной тем обстоятельством, что она сопряжена со сложнейшей метроритмической игрой в поэтическом тексте. Уже сами стихи в переводе Бальмонта представляют собой образец свободной версификации, уклоняющейся от привычных метрических норм стихосложения[1]. Рахманинов же очень осторожно оснащает эту игру в своей музыкальной фактуре.

Так, например, в первой части и главным образом в развернутом оркестровом вступлении легко и постоянно меняющиеся метры в две, три и четыре четверти фактически снимают ощущение тактовой нормативности.

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

В третьей части напряжение в метроритмических сопоставлениях почти не ощущается. И совсем оно пропадает в финале. Похоронная тематика текста и траурная содержательность

---

[1] Отмеченные особенности стихосложения в тексте Бальмонта и в музыке Рахманинова более подробно рассматриваются в следующем музыкально-историческом этюде.

музыки здесь оказываются малоудобными для подобных структурно-технологических игр.

Подводя итог сказанному, отметим, что, во-первых, в выявленных метроритмических антиномиях, условно говоря, «постглинкинского» периода творчества Рахманинова можно увидеть эволюцию его творческого метода — движение в сторону «Петербургского текста», столь мощно намеченного Глинкой.

Во-вторых, освоенные в названных трех важнейших произведениях зрелого периода Рахманинова технологические приемы в дальнейшем уже не выходили из его композиторской практики. Однако в последующие полтора десятилетия они не могли быть по-настоящему применены по причине сложнейших обстоятельств его жизни в эпоху Первой мировой войны, революции и последующей эмиграции. Лишь во второй половине 1920-х годов, когда началось возрождение композиторской деятельности Рахманинова, казалось бы, пришла пора для их плодотворного преломления. Однако к этому времени коренным образом изменился общий музыкально-стилевой контекст, и столь остро звучавшие в произведениях рубежа первых двух десятилетий XX века музыкально-технологические приемы стали едва ли не общим достоянием и в творчестве Рахманинова утратили значение прямо читаемого «глинкинского следа».

V.
С. В. РАХМАНИНОВ. «КОЛОКОЛА»: ОПЫТ КОНТЕКСТНОГО ДИСКУРСА

> Музыканты совершенно отвыкли мыслить о своем искусстве, исходя от данностей, от живых организмов. Идет ли речь о сонате или о симфонии, в уме возникает абстрактная схема, она накладывается на слушаемую музыку, как треугольник на треугольник в доказательствах теорем, — а между тем *музыка* течет, несется. Если схема совпала с течением музыки — хорошо всем становится (*поняли музыку*!), если не совпала — возникают споры (не о музыке, конечно, а о нарушенной схеме), недоумения, даже суровые приговоры, если композитор не имеет имени, или снисходительное прощение за допущенную вольность, если композитор — признанный мастер.
>
> *Б. В. Асафьев* [2, С. 128]

Определяя жанровую природу данного текста как дискурс, мы имеем в виду такое толкование этого термина, которое подразумевает «…нечто среднее, промежуточное между бытием и сознанием, действием и мыслью, практикой и теорией, разговором и текстом, потоком сознания и доказательством теоремы» [82, С. 170][1].

Это должно позволить нам избежать жестких академических обязательств и дать некоторую свободу для своих суждений. В частности, мы не будем давать библиографической справки относительно общих мест в современном знании о «Колоколах» Рахманинова; не станем вступать в дискуссию с теми авторами, взгляды которых не совпадают с нашими, и сосредоточим свое внимание лишь на ряде проблем контекстного толкования этого произведения. При этом главную задачу мы видим не в исчерпании формального перечня совпадений отдельных

[1] «Современное понимание дискурса предполагает наличие в нем как вербально-логических, так и интуитивно-образных компонентов, как ассоциативность, спонтанность мыслепорождения, так и логичность, интенциональность, участие в разговоре как сознательных, так и бессознательных переживаний. Характерными примерами дискурса могут служить, скажем, исповедь, хорошая лекция, семейная ссора…» [82, С. 170].

свойств рахманиновских «Колоколов» с проявлениями подобных же свойств в произведениях других авторов; мы не будем повторять общих или частных суждений относительно отражения в этом произведении современной ему исторической ситуации в политической жизни России или в преломлении в нем того или иного «изма» в стилевом многообразии современной ему русской художественной жизни — все это отчасти уже делалось в предшествующих исследованиях творчества Рахманинова и в упрощенном виде давно вошло в разряд общих мест учебных пособий и упражнений «школьного» музыковедения.

Скорее наоборот. Нам гораздо интереснее не то, на что похоже эта вокально-симфоническая поэма, а те ее черты, которые, произрастая из контекста, придают ей свойства новизны или неповторимости.

Отправной точкой в наших суждениях является представление о вокально-симфонической поэме «Колокола» как о вершинном произведении в творчестве Рахманинова, своего рода кульминации его художественной жизни. Вероятно, к подобной оценке был близок и сам композитор, для которого поэма «долгие годы оставалась его любимой вещью» [76, С. 44]. При этом необходимо подчеркнуть, что произведения кантатно-ораториального жанра вообще являются ключевыми в его творческой эволюции. Помимо «Колоколов», кантата «Весна» и «Три русские песни» в биографии Рахманинова выступают в роли важнейших творческо-биографических доминант и определяют поворотные моменты в его художественном сознании. Уже сам этот факт, будучи одним из контекстных условий в исследовании «Колоколов», требует к себе особого внимания.

Вместе с тем, не оставляет сомнений и то обстоятельство, что «Колокола» принадлежат к числу редко исполняемых сочинений Рахманинова.

В известном смысле «Колокола» остаются и не до конца прочитанными музыковедами. Основу современного знания об этом произведении составляют все те же многократно упоминавшиеся в наших «этюдах» почти полувековой давности монографические исследования О. И. Соколовой, Ю. В. Келдыша и В. Н. Брянцевой. Частично их дополняют современные им статьи А. И. Кандинского [26, С. 83—93; 27, С. 88—98; 28, С. 86—97].

В целом у них эта рахманиновская вокально-симфоническая поэма, как и все творчество Рахманинова, рассматривается в русле догматики пресловутого «социалистического реализма». Поэтому в этих штудиях получают негативную оценку или вовсе игнорируются все те черты, которые сближают предмет исследования с явлениями, выходящими за рамки навязанной Рахманинову советской идеологией роли охранителя традиций реализма в русской музыке. К тому же, в этих вполне традиционных работах столь же традиционно весьма поверхностно рассматриваются проблемы музыкальной стилистики «Колоколов» и ее соответствия культурно-историческому контексту эпохи.

Позже, помимо различного рода компилирующих пересказов и некоторых частных замечаний в публикациях, посвященных проработкам «Колоколов» в контексте различных художественно-эстетических концепций, ничего принципиально нового в прочтении этого сочинения, в раскрытии его подлинной содержательности и в определении особого значения в эволюции творческого гения Рахманинова в отечественном музыкознании не появилось.

Более того, в одной из публикаций последних лет есть стремление снизить оценку этого сочинения и изменить его положение в рахманиновской творческой биографии. Об этом, в частности, пишет Т. Н. Левая: «Думается, то значение, которое сам Рахманинов придавал „Колоколам“, считая их одним из главных своих сочинений, больше определялось самим их замыслом — самообман, отчасти подобный скрябинской Мистерии. Разница лишь в том, что Рахманинов рискнул *осуществить* свою „Мистерию“ — и навлек на себя упреки. Слишком сложной и, возможно, утопичной явилась для него задача воссоздать в музыке философскую мистику сюжета и соответствующего литературного текста (которая наполовину выветрилась, по словам Мясковского, уже в результате „легковесного перевода Бальмонта“). Как бы то ни было, кантата свидетельствует о неравноценности рахманиновского наследия — черта, которую композитор разделил с другими суперпопулярными авторами, от Бетховена до Чайковского. Ее пример говорит, во всяком случае, о том, что даже столь значительные, отнюдь не „проходные“ создания Рахманинова были объективно уязвимы для критики. А потому и причину нападок на композитора следует искать не только в пристрастных гонителях его таланта…» [37, С. 57—58].

Весьма спорная сентенция о том, что Рахманинов ставил перед собой задачу «воссоздать в музыке философскую мистику сюжета и соответствующего литературного текста», заслуживает специального комментария. Думается, что «философская мистика» американского поэта, и тем более, после того, как она «выветрилась» в «легковесном переводе Бальмонта», мало привлекала Рахманинова. Скорее всего, в основе рахманиновского выбора текста «Колоколов» лежит вовсе не любопытство к поэме Э. А. По, а интерес к ее переводу в стихах Бальмонта, или даже, точнее, именно к самим «стихам» русского поэта, написанным по мотивам поэмы Э. А. По.

Однако не будем раньше времени раскрывать свои карты и прежде всего признаемся, что, отнюдь не претендуя на то, чтобы проанализировать ситуацию, сложившуюся вокруг изучения «Колоколов» Рахманинова, ставим перед собой другое творческое задание.

Итак, наша цель — обратить внимание на некоторые черты этого произведения, которые позволяют судить о его уникальности как в русской (мировой) музыкальной культуре, так и в творчестве самого Рахманинова. Думается, что отчасти именно эта уникальность придает некоторые трудности исполнительской судьбе «Колоколов» и осмыслению этого творения Рахманинова музыковедением.

Дело в том, что в «Колоколах» в 1913 году Рахманинов вышел на высшую точку своего созвучия-соревнования с важнейшими достижениями современной ему европейской музыки традиционного направления. Наиболее очевидно это обнаруживается в жанровой природе «Колоколов». Уходя от сонатности, он сохранил в музыкальной драматургии своей вокально-симфонической поэмы во всех смыслах этого слова подлинную симфоническую концепцию. Она проявляется здесь в виде метода переинтонирования и наличия стройной и развитой интонационной драматургии, основанной на пронизывающей все части интонационной формуле «Dies irae», на системе скрытой лейтмотивности и на явных или тайных интонационных перекличках с громадным кругом русской и общеевропейской музыкальной образности. Все это позволяет говорить о наличии в «Колоколах» симфонизма высшего порядка в том виде, в котором симфоническая концепция формулируется в асафьевском учении [49, С. 89—118].

При этом включая в систему выразительных средств своего сочинения вокально-хоровой элемент, Рахманинов в наибольшей степени перекликается с некоторыми близкими ему в этом плане композиторами. И здесь, как это ни покажется странным, на первом месте оказывается современное Рахманинову творчество Г. Малера. Об этом писал еще Ю. В. Келдыш: «Хронологически близким „Колоколам“ образцом, до известной степени родственным рахманиновской поэме и по самому своему замыслу, может служить „Песнь о земле“ Малера (разумеется, при этом сопоставлении необходимо учитывать различие творческого облика и мировоззрения обоих композиторов, их принадлежность к разным национальным традициям)» [31, С. 81].

Отчасти близким рахманиновской музыкальной драматургии этого сочинения оказывается и А. Н. Скрябин, а вслед за ним и ряд других композиторов того времени[1].

Однако то, какими средствами Рахманинов преломляет в «Колоколах», казалось бы, общий с другими композиторами оркестрово-вокально-хоровой комплекс, ставит это сочинение в особое положение.

Несколько забегая вперед, можно сказать, что рахманиновские новаторства проявляются, прежде всего, в том, как он работает с поэтическим текстом, как использует приемы звукоизобразительности и как у него раскрывается то, что в рабочем порядке мы определяем как «иносказательность».

Необычность этого произведения проявляется уже в Первой части, где можно услышать подобие малеровских симфонических «походных» песен и, прежде всего, «Песен странствующего подмастерья». Но Рахманинов, в отличие от Малера, сразу же отвергает простую повторяющуюся песенную строфу, используя лишь песенный тип мелоса.

При этом стоит обратить внимание на то, как у Рахманинова в конструкции вокальной строки обнаруживается некое сходство с мелосом главной партии I части Первой симфонии Чайковского, где удивительно рельефно стилизуются метроритмические признаки несимметричного строения классической русской протяжной песни. Но у Чайковского мелодия, в которой

---

[1] См. едва ли не исчерпывающий перечень наиболее возможных параллелей, например, в работах А. И. Кандинского [26, С. 84] и Ю. В. Келдыша [31, С. 73].

осуществлена ритмическая игра в «квантитативность», сопровождается аккомпанементом невыраженного метрического пульса. У Рахманинова же, наоборот, свободно ритмически организуемые вокальные построения рисуются по канве ясно очерченной в оркестре метричности[1].

Не ограничиваясь отрицанием самого принципа песенной «куплетности», он в партиях солиста и хора обнаруживает общие для всей симфонической поэмы тенденции ухода от простой строфики, порождаемой самой природой стиха По — Бальмонта. Это достигается в сольных вокальных партиях или в голосах хора самыми разными приемами. В наименьшей степени это показательно для хоровой III части, что, по-видимому, объясняется отсутствием в ней партии солиста, которой присущи более сложные способы ритмоорганизации.

Например, им принципиально не соблюдается традиционное соответствие строго очерченных строк поэтического текста членению мелодии на квадратно организуемые музыкальные структуры — их просто нет в «Колоколах».

Отчасти этому способствует и достаточно вольная организация строфики в тексте По — Бальмонта. Примером тому может служить фрагмент текста в авторской разбивке на строки, приведенный ниже. Рахманиновские структуры здесь вполне адекватны бальмонтовским.

Вместе с тем, как правило, начальные слова поэтических строк приходятся у Рахманинова на самые разные доли такта; ударные слоги попадают на безударные доли, и наоборот; долго тянущиеся отдельные слоги перемежаются группами слов, произносимых скороговоркой. А вот здесь можно уже говорить о таком сопряжении текста и вокальной мелодии, которое было определено Е. А. Ручьевской как «встречный ритм» [72, С. 68, 84—89, 93—96, 104—105].

В наибольшей степени это свойственно мелосу четных частей поэмы. В приводимом ниже примере из IV части, где стиховое деление дано в авторской редакции Бальмонта, цифрами отмечены музыкальные построения, которые мы называем «музыкальные строфы». Здесь разрывающие стих музыкальные

---

[1] Отсюда и далее в этом этюде идут переклички данного текста с сентенциями, изложенными в четвертом этюде книги: «INTERMEZZO II. Глинкинский след в жизни и творчестве С. В. Рахманинова».

свойства обозначены следующим образом: безударность выделена подчеркиванием, повышенная долготность пропевания слога — жирным шрифтом, а скороговорки — курсивом.

1 Похоронный слышен звон,
2 Долгий звон!
Горькой **скор**би слышны **зву**ки, горькой **жиз**ни кончен сон.
Звук железный возвещает о пе**ча**ли похорон!
И невольно мы дрожим,
От забав своих спешим
И рыдаем, вспоминаем, что и мы глаза смежим.
3 Неизмен*но-моно*тонный,
Этот воз*глас отда*лен*ный,*
*Похо*ронный тяжкий звон,
Точно стон,
Скорбный, гневный,
*И пла*чевный,
Вырастает в долгий гул,
4 Возвещает, что страдалец непробудным сном уснул.
5 В колокольных кельях ржавых,
Он для правых и неправых
Грозно **вто***рит об* одном:
Что на **сер***де будет* камень, что глаза сомкнутся сном.
6 …Гулкий **ко***локол ры***да**ет,
Сто*нет* в воз*духе не*мом…

Очень часто образуются синкопированные формы. Как, например, это происходит в цифре 16 на словах «Что волшебно наслажденье…» или в цифре 40 на словах «Сколько нежного блаженства…». И ни одна звуко-текстовая фраза по длительности никак не соизмеряется с другими.

Сложностями принципиально несимметричной музыкальной строфики в «Колоколах» можно, вероятно, объяснить неудачные попытки ее осмысления и систематизации даже в достаточно серьезных музыковедческих штудиях [27, С. 92].

Вместе с тем Рахманинов, не используя традиционных схем музыкальной формы (пяти форм рондо, сонаты, различного рода вариаций и т. п.), не мог обойтись без сколько-нибудь ясной структурной оформленности. Поэтому он организует каждую часть поэмы по принципу контраста двух или трех больших разделов, которые набирает из фрагментов, внешне подобных строфам поэтического текста. Однако, поскольку внутри них принципиально избегается все, что хоть чем-то свидетельствует

о ритмической упорядоченности, напоминающей стиховую природу, речь в этом случае может идти лишь о возможных сугубо «музыкальных строфах» как о главных структурных элементах поэмы.

Столь же показательно в «Колоколах» стремление Рахманинова уйти от простых способов звукоизобразительности. Это наблюдается даже тогда, когда она, казалось бы, диктуется содержанием отдельных слов или фраз вербального текста.

Так, например, в цифре 13 Рахманинов никак не иллюстрирует слова «этим пеньем и гуденьем», предполагающие при традиционном омузыкаливании текста соответствующие поиски особых «поющих» или «гудящих» звучаний, и ограничивается лишь сменой некоторых жанровых признаков, на четыре такта заменяя четырехдольный такт на трехдольный. Не реагирует Рахманинов и на возможности иллюстрации разными музыкальными средствами таких сопоставлений в тексте, как, например: «…за днями заблужденья [16] наступает возрожденье…». Столь же показательно в «Колоколах» и рахманиновское пренебрежение к возможности музыкальной интерпретации цветовой раскраски, обозначенной в словесном ряде. Даже если учесть характерное для него полное равнодушие и даже скептицизм в отношении проблем цветомузыки, стоит обратить внимание на это обстоятельство, так как в некоторых других своих сочинениях Рахманинов все же иногда ориентируется на отдельные нормы соотнесения цвета и тональности, предложенные другими композиторами [64, С. 145].

Более того, можно предположить, что он ведет здесь какую-то особую игру в нарочитые несовпадения между прямым прочтением смысла отдельных слов и сопровождающими их звучаниями. Относительно этой особенности в I части поэмы В. Н. Брянцева заметила: «...музыкальное содержание не только существенно дополняет словесное, но и отходит от него» [12, С. 445][1].

Возможно, именно с этой целью в I части в цифре 21 на слова «…колокольчики звенят, звезды слушают…» композитор откликается загадочными отдаленными фанфарами трубы. А в заключительном разделе репризы на последние слова всей части, повествующие о том, как звезды «…в небе духами парят,

[1] Ср. с мнением А. И. Кандинского о проявленной здесь «чуткости музыканта к выразительным и изобразительным возможностям самого поэтического слова» [27, С. 91].

и изменчивым сияньем, молча-[23]-ливым обаяньем, вместе с звоном, вместе с пеньем о заб-[24]-венье гово-[25]-рят», Рахманинов неожиданно вводит насыщенную звучность из вступительного раздела части, достигая едва ли не оперно-апофеозного масштаба высказывания. Туттийные унисоны оркестра и хора на протяжении всей этой фразы постепенно вырастают до предельно возможной громкости и далее арфовыми и рояльными руладами, бисерными перезвонами челесты, многократно повторяемыми мелкими фигурациями струнных, фанфарами медных духовых инструментов, грохотом большого барабана и звоном тарелок самым парадоксальным образом триумфально прославляют «забвенье» и «наслажденье нежным сном», поют им гимн «Meno mosso. Maestoso»!

Даже постоянное звучание в этой симфонической поэме тех или иных форм имитации колокольного звона не нарушает этого принципа. Независимо от того, какими средствами он передается или от того, в какой части и каким сюжетом он может быть предопределен, какие жанровые приуроченности в нем проявляются, колокольный звон не имеет конкретной привязки к какому-либо конкретному слову поэтического текста. Колокольность здесь — не более чем общая интонационно-поэтическая метафора, та звуковая аура, в которой разворачивается музыкальное действо «Колоколов».

В известном смысле все это позволяет говорить о тенденциях к преодолению Рахманиновым традиционной для вокально-хоровой музыки прямой зависимости от текста: от обобщенного его содержания, от его структурных свойств и от смысловой конкретики каждого его отдельного слова. Иными словами, Рахманинов бросает вызов господствовавшему ранее в европейской культуре принципу литературоцентризма[1].

Временами эти тенденции выливаются даже в переосмысление некоторых свойств хоровой вокальности. Речь идет о том, что иногда хор, повторяя на коротких попевках отдельные слова или скандируя их на звучаниях различных аккордов[2], выступает

---

[1] О литературоцентризме как особом этапе в последовательности форм N-центризма см. работы автора [92, С. 11—12; 93, С. 294].

[2] В этом плане, помимо многочисленных примеров дублировки хоровых реплик оркестровыми звучаниями, весьма показательна интонационная арка, объединяющая нисходящий секвенционно-гаммообразный ход в партии хора в конце первого раздела части с подобным же ходом

едва ли не в роли своего рода инструментального сопровождения к партии солирующего голоса. Столь же показательно в этом плане и пение хора с закрытым ртом в I и IV частях.

Вместе с тем в «Колоколах» есть особая категория образов вербального текста, которая вызывает у Рахманинова специфический интерес. Это своего рода вторжение в «основной» смысловой ряд стихов По — Бальмонта, которые, метафорически используя термин Шкловского, можно назвать «остранениями»[1]. Они пронизывают текст поэмы, в каждой ее части сотворяя особые образно-смысловые зоны, если не прямо противоречащие основному содержанию, вытекающему из привычных, диктуемых инерцией сознания ассоциаций, то, во всяком случае, образующие по отношению к нему своеобразную оппозицию. Так создаются особые эмоционально-смысловые сопряжения.

Например, в I части весь текст состоит из краткого вступительного и трех больших развернутых предложений. Каждое из последних повествует о том, что говорят колокольчики саней, мчащихся в ряд, и завершается точным указанием: они говорят «о забвеньи», о наслажденьи «нежным сном» и снова «о забвеньи». Казалось бы, самоочевидный, привычный русскому быту и сознанию образ мчащегося санного поезда, порожденный словами вступления, вытесняется описанием звучания колокольчиков и того о чем они говорят. В конечном счете все это приводит к раскрываемому теперь главному смыслу этой части стихотворения — к «забвенью». И Рахманинов прочитывает этот смысл, сначала иллюстрируя хором, поющим с закрытым ртом «наслажденье» сном, а затем восторженно воспевая «забвенье» уже упомянутым гимном «Meno mosso. Maestoso»! Фактически он принимает правила этой игры в «остранения»!

в басовых голосах оркестра в заключительном разделе части, что, в свою очередь, явно корреспондируется с подобным же ходом в конце I части Шестой симфонии Чайковского.

[1] «„Остранение“ — описание знакомого автору явления, как впервые увиденного (и потому воспринимаемого им или героем необычно, *странно*)» [33, стб. 488]. «Остранение — эстетический принцип, согласно которому, знакомое изображается как незнакомое и странное, привычное — как непривычное и удивительное. Термин принадлежит В. Шкловскому, который видел задачу искусства в том, чтобы вывести вещи из автоматизма повседневного восприятия и „дать ощущение вещи, как видения, а не как узнавание“» [59, С. 154].

Во II части, несмотря на прозвучавший призыв «слышать» «к свадьбе зов святой, золотой», почти все стихотворение посвящено тому, как и на что смотрят «чьи-то очи». Рахманинов и здесь откликается на предлагаемую игру, выделяя рассказ «об очах» исполнением только солирующего сопрано во втором разделе двухчастной (с элементом коды) формы II части поэмы.

В центре III части такое же положение занимают слова о том, что «хочет» огонь и о чем говорится в мольбах, обращенных к набату.

В IV части — это рассказ о том, как «с колокольни кто-то крикнул, кто-то громко говорит, кто-то черный там стоит, и хохочет, и гремит, и гудит…».

При этом Рахманинов, отвечая на игру в «остранения», проявляет еще и некоторые свои инициативы. В каждой из частей «Колоколов» он средствами музыкальной выразительности создает эффект особого переосмысления содержательности вербального текста.

В I части это уже упомянутое гимническое воспевание «забвенья» со своим пафосом, вовсе не вытекающим из смысла текста По — Бальмонта.

Во II части все делается гораздо сложнее. Призыв слышать зов «к свадьбе» получает совершенно несоответствующую его благодати образно-эмоциональную отзвучку. Сначала она осуществляется в виде бесконечно варьирующихся звучаний заупокойной католической секвенции Dies irae. Затем в этот погребальный («свадебный»?) мир вторгается развернутый нисходящий мелодический ход, который обладает чрезвычайно яркой музыкальной выразительностью и особым семантическим значением. Своей высокой тесситурой, ритмической организацией и хроматизмами, помимо некоторых иных возникающих ассоциаций[1], он явно ориентирован на известную тему «Шемаханской царицы» из корсаковского «Золотого петушка».

Знаменательно, что, дебютировав как оркестровый ответ хоровому свадебному зову, тематический элемент «Шемаханской царицы» свое новое преломление получает в звуках солирующей скрипки и кларнета, сопровождающих первые же слова

[1] Отчасти можно говорить о созвучии этого материала с образами вагнеровского «Лоэнгрина» или с интонациями из его же «Тристана и Изольды».

вступающей партии солирующего сопрано. Важно при этом, что именно эти слова призывают слышать «к свадьбе зов святой, золотой». Далее этот тематизм, организуя партию сопрано, достигает своего кульминационного туттийного оркестрового звучания, завершая экспозиционный раздел части.

И хотя мы не говорим о прямом цитировании, в этой перекличке можно услышать все признаки продолжения музыкального «опровержения» интерпретируемого поэтического текста. Интонации корсаковской героини, олицетворяющие собой женское злое коварство, обманчивость холодной расчетливой красоты, великое зло, которое в опере у Римского-Корсакова обернулось смертью царской семьи, делаются основой второго раздела части. Они выступают как скрытый подтекст, опровергающий возможность подлинного очарования какими-то «очами», роняющими «светлый взгляд», глядящими «из волны певучих звуков». И нет больше веры в чистоту и счастье этого мира, якобы полного «сказочных веселий». Все грозит обернуться своей полной противоположностью. Все приобретает значение странных и даже страшных «иносказаний». Таким образом, во Второй части проясняется намеченное в Первой ощущение особого состояния «подмен» ожидаемого непредсказуемыми или даже опровергающими предполагаемое реалиями.

Несмотря на то, что мы никак не разделяем общего понимания содержательности музыки «Колоколов», высказанного в исследовании О. Н. Соколовой, думается, что стоит обратить внимание на то, как она решает относительно этой части проблему соответствия слова и музыки: «Стихотворение Э. По послужило здесь еще в большей степени, чем в первой части, лишь внешним толчком для создания музыкальной поэмы, раскрывающей душевный мир человека в один из важнейших переломных моментов жизни; картину величественного полного волнующей таинственности обряда рисует Рахманинов» [83, С. 91].

Даже форма части обнаруживает массу ложных посылок для определения своей структуры. Не останавливаясь на этом подробно, укажем, что помимо некоторых черт трехчастности, наиболее предпочтительно здесь видеть двухчастность с элементами коды. Первый раздел всей части экспонирует звукоматериал откликающегося на призыв хора и солистки слышать «к свадьбе зов святой, золотой». Хор выполняет очень важную выразительную и организующую функцию. Своим почти

неизменным повторением свидетельств слышания «зова» («свадебного», «святого» или «золотого» — «Хор выступает с одной неизменной фразой, возвещающей о „золотом“ звоне колоколов» [83, С. 100]) он маркирует границы формы, заполняя все эпизоды первого раздела и обозначая наступление коды.

Отчасти ощущению призрачности или даже смысловой «опрокинутости» и нарочитой «музыкальной» недостоверности того, о чем повествует текст, способствует и прием постоянного «опровержения» логики развития музыкальной динамики. Нагнетая мощность звучания посредством включения все новых и новых оркестровых или хоровых голосов, Рахманинов нередко сопровождает этот процесс указаниями на снижение громкости.

Можно предположить, что подобная стратегия динамических компенсаций была вынужденной. Рахманинов, противопоставляя «свадебному зову», т. е. миру предполагаемой праздничности, светлых чувств и надежд, звучание заупокойной секвенции, хотя бы по причине требований вкуса должен был снижать пафос высказывания. Возможно, по этой же причине Рахманинов даже изменяет текст стихотворения. Вместо предполагаемого в стихотворении По — Бальмонта «к свадьбе» святого и золотого «**звона**», у него постоянно произносится «к свадьбе **зов**».

В упоминаемой нами книге О. И. Соколовой этот факт не интерпретируется и, вероятно, по аналогии со словами поэтического текста в стихотворении По — Бальмонта, упоминается не «зов», а «звон» [83, С. 100]. Эта «описка», как и многое другое без указания источника, в дальнейшем «переписывается» отсюда многочисленными авторами в различного рода учебных пособиях и в учебных упражнениях, начиная с курсовых работ и кончая докторскими диссертациями.

Вопреки этой подмене, а может быть, все также следуя логике «от противного», в оркестре непрестанно воспроизводятся колокольные звучания. И в этом еще раз можно увидеть некое подобие интриги в игре с нарочитыми несовпадениями между словом и музыкой.

Общую стратегию компенсаций можно увидеть еще и в том, как доминирующим нисходящим ходам, определяющим основные тематические образования, Рахманинов противопоставляет их сопряжения в восходящих секвенциях. Так, в частности, происходит с попевкой Dies irae, и особенно это заметно во втором — ариозном — разделе части.

В III части прием «звукоостранения» не так сильно выражен, как в двух первых. Однако его признаки вполне ощутимы в ряде ключевых эпизодов части. Так, первые произносимые «огнем» фразы («Я хочу…») неожиданно звучат медленным скандированием, подчиненным ритму какого-то торжественного трехдольного шествия. Слова, обращенные к набату («Если б ты вернул назад…») и сохраняющие в своей интонации схему «Dies irae», оказались положенными на вальсовую подоснову, а в качестве подголоска к ним зазвучала извилистая нисходящая «Шемаханская» мелодия из II части. Наконец, довольно большой эпизод, тянущийся со слов «А теперь нам нет спасенья…» вплоть до коды, суммирующий общее настроение части, постепенно прорастает неким подобием изображения бешенной скачки. Здесь скандированные речитативы хора поддерживаются хлесткими и звонкими ритмами группы ударных инструментов, резкими репликами инструментов медной группы, туттийными формами общего движения и т. п. Отчасти, может быть, именно благодаря этому в III части хоть и временами, но все же снимается общая для всей поэмы тенденция противопоставления метроритма музыки и стиха.

В IV части Рахманинов, казалось бы, в наибольшей степени отдал дань прямой иллюстративности озвученного текста, что проявилось в жанрово-прикладных признаках похоронного действа-шествия, в имитациях погребальных звонов и в перенасыщенности мелоса раскачками заупокойной попевки Dies irae.

Однако и здесь он противопоставил им элементы иносказания. Во-первых, это весь средний раздел, полный восклицаний и наперекор общей теме части скандирующий о некоем персонаже — «кто-то». Во-вторых, эпизод чуть ли не радостного или даже триумфального до-мажорного звучания, особенно ярко выраженного на словах «Гулкий колокол качает…». И в-третьих, в наибольшей степени это проявилось в коде, с ее просветленными ре-бемоль-мажорными переливами арфовых арпеджио, тихими, но сочными педалями органа, который был прибережен в поэме только для этого[1], и с лирической мелодикой, восходящей к тематизму Второго фортепианного концерта.

---

[1] Феномен органа, молчавшего на протяжении громадной по продолжительности вокально-симфонической поэмы и появляющегося лишь в последних ее тактах, требует к себе особого внимания. Но это уже выходит за пределы данного этюда.

Все это мало вяжется с предшествовавшими словами о «рыданиях» и «покое гробовом». Одновременно все это оказывается очень хорошо сопряжено с последованием скрытых смыслов — «остранений» в тексте По — Бальмонта. Намеченная в I части линия иносказаний целеустремленно выстраивается к концу поэмы. «Забвенье», вытеснившее образ санной езды в I части, продолженное уводящими от свадебной темы чудными видениями II части и заклинательными говорами огня и набата в III, средствами музыки получает свое утверждение в IV части. И вовсе не страшной оказывается здесь смерть, так как она лишь продолжение того инобытия, которое было воспето в предыдущих частях. Она лишь один из видов столь прекрасного забвенья; она лишь еще одно иносказание, выраженное главным образом средствами музыки.

Подводя итоги сказанному, можно сделать некоторые выводы-предположения, суть которых в том, что в своей симфонической поэме Рахманинов вышел на прямое созвучие с одним из важнейших на рубеже XIX—XX веков литературных направлений — с символизмом. И этим объясняются многие странности и удивительные особенности этого произведения.

Так, например, предложенное прочтение делает бессмысленными бездоказательные и в известной мере даже профанирующие творчество Рахманинова «советские» сетования о том, что «символически-мистическая концепция, с позиций которой раскрыты образы поэмы ее автором и переводчиком, не соответствовала художественно-эстетическим взглядам композитора и не могла найти адекватное выражение в его музыке» [79, С. 33]. У того же автора можно прочесть: «Художественный строй идей и образов в поэме Э. По и в рахманиновской музыке оказался... несхожим, отличающимся фактически в самом замысле и его воплощении» [79, С. 34].

Цитируя здесь этого автора, мы тем самым несколько упрощаем свое намерение хотя бы отчасти показать, насколько еще недопоняты музыкознанием таинства рахманиновских «Колоколов». Например, в учебном пособии, из которого приведены цитаты, излагается восходящая еще к почти столетней давности работе В. М. Беляева сентенция: «Вопреки условной символике, приданной основным идеям и образам поэмы, Рахманинов в четырех частях своей кантаты создает яркие эмоционально-насыщенные жанрово-психологические картины, рисующие этапы

пути человеческой жизни. Красота и сила жизни, ее радости и потери, сам уход человека из жизни трактуется композитором реалистично, с позиций глубоко гуманистических» [79, С. 33—34].

Однако Беляев был все же довольно чутким музыковедом. И в его позиции все выглядит гораздо сложнее: «”Колокола” — это грандиозная симфония с хором, это повесть круга человеческой жизни с ее обаянием устремлений (первая часть), с ее мечтами о блаженстве (вторая часть), с ее ужасом бед и опасностей (третья часть) и с ее неизбежностью успокоения в гробовом покое. Вместе с поэтом композитор стоит зрителем развертывающихся перед ним картин жизни, но передает их в столь трагическом истолковании, что ни на минуту слушатель не может отделаться от чувства жути и ощущения беды, таящихся даже в настроении первых двух частей поэмы, столь, казалось бы, жизнерадостных и светлых» [11, С. 18—19].

И все же, вопреки мнению В. М. Беляева, как нам представляется, вовсе не созданием «жанрово-психологических картин» озадачился Рахманинов в своих «Колоколах».

Скорее наоборот! Вопреки расхожему представлению о простой сюжетности «Колоколов», всего лишь рисующей «этапы пути человеческой жизни», композитор главное внимание уделяет совершенно другим вещам. Средствами музыки Рахманинов создает сложную картину умышленного многомерного бытия, в котором все изменчиво и непредсказуемо, все имеет вторые, третьи и т. д. смыслы. И вероятно отнюдь неслучайно Рахманинов избирает для себя текст К. Бальмонта, полный многозначий, «остранений», поэтических вторжений и перевернутых смыслов.

Мы специально говорим об «умышленности», связанной с представлениями о так называемом «петербургском тексте» в русской культуре, так как предполагаем, что в определенный момент своего творчества (прежде всего в кантате «Весна») Рахманинов вступает в прямое созвучие с этим феноменом. Более того, тема «Рахманинов и Петербург», будучи в последнее время серьезно рассматриваемой в науке[1], очень сильно провоцируется хотя бы тем фактом, что композитор отнюдь не случайно оказался именно в Петербурге, исполняя в Главной дирекции ИРМО «обязанности помощника председателя по музыкальной части

[1] См. об этом первый этюд настоящей книги.

в 1909—1912 годах» [46, С. 21]. Однако тема «Петербургского текста» уже выходит за пределы данного дискурса и требует самостоятельного раскрытия[1].

Что же касается интриги в выборе Рахманиновым для своей вокально-симфонической поэмы текста в переводе Бальмонта, то это следует рассматривать в контексте основных тенденций эпохи. Для нее весьма показателен общий интерес наиболее «передовых» русских композиторов к стихам этого поэта.

В числе многих композиторов, обращавшихся тогда к поэзии Бальмонта, укажем прежде всего имена А. С. Аренского, Б. В. Асафьева, Р. М. Глиэра, М. Ф. Гнесина, А. Т. Гречанинова, С. С. Прокофьева, В. И. Ребикова, С. И. Танеева, Н. И. Черепнина, П. Г. Чеснокова, М. О. Штейнберга[2].

Здесь стоило бы обратить внимание на то, в какой степени сближаются Бальмонт и Рахманинов в тех средствах, которыми преломляют поэтический текст. Однако приходится с сожалением признавать абсолютную непроработанность этого вопроса. В особенности это касается таких кантатно-ораториальных «бальмонтовских» произведений, как «Звездоликий» Стравинского и «Семеро их» Прокофьева. К несчастью, они пока еще не стали предметом полноценного исследовательского научного интереса и не получили должной научной оценки.

Столь же неизученной остается и проблематика, касающаяся особенностей того, насколько активно сам Рахманинов осваивает поэзию Бальмонта. Судя по некоторым сведениям, композитор не только хорошо знал его стихи и лично был с ним знаком, но даже имел возможность ознакомиться с его взглядами на творчество автора оригинала переведенной поэмы — Э. А. По.

Известно, что после триумфальной петербургской премьеры 1915 года на эстраду вместе с Рахманиновым выходил раскланиваться и автор-переводчик текста — К. Д. Бальмонт [78, С. 146]. И позже, уже в эмиграции у Бальмонта с Рахманиновым поддерживались довольно близкие отношения. Об этом косвенно свидетельствуют письма самого Бальмонта Рахманинову,

---

[1] О «Петербургском тексте» в музыке см. работы автора [90, С. 47—62; 94, С. 298—309; 102, С. 32—41].

[2] Общие сведения об отражении поэзии Бальмонта в русской музыке конца XIX — первых десятилетий XX в. см. в изданиях: [5, С. 22—31; 71, С. 48—60]. См. об этом также: [38, С. 41—54].

в которых поэт благодарит композитора за денежную помощь [66, С. 399, 404]. Важно и то, что сам Бальмонт был устремлен к музыке. И хотя он «никогда не отличался пристрастием к музицированию, однако горячо любил музыку на протяжении всей жизни и был дружен со многими деятелями музыкального искусства. В его московской квартире, в Брюсовском переулке, 12, в 1913—1920 гг. бывали Рахманинов, Скрябин, Стравинский, Шаляпин, Прокофьев, Кусевицкий, Гречанинов, Василенко… Особое увлечение музыкой началось у Бальмонта с 1913 г. — года знакомства его со Скрябиным» [78, С. 140—142].

О том, что Рахманинов был в курсе того, как Бальмонт трактовал творчество Э. А. По, мы догадываемся, сравнивая музыкально-драматургическую концепцию гимнического воспевания «забвенья» и лирической идеализации в музыке гробового «покоя» с тем, как трактует сам Бальмонт тему смерти в судьбе По.

В своей статье 1911 года, посвященной творческой биографии американского поэта, Бальмонт цитирует его письмо от 4 января 1848 года, повествующее о трагических обстоятельствах смерти жены. В нем говорится о страданиях По, мучительно переживавшего многократно повторяющуюся ситуацию смерти своей жены. Они оказались так велики, что он признавался: «...я временами впадал в безумие, сменявшееся долгими периодами ужасного просветления. В этих состояниях совершенной бессознательности я пил — один господь знает, сколько и как часто. Разумеется, мои враги приписывали безумие злоупотреблению вином, но не отнюдь наоборот. И, право, я уже оставил всякую надежду на исцеление, когда обрел его в смерти моей жены» [58, С. 940]. Завершается письмо словами: «Кончину ее я смог встретить, как подобает мужчине. Ужасных и бесконечных колебаний между надеждой и отчаянием — вот чего я не в силах был выдержать, полностью не утратив рассудка. С гибелью того, что было моей жизнью, я возродился к новому, но — Боже милостивый! — какому же печальному бытию» [58, С. 940—941].

Таким образом, отчасти и в судьбе По, как она оказывается осмысленной Бальмонтом, можно найти идею благодати, приносимой смертью. Вместе с тем следует признать, что смерть в этой «колокольной» поэме отнюдь не благостна. Как писал Бальмонт, это «бессмертная поэма, о которой уже нельзя не вспомнить, слыша звук колокола, и которая явилась заупокойной службой

по самом поэте, вряд ли подозревавшем предвещательную значительность строк, которые он создавал» [9, С. 65].

Думается, именно на стыке выявленных подтекстов биографии По и прочтения его поэмы Бальмонтом делается более понятной концепция Рахманинова. С одной стороны, он проносит через всю свою симфоническую поэму идею смерти как некоего общего для нее трагического смысла и выявляет эту идею средствами постоянно звучащих символов (попевка Dies irae, похоронные звоны, смертельное зло Шемаханской царицы) [38, С. 31]. А с другой, противопоставляет им умиротворение, в контексте которого смерть предстает вовсе не гибелью, а лишь «забвеньем» или своего рода светлым инобытием.

И еще. Рахманиновские «Колокола», может быть, единственное в его творчестве произведение, в котором композитор во всей полноте своей душевности, со всей силой гения, творящего свой особый умышленный мир, полностью уходит от возможной простой сюжетности и от конкретики аллюзий на обыденные ситуации реального мира: здесь он живет в царстве грез! И здесь он полностью сливается с миром Э. А. По. Но вот что замечательно, о царстве грез у По Рахманинов, помимо своего самостоятельного постижения творений американского гения, мог еще узнать и из упомянутого выше эссе Бальмонта в 1911 году. Там Бальмонт приводит следующее признание Э. По: «Грезить, — восклицает Эдгар По в своем рассказе „Свидание“, — грезить было единственным делом моей жизни, и я потому создал себе, как вы видите, беседку грез» [9, С. 11][1].

Все это в известном смысле вписывает вокально-симфоническую поэму Рахманинова в общестилевое и содержательное поле символизма[2].

---

[1] Нет, у Рахманинова не было осознанной цели создания в своем творчестве подобной «беседки», но, как нам представляется, многое в его творчестве 1910 годов может быть ассоциировано с особым стремлением композитора оторваться от все более и более тревожной реальности и найти иной, не связанный с нею, мир образов. Однако это, пожалуй, тема для другого, еще не написанного «этюда».

[2] Помимо традиционных реплик относительно включенности Рахманиновского творчества в контекст тенденций символизма, позволим себе обратить особое внимание на замечания по этому поводу Ю. В. Васильева [15, С. 131—166].

В еще большей степени тенденции исторической поэтики символизма можно выявить в рассмотренной выше музыкальной технологии рахманиновской поэмы и прежде всего в его работе со словом. Указывая в свое время на «литературность», как на характерную черту «символистской культуры», Т. Н. Левая подразумевала «приоритет литературы в иерархии ценностей нового направления» [38, С. 15—16]. Не имея возможности подробно об этом говорить, укажем только, что не менее справедливым в таком случае было бы сделать и парадоксальное «обратное» утверждение о принципиальной «антилитературности» этого направления, так как оно в известном смысле было в оппозиции к литературе второй половины XIX века со всем многообразием ее форм. Проповедуя «антибытовизм» и «неприязнь к пресловутой „прозе“» [38, С. 23], представители нового направления не могли не изменить своего отношению и к существовавшему параллельно с ней традиционному стиху. Отсюда новый тип содержательности и технологий символистской литературы. Отсюда же вытекает и новое отношение к стиху, к его просодии. Это в свою очередь влечет за собой новое и по своей сути отрицательное отношение к слову и опять же к стиху в вокальной музыке того времени.

В русле этого течения следует увидеть отказ Скрябина от полноценного вербального текста в «Прометее» (1910 г.), где хор поет лишь отдельные гласные. Столь же показателен и приоритет балета в творчестве Стравинского тех лет. Сюда же следует отнести и стремление композиторов вообще освободиться от стиха и писать вокальную музыку на прозаические тексты, как это сделал в своей опере «Игрок» С. С. Прокофьев (1915 г.). Примеры можно продолжить…

Подобные же черты мы найдем и в творчестве Рахманинова. Еще в 1896 году в романсе «В моей душе…»[1] он вслед за гибким ариозным началом создает особый заключительный раздел, полный несимметричных структур, вокальных растяжек и скороговорок, так напоминающих подобные же приемы в «Колоколах». Далее с небольшими перерывами в вокальной лирике Рахманинова следуют два прозаических текста —

[1] Ор. 14 № 10 (1896). Слова Н. Минского.

«Мы отдохнем...»[1] и «Письмо к К. С. Станиславскому…»[2]. А вслед за ними идут опыты преодоления стиха, подобные «Колоколам», в романсах «Ветер перелетный…»[3], «Ты знал его…»[4] и «Ночью в саду у меня…»[5]. Особое место в этом ряду занимает знаменитый «Вокализ»[6], в котором при отсутствии текста опять же следует видеть намеченную тенденцию.

Впрочем, есть и еще одно важное условие в осмыслении взаимодействия слова и музыки в «Колоколах» Рахманинова. Дело в том, что русский символизм по времени своего формирования и расцвета совпал с таким явлением, как тенденции к своего рода «музыкоцентризму» в русской, а шире и мировой культуре. Однако музыкоцентризм как этап, идущий в последовательности форм N-центризма вслед за литературоцентризмом, во всей своей полноте так и не состоялся. Музыка не смогла взять на себя функцию эпохального источника смысловых конструкций или главного толкователя содержательности, стать фундаментом для всех основных сфер интеллектуальной и художественной деятельности эпохи. Ибо, как образно сказал Томас Манн устами одного из своих героев: «Несмотря на всю логически-нравственную суровость, которой ей угодно прикрываться, музыка… все же причастна миру духов, и я не поручусь за полную ее благонадежность в делах человеческого разума и человеческого достоинства» [43, С. 26]. И может быть, на рубеже веков только символизм в наибольшей степени определил собой некоторые специфические черты русского музыкоцентризма.

Кратко характеризуя суть происходящего, можно сказать, что литература, господствовавшая в сознании людей на протяжении почти всего XIX века, переживая в конце столетия кризис своей содержательности и своих выразительных средств, искала и отчасти находила разрешение своих проблем в музыке. Музыканты, или люди связанные с музыкой, или даже персонажи литературы, в характеристике которых музыкальная

---

[1] Ор. 26 № 3 (1906). Слова А. П. Чехова. К этому, вероятно, следует еще добавить и распетый текст «Из Евангелия от Иоанна» (Гл. XV, стих 13) 1916 г., без опуса.

[2] Без опуса (1908).

[3] Ор. 34 № 43 (1912). Слова К. Бальмонта.

[4] Ор. 34 № 9 (1912). Слова Ф. Тютчева.

[5] Ор. 38 № 1 (1916). Слова А. Исаакяна.

[6] Ор. 34 № 16 (1915).

символика играет важнейшую роль, делаются едва ли не главными героями многих новелл, романов, театральных пьес и т. п. на рубеже XIX—XX веков. Музыкальные структуры и жанры становятся основой многих произведений литературы. Особенно показательны в этом плане такие явления, как, например, преломление жанрово-структурных приемов в «Симфониях» А. Белого, отражение музыкальной образности и структуры «Пиковой дамы» Чайковского в «Песне судьбы» А. Блока, содержательные аллюзии на оперный мир Чайковского в «Трех сестрах» А. Чехова[1].

Содержательность и технология таких музыкальных сочинений, как, например, «Пиковая дама» Чайковского, делаются культовыми явлениями, порождающими такие новые тенденции в культуре, как осознание «Петербургского текста» [90, С. 47—62] или требования повышенной театральности [97, С. 255—268].

В этом русле делаются более ясными многие черты и тенденции, выделяющие «Колокола» как особое, наиболее ярко воплощающее культурный контекст своей исторической эпохи явление в творчестве композитора. Среди них мы опять же назовем повышенную театральность, выраженную многими заметными приемами оперного письма[2]; отмеченную нами претензию музыки на первенство в раскрытии содержательности этого произведения. Отсюда же вытекают и тенденции подчинения слова музыке. Слово здесь лишь еще один из инструментов партитуры, в лучшем случае — повод для интонационного высказывания. Композитор, отказываясь от иллюстративности, в своей музыке вступает в прямой и отчасти дискуссионный диалог с текстом По — Бальмонта, с его структурно-содержательными свойствами.

---

[1] См. об этом работу автора «„Пиковая дама“ П. И. Чайковского — „Песня судьбы“ А. А. Блока» [98, С. 39; 89, С. 160—169].

[2] О некотором сближении «Колоколов» с жанром оперы довольно много написано (см., например, статью А. И. Кандинского «Симфонизм Рахманинова и его поэма „Колокола“» [28, С. 98]). Отчасти отсюда можно выявить и некоторые черты особого «высокого» действа, ведущего к «мистериальности», столь характерной для русской культуры того времени. Эти черты наиболее явны в творчестве Скрябина, однако их можно увидеть у Танеева («По прочтению псалма), Стравинского («Весна священная»), Гречанинова («Экуменическая месса»)…

Все это, вероятно, оказалось для современников композитора так неожиданно и непредсказуемо, что они, будучи покорены здесь мощью рахманиновского гения и, вероятно, ощущая всю великую необычность и сверхсовременность этого произведения, с некоторым недоумением отмечали в нем то, что не укладывалось в их стандартные представления о Рахманинове. Даже такой тонкий музыкант, как Н. Я. Мясковский, в растерянности писал о «Колоколах»: «Во-первых, в них вовсе не уловлен гнетуще-кошмарный дух Э. По (впрочем, он наполовину выветрился уже в легковесном переводе К. Бальмонта), далее — настроение отдельных моментов совершенно не совпадает с настроением даже бальмонтовского текста, темы почти не имеют характера, попадаются явные банальности (главная тема 1-й части, многое во 2-й и в 3-й, несмотря на ее дикую стремительность), но в особенности во всем произведении, независимо от его кажущейся искренности (скорей, впрочем, взвинченности), чувствуется какой-то формальный, чисто внешний, нередко банальный подход к содержанию, а за безумной технической оснащенностью ощущается внутренняя пустота, которая и обнаруживается главным образом в совершенной тематической бесцветности вещи и весьма малой выразительности вокальных соло (хотя и не лишенных временами внешней красивости)» [48, С. 159—160].

Для самого Рахманинова это произведение оказалось рубежным. Используя здесь, казалось бы, довольно традиционные музыкальные средства гармонии, полифонии и инструментовки, он включился в работу с самыми актуальными историко-стилевыми мифологемами своего времени и создал нечто новаторское и неповторимое. Тем самым он поставил себя в ситуацию, требующую либо дальнейшего новаторства и главным образом в технологии, либо радикальной смены образно-содержательного начала в своем творчестве. Ни то ни другое не вытекало из общей логики развития его художественного мира или из требований, которые предъявлял его гению русский художественный мир. В результате следующим произведением стала «Всенощная», в которой можно увидеть некоторый компромисс между требованиями новаторства, намеченными в «Колоколах», и приемами традиционалистской композиторской техники, которые Рахманинов не мог или не хотел оставлять.

Так, новаторство, было продолжено, во-первых, в отказе композитора от художественной образности литературного текста и обращении к обрядово-ритуальному символизму гимнографии — вот, кстати, продолжение тенденции к мистериальной театральности. Во-вторых, новаторскими остались приемы хоровой техники и логика композиции, восходящая к древнерусской гимнографии и к приемам формообразования знаменного пения. Традиционной, и главное, в известной мере в противовес «Колоколам», явилась техника подчинения музыкальной фразировки молитвословному стиху[1] богослужебного текста.

Можно предполагать, что новаторские тенденции, намеченные в «Колоколах» и отчасти продолженные во «Всенощной», могли получить постепенное продолжение в будущих возможных произведениях кантатно-ораториального жанра у Рахманинова, но этого не случилось. И следующим обращением к вокально-хоровой сфере стали «Три русские песни», написанные композитором более 10 лет спустя после «Колоколов» и «Всенощной» и в совершенно других исторических условиях. Вследствие этого они отражают иной культурный контекст, диктующий композитору иные требования к своей содержательности и технологии. И стилевые линии, идущие от «Колоколов», в творчестве Рахманинова оказались прерванными…

---

[1] Термин К. Тарановского. Согласно концепции К. Тарановского, «основным определителем молитвословного стиха является система ритмических сигналов, отмечающих начало строк. В первую очередь в этой функции выступают две грамматические формы — звательная форма и повелительное наклонение... <...> Особой важностью начального сигнала в молитвословном стихе объясняется тяготение этого стиха к анафорическим повторам и акростиху... Синтаксический параллелизм в молитвословном стихе является основным конструктивным приемом в организации текста» [Цит. по: 62, С. 130].

VI.
«ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТЕКСТ» В «ТРЕХ РУССКИХ ПЕСНЯХ» РАХМАНИНОВА

> Сюжет здесь не цель, а средство выражения внутренней творческой концепции, подобно тому, как неведомые внутренние процессы нашей жизни имеют к своим услугам нескончаемый ряд средств выражения, начиная от органического строения нашего тела. Оно для них — «сюжет».
>
> *Б. В. Асафьев* [8, С. 24]

Одним из важнейших свойств музыки С. В. Рахманинова является ее исключительная интонационная отзывчивость на то, что условно можно назвать «чужим интонационным словом». Речь идет об использовании в его музыке либо в виде прямых звуковых цитат, либо в виде скрытых интонационных аллюзий отдельных характерных оборотов или стилевых приемов музыки современных ему русских и западноевропейских композиторов, древних православных и католических церковных напевов, некоторых фольклорных песенных форм и т. п. При этом важно отметить определенную эволюцию в отношении композитора к этому музыкально-драматургическому приему. Для начального периода его творчества свойственен чрезвычайно широкий диапазон вовлекаемых в созидательный диалог интонационно-образных элементов, излишняя пестрота и даже некоторая художественно-эстетическая несогласованность в их сочетании как между собой, так и со своим собственным стилевым интонационным словарем.

В частности, в одном из ранних «взрослых» произведений С. В. Рахманинова, в его Первом фортепианном концерте (1891 г.) совершенно очевидны влияния Шопена, Шумана, Листа, Рубинштейна, Чайковского и особенно Грига [29, С. 51—56; 12, С. 64—66]. В первой рахманиновской опере — «Алеко» (1893 г.) — «переплетаются» влияния Чайковского, Бородина

и Римского-Корсакова [29, С. 69]. В его «Элегическом трио» памяти Чайковского (1893 г.), помимо естественной в таком произведении переклички с музыкой того композитора, которому оно посвящено, слышатся аллюзии на лейтмотив сострадания Зиглинды к Зигмунду из вагнеровской тетралогии «Кольцо Нибелунга», звучит вариант заупокойного напева «Вечная память», обиходный напев «Да воскреснет Бог» и др. [12, С. 189—192]. Еще более сложная амальгама образно ассоциативных связей выявляется в симфонической фантазии «Утес» (1893 г.) и в Первой симфонии (1897 г.) С. В. Рахманинова. И если первую из этих двух партитур критика встретила весьма настороженно, и самый проницательный из рецензентов — композитор Кюи — ограничился следующим приговором: «Как музыкальное сочинение „Фантазия“ представляет какую-то мозаику, состоит из кусочков без органической связи между собой…» [34, С. 450], то в отношении симфонии приговор был беспощадным. Все тот же Кюи со всем присущим ему ядом обозвал это произведение программной симфонией на тему «семи египетских язв» [35]. Судя по всему, музыкальные круги снобистски настроенного чиновного Петербурга, где 15 марта 1897 года состоялась окончившаяся грандиозным провалом премьера этой симфонии, никак не могли простить молодому московскому композитору необыкновенно стилистически пеструю систему интонационных связей этого произведения. Помимо излишне заметной ориентации на Вагнера, Шумана, Листа и Берлиоза, наиболее недопустимым здесь для критики и публики представлялось кощунственное смешение стилевых признаков музыки Мусоргского и Римского-Корсакова с интонационной образностью того, кто тогда считался их антагонистом — Чайковского[1]. Благодаря всему этому С. В Рахманинов был удостоен обвинения в «декадентстве». Таким образом, он был приравнен к заслужившему подобный же приговор своему старшему немецкому современнику Рихарду Штраусу, в произведениях которого также чрезвычайно велика роль стилевого диалога с «чужой» музыкой.

Провал своей Первой симфонии С. В. Рахманинов переживал в течение почти трех лет творческого кризиса и очевидно извлек из него определенный урок. В последующих сочинениях среднего и позднего периодов своего творчества он уже более

[1] См. об этом подробнее в первом этюде настоящей книги.

осторожно и «соразмерно» выстраивает свой интонационный диалог, избегая «конфликтных» перекличек и опираясь главным образом на русскую интонационную семантику.

Однако сам принцип интонационного диалога остается одним из ключевых в его музыке. Более того, позволим себе предположить, что именно этот принцип служил у композитора особым стимулятором, способствовавшим созданию сочинений, с которыми он выходил из своих творческих кризисов. Так произошло с первой кантатой композитора, в которой ключевым приемом музыкальной драматургии послужил интонационный диалог с Римским-Корсаковым[1]. Так случилось и в момент преодоления Рахманиновым второго кризиса в начале так называемого «зарубежного» или позднего периода его композиторской деятельности.

Речь идет об особом случае преломления в одном из наиболее ярких произведений С. В. Рахманинова такого интонационно-образного материала, который в контексте его творчества может быть рассмотрен в качестве так называемого «провинциального текста». Опираясь в понимании категории «провинциальный» на традиционное словарное толкование его смысла как «отсталый, наивный и простоватый» [52, С. 557], позволим себе дополнить это толкование лишь двумя частными позициями: во-первых, еще и представлением о таком качестве некого явления — в нашем случае «культурного текста», которое в своем бытовании и в своей значимости имеет ограничения во времени и пространстве, делающее его как бы «периферийным», т. е. локальным и в этом смысле противопоставленным некоему «общечеловеческому», или «столичному», тексту; а во-вторых, дополним это толкование оговоркой относительно того, что мы различаем понимание «провинциальности» — как свойства культурных текстов и «провинциализма» — как свойства людей, культурные тексты творящих. И если первое — «провинциальность» — относительная оценочная категория, ибо характеризует качество, устанавливаемое лишь в сравнении с каким-либо условным «столичным» текстом, то второе — «провинциализм» — категория абсолютная, отражающая такое качество создателя культурного текста, при котором творимое всегда изначально ущербно и даже в каком-то смысле деструктивно

[1] См. об этом третий этюд данной книги.

по отношению к общему культурному контексту по причине заниженности уровня требовательности к себе создателя этого текста.

В данном случае речь, конечно же, идет не о «провинциализме», что просто не применимо по отношению к С. В. Рахманинову, а именно о «провинциальности» того культурного явления, того культурного текста, который был возвышен гением этого великого русского композитора до уровня всемирной значимости. В роли такого «провинциального» — т. е. локально-значимого текста, выступили три русские песни, легшие в основу вокально-симфонической партитуры, написанной С. В. Рахманиновым на девятом году эмиграции в Америке и впервые исполненной 18 марта 1927 года в Филадельфии под управлением Л. Стоковского.

Сам С. В. Рахманинов не обозначил жанра этого произведения, ограничившись его названием: «Три русские песни для хора и оркестра» ор. 41. Поэтому лишь с определенной долей условности его можно определить как хоровую кантату. Каждая из трех частей обозначена по первым словам используемых в ней песен: 1 — «Через речку, речку быстру»; 2 — «Ах ты, Ванька»; 3 — «Белилицы, румяницы вы мои». Тексты и напевы песен С. В. Рахманиновым были заимствованы из репертуара Ф. И. Шаляпина (вторая песня), с которым композитора связывала давняя и глубокая дружба, и Н. В. Плевицкой (первая и третья песни), гастролировавшей в Америке в 1926 году и очаровавшей тогда всю русскую публику.

«Провинциальным текстом» в творчестве С. В. Рахманинова цитируемые им три русские песни можно назвать по той причине, что с точки зрения положения композитора за пределами России, в Америке они оказываются как бы вне основного контекста его жизни. В своем неаранжированном, «чистом» виде они совершенно не понятны для нерусской публики, наполнявшей залы, в которых исполнялась тогда музыка С. В. Рахманинова. Далее, они лишь отчасти «работают» и на русскую эмигрантскую публику, поскольку в русском контексте эти песни должны расцениваться не как классические образцы русского фольклора, зафиксированные в традиционных сборниках народных песен и апробированные в оперных и симфонических произведениях Римского-Корсакова или Чайковского, Мусоргского и др. Скорее наоборот, здесь они находятся на периферии культуры. В дореволюционной России

они были бы отнесены к разряду «кабацкого» репертуара и в лучшем случае являлись бы отражением интереса русской художественной элиты к, мягко говоря, маргинально-низовой культуре. К тому же общая «провинциальность» комплекса этих песен может быть подчеркнута еще и тем обстоятельством, что две из них, а именно первая и третья, т. е. зачин и развязка в драматургии кантаты, должны быть отнесены к местным узколокальным песенным традициям Курской и Воронежской губерний и лишь вторая песня — «Ах ты, Ванька» — имела достаточно широкое хождение в крестьянско-слободской среде центральных губерний.

В определенном смысле «Три русские песни», благодаря неординарности положенного в их основу материала, вообще выделяются в позднем («эмигрантском») творчестве композитора, когда он, как правило, опирается либо на общеевропейские звучания интонаций Корелли, Паганини, либо вступает в перекличку с такими устоявшимися к тому времени жанрово-стилистическими мифологемами, как, например, «вальсовость» или «неоклассицизм», либо ностальгически вновь и вновь переживает («изживает») свой же собственный музыкальный багаж, вплоть до «восстановления» в Третьей симфонии, «Симфонических танцах» и в других произведениях того времени некоторых интонационных элементов из Второй и даже из Первой симфоний.

Впрочем, и до этого в музыке С. В. Рахманинова обработки народных песен занимали более чем скромное место[1]. Они используются в качестве материала для произведений малых форм и жанров: фортепианных миниатюр, отдельных вокальных произведений, и, за исключением рассматриваемой кантаты, не обладая большой художественной ценностью, как правило, крайне редко исполняются. К тому же они явно теряются в контексте того грандиозного свода интонационных элементов из произведений русской и мировой классики или величайших знаковых интонаций русского и католического христианского богослужения, переклички с которыми наполняют сочинения Рахманинова.

---

[1] См. краткий обзор этих произведений в статье Е. А. Зайцевой «Русские народные песни в обработке С. В. Рахманинова» [23, С. 161—172].

Что же тогда послужило причиной того, что С. В. Рахманинов обратился к не очень-то традиционному для него материалу, и что позволило ему создать на основе этого «провинциального» материала — «провинциального текста» — одно из лучших своих вокально-симфонических произведений?

Рассуждая об этом, естественно предположить, что общие для русской эмиграции ностальгические настроения в сознании композитора и русской публики в какой-то мере «сняли» некую возможную негативную окраску в ощущении «провинциальности» данных песен. И даже более того, можно допустить, что сам провинциальный характер этих песен придавал им особый оттенок «жалостливости», некоего интимного отношения к утраченным национальным ценностям, когда «и **дым** отечества нам сладок и приятен». Возможно, что именно благодаря этому в условиях композиторского кризиса в первые годы своей эмиграции С. В. Рахманинов искал для себя поддержку в этом материале…

Вместе с тем, остается невыясненным, каким же образом эти, в общем-то, сами по себе незатейливые в музыкальном и словесно-смысловом отношении русские песенки послужили не только поводом, но и принципиальной основой для создания произведения высочайшего эмоционально-образного напряжения? Насколько соответствовали эти песни достигнутому результату или, говоря проще, не «стрелял ли» Рахманинов в данном случае «из пушек по воробьям», выводя на эстраду не более чем на 15 минут полный оркестр тройного состава и большой смешанный хор, перегружая оркестровую фактуру необычайно гулкими «солирующими» литаврами и там-тамом и вступая в достаточно интенсивную интонационную перекличку с великой европейской музыкой (и прежде всего с Девятой симфонией Малера)[1] лишь только для того, чтобы «озвучить» три «провинциальных» песенных текста?

---

[1] Сюда же можно добавить явные аллюзии и на «неоклассицистские» тенденции в оркестровке, и на ритмомелос оплетающих вокальную партию попевок оркестровой фактуры, восходящий к творчеству Стравинского, и много другое, что заслуживает специального внимания в отдельном исследовании, ибо в литературе, кроме глухого упоминания о лейтмотиве Гришки Кутерьмы из «Китежа» Римского-Корсакова [12, С. 529], мы не найдем на это соответствующего отклика.

Разумеется, можно было бы не придавать значения этому вопросу и просто решить, что текст этих песен, рассказывающий «о горестной разлуке, тяжком одиночестве, мучительности страшной расплаты», лишь малый повод воспеть то, «что отягощало душу самого композитора» [12, С. 525]. В таком случае совершенно справедливой будет и жанровое определение этого произведения — «маленькая трагическая симфониетта» [12, С. 525]. Однако масштаб «действующих сил», и прежде всего наличие большого хора, в котором слышатся отзвуки великих певческих традиций, восходящих к русскому фольклору, а главное, к опыту православного литургического гимнопения (включая в него и «Всенощную» самого С. В. Рахманинова), — все это заставляет иначе взглянуть на это произведение. И скорее всего не только личная трагедия собственной судьбы спровоцировала творческий гений композитора возвысить исходный материал на наднациональный уровень музыкальной выразительности, благодаря чему кантата заняла одно из центральных мест среди наиболее популярных его произведений, и не только для русских слушателей.

Основания же для прояснения иного, более серьезного и глубокого прочтения содержания избранных песен, а вместе с ними и всего произведения (в жанровом отношении оно все-таки должно рассматриваться именно как кантата — слишком значительна здесь роль вокально-хорового начала) надо искать в закономерности выбора именно этих, а не каких-то других песен[1], и в том их специфическом культурно-историческом генетическом коде, который мог вызвать в сознании или скорее в подсознании композитора ощущение возможной грандиозности «описываемой» им трагической коллизии.

О какой же коллизии здесь может идти речь?

Как нам представляется, прежде всего необходимо обратить внимание на тот скрытый сюжет, который не был замечен до сих пор исследователями, но явно выстраивается, если проанализировать жанрово-содержательную сторону вербальных

[1] В данном случае традиционно муссируемый в популярных изданиях вопрос о том, кто их предлагал С. В. Рахманинову, не имеет смысла. Главное в том, что это именно ОН их взял и именно ОН составил из них то, что и вышло.

текстов этих песен в контексте русской культурно-исторической памяти[1].

В научной литературе уже отмечались хороводно-плясовые признаки стилистики первой песни кантаты. Однако обратим внимание на то, что при этом упускалась из виду свадебная приуроченность или свадебная тематика ее текста, который следует отнести к довенечному периоду свадебного обряда:

Через речку, речку быстру,
По мосточку, калина,
По крутому, малина.

Селезень-ат переходит,
По мосточку, калина,
Переходит, малина.

Серу утку переводит,
Серу утку, калина,
Серу утку, малина.

Сера утка испугалась,
Испугалась, калина,
Улетела, малина.

Селезень стоит плачет,
Стоит плачет, калина,
Стоит плачет, малина.

В этом тексте «селезень» и «сера утка» — традиционные метафорические обозначения жениха и невесты в русской свадебной обрядовой поэзии. «Переход» через речку — символ брачной инициации невесты. Ее переправа через воду — аналог «Стикса» — означает символическую «смерть» невесты, которая после брачной ночи снова «рождается», но уже как женщина[2].

---

[1] Методика подобного типа контекстного исследования неоднократно использовалась автором этюда. См., например, статью «„Славления“: интонационно-смысловой комментарий» [104, С. 196—204].

[2] В русской фольклористике исследование обрядовой топики текстов русских песен ведется с XIX века со времен А. Н. Веселовского [16]. Из современных исследований см., например: [42], а также статьи «Река», «Мост» и «Переправа» в кн.: [81, С. 405—407, 305, 361—362]. В таком контексте нельзя согласиться с утверждением о том, что в этой песне «отсутствует столь свойственный народному творчеству прием параллелизма образов» [79, С. 64].

Здесь нет ни возможности, ни нужды перечислять все признаки свадебной ориентации данного текста. Однако для нас чрезвычайно важно, что обозначенные признаки свадебной семантики уже выводят первый номер этой кантаты на уровень классических обработок русской свадебной песенности, начиная с ее преломления в обеих операх Глинки и в его «Камаринской» и включая сюда широчайший диапазон свадебной семантики в оперной музыке других русских композиторов.

Поскольку же довенечный цикл в русской свадьбе строится по нормам похорон невесты, а символ «перевода» через реку (воду), особенно с мотивом неудачи («мостки обломились», «сера утка испугалась, улетела»), сам по себе прямо восходит к общей похоронной обрядности и является важнейшим в «поминальных» духовных стихах, то вследствие одного только этого как бы программируется скрытая трагическая окраска и этой песни, и всей начинающейся с нее кантаты.

Наконец, благодаря опознанию в первой песне признаков довенечной свадебной песни в данном цикле выявляется незамеченная до сих пор сюжетная линия. В ней, как во многих, например бунинских, деревенских повестях и рассказах, просматривается характернейшая для русской крестьянской женщины судьба от свадьбы до некоей драматической ситуации и последующей развязки.

Так, уже во второй песне повествуется о тяготах жизни покинутой, но еще «верной» своему мужу жены:

Ах ты, Ванька, разудала голова.
Да разудалая головушка, Ванька, твоя.

Сколь далече отъезжаешь от меня,
Да на кого ты покидаешь, милый друг, меня?

Ах, ни на брата, ни на друга своего,
Да, а на свекра, на злодея, да Ванька, моего.

С кем я останусь эту зиму зимовать,
Да с кем я буду темну ночку, Ванька, коротать? [1]

---

[1] В нашей публикации текст всех трех песен подается по нормам академических фольклорных изданий. Например, в первой, третьей и четвертой строфах данной песни разбивка на строки отличается от разбивки в тексте кантаты тем, что частица «да» присоединена не к предыдущей,

Смысл слов этой песни более, чем прозрачен и печально характерен для русской деревенской жизни. Покинутая отъехавшим в город на заработки мужем «молодка»[1] делается жертвой домогательств со стороны «свекра-снохача». Дальнейшее развитие событий завершается в третьей песне ее супружеской изменой и развязкой в виде мужнина наказания:

Белилицы, румяницы, вы мои!
Сокатитесь со лица бела долой,

Сокатитесь со лица бела долой.
Едет, едет мой ревнивый муж домой.
Ай лю-ли, ай да люшеньки ли!

Едет, едет мой ревнивый муж домой.
Он везет, везет подарок дорогой.
Ай, да ай,

Да он везет, везет подарок дорогой,
Плетеную, шелковую батожу!
Ай, ай лю-ли,
Ай лю-ли, да люшеньки ли!

Плетеную, шелковую батожу.
Хочет, хочет меня, молоду, побить.
Ай лю-ли, ай лю-ли!

Хочет, хочет меня, молоду, побить.
Я ж не знаю, я не ведаю, за что!
О, ай ли, лю-ли,
Эх, люшеньки, лю-ли!

Я ж не знаю и не ведаю, за что,
За какую за такую за беду.
А, а!

а к последующей строке. Помимо того, что так более точно передается смысл текста, такая разбивка уточняет и музыкальную структуру вокальной партии, заставляя рассматривать подтекстованную частицей «да» ноту *ре* как затакт к следующей музыкальной фразе. Кстати, ведь именно с этой ноты (очевидно самим С. В. Рахманиновым?) в первой строфе обозначается и новое динамическое качество вокальной партии, когда Mezzo Forte сменяется на Piano. Правоту такой разбивки, в отличие от разбивки в издании партитуры под ред. Г. Киркора (М., 1959), подтверждает еще и то, что самим С. В. Рахманиновым во второй строфе разбивка сделана аналогично.

[1] Отметим здесь прямую аналогию с жизненной ситуацией, описываемой в первой кантате Рахманинова.

Только было всей моей-то тут беды:
У соседа на беседе я была,
Супротиву холостого сидела,
Холостому стакан меду поднесла.

Холостой стакан меду принимал,
Ко стакану белы руки прижимал,
При народе сударушкой называл.

Ты, сударушка, лебедушка моя,
Понаравилась походушка твоя.

Белилицы, румяницы вы мои!
Сокатитесь со лица бела долой.

Едет, едет мой ревнивый муж домой,
Хочет, хочет меня, молоду, побить.

Право слово, хочет он меня побить,
Я ж не знаю и не ведаю за что!

Однако просматриваемые новые уровни жанрово-сюжетной содержательности в этой кантате, хотя и приобретают теперь некоторое национально характерное звучание, все же не выходят пока за пределы все-таки достаточно частного значения. Они могли бы дать С. В. Рахманинову хороший повод для полновесного лирического высказывания, сопоставимого, например, с его же кантатой «Весна», но как-то не дотягивают до того, чтобы стать основанием для достигаемого в «Трех русских песнях» драматического пафоса. Поэтому имеет смысл заглянуть еще в один пласт генетического кода, опять же обусловленный свадебной привязкой текста первой песни кантаты.

Дело в том, что свадебная тема в русской классической музыке и, прежде всего, в русской классической опере традиционно перекликается с идеей русской государственности — точнее, наоборот, — идея государственности нередко преломляется сквозь свадебную образность. Еще в глинкинской «Жизни за Царя» была установлена прямая параллель и зависимость между стремлением главных молодых персонажей к брачному венцу и общенациональным стремлением к венчанию России царским венцом. Благодаря этому разрешение всех коллизий в опере ведется к двум главным взаимосвязанным кульминационным точкам, к двум «брачным союзам» — Михаила Романова и Руси, с одной стороны, и Богдана Собинина и Антониды — с другой.

Позволим себе утверждать, что избрание Глинкой такой параллели в его драматургии в эпоху обостренного осмысления в России идей государственности и отражения этих идей в только что написанной и изданной «Истории государства Российского» Карамзина носит вполне закономерный характер и восходит к древнейшему в русской историко-политической ментальности генетическому коду, а именно к пониманию роли брака в обустройстве русской государственности. Самыми ранними примерами увязывания идей брачного союза и власти могут служить полулегендарные летописные повести, связанные еще с именем Св. княгини Ольги и ее внука — Св. князя Владимира. Во-первых, это последовавшее после убийства древлянами мужа Ольги — полянского князя Игоря — сватовство к ней древлянского князя Мала с целью закрепить за собой власть над «покоренными» теперь полянами, а заодно и над всем подчиненным им общерусским союзом племен[1]. Во-вторых, здесь же надо упомянуть и совершенно уж фантастическое сообщение о сватовстве к Ольге византийского императора во время ее «константинопольского» крещения. Наконец, в-третьих, самым достоверным следует считать комплекс сюжетов, связанных с брачной практикой Владимира, у которого все эти сюжеты в той или иной мере были связаны с задачами его государственного строительства — это и брак с Рогнедой, и женитьба на византийской принцессе Анне, и брак с болгаркой, от которой были рождены первые русские святые мученики Борис и Глеб и т. д.[2].

Данный перечень фактов можно было бы продолжить вплоть до присвоения Иваном III царского (императорского) титула и всей сопутствующей символики через женитьбу на племяннице последнего византийского императора…

Насколько органично в русском народном сознании еще со времен глубокой древности переплетались идеи и формы обрядности брачного союза и ритуально-правового окормления высшей государственной власти (кстати, они едва ли не изначально оказываются связанными общим церковным обрядовым смыслом венчания!) можно судить хотя бы по тому, как они слились воедино в обрядовой терминологии великорусской

---

[1] Подробнее см. об этом, например, работу И. Я. Фроянова [105, С. 56—60].

[2] См. об этом, например, статью М. Н. Виролайнен [17, С. 39—43].

свадьбы. Сформировавшись в процессе этногенеза в момент образования Московского централизованного государства, великорусское свадебное титулование в наименованиях своих брачных чинов отразило и зафиксировало структуру «старомосковского» общественно-государственного устройства: жених и невеста — князь и княгиня, главный дружка — тысяцкий, родственники брачующихся — бояре и т. д.

Таким образом, вовсе не исключая возможности на определенном «первичном» уровне понимания содержательности «Трех русских песен» С. В. Рахманинова рассматривать их с точки зрения личных переживаний композитора, «страдающего на чужбине», позволим себе сказать, что на уровне глубинной исторической памяти и ассоциативно-образного строя всей русской культуры, русской национальной ментальности речь здесь идет о сопереживании историческим судьбам России. Именно в этом смысле, как некую возможность стремления к счастливому идеалу государственности, следует рассматривать «свадебную» иносказательность первой песни кантаты. И как скрытое пророчество ее трагических судеб понимать «похоронную» ассоциативность основных метафор ее текста. Вот основание для малеровской оркестровой фактуры, для перенасыщения ее гулкими тревожными басами с рокочущими литаврами, для плачевых интонаций (ведь не «отлет утки» на самом же деле оплакивает композитор!) и для отчаянного надрывного возгласа унисона скрипок перед проведением последнего куплета песни…

В таком случае персонаж второй песни предстает уже не покинутой отъехавшим на зимние заработки мужем и терпящей домогательства свекра деревенской «молодкой», а оставленной законной властью на поругание «злодею» — большевистскому режиму — Россией. Именно ей здесь опевает злую долю унисон альтов (15—20 человек) женского хора. И в этом же смысле в третьей песне ей — Родине, «согрешившей» с порожденным ею же большевистским человеческим сбродом, средствами едва ли не апокалипсического звучания оркестрово-хоровой «скачки», подстегиваемой хлесткими ударами «плети» — Verghe, предрекается грядущее неизбежное наказание.

В русской культуре, и в особенности в эпоху ее высочайшего интеллектуально-художественного цветения Серебряного века, чрезвычайно характерно осознание образа Родины как женщины — матери, жены, возлюбленной — «Прекрасной

Дамы» (Блок). Об этом очень хорошо писал в 1931 году известный русский философ-эмигрант В. Н. Ильин: «Тайна эротики Блока — это любовь к России через женщину, эротическое постижение России» [24, С. 55]. И далее: «…любя женщину своего народа, в ее лице мы приобщаемся сокровенному лону Родины, мы видим ее скрытый лик, познаем его особым познанием, мы „прикладываемся к своему народу“. Беатриче Данте, — явление, столь родственное Прекрасной Даме Блока — поразительный пример нерасторжимого органического союза Родины и Эроса» [24, С. 56]. Все это не могло не быть близким Рахманинову — одному из главных действующих лиц эпохи…

Гений — раб своей интуиции! И может быть, то, что мы сегодня, в начале XXI века, переживаем в России, и есть исполнение пророчества, изреченного С. В. Рахманиновым в его «Трех русских песнях»?

Литература

1. Антипов В. И. Творческий архив С. В. Рахманинова [Текст]: указ. произведений: сб. ст. / В. И. Антипов. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2013. 135 с.

2. Асафьев Б. В. Оперы Чайковского [Текст] / Б. В. Асафьев // Симфонические этюды / Б. В. Асафьев; общ. ред. и вступ. ст. Е. М. Орловой. Л.: Музыка, 1979. С. 127—158.

3. Асафьев Б. В. С. В. Рахманинов [Текст] / Б. В. Асафьев // Избранные труды: в 5 т. / Б. В. Асафьев. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. С. 289—305.

4. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века [Текст] / Б. В. Асафьев. 2-е изд. Л.: Музыка, 1979. 344 с.

5. Асафьев Б. В. (Глебов И.) Русская поэзия в русской музыке [Текст] / Б. В. Асафьев (И. Глебов). Петроград: Госиздат, 1921. 143 с.

6. Асафьев Б. В. Симфонические этюды [Текст] / Б. В. Асафьев; общ. ред. и вступ. ст. Е. М. Орловой. Л.: Музыка, 1979. 264 с.

7. Асафьев Б. В. (Глебов И.) Симфонические этюды [Текст] / Б. В. Асафьев (И. Глебов). Петроград: Гос. филармония, 1922. 328 с.

8. Асафьев Б. В. Славянская литургия эросу [Текст] / Б. В. Асафьев // Симфонические этюды / Б. В. Асафьев; общ. ред. и вступ. ст. Е. М. Орловой. Л.: Музыка, 1979. С. 15—34.

9. Бальмонт К. Д. Очерк жизни Эдгара По [Текст] / К. Д. Бальмонт // Избранное: в 2 т.: пер. с англ. / Э. По. М.: ТЕРРА, 1996. Т. 1. С. 5—70.

10. Белый А. Между двух революций. Воспоминания: в 3 кн. Кн. 3 [Текст] / А. Белый; редкол.: В. Э. Вацуро, Н. К. Гей, Г. Г. Елизаветина и др.; подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М.: Художеств. лит., 1990. 670 с. (Литературные мемуары).

11. Беляев В. М. С. В. Рахманинов: характеристика его творческой деятельности и очерк его жизни [Текст] / В. М. Беляев. М.: Художеств. печать, 1924. 30 с. (Музыкальная библиотека; № 3).

12. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов [Текст] / В. Н. Брянцева. М.: Совет. композитор, 1976. 646 с.

13. Брянцева В. Н. Фортепианные пьесы Рахманинова [Текст] / В. Н. Брянцева. М.: Музыка, 1966. 208 с.

14. Вальтер В. Г. Общедоступное пособие для слушателей музыкальной драмы Вагнера «Кольцо Нибелунга»: Три вечера («Валькирия», «Зигфрид» и «Гибель богов») и пролог («Золото Рейна» один вечер) [Текст] / В. Г. Вальтер. М.: П. Юргенсон, [1907]. 51 с.

15. Васильев Ю. В. Еще раз о проблеме «Рахманинов и символизм» [Текст] / Ю. В. Васильев // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. / ред.: А. М. Цукер, Н. В. Бекетова. Ростов н/Д.: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 131—166.

16. Веселовский А. Н. Историческая поэтика [Текст] / А. Н. Веселовский; ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. 2-е изд., испр. М.: Едиториал УРСС, 2004. 648 с.

17. Виролайнен М. Н. Автор текста истории: сюжетообразование в летописи [Текст] / М. Н. Виролайнен // Автор и текст. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. С. 33—52. (Петербургский сборник / под ред. В. М. Марковича и В. Шмида; вып. 2).

18. Ганзбург Г. И. Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия [Текст] / Г. И. Ганзбург // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. / ред. А. М. Цукер, Н. В. Бекетова. Ростов н/Д.: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 263—269.

19. Гиппиус З. Н. Живые лица [Текст]: в 2 кн. Кн. 2: Воспоминания / З. Н. Гиппиус. Тбилиси: Мерани, 1991. 384 с.

20. Глинка в воспоминаниях современников [Текст] / общ. ред., сост., вступ. ст. [С. 3—21] и коммент. А. А. Орловой. М.: Музгиз, 1955. 432 с.

21. Глинка М. И. Жизнь за Царя [Ноты] / М. И. Глинка; под ред. М. А. Балакирева и С. М. Ляпунова. Партитура. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1907. 651 с.

22. Глинка М. И. Записки [Текст] / М. И. Глинка // Полн. собр. соч.: лит. произведения и переписка / М. И. Глинка; подгот. А. С. Ляпунова. М.: Музыка, 1973. Т. 1. С. 211—350.

23. Зайцева Е. А. Русские народные песни в обработке С. В. Рахманинова [Текст] / Е. А. Зайцева // С. В. Рахманинов: к 120-летию со дня рождения (1873—1993). М., 1995. С. 161—172. (Научные труды Московской государственной консерватории; сб. 7).

24. Ильин В. Н. Эссе о русской культуре [Текст] / В. Н. Ильин. СПб.: Акрополь, 1997. 464 с.

25. Ипполитов-Иванов М. М. Письма. Статьи. Вспоминания [Текст] / М. М. Ипполитов-Иванов; сост. Н. Н. Соколов. М.: Совет. композитор, 1986. 359 с.

26. Кандинский А. И. О симфонизме Рахманинова [Текст] / А. И. Кандинский // Совет. музыка. 1973. № 4. С. 83—93.

27. Кандинский А. И. Симфонизм Рахманинова и его поэма «Колокола». (Очерк второй) [Текст] / А. И. Кандинский // Совет. музыка. 1973. № 6. С. 88—98.

28. Кандинский А. И. Симфонизм Рахманинова и его поэма «Колокола» [Текст] / А. И. Кандинский // Совет. музыка. 1973. № 7. С. 86—97.

29. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время [Текст] / Ю. В. Келдыш. М.: Музыка, 1973. 472 с.

30. Келдыш Ю. В. Симфоническое творчество [Текст] / Ю. В. Келдыш // Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: в 2 т. Л.: Музгиз, 1959. Т. 1. С. 115—244. (Музыкальное наследие).

31. Келдыш Ю. В. Творческий путь великого музыканта [Текст] / Ю. В. Келдыш // Совет. музыка. 1973. № 4. С. 74—83.

32. Ковалева-Огороднова Л. Л. Рахманинов в Санкт-Петербурге [Текст] / Л. Л. Ковалева-Огороднова. СПб.: Предприятие С.-Петерб. Союза художников, 1997. 400 с.

33. Краткая литературная энциклопедия [Текст]. Т. 5. / гл. ред. А. А. Сурков. М.: Совет. энцикл., 1968. Стб. 488—489.

34. Кюи Ц. А. Избранные статьи [Текст] / Ц. А. Кюи; сост., авт. вступ. ст. и примеч. И. Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1952. 692 с.

35. Кюи Ц. А. Третий русский симфонический концерт [Текст] / Ц. А. Кюи // Новости и биржевая газета. 1897. 17 марта.

36. Левашев Ю. Кристаллизация конфликта в музыкальной драматургии симфоний С. В. Рахманинова [Текст] / Ю. Левашев // Рахманинов в художественной культуре его времени: тез. докл. науч. конф. / отв. ред. А. М. Цукер. Ростов н/Д., 1994. С. 37—41.

37. Левая Т. Н. Рахманинов в зеркале отечественной публицистики [Текст] / Т. Н. Левая // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. / ред. А. М. Цукер, Н. В. Бекетова. Ростов н/Д.: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 53—66.

38. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи [Текст] / Т. Левая. М.: Музыка, 1991. 166 с.

39. Ляпунова А. С. Новые рукописи М. И. Глинки [Текст] / А. С. Ляпунова // Совет. музыка. 1949. № 5. С. 62—64.

40. Ляхович А. В. Символика в поздних произведениях Рахманинова: монография [Текст] / А. В. Ляхович; Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка». Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2013. 184 с.

41. Мазель Л. А. О лирической мелодике Рахманинова [Текст] / Л. А. Мазель // С. В. Рахманинов: сб. ст. и материалов / под ред. Т. Э. Цытович. М.; Л.: Музгиз, 1947. С. 155—175.

42. Мальцев Г. И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики [Текст] / Г. И. Мальцев; отв. ред. А. Ф. Некрылова. Л.: Наука, 1989. 168 с.

43. Манн Т. Доктор Фауст: Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом [Текст]: роман / Т. Манн; пер. с нем. С. К. Апта и Н. Ман; вступ. ст. В. А. Пронина; примеч. А. Г. Габричевского. М.: ТЕРРА, 1997. 656 с. (Библиотека немецкой литературы).

44. Мережовский Д. С. Христианство Достоевского. Гл. 4 [Текст] / Д. С. Мережовский // Мир искусства. 1901. № 7. С. 17—50.

45. Мир искусства [Текст]. 1901. № 11—12.

46. Михеева М. В. Архив С. В. Рахманинова в Петербурге как источник изучения творчества и биографии композитора [Текст] / М. В. Михеева; Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка». Тамбов; Ивановка, 2012. 208 с.

47. Мусоргский М. П. Письма [Текст] / М. П. Мусоргский. 2-е изд. М.: Музыка, 1984. 446 с., портр., нот.

48. Мясковский Н. Я. Собрание материалов [Текст]: в 2 т. Т. 2: Литературное наследие. Письма / Н. Я. Мясковский. 2-е изд. М.: Музыка, 1964. 612 с.

49. Наумович С. Б. Асафьевское понятие симфонизма и некоторые аспекты его развития в советской музыкальной науке [Текст] / С. Б. Наумович // Проблемы современного музыкознания в свете идей Б. Асафьева: сб. науч. тр. Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1987. С. 89—118.

50. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем [Текст]: в 12 т. / Н. А. Некрасов; под общ. ред. В. Е. Евгеньева-Максимова, А. М. Еголина и К. И. Чуковского. М.: ОГИЗ, 1948. Т. 2. 816 с.

51. Некрасов Н. А. О. А. Петрову (в день 50-летнего юбилея) [Текст]: («Умиляя сердце человека…») / Н. А. Некрасов // Полн. собр. стихотворений: в 3 т. / Н. А. Некрасов; под общ. ред. К. И. Чуковского. М.: Совет. писатель, 1967. Т. 3. 512 с.

52. Ожегов С. И. Словарь русского языка. Около 57000 слов [Текст] / С. И. Ожегов; под ред. Н. Ю. Шведовой. 12-е изд., стереотип. М.: Рус. яз., 1978. 846 с.

53. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе [Текст] / Ю. Б. Орлицкий. М.: РГГУ, 2002. 685 с.

54. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе [Текст]: очерки истории и теории / Ю. Б. Орлицкий. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1991. 200 с.

55. Орлова Е. М. «Симфонические этюды» в пути Асафьева — исследователя русской музыки [Текст] / Е. М. Орлова // Симфонические этюды / Б. В. Асафьев; общ. ред. и вступ. ст. Е. М. Орловой. Л.: Музыка, 1979. С. 3—14.

56. Оссовский А. В. С. В. Рахманинов [Текст] / А. В. Оссовский // Воспоминания о Рахманинове / сост., ред., коммент. и предисл. З. А. Апетян. 4-е изд., доп. М.: Музыка, 1973. Т. 1. С. 350—394.

57. Переписка С. И. Танеева и С. В. Смоленского [Текст] / публ. М. П. Рахмановой // Новое о Танееве: к 150-летию со дня рождения / сост. Е. В. Фетисова; науч. ред. М. В. Есипова, М. П. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2007. С. 329—397.

58. По Э. А. Письма [Текст] / Э. А. По // Полн. собр. рассказов / Э. А. По. СПб.: Кристалл, 2000. С. 937—983.

59. Поэтика [Текст]: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. 358 с.

60. Протопопов В. В. Позднее симфоническое творчество С. В. Рахманинова [Текст] / В. В. Протопопов // С. В. Рахманинов: сб. ст. и материалов / под ред. Т. Э. Цытович. М.; Л.: Музгиз, 1947. С. 130—154.

61. Протопопов В. В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка [Текст] / В. В. Протопопов. М.: Музгиз, 1962. 296 с.

62. Прохоров Г. М. К истории литургической поэзии [Текст]: гимны и молитвы патриарха Тимофея Коккина / Г. М. Прохоров // Тр. отд-ния древнерус. лит. / АН СССР (Пушкинский Дом). Л.: Наука, 1972. Т. 27. С. 120—149.

63. Пушкин А. С. Дельвиг [Текст] / А. С. Пушкин // Полн. собр. соч.: в 16 т. / А. С. Пушкин. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 11: Критика и публицистика, 1819—1834. С. 273—274.

64. Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном [Текст] / С. В. Рахманинов; послесл., пер. с англ., коммент. В. Н. Чемберджи. М.: Радуга, 1992. 256 с.

65. Рахманинов С. В. Литературное наследие [Текст]: в 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / С. В. Рахманинов; сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1978. 648 с.

66. Рахманинов С. В. Литературное наследие [Текст]: в 3 т. Т. 3: Письма / С. В. Рахманинов; сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1980. 574 с.

67. С. В. Рахманинов [Текст]: к 120-летию со дня рождения (1873—1993): материалы науч. конф. М., 1995. 184 с. (Научные труды Московской государственной консерватории; сб. 7).

68. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни [Текст] / Н. А. Римский-Корсаков. 9-е изд. М.: Музыка, 1982. 440 с.

69. Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений [Текст]: лит. произведения и переписка. Т. 8-А / Н. А. Римский-Корсаков; подгот. А. П. Зориной и И. А. Коноплевой. М.: Музыка, 1981. 256 с.

70. Римский-Корсаков [Текст]: Исследования. Материалы. Письма: в 2 т. Т. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1955. 368 с. (Музыкальное наследство).

71. Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 года) [Текст]. Вып. 1 / сост. Г. К. Иванов; вступ. ст. Т. Н. Ливановой. М.: Музыка, 1966. 438 с.

72. Ручьевская Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века [Текст] / Е. А. Ручьевская // Русская музыка на рубеже XX века: ст., сообщения, публикации / под общ. ред. М. К. Михайлова и Е. М. Орловой. М.; Л.: Музыка, 1966. С. 65—110.

73. Ручьевская Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века [Текст] / Е. А. Ручьевская // Работы разных лет: сб. ст.: в 2 т. / Е. А. Ручьевская; отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор, 2011. Т. 2: О вокальной музыке. С. 43—90.

74. Рыжкова Н. А. Музыкальная летопись Отечественной войны 1812 года [Текст] / Н. А. Рыжкова // Реалии и легенды Отечественной войны 1812 года: сб. науч. ст. / отв. ред. С. В. Денисенко. СПб.; Тверь: Изд-во М. Батасовой, 2012. С. 172—194.

75. Сарафанникова Н. В. P. S. О микротематизме [Текст] / Н. В. Сарафанникова // Муз. академия. 2009. № 3. С. 146—149.

76. Сатина С. А. Записка о Рахманинове [Текст] / С. А. Сатина // Воспоминания о Рахманинове / сост., ред., коммент. и предисл. З. А. Апетян. 4-е изд., доп. М.: Музыка, 1973. Т. 1. С. 11—116.

77. Сахновский Ю. С. Возобновление «Жизни за Царя» [Текст] / Ю. С. Сахновский // Рус. правда. 1904. 24 сент.

78. Сенина О. Н. Музыкальные встречи Бальмонта [Текст] / О. Н. Сенина // Грань веков. Рахманинов и его современники: сб. ст. СПб.: Сударыня, 2003. С. 140—147.

79. Скафтымова Л. А. Вокально-симфоническое творчество С. В. Рахманинова [Текст]: учеб. пособие / Л. А. Скафтымова. Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1990. 88 с.

80. Скафтымова Л. А. О мелодике Рахманинова [Текст] / Л. А. Скафтымова // Страницы истории русской музыки: ст. молодых музыковедов / общ. ред. и сост. Е. М. Орловой и Е. А. Ручьевской. Л.: Музыка, 1973. С. 103—122.

81. Славянская мифология [Текст]: энцикл. словарь: А—Я. 2-е изд., испр. и доп. М.: Междунар. отношения, 2011. 512 с.

82. Соколов Э. В. Культурология как дискурс и проблема самоидентичности в современном мире [Текст] / Э. В. Соколов // В лабиринтах культуры / Рос. ин-т культурологи, Филос.-культурол. исслед. центр «Эйдос». СПб., 1997. 373 с. (Международные чтения по теории, истории и философии культуры; вып. 2).

83. Соколова О. И. Хоровые и вокально-симфонические произведения Рахманинова [Текст] / О. И. Соколова. М.: Музгиз, 1963. 152 с.

84. Танеев С. И. Дневники 1894—1909 [Текст]: в 3 кн. Кн. 2: 1899—1902 / С. И. Танеев; текстол. ред. и коммент. Л. З. Корабельниковой. М.: Музыка, 1982. 430 с

85. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма [Текст] / С. И. Танеев. М.: Музгиз, 1959. 384 с.

86. Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского [Текст] / ред.-сост. П. Е. Вайдман, Л. З. Корабельникова, В. В. Рубцова. М.: Музыка, 2003. 992 с.

87. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы [Текст]: избр. тр. / В. Н. Топоров. СПб.: Искусство, 2003. 616 с.

88. Тургенев И. С. Статьи и воспоминания [Текст] / И. С. Тургенев; сост. А. Д. Шавкута; вступ. ст. и примеч. С. Е. Шаталова. М.: Современник, 1981. 303 с.

89. Фролов С. В. Верить ли Гремину? [Текст] / С. В. Фролов // Киевское музыкознание. Культурология и искусствоведение: сб. ст. / сост. Т. К. Гуменюк, С. В. Тышко; ред. Т. К. Гуменюк. Киев, 2005. Вып. 18. С. 160—169.

90. Фролов С. В. М. И. Глинка — «петербургский» композитор [Текст] / С. В. Фролов // Новоспасский сборник: материалы Всерос. конф., 31 мая — 2 июня 2005 г. Смоленск, 2005. Вып. 1: М. И. Глинка. Личность. Музыка. История. С. 47—62.

91. Фролов С. В. Глинкинский след в жизни и творчестве С. В. Рахманинова [Текст] / С. В. Фролов // С. В. Рахманинов и мировая культура: тез. V междунар. науч.-практ. конф., 15—16 мая 2013 г. / Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка»; ред.-сост. И. Н. Вановская. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2013. С. 46—48.

92. Фролов С. В. Контекстные взаимодействия русской литературы и музыки [Текст] / С. В. Фролов // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве: сб. ст. Ростов н/Д.: РГК, 2009. С. 11—21.

93. Фролов С. В. Неакадемические заметки, или «Если бы реформу музыковедческого образования проводил я» [Текст] / С. В. Фролов // Муз. академия. 1998. № 3—4. С. 268—298.

94. Фролов С. В. О «Петербургском тексте» в русской музыке [Текст] / С. В. Фролов // Художественный текст: явное и скрытое: IX Всерос. междисциплин. семинар: сб. науч. материалов. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2007. С. 298—309.

95. Фролов С. В. О ранних опытах жанровых и историко-стилевых микстов музыки М. И. Глинки [Текст] / С. В. Фролов // Текст художественный: грани интерпретации: сб. науч. ст. по материалам Междунар. науч. конф. 25—28 апр. 2013 г. / ПГК им. А. К. Глазунова. Петрозаводск: Verso, 2013. С. 137—147.

96. Фролов С. В. Парадоксы Первой кантаты Рахманинова [Текст] / С. В. Фролов // Композиторская техника как знак: сб. ст. к 90-летию Ю. Г. Кона. Петрозаводск: Изд-во ПГК им. А. К. Глазунова, 2010. С. 211—218.

97. Фролов С. В. «Пиковая дама» Чайковского: Неучтенная феноменология [Текст] / С. В. Фролов // «Он видит Новгород Великой…»: материалы VII Междунар. пушкинской конференции

«Пушкин и мировая культура». Вел. Новгород, 31 мая — 1 июня 2004 г. СПб.; Вел. Новгород, 2005. С. 255—268.

98. Фролов С. В. «Пиковая дама» П. И. Чайковского — «Песня судьбы» А. А. Блока [Текст] / С. В. Фролов // Рус. лит. 2006. № 4. С. 31—42.

99. Фролов С. В. «Провинциальный текст» в «Трех русских песнях» Рахманинова [Текст] / С. В. Фролов // Междисциплинарный семинар — 4. Интерпретация художественного текста: сб. науч. материалов / ред. Л. А. Купец, Т. Н. Тимонен, Н. П. Хилько. Петрозаводск, 2001. С. 42—47.

100. Фролов С. В. «Провинциальный текст» в Трех русских песнях Рахманинова [Текст] / С. В. Фролов // Муз. академия. 2001. № 3. С. 141—145.

101. Фролов С. В. Рахманинов в Петербурге [Текст] / С. В. Фролов // С. В. Рахманинов: к 120-летию со дня рождения (1873—1943): материалы науч. конф.: сб. ст. / ред.-сост. А. И. Кандинский. М.: МГК, 1995. С. 73—84. (Научные труды Московской государственной консерватории; сб. 7).

102. Фролов С. В. Римский-Корсаков и «Петербургский текст русской литературы [Текст] / С. В. Фролов // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре: к 100-летию со дня смерти композитора: по материалам конф. «Келдышевские чтения — 2008»: сб. ст. М.: Дека-ВС, 2009. С. 32—41.

103. Фролов С. В. С. В. Рахманинов. «Колокола»: опыт контекстного дискурса [Текст] / С. В. Фролов // Проблемы изучения творчества С.В. Рахманинова: IV Рахманиновские чтения: материалы докл. / сост. С. В. Костюкова; ред. И. Н. Вановская. Тамбов: ТГМПИ, 2010. Ч. I. С. 55—71.

104. Фролов С. В. «Славления» [Текст]: интонационно-смысловой комментарий / С. В. Фролов // Муз. академия. 1999. № 4. С. 196—204.

105. Фроянов И. Я. Древняя Русь. Опыт исследования истории социальной и политической борьбы [Текст] / И. Я. Фроянов; под ред. А. Я. Дегтярева. М.; СПб.: Златоуст, 1995. 703 с.

106. Чайковский П. И. Литературные произведения и переписка [Текст]. Т. 2 / П. И. Чайковский; подгот. В. В. Яковлевым. М.: Музгиз, 1953. 439 с. (Полное собрание сочинений / общ. ред. Б. В. Асафьева).

107. Чернышева Е. Ю. «Майская ночь» Римского-Корсакова. Об особом принципе интонационной драматургии [Текст] / Е. Ю. Чернышева // Русская музыка X—XX вв. в контексте традиций культуры Восток — Запад: тез. Всесоюз. конф., 5—7 мая 1991 г. Новосибирск, 1991. С. 145—147.

108. Яворский Б. Л. Избранные труды [Текст]. Т. II. Ч. 1 / Б. Л. Яворский; сост. И. С. Рабинович. М.: Совет. композитор, 1987. 367 с.

109. Яковлев В. Бородин и Чайковский [Текст] / Вас. Яковлев // Совет. музыка. 1954. № 1. С. 66—74.

110. Яковлев В. В. Два отрывка из записной книжки С. И. Танеева [Текст] / В. В. Яковлев // Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни: к 10-летию со дня смерти, 1915—1925. М.; Л.: Музсектор, 1925. С. 69—77.

111. Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков [Текст]: Воспоминания: в 2 т. Т. 2: 1898—1908 / В. В. Ястребцев; общ. ред. А. В. Оссовского. Л.: Музгиз, 1960. 636 с.

112. The Etude [Text]. 1919. T. 37, № 10.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора..... 3

I. Рахманинов в Петербурге..... 8

II. Intermezzo I. К истокам одного термина
в рахманиноведении..... 26

III. С. В. Рахманинов: первая кантата..... 32

IV. Intermezzo II. Глинкинский след в жизни и творчестве
С. В. Рахманинова..... 55

V. С. В. Рахманинов. «Колокола»:
опыт контекстного дискурса..... 71

VI. «Провинциальный текст»
в «Трех русских песнях» Рахманинова..... 95

Литература..... 109

Научное издание

Фролов Сергей Владимирович

РАХМАНИНОВ: МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ

Сборник статей

Ответственный редактор — ВАНОВСКАЯ Ирина Николаевна

Редакционная коллегия:
ВАЛЬКОВА Вера Борисовна, МЕДВЕДЕВА Ирина Андреевна,
СКВОРЦОВА Ирина Арнольдовна, СКУРКО Евгения Романовна

Компьютерная верстка — И. Н. Вановская

Подписано в печать 25.12.2013. Бумага офсетная. Формат 60×84 1/16.
Гарнитура Times. Печать цифровая. Усл. печ. л. 6,97. Тираж 300 экз. Заказ 7.

Редакционно-издательский отдел
Музея-усадьбы С. В. Рахманинова «Ивановка».
393481, Тамбовская область, Уваровский район, д. Ивановка
Тел.: +7 915-864-10-55 e-mail: ivanovka@list.ru http://ivanovka-museum.ru

Отпечатано в ИП «Студия печати Галины Золотовой» Тел: +7 953-714-20-51
e-mail: studiapechati@bk.ru