

Ю. КЕЛДЫШ

РАХМАНИНОВ И ЕГО ВРЕМЯ



С. В. Рахманинов.
Рис. В. И. Россинского, 1917 г.

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

Ю. КЕЛДЫШ

РАХМАНИНОВ И ЕГО ВРЕМЯ

Издательство „Музыка“ Москва 1973

*Моей жене
и другу
Серафиме Евсеевне Келдыш*

78С1
К 34

© Издательство «Музыка», 1973 г.

Рахманинову принадлежит одно из самых выдающихся мест в русской музыкальной культуре начала XX века как гениальному композитору, величайшему пианисту своего времени и замечательному, глубоко вдумчивому и волевому дирижеру, властно подчинявшему своей воле и исполнителей и аудиторию.

В предлагаемой работе автор ставил своей задачей по возможности широко и полно осветить все стороны необычайно многогранной артистической деятельности Рахманинова в тесной связи с общими процессами развития русской художественной культуры конца XIX — начала XX века, с важнейшими событиями музыкальной и музыкально-театральной жизни, к которым он был так или иначе причастен. Этот замысел выражен в названии книги, представляющей собой первую из двух частей монографии, посвященной жизни и творчеству замечательного русского музыканта.

О Рахманинове написано уже немало. Интерес к его личности и творческому наследию особенно возрос в советском музыкознании после Великой Отечественной войны. Нужно отметить в первую очередь неоценимые заслуги Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки (ГЦММК) в собирании и концентрации документальных материалов, связанных с жизнью и деятельностью Рахманинова. Рахманиновские фонды ГЦММК послужили в значительной степени основой для появившихся за последнее двадцатипятилетие публикаций, которые открывают ряд новых, неизвестных ранее страниц творчества композитора. Б. В. Доброхотовым, Г. В. Киркором, П. А. Ламмом были опубликованы юношеские сочинения Рахманинова консерваторского периода, без знакомства с которыми нельзя представить себе процесс творческого роста и формирования композитора в ранние годы. Под редакцией П. А. Ламма издано полное собрание фортепианных сочинений¹ и полное собрание романсов² Рахманинова. Оба издания также содержат новые публикации.

Особенно важным открытием явилось обнаружение А. В. Оссовским оркестровых голосов Первой симфонии, которая считалась полностью утраченной. Эта ценнейшая находка позволила восстановить одно из самых ярких и значительных

произведений молодого Рахманинова, составившее крупную веху на его творческом пути; партитура симфонии была издана под редакцией А. В. Гаука³.

В 1945 году в четвертом сборнике статей «Советская музыка», а затем в 1947 году в сборнике статей и материалов «С. В. Рахманинов»⁴, подготовленном ГЦММК под редакцией Т. Э. Цытович, был опубликован ряд писем Рахманинова и биографических материалов о нем. Ценный эпистолярный и мемуарный материал представлен в сборнике «Молодые годы С. В. Рахманинова»⁵ под редакцией В. М. Богданова-Березовского. Существенный вклад в дело собирания и публикации материалов о жизни и творчестве внесла З. А. Апетян, подготовившая обширное, тщательно комментированное издание писем композитора⁶ и двухтомник «Воспоминания о Рахманинове»⁷.

Появились монографические работы, рассматривающие творчество композитора в целом, а также специальные теоретические исследования, посвященные выяснению конкретных черт своеобразия его музыкального языка и стиля или анализу отдельных произведений. Среди первых особое место занимает небольшой, но в высшей степени насыщенный по содержанию очерк Б. В. Асафьева «С. В. Рахманинов»⁸. Книги научно-популярного типа написаны А. А. Соловцовым⁹ и А. Д. Алексеевым¹⁰. В упомянутых выше сборниках 1945 и 1947 годов содержатся наряду с документальными материалами также ценные статьи и исследования К. А. Кузнецова, Г. М. Когана, Д. В. Житомирского, В. В. Протопопова, Л. А. Мазеля. Сборник «С. В. Рахманинов и русская опера»¹¹ включает статьи И. Ф. Бэлзы (он же — редактор сборника), Т. Н. Ливановой, В. В. Яковлева и других. Изучению отдельных сторон творчества Рахманинова посвящен ряд работ В. Н. Брянцевой, А. И. Кандинского. Интересные и тонкие наблюдения над стилем музыки Рахманинова имеются в трудах В. О. Беркова, В. А. Цуккермана.

Некоторые ценные фактические сведения можно почерпнуть из книги американских авторов С. Бертенсона и Дж. Лейды¹².

Автор настоящей монографии в той или иной степени опирался на результаты всех этих исследований. Вместе с тем ему приходилось часто расширять круг источников и привлекать новые материалы, до сих пор не использованные или недостаточно использованные в литературе о Рахманинове. Прежде всего это обширнейшие и богатейшие материалы дореволюционной русской прессы, позволяющие уточнить ряд фактов, осветить еще не выясненные моменты творческой биографии Рахманинова, представить себе живую, реальную атмосферу, в которой протекали его деятельность и восприятие его музыки современниками, споры и борьбу мнений, развертывавшиеся вокруг рахманиновского творчества. Учтены были и данные новейших работ в смежных областях истории русской художественной культуры того сложного периода, который охватывается настоящей книгой.

Автор выражает искреннюю благодарность своим коллегам и товарищам А. Д. Алексееву, В. О. Беркову, Д. В. Житомирскому, А. И. Кандинскому, Л. З. Корабельниковой, О. Е. Левашевой, давшим ценные советы в процессе написания книги и подготовки ее к печати, а также сотрудникам ГЦММК, всегда любезно и с готовностью оказывавшим ему содействие в работе над материалами рахманиновского архива.

ВВЕДЕНИЕ

Творческий путь Рахманинова начался в конце прошлого столетия, когда еще только смутно предугадывались те потрясения и сдвиги, когорыми был чреват грядущий XX век, а завершился через двадцать пять лет после Великой Октябрьской социалистической революции, в корне изменившей весь ход мировой истории. Полвека отделяет Первый фортепианный концерт, открывающий собой список изданных рахманиновских сочинений, от последнего произведения композитора — «Симфонических танцев», созданных в 1940 году, в пору разворачивавшейся гитлеровской агрессии в Европе, вскоре переросшей в небывалую еще по масштабу схватку между силами прогресса, человечности и мрачными, разрушительными силами фашизма.

Рахманинову пришлось быть свидетелем многих великих и грозных событий, вызывавших глубокие перемены в жизни целых народов и в личных судьбах отдельных людей. В искусстве, как и повсюду, происходила коренная переоценка ценностей, возникали новые идеи и представления, которые нуждались для своего воплощения в соответствующих им формах, многое из старого уходило в прошлое и отмирало или продолжало жить в переосмысленном и обновленном виде.

Как чуткий, большой художник, Рахманинов не мог в той или иной мере не испытывать на себе воздействие этих процессов и оставаться неизменным в своем творчестве. С годами не только росло и обогащалось его мастерство, но претерпевал известные изменения образный строй музыки, появлялись новые черты в музыкальном языке композитора. Тем не менее, как и у всякого художника, у него был период, который он с наибольшим правом мог бы назвать *своим временем*, такой период, когда его личные стремления и склонности более всего соответствовали господствующим

тенденциям общего исторического развития и он чувствовал, что говорит в своем творчестве о важном и необходимом для современников.

Эпоха, взрастившая Рахманинова как художника и нашедшая необычайно яркое, полнокровное отражение в его творчестве, — это конец XIX и начало XX века. «Время — интереснейшее пестротой своих противоречий и обилием их», — писал А. М. Горький¹. И действительно, эпоха эта была чрезвычайно сложная, противоречивая, заряженная огромной взрывчатой энергией. Росло недовольство широких слоев населения существующим порядком вещей, назревали глубокие перемены в социально-политическом строе России, массы трудящихся пробуждались к сознательной борьбе против царизма, остатков крепостнических отношений и жестокой капиталистической эксплуатации. Уже в 1880-х годах М. Е. Салтыкову-Щедрину слышалось глухое «подземное гудение», которое должно было рано или поздно прорваться наружу и привести к крушению сложившегося жизненного уклада. Ясные, открытые формы это всеобщее недовольство приобретает с начала следующего десятилетия. Далеко не все видели и понимали пути к освобождению от гнета ненавистной действительности, но ощущение того, что дальше так жить нельзя и что-то должно измениться в установившемся строе жизни, охватывает различные слои русского общества.

Напряженное ожидание нового становится одним из основных мотивов литературы и искусства на исходе века. Оно проявляется у художников разных поколений, различавшихся между собой по мировоззрению и творческому складу. А. И. Эртель писал в 1892 году: «Живется точно накануне чего-то и страстно хочется дожить»². В том же духе высказывается Л. Н. Толстой годом позже в письме к Н. Н. Ге: «Мне кажется, что время конца века сего близится и наступает новый...»³. С особенной силой выражены это предчувствие грядущего обновления и томительная жажда перемен у А. П. Чехова, и это было причиной исключительной популярности его творчества. Жгучая тоска по «жизни иной» в сочетании с ненавистью к окружающему и боязнью быть подавленным жестокой и мрачной действительностью, погрязнуть в тине мелких бытовых интересов, звучащая в устах чеховских героев, была близка многочисленным представителям демократической русской интеллигенции. Тема драматизма и ужаса повседневного бытия, которая находит отражение не только у Чехова, но и у Л. Н. Толстого в «Смерти Ивана Ильича», у В. Г. Короленко в повести «Не страшное», у В. В. Вересаева и других писателей в эти же годы, соединяется со светлой мечтой о будущем и верой в то, что когда-нибудь добро, истина и справедливость восторжествуют над злом, неправдой и лицемерием. Такой уверенностью проникнуты поэти-

ческие строки чеховской повести «В овраге»: «...как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью».

По мере того как в самой действительности росли и крепились силы, враждебные существующему политическому и социальному строю, эта уверенность становилась тверже и определеннее. В. И. Ленин писал, характеризуя настроения русского общества накануне революции 1905 года: «Везде чувствуется приближение великой бури. Во всех классах брожение и подготовка»⁴. Среди выдающихся русских писателей, художников, композиторов не было никого, кто бы в той или другой форме не отразил этот революционный подъем. Общий тон литературы и искусства становится более активным и решительным, зачастую открыто публицистичным, усиливается жизнеутверждающее, мажорное начало.

Если подъем освободительных чаяний в период подготовки первой русской революции способствовал сближению и консолидации разных художественных течений, то после ее поражения, напротив, углубляется их дифференциация, возрастают и обостряются идейные противоречия. Так, некоторые из писателей и поэтов-символистов, приветствовавших в начале века приближение очистительной грозы, становятся на открыто контрреволюционные позиции, отказываясь от всех прогрессивных заветов русской литературы. Противопоставляя социальной и политической борьбе «революцию духа», понимаемую в религиозно-мистическом плане, они фактически способствовали разгрому и удушению революционного движения масс.

Обнаруживаются расхождения и в среде художников, остававшихся верными реалистическим традициям. Возникает социалистический реализм, элементы которого уже раньше вызревали в творчестве великого основоположника пролетарской революционной литературы А. М. Горького. В то же время большинство крупных русских писателей-реалистов, критически относившихся к существующему строю, оставалось на позициях общедемократической идеологии, не сумев понять важнейших особенностей нового этапа, в который вступило революционное движение в России. С этим был связан ряд противоречий в их творчестве, колебаний и непоследовательности в отношении к наиболее острым проблемам современности.

Но при всем обилии тенденций, нередко разноречивых и споривших между собой, сохранялись и общие черты, свойственные прогрессивному лагерю русской литературы и искусства. На это указывал Горький, подчеркивавший свою близость к таким писа-

телям, как Л. Н. Андреев, И. А. Бунин, А. И. Куприн «и еще многим друзьям» своим. «...Именуя себя самого „типичным“, — писал он И. А. Груздеву, — я титул этот отношу и к бывшим товарищам моим... Пора отметить, что во всех нас было и есть нечто общее, не идеологически, разумеется, а эмоционально»⁵. Эта эмоциональная общность определялась напряженным ожиданием нового, жаждой высвобождения из-под гнета мертвящей казенщины, которые составляли то, что можно назвать «пафосом эпохи».

Известный историк русской литературы С. А. Венгеров, стремясь определить главную, основную тенденцию литературного развития в конце XIX и начале XX века, характеризует это время как эпоху «русского неоромантизма». «Есть, — пишет он, — одно общее устремление куда-то ввысь, вглубь, но только прочь от постылой плоскости серого прозябания, которое и дает основание сближать литературную психологию 1890—1910 гг. с теми порывами, которые характерны для романтизма»⁶.

Эта характеристика страдает чрезмерной широтой и неточностью. Едва ли можно объединять под одной рубрикой «русского неоромантизма» столь различные явления, как религиозный мистицизм и эстетство декадентствующей группы Мережковского — Розанова — Гиппиус и полный светлой веры в будущее, зовущий к действию и борьбе романтизм молодого Горького. Спорно само определение «русский неоромантизм». Несмотря на ясно выраженные черты романтизма в творчестве Горького и других писателей того же поколения, ведущим направлением русской литературы все же оставался реализм. Но он приобретает иное качество по сравнению с классическим реализмом XIX века, становясь более психологически утонченным, поэтичным, лирически одухотворенным.

Возрастающая роль лирического начала в искусстве рубежа столетий отражала тот общий «подъем чувства личности, чувства собственного достоинства»⁷, который, по словам В. И. Ленина, принесли с собой реформы 60-х годов. Процесс освобождения личности от гнета тяготевших над ней ограничений и предрассудков, осознания ею своего достоинства и силы был тесно связан с происходившей в пореформенные годы ломкой социальных отношений и рождением нового в самой жизни. Один из писателей-беллетристов, примыкавших к горьковскому окружению, С. И. Гусев-Оренбургский, верно характеризует сущность этого процесса в своей повести «Страна отцов»: «Экономическая драма... разрасталась в драму социальную, в великую драму пробуждающегося среди крови и слез сознания веками угнетаемой личности».

Поэтому в искусстве и литературе рассматриваемого периода уделяется такое пристальное внимание человеческой личности с ее внутренней жизнью, запросами и влечениями.

Проблема «эмансипации личности» различным образом трактовалась художниками разных направлений. Иногда она решалась в анархо-индивидуалистическом плане, в духе полной «асоциальности», отрицания всяких общественных связей и норм поведения. Некоторыми представителями буржуазного декаданса проповедовался ницшеанский культ «сверхчеловека», которому «все позволено» и для которого ни в чем нет преград. Другие идеологии декаданса призывали к уходу в «башню из слоновой кости», к отстранению от житейских забот и волнений, противопоставляя рафинированную утонченность своих субъективных переживаний интересам остального человечества. Такая позиция выражена в стихотворных строках Бальмонта (из цикла «Проклятия»):

Я ненавижу человечество,
Я от него бегу, спеша,
Мое единое отечество —
Моя пустынная душа.

Иной характер носил обостренный интерес к личному у передовых писателей реалистического направления, которым были чужды замкнутый индивидуализм эстетствующих декадентов и пренебрежение к простому, обыкновенному человеку. Борьба за свободу личности у них приобретала более широкое социальное значение, поскольку она была связана с критикой и осуждением того общественного строя, при котором человек вынужден был постоянно ощущать свою зависимость от «сильных мира сего», его достоинство грубо оскорблялось и растаптывалось. В начале 1900-х годов, как отмечает один из советских литературоведов, «новая демократическая мысль в реализме предстает очень часто как проблема личности, ее освобождения»⁸.

Об усилении личного начала в литературе и искусстве этого периода можно говорить и в другом плане — в смысле более непосредственного выявления авторской позиции в произведении. У Чехова и некоторых более молодых писателей сквозь объективную правду изображения постоянно просвечивает личность самого автора с его горячим, трепетно-взволнованным отношением к изображаемому. Возрастает значение прямой речи, «авторского монолога», действующие лица произведения часто выступают в качестве «рупора авторских идей», и автор наделяет их своими собственными мыслями и переживаниями. Всеми этими средствами достигается то, что Аристотель называл «присутствием поэта», и в чем он усматривал один из основных определяющих признаков лирики как вида искусства.

Лирическое начало становится всепроникающим. Наряду с широким распространением таких жанров, которые принято относить

собственно к сфере лирики (лирическое стихотворение, романс, камерная инструментальная миниатюра и т. д.), наблюдается процесс «лиризации» и повествовательных и драматических жанров. У Чехова лиризм выступает в качестве «универсальной категории реализма»⁹.

Это определение можно было бы распространить на многие явления русской литературы и искусства 1890-х и 1900-х годов. Так, в области изобразительного искусства наблюдается широкое развитие пейзажной лирики. И. И. Левитан, с глубокой поэтичностью запечатлевший на своих холстах образы русской природы, был создателем нового типа пейзажа, который принято именовать «пейзажем настроения». К. А. Коровин однажды записал в своем рабочем альбоме, что «в нем (пейзаже.— Ю. К.) должна быть история души. Он должен быть звуком, отвечающим сердечным чувствам,— это трудно выразить словом, это так похоже на музыку»¹⁰.

Если одним из проявлений этой всеобщей тенденции к усилению лирического начала было стремление приблизить поэзию и живопись к музыке, с ее выразительной многозначностью и отсутствием конкретного предметного содержания, то в самой музыке значение лирики как особой формы художественного отображения действительности заметно возрастает по сравнению с предыдущим периодом. Н. А. Римский-Корсаков писал в начале 90-х годов, что музыка — искусство, «лирическое по существу»¹¹, и «только одна лирическая музыка хороша, остальное же все от лукавого»¹². Эти высказывания композитора были связаны с его напряженными поисками новых путей в творчестве, стремлением к большей свободе и непосредственности эмоционального выражения в музыке. Они носили до известной степени полемический характер, будучи заострены против недооценки лиризма и односторонней акцентировки объективно-характеристического жанрового элемента в эстетике русского «шестидесятничества».

Лирика, лирическое в широком понимании служили одним из основных источников обновления русского искусства на рубеже XIX и XX веков. При этом утонченной, изысканной, но анемичной дэкадентской лирике, с ее предельным субъективизмом, болезненной хрупкостью эмоций и далеким от жизни, надуманным строем образов, противостоял страстный, полный энергии и напряжения лиризм художников демократического лагеря, в котором проявлялось большей частью еще скрытое и неосознанное предчувствие грядущих бурь и потрясений.

Стремлением «на широкий простор кипения сил, куда-то ввысь, вдале, вглубь» (говоря словами Венгерова) порождался тот особый, приподнято-патетический строй чувств, который характерен для многих художников этого периода. В повести Чехова «Жена» доктор

Соболь восклицает: «Не люблю мелких чувств!» Большое, чистое и самоотверженное чувство, облагораживающее человека и возвышающее его над пошлой обывательской средой, воспевают Куприн в ряде своих произведений.

Традиционные приемы искусства XIX века часто оказывались недостаточными для передачи этого напряженного строя чувств, необходимы были новые художественные средства. Отсюда большая интенсивность творческих исканий, которой отмечена эта эпоха. Потребность в обновлении языка и средств художественной выразительности ощущалась повсеместно, во всех областях искусства. Пути обновления были различны и многообразны, но в них проявлялись и общие тенденции. Одна из основных линий художественного новаторства была связана со стремлением к более активному выражению «внутренней реакции» * автора на события и впечатления окружающей действительности, чувств и переживаний, вызываемых явлениями внешнего мира. Это требовало, с одной стороны, заострения художественной экспрессии, сильных, ярких и броских средств воздействия на читателя, зрителя или слушателя, а с другой стороны — тонкого мастерства психологической нюансировки, умения передать то или иное эмоциональное состояние в многочисленных оттенках и градациях. Короленко упрекал Чехова за обилие «оттенков и полутонов» в «Вишневом саде»; настойчиво стучающаяся жизнь требовала, по его мнению, «определенности и в приемах ее отражения»¹⁴. Но эти две тенденции не исключали одна другую и часто совмещались в одном и том же произведении: тонкая детализация выразительных оттенков соседствовала с напряженным патетизмом, яркими драматическими взрывами, подчеркнутой остротой эмоциональных контрастов.

Желание выйти за пределы непосредственно изображаемого, заглянуть в отдаленно брезжащее счастливое будущее, представить себе идеал прекрасного в конкретно осязаемой форме, присущее передовым реалистическим художникам конца XIX — начала XX века, придает их творчеству некоторые романтические черты. Таков, в частности, отмечаемый В. В. Ермаковым у Чехова «мотив двух действительностей». Этот мотив не имеет ничего общего с «двоемирием» символистов, которые противопоставляли обыденной действительности, рассматривавшейся ими лишь как отблеск «потустороннего» мира, некую «высшую» реальность, являющуюся, по существу, идеалистической абстракцией. Для Чехова обе действительности одинаково реальны и обладают чувственно воспринимаемой конкретностью. Должное и чаемое часто воплощается у него

* Н. А. Добролюбов писал, определяя сущность лирической поэзии, что «главное дело здесь не в самом чувствовании, не в пассивном восприятии, а во внутренней реакции тому впечатлению, которое получается извне»¹³.

в образах природы, возвышенная красота которой противостоит серости и скуке обыденной жизни. «Красота природы,— пишет Ермилов,— стала в его творчестве постоянным критерием оценки данной социальной действительности, постоянным напоминанием о том, какую может и должна быть жизнь человечества на этой прекрасной земле. Этой темой определяется и постоянная лирическая активность чеховского пейзажа, его социальность. Пейзаж у Чехова выполняет функцию и суда над изображаемой действительностью и апелляции к иной действительности — должного»¹⁵.

Несмотря на относительную скупость и немногословность описаний природы у Чехова, им принадлежит всегда очень важная роль в раскрытии идейного замысла произведения. Пейзажные образы звучат у него часто как светлый мажорный аккорд, вносящий ноту оптимизма, душевного умиротворения и веры в избавление от горя и страданий в общий, казалось бы безнадежно мрачный, колорит повествования. Так, в рассказе «Володя», написанном еще в 80-х годах, картина утреннего рассвета вызывает у несчастного, отчаявшегося юноши мысль о том, что не все в мире должно быть таким низменным и отвратительным, как окружающая его пошлая действительность: «Солнечный свет и звуки говорили, что где-то на этом свете есть жизнь чистая, изящная, поэтическая. Но где она? О ней никогда не говорили Володе ни татап, ни все те люди, которые окружали его». В последующих произведениях Чехова светлое, оптимистическое звучание образов природы усиливается, идейный смысл их становится яснее и определеннее. Таковы, например, цитированные выше строки из повести «В овраге». Эта же мысль об очищающем и возвышающем душу действии природы на человека утверждается в рассказе «Студент»: «...Когда он переправлялся на пароме через реку и потом, поднимаясь на гору, глядел на свою родную деревню и на запад, где узкою полосой светилась холодная багровая заря, то думал о том, что правда и красота... по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле».

Из более молодых писателей, продолжавших чеховскую линию в русской литературе, особенно большое место занимают картины природы у Бунина. О его тонком поэтическом восприятии природы с восхищением отзывались Горький и Блок. Последний подчеркивал, что глубокое понимание природы и любовь к ней Бунина способствуют богатству и интенсивности восприятия мира писателем: «Благодаря этой любви поэт смотрит зорко и далеко, и красочные и звуковые его впечатления богаты»¹⁶. Образы природы у Бунина не всегда столь же социально осмыслены и определены по своему идейному значению, как у Чехова, но обладают глубокой поэтической одухотворенностью, проникновенностью лирического чув-

ства. Как и для Чехова, для Бунина природа являлась источником душевного обновления, света и радости. При всей тонкости его пейзажных описаний и замечательном живописном мастерстве писателя, сторона чисто изобразительная не являлась для него главенствующей. Сам Бунин признается в стихотворении «Оттепель»:

Нет, не пейзаж влечет меня,
Не краски жадный взор подметит.
А то, что в этих красках светит.
Любовь и радость бытия.

Эпоха бурного развертывания революционного движения в России конца XIX и начала XX века была ознаменована высоким подъемом творческой активности во всех областях искусства. Она явилась порой необычайно пышного расцвета как для русской литературы, так и для музыки, живописи, драматического и оперно-балетного театра. Повсюду выдвигается большое количество ярких и крупных творческих индивидуальностей, отличавшихся силой, оригинальностью и разнообразием дарований. Среди них одно из самых выдающихся мест принадлежит Сергею Васильевичу Рахманинову, который вошел в историю русской музыкальной культуры и как талантливейший композитор, и как величайший представитель отечественной пианистической школы, и как замечательный мастер дирижерского искусства.

Подобно каждому крупному художнику, Рахманинов отличался неповторимостью индивидуального облика. И вместе с тем всеми сторонами своей деятельности он был тесно связан с русской общественной жизнью и искусством того периода, к которому относится созревание и расцвет таланта. Широта и прочность этих связей являлись источником его огромной популярности у современников.

Творчество Рахманинова, взятое в целом, включается в общее широкое русло развития русского реализма на рубеже столетий и с большой яркостью демонстрирует основные, наиболее характерные черты этого нового его этапа. Многочисленные нити связывают музыку Рахманинова с различными явлениями в литературе и искусстве того времени. Для него, как и для многих его современников, духовным отцом и учителем жизни был Чехов. Чеховская тоска по идеалу и красоте, теплота и гуманность отношения к чувствам и переживаниям простого, обыкновенного человека, поэтичность художественного мышления — все это было очень близко Рахманинову и нашло отражение в его собственном творчестве.

Из писателей одного с ним поколения у Рахманинова обнаруживается больше всего прямых, непосредственных связей с Буниным. Их сближал и роднил прежде всего свойственный и тому

и другому проникновенный лиризм восприятия природы. Как и у Бунина, у Рахманинова природа служит часто «поэтическим аккомпанементом человеку», по образному выражению одного из исследователей¹⁷. Родственность восприятия природы обоими художниками особенно явственно выступает в передаче образов природы тихой, затаившейся, безмолвной. В лирическом очерке Бунина, так и называющемся — «Тишина», именно безмолвие и неподвижность вызывают у писателя чувство слияния с прекрасным и вечным. Такую же способность «слышать тишину» отметил у Рахманинова Горький*. Рахманинова сближала с Буниным и горячая любовь к родному быту, к прошлому русского народа, смешанная с глубокой печалью о его тяжелом, горестном настоящем, беспокойством и тревогой за будущее.

Бунин, может быть, превосходил Рахманинова остротой критического взгляда. Но зато в рахманиновской музыке с гораздо большей силой и определенностью звучат активные, жизнеутверждающие настроения. В этом смысле можно говорить о присущем Рахманинову горьковском начале. Светлый ликующий пафос многих его произведений отражает ту непоколебимую веру в человека, восторженное преклонение перед величием и всемогуществом человеческой воли, которые были замечательно воплощены Горьким в его поэме «Человек».

Глубоко национальный композитор, безгранично влюбленный во все русское — в красоту родной природы, поэзию народной жизни, героическое прошлое своей страны, Рахманинов явился достойным наследником и продолжателем великих классических мастеров русской музыки от Глинки и Даргомыжского до Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева и Глазунова. Широко и разносторонне усвоив наследие своих предшественников, он самостоятельно, творчески развил его, обогатил новыми достижениями, нашел свежие, оригинальные средства для того, чтобы правдиво и ярко воплотить образы современной ему действительности, строй чувств и переживаний его современников. Но при всей своей новизне и своеобразии рахманиновское творчество сохраняет явственные связи с традициями отечественной музыкальной классики. Для Рахманинова оставались незыблемыми принципы реализма и народности, являющиеся краеугольными камнями передового, демократического русского искусства.

Он был убежден, что подлинно великое и долговечное искусство может быть создано только на почве народной жизни, художником, любящим свою страну, живущим ее насущными коренными инте-

* Слова «Как хорошо он слышит тишину» были произнесены Горьким после прослушивания рахманиновских прелюдий ор. 23¹⁸.

ресами. Высоко ценил он замечательную красоту и богатство народной песни, считая ее животворящим источником композиторского творчества. «У меня создалось убеждение,— говорил Рахманинов,— что в тех странах, которые особенно богаты народными песнями, естественно развивается великая музыка»¹⁹.

Глубина проникновения во внутренний выразительный строй и язык своей народной песни была, по словам Рахманинова, отличительной чертой всех выдающихся русских композиторов, которые оставались народными и национальными, даже не прибегая к непосредственному использованию мелодий, созданных народом. О себе самом он всегда говорил как о русском художнике, всеми корнями творчества связанным с жизнью своей родины.

Верным последователем великих классиков русской музыки оказывается Рахманинов и тогда, когда подчеркивает роль мелодии как ведущего начала в музыке: «Мелодия — это музыка, главная основа всей музыки, поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает к жизни свое гармоническое оформление»²⁰. Это высказывание прямо перекликается с утверждением Глинки, что гармония, контрапункт и инструментовка должны «дополнять, дорисовывать мелодическую мысль»²¹.

Мелодически-песенное начало, столь ярко выраженное во всей русской музыке, находилось у Рахманинова на первом плане. Наряду с Глинкой, Чайковским, Бородиным он был гениальным мелодистом, одаренным способностью создавать темы необычайной красоты и эмоциональной наполненности, отличающиеся чарующей гибкостью, свободой и широтой дыхания. Как ни странно может теперь показаться, именно эта сторона рахманиновского творчества часто не замечалась или недооценивалась современниками. Их внимание больше привлекали его оригинальный дар красочной оркестрово-гармонической звукописи, совершенное полифоническое мастерство, наконец, специфически «рахманиновский» энергичный и чеканный ритм. Но как бы своеобразно ни выступала индивидуальность композитора в этих сферах, все же лирическая природа дарования Рахманинова полнее и ярче всего проявляется в его мелодике.

Рахманинову были в корне чужды какая бы то ни было предвзятость в выборе средств, желание поразить новизной и необычностью звуковых открытий. Он доверял лишь внутреннему чувству художника-реалиста, которое подсказывало ему верный путь воплощения творческих замыслов. Это отнюдь не умаляет яркого индивидуального своеобразия рахманиновской музыки. Авторское лицо Рахманинова так же легко и безошибочно узнается буквально по нескольким тактам любого из его произведений, как и особый, неповторимый творческий «почерк» Чайковского. И если в свое время по его адресу раздавались впрямь в эклектизме и недостатке

оригинальности, то в ответ на подобные утверждения можно было бы привести тот же довод, которым Н. Я. Мясковский в 1912 году парировал аналогичные выпады критиков модернистского лагеря против гениального русского симфониста. «Стиль Чайковского настолько характерен,— писал он в своей известной статье «Чайковский и Бетховен»,— настолько ясно обнаруживается с первых его шагов, что нет музыканта, даже впервые слышащего какое-нибудь сочинение Чайковского, не смогшего бы сейчас же назвать его автора... О каком же эклектизме может тут быть речь!»²².

Умение делать «чужое» «своим», придавать неожиданно свежий и новый характер даже известным, широко употребительным приемам, являющееся одним из признаков большого, подлинно самобытного творческого дарования, замечается у Рахманинова с очень ранних лет. Уже в первых, юношеских сочинениях, с которыми он выступил публично в возрасте девятнадцати-двадцати лет, наиболее чуткими из современников улавливалось наличие «своего», «рахманиновского». То новое, необычное, что слышалось в музыке молодого композитора, воспринималось и оценивалось по-разному. Если одни горячо приветствовали появление сильного и своеобразного дарования, то у других новизна и оригинальность рахманиновского творчества вызывали неприязнь, раздражение, вплоть до обвинений в «декадентстве» и болезненной извращенности.

По всему складу своего творчества, его внутренней эмоциональной «настройке» Рахманинов был типичнейшим выразителем той критически-переломной эпохи, когда повсюду чувствовалось «приближение великой бури» (Ленин) и подготавливался коренной переворот в сложившемся укладе жизни и отношениях между людьми. И если Рахманинов не всегда был способен осознать исторический смысл и значение тех событий, которые происходили на его глазах, то он чутко реагировал на тревоги и беспокойства своего времени и правдиво отражал в своей музыке общий приподнятый тонус эпохи, с ее страстными порывами, мечтами и ожиданиями. В этом источник долголетия рахманиновского творчества, силы и глубины его воздействия на самые широкие круги слушателей.

СЕМЬЯ, ДЕТСТВО

Сергей Васильевич Рахманинов происходил из дворянской семьи, материальное положение которой сильно пошатнулось в пореформенные годы, а к концу XIX века пришло в полный упадок. Несмотря на свою относительную древность, род Рахманиновых никогда не принадлежал к кругу высокой аристократии и оставался безвестным и мало заметным. Историю этого рода мы узнаем из книги «Исторические сведения о роде дворян Рахманиновых», изданной в 1895 году профессором Киевского университета, в свое время довольно видным ученым в области математики и механики И. И. Рахманиновым (с семьей С. В. Рахманинова он находился в отдаленном родстве).

Согласно приводимым в ней данным основоположником рода был сын молдавского господаря Стефана IV по прозвищу Вечин, переселившийся в Россию в конце XV века. Но снискать любовь и доверие московских государей ему не удалось, за что-то он подвергся опале и был сослан в Углич. Сын Вечина Василий был прозван Рахманином, откуда происходит и фамилия Рахманинов.

В 1727 году стольник Иевлий Кузьмич Рахманинов купил землю с угодьями и крепостными людьми в Тамбовском наместничестве, которое оставалось главным местом жительства Рахманиновых вплоть до второй половины XIX века. От этого Рахманинова по прямой линии произошел и композитор Сергей Васильевич. Двое сыновей Иевлия Кузьмича, Федор и Герасим — один капрал, другой солдат Преображенского полка, — участвовали в возведении на престол Елизаветы Петровны. Об этом событии следует упомянуть потому, что оно послужило источником известного возвышения и упрочивающегося благополучия Рахманиновых. Щедро вознаградившая всех своих сторонников и пособников, императрица пожаловала Герасиму Иевлевичу Рахманинову грамоту с подтверждением дворянства, поскольку «оным Рахманиновым на то их

дворянства диплома по ныне еще не дано было»¹. К грамоте было приложено описание родового герба в виде щита с надписью «за верность и ревность». Герасим Иевлевич сумел с выгодой для себя купить село Знаменское в Козловском уезде, ставшее родовым имением Рахманиновых. Это имение унаследовал его младший сын Александр *, о котором сообщается в «Исторических сведениях», что «он был отличный музыкант (играл на скрипке); 23 лет женился на Марии Аркадьевне Бахметьевой, которой вся семья известна своими музыкальными способностями»². М. А. Бахметьева состояла в родстве с известным композитором духовной музыки Н. И. Бахметьевым, который в течение ряда лет возглавлял Придворную певческую капеллу, и сама была недурной пианисткой, о чем вспоминала впоследствии ее внучка В. А. Сатина³.

Музыкальная одаренность А. Г. и М. А. Рахманиновых была унаследована и некоторыми из их детей и внуков. В семье Рахманиновых было широко развито домашнее музицирование, музыкой здесь горячо увлекались и любили ее. Особенно интересна в этом отношении личность деда Сергея Васильевича, Аркадия Александровича Рахманинова — одаренного пианиста-любителя и композитора, который был известен и в столичных музыкальных кругах. В «Исторических сведениях» о нем сообщается: «Аркадий Александрович был прекрасный виртуоз на фортепиано и много раз участвовал в благотворительных концертах; музыкальные знаменитости, приезжавшие в Тамбов для концертов, часто приглашали Аркадия Александровича участвовать в них. Когда он бывал в Петербурге, то был приглашаем к графам Виельгорскому и Львову на музыкальные вечера, в которых принимал и участие. Некоторые из музыкальных его сочинений были в свое время напечатаны. Как богатый человек, он из своих музыкальных способностей не делал профессии»⁴.

Музыка занимала главное место в интересах А. А. Рахманинова, который рано оставил службу и, уединившись в своем наследственном имении Знаменском, вел тихий и спокойный образ жизни. По складу своей натуры он вряд ли мог быть особенно рачительным хозяином-помещиком. Унаследованное состояние позволяло ему отдавать достаточно времени любимому занятию, не отвлекаясь посторонними заботами. Внучка Аркадия Александровича, А. А. Трубникова, вспоминает: «До последних дней своих дедушка не

* Старший сын Г. И. Рахманинова, Иван, вошел в историю русской журналистики XVIII века как человек, связанный с передовыми литературными кругами конца этого столетия, владелец типографии, издававший в 1788—1789 годах журнал «Утренние часы», а затем сотрудничавший с И. А. Крыловым в издании «Почты духов» Характеристика его идейных позиций имеется в книге П. Н. Беркова «История русской журналистики XVIII века»².

бросал музыки и ежедневно с утра садился за рояль»⁶. По свидетельству той же мемуаристики, «им было написано много романсов, хоров и пр., но мало что сохранилось». «Я очень счастлива, — добавляет Трубникова, — что у нас сохранились две шуточные его вещи, написанные им к елке 1869 года и посвященные его дочерям Ваве и Мане»⁷.

Упомянутые в этих строках пьесы в настоящее время находятся в архиве С. В. Рахманинова в ГЦММК. Обе они датированы 25 декабря 1869 года. На тигульных листах рукописей нарисована виньетка с изображением елки в кадшке. Одно из сочинений — это шуточный романс «Таракан» (в скобках указано: «Фантастическая выказка») на слова И. П. Мяглева с припиской: «Романс посвящается Варваре Аркадьевне Рахманиновой Ф А Т Е Р О М» и обозначением «ор. 77»⁸. Вторая пьеса — «Прощальный галоп 1869-му году» для фортепиано в четыре руки, посвященный другой дочери Аркадия Александровича — Марии Аркадьевне⁹. Обе вещи достаточно непритязательны по фактуре и характеру музыки, хотя в первой из них есть остроумные характеристические штрихи, напоминающие Даргомыжского.

Кроме этих пьес, написанных для празднования рождества в семейном кругу, мы находим еще два романса Аркадия Александровича в рукописном нотном альбоме, принадлежавшем семье Рахманиновых¹⁰. Альбом этот, включающий главным образом вокальные сочинения разных авторов, по своему составу типичен для любительского домашнего музицирования середины прошлого века*. Наряду с такими популярными тогда композиторами, как А. Е. Варламов, А. Л. Гурилев, П. А. Булахов, А. И. Дюбюк, мы встречаем здесь имена и М. И. Глинки («Сомнение»), и А. С. Даргомыжского («Еще молитва» на слова Ю. В. Жадовской), и Ф. Шуберта («Приют», «Жалоба девушки» — первый без подтекстовки и без указания автора и заглавия), и великосветских amateurs вроде княгини Е. В. Кочубей, князя Н. П. Трубецкого и им подобных.

Попадают и совсем неловкие, беспомощные дилетантские пробы пера без имени автора, вряд ли, однако, принадлежащие А. А. Рахманинову. Его романсы написаны гладко, технически корректно, даже с известным изяществом, но не поднимаются над уровнем средней салонной продукции того времени. Романс «Соня» на слова некоего Соковнина («Взору прелестна, сердцу мила») в ритме мазурки напоминает манеру Гурилева. Нельзя признать удачным романс «Вечерний звон» на слова известного стихотворения И. И. Козлова:

* Имеющиеся в альбоме даты 1847 и 1871 годов позволяют приблизительно установить тот отрезок времени, в течение которого он мог быть создан.

музыка этого романса, в духе фильдовских ноктюрнов, с некоторым налетом слащавой салонности, явно не соответствует поэтическому строю текста*.

Более привлекателен дуэт для сопрано и тенора «Где ты, звездочка» на слова Н. П. Грекова, сохранившийся в виде отдельной рукописи¹¹. По своему музыкальному складу он близок к варламовско-гурилевскому типу «русской песни» и не лишен мелодической свежести и теплоты выражения.

В нашем распоряжении почти не имеется документальных сведений о публичных выступлениях А. А. Рахманинова как пианиста**. Вероятно, он принимал участие в «благородных» концертах, устраивавшихся в Тамбове с благотворительной целью. Сообщения о подобном рода концертах постоянно публиковались в «Тамбовских губернских ведомостях», но имена участников в них не приводятся. А. А. Рахманинов старался следить за событиями музыкальной жизни, однако сам редко выезжал за пределы Тамбовской губернии, и его связи с представителями столичных музыкальных кругов ограничивались по преимуществу перепиской.

Имя его неожиданно всплывает в журнально-газетной полемике начала 60-х годов, связанной с борьбой за новые формы музыкальной жизни в России и рост профессиональной музыкальной культуры. Непосредственным поводом для этой полемики, как известно, послужила статья А. Г. Рубинштейна «О музыке в России», опубликованная в первом номере журнала «Век» за 1861 год. Среди печатных откликов на нее любопытна заметка под названием «Степной отголосок на статью г. Рубинштейна „О музыке в России“», помещенная в газете «Русский мир» от 22 июля того же года за подписью: Арк. Р-х-м-н-в-ъ. Эта заметка неоднократно упоминалась в музыковедческих работах, но об авторе ее говорилось неопределенно — «некий помещик», «представитель помещичьего мира». Между тем это не мог быть никто иной, кроме деда С. В. Рахманинова, Аркадия Александровича. Не говоря уже о достаточной

* Этот романс был напечатан в 1840-х годах музыкальным издателем Г. К. Клевером. Кроме того, есть сведения об издании романсов А. А. Рахманинова «Глаза» на слова А. В. Кольцова и «Когда б он знал, как дорого мне стоит» на слова Е. П. Растопчиной.

** В «С.-Петербургских ведомостях» от 24 марта 1834 года проскользнуло сообщение о благотворительном концерте, данном в Орле 28 февраля в связи с сильно возросшими ценами на хлеб, которые «повергли беднейших из жителей в крайность». «Спешим довести до общего сведения о подвиге человеколюбия и благотворительности, которого мы были свидетелями», — пишет автор корреспонденции. Далее перечисляются имена любителей и любительниц, принявших участие в концерте: «княжна Г. Б. Куракина и А. А. Рахманинов на фортепиано, Авдотья Павловна Глинка на арфе и И. И. Семенов на скрипке пленили слушателей своєю игрою». (Приношу благодарность В. А. Натансону, указавшему мне на это сообщение.)

прозрачности самого шифра, никаких сомнений не оставляет адрес, указанный при подписи: «Козлов (Тамбовской губернии). Село Знаменское».

Типичный представитель просвещенного музыкального дилетантизма, А. А. Рахманинов усмотрел в выступлении Рубинштейна угрозу развитию домашнего любительского музицирования, с которым он был тесно связан. Как верно заметил Л. А. Баренбойм, автор заметки в «Русском мире», в сущности, не оспаривает основные положения рубинштейновской статьи¹². Напротив, он очень высоко оценивает деятельность «благотельного и небывалого у нас» Русского музыкального общества. У него вызвал тревогу и протест лишь «грозный приговор над всеми любителями», который, как ему показалось, произносит прославленный артист. А. А. Рахманинов упрекает Рубинштейна в огульном смешении высококультурных любителей, серьезно и ответственно относящихся к своим музыкальным занятиям, с массой безграмотных дилетантов, которые лишены элементарных познаний в музыке и профанируют искусство: «Здесь мы позволим себе спросить г. Рубинштейна, кого он разумеет в статье своей под именем любителей музыки? Уж не тех ли профанов, которые, говоря его словами, не зная ни т о н о в, ни р а з м е р а, не умея разыграть четырех тактов *à livre ouvert*, смело судят и рядят о музыке, а еще с большей смелостью берутся за музыкальные сочинения. В таком случае мы ответим автору, что вся его грозная статья не достигает цели; стоит ли с такой олимпийской важностью толковать об этих самозванцах-музыкантах? Для этого довольно нескольких строк, довольно одной легкой насмешки!..»¹³. В следующих, иронических по тону строках обнаруживается музыкальная «родословная» рубинштейновского оппонента: «Бедные ученики Фильда, Гензельта, Леопольда Мейера; вы, верно, плохо пользовались уроками ваших знаменитых наставников...»

К ученикам этих выдающихся музыкантов и музыкальных педагогов, пользовавшихся высоким авторитетом в России первой половины и середины прошлого столетия, А. А. Рахманинов, видимо, причислял и самого себя. Отстаивая права и честь музыкального любительства, он находит различие между артистом-профессионалом и любителем только в социальном положении того и другого, а не в уровне художественного мастерства: «Да, мы вполне согласны с автором, что труд необходим и для артиста, и для любителя; но различие этого труда уславливается различием положения артиста от положения любителя»¹⁴.

Следует признать, что основной «пафос» статьи Рубинштейна, стремившегося к широкой демократизации музыкальной жизни и к тому, чтобы повысить роль профессионала-музыканта, обеспечить

ему прочное, уважаемое положение в обществе, не был по-настоящему понят А. А. Рахманиновым. В его суждениях проявляются черты сословной ограниченности и консерватизма. Вместе с тем столь горячая защита им любительского музицирования была понята в условиях того времени, особенно если учесть обстановку и среду, в которой приходилось жить автору «Степного отголоска». Оживление и подъем, начавшиеся в музыкальной жизни столичных городов России в 60-х годах XIX века, лишь постепенно распространялись за пределы Петербурга и Москвы, охватывая различные области российской провинции. Тамбов представлял собой отдаленную периферию, путь к нему был долгим, и туда редко заезжал кто-нибудь из известных музыкантов. Приезд видных гастролеров становился каждый раз событием. Такими редкими событиями были выступления скрипача Н. Я. Афанасьева в 1849 году, хоровой капеллы князя Ю. Н. Голицына в 1856 году, пианиста С. Шиффа в 1857 году. Иногда на сцене Тамбовского театра давали спектакли итальянские оперные труппы — неизвестно, впрочем, каков был их уровень. Но главную роль в музыкальной жизни города играли местные любительские силы *.

А. А. Рахманинов старался привить любовь к музыке и своим детям, обучая их сам игре на фортепиано. Особенной музыкальностью отличался Василий Аркадьевич — отец композитора, по воспоминаниям близких родных обладавший хорошей пианистической техникой и красивым, мягким звуком **. По семейной традиции он служил на военной службе, в Гродненском гусарском полку. Выйдя в отставку, В. А. Рахманинов женился на дочери известного военного деятеля генерала П. А. Бутакова Любови Петровне. 20 марта 1873 года у них родился сын Сергей, бывший третьим по старшинству ребенком в семье ***.

Детские годы композитора прошли в атмосфере тихого усадебного быта, среди суровой, но живописной природы русского Севера, образы которой глубоко запечатлелись в психике Рахманинова.

* В 1859 году в газете «Тамбовские губернские ведомости» от 4 апреля (№ 14) была напечатана статья «Мысли по поводу благотворительных спектаклей и концертов», в которой содержался призыв к местным любителям активнее поддерживать эти начинания.

** В. В. Яковлев пишет, основываясь на свидетельствах близких композитору лиц: «В семье его отца встречались серьезные любители музыки, умевшие прекрасно исполнять Шумана и Шопена...» ¹⁵.

*** По общепринятому мнению, С. В. Рахманинов родился в наследственном имении своей матери — Онег Новгородской губернии. Так думал и сам композитор. Из недавно обнаруженной метрической записи явствует, однако, что местом его рождения было Семеново Старорусского уезда, вероятно, полученное отцом композитора в приданое при его женитьбе на Л. П. Бутаковой. Но Сергей Васильевич находился, по-видимому, еще в младенческом возрасте, когда его родители переехали в Онег, с которым были связаны самые ранние его воспоминания ¹⁶.

Рано проявилась необычайная музыкальная одаренность мальчика. Первые уроки музыки ему давала мать. Уже в четырехлетнем возрасте он довольно бойко играл на фортепиано и читал ноты с листа. А. А. Трубникова рассказывает следующий эпизод, сохранившийся в семейных преданиях: «Однажды, когда Сережа был еще маленьким мальчиком, приехал в Онег его дед — Аркадий Александрович Рахманинов. Он сел с внуком играть в четыре руки сонату Бетховена. Играли они с увлечением; когда кончили сонату, дед с радостью и гордостью повернулся к внуку. В это время открылась дверь и вошла бывшая кормилица Сережи, местная крестьянка. Она пришла просить воз соломы на починку крыши своей избы.

— Ты заслужила много больше за то, что выкормила мне такого внука,— сказал дед женщине, так и не понявшей, почему заслужила так много, если ее „выкормыш“ ловко играет на фортепианах...»¹⁷.

Любопытен и другой эпизод, о котором напомнила Рахманинову спустя более полувека пожилая швейцарская женщина мадам Дефер, которая жила в юные годы в Онеге в качестве гувернантки сестер Сергея Васильевича. Эпизод этот относится к 1880 году, когда Сереже было семь лет. Однажды вся семья отправилась на прогулку, а Сережа из-за нездоровья был оставлен дома с гувернанткой. Мальчик попросил ее спеть любимую песню его матери, а сам сел за фортепиано. «Я не приняла это всерьез,— рассказывает Дефер,— но вы настаивали, и я согласилась. Каково было мое удивление, когда я услышала, как вы берете вашими маленькими ручонками аккорды, может быть, не полные, но без единой фальшивой ноты. Вы заставили меня три раза спеть шубертовскую „Жалобу девушки“, а я обещала не рассказывать вашей матери, как мы провели время после обеда. К несчастью или, скорее, к счастью, я не сдержала мое слово и рассказала вашей матери об этом вечере. На следующее утро новость дошла до ушей вашего деда (Бутакова), который приехал ближайшим поездом и распорядился, чтобы ваш отец поехал в Петербург и привез хорошего фортепианного педагога из консерватории»¹⁸.

С этого времени начались систематические занятия Рахманинова музыкой под руководством пианистки А. Д. Орнатской, окончившей Петербургскую консерваторию. Но вопрос о его будущем еще не был решен, и родные готовили его к поступлению в Пажеский корпус. Вскоре, однако, семейные обстоятельства Рахманиновых резко изменились, что заставило отказаться от этого плана. Отец Сережи, В. А. Рахманинов, легкомысленный человек, склонный к рассеянному образу жизни, промотал все свое состояние и состояние своей жены, оказавшись перед угрозой полного разорения. В 1882 году имение Онег было продано и семья вынуждена была переселиться в Петербург, не имея достаточных средств к существо-

ванию. Старших детей отдали в разные учебные заведения: сестра Елена* поступила в закрытый пансион, брат Владимир—в Кадетский корпус, девятилетний Сережа был зачислен в консерваторию на стипендию профессора Г. Г. Кросса в класс преподавателя В. В. Демьянского.

Крутая ломка жизненного уклада тяжело отразилась на душевном состоянии впечатлительного мальчика. Вырванный из привычной обстановки, он тосковал по родному приволью, тишине и покою усадебной жизни**. Самой большой радостью для него были поездки на летние месяцы к бабушке С. А. Бутаковой в ее имение Борисов под Новгородом. Чувство одиночества и покинутости, неуютности окружающего быта усиливалось тяжелыми раздорами между родителями, приведшими в конце концов к полному разрыву. Мать не имела возможности уделять Сереже достаточно внимания. Некоторое время он жил у своей тетки со стороны отца — М. А. Трубниковой, где с ним обращались тепло и ласково, но по-настоящему не занимались его воспитанием. Все это привело к тому, что он стал относиться к занятиям в консерватории небрежно, манкировал ими и оказался неуспевающим по ряду основных предметов. В результате после трех лет обучения, весной 1885 года, встал вопрос о его исключении из консерватории.

Думается, что здесь была вина не только нерадивого и недисциплинированного ученика, но и педагогов, которые не сумели в полной мере оценить дарование гениального мальчика и, подойдя к решению вопроса формально, не приняли всех возможных мер для того, чтобы исправить положение. К счастью, в это время в Петербурге оказался человек, проявивший большую чуткость по отношению к юному Сергею Рахманинову. Это был его двоюродный брат А. И. Зилоти, еще молодой, начинающий пианист, пользовавшийся, однако, уже достаточной известностью и авторитетом в музыкальном мире. Прослушав Сережу по просьбе его матери, Зилоти рекомендовал направить его в Москву к известному фортепианному педагогу Н. С. Звереву. Этот шаг оказался решающим в музыкальной судьбе С. В. Рахманинова.

* Е. В. Рахманинова была очень музыкальна и обладала превосходным голосом (контральто). В воскресные и праздничные дни, когда она возвращалась домой из пансиона, Сережа часто аккомпанировал ее пению. Весной 1885 года, находясь в Москве, она решила пойти на пробу в Большой театр и сразу была принята. Известный певец и вокальный педагог И. П. Прянишников взялся подготовить ее к исполнению первых ролей, но летом того же года она умерла от чахотки.

** С. А. Сатина пишет, вспоминая о фотографии С. В. Рахманинова начала 80-х годов: «Поражает на этом снимке грустное выражение лица мальчика»¹⁹.

ГОДЫ УЧЕНИЯ В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Юный питомец Н. С. Зверева и музыкальная Москва 1880-х годов

Москва стала для Рахманинова родным городом. Здесь он нашел близкую себе среду, чутких, внимательных руководителей, которые сразу же оценили выдающуюся одаренность мальчика и сумели направить его развитие по верному пути. Здесь созрел и возмужал талант Рахманинова, сформировалась его личность, пришли к нему первые артистические и творческие успехи. С Москвой же связан был и самый яркий, плодотворный период его деятельности, когда годы ученичества миновали и он вступил на самостоятельный путь.

В середине 80-х годов музыкальная жизнь Москвы переживала пору интенсивного подъема. Москва стала уже не следующим после Петербурга, а одним из двух равных по значению центров развития русской музыки и музыкального просвещения. Если после смерти Н. Г. Рубинштейна (1881) иногда высказывались сомнения в том, насколько прочными и жизнеспособными окажутся созданные им учреждения — Московское отделение Русского музыкального общества (РМО) и Московская консерватория, то уже ближайшие годы обнаружили полную несостоятельность подобного скепсиса. Немалая роль в укреплении авторитета Москвы как музыкального города принадлежала П. И. Чайковскому, который был избран в начале 1885 года директором Московского отделения РМО и в качестве такового оказывал воздействие на все стороны его деятельности. Он принимал непосредственное участие в разработке программ концертов РМО, приглашении гастролеров-солистов, сам нередко стоял за дирижерским пультом. В не меньшей степени ощущалось влияние Чайковского и в консерватории, где он постоянно бывал на экзаменах и ученических концертах, участвовал в решении важнейших вопросов учебной жизни, хотя сам и не вел педагогической работы.

Московская консерватория, пережив после кончины Н. Рубинштейна полосу разброда и шатаний, твердо становится на ноги

с избранием С. И. Танеева на пост директора в 1885 году. Танеев сразу же начал проводить ряд мер, направленных на поднятие учебной дисциплины и улучшение педагогического процесса, и уже первый год его директорства дал в этом отношении ощутимые результаты.

Поступив осенью 1885 года в Московскую консерваторию, Рахманинов поселился у своего педагога Н. С. Зверева, который совершенно безвозмездно принимал к себе на полный пансион нескольких талантливых мальчиков, целиком заботясь об их воспитании. В свое время пансионером Зверева был Зилоти. Когда к Звереву поступил Рахманинов, у него учились и жили М. Л. Пресман, впоследствии известный педагог и музыкальный деятель, и Л. А. Максимов, рано умерший высокоодаренный пианист. Одним из любимых учеников Зверева был А. Н. Скрябин, который одновременно с занятиями в консерватории учился в Кадетском корпусе, где и жил. Он несомненно встречался с Рахманиновым в классе Н. С. Зверева, а потом и в теоретических классах, и начало знакомства двух прославленных впоследствии художников должно быть отнесено к этому времени.

Дом в Ружейном переулке близ Смоленской площади, занимавшийся Зверевым, представлял собой очень своеобразный «Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов», как озаглавил свои воспоминания об учителе Пресман, а сам хозяин дома был весьма интересной и колоритной личностью.

Выходец из небогатой дворянской семьи, Николай Сергеевич Зверев одновременно с занятиями в московской гимназии и Петербургском университете брал уроки у популярных в середине XIX века пианистов А. И. Дюбюка и А. Л. Гензельта. По свидетельству старших учеников Зверева, слышавших его исполнение, он играл очень тонко, музыкально, технически изящно, но не готовил себя к артистической карьере и никогда не выступал публично. Не окончив курс в университете, Зверев вернулся в Москву и стал заниматься музыкально-педагогической деятельностью. Через посредство Дюбюка, состоявшего тогда профессором Московской консерватории, он познакомился с Н. Рубинштейном и в 1870 году был приглашен последним в консерваторию в качестве преподавателя младших фортепианных классов. Благодаря своей общительности, уму, такту, умению обходиться с людьми Зверев быстро привлек к себе симпатии молодой части педагогов и стал постоянным членом образовавшегося еще в 60-х годах «консерваторского кружка», в состав которого входили П. И. Чайковский, Н. Д. Кашкин, К. К. Альбрехт, Г. А. Ларош. Примерно в одно время со Зверевым к этому кружку присоединился и переехавший из Петербурга Н. А. Губерт¹.

В 80-х годах кружка уже не существовало, но дружеские связи между отдельными его членами сохранялись. В частности, Чайковский продолжал относиться с теплым дружеским чувством к Звереву и постоянно бывал запросто в его доме. К тому времени Зверев был уже профессором и пользовался широкой известностью в Москве как один из авторитетнейших фортепианных педагогов. В его внешнем облике и манере держаться появились черты уверенного достоинства, подчеркнутой независимости и даже барственного величия, под которым скрывались, впрочем, необычайная доброта и мягкосердечие. Дочь основателя картинной галереи П. М. Третьякова, В. П. Третьякова, ставшая в 1887 году женой Зилоти, так описывает свое впечатление от визита к Звереву: «Встретил нас Николай Сергеевич с таким „барственным“ радушием, но и не без маленьких колкостей, что было характерно для него. Я только тут его рассмотрела. Ему шла роль хозяина дома. Очень высокий, тонкий, с бритым, острым лицом, горбатым носом, умными серыми глазами, белыми, волнистыми, зачесанными назад волосами, прекрасно одетый,— он был аристократом в лучшем смысле слова. Он был барином-шестидесятником, либералом»².

Зверев обладал широким кругом знакомств среди московской интеллигенции. Его хлебосоольство, радушие, дар живого и остроумного собеседника привлекали к нему в дом множество гостей, в числе которых бывали очень интересные, содержательные люди. На традиционных воскресных обедах, отличавшихся простотой, но обилием и добротностью пищи, присутствовали и жившие у Зверева ученики, которые имели возможность таким образом знакомиться со всеми посетителями дома и слушать их оживленные застольные беседы.

Двенадцатилетний Сережа Рахманинов, поселившись у Зверева, попал в совершенно новую для него среду, уровень интересов которой был значительно выше того, что ему приходилось раньше видеть и слышать в своей семье. Разумеется, это должно было благотворно воздействовать на общее и музыкальное развитие мальчика.

Вспоминая годы, проведенные им в доме Зверева, Рахманинов рассказывал: «Этот строгий учитель совершенно преображался по воскресеньям. Его дом с полудня и до вечера был открыт для крупнейших представителей московского музыкального мира. Заходили Чайковский, Танеев, Аренский, Сафонов, Зилоти, а также профессора университета, юристы, актеры, и время проходило в беседах и музицировании. Для нас, мальчиков, самым восхитительным в этих воскресеньях было то, что Зверев не разрешал кому бы то ни было из присутствующих музыкантов прикасаться к роялю, разве только для разъяснения своих критических высказываний. Един-

ственными исполнителями бывали мы. Наше импровизированное исполнение доставляло Звереву величайшую радость. Независимо от того, как мы играли, его суждение всегда бывало одинаковым: „Отлично! Прекрасно! Превосходно!“ Я не нахожу слов, чтобы выразить, каким стимулом для нашего самолюбия была эта необходимость играть перед крупнейшими московскими музыкантами и выслушивать их снисходительную критику, и как ободряло нас их восхищение»³.

Среди лиц, встречи с которыми сыграли особенно большую роль в судьбе юного Рахманинова, прежде всего должен быть назван Чайковский. В середине 80-х годов известность и слава Чайковского достигли зенита. В русской музыке этого времени не было фигуры, равной ему по авторитету и популярности в самых широких слоях общества. Культ Чайковского безраздельно царил в доме Зверева и среди всего того музыкального окружения, в котором очутился Рахманинов. Преклоняясь перед творчеством великого мастера, он не мог не поддаться и личному обаянию Чайковского. Со своей стороны Чайковский сумел чутко оценить выдающуюся одаренность зверевского питомца и уже в первых незрелых композиционных опытах Рахманинова проницательно угадал задатки блестящего будущего. Рахманинов сохранил до конца своей жизни глубокую признательность к Чайковскому, постоянно подчеркивая, что именно ему он был обязан своими решающими творческими успехами.

Неизгладимое впечатление осталось у Рахманинова и от встреч с А. Г. Рубинштейном, которого он высоко ценил и в более поздние годы не только как одного из величайших в истории исполнительского искусства пианистов, но и как значительного композитора⁴. По свидетельству Пресмана, А. Рубинштейн часто бывал у Зверева в начале 1886 года, когда им был проведен в Москве цикл знаменитых Исторических концертов⁵. Игру Сережи Рахманинова А. Рубинштейн мог слышать во время своих посещений Московской консерватории*. Однако такого личного чувства привязанности к нему, как к Чайковскому, у Рахманинова не было. Мы не располагаем также какими-либо свидетельствами об оценке А. Ру-

* Со слов самого Рахманинова, С. А. Сатина сообщает об одном из ученических вечеров консерватории, на котором играли в присутствии А. Рубинштейна он, А. Н. Скрябин и И. А. Левин⁶. В монографии же С. Бертенсона и Дж. Лейды этот случай отнесен к 1885 году, причем указывается, что Рахманинов играл «Английскую сюиту» а-moll Баха⁷. Авторы связывают этот приезд Рубинштейна в Москву с сотым спектаклем «Демоны» в Большом театре под собственным управлением композитора. Однако здесь явно перепутаны даты и события разных лет. Сотое представление оперы А. Рубинштейна отмечалось в Петербурге в Мариинском театре 1 октября 1894 года. В Москве же Рубинштейн дирижировал «Демоном» 22 сентября 1886 года.

бинштейном рахманиновского пианистического дарования и творчества.

О самом Звереве как музыкальном педагоге высказывались разные суждения. А. П. Островская называет его «одним из апологетов педагогики „отсюда-досюда“»⁸, подчеркивая тем самым педантизм и известную ограниченность его педагогических методов. Действительно, Зверев бывал всегда строго пунктуален на занятиях, точно формулируя все задания и требуя от учеников столь же твердого, неуклонного их выполнения. Сохранившиеся записи его уроков Е. А. Бекман-Щербине⁹ дают наглядное представление об этой скрупулезной систематичности. Но если Зверев, не будучи сам музыкантом-исполнителем крупного масштаба, не мог дать своим ученикам окончательной артистической шлифовки, то на ранних ступенях обучения он закладывал у них прочную основу для дальнейшего роста и совершенствования. Первым его требованием в работе над произведением было безупречное знание нотного текста. Малейшая погрешность в этом отношении выводила его из себя*. Так же требовательно относился Зверев к технической чистоте, отчетливости исполнения, ясности и осмысленности фразировки, к качеству звучания инструмента. Насколько можно судить по имеющимся свидетельствам, он оставался последователем фильдовской пианистической школы, ставившей во главу угла мягкость, певучесть, техническую легкость и изящество, традиции которой были им восприняты от Дюбука.

Пресман пишет: «Говорить о Звереве как о педагоге-аналитике, то есть педагоге в самом широком смысле этого слова, конечно, не приходится. Самым ценным, чему он учил, это было — постановка рук. Зверев был положительно беспощаден, если ученик играл напряженной рукой и, следовательно, играл грубо, жестко, если при напряженной кисти ученик ворочал локтями. Зверев давал много, правда, примитивных упражнений и этюдов для выработки различных технических приемов. Безусловно ценным в его преподавании было то, что с самого начала он приобщал своих учеников к музыке. Играть без ритма, безграмотно, без знаков препинания у Зверева нельзя было, а ведь в этом — весь музыкальный фундамент, на котором уже не трудно строить самое большое художественное здание»¹¹.

Но Зверев был не только отличным учителем фортепианной игры для младших классов консерватории, а также и рачительным воспитателем своих учеников. Он интересовался всем, что могло волновать находившихся у него в классе подростков и юношей.

* В воспоминаниях Пресмана есть рассказ о том, как Зверев пришел в бешенство, когда все три его питомца подряд сыграли концерт As-dur Д. Фильда с одной и той же ошибкой¹⁰.

всесторонне заботился об их развитии, прививал им ответственное отношение к труду и ко всем своим поступкам. Для Сережи Рахманинова, который не получил правильного, систематического воспитания в родной семье и был в значительной степени предоставлен самому себе, это имело особенно важное значение.

Зверевские питомцы («зверята», как их называли в шутку) много музицировали и знакомились с музыкальной литературой под руководством своего педагога. Они переигрывали множество классических произведений симфонической музыки в четыре руки и в восемь рук на двух фортепиано, а некоторые из бетховенских симфоний исполняли даже наизусть*. Вместе с учителем они посещали все сколько-нибудь примечательные концерты и оперные спектакли.

Одним из самых ярких музыкальных впечатлений Рахманинова уже в первый год пребывания в Москве было посещение цикла Исторических концертов А. Рубинштейна.

Вспоминая много времени спустя об этих концертах, Рахманинов особенно отмечал вдохновенное исполнение Рубинштейном бетховенской «Аппассионаты» и сонаты b-moll Шопена — двух монументальных произведений, занявших впоследствии важное место в его собственном пианистическом репертуаре. Ему запомнилось, в частности, что Рубинштейн повторил финал шопеновской сонаты, так как ему показалось, что он не достиг желаемого эффекта в заключительном пассаже. «Я мог бы слушать этот пассаж еще и еще»¹³, — произнес по этому поводу Рахманинов.

Среди выдающихся исполнителей-солистов, выступавших в Москве в те годы, когда Рахманинов учился и жил у Зверева, были пианисты А. Н. Есипова, С. Менцер, Э. д'Альбер, А. Грюнфельд, А. Рейзенауэр, скрипачи Э. Изаи, Л. С. Ауэр, А. Бродский, виолончелист К. Ю. Давыдов и ряд других. Зверев не просто водил своих воспитанников на концерты, чтобы доставить им удовольствие, но заставлял их потом анализировать и оценивать исполнение. Обсуждались и рецензии на слышанные концерты.

Во главе симфонических концертов Московского отделения РМО до 1889 года стоял М. К. Эрмандерфер — высококультурный мастер и тонкий, темпераментный художник, подвергавшийся, однако, критике за недостаточное внимание к русской музыке. Основания для подобных упреков несомненно имелись. Произведения петербургских композиторов лишь изредка появлялись в его программах, причем для этого необходим был большей частью какой-нибудь особый повод. Так, 6 марта 1887 года в память недавно умершего Бо-

* Пресман рассказывает, как был поражен Танеев, когда четверо учеников Зверева, в числе которых был и Рахманинов, сыграли наизусть перед экзаменационной комиссией Пятую симфонию Бетховена¹².

родина были исполнены его Первая симфония и ария из «Князя Игоря». В этом же сезоне исполнялась «Сербская фантазия» Римского-Корсакова, в следующем — его же «Увертюра на три русские песни». Этим ограничивается круг «кучкистских» произведений, которые могла услышать московская публика за данный период в концертах РМО. Положение изменилось только на исходе 80-х годов, после отъезда Эрмандерфера за границу, когда была установлена сначала система гастрольных выступлений разных дирижеров (в том числе и русских), а затем руководство симфоническими концертами взял в свои руки В. И. Сафонов.

Но зарубежная симфоническая музыка от Моцарта и Бетховена до Шумана и Листа была представлена в программах Эрмандерфера достаточно широко и полно. Из русских композиторов постоянно звучал Чайковский. Исполнялись и симфонические произведения А. Рубинштейна.

Благодаря Звереву Рахманинов вместе со своими однокашниками имел возможность услышать и прославленных мастеров вокального искусства. «В концертах или оперных театрах,— вспоминает Пресман,— нам посчастливилось слышать таких исполнителей, как супруги Н. Н. и М. И. Фигнер, Ф. В. Литвин, М. Зембрих, Е. Тетрацини, А. Барби, М. Гай, А. Мазини, М. Баттистини, Ф. Таманьо, Дж. Кашман и другие» *¹⁴.

Нельзя сомневаться, что Зверев водил своих питомцев не только в итальянскую, но и в русскую оперу. Он безусловно считал нужным познакомить их и с глинкаскими операми, и с образцами зарубежной оперной классики, шедшими на московской сцене, и, конечно же, с оперными произведениями горячо любимого им Чайковского. Кроме «Евгения Онегина», находившегося в основном репертуаре Большого театра с 1881 года, в середине 80-х годов из опер Чайковского продолжал идти «Мазепа», поставленный в 1883 году. В начале 1887 года состоялась московская премьера «Черевичек», которой дирижировал автор. Возможно, что Зверев ходил со своими учениками и на «Снегурочку» Римского-Корсакова, впервые показанную в Москве С. И. Мамонтовым в 1885 году. Вряд ли мог он пройти мимо такого факта, как первая московская постановка «Бориса Годунова» Мусоргского в декабре 1888 года, о которой уже заранее сообщалось в печати как о «самом крупном событии текущего сезона»¹⁵.

Этот краткий обзор дает приблизительное представление об обилии и разнообразии тех музыкальных впечатлений, которые мог

* Кое в чем память изменила автору данного свидетельства. Так, знаменитая испанская певица Мария Гай, особенно прославившаяся исполнением партии Кармен, начала свою артистическую карьеру позже и выступала в России только в 1900-х годах.

получить Рахманинов в первые годы своего пребывания в Москве. К этому надо прибавить впечатление от посещения драматических театров.

По свидетельству С. А. Сатиной, Зверев постоянно брал с собой живших у него мальчиков на спектакли Малого театра и гастрели знаменитых европейских актеров, выступавших обычно во время великого поста, когда русские театральные представления были запрещены.

Малый театр, несмотря на испытывавшиеся им в 80-х годах организационные и репертуарные трудности, сохранял высокие традиции Щепкина и Мочалова, оставаясь одним из центров московской культурной жизни. «В Малом театре, — пишет его историк, характеризуя этот период, — в творчестве его крупнейших актеров продолжают звучать передовые идеи, создаются образы большой художественной ценности»¹⁶. Для того чтобы представить себе, чем был этот театр для передовой интеллигенции, какова была сила эстетического и воспитательного воздействия его спектаклей, достаточно обратиться к воспоминаниям основателя Художественного театра К. С. Станиславского*. С Малым театром были связаны многие крупнейшие деятели литературы и искусства, в том числе и некоторые из представителей консерваторской профессуры. А. Н. Островский, выдвинувший в 1886 году проект создания репертуарного совета для московских театров, предлагал включить в его состав, наряду с видными историками, литературоведами, критиками и журналистами, С. И. Танеева и Н. А. Губерта¹⁹.

Постановки пьес Шекспира, Шиллера, Лопе де Вега с участием таких актеров, как М. Н. Ермолова, Г. Н. Федотова, А. П. Ленский, А. И. Южин-Сумбатов, становились событиями большого общественного звучания. Неизменный энтузиазм публики вызывали выступления Ермоловой в шиллеровской «Орлеанской девице», которая непрерывно сохранялась в репертуаре с 1884 до начала 1900-х годов. В 1885 году в бенефис Ермоловой была поставлена другая трагедия Шиллера — «Мария Стюарт», и в этом же году состоялась премьера пьесы Лопе де Вега «Звезда Севильи», содержащей в себе суровое осуждение неограниченной монархической власти и деспотического произвола. В 1888 году впервые на русской сцене по-

* «Малый театр лучше всяких школ подействовал на мое духовное развитие, — признавался Станиславский в автобиографической книге «Моя жизнь в искусстве». — Он научил меня смотреть и видеть прекрасное. А что может быть полезнее этого воспитания эстетического чувства и вкуса?» И несколькими строками ниже: «Малый театр стал тем рычагом, который управлял духовной, интеллектуальной стороной нашей жизни»¹⁷. Не менее ярким свидетельством огромной культурной и общественно-воспитательной роли Малого театра в те годы являются воспоминания писателя Н. Д. Телешова¹⁸.

явиться «Эгмонт» с молодым Южиным в заглавной роли. Этот спектакль должен был привлечь особое внимание Зверева, так как геттеская трагедия шла с музыкой Бетховена. К тому же году относится постановка «Отелло», в которой Ленский дал новое, своеобразное истолкование одного из сложнейших шекспировских образов.

В репертуаре Малого театра сохранялись и выдающиеся образцы русской драматургической классики. Шел «Ревизор» Гоголя, возобновленный в начале 80-х годов, в 1887 году состоялась новая постановка грибоедовского «Горя от ума», появлялись на сцене пьесы Островского. В частности, следует отметить возобновление «Воеводы» в новой редакции 1866 года — событие, мимо которого не могли пройти консерваторские деятели хотя бы потому, что эта пьеса дважды привлекла внимание русских композиторов в качестве оперного сюжета: в свое время она послужила основой для первой оперы Чайковского, а в 80-х годах писал оперу на тот же сюжет Аренский.

Юный Рахманинов, быть может, не всегда еще был в состоянии отдать себе сознательный отчет во всем виденном и слышанном им в эти годы. Но полученные впечатления отлагались в его психике, влияли на формирование его художественных и общих взглядов. Любовь к Малому театру сохранялась у него и позже. Можно предполагать, что в тот период, о котором идет речь, определилось и основное направление его литературных вкусов. Уже в 80-х годах могло состояться первое знакомство Рахманинова с творчеством Чехова — писателя, с которым его связывало столь тесное духовное родство. Учитывая близость Зилоти, а через него и Зверева, с семьей Третьяковых, нельзя сомневаться в том, что Рахманинов с отроческих лет был знаком с замечательными созданиями русской живописи, собранными в Третьяковской галерее, часто посещавшей им и впоследствии*.

Словом, Сережа Рахманинов очутился в самом центре крупнейших передовых явлений реалистического русского искусства, ощутив уже в раннем возрасте перерывную связь с его великими, пермеркнувшими традициями.

Годы обучения у Зверева были переломными для Рахманинова: из шаловливого и несобранного мальчика он превращается в юношу, осознающего свое призвание, целеустремленного и сосредоточенного. «В эти годы,— пишет С. А. Сатина,— характер Рахмани-

* Л. Д. Ростовцева свидетельствует в своих воспоминаниях о Рахманинове. «Он любил посещать Третьяковскую галерею и долго стоял перед картинами И. Е. Репина, В. А. Серова, И. И. Левитана и других мастеров русской живописи»²⁰.

нова заметно меняется. Он делается сдержанным, замкнутым, теряет свою резвость, шаловливость»²¹.

При поступлении в Московскую консерваторию Рахманинов был зачислен на третий курс младшего отделения. В первый год обучения, по-видимому, он занимался по всем предметам дома у Зверева, так как мы не находим его фамилии ни в одном из списков учащихся теоретических и общеобразовательных классов. Лишь с осени 1886 года Рахманинов числится в классе сольфеджио у К. К. Альбрехта и в «научных классах» консерватории.

«Рахманинов не был особенно хорошо подготовлен технически,— пишет Пресман,— но то, что он уже тогда играл, было бесподобно»²². Строгая методичность педагогической системы Зверева оказалась чрезвычайно благоприятной для того, чтобы привести в порядок и развить его технический аппарат. Результаты сказались очень быстро. Об успехах Рахманинова свидетельствует тот факт, что с начала 1886/87 учебного года он был зачислен на стипендию имени Н. Г. Рубинштейна. Уже в первый год обучения в консерватории, 27 ноября 1885 года, он выступил на ученическом вечере, исполнив прелюдию а-moll Баха. В 1886 году Рахманинов сыграл этюд D-dur Гензельта, в 1887 году он выступил дважды: 2 ноября им были исполнены вторая и третья части бетховенской сонаты Es-dur op. 31*, 4 декабря — пьесы Шульгофа и Мошковского.

Последние годы в консерватории. Созревание таланта

В 1888 году Рахманинов перешел на старшее отделение консерватории, в класс А. И. Зилоти. Двадцатипятилетний пианист находился тогда на вершине своей славы. Один из лучших учеников Н. Рубинштейна, Зилоти вместе с Танеевым достойно представлял традиции его пианистической школы. После смерти Н. Рубинштейна он несколько лет занимался у Листа и в середине 80-х годов был уже известен и признан в ряде европейских стран. Исполнение Зилоти импонировало своим виртуозным блеском, культурой отделки, тонкостью нюансировки, хотя в ней и отмечались черты известной рассудочности. В пору расцвета пианистической карьеры Зилоти (80-е и 90-е годы) его игрой восхищались многие видные русские и западноевропейские музыканты, отводившие ему место среди крупнейших европейских пианистов. В дальнейшем, увлекшись дирижированием и организационно-пропагандистской работой, Зилоти уделял меньше внимания фортепианному исполнительству.

* Первую часть сонаты играл Л. А. Максимов.

Познакомившись с Чайковским, Зилоти вскоре стал одним из близких его друзей. Он преклонялся перед личностью и творчеством гениального композитора и свои письма к нему обычно начинал обращением: «Дорогой и великий Петр Ильич». Он был одним из первых пропагандистов фортепианного творчества Чайковского за рубежом. Зилотиевские редакции Первого и Второго фортепианных концертов, несмотря на их спорные стороны, широко вошли в исполнительскую практику.

В 1888 году Зилоти был приглашен в Московскую консерваторию, заняв место профессора по классу фортепиано, оставшееся вакантным после того, как Танеев отказался от педагогической работы в этом классе*. Несмотря на то что преподавательская деятельность Зилоти в консерватории была непродолжительной и длилась всего три года, она сыграла положительную роль в воспитании ряда талантливых русских пианистов, среди которых самым выдающимся был несомненно Рахманинов.

Протежируя своему младшему кузену, Зилоти следил за его развитием и раньше, в период его обучения у Зверева. Однако это наблюдение не могло быть постоянным и систематичным, так как Зилоти большую часть времени жил за границей, в Москве появлялся лишь в качестве гастролера. Связав себя педагогической работой в консерватории, он, естественно, должен был изменить образ жизни.

Иными стали и отношения Зилоти и Рахманинова. Сережа вырос, возмужал, значительно развился умственно и музыкально, поэтому десятилетняя разница в возрасте между двоюродными братьями уже не так сильно ощущалась, как при поступлении Рахманинова к Звереву. Ученик и учитель, имевшие много родственного в самом внешнем своем облике, вскоре стали друзьями. Их общение не ограничивалось часами уроков. Они вместе музицировали, посещали концерты, проводили время досуга у общих родственников и знакомых.

На Зилоти лежал как бы отблеск славы его великих учителей Н. Рубинштейна и Листа, имена которых были легендарными для музыкантов молодого поколения. Одна из родственниц Зилоти и Рахманинова, хорошо знавшая их обоих свидетельствует, что Зилоти очень любил рассказывать о своих учителях: «Особенно любовно говорил Александр Ильич о Листе. В доме Зилоти царил культ Листа, все было пронизано его духом, памятью о нем»²³.

В период обучения у Зилоти Рахманинов неоднократно выступал на ученических концертах. В октябре 1888 года он сыграл пре-

* Инициатива приглашения Зилоти на это место принадлежала самому Танееву. Между обоими музыкантами сохранилась тесная личная и артистическая дружба.

людию и фугу *Cis-dur* Баха и этюд *f-moll* А. Рубинштейна, требующий от исполнителя крепкой и четкой техники *martellato*. В конце того же года им была сыграна первая часть бетховенской сонаты ор. 28. Затем он выступил с исполнением Второй баллады Листа — эффектной и красочной романтической пьесы, написанной с большим виртуозным размахом.

Игра Рахманинова отличалась уже тогда высокой артистичностью и каждое его выступление становилось событием, привлекавшим многочисленных слушателей. «Публика, — вспоминает Е. Ф. Гнезина, — собиралась в зале консерватории, если становилось известно, что на ученическом вечере будет играть Сережа Рахманинов»²⁴.

Помимо названных выше сольных выступлений Рахманинов выступал в ансамбле с Максимовым, перешедшим вместе с ним от Зверева в класс Зилоти. В открытом ученическом концерте 12 марта 1889 года они сыграли *Andante* и вариации для двух фортепиано Шумана. В газете «Театр и жизнь» от 14 марта был отмечен их «замечательный ансамбль». Это, по-видимому, наиболее ранний из откликов печати на выступление Рахманинова как пианиста. 16 ноября того же года на концерте по случаю пятидесятилетия артистической деятельности А. Рубинштейна Рахманинов и Максимов сыграли в четыре руки три пьесы из сюиты юбиляра «Костюмированный бал»: Вступление, «Пастух и пастушка», «Тореадор и испанка».

Феноменальная музыкальная одаренность Рахманинова, его исключительный слух и память, поражавшие всех, кому приходилось встречаться с ним, позволяли ему выучивать труднейшие произведения в необычайно короткое время. А. Б. Гольденвейзер рассказывает, например, о таком случае: «Когда мы вместе с Рахманиновым учились у Зилоти, последний однажды на очередном уроке (в среду) задал Рахманинову известные Вариации и фугу Брамса на тему Генделя — сочинение трудное и очень длинное. На следующем уроке на той же неделе (в субботу) Рахманинов сыграл эти Вариации с совершенной артистической законченностью»²⁵.

Перейдя на старшее отделение консерватории, в 1888 году Рахманинов был зачислен в класс гармонии А. С. Аренского сразу на второй курс. Предварительную подготовку по этому предмету он прошел под руководством Н. М. Ладухина, ученика Танеева.

Лето 1888 года воспитанники Зверева провели вместе со своим педагогом в Крыму, возле Симеиза, и в Кисловодске. В течение всех летних месяцев продолжались занятия по фортепиано и по теоретическим предметам, для чего и был приглашен Ладухин.

Пресман замечает: «Пребывание в Симеизе осталось у меня в памяти главным образом из-за Рахманинова. Там он впервые начал сочинять»²⁶. Это сообщение не вполне точно. Как свидетельствуют

сохранившиеся рукописи Рахманинова, первые его опыты в области композиции относятся к более раннему времени. До нас дошла партитура оркестрового Скерцо d-moll с проставленной рукой композитора датой: «5—21 февраля 1887 г.»²⁷. По-видимому, это фрагмент неоконченной работы. Из надписи в скобках: «Третья часть» — можно заключить, что Скерцо мыслилось как часть более крупного произведения, очевидно симфонии. Партитура содержит только первый раздел сложной трехчастной формы, без трио.

Среди нотных автографов Рахманинова имеется также тетрадка малого формата в синей обложке с каллиграфически выписанным заголовком: «Сочинения С. Рахманинова». В этой тетрадке записаны три ноктурна для фортепиано (последний не окончен) с подробной датировкой начала и окончания работы над каждой из пьес. Крайними датами являются 14 ноября 1887 года и 12 января 1888 года²⁸. Судя по ровному и тщательному письму, без помарок, Рахманинов переписывал начисто сочиненные им пьесы, но, почувствовав неудовлетворенность, оставил последнюю из них недописанной. Свободные листы в конце тетрадки заполнены гармонической работой по модуляции.

Приблизительно к тому же периоду, о котором сейчас говорится, следует отнести и четыре фортепианные пьесы, сохранившиеся в виде аккуратно сделанного чистового автографа с обозначением «ор. I»²⁹. Рукопись не датирована автором, но значительно большая свобода и самостоятельность письма заставляют думать, что это сочинение появилось позже двух названных выше работ.

Можно предполагать, что именно эти пьесы имеются в виду в эпизоде, о котором рассказал сам Рахманинов. Привожу этот рассказ в записи О. Риземана, сделанной со слов композитора: «Во время последнего экзамена по курсу гармонии каждому из учащихся в отдельности было дано два задания, которые необходимо было решить без помощи фортепиано. Первым из них была четырехголосная гармонизация мелодии (кажется, на сей раз это была гайдновская тема). Второе задание заключалось в написании прелюдии длительностью от шестнадцати до тридцати тактов в заданной тональности и с определенными модуляциями, включая органьный пункт на доминанте и тонике.

Экзамен начался в девять часов утра. Присутствие Чайковского в этом году придавало ему характер особого события. Когда все кандидаты прошли со своими работами (каждый раз на лице Аренского появлялось выражение недовольства), я был оставлен один, чтобы как следует запутаться в сложных модуляциях и не найти удовлетворительного решения. Наконец, в пять часов я окончил и передал написанные мною две страницы Аренскому. Взглянув на них, он не нахмурился, и это подало мне некоторую надежду.

На следующий день каждый из нас должен был сыграть комиссии собственное сочинение. Когда наступила моя очередь, Аренский сказал Чайковскому, что я написал в его классе несколько фортепианных пьес в трехчастной песенной форме, и спросил, хочет ли он их прослушать. Чайковский кивнул утвердительно, и я сел играть мои пьесы, так как знал их наизусть. Окончив, я заметил, что Чайковский разглядывает экзаменационный лист и что-то пишет в нем. Только через две недели Аренский сказал мне, что было там написано; возможно, он боялся, что я слишком возгоржусь и поэтому скрывал от меня. Комиссия поставила мне высший балл «5 с плюсом», а Чайковский прибавил три знака плюс — сверху, снизу и сбоку.

Было решено, что осенью я должен поступить в класс контрапункта Танеева, на первый год обучения, и, таким образом, моя судьба как композитора была официально решена³⁰.

Риземан, а вслед за ним и ряд других биографов Рахманинова ошибочно относят этот случай к 1888 году. Но Рахманинов окончил курс гармонии и был зачислен в класс контрапункта годом позже. Следовательно, то, о чем здесь рассказано, должно было происходить весной 1889 года. Что же касается упомянутых фортепианных пьес, то, вероятно, они были написаны незадолго до экзамена, то есть в начале того же самого года и были первым творческим результатом занятий Рахманинова с Аренским. Поступив к Танееву в класс контрапункта, Рахманинов одновременно занимался у Аренского в 1889/90 учебном году по инструментовке. Под наблюдением Аренского, как можно полагать, были написаны две части из струнного квартета, датируемые 1889 годом³¹. К занятиям у Танеева Рахманинов относился более формально, что вызывало порой недовольство требовательного педагога, хотя по окончании курса Рахманинову был поставлен высший балл — «5». Тесная творческая дружба между двумя выдающимися русскими музыкантами возникает уже после окончания консерватории Рахманиновым.

Канон и фугу Рахманинов изучал в 1890/91 учебном году под руководством своего основного педагога Аренского. У него же он проходил специальный курс инструментовки. В это время Рахманинов весьма интенсивно работал над овладением композиторской техникой. «...Мне пришлось ...очень много писать Аренскому»³², — сообщает он в одном из писем. Среди сохранившихся учебных работ Рахманинова по полифонии обращают на себя внимание три небольшие пьесы, носящие по изложению явно выраженный фортепианный характер. Две из них написаны в форме двухголосного канона в октаву с гармоническим сопровождением, третья — фуга — не окончена³³. Эти пьесы характеризуют педагогический метод Аренского, который стремился придать технологическим

заданиям живой, разнообразный характер, стимулируя проявления самостоятельной творческой инициативы у своих учеников. Рахманиновские пьесы мелодичны, выразительны по музыке и могли бы с успехом быть использованы в педагогической литературе по фортепиано. В качестве учебной работы по полифонии был написан и шестиголосный мотет для хора а cappella на латинский текст «Deus meus». Работа эта получила высокую оценку в консерватории и предназначалась для исполнения на открытом ученическом концерте, но сам Рахманинов не питал к ней авторской привязанности*.

Перейдя на старшее отделение консерватории, Рахманинов продолжал некоторое время жить у Зверева. Однако в конце 1889 года у него произошла ссора со своим бывшим учителем, в результате которой он ушел из его дома. Непосредственным поводом для разрыва послужила несдержанность Зверева, позволившего себе замахнуться на чем-то рассердившего его юношу. Но назревал этот конфликт уже давно. По мере того как Рахманинов рос, становился зрелее и самостоятельнее, его должна была стеснять чрезмерная опека заботливого, но деспотичного воспитателя. Постоянное ощущение зависимости, необходимость подчиняться во всем, вплоть до мелочей, строго регламентированному распорядку жизни тяготили Рахманинова, в чем он иногда признавался близким ему людям. К этому присоединялась трудность сосредоточиться на своем творчестве в обстановке непрерывного музицирования, продолжавшегося с утра до вечера. При независимости складывавшегося у Рахманинова характера и крутости нрава Зверева все это должно было привести к неизбежному взрыву.

Оставшись без крова, Рахманинов нашел приют в семье своей тетки, сестры его отца, Варвары Аркадьевны Сатиной. Это радушное, добросердечное семейство стало для него близким на всю жизнь, а впоследствии родственные связи с ним были закреплены женитьбой Рахманинова на одной из дочерей Сатиных, Наталье Александровне.

У Сатиных Рахманинов прожил около двух лет, совпавших с периодом быстрого роста и созревания его композиторского таланта. Он много пишет в это время, пробуя свои силы в разнообразных музыкальных жанрах, причем в ряде его сочинений уже заметно проступают черты самобытной творческой индивидуальности.

* «По правде сказать, — писал Рахманинов Н. Д. Скалон, — ужасно не хочется с такой мерзостью выступать, не люблю я этой вещи»³⁴. На сохранившейся рукописи хора имеется надпись рукой Сафонова: «Исполнить в хоровом классе», — и отметка «5»³⁵. Однако находящийся в архиве Рахманинова (под тем же номером) комплект литографированных экземпляров хора не прокорректирован и даже не разобран. Из этого можно заключить, что готовившееся исполнение его не состоялось.

Особенно плодотворными были два лета, 1890-го и 1891 годов, проведенные им в имении Сатиных — Ивановке Тамбовской губернии. Небольшое, скромное поместье, ставшее впоследствии собственностью Рахманиновых, было любимым местом летнего пребывания композитора. Он признавался, что здесь ему всегда особенно хорошо и легко сочиняется.

Летом 1890 года в Ивановке было очень оживленно. Сюда приехал на лето Зилоти с женой, часто наезжал младший брат Зилоти, Дмитрий. Кроме того, Сатины пригласили своих родственников Скалон, семья которых состояла из матери Елизаветы Александровны, урожденной Сатиной, и трех дочерей в возрасте от пятнадцати до двадцати одного года. Естественно, что молодежь вскоре сдружилась и нашла общие интересы. Этому способствовало и то, что все они интересовались музыкой и в большей или меньшей степени владели игрой на фортепиано.

Одна из сестер Скалон (в замужестве Ростовцева) пишет в своих воспоминаниях: «Ивановка принадлежала к типу усадеб средней руки. Она была расположена среди степи с небольшими перелесками, но в самой усадьбе был большой парк, а неподалеку, в степи, — пруд, примерно трехверстового диаметра. В центре парка стоял деревянный двухэтажный дом, в котором жили хозяева — Сатины, а с ними — Зилоти и Рахманинов. Наша семья помещалась в отдельном флигеле. Комнаты в большом доме были очень уютные и приветливые. Внизу — большая столовая, гостиная, кабинет, в котором стоял рояль Зилоти, и другие жилые комнаты. В верхнем этаже находилась бильярдная с хозяйским роялем и тоже жилые комнаты. На рояле, стоявшем в бильярдной, упражнялись Сережа и мы, то есть Наташа, Соня, Вера и я. Перед домом был большой двор с конюшней. Справа от двора — фруктовый сад под названием Верхний сад. Около сада находилась беседка, обвитая диким виноградом. Рядом с домом и за домом — старый парк с аллеями, а в конце его начинался молодой парк с лужайками»³⁶.

«Жизнь в Ивановке, — замечает Ростовцева, — протекала между занятиями и приятным досугом». Предпринимались совместные игры, прогулки и развлечения. Между молодыми людьми и девушками возникали и взаимные увлечения, нечто вроде невинного флирта, дававшего иногда повод для опасений со стороны старших. Но все это было несерьезно, мимолетно и не нарушало атмосферы непринужденного дружеского общения. При этом у каждого имелись свои обязанности и время дня было строго распределено. Сестры Сатины и Скалон учились, занимались музыкой и языками. Зилоти разучивал новые произведения, в том числе одну из своих любимых вещей — концерт Грига. Но больше всех трудился Рахманинов. У младшей из сестер Скалон, Верочки, которая была равнодушна

к нему и, возможно, пользовалась известной взаимностью, вызывало досаду, что с ним нельзя поболтать сколько хочется, потому что он постоянно занят³⁷.

Рахманинов много упражнялся в игре на фортепиано, упорно работая над совершенствованием своей техники. Кроме того, он помогал Зилоти просматривать корректуру «Пиковой дамы» Чайковского, перекладывал «Спящую красавицу» для фортепиано в четыре руки. Стремясь доставить заработок Рахманинову, в котором тот весьма нуждался, Зилоти уговорил Чайковского поручить ему подготовку четырехручного клавира балета для издания П. И. Юргенсоном. Результат этой работы не удовлетворил Чайковского. «Большая была ошибка,— писал он Зилоти при чтении корректуры, что мы поручили эту работу м а л ь ч и к у, хотя и очень талантливому»³⁸. Недостатки рахманиновского клавираусцуга проистекали, по словам Чайковского, из «отсутствия смелости, мастерства, инициативы»: «неопытность и несмелость на каждом шагу дают себя чувствовать». «Однако справедливость требует сказать,— прибавляет Чайковский,— что твой кузен все-таки отнесся к делу очень старательно, вследствие чего многие места вышли очень легко и удобно»³⁹. И действительно, Рахманинов приложил много усилий и старания для того, чтобы выполнить порученное ему задание по возможности добросовестно и хорошо.

В Ивановке тем же летом было начато сочинение Первого фортепианного концерта — произведения, оказавшегося этапным для композитора. Рахманинов сам придавал этой своей работе большое значение и потому старался хранить ее в тайне. Впрочем, его секрет оказался секретом Полишинеля и вскоре стал известен всем окружающим. Замысел концерта складывался постепенно и долго вынашивался, обдумывался и совершенствовался автором *.

Музыкой было проникнуто все времяпрепровождение в Ивановке. Так, собирая ягоды в саду, барышни пели хор «Девицы-красавицы» из любимой оперы Чайковского «Евгений Онегин». По вечерам часто слушали пение народных песен крестьянами окрестных сел. Особенно внимательно прислушивался к ним Рахманинов. Л. Д. Ростовцева передает следующие его слова: «До чего наш народ музыкален,— говорил Сережа.— Наши народные песни прекрасны. Как я их люблю! Недаром все наши великие композиторы — Глинка, Даргомыжский, Серов, Мусоргский, Римский-Корсаков и

* Среди рукописей Рахманинова сохранился ряд эскизов и различных изложений Первого фортепианного концерта⁴⁰. Их описание и анализ даны в работе В. Н. Брянцева «Рукописи первого и второго фортепианных концертов С. В. Рахманинова»⁴¹. Там же анализируется эскиз неоконченного фортепианного концерта c-moll, датированный 1889 годом⁴².

Чайковский — увлекались ими и строили многие свои гениальные творения на основе русских песен!» *⁴³.

Русская народная песня была и раньше хорошо знакома Рахманинову. Он ее слышал в раннем детстве в родительском имении, а затем в имении своей бабушки Л. А. Бутаковой, где часто проводил летние месяцы. Но именно в этот период своего творческого созревания он начал, по-видимому, сознательно относиться к ней и оценивать ее своеобразную красоту. Впечатление от слышанных в Ивановке народных песен, как и все вообще окружение удаленной от города сельской местности, ширь и просторы ее полей, тихая поэтическая прелесть садов и перелесков несомненно воздействовали на творческую фантазию Рахманинова и преломлялись в создаваемых им музыкальных образах.

В течение зимы 1890/91 годов Рахманинов продолжал интенсивно работать и над осуществлением замыслов, возникших прошедшим летом, и над новыми произведениями. Об этих работах постоянно упоминается в его письмах к сестрам Скалон, с которыми он поддерживал дружеские отношения. 8 сентября он просит поискать и выслать забытые им в Ивановке рукописи квартета и романсов⁴⁴. Речь идет об упоминавшихся уже двух частях струнного квартета, написанного в 1889 году, и о нескольких романсах, сочиненных весной 1890 года. 17 октября 1890 года датирован романс на слова А. А. Фета «В молчаньи ночи тайной» — один из шедевров рахманиновской вокальной лирики. 6 января 1891 года Рахманинов сообщает, что окончил инструментовку оркестровой сюиты. В следующем письме, от 10 января, она снова упоминается — Рахманинов дал ее посмотреть Чайковскому **⁴⁵. И далее мы читаем: «...После своей оркестровой сюиты я начал сейчас же писать вещь для двух фортепиано». Имеется в виду «Русская рапсодия» для двух фортепиано, на чистовом автографе которой стоит дата: «12—14. I. 1891 г.»⁴⁷. Здесь же мы находим упоминание о шестиручном вальсе, написанном в Ивановке для совместного музицирования. Несколько позже к вальсу был прибавлен еще «Романс» для того же состава исполнителей. 26 марта 1891 года на вопрос о том, что он сочиняет, Рахманинов пишет: «Сочиняю я теперь фортепианный концерт. Две части написаны уже, последняя не написана, но сочинена»⁴⁸.

* Слова Рахманинова по истечении стольких лет вряд ли могли быть точно воспроизведены мемуаристкой. Некоторые формулировки в приведенных строках явно были навеяны позднейшими высказываниями композитора. Но важно самое свидетельство того, что семнадцатилетний Рахманинов не только безотчетно воспринимал красоту русской народной песни, но и размышлял о ее значении.

** Эта сюита упоминается и в письме Зилоти к Чайковскому от 23 января 1891 года с просьбой просмотреть партитуру Рахманинова и высказать свои замечания⁴⁶. Никаких дальнейших следов этого произведения не сохранилось.

24 февраля 1891 года Рахманинов выступил в открытом ученическом концерте консерватории, состоявшемся в малом зале Благородного собрания, исполнив с оркестром первую часть Четвертого фортепианного концерта А. Рубинштейна. Это выступление можно считать пианистическим дебютом Рахманинова, так как ему не приходилось ранее выступать в подобных концертах с исполнением больших и сложных образцов фортепианной литературы. Обычные же консерваторские вечера, проводившиеся в тесном, маломестительном зале старого консерваторского здания, не находили широкого общественного отклика.

«Московские ведомости» отметили, что концерт «привлек большую массу слушателей, наполнивших и соседнюю залу почти до половины»⁴⁹. Автор помещенного в этой газете отчета воздерживался от подробной оценки отдельных ученических выступлений, останавливаясь главным образом на общих достижениях консерватории. Лишь в виде исключения он называет учеников, обративших на себя особое внимание. Среди них фигурировало и имя Рахманинова. Концерт А. Рубинштейна был исполнен Рахманиновым, по мнению рецензента, «очень хорошо как в отношении техники, так и в смысле передачи внутреннего содержания». Единственное критическое замечание касается слишком замедленного темпа в конце каденции.

В программу концерта были включены и произведения молодых композиторов — учащихся консерватории. Исполнялись первая часть симфонии Л. Э. Конюса, кантата А. Н. Корещенко и *Andante* из квартета Рахманинова в переложении для струнного оркестра. Этот же рецензент сочувственно отзываясь о пьесе Рахманинова, но отдает предпочтение сочинениям двух других, более зрелых авторов: «Из трех сочинений два (Конюса и Корещенко) представляют уже крупные достоинства... *Andante* для струнного оркестра ученика Рахманинова, хотя и незначительно по содержанию и не отличается оригинальностью, но так искусно инструментовано и так прелестно звучало в исполнении ученического оркестра, что очень понравилось публике».

Выдающаяся одаренность Рахманинова была замечена С. Н. Кругликовым, который решительно выделил гениального юношу среди всех участников концерта и как пианиста, и как автора исполненной оркестровой пьесы. Называя имена нескольких учеников Сафонова, Кругликов пишет, что они «играли точно, аккуратно, музыкально, технически хорошо, но без того блеска, который выказала ученица Г. Пабста г-жа Юон... без талантливости г. Рахманинова — ученика г. Зилоти...». «Тот же г. Рахманинов, — продолжает критик, — показал себя и как композитор с выгодной стороны: его *Andante* для струнного оркестра именно выказывает дарови-

тость. Оно не бог знает что по музыке, дешево по приемам письма; но там есть вкус, чувство, свежесть тематического творчества; и это нас заставляет забывать об отсутствии самостоятельности, которой, в сущности, от ученика и ожидать нельзя»⁵⁰.

О произведениях Конюса и Корещенко Кругликов отзывается гораздо более сдержанно: «Обе вещи написаны со знанием дела и рекомендуют г. Аренского* как дельного руководителя теоретическим классом. Г. Конюс при этом гармонически интереснее г-на Корещенко, но оба они по таланту уступают г. Рахманинову»^{**}.

Таким образом, в целом это первое открытое публичное выступление Рахманинова как пианиста и композитора оказалось безусловно успешным. Вместе с тем оно не давало достаточно полного представления об уже достигнутом уровне его музыкального развития. Композиторское творчество Рахманинова было представлено сочинением, написанным уже более года тому назад, от которого он ушел к тому времени далеко вперед. Надежды автора, что в концерте будет исполнена только что оконченная им оркестровая сюита, упоминания о которой встречаются в его письмах начала 1891 года, не осуществились. «Насчет оркестровой сюиты,— делится он с Н. Д. Скалон,— мое дело не выгорело, ее не будут играть, потому что это написано для полного симфонического оркестра, а у нас в консерватории и инструментов таких, каких мне требуется, не найдется»⁵¹.

Действительно ли причина была та, которой официально мотивировался отказ от исполнения рахманиновской сюиты, или тут примешались еще и другие мотивы,— судить трудно. Но следует указать на сложность и неблагоприятность для Рахманинова общей ситуации, возникшей в это время в Московской консерватории. Новый ее директор В. И. Сафонов относился к Рахманинову недружелюбно, переноса на него свою неприязнь к Зилоти. Сказывались и отголоски происшедшей у Рахманинова ранее ссоры со Зверевым. Так, когда Рахманинов хотел сыграть «Русскую рапсодию» на двух роялях с Максимовым, то Зверев запретил последнему выступать в ансамбле с надерзившим ему учеником. Только спустя

* В газете была очевидная ошибка: вместо «Аренского» напечатано «Архангельского».

** В остальных отзывах печати мы не находим прямых упоминаний имени Рахманинова. Автор краткой рецензии в «Русских ведомостях» от 1 марта 1891 года ограничился общим суммарным замечанием об исполненных в концерте произведениях учеников консерватории: «В этих образцах слышались проблески большей или меньшей талантливости, а главное полное умение разумно пользоваться всем тем, что может дать музыкальная школа». Аналогичный характер носит отзыв, помещенный в апрельской книжке журнала «Артист» (1891) за подписью «-Н-» (Н. Д. Кашкин).

несколько месяцев Рахманинову удалось исполнить свое произведение с другим партнером.

Весной 1891 года при переходе Рахманинова на последний, девятый, курс, выяснилось, что он остается без руководителя по фортепиано в связи с тем, что Зилоти отказался от дальнейшей работы в консерватории. Уход Зилоти из Московской консерватории был результатом накапливавшихся у него в течение длительного времени разногласий с ее директором Сафоновым, нежелания мириться с сафоновским деспотизмом и самоуправством. Зилоти глубоко возмущало бестактное поведение Сафонова в отношении Чайковского, который еще в начале 1890 года сложил с себя обязанности директора Московского отделения РМО, не соглашаясь, по собственным словам, быть «сафоновским адъютантом»⁵². Незтичный поступок Сафонова, непосредственно касавшийся самого Зилоти, был последней каплей, переполнившей чашу⁵³.

Рахманинов не хотел идти к другому педагогу и, учитывая высокую артистическую зрелость, проявленную им на весеннем экзамене 1891 года*, комиссия признала возможным считать его окончившим полный курс консерватории по фортепиано. Для получения диплома по композиции ему предстояло еще два года заниматься в классе свободного сочинения А. С. Аренского. Этот курс он решил тоже сократить и пройти за один год вместо двух.

Лето 1891 года, проведенное Рахманиновым снова в Ивановке вместе с Зилоти, было, как и в предшествующем году, наполнено интенсивным трудом. «Занимаюсь здесь очень много, все, что могу сказать», — пишет он 11 июля одной из сестер Скалон⁵⁴, которые находились в это время за границей. За несколько дней до этого письма был закончен фортепианный концерт**. После некоторых небольших работ (романс на слова А. К. Толстого, фортепианная прелюдия F-dur) Рахманинов принимается за сочинение симфонии. Сохранилась партитура первой части симфонии d-moll, на которой обозначена дата окончания: «28 сентября 1891 г.»⁵⁵. Однако эта работа давалась композитору с трудом, и сам автор не был удовлетворен ее результатами. Продолжения ее, видимо, не последовало.

В конце лета Рахманинов серьезно заболел. Болезнь продолжалась больше месяца, нарушив нормальный ход его занятий. Но, едва начав поправляться, он опять принимается за напряженный труд.

* В экзаменационную программу Рахманинова входили первые части сонаты «Аппассионата» Бетховена и сонаты b-moll Шопена, а также несколько менее крупных произведений других авторов.

** В письме к М. А. Слонову от 20 июля 1891 года Рахманинов сообщал, «Шестого июля я кончил совсем писать и инструментировать свой фортепианный концерт»⁵⁶.

С осени 1891 года Сергей Васильевич решил самостоятельно устроить свою жизнь, поселившись вместе со своим консерваторским товарищем, певцом М. А. Слоновым, который и в последующие годы оставался одним из ближайших его друзей, выступал вместе с ним в концертах, выполнял различные его поручения. С семьей Сатиных у Рахманинова сохранялись теплые родственные отношения. «Захожу очень часто к тете,— писал он,— это самый мой любимый дом теперь в Москве»⁵⁷. Но он не считал возможным дольше жить у своих родственников на положении «опекаемого» несовершеннолетнего подростка.

Обстоятельства жизни Рахманинова в этот период были нелегкими. Испытывая нужду, он вынужден был брать много всякой работы, тяготившей его и отнимавшей драгоценное время от занятий творчеством. Нередко Рахманинов испытывал чувство одиночества, с трудом привыкая к новым для него условиям. В одном из писем к Н. Д. Скалон он жалуется на то, что ему «тяжело жить», «неприглядно», «неуютно». Это угнетенное настроение усугублялось сложностью его положения в консерватории. Временами у него возникает желание переменить обстановку, совсем уехать из Москвы, чтобы «успокоиться и отдохнуть от того большого и трудного пути, который я тяну уже десятый год в консерватории». Чувствуя себя созревшим для широкой самостоятельной деятельности, он вместе с тем понимает, что ему трудно будет преодолеть стоящие перед ним на этом пути препятствия, и полагает, что, только покинув Москву, где-нибудь в другом месте сможет завоевать творческую и артистическую свободу. «И если это исполнится, то я совсем выздоровлю, мне по крайней мере так кажется, и с храбростью и свежестью примусь за пропаганду себя и своих сочинений». Жажда свободы и самостоятельности соединяется у Рахманинова с сознанием лежащей на нем большой ответственности и требовательным отношением к самому себе: «Только дай мне господи оправдать те надежды, которые на меня возлагают»⁵⁸.

Это заставляет его с еще большим упорством работать над собой, неустанно искать новых путей в творчестве. Отказавшись от завершения симфонии, Рахманинов создает в конце 1891 года другое оркестровое произведение крупного масштаба — симфоническую поэму «Князь Ростислав» по стихотворению А. К. Толстого⁵⁹. В начале следующего, 1892 года создается «Элегическое трио» g-moll для фортепиано, скрипки и виолончели⁶⁰.

В эту зиму Рахманинов начинает много выступать в концертах. В письме к Н. Д. Скалон от 18 февраля 1892 года он сообщает, что после возвращения из Петербурга, где провел рождественские ка-

* Рукпись датирована 18—21 января 1892 года.

никулы, был «очень занят игранием и участием в концертах. Участвовал шесть раз в концерте и в довершение ко всему давал свой концерт»⁶¹. Концерты, в которых приходилось участвовать Рахманинову, проводились частным образом, в небольших залах, без афиш, как правило, о них не оповещалось в печати. Поэтому сейчас нет возможности полностью восстановить, когда именно и что играл Рахманинов. Сохранились программы только двух концертов с его участием.

Первый из них состоялся 17 ноября 1891 года. Рахманинов исполнил в нем вместе с И. А. Левиным, учившимся на последнем курсе консерватории у Сафонова, Полонез из Первой сюиты для двух фортепиано Аренского и свою «Русскую рапсодию». В нашем распоряжении имеется также программа собственного рахманиновского концерта, который был дан 30 января 1892 года с участием Д. С. Крейна и А. А. Брандукова. В этом концерте были исполнены «Элегическое трио» g-moll и прелюдия для виолончели и фортепиано Рахманинова, изданная затем вместе с «Восточным танцем» под ор. 2. Кроме того, Рахманинов и Брандуков сыграли solo ряд произведений разных композиторов. Среди сочинений, исполненных Рахманиновым, были Баркарола и Ноктюрн ор. 10 Чайковского, два этюда и Скерцо Шопена, этюды Листа и Таузига, Вальс из «Фауста» Гуно — Листа⁶².

Этот концерт, как и другие выступления Рахманинова, не получил освещения в прессе. Но косвенный отклик на него мы находим в статье известного оперного певца и педагога Ф. П. Комиссаржевского, посвященной критике положения в Московской консерватории. Осуждая Сафонова как руководителя консерватории, по вине которого она лишилась одного из наиболее выдающихся профессоров-пианистов, Комиссаржевский писал: «Недавно мы слышали в концерте юного русского пианиста г. Рахманинова, который стоит на пути правильного музыкального развития, но какова его будущность впереди, предсказывать не беремся. Г. Рахманинов представляет для нас интерес педагогический, как ученик профессора своего А. И. Зилоти. В игре молодого пианиста мы усмотрели несомненные доказательства педагогического таланта г. Зилоти...»⁶³.

17 марта Рахманинов выступил в открытом консерваторском концерте, исполнив первую часть своего фортепианного концерта в сопровождении ученического оркестра под управлением Сафонова. Большинство органов печати и на этот раз избегало входить в обсуждение индивидуальных качеств отдельных участников⁶⁴. Но в некоторых отзывах все же было отмечено яркое впечатление от выступления Рахманинова. В «Московских ведомостях» мы читаем: «Во втором отделении ученического концерта наибольшего внимания заслужил ученик Рахманинов, класса А. С. Аренского, выступав-

ший с первой частью фортепианного концерта собственного сочинения; хотя в этом произведении и слышатся отголоски некоторых новых композиторов, но во всяком случае оно свидетельствует о несомненной и многообещающей талантливости его автора, который в нынешнем году окончит курс по классу композиции и выступит, таким образом, на путь самостоятельного творчества»⁶⁵.

Сочувственно отозвался о произведении Рахманинова и рецензент московского журнала «Артист». В очередной книжке приложения к журналу, выходившего под названием «Дневник „Артиста“», был помещен отчет о консерваторском концерте. Автор его писал, что выступление Рахманинова произвело в целом «очень отрадное впечатление»: «В исполненной первой части его концерта, конечно, еще нет самостоятельности, но есть вкус, нервность, молодая искренность и несомненные знания; а это уже задатки»⁶⁶.

В середине марта оканчивавшим консерваторию по композиции было дано экзаменационное задание — написать одноактную оперу «Алеко» на либретто, составленное Вл. И. Немировичем-Данченко по поэме Пушкина «Цыганы». Для выполнения этого задания предоставлялся месячный срок. Рахманинов был увлечен темой и сразу же приступил к работе. «Либретто очень хорошо сделано. Сюжет чудный. Не знаю, будет ли чудная музыка!» — писал он 23 марта⁶⁷. К этому времени первый из написанных номеров — «Пляска женщин» — был уже готов*, а в начале апреля закончена вся опера. 7 мая состоялся экзамен, на котором Рахманинову был поставлен высший балл — «5+» и присуждена большая золотая медаль**. Оркестровое Интермеццо из его оперы исполнялось на годичном акте консерватории 31 мая 1892 года.

Н. Д. Кашкин писал, что «выпуск настоящего года в консерватории можно назвать едва ли не самым блестящим за все время ее существования»⁶⁹. Среди оканчивающих пианистов были однокашник Рахманинова Л. А. Максимов и семнадцатилетний И. А. Левин, уже тогда поражавший необычайным виртуозным блеском своей игры. В этом же году оканчивал консерваторию по фортепиано

* Может показаться странным, что Рахманинов начал сочинение оперы не с одного из драматургических узловых моментов, а с жанрового эпизода, имеющего «фоновое» значение. Не исключено, что этот номер был заимствован композитором из написанной им ранее сюиты для оркестра (не сохранившейся).

** В дипломе, датированном 29 мая 1892 года, указано, что Рахманинов окончил «Полный курс музыкального образования и на испытаниях оказал следующие успехи в главных предметах: свободном сочинении (по классу профессора А. С. Аренского) — отличные, контрапункте (по классу профессора С. И. Танеева) — отличные, фуге (по классу профессора А. С. Аренского) — отличные и игре на фортепиано (по классу профессора А. И. Зилоти) — отличные; во второстепенных (обязательных) предметах: истории музыки — очень хорошие, истории церковного пения — отличные, эстетике — очень хорошие и научных предметах — хорошие»⁶⁸.

но А. Н. Скрябин. Но особенно отмечались успехи консерватории в подготовке молодых композиторов. Выпуск 1892 года позволил Кашкину утверждать, что «среди различных специальностей, на которые распадается преподавание в консерватории, первое место несомненно занимает класс композиции». С Рахманиновым конкурировали при окончании консерватории Л. Э. Конюс и Н. С. Морозов, представившие работы на то же самое задание. Превосходство Рахманинова над остальными соперниками было очевидным для всех. Экзаменационная комиссия, как сообщал Кашкин, «одобрила все три работы, но сделала особое отличие сочинению г. С. Рахманинова, представлявшему действительно замечательную законченность и обнаруживавшему большой талант в молодом композиторе»⁷⁰.

Годы учения окончились, начинался большой и нелегкий путь восхождения к вершинам мастерства.

Творческие итоги консерваторского периода.

Первый фортепианный концерт

К окончанию консерватории Рахманинов был автором уже довольно значительного количества произведений различных жанров. Большинство их оставалось в рукописи и никогда не исполнялось при жизни композитора. Процесс его творческого роста совершался настолько стремительно, что оконченные сочинения очень быстро переставали его удовлетворять и он становился равнодушен к ним. Конечно, трудно было бы искать в произведениях семнадцатилетнего автора проявлений зрелого, самостоятельного художественного мышления. Но некоторые из них выходят по своему значению за рамки ученических работ и позволяют уже ощутить индивидуальную манеру Рахманинова, не говоря о том интересе, который они представляют для изучения путей формирования его творческой личности.

Проблески своего, «рахманиновского» можно заметить уже в группе фортепианных пьес, которым было первоначально дано обозначение «ор. 1» (1889), хотя здесь эти индивидуальные черты еще слабо пробиваются сквозь слой различных влияний. Образцы, которым стремился следовать юный автор,— это прежде всего Чайковский, отчасти А. Рубинштейн, в меньшей степени Шопен. От Чайковского идет типичный склад мелодики, окрашенной в мягкие, задумчиво-лирические тона. Таковы меланхолический *Романс fis-moll* или более светлая по колориту *Мелодия E-dur*.

Влияние А. Рубинштейна сказывается больше в манере фортепианного изложения, нежели в самом материале. Стремление к плотности фактуры, полноте и насыщенности звучания, проявляющееся в этих юношеских пьесах Рахманинова, останется характерным для него и в зрелые годы. Показательно, как уже с первых творческих шагов обнаруживаются расхождения между двумя величайшими мастерами русской фортепианной музыки в конце XIX — начале XX века, которые росли и учились вместе у одних и тех же учителей, — Рахманиновым и Скрябиным. Тонкость и изящество рисунка, свойственные уже самым ранним произведениям Скрябина, написанным в одно время с рахманиновскими пьесами, указывают на очевидную зависимость от Шопена. У Рахманинова же непосредственная близость к Шопену проявляется только в отдельных эпизодах, как, например, плавное хроматическое движение голосов в начале заключительного мажорного построения из «Романса».

Особое место среди рассматриваемой группы пьес занимает *Гавот*. Своеобразной его особенностью является то, что он написан не в обычном для этой танцевальной формы размере *alla breve*, а на пять четвертей. Прототипом рахманиновского *Гавота* послужило, видимо, популярное в свое время «*Basso ostinato*» из фортепианной сюиты ор. 5 Аренского. Как и у Аренского, у молодого Рахманинова одна из форм стариинной европейской музыки приобретает русский эпический характер, напоминая некоторые образы Бородина. Сходство с пьесой Аренского заключено не только в тактовом размере, но и в ряде фактурных моментов. Подчеркнутая грузность, массивность изложения, красочная игра тембров и созвучий придают фортепианному звучанию черты оркестральности. Интересно, в частности, широкое использование септ- и нонаккордов, применяемых в колористическом плане. Раскачивающиеся аккордовые комплексы на выдержанном басу создают эффект колокольного перезвона:



В *неоконченном квартете* (1889) чувствуется большая свобода развития и широта мелодического дыхания, но музыкальный язык его тоже мало самостоятелен. Рахманинов находится здесь еще почти всецело во власти типичных оборотов музыки Чайковского, влияние которого с очевидностью сказывается в певучем, элеги-

ческом Andante и в вальсообразной средней части скерцо*. Менее определенно выражено воздействие на молодого композитора «кучкистских» образов. Отзвуки их можно ощутить в основной теме скерцо**. Вместе с тем эта тема строго классична по характеру, даже с оттенком известной манерности, напоминающей галантный менуэт. Фактура обеих пьес свидетельствует скорее об элементах оркестрового, нежели специфически квартетного мышления у композитора. Поэтому при их переработке для струнного оркестра в связи с исполнением в ученическом концерте консерватории были внесены лишь мелкие, малосущественные изменения, не затрагивающие основы изложения.

Новый значительный этап в творческом развитии Рахманинова был связан с работой над *Первым фортепианным концертом*, создававшимся в отличие от большинства его сочинений медленно и долго, в течение целого года (1890—1891). Концерт нельзя еще отнести к числу зрелых произведений композитора. Рахманинов не свободен в нем от различных влияний, и в ряде случаев легко узнаются те образцы, под обаянием которых находился автор. По сравнению с более поздними его сочинениями того же жанра и самый характер музыкальных образов и приемы их изложения кажутся довольно незамысловатыми. При всем этом мы уже ясно ощущаем здесь подлинного Рахманинова с его «лица необщим выраженьем». От предшествующих рахманиновских произведений концерт отличается не только по своим масштабам, возросшему уровню технических требований, разнообразию выразительных средств, но и по внутреннему строю музыки. Он увлекает эмоциональной взволнованностью, тем сочетанием мужественной патетики и мечтательного лиризма, которым определяется особый индивидуальный характер рахманиновской экспрессии.

Ведущая роль в концерте почти неизменно сохраняется за партией солиста. Оркестровая партия порой даже чересчур скромна и сводится к простой поддержке, созданию легкого, прозрачного фона для звучания фортепиано. В последующих рахманиновских концертах сохраняется преобладание монологического сольного начала, но при этом значительно обогащается оркестровая партия и достигается гораздо более тесное, органическое взаимодействие между фортепиано и оркестром.

По своему общему складу этот рахманиновский первенец в концертном жанре приближается к лирико-романтическому типу форте-

* Г. В. Киркор в своей неопубликованной работе «Особенности квартетных партитур Рахманинова» обращает внимание на сходство этого трио с вальсами из балетов Чайковского «Спящая красавица» и «Щелкунчик»⁷¹.

** На это справедливо указывается в статье Б. В. Доброхотова «Неопубликованные камерные инструментальные ансамбли С. В. Рахманинова»⁷².

пианного концерта, представленному в творчестве Шопена, Шумана, Грига. Наиболее непосредственные точки соприкосновения, вплоть до близости отдельных мелодико-тематических, гармонических и фактурных оборотов, имеет он с григовским концертом a-moll. Вместе с тем в отдельных эпизодах проявляется уже могучая «львиная хватка», роднящая Рахманинова с Листом и А. Рубинштейном, фортепианная звучность достигает монументальной мощи, доминируя над оркестром и отодвигая его на задний план.

Своим мужественным, волевым пафосом импонирует самое начало концерта с бурными, стремительно низвергающимися октавными пассажами у фортепиано. Это вступительное построение играет важную роль в общей «драматургии» первой части. Оно служит источником драматических «прорывов» в конце экспозиции, разработки и репризы, нарушающих тон задушевного лирического повествования.

Основные темы первой части носят мягкий, напевный характер и не контрастируют резко друг с другом ни по своей эмоционально-выразительной окраске, ни в жанровом отношении. В лирически взволнованной теме главной партии можно увидеть сходство с некоторыми романтическими прообразами. Но характерно рахманиновские интонационные штрихи придают ей особый, индивидуальный отпечаток. Таков, в частности, излюбленный композитором, экспрессивно заостренный оборот уменьшенной квинты на вершинах мелодической волны:



Индивидуальные особенности рахманиновской мелодики не менее ярко выражены и в двух темах побочной партии, которую отделяет от главной легкое, подвижное связующее построение (Vivo) с шумановским рисунком фортепианных пассажей. В первой побочной партии (Meno mosso) характерный выразительный эффект достигается благодаря многократному повторению нисходящей секундной интонации с неизменным возвращением к одному и тому же высотному уровню. Медленно и постепенно, словно с трудом отрываясь от начальных звуков, мелодия уступами поднимается вверх на полторы октавы. Та же секундная интонация, но в ином гармоническом контексте, как вздох полной грудью, завершает этот подъем, после чего происходит быстрое возвращение к исходному уровню. Вторая побочная партия (Allegro moderato) отличается более легким, «воздушным» колоритом. Экспрессивно

заостренный, «говорящий» характер интонаций предыдущего построения растворяется здесь в плавном парении мелодического голоса с его мягким, волнообразным рисунком, образуемым равномерными чередованиями коротких поступенных подъемов и спусков в неизменно ровных ритмических длительностях. Спокойно колышущаяся, шелестящая фигура правой руки солирующего фортепиано и общая разреженность фактуры усиливают это ощущение воздушности. Важную роль в формировании выразительного характера второй побочной партии играет гармоническая основа, сочетающая статику со скрытой напряженностью. В оркестре повторяется несколько раз один и тот же оборот, состоящий из доминантсептаккорда с повышенной квинтой и тонического трезвучия при выдержанном тоническом звуке в басу. Однако разрешение звучит очень слабо, а проходящие гармонии в партии фортепиано еще более расшатывают устойчивость тонического аккорда. Здесь важны не столько смена и чередование функций, сколько колористический эффект, образуемый тонкими нюансами гармонической окраски:

Allegro moderato.

3

P-no *ppp*

Orch. *p*

8

С помощью этих средств достигается столь характерная для Рахманинова двойственность настроения, соединение созерцательного лирического покоя со скрытым напряжением. В последних тактах заключительной партии короткое, стремительное нарастание приводит к драматическому прорыву вступительной октавной фигуры.

Разработка в первой части отличается компактностью и ясностью структуры. Не считая вступительного оркестрового построения, она четко распадается на два раздела, причем сначала развивается тема побочной, затем — главной партии, которая достигает здесь патетического звучания, образуя одну из центральных кульминаций в этой части концерта. После репризы, не содержащей по сравнению с экспозицией существенных изменений в изложении материала, дана большая каденция, приобретающая значение второй разработки. Здесь материал развивается в той же последовательности, как и в собственно разработке, но только в более свободной импровизационной манере, соответствующей характеру и назначению каденции в сольном инструментальном концерте. Заключительный эпизод каденции — *Maestoso*, где тема главной партии, данная в массивном аккордовом изложении, звучит мощно и величественно, — является главной и наивысшей кульминацией всей первой части. Тем самым каденция логически включается в общий план развития и становится органически неотъемлемым элементом формы. Подобная ее трактовка предвосхищает тот замысел, который был спустя почти два десятилетия в более зрелой форме осуществлен Рахманиновым в Третьем концерте.

Предельной простотой и экономностью изложения отличается вторая часть концерта — *Andante cantabile*. Рахманинов как будто намеренно отказывается от всего, что может затемнить ясную, певучую мелодию, находящуюся на первом плане. По характеру и типу изложения *Andante* ближе камерной, нежели концертной сфере. К нему подходило бы одно из тех излюбленных в русской фортепианной музыке наименований, которые часто встречаются и в раннем рахманиновском творчестве: «Романс», «Мелодия», «Песня». Роль оркестра сведена в этой части до минимума. После короткого оркестрового вступления с романтическими валторновыми «зовами» и протянутыми аккордами струнных, создающего настроение затененной тишины, первая тема излагается у фортепиано *solo* при полном молчании оркестра (если не считать короткого проходящего мотива валторны на грани двух предложений периода). Широкая, медлительно развертывающаяся мелодия звучит все время в верхнем голосе на фоне плавного арпеджированного триольного сопровождения. Эта безыскусственная сама по себе мелодия приобретает различные выразительные оттенки благодаря смене гармониче-

ских красок. В первом предложении особую мягкость придает теме последование малых вводных и доминантсептаккордов, не получающих прямого разрешения, что вызывает ощущение известной неустойчивости, созерцательного томления. Во втором предложении колорит становится более суровым и темным из-за чередования нескольких минорных тональностей с плагальными или терцовыми соотношениями (a — e — g — d — b — d — g):



Средний раздел Andante построен на более подвижной теме, которая развивается секвенционно, с постепенным динамическим нарастанием, приводящим к патетической кульминации. Этот подъем как бы исчерпывает себя и растворяется в легком, бисерном пассаже, ниспадающем на четыре с половиной октавы и теряющемся в глухом басовом регистре. Это единственный на протяжении всего Andante случай применения виртуозной пассажной орнаментики, причем и здесь она служит определенной выразительной задаче. Возвращаясь снова, первая тема передается на этот раз оркестру. Приводимая у струнных в упрощенном, схематизированном виде, она становится элементом фона, на передний же план выдвигается мягко колышущаяся аккордовая фигура фортепиано, которая приобретает по мере нарастания все более определенные мелодические очертания, а затем так же постепенно стихает и угасает. В заключительных тактах еще раз слышатся таинственные «зовы» валторны, в ответ на которые у фортепиано звучат светлые аккорды, исчезающие в легкой, прозрачной выси.

Финал, написанный в блестящем скерцозном духе, носит наиболее внешний характер. В нем больше всего отзвуков знакомого, иногда еще недостаточно самостоятельно переработанного компо-

зитором. Некоторые обороты находят прямую аналогию в фортепианном концерте Грига. По форме финал представляет собой рондо-сонату. Контрастом к ритмически острым, подвижным темам экспозиции служит средний раздел — *Andante espressivo* с большим фортепианным *solo*, по характеру близким второй части*. На теме этого раздела строится торжественная, блестящая кода финала (*Maestoso*). Тот же прием превращения мягкой лирической темы в гимнически-ликующую был затем использован Рахманиновым во Втором концерте. Но если там кода великолепно увенчивает все развитие, то здесь этот прием не вполне достигает цели, отчасти из-за некоторой бесцветности самой темы.

При известных недостатках формы и неровности материала в Первом фортепианном концерте Рахманинова, объясняемых молодостью и незрелостью автора, произведение это впечатляет своим виртуозным размахом, выразительной напряженностью музыки, богатством и свежестью мелодического изобретения. Если кое-где в концерте еще ощущаются непреодоленные влияния, то вместе с тем мы находим в нем ряд характерных интонационных оборотов и приемов письма, по которым легко отличить музыку Рахманинова от сочинений любого другого композитора. Это дало основание самому автору выделить концерт среди остальных своих сочинений консерваторского периода, закрепив за ним обозначение «ор. 1».

Параллельно с работой над концертом Рахманиновым было написано несколько фортепианных произведений малой формы. Они не играют столь же значительной роли в творческом развитии композитора и иногда носят случайный, эпизодический характер, будучи обязаны своим возникновением тем или иным внешним поводам. Но и в этих небольших и несложных пьесах, создававшихся между делом, встречаются интересные и неожиданные находки, отдельные яркие штрихи, предвещающие будущего Рахманинова. Так, во вступительных тактах шестиручного *Романса*, написанного для сестер Скалон, рисунок правой руки почти полностью совпадает с плавной, певучей фигурацией из *Adagio sostenuto* Второго фортепианного концерта**. В дальнейшем, однако, этот рисунок не получает развития, и изложение приобретает обычный, стандартный характер. Поэтичная пасторальная *прелюдия F-dur*, созданная после завершения Первого фортепианного концерта***, заметно отлича-

* Эта близость усиливается благодаря одинаковой тональности D-dur. Для того чтобы избежать тонального однообразия, Рахманинов во второй редакции концерта, сделанной им в 1917 году, транспонировал всю середину финала на полтона вверх.

** На это интересное совпадение обратил внимание В. М. Богданов-Березовский⁷³.

*** Рукопись датирована 20 июля 1891 года⁷⁴.

ется от рассмотренных выше юношеских пьес изяществом и тонкостью фактуры. В обвивающих мелодический голос фигурациях двойными нотами из среднего раздела прелюдии ясно сказывается влияние шопеновских фактурных приемов. По колориту и настроению прелюдия близка к некоторым из более поздних рахманиновских пьес светлого лирически-пейзажного характера.

К произведениям крупного концертно-виртуозного плана относится *Русская рапсодия для двух фортепиано*, созданная в начале 1891 года. Вслед за своим учителем Аренским, автором известных четырех сюит для двух фортепиано, Рахманинов и позже уделял внимание этому виду фортепианной литературы. В данном случае, однако, он обращается не к сюитному жанру, а к форме свободных вариаций на тему русского песенного склада. Образцом для него могли послужить некоторые симфонические произведения Балакирева и Римского-Корсакова, основанные на народно-песенной тематике. Тема «Русской рапсодии», напоминающая плавные, неторопливые хороводные песни, по-видимому, была сочинена самим Рахманиновым. Во всяком случае, мы не находим близкого ее прообраза в песенных сборниках, которые могли быть знакомы композитору. Мелодический рисунок ее начального построения неожиданно напоминает первую тему из третьей части «Шехеразады» Римского-Корсакова:



Сходство есть и в приемах гармонизации. Таков, в частности, проходящий хроматический звук между V и VI ступенями в одном из средних голосов, придающий особую мягкость звучанию темы. Это, конечно непреднамеренное, совпадение определенным образом окрашивает тему рахманиновской рапсодии, придавая ей некоторый ориентальный оттенок*.

Цикл вариаций распадается на несколько групп, объединенных общностью характера и приемов изложения. Первую группу образует тема с примыкающей к ней вариацией, в которой основной мелодический рисунок остается неизменным и только оплетается

* Подобное же сочетание русского и восточного колорита мы находим в первой теме Четвертой симфонии А. К. Глазунова, написанной двумя годами позднее рахманиновской рапсодии.

пассажной орнаментикой. Эпизод типа каденции отделяет этот начальный, экспозиционный раздел от следующей группы вариаций скерцозного характера в темпе *Vivace*. Изменению облика темы, помимо скорости движения, способствует ритмическое дробление мелодии и острое стаккатное изложение. Во второй вариации этой группы (цифра 9) тема приобретает явно выраженное сходство с шуточной плясовой песней «У ворот, ворот батюшкиных»^{*75}.



Наиболее значительному изменению подвергается тема в разделе *Andante*, где ее общие очертания в значительной мере стусеиваются и сохраняются только отдельные мелодические обороты, развиваемые в свободной импровизационной манере. В последнем, заключительном проведении рисунок темы приближается к эпизоду *Vivace*, но изложение более массивное и блестящее.

«Русская рапсодия» представляет интерес как первое у Рахманинова крупное произведение вариационной формы, к которой он неоднократно обращался в дальнейшем, вплоть до таких выдающихся творческих достижений последнего периода, как Вариации на тему Корелли и Рапсодия на тему каприза Паганини. Молодой композитор проявляет здесь уже достаточно высокий уровень владения этой формой. Он с большой изобретательностью изменяет не только рисунок темы, но и ее выразительный характер и жанровый облик. Объединяя группы вариаций в более или менее законченные разделы, Рахманинов создает стройное, компактное целое. В композиции «Русской рапсодии» сочетаются принципы вариационной и одночастно-циклической формы. Недостатком этого сочинения является некоторое однообразие красок и тяжеловесность фортепианной фактуры. Блестящий эстрадно-виртуозный наряд кажется иногда чуждым характеру простой, грациозной песенной темы и воспринимается как чисто внешнее дополнение к ней.

Возникшая вслед за окончанием фортепианного концерта первая часть симфонии *d-moll* является наиболее ранним из дошедших до нас юношеских опытов Рахманинова в области симфонической музыки, если не считать совсем еще незрелого, написанного полу-

* Для удобства сравнения песня транспонирована.

детской рукой оркестрового Скерцо (1887). В отличие от более поздней симфонии d-moll, которую автор обозначил номером первым, это симфоническое Allegro принято именовать «Юношеской симфонией». По сравнению с Первым фортепианным концертом она гораздо менее самостоятельна в смысле своего образного строя и языка. Здесь ощущается еще некоторая ученическая робость, боязнь или неумение отойти от привычных схем. В основе этой, по-видимому, единственной написанной части лежит традиционное сопоставление драматически взволнованной главной и светлой, пасторальной побочной партий, встречающееся во многих симфонических Allegro романтического типа.

Довольно обычен и самый интонационный облик тем. В характере отдельных мелодических оборотов и особенно в приемах развития очень сильна зависимость от Чайковского. Лишь кое-где можно ощутить проблески собственной творческой индивидуальности композитора. Более всего показательно в этом отношении вступительное Grave с медленно, тяжело поднимающейся, а затем плавно, уступчато нисходящей темой у альтов и виолончелей и создающими скрытое напряжение хроматическими фигурациями у скрипок при общем сумеречно-приглушенном колорите оркестрового звучания. Можно отметить также сурово-торжественную фразу струнных басов и валторн в начале вступительного раздела, приобретающую грозное звучание в эпизоде Grave перед кодой. Типично рахманиновские обороты слышатся и в заключительных аккордовых последовательностях со столь излюбленными композитором мощными «колокольными» раскачиваниями. Но этот эпический образ в конце недостаточно подготовлен предшествующим развитием и потому не производит должного впечатления.

Значительно больший интерес представляет *симфоническая поэма «Князь Ростислав»*, относящаяся к концу того же 1891 года. О том, что сам композитор придавал ей значение, выходящее за рамки классной, ученической работы, говорит написанное на партитуре посвящение Аренскому*. Партитура была аккуратно переписана начисто, из чего можно заключить, что Рахманинов рассчитывал на исполнение своей симфонической поэмы. Однако она впервые прозвучала только через пятьдесят с лишним лет в исполнении оркестра Московской филармонии под управлением Н. П. Аносова 2 ноября 1945 года.

Программой для этого произведения послужило одноименное стихотворение А. К. Толстого — поэта, которым Рахманинов увлекался в юные годы, написав на его тексты несколько романсов.

* На титульном листе партитуры написано. «Посвящает дорогому своему профессору Антону Степановичу Аренскому автор».

Стихи, привлечшие внимание композитора на этот раз, перекликаются по содержанию с фантастическими «подводными» образами в творчестве «Могучей кучки». Особенно близкие ассоциации возникают с романсом Бородина «Морская царевна».

Связи с «кучкистской» традицией отчетливо проявляются не только в сюжетных мотивах рахманиновской поэмы, но и в ряде ее стилистических черт. Широкое развитие получают в ней красочно-изобразительные, звукописные элементы. В отличие от строгой, в целом не отступающей от классических норм оркестровки «Юношеской симфонии», оркестровое письмо «Князя Ростислава» изобилует колористическими эффектами. Самый состав оркестра здесь увеличен, введены английский рожок, арфа, которых нет в партитуре симфонии, а также группа ударных. Некоторые приемы, используемые Рахманиновым в этом произведении, могли быть непосредственно внушены образцами «кучкистского» творчества. Так, первый раздел симфонической поэмы, *Lento*, где на фоне колышущихся фигур струнных и деревянных духовых инструментов подобно доносящемуся издали зову приглушенно звучит фанфарная тема валторны, заставляет вспомнить отдельные эпизоды балакиревской «Тамары». Соответствующие аналогии произведениям Балакирева, Бородина и Римского-Корсакова можно найти и в следующем затем *Allegretto* с двумя ориентально окрашенными лирическими темами, передающими томное пение русалок:



Эффектно изображаются громоподобные возгласы разгневанного Перуна и вздымающиеся от порывов ветра волны на Днепре посредством грозно звучащей фразы тромбонов и глиссандирующих пассажей арфы, стремительно пробегающих расстояние более четырех октав (партитура, цифра 28). Это трижды повторяющееся построение служит вступлением к бурному, драматическому разрабаточному разделу *Allegro con fuoco*. В конце произведения снова возвращается *Lento* с его оцепенелой статикой и колоритом густой, серой мглы, соответствуя заключительным строкам стихотворения А. К. Толстого, говорящим о тяжелом сне витязя на дне речном.

Созданию этого образа тягостной неподвижности и оцепенения способствуют и гармонические средства. Особая роль принадлежит в этом отношении увеличенному трезвучию, которое в разных видах упорно звучит на протяжении довольно больших по длительности медленных разделов, обрамляющих симфоническую поэму. На звуках увеличенного трезвучия построена мелодическая фраза валторны, составляющая одну из основных тем всего произведения. Оно возникает и в скрытой форме в последовании мажорных трезвучий:

Источником использования этой гармонии в подобном образном плане служат известные образцы фантастической пейзажной звукописи в русской музыке начиная от глинканского «Руслана». В этой связи еще раз следует вспомнить романс Бородина «Морская царица», наиболее близкий симфонической поэме Рахманинова по сюжету (опера «Садко» Римского-Корсакова с замечательной картиной подводного царства, где ощущение туманной и зыбкой водной массы передается длительно выдерживаемой целотонной гармонией, тогда еще не была написана). Но у Рахманинова элементы целотонного ряда не приобретают значение самостоятельной гармонической краски. Увеличенное трезвучие, построенное на III ступени гармонического минора, служит в данном случае заменой доминантовой гармонии. Повышение квинтового звука, находящегося на VII ступени лада, придает этому аккорду остротяготеющий «вводнотоновый» характер. Весь раздел *Lento* окутан густым минорным колоритом. Особенно характерный мрачный эффект создается сопоставлением в начале его двух минорных тональностей на расстоянии большой терции *d-moll* и *fis-moll*, связующим звеном между которыми является тот же аккорд увеличенного трезвучия в разных обращениях, с энгармонической заменой звука *f* звуком *eis* (одна из особенностей увеличенного трезвучия, как известно, заключается в том, что при обращениях его интервальная структура не меняется и поэтому любой из его видов допускает несколько различных тональных истолкований).

Характерна по своему выразительному складу первая тема *Allegretto*, заключенная в узком диапазоне квинты (только один раз затрагивается звук *as*, выходящий за пределы этого интервала) с упорным повторением одной нисходящей интонации. Постоянное хроматическое соскальзывание звука *d* в *des* создает впечатление ладовой двойственности, колебания между параллельными тональностями *Ges-dur* и *es-moll* (эта двойственная ладовая природа темы подчеркнута и ее гармонизацией).

В целом симфоническая поэма «Князь Ростислав» представляется значительным шагом в творчестве Рахманинова на пути осознания им своей образной сферы и соответствующих ей индивидуаль-

ных средств музыкального выражения. Во многих отношениях она подготавливает оркестровую фантазию «Утес» — одно из наиболее характерных произведений молодого Рахманинова. Эти сочинения родственны не только по общему эмоциональному строю музыки, но и по приемам музыкального письма, а между отдельными их тематическими образами можно обнаружить даже непосредственные интонационные переключки. «Внутренняя тема» их по существу одинакова: это — тема одиночества и жажды недостижимого счастья, являющаяся одним из основных мотивов рахманиновской лирики.

Несомненным свидетельством творческого роста композитора явилось «Элегическое трио» *g-moll*, несмотря на очевидную зависимость этого произведения от фортепианного трио Чайковского «Памяти великого артиста», сказывающуюся уже в самом названии (первую часть своего трио Чайковский озаглавил «Pezzo elegiaco»). Невольное внимание обращает на себя сходство главной партии рахманиновского трио с соответствующей темой в первой части трио Чайковского:



Вместе с тем рахманиновской теме присущи и особые, индивидуальные черты. От темы Чайковского, несомненно послужившей в какой-то степени ее прообразом, она отличается большей декламационной заостренностью мелодических интонаций. Ее основной восходящий мотив, подобный патетическому возгласу, предвосхищает некоторые обороты в партии главного героя оперы «Алеко»:



Особенно драматично звучит этот мотив в заключительной партии (Appassionato, цифра 80), где он вычленяется из мелодической линии и многократно настойчиво повторяется у скрипки и виолончели, сопровождаясь тяжелыми аккордовыми массивами и бурно взлетающими гаммообразными пассажами фортепиано.

Выразительна и лирически-воодушевленная тема побочной партии, словно изливающаяся из мелодической вершины, хотя она

и не столь индивидуально характерна, как главная партия, которая определяет выразительный облик всего произведения.

Следует отметить свободу изложения, зрелое владение сонатной формой: «Элегическое трио» g-moll значительно превосходит некоторые из предшествовавших ему рахманиновских произведений, в частности «Юношескую симфонию», где ощущается еще известная скованность, несамостоятельность мышления. В трио при наличии острых тематических контрастов развитие протекает последовательно и логично, кульминации хорошо подготовлены и образуют естественные «узлы драматического напряжения». Оправданной представляется и траурная кода *Alla marcia funebre*, недостатком которой является, пожалуй, только чрезмерная краткость.

Замысел подобного заключения был также подсказан трио Чайковского. Но там оно появляется в конце финала, как эпилог ко всему симфоническому циклу, Рахманинов же перенес его в первую часть. Это дало повод для предположения, что рахманиновское трио было задумано автором с самого начала как одночастное произведение. Такое предположение, однако, представляется маловероятным. Вернее думать, что, написав первую часть, Рахманинов по каким-либо мотивам отказался от дальнейшей работы над этим сочинением. Возможно, его останавливало слишком очевидное сходство некоторых моментов написанной части с трио Чайковского, а может быть, он был просто отвлечен другими творческими замыслами.

Одновременно со всей этой группой симфонических и камерно-инструментальных произведений Рахманинов работал и над вокальными жанрами, хотя здесь его достижения были значительно более скромными. Первым опытом в этой области была, по-видимому, попытка написания оперы «Эсмеральда» в пятнадцатилетнем возрасте, не продвинувшаяся далее отдельных черновых набросков, причем в этих эскизах, по верному наблюдению Б. В. Доброхотова, «инструментальное сопровождение разработано значительно лучше вокальных партий»⁷⁶. Не представляют самостоятельного художественного интереса и фрагменты сольных вокальных эпизодов и ансамблей на слова из лермонтовского «Маскарада», а также из «Бориса Годунова» и «Полтавы» А. С. Пушкина, являющиеся не более чем упражнениями в овладении разными оперными формами⁷⁷. Собственный авторский «почерк» в наибольшей степени ощущается в монологе Арбенина «Ночь, проведенная без сна». Здесь слышатся порой характерно рахманиновские патетические интонации. Менее интересны два речитативных отрывка из «Бориса Годунова» (монологи Бориса и Пимена), в которых молодому композитору трудно было избежать близких ассоциаций с Мусоргским. Интонационно они довольно бесцветны и маловыразительны.

Преобладание инструментального начала над вокальным до известной степени свойственно и романсам Рахманинова 1890—1891 годов. Показательно сравнение двух редакций единственного из романсов этих лет — «*В молчаньи ночи тайной*», — который сам Рахманинов нашел возможным опубликовать впоследствии. Во второй редакции, вошедшей в состав шести романсов ор. 4, фортепианная партия значительно облегчена, партия же голоса благодаря внесенным в нее тонким штрихам приобрела большую мелодическую законченность, яркость и выразительность.

Своим сгущенным драматизмом выделяется наиболее ранний из юношеских романсов Рахманинова, написанный на слова М. Ю. Лермонтова, — «*У врат обители святой*». Драматическая экспрессия приобретает в нем даже известный оттенок мелодраматизма. Вокальная партия романса обрамляется фортепианным вступлением и заключением, в которых находит сжатое, концептированное выражение основной круг его интонаций. Медленно, тяжело поднимающаяся кверху мелодическая линия, выразительность которой усиливается проходящими хроматизмами и задержаниями, завершается скачком, звучащим как полное мучительной скорби и отчаяния восклицание. Затем мелодия так же медленно, поступенно опускается к исходному звуку. В этом нисходящем отрезке выделяются три звена секвенции, построенной на выразительной фразе с скорбно звучащими задержаниями:



Мелодика романса выдержана в декламационном складе, но вокальная декламация здесь более напевна и выразительна, чем

в оперных этюдах молодого Рахманинова. Истоки ее восходят скорее к Чайковскому, нежели к Мусоргскому.

Из других юношеских вокальных сочинений Рахманинова можно отметить поэтичный романс «*C'était en Avril*» на французский текст*. В нем проявляются характерные черты светлой, «весенней» рахманиновской лирики. В основе вокальной партии романса лежит различным образом варьируемая трихордная попевка в духе песенных народных «кличей», «зовов», которые играют важную образную роль в ряде зрелых рахманиновских произведений.

В целом эта группа романсов мало самостоятельна стилистически, сказывается влияние не только классических шедевров Чайковского, но и менее ценных образцов бытового романса (например, в романсе на слова А. А. Фета «*Я тебе ничего не скажу*»). Все же работа в области вокальных жанров имела важное значение в развитии Рахманинова как подготовительная ступень к созданию оперы «Алеко», которая завершает годы его ученичества и открывает период самостоятельной творческой деятельности молодого композитора.

„Алеко“

«Алеко» оказался первым произведением Рахманинова, получившим широкое общественное признание. Постановки этой оперы в Москве, а затем в Киеве вскоре после окончания консерватории Рахманиновым принесли автору большой успех и утвердили его репутацию одного из одареннейших молодых русских композиторов. И действительно, опера далеко превосходила уровень талантливой ученической работы, став одним из заметных явлений в русской музыкально-театральной жизни начала 90-х годов.

Сюжет, заимствованный из поэмы Пушкина «Цыганы», оказался близким композитору и смог сразу же зажечь его творческое воображение. Мучительные переживания одинокого, чуждого окружающей его среде героя, романтичность общего колорита действия, сочетание острого, напряженного драматизма с обилием поэтических жанровых сцен — все это захватило Рахманинова и вызвало у него ту горячую, страстную увлеченность, которая ощущается в музыке всей оперы.

Одним из условий творческого успеха явилось удачно написанное либретто, автором которого был популярный в то время драматург и литератор, а впоследствии один из реформаторов русского драматического и музыкального театра Вл. И. Немирович-Данчен-

* «Апрель! Вешний праздничный день».

ко. Для него самого эта работа не была лишь случайным, проходящим эпизодом. В начале 90-х годов Немирович-Данченко проявлял большой интерес к оперному жанру. В связи с выступлениями итальянской оперной труппы в Москве весной 1891 года он поместил в газете «Новости дня» цикл статей, в которых, наряду с оценкой отдельных спектаклей, высказывал общий взгляд на пути развития современной оперы*. Основное положение, отстаиваемое им во всех статьях, заключается в том, что в опере необходимы живое, напряженное действие, правда человеческих страстей и характеров, что все ее средства должны быть направлены к одной цели — наиболее яркому и убедительному воплощению драматического смысла. Таким произведением находил Немирович-Данченко «Кармен» Ж. Бизе, которую он противопоставлял старой итальянской опере, где драматический сюжет служил часто лишь поводом для нанизывания эффектных вокальных номеров. «Наши вкусы,— писал он,— требуют теперь, чтобы опера была содержательна не только в музыкальном, но и в драматическом смысле. Мы требуем умного и интересного либретто. В этом отношении «Кармен» особенно современна»⁷⁹.

Восторженное отношение вызвала у Немировича-Данченко также новая опера П. Масканьи «Сельская честь», впервые в России исполненная итальянскими артистами на сцене Московского театра Корша 17 марта 1891 года с участием Ф. Литвин и А. Мазини. «Я давно не помню новой оперы, которая бы сразу произвела на меня такое впечатление свежести вдохновенного темперамента, как „Cavalleria rusticana“»,— признавался Немирович-Данченко⁸⁰. В этой опере его привлекло то же самое, в чем он видел секрет исключительного успеха «Кармен»,— реальный и правдивый сюжет из жизни простых людей, живость драматического действия, сочная, колоритная обрисовка быта: «Драма положительно кипит. Нет ни одной лишней сценки. Я даже готов сказать, что нет ни одного лишнего аккорда». К достоинствам «Сельской чести» Немирович-Данченко относил и то, что в ней «много настоящих народных мелодий, которые всегда так ярко и так захватывают слушателя»⁸¹.

Произведение молодого, начинавшего свой путь композитора Масканьи, ставшее источником оперного веризма, сразу же покорило публику различных стран и сделало имя автора знаменитым во всем мире. После итальянской премьеры, состоявшейся в 1890 году, «Сельская честь» со стремительной быстротой обошла все крупнейшие европейские оперные сцены. В Москве произведенное ею впечатление было почти сенсационным.

* Статьи подписаны псевдонимом «Гобой». Их принадлежность Вл. И. Немировичу-Данченко установлена Л. Фрейдкиной⁷⁸.

Ряд появившихся в печати отзывов по своему характеру очень близок к оценке этой оперы Немировичем-Данченко. Особенно показательна большая статья с критическим разбором «Сельской чести», опубликованная в «Московских ведомостях» под инициалом «Г». Автор статьи прежде всего отмечает удачный выбор сюжета: «Драматическая сила и чрезвычайная популярность одноименной народной драматической пьесы (*scene popolare*), написанной Джованни Верга, удачно подготовляли успех оперы»⁸². Особо хвалит он композитора за напряженность и стремительность сценического темпа — «быстрота действия составляет всю мощь, всю силу впечатления немногих сцен этой оперы». Эту же черту подчеркивал в «Сельской чести» Н. Д. Кашкин: «Как на хорошую сторону музыки можно указать на то, что она нигде не задерживает действия и в своих формах хорошо сливается с контурами драмы»⁸³.

«Сельская честь» была одобрительно встречена и некоторыми из выдающихся русских композиторов. С большим интересом и сочувствием отнесся к ней, в частности, Чайковский.

Либретто «Алеко», написанное Вл. И. Немировичем-Данченко, по своей драматургической структуре имеет много общего с типом одноактной веристской оперы, а некоторые его моменты могли быть непосредственно подсказаны впечатлениями от «Сельской чести». Содержание пушкинской поэмы нашло в нем далеко не полное отражение. Вся первая ее часть, в которой повествуется о приходе Алеко к цыганам, о его странствованиях с ними, осталась за пределами оперного действия. Оставлена, в сущности, только драма ревности, заканчивающаяся кровавой развязкой. События развертываются очень быстро, в течение одной ночи. Единственный акт «Алеко» разделяется на две части, соединительным звеном между которыми служит оркестровое Интермеццо. Таким же образом построена и «Сельская честь». Немирович-Данченко отмечал, что ее можно было разделить на два действия, но автор этого не захотел, «и он не ошибся в расчете». «А интермеццо между первой и второй частью оперы,— прибавляет он,— которое уже называют „знаменитым“,— слушал бы, кажется, без конца»⁸⁴.

Эти параллели едва ли могли быть случайными. Увлеченный новой оперой итальянского композитора, Немирович-Данченко, видимо, сознательно следовал некоторым особенностям ее драматургии, стремясь создать образец своего отечественного веризма. Неизбежные ограничения, вытекавшие из самого характера учебного задания — требования краткости действия, простой и сжатой драматической интриги,— совпали в данном случае с его собственными творческими стремлениями.

Очевидные аналогии с одноактной веристской оперой в драматургии «Алеко» не могли не обратить на себя внимание при

появлении рахманиновской оперы на сцене. В рецензии «Новостей дня» отмечалось: «С легкой руки Масканыи и в Европе и в России прививается, со дня на день все больше и больше, опера-этиюд, точно так же, как все более и более широкие права гражданства получает этиюд в области литературы. „Алеко“ г. Рахманинова — образец именно такого оперного типа... Вот уже третья опера-этиюд специально занимается иллюстрацией одного и того же чувства — ревности: „Сельская честь“, „Паяцы“, „Алеко“»⁸⁵.

Это сходство оценивалось иногда и критически. Так, по утверждению Кругликова, «модная одноактность не послужила в пользу либретто. Именно благодаря ей пришлось отступить от плана поэмы»⁸⁶. Несомненно, содержание поэмы Пушкина было до известной степени обеднено в либретто: отпала мотивировка образа героя, сложный характер пушкинского Алеко, соединяющего свободолюбивые черты с эгоизмом собственника-индивидуалиста, подвергся некоторому упрощению. Оперный Алеко — это типичный герой конца века, страдающий от одиночества, ищущий тепла, ласки, сердечности, но обманутый в своих надеждах. Поэтому он мягче, лиричнее, но интеллектуально беднее и элементарнее.

Любопытно отметить, что уже более сорока лет спустя после того как опера была написана, в связи с отмечавшимся в 1937 году столетием смерти Пушкина, у Шаляпина возникла мысль о создании пролога к опере, в котором была бы восстановлена биография героя до его прихода к цыганам и за годы странствования с ними. Но эта идея не получила осуществления, так как Рахманинов не захотел возвращаться к своему юношескому произведению, представлявшемуся для него уже давно пройденным этапом⁸⁷.

Нельзя отрицать и несомненных достоинств либретто Немировича-Данченко. В пределах, допускавшихся масштабами небольшой одноактной оперы, либреттист очень бережно отнесся к пушкинскому тексту. Сама по себе поэма Пушкина представляла чрезвычайно благодарный материал для театрализации. Обилие диалогических моментов, прямой речи действующих лиц наряду с крайним лаконизмом и скупостью описательных моментов, быстрота и стремительность развертывания фабулы — все это приближает ее к драматическому жанру*.

Немирович-Данченко старался в максимальной степени сохра-

* Как отмечает Д. Д. Благой, в этом произведении «от описательно-лирического метода изображения героев Пушкин переходит к драматическому их показу»⁸⁸. «.. Большая часть поэмы, — читаем мы у того же исследователя, — драматизирована в прямом смысле этого слова, то есть облечена в диалогическую форму, — смелое новаторство самого Пушкина, вступающее в прямое противоречие с лирико-монологическим строем романтической поэмы байроновского типа... Поэт-лирик, Пушкин в «Цыганах» становится и поэтом-драматургом...»⁸⁹.

нить собственные пушкинские стихи. Некоторые сцены оперы полностью, текстуально или с небольшими расширениями, а иногда купюрами и заменой отдельных слов, воспроизводят соответствующие отрывки поэмы: например, рассказ Старика с началом примыкающей к нему четвертой сцены (строки 287—425), сцена у люльки (строки 259—286), дуэт и сцена убийства в финале (строки 468—486). Производя неизбежные дополнения и вставки внутри сцен, либреттист пользовался большей частью стихами самого же Пушкина, заимствуя их из других мест поэмы.

Если драматургическая композиция «Алеко» во многом была внушена веристскими операми, то в музыке Рахманинова вряд ли можно обнаружить следы прямого, непосредственного влияния итальянских композиторов. Рахманинов опирался при сочинении «Алеко» прежде всего на образцы отечественной оперной классики. Как и во всем рахманиновском творчестве тех лет, в этой его первой, юношеской опере переплетаются влияния Чайковского и некоторых представителей «Могучей кучки» (главным образом Бородина и Римского-Корсакова), впрочем, достаточно самостоятельно преломленные. Проявляя себя верным наследником своих учителей — великих русских мастеров XIX века, Рахманинов вместе с тем выступает здесь уже как художник, обладающий своей определенно выраженной творческой личностью. Музыкальный язык оперы содержит ряд своеобразных мелодических и гармонических оборотов, которые станут впоследствии характерными признаками рахманиновского стиля.

В «Алеко» сказались результаты предшествующей работы композитора в различных жанрах, в том числе уже довольно высокий уровень симфонического мышления. Непрерывность симфонического развития основных тематических элементов преодолевает некоторую механичность «номерной» структуры, сохраненной в построении либретто. В этом отношении сильнее всего сказывается воздействие оперной драматургии Чайковского. Огромное впечатление, полученное Рахманиновым от «Пиковой дамы», не осталось безрезультатным для его собственного оперного дебюта. Оно отразилось даже на характере отдельных тематических образов. Так, в литературе справедливо указывалось на известное сходство мелодико-ритмического рисунка темы Алеко с темой трех карт из «Пиковой дамы»⁹⁰:



Небольшое оркестровое вступление к «Пиковой даме», содержащее сжатое симфоническое резюме основного драматургического конфликта, послужило несомненным прообразом интродукции в опере Рахманинова. Центральный раздел интродукции построен на теме Алеко, достигающей здесь яркого драматического напряжения. С ней контрастируют краткое вступительное построение скорбно-элегического характера и заключительное *Andante*, окрашенное в светлые, спокойные тона. Вступительная фраза флейт и кларнетов служит как бы эпиграфом ко всей опере:



Все тематические элементы интродукции получают развитие в ходе драматического действия. Так, приведенная начальная фраза звучит в оркестре в финале оперы вслед за словами прощания цыган с Алеко: «Прости! Да будет мир с тобой», — характеризующими миролюбие и незлобивость кочующего племени, которому незнакомо чувство мести, в противоположность жестоким, эгоистическим страстям, владеющим душой пришельца. В заключительных тактах финала та же самая фраза проходит еще раз в иной темброво-выразительной окраске: низкий регистр кларнетов и фаготов придает ей темную, сумрачную окраску. Комментарием к этому последнему ее проведению могли бы служить строки из эпилога пушкинской поэмы:

Но счастья нет и между вами,
Природы бедные сыны!

.....
И ваши сени кочевые
В пустынях не спаслись от бед,
И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

Особенно велико значение темы Алеко как главного цементирующего элемента музыкальной драматургии. Интонации этой темы грозно врываются в резком звучании тромбона после рассказа Старика, на словах охваченного гневом и возмущением героя:

Да как же ты не поспешил
Тотчас вослед неблагодарной
И хищнику и ей, коварной,
Кинжала в сердце не вонзил?

Непрерывная арка перекидывается от интродукции к сцене убийства благодаря буквальному повторению целых построений лишь с небольшими фактурными вариантами. Отдельные обороты темы Алеко многократно возникают в различных местах оперы, вступая во взаимодействие с другими тематическими элементами.

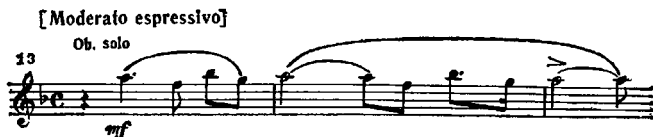
Мягкий, умиротворенно звучащий мотив заключительного *Andante* интродукции слышится как последнее «прости» в сцене смерти Земфиры (на слове «умираю»). Таким образом интродукция подготавливает и предвосхищает кульминационные моменты драматического действия.

Драматургия оперы в целом построена на чередовании действенных, развивающихся сцен с законченными по построению, относительно самостоятельными вокальными эпизодами. Однако между теми и другими большей частью нет резкой грани, и сольные номера, как правило, органически включаются в общий ход действия.

Рассказ Старика служит неким подобием пролога к разворачивающимся далее драматическим событиям. В. Г. Белинский подчеркивал эпический характер этого образа, играющего в поэме Пушкина роль, аналогичную хору древнегреческой трагедии ⁹¹. В опере эта роль подчеркнута тем, что рассказ Старика передвинут к началу и предшествует эпизоду с песней Земфиры. В уста этого действующего лица вложены строки авторского поэтического обращения:

Волшебной силой песнопенья
В туманной памяти моей
Так оживляются виденья
То светлых, то печальных дней.

Вступительные фразы рассказа, сопровождаемые мерными аккордами арфы, вызывают в памяти величавую фигуру Баяна из «Руслана и Людмилы» Глинки. Но уже в конце этого вступительного построения происходит смена мажора одноименным минором и у гобоя нежно звучит фраза, которую можно охарактеризовать как мотив скорбного воспоминания:



В самом рассказе мерное ритмическое движение, характерное для повествовательного балладного жанра, сочетается с подчеркнутой скорбно-лирической выразительностью интонаций. При

этом особый щемяще-тоскливый колорит придает музыке многократно повторяемый гармонический оборот в заключении фраз:



Этот оборот, зачатки которого мы встречаем уже в самых ранних юношеских произведениях Рахманинова (например, некоторые из неопубликованных автором романсов, отдельные моменты в симфонической поэме «Князь Ростислав»), принадлежит к наиболее излюбленным композитором гармоническим приемам и настолько часто встречается в его сочинениях, что получил наименование «рахманиновской гармонии»⁹². Аккорд, предшествующий тоническому трезвучию, объясняется как уменьшенный вводный септаккорд гармонического минора с заменой терции квартой (в данном примере он представлен в виде терцквартаккорда)**.

Выразительная острота приведенного оборота усиливается мелодическим ходом верхнего голоса от вводного тона не к тонике, а к терции лада, благодаря чему возникает напряженно звучащий неустойчивый интервал уменьшенной кварты.

В «Алеко» этот оборот встречается неоднократно в разнообразных вариантах, но особенно важную роль играет он в рассказе Старика, что подчеркивает драматургически узловое значение данного эпизода.

Песня Земфиры «Старый муж, грозный муж», характеризующая смелый, независимый и вольнолюбивый нрав молодой цыганки, была включена Пушкиным в состав драматически изложенной сцены, которая, как уже говорилось выше, полностью, без изменений перенесена в оперу. Композитор с большим драматизмом передает переходы от иронического, насмешливого тона к бурным вспышкам ненависти и гнева (ср. хроматически заостренные начальные фразы со стремительным мелодическим взлетом на сло-

* Выразительное значение и генезис указанного гармонического оборота, а также различные случаи его применения в «Алеко» Рахманинова подробно рассматриваются В. О. Берковым⁹³.

** В некоторых случаях аналогичный по звучанию аккорд может рассматриваться как минорное трезвучие на VI ступени с давленной секстой. Оба варианта применяются преимущественно в миноре.

вах: «Ненавижу тебя, презираю тебя»). Основные мелодические интонации песни Земфиры развиваются и частично преобразуются далее в сцене ее смерти:

130 [Allegro risoluto]

risoluto

Ста - рый муж, гроз - ный муж, режь ме - ня, жги ме - ня;

Lento *Tempo I*

у - ми - ра - ю лю - бя,

156 *Andante cantabile*

p у - ми - ра - ю лю - бя, *mf* у - ми - ра - ю лю -

pp бя! у - ми - ра - ю, у - ми - ра - ю лю - бя!

Драматургическим центром оперы является каватина Алеко, непосредственно следующая за сценой у люльки. В ней с большой силой раскрыты мучительные переживания раздвоенного, сомневающегося героя чеховской эпохи, чертами которого наделен пушкинский Алеко у Рахманинова. В музыке каватины композитору удалось достигнуть свободы и широты мелодического дыхания, часто недостававшей его более ранним вокальным опытам. Если в первой части каватины (*Moderato. Allegro ma non troppo*) преобладает выразительная речитативная декламация, то вторая ее половина (*Meno mosso*) выдержана в духе элегического романса. Самый склад мелодии и рисунок сопровождения, основанный на плавном колышущихся триолях, типичны для столь излюбленного в русской вокальной лирике жанра элегии. Однако эта лирическо-романсная форма симфонизирована Рахманиновым и наполнена яркой драматической экспрессией. Композитор пользуется здесь обычным приемом Чайковского — изложением лирических тем с постепенно нарастающей выразительной силой и напряженностью. После первого проведения основной мелодии в голосе она передается флейте и кларнету, приобретая более светлую окраску, и, наконец, в оркестровой коде звучит патетически в мощных унисонах деревянных и струнных.

Замечательный образец лирико-драматического оперного монолога, каватина Алеко принадлежит к лучшим творческим дости-

жениям молодого Рахманинова. Не случайно она завоевала такую широкую популярность в качестве концертного номера.

С ней контрастирует романс Молодого цыгана, исполняемый за сценой*. Романс выдержан в характере серенады, отчасти напоминающая трактовку этого жанра у Чайковского. Если образ Молодого цыгана не получает в опере яркой индивидуальной характеристики (для которой, впрочем, нет материала и в поэме Пушкина), то этот эпизод хорошо выражает свежий порыв юного пылкого чувства, в противовес мрачной страсти Алеко.

Опера Рахманинова изобилует разнообразными жанровыми сценами хорового и оркестрово-хореографического плана. Роль их не сводится только к созданию красочного фона для развертывания драматической фабулы. Вслед за Пушкиным либреттист и композитор дают романтизированное изображение цыганского быта и нравов как воплощения естественных вольнолюбивых чувств, свободы от всяких лживых условностей, искажающих человеческие отношения. Подобная романтизация цыганской стихии не была чужда и русскому искусству конца XIX века. Достаточно вспомнить рассказ Горького «Макар Чудра», появившийся в один год с рахманиновским «Алеко». Цыганское пение привлекало Рахманинова с юных лет. Еще подростком он слышал пение известной исполнительницы цыганских песен В. В. Зориной, часто бывавшей в доме Н. С. Зверева. Интерес композитора к цыганскому пению отразился и в созданном вскоре после «Алеко» Капричио на цыганские темы, в котором есть даже тематическая связь с этой юношеской оперой.

В «Алеко» подлинный цыганский фольклор воплощен еще сравнительно слабо. Большая часть жанровых эпизодов выдержана в общих, порой несколько нейтральных ориентальных тонах. Таков хор «Как вольность весел наш ночлег», которым открывается действие оперы, и небольшой поэтичный хорик «Огни погашены, одна луна сияет с небесной вышины» перед дуэтино Земфиры и Молодого цыгана. В обоих этих эпизодах чувствуется очевидное влияние «кучкистского», а отчасти и рубинштейновского Востока.

Более характерны по колориту танцы, драматургически выполняющие функцию «отстранения» после гневной вспышки Алеко, вызванной рассказом Старика. Сопоставление плавного, лирического женского танца и стремительной мужской пляски образует небольшой цикл, прообразы которого можно найти в оперном творчестве русских композиторов. Первый танец выдержан в характере меланхолического вальса, но с заметной ориентальной ок-

* Этот прием мог быть подсказан либреттисту одним из «боевых» номеров «Сельской чести» — романсом Турриду за сценой.

раской, выраженной и в мелодическом рисунке темы и в приемах оркестрового изложения. Таково первое проведение темы кларнетом с сопровождением струнных *pizzicato*, вслед за которым дан как бы «отыгрыш» в более быстром темпе (*Con moto*), воспроизводящий типичные обороты цыганских плясовых песен.

В мужской пляске использована тема популярного в то время цыганского романса «Перстенок». В начале она словно медленно, тяжело раскачивается в басах (*Meno mosso, alla zingara*), а затем звучит все более стремительно, с нарастающей энергией, демонстрируя силу, удалство и смелость.

Особое внимание привлекает интермеццо, разделяющее действие оперы на две относительно самостоятельные части. Эта небольшая оркестровая картина является образцом необычайно тонкой инструментальной звукописи. Ощущение предрассветных сумерек, зыбкой полутьмы замечательно передано с помощью легкой, прозрачной инструментовки, мелькающего чередования отдельных кратких построений и неуловимости тонального колорита. Тоника F-dur появляется в своем чистом виде только в самых последних тактах интермеццо, настойчиво же повторяющийся басовый звук *f* воспринимается, благодаря общему гармоническому контексту, скорее как доминантовый органнй пункт. На него наслаиваются гармонии, чуждые основной тональности, что усиливает впечатление неустойчивости в сочетании с особой терпкостью звучания. Так, в первом построении с томно неподвижной темой ориентального характера у английского рожка и кларнетов ясно слышится d-moll:

16 Allegretto pastorale
Cor. ingl.

Cl. #

Cor.

rit.

pp

cresc.

Впечатление тональной зыбкости усугубляется во втором проведении той же темы, где отчетливо дифференцированы две звуковые плоскости. В верхней плоскости ритмично чередуются трезвучия V и IV ступеней d-moll, в то время как бас равномерно покачивается на звуках *b* и *f*.

Интермеццо не является у Рахманинова самостоятельным, замкнутым оркестрово-описательным эпизодом. Его основная тема снова звучит в начале финальной сцены (после романса Молодого цыгана), но в тональности B-dur, а не F-dur, и те же гармонии сопровождают прощальные реплики Земфиры и ее возлюбленного. Благодаря этому интермеццо воспринимается как развернутый предыкт к последующей картине, в которой действие достигает трагической кульминации. Таким образом композитор хорошо подготавливает самый сильный и напряженный момент в развитии драмы.

Опера завершается своего рода симфоническим послесловием, эпилогом в характере траурного марша (*Lento lugubre. Alla marcia funebre*). На выразительно звучащую у струнных широкую скорбную тему «накладываются» несколько мелодраматически окрашенные реплики Алеко: «О горе! О тоска! Опять один, один!»

Несмотря на известную неровность музыки и отдельные драматургические просчеты, опера Рахманинова представляется явлением исключительным для столь юного автора. Справедливо отмечал Кругликов, что «ни один из наших лучших композиторов не дебютировал в его годы оперой, равной по достоинствам „Алеко“»⁹⁴.

В ПОИСКАХ СВОЕГО ПУТИ

Успехи и разочарования начинающего артиста.

Премьера „Алеко“

После окончания Московской консерватории в 1892 году Рахманинов провел лето в Костромской губернии, в имении некоего И. Коновалова, куда он был приглашен для занятий с сыном хозяина, обучавшимся игре на фортепиано и скрипке. Обязанности Рахманинова не были слишком обременительны. Он должен был один час в день заниматься с молодым человеком, остальное же время оставалось свободным. «Люди очень милые,— писал он своим неизменным корреспонденткам сестрам Скалон.— За мной, стариком, много ухаживают, и любезности их нет конца. Все-таки мне здесь скучно и скучно»¹. Некоторое разнообразие в его летнее времяпрепровождение внесла лишь непродолжительная поездка в Нижний Новгород в конце июня.

Все последние годы своего пребывания в консерватории Рахманинов работал с огромным напряжением. Теперь наступила реакция: он испытывает частое недомогание и приступы нервной депрессии. «Мое здоровье очень делается слабым,— жалуется Рахманинов по возвращении из Нижнего.— Болит грудь, спина ломит и ко всему сказанному бессонница. В голове моей тоже ничего в настоящее время нет. Полнейшее отсутствие дара музыкальной мысли. Боюсь совсем этот дар потерять»². Аналогичные жалобы повторяются и в других письмах.

В конце лета у Рахманинова возникает замысел оркестрового сочинения на цыганские темы, которое он рассчитывал закончить в четырехручном фортепианном изложении в течение нескольких дней³. Однако это ему не удалось выполнить. Работа была отложена, и Рахманинов вернулся к ней только в 1894 году.

Композитора не переставали беспокоить мысли о будущем, представлявшемся крайне туманным и неопределенным. В письмах встречаются упоминания о переговорах с французской музыкальной фирмой Плейель по поводу концертов в Париже и с владельцем петер-

бургской фортепианной фабрики К. М. Шредером, бравшим на себя организацию концертных выступлений. Намечалась концертная поездка с А. А. Брандуковым. Однако из всех этих планов ничего не вышло. Осенью 1892 года в издательстве А. Б. Гутхейля появился в свет клавир «Алеко». «...Гутхейль мне передает, что моя опера идет очень хорошо в продаже»⁴, — сообщал Рахманинов одной из сестер Скалон. Чайковский писал тогда же А. И. Зилоти: «Опера Рахманинова, которую я себе приобрел, мне очень нравится. У него есть настоящая, композиторская жилка, почище, чем хваленая гениальность Корещенко»⁵.

Неизменное сочувствие и поддержка великого мастера имели большое моральное значение для Рахманинова. В конце того же года он пишет в связи с известным интервью Чайковского сотруднику журнала «Петербургская жизнь», где в числе наиболее одаренных молодых русских композиторов был назван Рахманинов, «написавший прекрасную оперу на сюжет пушкинских „Цыган“...»: «Спасибо старику, что не позабыл меня. После того как прочитал, сел за фортепиано и сочинил пятую вещь»^{*6}.

Танцы из «Алеко» были включены в программу симфонических собраний Московского отделения РМО и исполнены под управлением В. И. Сафонова 19 февраля 1893 года. Исполнение их вполне оправдало ожидания публики, уже наслышанной о замечательном творческом дебюте молодого автора, и Рахманинову был оказан горячий прием. «Московские ведомости» сообщали: «Танцы из оперы С. В. Рахманинова „Алеко“ были исполнены с большим успехом, и автор был несколько раз вызван. Второй номер танцев (пляска мужчин) был повторен, публика, впрочем, требовала также повторения и первого танца (пляска женщин). Молодой композитор обнаруживает большой талант, и слышанные в этот вечер нумера доказывают, что большая золотая медаль не даром была присуждена их автору консерваторией. Для композитора-дебютанта такой успех, какой имел г. Рахманинов, имеет большое значение и должен поощрять его к дальнейшей настойчивой работе на композиторском поприще»⁸.

Интерес, вызванный оперой Рахманинова, побудил Гутхейля принять к изданию и его Первый фортепианный концерт. Однако это произведение, являющееся одной из жемчужин раннего рахманиновского творчества, не имело такой счастливой судьбы как «Алеко». После того как в консерваторском вечере 17 марта 1892 года была исполнена первая часть концерта, ни одна концертная организа-

^{*} Здесь имеются в виду пять фортепианных пьес ор. 3. Какая именно из пьес была написана последней — неизвестно. На авторской рукописи⁷ указан только 1892 год без обозначения точной даты сочинения каждой из них. Но цитированное письмо Рахманинова позволяет установить, что весь цикл окончен в декабре 1892 года.

ция не проявила интереса к нему, и автору не было предоставлено возможности выступить с ним публично. Концерт впервые был сыгран полностью Зилоти в Висбадене и Франкфурте-на-Майне 8 и 15 декабря 1893 года. Трудно было ожидать, чтобы это свежее, талантливое, но не вполне еще зрелое произведение совершенно неизвестного Европе молодого композитора могло встретить верное понимание в немецких музыкальных кругах. Газета «Rheinischer Kurier» в номере от 9 декабря писала о рахманиновском концерте как о «не особенно значительной, но все же интересной новинке». «Это сочинение, написанное с определенным знанием современной концертной литературы,— замечает рецензент,— звучит менее по-русски, чем по-листовски, по-григовски и т.д.» От Листа, по словам того же автора, идет выразительно напряженный (emphatischer) стиль первой части. При этом критик употребляет меткое определение, говоря о многочисленных «знаках восклицания» (Ausrufungszeichen) в музыке этой части. В коротком Andante espressivo его внимание привлекают «чарующие по звучанию шопеновские двойные пассажи». В финале критик не без основания находит слишком явственные отзвуки григовского концерта. Но, занявшись скрупулезным выяснением всех возможных влияний, он не смог ощутить типично русского самобытного начала в произведении гениального юноши.

Собственные выступления Рахманинова как пианиста носили эпизодический характер и ограничивались участием в пестрых по составу сборных концертах. 26 сентября 1892 года Рахманинов принял участие в восемнадцатом симфоническом концерте под управлением В. И. Главача на проходившей в Москве электрической выставке. Это было его первое выступление после окончания консерватории, что специально отмечалось в опубликованном несколькими газетами анонсе. Обстановка, в которой ему пришлось дебютировать перед московской публикой уже не как ученику консерватории, а как самостоятельному артисту, была малоблагоприятной для того, чтобы серьезно продемонстрировать свои исполнительские и творческие достижения. Слушателей собралось много, что отчасти могло быть вызвано интересной и свежей программой, включавшей ряд неизвестных москвичам произведений *. Но в этой аудитории было, несомненно, и значительное количество случайно зашедших людей, которых привлекали не столько новинки программы, сколько аттракционы «Большого ночного праздника», анонсировавшегося

*«Московский листок» отмечал: «Поставленные в программе имена русских композиторов заставили отнестись публику с большим вниманием и интересом к этому концерту»⁹. Среди исполненных произведений были «Арагонская хота» Глинки, Увертюра на три русские темы Балакирева, Шествие и танцы из оперы «Фераморс» А. Рубинштейна.

вместе с концертом. Здесь были такие новые, небывалые для того времени развлечения, как «катанье на электрическом трамвае», «телефонное сообщение с Большим театром» — отдаленное подобие современного радио, фонтаны с меняющимся электрическим освещением, демонстрация фонографа и т. д. Ко всему еще из-за организационных неурядиц концерт начался с большим опозданием, не оказалось на месте одного кларнетиста, что, конечно, отразилось и на исполнении, и на настроении публики. «Московские ведомости» писали, что концерт можно назвать «концертом разбитых надежд и упований»¹⁰.

В этих условиях артистическое самочувствие Рахманинова не могло быть ровным и спокойным. «Московский листок» отмечал, что исполнение им первой части концерта d-moll А. Рубинштейна «было старательное, но иногда не совсем чистое»¹¹. Впрочем, ни в одном из других печатных отзывов не указывается на технические погрешности рахманиновского исполнения. «Русские ведомости» подчеркивали «виртуозный блеск» игры Рахманинова, констатируя, что «публика отнеслась к г. Рахманинову очень сочувственно»¹².

Наиболее развернутый отчет о концерте был дан в журнале «Артист». «Исключительный интерес придавал этому концерту г. Рахманинов. Последний нынешней весной только окончил курс в Московской консерватории как теоретик и пианист по классу профессора Зилоти. 1-я часть концерта Рубинштейна d-moll прекрасно была исполнена им технически и музыкально. Ряд фортепианных пьес соло: „Berceuse“ Шопена, вальс из оперы „Фауст“ в переложении Листа и прелюдия собственного сочинения — возбудили не меньший восторг»¹³.

28 декабря 1892 года и 27 января 1893 года состоялись два концерта Рахманинова в Харькове с участием его близкого друга певца М. А. Слонова. В программе выступлений были миниатюры Шопена, Шумана, Аренского, а из более крупных произведений — шумановская «Крейслериана», Двенадцатая и Четырнадцатая рапсодии Листа, фантазии Пабста на темы из «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы». Кроме того, Рахманинов играл в обоих концертах цикл своих недавно оконченных пьес ор. 3 (это было, по-видимому, первое их публичное исполнение) *. Во втором концерте Слонов пел наряду с сочинениями других композиторов каватину Алеко и романсы: «О нет, молю, не уходи» и «В молчаньи ночи тайной».

Первый концерт, по сообщению харьковской газеты «Южный край», «несмотря на множество праздничных увеселений (была

* Посылая Слонову программу второго харьковского концерта, Рахманинов указывал: «Нужно напечатать внизу, что я играю эти вещи по требованию публики, иначе могут сказать, что я сочинил всего пять вещей и в каждом даваемом мной концерте повторяю их»¹⁴.

рождественская неделя.— Ю. К.), привлек довольно много слушателей», и исполнители «имели выдающийся успех». Автор заметки, подписанной инициалами А. Ю. (А. А. Юрьян), особенно подробно останавливается на игре Рахманинова, отмечая, что пианист «выказал солидную технику, изрядную силу удара, неустойчивость, страсть и увлечение в исполнении». Правда, тут же мы находим оговорку, что эта увлеченность «часто проявляется в ущерб технической ясности».

Рецензента менее удовлетворило исполнение певучих лирических пьес, нежели таких вещей, «которые требуют много силы и блеска». Интересно указание на оригинальность рахманиновской трактовки, расходящейся с общепринятым истолкованием некоторых произведений: «Его концепция произведений Шопена и Шумана, исполненных в концерте, относительно темпа и фразировки заставляли нас часто задумываться; редкий пианист согласится с подобной концепцией». О собственных фортепианных пьесах Рахманинова рецензент отзывается коротко и с осторожностью, замечая, что «они не лишены оригинальности, гармонии в них интересны, но развитие тем и формы пока еще несколько бедны»¹⁵.

В Харькове Рахманинов приобрел хороших друзей и почитателей своего таланта. Среди них была семья богатого купца Я. Н. Лысикова, принимавшего участие в организации концертов*. В одном из писем Рахманинов характеризует Лысикова как человека «очень большого ума», высокообразованного, обладающего разносторонними интересами, к тому же совершенно лишенного мелочной торгашеской расчетливости: «Человек, несмотря на то, что сам себя называет «лабазником», в шутку конечно, совершенно противоречит тем купцам, об которых мы известным образом, не лестным для последних, думаем»¹⁶.

В Москве Рахманинов участвовал в сезоне 1892/93 года в нескольких благотворительных концертах, проводившихся обычно без афиш и объявления в газетах. 29 января 1893 года он играл на музыкально-литературном вечере в пользу фонда санитарных столовых в Московском собрании врачей, 30 марта — на весеннем костюмированном вечере в Большом театре в пользу Общества для пособия нуждающимся сценическим деятелям и т.д.¹⁷. Многочисленные приглашения подобного рода говорят о том, что Рахманинов принадлежал к любимым московской публикой исполнителям. Но широкого общественного резонанса эти выступления не получали, не говоря о том, что в материальном отношении они ничего не могли дать нуждавшемуся артисту.

* В газетных анонсах извещалось, что «билеты можно получать в музыкальном магазине Гергарда и в магазинах Я. Н. Лысикова».

Крупнейшая и наиболее авторитетная из московских концертных организаций, отделение РМО, продолжала упорно игнорировать Рахманинова как пианиста и не привлекала его к участию в своих концертах. Вряд ли можно объяснить это чем-нибудь иным, кроме заведомого недоброжелательства Сафонова, который совмещал должности директора Московской консерватории и отделения РМО, сосредоточив в своих руках неограниченную власть в музыкальной Москве. Если Сафонов изредка включал в программы руководимых им концертов отдельные произведения Рахманинова, то к Рахманинову-пианисту он относился с особой ревностью, как к ученику своего заклятого врага Зилоти, и вымещал на нем свою ненависть к последнему. Этого никогда не мог забыть Рахманинов, и уже позже, находясь на вершине своей славы, он сам решительно отказывался выступать вместе с Сафоновым.

Сравнительно небольшое количество выступлений Рахманинова, редко и не всегда охотно появлявшегося на эстраде, объясняется и тем, что он не хотел избирать основной профессией профессию концертнрующего пианиста. Главным своим призванием он считал сочинение музыки, исполнительство же оставалось для него делом второй важности, подчиненным этой доминирующей цели жизни. Участие в концертах, где ему приходилось исполнять сочинения других авторов, часто вызывалось лишь материальной необходимостью. С течением времени все больше определяется его «амплуа» композитора-пианиста, выступающего по преимуществу с исполнением собственных произведений.

27 апреля 1893 года состоялась премьера «Алеко» в Большом театре, которую Рахманинов ожидал с понятным волнением. Автор не рассчитывал на успех. Еще летом предыдущего года, когда был решен вопрос о постановке, он писал: «Постановка „Алеко“ мне очень приятна и очень неприятна. Приятна потому, что это для меня хороший урок увидеть свою оперу на сцене и увидеть свои сценические ошибки. Неприятна, потому что эта опера провалится наверно. Говорю это вполне чистосердечно. Это в порядке вещей. Все первые оперы молодых композиторов проваливались...»¹⁸.

В этих словах можно услышать отзвуки той неудачи, которая постигла оперу рахманиновского соученика А. Н. Корещенко «Последний день Бельсассура» («Пир Валтасара»), поставленную в Большом театре за год до «Алеко». Критика отнеслась к ней холодно, и вскоре она оказалась полностью забытой *. «Алеко» выз-

* Кругликов писал: «Г. Корещенко своим «Бельсассуром» доказал, что был внимательным и способным учеником г. Аренского... Очень может быть, в самом деле, что он и вырастет в заметную величину и когда-нибудь оправдает поспешность консерваторских судей, присудивших ему за «Бельсассура» большую золотую медаль... Повторяю, что «может быть, вырастет», потому что среди то блед-

вал совершенно иное к себе отношение и у публики и со стороны прессы.

Наиболее обстоятельный критический разбор рахманиновской оперы принадлежал Кругликову, который оставался верен своим симпатиям к молодому композитору, высказанным им еще в 1891 году, в связи с исполнением *Andante* для струнного оркестра в консерваторском концерте *. Статья Кругликова, напечатанная в журнале «Артист», содержит ряд оговорок относительно недостатков, связанных с неопытностью и незрелостью автора: «свое», принадлежащее ему одному, находится у Рахманинова, как утверждает этот критик, «пока еще под спудом». Но общая оценка Кругликова носит безусловно положительный характер. Отмечая в музыке оперы черты, родственные Чайковскому, Римскому-Корсакову, Кюи, Бородину, он вместе с тем указывает на свойственные музыкальному языку Рахманинова особые, индивидуальные черты. У автора «Алеко», по словам Кругликова, «ясно выражены задатки оперного композитора, более, во всяком случае, чувствующиеся, чем у г. Корещенко в его „Последнем дне Бельсассура“» ²¹.

Переходя к последовательному рассмотрению оперы по номерам, Кругликов прежде всего выделял ее симфонические эпизоды: бурную, драматическую интродукцию и поэтическое интермеццо. О последнем он писал: «Мы его ставим по достоинству рядом с введением к опере, даже выше. Это действительно тонкая, поэтическая музыкальная картинка; в ней есть вдохновение, и выписана она с любовью, с большим запасом художественно развитого вкуса... Интермеццо — место в „Алеко“, наиболее удавшееся автору по инструментовке». Далее мы читаем: «В рассказе Старика есть ширина, цельность... Любовное дуэтино Земфиры и Молодого цыгана очаровательно с начала до конца». «Много увлечения и правды вложено автором в сцену, где Земфира поет при Алеко, „Старый муж, грозный муж“; эта сцена положительно производит впечатление». «Романс Молодого цыгана за сценой — непритязательно певуч, мелодически благороден, гармонически прост». «Финал построен с талантом человека, чужащего сцену» ²².

Резюмируя свои суждения, Кругликов писал: «г. Рахманинов — талантливый человек с хорошими знаниями и отличным вкусом.

ных, то удачных копий, среди неумелых приемов в ведении голосовых партий солистов у г. Корещенко есть места в его опере, где сказался талант, проглянуло что-то свое и не лишенное некоторой силы» ¹⁹. Остальные отзывы были более благоприятными, но сдержанными по тону.

* А. В. Оссовскому, вообще очень точному в своих сообщениях, явно изменяет память, когда он утверждает, что «к первым композиторским выступлениям Рахманинова Кругликов отнесся предвзято и несправедливо» и «ни одним словом не обмолвился... о постановке... в Большом театре оперы „Алеко“...» ²⁰.

Он может быть хорошим оперным композитором, потому что чувствует сцену, имеет почти уже верное понятие о человеческом голосе и наделен счастливым даром мелодиста»²³.

Ободряющими по тону были и другие отзывы. Кашкин, воздерживавшийся от печатной оценки произведений Рахманинова, пока он был учеником консерватории, теперь присоединил свой голос к общим похвалам. Ему принадлежали две рецензии в крупнейших московских газетах—«Русские ведомости» и «Московские ведомости». Как и Кругликов, Кашкин подчеркивал не только общую выдающуюся одаренность Рахманинова, но и свойственный ему особый дар оперного композитора. В качестве примера Кашкин ссылался на первый из вокальных номеров оперы — рассказ Старика: «Уже по этому номеру видно, что молодой, едва ли не юный композитор, обладает несомненным дарованием для драматической музыки». «Недостатки, конечно, есть,— замечает Кашкин,— но достоинства далеко их перевешивают и заставляют ждать от молодого композитора многого в будущем»²⁴.

Газета «Новости дня», констатируя безусловный большой успех «Алеко», признавала «самым красивым номером оперы» финальный хор «Мы дики, нет у нас законов»²⁵. «Московский листок», поместивший лишь краткую информацию о премьере, отмечал, что «„Алеко“ можно счесть хорошим приобретением для русской оперной сцены». Сопоставляя одноактную оперу Рахманинова с недавно нашумевшей «Сельской честью», газета утверждала, что «Алеко» «во всяком случае лучше небольшой оперы Масканьи»²⁶. После окончания спектакля, как сообщает та же газета, «автор был дружно вызван несколько раз». Некоторые номера бисировались по требованию публики.

Такой же успех сопровождал исполнение оперы и во второй раз, 29 апреля. По свидетельству Кашкина, «в обоих представлениях опера имела большой успех и на долю молодого композитора выпало немало вызовов и рукоплесканий»²⁷.

Одним из самых энтузиастических слушателей был находившийся в зрительном зале Чайковский. «По окончании оперы,— вспоминал позже Рахманинов,— Чайковский, высунувшись из ложи, аплодировал изо всех сил по своей доброте, он понимал, как это должно было помочь начинающему композитору»²⁸. Спустя несколько дней после спектакля Чайковский писал Зилоти: «Последнюю апрельскую неделю провел в Москве. Слышал... Серезину оперу. Она прелестна и в высшей степени симпатична»²⁹.

На премьеру «Алеко» приехал из Петербурга директор императорских театров И. А. Всеволожский. Из письма Рахманинова к М. И. Чайковскому от 13 мая 1893 года мы узнаем о беседе Всеволожского с ним по поводу либретто для новой оперы³⁰. По-види-

тому, характер этой беседы позволял Рахманинову надеяться на то, что ему будет открыт доступ на казенную оперную сцену.

Что касается художественного уровня спектакля, то имеющиеся на этот счет свидетельства противоречивы. Оссовский в своем очерке о Рахманинове, написанном более шестидесяти лет спустя после премьеры «Алеко», отмечает глубокую правдивость и драматическую выразительность образов Земфиры в исполнении замечательной певицы М. А. Дейша-Сионицкой и Старика-цыгана в исполнении С. Г. Власова, но резко критически отзываясь об исполнителе заглавной партии Б.Б. Корсове: «С первого выхода Алеко перед зрителями предстал кипящий звериной ревностью и местью злодей, не знающий других человеческих чувств. Каждая фраза пелась с нажимом, каждый жест был ходулен, в условной манере сценической игры итальянских оперных певцов прошлого века. Ядро всей партии, концентрат всего образа Алеко — известная каватина (ария) была загублена той же „злодейской“ концепцией, покрывшей эту прекраснейшую музыку однообразным сгущенно-мрачным колоритом, лишенным человеческого тепла»³¹.

Вероятно, эта характеристика не лишена доли истины. Артист старой романтической школы, Корсов интерпретировал партию Алеко в привычной для него условно-театральной манере, не отвечавшей ни реалистической глубине и сложности пушкинского образа, ни проникновенному лиризму музыки Рахманинова. И когда Оссовский сопоставляет эту трактовку с гениальным исполнением Шаляпина, впервые выступившего в той же партии в конце 90-х годов, то, естественно, сравнение оказывается не в пользу Корсова. Однако благодаря своему высокому мастерству, культуре и актерскому дарованию Корсов сумел все же создать яркий вокально-сценический образ, о чем говорят отзывы современников, написанные под непосредственным впечатлением спектакля.

Все рецензенты, высоко оценивая общий уровень музыкального и актерского исполнения, отмечали прежде всего сильное впечатление от игры Дейша-Сионицкой и Корсова. Кашкин писал: «Исполнение „Алеко“ было очень хорошее во всех отношениях; талантливость композиции, очевидно, снискала симпатии исполнителей и воодушевляла их... В особенности хороши были г-жа Дейша-Сионицкая и г. Корсов, партии Земфиры и Алеко должны быть причислены к лучшим в их обширном репертуаре»³².

С этим отзывом вполне совпадает и мнение другого критика: «Исполняли „Алеко“ удивительно ровно. Корсов вложил в передачу роли Алеко весь свой огромный драматический талант и сценическую опытность... Г-жа Дейша-Сионицкая поет Земфиру не только с обычной для этой артистки музыкальностью и выдержкой стиля, но и очень тепло, сильно, страстно, заметно увлекаясь»³³.

Более сдержанно оценивалось в большинстве отзывов исполнение партий Старика С. Г. Власовым и Молодого цыгана — обладателем большого и красивого голоса Л. М. Клементьевым. Отмечалось прекрасное звучание хора, по адресу же дирижера И. К. Алтани высказывались упреки в несколько форсированной оркестровой звучности.

В целом Кашкин находил возможным причислить спектакль «по ансамблю и исполнению... к лучшим операм в репертуаре Большого театра»³⁴.

Однако, несмотря на столь единодушную высокую оценку рахманиновского «Алеко» критикой и явные симпатии публики и исполнителей к опере молодого композитора, она не была сохранена в репертуаре и вновь появилась на московской сцене только через десять лет. Рахманинов оказался в данном случае жертвой того казенно-равнодушного отношения к отечественным авторам, которое испытывали на себе и многие другие, в том числе гораздо более зрелые и повсеместно признанные русские композиторы.

Вслед за московским Большим театром «Алеко» был в том же году поставлен в Киеве. Киевский оперный театр, незадолго до этого отметивший свое двадцатипятилетие (1867—1892), был одной из лучших в стране и наиболее передовых оперных сцен, быстро откликнувшихся на новые явления отечественного искусства. В частности, здесь впервые после Москвы и Петербурга были поставлены некоторые из опер Чайковского. Внимание руководителей театра пришло и молодое, восходящее дарование Рахманинова.

Премьерой «Алеко» в Киеве, состоявшейся 18 октября 1893 года, дирижировал сам автор. Это было его первое публичное выступление в качестве дирижера. Несмотря на неполадки в исполнении, вызванные недостаточной подготовленностью участников спектакля, Рахманинов проявил поразительные для совершенно неопытного новичка самообладание и выдержку, блестяще справившись со своей задачей. Известный киевский музыкальный критик В. А. Чечотт писал в своей корреспонденции: «Почти накануне своего композиторского дебюта в Киеве г. Рахманинов застал исполнение „Алеко“ еще совершенно неподготовленным. Первые два представления оперы (18 и 21 октября) прошли, однако, с большим успехом, благодаря присутствию и личному управлению автора, который не потерялся даже в такую критическую минуту, какую пришлось ему пережить на первом представлении „Алеко“, когда исполнители дуэта Молодого Цыгана и Земфиры забыли роли и провалили этим добрую половину столь красивого номера»³⁵.

Весьма благоприятной для автора оперы была развернутая критическая статья композитора и педагога-музыканта Н. А. Тутковского, появившаяся в газете «Киевское слово». Отмечая «небезу-

коризненность» исполнения, рецензент писал: «Успех был полный. Автор был несколько раз вызван на сцену и горячо приветствуем публикой, артистами и оркестром. Пляска мужчин, интермеццо и романс Молодого цыгана удостоились шумных одобрений публики и исполнялись два раза»³⁶. Произведение молодого композитора представляет собой, по словам киевского критика, «неожиданное, но зато весьма отрадное явление, обнаруживая в авторе яркий талант и уже большую технику письма». Находя в музыке оперы признаки влияния Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова, он подчеркивает: «у г. Рахманинова мы замечаем только в л и я н и я, мы слышим только дух того или другого автора, сходство в приемах, в манере, в стиле, но не видим прямых заимствований...»³⁷.

Оперу Рахманинова постигла в Киеве такая же судьба, как и в Москве. Несмотря на большой успех у публики и признание критикой, она в репертуаре не удержалась и после двух спектаклей, которыми дирижировал лично Рахманинов, прошла только еще один раз. Как московская, так и киевская постановка «Алеко» должны были принести Рахманинову авторское удовлетворение и способствовали росту его композиторской известности, но практически они ничего не изменили в его положении и условиях жизни. Душевное состояние Рахманинова оставалось все время тяжелым. Неудовлетворенность своим положением «странствующего музыканта» (как он сам назвал себя однажды) и постоянная озабоченность добыванием средств к существованию усугублялось продолжавшимися неурядицами в семье композитора, отсутствием собственного угла и домашнего уюта. Сергея Васильевича глубоко огорчали безалаберный образ жизни его легкомысленного и безответственного отца, отчужденность матери, замкнувшейся в себе из-за болезней и семейного разлада, неудачи братьев.

Тягостной для Рахманинова была его бытовая неустроенность, необходимость скитаться по чужим углам, мешавшая ему сосредоточиться на своей работе. После лета, проведенного у Коноваловых в Костромской губернии, он с осени 1892 года поселился за Тверской заставой, в квартире одного из своих друзей, Ю. С. Сахановского, тогда еще учащегося консерватории, а впоследствии композитора и известного в Москве музыкального критика, всегда остававшегося горячим почитателем и пропагандистом рахманиновского творчества. Но как бы внимательно и заботливо ни относились здесь к Рахманинову, все же он не мог чувствовать себя по-настоящему дома.

Летние месяцы 1893 года Рахманинов прожил в имении Я. Н. Лысикова — Лебедин — под Харьковом, куда он был приглашен радужным и хлебосольным хозяином. Тишина и покой сельской жизни,

трогательная забота о нем обоих супругов Лысыковых, полный комфорт и обеспеченность — все это должно было благотворно влиять на самочувствие и настроение Рахманинова. Однако приступы меланхолии не оставляли его и здесь. В письмах его к близким друзьям все время настойчиво повторяется тревожная мысль о своей необеспеченности, о неясности перспектив на будущее.

С наступлением осени опять встал вопрос, где найти себе пристанище и как организовать свой быт и времяпрепровождение. Сначала Рахманинов поселился у Сатиных, но, прожив у них недолгое время, переехал в меблированные комнаты «Америка» на Воздвиженке. По свидетельству Оссовского, который сам принадлежал к обитателям этого дома в начале 90-х годов, здесь жило много представителей небогатой демократической интеллигенции. Комната Рахманинова находилась в обособленном тупичке, несколькими ступеньками выше остальных, и он там «мог играть сколько угодно, никому не мешая и сам никого не слыша»³⁸. Но обстановка меблированных комнат, населенных множеством разнообразного люда, предоставляя известные удобства для работы, не могла создать того уюта, в котором Рахманинов нуждался, и способствовать правильному, здоровому образу жизни.

Творческие замыслы.

Концертная поездка с Терезиной Туа

Несмотря на бытовую неустроенность и переживавшиеся им моменты тягостной душевной депрессии, Рахманинов много и плодотворно работал творчески. Летом 1893 года им были написаны два больших сочинения: оркестровая фантазия «Утес» с эпиграфом из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Ночевала тучка золотая на груди утеса-великана» и Фантазия (картины) для двух фортепиано, каждая из четырех частей которой сопровождается также стихотворным эпиграфом. Вслед за тем создается группа романсов на тексты А. Н. Плещеева, получивших обозначение ор. 8, и духовный концерт «В молитвах неусыпающую» — один из первых опытов Рахманинова в области музыки для хора а cappella *³⁹.

* Исполнение его в концерте Синодального училища 12 декабря 1893 года особенного успеха не имело. Кругликов писал, что в произведении Рахманинова «много красивого, талантливого, но еще больше молодой самоуверенности, легкомысленности отношения к задаче, малого проникновения в выбранный текст молитвословия»⁴⁰. Оценка Кругликова была по меньшей мере слишком категоричной. При общей незрелости и неровности музыки этого сочинения, в отдельных его оборотах явственно проступают черты самобытной творческой манеры композитора.

Фантазия для двух фортепиано была исполнена Рахманиновым вместе с П. А. Пабстом в концерте последнего 30 ноября 1893 года. По сообщению «Московских ведомостей», малый зал Дворянского собрания, где происходил концерт, «привлек очень большую массу слушателей, значительному числу которых пришлось помещаться в смежном зале»⁴¹. Второе отделение своего концерта Пабст целиком посвятил новым произведениям русских композиторов. Наибольший успех, по единодушному признанию прессы, выпал на долю рахманиновской Фантазии. «Все сочинение,— писал Н. Д. Кашкин,— обличает сильный талант, особенно своеобразно проявляющийся в отношении гармонии»⁴².

«Утес» впервые прозвучал в девятом симфоническом собрании Московского отделения РМО под управлением Сафонова 20 марта 1894 года. Успех был настолько велик, что все сочинение пришлось повторить «на бис». Отзывы печати были также сочувственными, хотя и не свободными от оговорок. Во всех рецензиях отмечалась яркая образность музыки, красочность оркестрового и гармонического языка, но некоторые из критиков упрекали Рахманинова в злоупотреблении поверхностными колористическими эффектами, «преобладании внешней, скорее чувственной красоты над внутренней, духовною». Высказывались упреки в известном однообразии и растянутости произведения. Впрочем, рецензент, которому принадлежали эти слова, признавал, что «сочинение это несомненно свидетельствует о наличии у автора крупного таланта, которому предстоит блестящее будущее»⁴³.

Кашкин также указывал на признаки «еще не перебродившей и не установившейся» молодости в новом произведении, но подчеркивал при этом сильный и самобытный талант молодого композитора, «симпатичный своим мужественным характером»⁴⁴.

В конце 1893 года Рахманинову пришлось пережить две утраты. Одной из них была смерть его старого учителя Зверева, другой — неожиданная катастрофическая кончина Чайковского. Зверев умер 30 сентября 1893 года на шестьдесят втором году жизни. Эта потеря не была столь чувствительной для Рахманинова. Правда, после блестящего окончания им консерватории Зверев сменил гнев на милость по отношению к своему бывшему строптивому ученику, но настоящей близости между ними не возникло. Поэтому Рахманинов сообщает в одном из писем о похоронах Зверева с грустью, но довольно спокойно⁴⁵.

Гораздо сильнее и глубже потряс его преждевременный уход из жизни обожаемого мастера и старшего друга, к которому Рахманинов испытывал горячее чувство благодарности за все, чем был обязан ему в своих первых композиторских успехах. Каждое новое рахманиновское сочинение Чайковский встречал с искренним располо-

жением и симпатией. В письме к Зилоти, написанном вскоре после премьеры «Алеко», называя оперу Рахманинова «прелестной», Чайковский одобрительно отзываясь и о его фортепианных пьесах ор. 3. Лично Рахманинову он говорил о своем желании, чтобы его «Иоланта» шла в Большом театре вместе с «Алеко» * ⁴⁶. Заинтересовавшись рахманиновским «Утесом», с которым он познакомился уже незадолго до своей смерти в фортепианном исполнении автора на квартире Танеева, Чайковский хотел сам дирижировать этим понравившимся ему произведением. Нет сомнения, что если бы Чайковский прожил дольше, многое в последующей судьбе Рахманинова могло бы сложиться иначе и более счастливо.

Под свежим впечатлением смерти Чайковского Рахманиновым было написано трио «Памяти великого художника», явившееся новым крупным шагом в его творческом развитии. Работа над этим сочинением всецело поглотила внимание и душевные силы Рахманинова на протяжении более полутора месяцев **. Он писал трио с глубоким волнением и усердием, стремясь создать произведение, достойное памяти боготворимого им композитора. В письме к Н. Д. Скалон от 17 декабря 1893 года, объясняя свое длительное молчание, Рахманинов сообщает: «... Я занимался, и занимался сильно, аккуратно, усидчиво... Эта работа теперь кончена, так что имею возможность говорить с вами. При ней же все мои помыслы, чувства и силы принадлежали ей, этой песне. Я, как говорится в одном моем романсе, все время мучился и был болен душой. Дрожал за каждое предложение, вычеркивал иногда абсолютно все и снова начинал думать и думать» ⁴⁸.

31 января 1894 года состоялся авторский концерт Рахманинова. Самым капитальным номером его программы было трио, впервые услышанное московской публикой. Исполнял его автор совместно с Ю. Э. Конюсом и А. А. Брандуковым. В программу концерта также вошла Фантазия для двух фортепиано, уже однажды исполненная публично. Партнером автора и на этот раз был П. А. Пабст. Кроме того, Е. А. Лавровская спела два романса — «Давно ль, мой друг» из опубликованного незадолго до этого цикла ор. 4 и «Полюбила я на печаль свою» из серии плещеевских романсов, написанных осенью предыдущего года. Брандуковым были исполнены две

* Желание Чайковского не было осуществлено. «Иоланта» впервые была поставлена на московской сцене вскоре после смерти композитора, 11 ноября 1893 года в один вечер с «Паяцами».

** На авторской рукописи трио ⁴⁷ проставлены даты начала и окончания работы над произведением: 25 октября — 15 декабря 1893 года. Следовательно, Рахманинов начал сочинять его в день смерти Чайковского, сразу по получении печального известия.

виолончельные пьесы, и в заключение концерта автор сыграл несколько пьес из фортепианных циклов ор. 3 и ор. 10 *.

Концерт, привлекий большое внимание московской музыкальной общественности, можно было рассматривать как творческий отчет композитора за последние годы. Со времени его предшествующего, мало замеченного самостоятельного концерта, который состоялся ровно за два года до этого (30 января 1892 года), когда Рахманинов еще не окончил консерваторию, он впервые получил возможность так широко продемонстрировать перед публикой свои исполнительские и творческие достижения. Пресса отмечала большую плодотворность и быстрый, успешный рост Рахманинова как композитора и исполнителя. «Во всех произведениях,— признавал рецензент «Русских ведомостей»,— сказывался несомненный талант, много обещающий в будущем. Сам концертант имел весьма большой успех и как композитор и как пианист, обладающий очень большими виртуозными достоинствами»⁴⁹.

Трио было в целом высоко оценено критикой, хотя в нем и усматривались отдельные недостатки, в числе которых указывалось на слишком большие размеры произведения⁵⁰.

Помимо этого авторского концерта имеются сведения еще о двух выступлениях Рахманинова в том же сезоне. Оба они состоялись на вечерах полузакрытого типа со смешанной программой. В отношении первого из них не известна ни точная дата, ни каков был репертуар его выступления, указано лишь, что «соло на фортепиано исполнит Рахманинов»⁵¹. Второе выступление Рахманинова состоялось 29 марта на каком-то музыкально-литературном вечере, причем кроме исполнения solo он аккомпанировал Конюсу свои две скрипичные пьесы — «Романс» и «Венгерский танец», сочиненные в 1893 году⁵².

Неустойчивость материального положения заставляла Рахманинова давать уроки игры на фортепиано и теории музыки, хотя он не любил педагогической работы и занимался ею только по необходимости. Весной 1894 года ему было предложено место преподавателя теории музыки в Маринском женском училище **. Это было частное учебное заведение, основанное Дамским попечительством о бедных в 1851 году. Существовая на средства богатых «жертвователей», оно свободно распоряжалось средствами и имело возможность хорошо оплачивать тех педагогов, в привлечении которых были заинтересованы руководительницы училища. В списке преподавателей Маринского училища мы находим имена известных москов-

* Семь фортепианных пьес ор. 10, посвященные П. А. Пабсту, написаны в декабре 1893 — январе 1894 годов.

** Рахманинов был зачислен преподавателем Маринского училища 18 марта 1894 года.

ских ученых. Большое значение в общей системе воспитания придавалось музыке. На этой почве с самого основания училище устанавливает тесные связи с видными представителями московского музыкального мира. Почетными руководителями и «наблюдателями по музыкальной части» были Н. Г. Рубинштейн, затем А. И. Зилоти. Педагогическую работу вели А. И. Дюбюк, Н. Д. Кашкин, в более позднее время — А. А. Брандуков, Р. М. Глиэр и многие другие авторитетные музыканты⁵³.

На занятиях Рахманинов бывал хмурым, недовольным и рассеянным. «Видно было,— вспоминала впоследствии одна из воспитанниц училища,— как тяготили его эти занятия. Вся его поза и манера держаться говорили об этом»⁵⁴. Но иногда Рахманинов играл для учениц и преподавателей, и это всегда становилось праздником в жизни училища. В связи с его работой в Марининском училище были написаны шесть хоров для женских или детских голосов с фортепиано, обозначенные ор. 15*. Та же мемуаристка рассказывает, как однажды Рахманинов сам аккомпанировал при исполнении двух из этих хоров ученицами.

Лето 1894 года, проведенное Рахманиновым частью у Коноваловых в Костромской губернии, где он жил после окончания консерватории, частью же в любимой им Ивановке, не было столь же плодотворным, как в предыдущие годы. Много времени ушло на чтение корректуры «Утеса», печатавшегося в издательстве П. И. Юргенсона**. Замысел двух симфонических картин по «Дон-Жуану» Байрона, «à la Liszt», не был реализован, хотя, по-видимому, композитор много и упорно работал над ним⁵⁵. Рахманинов возвращается к задуманному еще двумя годами раньше Каприччио на цыганские темы, но и это сочинение было завершено только осенью. «Что касается моих сочинений,— признавался он своему верному другу и помощнику Слонову,— то дело: „табак“. Я остановился и присел на камне „преткновения“»⁵⁶.

В концертной деятельности Рахманинова наступает также перерыв. У нас нет сведений о его выступлениях вплоть до последних месяцев 1895 года. Такое вынужденное бездействие было для него тягостным во всех отношениях. «Эту зиму,— читаем мы в том же письме,— я удовольствуюсь, вероятно, своим пальцем, который буду с невозмутимым беспристрастием сосать... Жить мне не на что».

Из событий в музыкальной биографии Рахманинова за этот период можно отметить исполнение «Пляски женщин» из «Алеко»

* Хоры Рахманинова впервые были опубликованы в журнале «Детское чтение», 1895, № 1, 3, 6, 10 и 1896, № 1.

** «Утес» был первым произведением Рахманинова, напечатанным Юргенсоном. Однако и после этого он продолжал издаваться преимущественно у Гутхейля.

в Петербурге в Русском симфоническом концерте под управлением Римского-Корсакова 17 декабря 1894 года. Если в Москве Рахманинов уже успел к тому времени завоевать популярность, то петербургская публика еще совершенно не была знакома ни с его творчеством, ни с исполнительским дарованием. В музыкальных же кругах Петербурга относились к любимцу «первопрестольной» не только холодно и сдержанно, но и с явным предубеждением. Оссовский, бывший горячим поклонником Рахманинова с юных лет, рассказывает: «В апреле 1894 года я переехал в Петербург с заветной мечтой стать учеником Н. А. Римского-Корсакова. Осенью того же года я вступил в члены Петербургского общества музыкальных собраний. Исполненный веры в Рахманинова, я предложил председателю общества А. А. Давидову сыграть на одном из вечеров общества „Элегическое трио“; однако в недолгом времени я получил ноты этого произведения обратно с сентенцией Давидова: „Не камерный стиль, неинтересно. Первая часть представляет собой сплошные ходы, нет мелодии, нет логического развития мысли“»⁵⁷.

Об исполнении «Пляски женщин» Оссовский сообщает: «Преподаваемая в сыроватом, художественно не отделанном виде, она прошла незамеченной. Внимание слушателей, да и дирижера было сосредоточено на „тузах“ беляевского кружка — А. К. Глазунове („Балетная сюита“, шедшая в первый раз), М. А. Балакиреве, А. П. Бородине, самом Римском-Корсакове, представленных крупными произведениями. Среди них небольшой фрагмент Рахманинова как-то затерялся. Один только Н. Н. Черепнин оценил тонкую по музыке, поэтичную „Пляску“ и с восхищением играл ее друзьям»⁵⁸.

Привлечению внимания петербургских музыкантов к рахманиновским сочинениям способствовал Танеев, у которого именно в это время устанавливаются дружественные отношения с деятелями беляевского кружка и, в частности, с его признанным главой и руководителем Римским-Корсаковым. Опера «Орестея», которую Танеев играл в 1893 году на квартире у Корсакова, сломала лед недоверия к нему как к завзятому консерватору и архаисту и заставила увидеть в нем не только «ученого» мастера, изощренного во всех контрапунктических премудростях, но и большого, вдохновенного художника.

Если в годы обучения в консерватории Рахманинов не сумел взять от Танеева все, что он мог бы извлечь из занятий у этого замечательного педагога, да и Танеев, возможно, недостаточно оценил выдающуюся одаренность своего нерадивого ученика, то затем между ними возникает тесная дружба, основанная на глубококом обоюдном уважении и единстве творческих интересов. Весной 1893 года Танеев спешно подготавливает клавишную версию своей оперы «Орестея» в связи с ее постановкой в Мариинском театре, и Рахманинов помогает ему

в этой срочной, напряженной работе. «Рахманинов по четыре часа в день проводил у меня, просматривая переписанное, на что у меня не хватало времени»⁵⁹, — сообщает Танеев Чайковскому в письме от 20 марта. В сентябре того же года Рахманинов, только что закончивший два больших сочинения — Фантазию для двух фортепиано и «Утес», показывает их раньше всего Танееву, и Танеев приглашает Чайковского на это исполнение *. Несколько позже он посвятил Рахманинову свой Третий квартет (1896).

Большая часть 1895 года проходит у Рахманинова под знаком работы над Первой симфонией. Предшествовавшая полоса кажущейся творческой пассивности была лишь периодом необходимого «собрания сил» для наиболее крупного и значительного из ранних рахманиновских произведений, замысел которого созрел у композитора постепенно, на протяжении длительного времени. Рахманинов начал писать симфонию в январе 1895 года, поселившись после всех своих скитаний снова у Сатиных. Работа продолжалась с неослабевающей силой в течение летних месяцев, проведенных в Ивановке. «Все последнее время работал до десяти часов в день... 30 августа я кончил инструментировать симфонию»⁶¹, — наконец сообщает композитор Слонову. Однако и после этого, работая над четырехручным переложением симфонии, Рахманинов продолжал многое в ней перестраивать и совершенствовать.

С большим интересом относился к этому сочинению Танеев, внимательно следивший за ходом его создания. Его активному содействию Рахманинов был обязан и тем, что симфония была включена в программу петербургских Русских симфонических концертов**. Но исполнение ее, определившее критический рубеж в жизни

* Пронгравание автором «Утеса» состоялось у Танеева 18 сентября 1893 года. М. М. Ипполитов-Иванов, присутствовавший на этом вечере, отмечает, что «поэма всем очень понравилась и в особенности Петру Ильичу, восхищавшемуся ее колоритностью»⁶⁰. Это была последняя встреча Рахманинова с Чайковским.

** Танеев настаивал перед М. П. Беляевым на исполнении симфонии, хотя и не считал ее лишеной недостатков. В письме к Беляеву от 26 октября 1896 года он пишет: «Очень желал бы, чтобы комитет не отнесся слишком строго к тем гармоническим вычурностям, которые встречаются в этом произведении, несомненно талантливом. Человек, столь богато одаренный в музыкальном отношении, как Рахманинов, скорее всего выйдет на истинный путь, если будет слышать свои вещи в исполнении. Встречающиеся же в них недостатки, вообще свойственные современной музыке, и увлечение ими понятно со стороны юного композитора»⁶². После состоявшегося решения о включении рахманиновской симфонии в программу Русских симфонических концертов Танеев пишет снова: «Очень радуюсь тому, что симфония Рахманинова будет исполняться. Если Рахманинов и показался Вам, как Вы пишете, самонадеянным, то это может быть приписано сознанию им своего действительно выдающегося композиторского дарования. Дарование это, если еще и не вполне выказалось в его теперешних сочинениях, то, по моему глубокому убеждению, не замедлит выказаться в последующих. Вообще от Рахманинова я ожидаю очень многого»⁶³.

и творчестве Рахманинова, состоялось лишь через полтора года после того, как произведение было окончено автором. За это время имели место еще некоторые события, которые должны быть отмечены в его артистической биографии.

В конце 1895 года Рахманинов принял приглашение варшавского импресарио Лангевица совершить концертное турне с итальянской скрипачкой Терезиной Туа по городам российского Запада. В течение ноября и декабря должно было состояться более двадцати концертов в городах Польши, Белоруссии, Прибалтики, а также в Москве и Петербурге *. Предложение казалось выгодным. Талантливая, хотя несколько салонного пошиба двадцативосьмилетняя скрипачка была известна публике по ее предшествующим выступлениям в России, в том числе и в некоторых из тех городов, через которые пролегал маршрут ее совместного турне с Рахманиновым. Ученица знаменитого скрипичного педагога Ж. Массара, Терезина (настоящее имя — Мария Феличита) Туа совсем юной окончила Парижскую консерваторию в 1880 году и успешно концертировала в Европе и Америке. Но в 1889 году, выйдя замуж за графа Франки Верней делла Валетта и приобретя аристократический титул, она временно прекратила концертную деятельность. Концерты в России в 1895 году, являвшиеся частью ее большого европейского турне, знаменовали возвращение скрипачки на эстраду. Естественно, что это обстоятельство повышало интерес к ним со стороны публики.

Однако расчеты организатора концертов и самих концертантов оправдались далеко не полностью. Несмотря на успех, сборы бывали не очень высокими. Нередко приходилось выступать в трудных и неблагоприятных условиях. Почти ежедневные концерты при непрерывных переездах и неудобствах такой бродячей жизни сильно утомляли Рахманинова. При этом выступления с одной и той же ограниченной программой **, рассчитанной на не столь высококвалифицированную аудиторию, не представляли для него самого значительного художественного интереса. Наконец, Рахманинов не мог не испытывать постоянных уколов самолюбия из-за того, что он оказывался все же на втором плане и должен был изображать из себя нечто вроде музыкального пажа при великосветской артистке, отношение к которой было у него в достаточной мере критическим.

* План поездки с датами выступлений в различных городах Рахманинов сообщил своему постоянному «поверенному в делах» Слонову в письме из Белостока от 9 ноября 1895 года ⁶⁴.

** Рахманинов играл solo в этой поездке следующие произведения: Ноктюрн c-moll, Вальс (какой — неизвестно), Колыбельную Шопена, «Шелест леса» и Вальс-экспромт Листа, Вальс из «Фауста» Гуно — Листа, Баркаролу А. Рубинштейна, Баркаролу Арсенского, Фантазию на темы «Евгения Онегина» Пабста, а также собственные пьесы — Прелюдию, «Мелодию», Серенadu и «Полишинель». Кроме того, «на бис» им исполнялись и другие небольшие сочинения.

Уже после первого вполне успешно прошедшего концерта в Лодзи 7 ноября в его словах звучит разочарование. «Имел большой успех,— пишет Рахманинов Слонову из Белостока, который был следующим пунктом их совместного турне,— но она, т. е. графиня Терезина Туа-Франки-Верней de la Валетти, имела, конечно, больший успех. Кстати, она играет не особенно: техника из средних. Зато глазами и улыбкой играет перед публикой замечательно. Артистка она не серьезная, хотя безусловно талантливая. Но ее сладких улыбок перед публикой, ее обрываний на высоких нотах, ее фермат (на манер Мазини) все-таки без злости переносить не могу. Кстати, узнал за ней еще одну черту. Она очень скупа. Со мной она обворожительна. Очень боится, что я удеру»⁶⁵.

В конце концов так и случилось. Рахманинов расторгнул контракт, не выполнив всего плана выступлений. Но это произошло значительно позже, когда большая часть турне была уже завершена.

По материалам местных газет можно восстановить ряд любопытных подробностей этой концертной поездки, несмотря на всю неполноту освещения событий музыкальной жизни в провинциальной прессе того времени. В некоторых городах, где пришлось выступать Рахманинову с Терезиной Туа, вообще не было своих газет. Там, где они существовали, информация о концертах большей частью ограничивалась публикацией анонсов и краткими хроникальными заметками, и лишь в отдельных случаях мы встречаем более развернутые сообщения и отклики с характеристикой исполнения.

После Лодзи и Белостока путь концертантов пролегал по маршруту Гродно — Вильно — Ковно — Минск. В газете «Минский листок» от 17 ноября мы находим следующую заметку: «Состоявшийся 15 ноября концерт Терезины Туа и пианиста г. Рахманинова привлек в зал Общественного собрания многочисленную публику. Концертантка имела очень большой успех, который в более слабой степени выпал и на долю г. Рахманинова, молодого, подающего большие надежды пианиста».

В Могилеве было дано два концерта, но они проходили в крайне неблагоприятной обстановке, и у самого Рахманинова осталось особенно тягостное воспоминание от всего, что было связано с выступлениями в этом городе. Вот что писала местная газета в своем отчете: «Объявленные два концерта на скрипке г-жи Терезины Туа состоялись 17 и 18 ноября. В первый концерт, программа которого была опубликована нами *, все места в театре были разобраны (за немногими в 1 и 2 ряду креслами), во втором — почти все ложи пу-

* В номере от 11 ноября 1895 года «Могилевских губернских ведомостей» под рубрикой «Наши злобы дня» был помещен следующий, характерный по стилю анонс: «Концерт г-жи Туа состоится 17-го ноября. По программе, которую мы видели в музыкальном магазине Шмидта, первую пьесой пойдут соната Бетховена

ствовали. Почему публика холодно отнеслась к концертантке, не знаем, но что Терезине пришлось зябнуть от холода на сцене и разминать пальцы перед каждым приступом к исполнению пьесы, это было очевидно. Мы слышали Туа лет 7 тому назад. Талант ее достиг апогея за это время, скрипка Терезины поет, смычок повинуется артистке, как немногим из виртуозов. Впрочем, оказались более тонкие ценители игры Терезины, по мнению этих знатоков, игра артистки ни то, ни се»⁶⁶. О Рахманинове в приведенной заметке даже не упоминается.

Так завершился первый цикл концертов, после чего состоялось выступление в Москве, в симфоническом концерте Р. Р. Буллериана 22 ноября. Как пианист, Рахманинов на этот раз только аккомпанировал сольным номерам Терезины, но зато он лично продирижировал исполнением своего Каприччио на цыганские темы. Московская публика отнеслась к появлению своего любимца на эстраде со всегдашней благосклонностью. «Каприччио, сыгранное под управлением автора, имело значительный успех,— свидетельствовали «Русские ведомости».—... гг. Буллериан и Рахманинов получили венки, г-же Туа поднесена была корзина с искусственными цветами»⁶⁷. Мнения же критики по поводу Каприччио разошлись. Особенно резко обрушились на него «Новости дня», упрекавшие композитора в банальности тем, «растрепанности формы», отсутствия «всякой мысли и цели», вычурности звуковых эффектов и т. п. «Выдающаяся талантливость автора,— резюмирует свои критические замечания рецензент,— сквозит на каждом шагу; жаль только, что она какая-то разнузданная, не подчиненная никакой идее...»⁶⁸. Более объективным и благожелательным был отзыв А. Н. Корещенко: «Сочинение это по форме представляет род попури и, как все „Каприччио“, не может претендовать на глубину содержания и особое художественное значение, но оно написано очень талантливо, с видимым молодым увлечением, задором и прекрасно инструментировано...»⁶⁹.

Второй цикл концертов, после непродолжительной остановки в Москве, начался выступлением в Смоленске 24 ноября и далее должен был охватить ряд прибалтийских городов, включая такие

ор. 47. Ее исполнят г-жа Туа с прекрасным пианистом Рахманиновым. Кроме того, Рахманинов исполнит на рояле: а) *Prélude* и б) *Polichinelle* собственного сочинения. Терезина Туа после этого сыграет один из ноктюрнов Шопена и один из танцев Сарасате. Второе отделение будет состоять из: а) *Vegetable* и вальса Шопена, которые исполнит Рахманинов, и б) *Air varié* Вьетана, который сыграет, — и несомненно произведет, прибавляем от себя, фурор — г-жа Туа, из баркаролы Рубинштейна и чудной фантазии Габста на «Евгения Онегина» Чайковского. В заключение царица скрипки закончит вечер блестящей фантазией Венявского на темы из оперы „Фауст“».

* Автором статьи является пианист и музыкальный теоретик Э. К. Розенов, принадлежавший впоследствии к близкому окружению Скрябина.

из них, как Рига и Ревель, где имелись уже сложившиеся традиции музыкальной жизни и публика, привыкшая к слушанию серьезной классической музыки. Два концерта должны были состояться в Петербурге.

В «Смоленском вестнике» был помещен обстоятельный и в общем довольно квалифицированный отзыв на выступление Туа и Рахманинова. «Смело можно сказать, — заявлял автор газетного отчета, — что присутствовавшие на состоявшемся 24 ноября в зале Дворянского собрания концерте г-жи Терезины Туа и г. Рахманинова любители музыки получили полное эстетическое наслаждение»⁷⁰. Рецензент особенно подчеркивал то внимание, с которым было прослушано такое серьезное классическое произведение, как бетховенская «Крейцера соната». Высоко оценивает он игру «молодого фортепианиста» Рахманинова, который, по его словам, немало способствовал успеху концерта в целом. В отзыве отмечаются блестящее исполнение Рахманиновым фантазии Пабста на темы из «Евгения Онегина», строгость, с которой он придерживается подлинного музыкального текста в шопеновских произведениях. Что касается собственных сочинений Рахманинова, сыгранных в концерте, прелюдии *cis-moll* и «Полишинеля», то они не произвели большого впечатления на рецензента; в них, по его мнению, «более преобладает техническая сторона, чем содержание»⁷¹.

Но художественному успеху концерта не соответствовал материальный результат. Публики было не очень много. Автор приведенного отзыва объясняет это тем, что уже раньше были распроданы билеты на концерт Благотворительного общества судебного ведомства. А в «городской хронике» того же номера газеты сообщалось, что сбор составил всего 300 рублей серебром.

Из Смоленска концертанты отправились через Витебск в Ригу, где были даны два концерта 28 ноября и 5 декабря, в промежутке между которыми предусматривались выступления в близлежащих городах Либаве, Двинске, Митаве, а также еще один концерт в Вильно. Оба рижских концерта подробно оцениваются в рецензиях латвийского музыкального критика и фортепианного педагога А. Якобса. В исполнении Терезины Туа он отмечает большую музыкальность, выразительность и грацию, хотя и дала упрек скрипачке в чрезмерной склонности к легковесному салонному репертуару. В наиболее же серьезном номере программы, «Крейцеровой сонате», ей, по мнению Якобса, не хватало классической строгости — «живой темперамент артистки выказывался слишком сильно и вредил простоте исполнения»⁷².

К Рахманинову критик отнесся сурово и несправедливо. Видимо, для него оказалось неожиданным своеобразие рахманиновской манеры исполнения, часто не укладывавшейся в рамки строгих акаде-

мических норм. В частности, он упрекает Рахманинова в злоупотреблении сильной звучностью * и преувеличенности динамических контрастов: «Пианист пренебрегает почему-то постепенными переходами и ищет эффектов в резком *fortissimo*, которое непосредственно следует за самым нежным *pianissimo*»⁷³.

Интересно замечание рецензента о «привычке Рахманинова предпочитать *staccato* — *legato*...» Думается, что в основе этого замечания лежит неточное пользование исполнительской терминологией и вместо *staccato* следовало сказать *portamento*. Многими, кто слышал Рахманинова в более поздние годы, подчеркивалось его умение придавать особую выразительную наполненность, «весомость» каждому отдельному звуку, «декламировать» на фортепиано, как метко сказал Н. К. Метнер. На эту черту, по-видимому, обратил внимание и рижский критик, но отнесся неодобрительно к тому, что показалось ему излишней вольностью в рахманиновском исполнении. Впрочем, Якобс находит у Рахманинова-пианиста и ряд достоинств, указывая на его «выработанную беглость», «большую музыкальность», вкус и «мягкое туше».

Рижские концерты оказались последними совместными выступлениями Рахманинова и итальянской скрипачки. 8 декабря состоялся объявленный концерт Терезины Туа в Петербурге, но без участия Рахманинова. В «Русской музыкальной газете» было отмечено: «С партнерами по концерту г-же Туа по обыкновению не повезло; в концерте отсутствовал г. Рахманинов»⁷⁴.

Надо полагать, что давно назревший конфликт Рахманинова со своей партнершей достиг крайнего обострения, если он решил порвать с ней тогда, когда самая трудная часть пути была уже позади и ему представлялась счастливая возможность выступить перед столичной публикой, еще не знакомой с ним как с пианистом.

Вскоре Рахманинову пришлось вновь встретиться с петербургской аудиторией, но в качестве композитора, а не исполнителя. Нельзя сказать, что эта встреча была очень счастливой. Исполнение «Утеса» 20 января 1896 года в Русском симфоническом концерте под управлением Глазунова не принесло ему большого успеха. Отзывы прессы были мало сочувственными, несмотря на признание талантливости автора. Сопоставляя симфоническую фантазию Рахманинова с исполненной в том же концерте сюитой «Кавказские эскизы» Ипполитова-Иванова, «Русская музыкальная газета» писала: «Обе они произвели очень хорошее впечатление и ясно свидетельствовали, что русская молодая школа Москвы имеет большее число положительных и серьезных талантов, чем Петербурга».

* Любопытно, что впоследствии критика часто упрекала Рахманинова в обратном, считая его исполнение слишком мягким, камерным, интимным для большой концертной аудитории.

Но несколькими строками ниже автор рецензии прибавляет: „Утес“ г. Рахманинова менее произвел впечатления, нежели сюита г. Ипполитова-Иванова. Виною этому, без сомнения, неясность и некоторая расплывчатость музыки. Определенных, очерченных образов нет... Никакого „Утеса“ здесь нет, это просто ряд музыкальных настроений, изящно и мило разработанные, но небогатые и неглубокие сами по себе»⁷⁵.

Подобная оценка с небольшими вариантами воспроизводилась во всех остальных отзывах, причем критики различных направлений оказались единодушными в своем отношении к рахманиновскому «Утесу». И старейший из ветеранов «новой русской школы», Ц. А. Кюи, и такой закоренелый ее враг, как Н. Ф. Соловьев, проявили в данном случае одинаковую косность подхода и неспособность к пониманию того нового, что несло в себе произведение молодого композитора. «Как музыкальное сочинение „Фантазия“ представляет какую-то мозаику, состоит из кусочков без органической связи,— заявлял первый из них,— автор все время к чему-то ведет и ни к чему не приводит, на всем сочинении видно, что он более заботился о звуке, чем о музыке»⁷⁶. «Не знаю, что выйдет из г. Рахманинова впоследствии,— рассуждал второй из названных критиков,— но в настоящее время его муза слаба, ее клонит то к „Садко“ Римского-Корсакова, то к „Тангейзеру“ Вагнера, то к каким-то неясным, томительным звуковым кодам. Претензий и стремлений к оригинальности масса, но оригинальный талант без претензий, думаю, каждому был бы симпатичнее»⁷⁷.

Единственное, в чем Рахманинову не отказывал ни один из критиков, это мастерство красочной оркестровой звукописи. Признавая, что в лице молодого московского композитора «публика познакомилась с крупным дарованием оркестратора», Соловьев подчеркивал: «В области инструментовки г. Рахманинов не является чьим-нибудь подражателем — это колорист безусловно отличный».

В общем Рахманинов остался для Петербурга чужим, не встретив здесь настоящего понимания и поддержки. Это подтверждается известной записью в «Летописи моей музыкальной жизни» Римского-Корсакова, относящейся к событиям конца 90-х годов. Указывая на то, что «Москва за последнее время стала обильна молодыми композиторскими силами», и выделяя среди них Скрябина как «звезду первой величины», привлекая к себе внимание беляевского кружка, Римский-Корсаков замечает: «Другая московская звезда, С. В. Рахманинов, хотя сочинения его и исполнялись в Русских симфонических концертах, остался в стороне...»⁷⁸.

Лишенный возможности заниматься композицией во время концертной поездки к Терезиной Туа, Рахманинов вновь возвращается к творчеству только весной 1896 года. В дневнике Танеева под 22

марта этого года записано: «Вечером пришел Рахманинов. Пишет квартет. Говорили о квартетном стиле, в частности о квартете Моцарта. Я дал ему Моцарта квартеты» *.

Эта работа не была доведена до конца, сохранились только наброски не оконченного Рахманиновым квартета⁸⁰. При всей своей отрывочности и эскизности, они свидетельствуют об искании композитором новых творческих путей, его стремлении к большему разнообразию приемов, и в частности полифоническому обогащению фактуры **. Как можно судить по дневниковой записи Танеева, Рахманинов обращался к нему за помощью и консультацией при обдумывании своего замысла.

В письме от 7 декабря 1896 года к своему новому знакомому А. В. Затаевичу, с которым он встретился год тому назад в Лодзи, Рахманинов сообщает: «...я усиленно пишу все свободное время и тороплюсь я с этой работой не для того только, чтобы сказать себе: „вот я кончил“. Нет! Я тороплюсь для того, чтобы в известный день получить нужные мне деньги и, к сожалению, отдать их немедленно в другие руки... Эта постоянная денежная потребность, с одной стороны, для меня очень полезна — т. е. я аккуратно работаю; но, с другой стороны, эта причина заставляет мой вкус быть не особенно разборчивым. С октября месяца я написал таким образом 12 романсов, 6 детских хоров (которые, между прочим, ни одни дети не споют) и, наконец, в этом месяце до 20-го числа я должен написать 6 фортепианных пьес»⁸².

Речь идет о романсах ор. 14, цикле фортепианных пьес Музыкальные моменты ор. 16, а также упомянутых уже хорах для женского или детского хора, которые получили в отдельном издании обозначение ор. 15. Авторская оценка этих сочинений безусловно несправедлива, среди них есть ряд подлинных шедевров рахманиновского творчества. В целом они свидетельствуют о значительно более высокой ступени творческой зрелости и самостоятельности по сравнению с предыдущими фортепианными и камерными вокальными опусами композитора.

Тяжкое поражение

Осенью 1896 года начались хлопоты по подготовке к исполнению Первой симфонии в Русских симфонических концертах. 27 октября Рахманинов, по рекомендации Танеева, отправил партитуру сим-

* Приняшу благодарность Л. З. Корабельниковой за сообщение неопубликованных дневниковых записей С. И. Танеева, относящихся к Рахманинову ⁷⁹.

** Описание эскизов квартета дано в работе Б. В. Доброхотова «Неопубликованные камерные ансамбли С. В. Рахманинова» ⁸¹. Однако автор без достаточных оснований относит эти наброски к более позднему периоду.

фонии в Петербург Беляеву, а в начале следующего месяца, также через посредство Танеева, получил извещение о том, что она включена в программу ближайшего сезона.

Обстоятельства уже заранее складывались неблагоприятно для композитора. Петербургские музыкальные круги, как показало исполнение «Утеса» и танцев из «Алеко», отнеслись к Рахманинову без особой симпатии. Если бы его симфония впервые прозвучала в Москве, возможно, она встретила бы более теплый и радушный прием.

Дата 15 марта 1897 года, когда рахманиновская симфония была сыграна в Русском симфоническом концерте под управлением Глазунова, оказалась днем одной из тяжчайших катастроф в жизни композитора. Ее исполнения ожидали как музыкального события. На концерте присутствовали, кроме виднейших представителей «новой русской школы» во главе с Римским-Корсаковым и В. Стасовым, Направник, специально приехавший из Москвы Танеев, киевский дирижер А. Н. Виноградский. Тем более чувствительным ударом для автора была неудача, постигшая его произведение.

«Симфония потерпела сокрушительный провал,— рассказывает в своих воспоминаниях Оссовский.— Крупное симфоническое произведение, несомненно обогащавшее русскую симфоническую литературу, было не понято, недооценено, грубо отвергнуто. Голосов, не признававших вообще творческой одаренности композитора, не было, но во всех концах зала одинаково слышались одни только порицания, возмущения, недоумения, даже грубая ругань. Иные, пожимая плечами, удивлялись, каким образом такое „декадентское“ произведение могло вообще проникнуть в благовоспитанные программы беляевских концертов»⁸³.

Анализируя причины столь оглушительного провала, Оссовский указывает на неудачное построение программы, в которой было три произведения, исполняемых впервые и требовавших дополнительного репетиционного времени *. Сложная партитура Рахманинова оказалась недоученной, не освоенной оркестром и дирижером. «Живой свидетель события, присутствовавший на генеральной репетиции и концерте, удостоверяю,— продолжает свой рассказ мемуарист,— что исполнение симфонии было сырое, недодуманное, недоработанное и производило впечатление неряшливого проигрывания, а не осуществления определенного художественного замысла, ко-

* В том же концерте исполнялась симфоническая фантазия Чайковского «Фатум», партитура которой, уничтоженная автором после первых исполнений в 1869 году, была восстановлена по оркестровым голосам и издана М. П. Беляевым в 1896 году. «Третьей оркестровой новинкой программы,— пишет Оссовский,— был ничтожный салонный Вальс-фантазия Н. В. Арцыбушева, включенный в программу по приятельским соображениям»⁸⁴.

того у дирижера и не было. Ритмическая жизнь, столь интенсивная в творчестве и исполнении Рахманинова, увяла. Динамические оттенки, градации темпа, нюансы экспрессии — все то, чем так богата его музыка, исчезло. Бесконечно тянулась какая-то аморфная, мутная звуковая масса. Вялый характер дирижера довершал всю томительную мертвенность впечатления»⁸⁵.

Неудовлетворительность исполнения рахманиновской симфонии Оссовский приписывает не только спешке и небрежности, с которыми она была разучена. Основной причиной явилось, по его словам, «несовпадение интерпретации с замыслом, „моральным“ характером и стилем самого произведения».

Подобный же разлад, несоответствие критериев оценки художественной природе самого произведения и существу задач, преследовавшихся композитором, чувствуется в большинстве печатных отзывов.

Общий тон критики даже для того времени, когда резкость и острота суждений отнюдь не представлялись одиозными, был исключительно недоброжелательным.

Без удержу острел и потешался Кюи, писавший, что «если бы в аду была консерватория, если бы одному из ее даровитых учеников было задано написать программную симфонию на тему „семи египетских язв“ и если бы он написал симфонию вроде симфонии г. Рахманинова, то он бы блестяще выполнил свою задачу и привел бы в восторг обитателей ада»⁸⁶. Далее мы находим в рецензии такие определения, как «изломанные ритмы, неясность и неопределенность формы», «полное отсутствие простоты и естественности», «болезненная извращенность гармонизации», «коргия и анархия звуков» и, наконец, «сплошь мрачно-болезненное настроение».

Кюи не отрицает у Рахманинова композиторского дарования, даже «быть может, недюжинного». Автор симфонии, по его мнению, «чувствует сильно и глубоко и старается передать это чувство в новых формах, небывалых выражениях». Но эта новизна чужда критику и производит на него отталкивающее впечатление. Резюмируя свою общую оценку, он еще раз повторяет: «...Музыкальная натура г. Рахманинова неуравновешенна, болезненна, извращенна, а его стремление к небывалому привело к истинно „адской“ музыке, вдобавок очень однообразной, а подчас — просто скучной»⁸⁷.

Столь же безоговорочно отрицательно высказался о симфонии А. П. Коптяев, который писал с неудачными потугами на остроумие: «Едва ли будет слишком сильным сказать, что у ней нет недостатков, ибо она — сплошной недостаток»⁸⁸. Категоричность этого приговора не смягчалась ссылкой на молодость автора и предостережениями против выводов и прогнозов относительно его будущего на основании одного неудачного произведения.

Но, пожалуй, наиболее враждебным из всех был отзыв нововременского критика, произнесшего сакраментальное слово: «декадентское» произведение. В рахманиновской симфонии, характеризующейся им как «безнадежная вещь в музыкальном смысле», он не услышал ничего национально русского. «...Рахманинова, — утверждает этот критик, — по его симфонии можно принять за любого новейшего немца, отравившегося к тому же воззрениями Ницше, но никак не за русского»^{*90}. В этих словах проявляются очевидные отзвуки той полемики, которая была вызвана произведениями Рихарда Штрауса, впервые прозвучавшими в Петербурге в 1896 году под управлением немецкого дирижера Ф. Реша. В итоге злопыхательствующий нововременец не только упрекает Рахманинова в том, что он «стоит на ложном пути», но и не признает у него «скольконибудь выдающегося дарования».

На фоне этого дружного хора порицаний выделялся трезвый и спокойный голос Н. Ф. Финдейзена, который хотя и отмечал, что симфонии недостает «красоты цельности и определенности», но многие страницы находил «далеко не посредственными». В частности, первая часть и финал, по его мнению, «закljučают в себе много прекрасного, нового и даже вдохновенного». «Это произведение, заключающее в себе немало порывов, стремлений найти новые краски, новые темы, новые образы, все же производит впечатление чего-то недосказанного, неразрешенного»⁹⁰ — так формулировал он свою общую оценку. В отзыве Финдейзена указывается и на неудачное исполнение рахманиновской симфонии как на причину того, что она не была понята и воспринята публикой. Воздерживаясь от окончательного суждения, критик напоминал о недавней роковой ошибке, допущенной в отношении Пятой симфонии Чайковского, которая тоже не встретила сочувствия при первом своем исполнении и была по-настоящему оценена лишь после того, как ею продирижировал А. Никиш.

В своей рецензии Финдейзен допускает не лишенный язвительности полемический выпад по адресу Кюи. Хотя имя последнего не названо, но всем было ясно, кто имеется в виду при упоминании об «одном из умнейших критиков», который принял финал симфонии «чуть ли не за изображение войны или черт знает чего». Не оставляло сомнений сделанное в скобках замечание, что «тот же критик некогда объявил одно из гениальнейших творений Бетховена — плацпарадным маршем». Эта характеристика финала Пятой бетховенской симфонии, вызвавшая в свое время гнев и возмущение А. Н. Серова, принадлежала никому иному, как Кюи. Заклю-

* Статья напечатана без подписи. По-видимому, она принадлежит М. М. Иванову.

тельный вывод Финдейзена звучал, однако, двойственно: «Эта симфония — произведение еще неустановившегося музыканта; правда, из него может выйти какой-нибудь музыкальный Поприщин, а может быть, и какой-нибудь Брамс»⁹¹. Таким образом, отзыв Финдейзена все же не был достаточно решительным по тону, чтобы противостоять всем остальным критическим оценкам.

Легко себе представить, что неудача произведения, в которое композитор вложил так много душевных сил и энергии и с которым он несомненно связывал большие надежды, должна была его глубоко травмировать. Провал был очевиден для него уже во время самого концерта. «Много лет спустя он рассказывал,— сообщает С. А. Сатина,— что во время исполнения ее он прятался на лестнице, ведущей на хоры Собрания, зажимал временами уши, чтобы заглушить терзающие его звуки, стараясь понять, в чем дело, в чем его ошибка»⁹².

Несправедливое отношение к дорогому для него, долго и мучительно вынашивавшемуся созданию со стороны не только рядовой публики и прессы, но и людей, мнением которых Рахманинов дорожил, причинило ему тяжелую психическую травму. Помимо обиды и горечи непризнания Рахманинов испытывал и сам чувство известной авторской неудовлетворенности. Знакомство с собственным произведением в живом оркестровом звучании заставило его критически отнестись к некоторым сторонам любимого детища, и это вызывало еще большие душевные страдания, нежели брань и издевательства рецензентов.

Прошло свыше полутора месяцев, прежде чем Рахманинов смог более или менее спокойно размышлять о том, что же, собственно, случилось в тот роковой для него день 15 марта. Первую попытку трезво проанализировать причины провала симфонии мы находим в письме к Затаевичу от 6 мая 1897 года. Композитор откровенно делится с другом всеми своими сомнениями, оговаривая, впрочем, что ему пока трудно разобраться в собственных мыслях и переживаниях. «Верно только то,— замечает он,— что меня совсем не трогает неуспех, что меня совсем не обескураживает руготня газет — но зато меня глубоко огорчает и на меня тяжело действует то, что мне самому моя симфония, несмотря на то что я ее очень любил раньше, сейчас люблю, после первой же репетиции совсем не понравилась»⁹³. Резко осуждая Глазунова за полное непонимание замысла симфонии, Рахманинов вместе с тем не уверен в том, что главной виной ее неуспеха было плохое исполнение. Отношение Рахманинова к симфонии остается двойственным, нерешительным, и он не приходит ни к какому положительному выводу о дальнейшей судьбе произведения: «От симфонии все-таки не откажусь. Через полгода, когда она облежится, посмотрю ее, может быть, поправлю ее

и, может быть, напечатаю — а может быть, и пристрастие тогда пройдет. Тогда разорву ее...»⁹⁴.

Однако ни того, ни другого он не сделал. Рахманинов не вернулся более к своему произведению, хотя мысль о переработке симфонии возникала у него еще десять лет спустя и авторское пристрастие к ней, видимо, никогда не исчезало. На исполнение симфонии в существующем виде композитором был наложен строгий запрет, и партитура ее со временем оказалась утерянной. Уцелевшие оркестровые голоса были разысканы Оссовским в 1944 году в архиве М. П. Беляева и, по его инициативе, сведены в партитуру *. Таким образом, это сочинение было возвращено к жизни, когда автора уже не было в живых, через полстолетия после неудачного первого исполнения.

В письме к Б. В. Асафьеву от 13 апреля 1917 года Рахманинов, для которого уже миновала острота переживаний, связанных с юношеским произведением, писал с трезвой самокритичностью: «До исполнения симфонии был о ней преувеличенно высокого мнения. После первого прослушивания — мнение радикально изменил. Правда, как мне уже теперь только кажется, была на середине. Там есть кой-где недурная музыка, но есть и много слабого, детского, натянутого, выпренного... Симфония очень плохо инструментована и так же плохо исполнялась (дирижер Глазунов)»⁹⁵.

Впечатлительная, легко ранимая душевная организация молодого композитора на протяжении ряда лет подвергалась серьезным испытаниям и ударам. Потрясение, вызванное неудачей Первой симфонии, переполнило меру и надломило еще не установившуюся юношескую психику Рахманинова. Наступил кризис, который затянулся на длительное время, но в конечном итоге привел к возмужанию его таланта и достижению творческой зрелости.

Фортепианные сочинения и романсы 1892—1896 годов

Общий итог творчества Рахманинова за неполные пять лет от окончания консерватории до катастрофы, связанной с исполнением Первой симфонии, достаточно внушителен и в количественном отношении и по своей внутренней весомости. За этот период были написаны три цикла фортепианных пьес (Пьесы-фантазии ор. 3, „Салонные пьесы“ ор. 10, Шесть музыкальных моментов ор. 16), Фантазия для двух фортепиано ор. 5, три цикла романсов (ор. 4, ор. 8

* Издана под редакцией А. В. Гаука (М., 1947).

и ор. 14), в общей сложности заключающих 24 номера, «Элегическое трио» памяти П. И. Чайковского, три крупных симфонических произведения — «Утес», Каприччио на цыганские темы и, наконец, Первая симфония, которая явилась кульминацией раннего рахманиновского творчества и в то же время с наибольшей остротой обнажила все его слабости и противоречия, вызванные недостатком зрелого мастерства, возникавшей иногда диспропорцией между масштабами замыслов и средствами их воплощения, имевшимися в распоряжении композитора. Кроме перечисленного на те же годы приходится еще несколько сочинений второстепенного, «проходящего» значения.

Творчество Рахманинова этих лет неоднородно стилистически и по характеру образов. В поисках своего пути композитор обращался к разным задачам, осваивал новые для него средства, постепенно преодолевая при этом всевозможные влияния. Не всегда еще ему удавалось достигнуть органического единства и целостности художественного воплощения. Его произведения 90-х годов подчас страдают известной пестротой и перегруженностью, с другой же стороны, слишком частое пользование некоторыми излюбленными оборотами приводит к известному однообразию.

Годы, когда Рахманинов начинал свой самостоятельный путь, были периодом глубокого перелома во всем русском искусстве. Необходимость какого-то обновления в большей или меньшей степени осознавалась всеми крупными, чуткими к жизни художниками, и это было причиной тех кризисных явлений, которые наблюдались даже у зрелых, сложившихся мастеров. Среди композиторов старшего поколения особенно остро переживал этот кризис Римский-Корсаков. После окончания оперы-балета «Млада» (1890) у него возникает ощущение исчерпанности того круга образов, в рамках которого протекало до этого его творчество. Он почти умолкает творчески на несколько лет, подвергая строгому критическому анализу весь пройденный путь, заново оценивая и пересматривая собственные ранние сочинения и произведения своих прежних друзей и товарищей. Этот напряженный самокритический труд перерастает в более общие и широкие размышления о перспективах развития современного искусства, о задачах русской музыки, об основных критериях эстетической оценки.

Незадолго до своей смерти Чайковский говорил о том, что ему уже скоро пора перестать сочинять и уступить место новым, молодым талантам, в числе которых он называл Рахманинова⁹⁶.

Сознание того, что надо сочинять по-новому, иначе, чем до сих пор, проявляется не только у мастеров, прошедших уже большой творческий путь, но и у таких недавно начавших свою деятельность композиторов, как Лядов и Глазунов. Они также испытывали в

эти годы серьезные внутренние трудности, колебания, недовольство собой.

В этих условиях молодому, начинающему художнику, каким являлся Рахманинов, нелегко было сразу найти свой путь, утвердить свое особое, самостоятельное место в общем потоке развития русского искусства. Тем более следует подчеркнуть, что уже самые ранние рахманиновские произведения носят на себе определенно выраженную печать сильной и самобытной творческой индивидуальности композитора. Даже в незрелых, не всегда достаточно самостоятельных по языку и манере письма произведениях этого периода явно ощущается та особая «душевная настройка», которая выделяет Рахманинова среди многих современников и сверстников, характеризуя его как художника новой эпохи, с ее страстными, беспокойными стремлениями и порывами.

Один из первых исследователей рахманиновского творчества, Г. П. Прокофьев, писал о цикле *Пьесы-фантазии для фортепиано ор. 3*, созданном в конце 1892 года: «...Правда, индивидуального здесь еще немного, но господствующее настроение — чисто рахманиновское, настроение грусти, уверенной в лучшем будущем...»⁸⁷. Это определение «рахманиновского настроения» близко к тому, что принято было называть «чеховским настроением». Оно, однако, недостаточно полно и точно характеризует эмоциональный строй музыки раннего Рахманинова. В пьесах упомянутого цикла звучит не только тихая, просветленная грусть, но и сильный, мужественный драматизм.

Суровой сосредоточенностью выражения впечатляет его первая пьеса, *Элегия*, в которой глубокая задумчивость чередуется с бурными патетическими взрывами. Мелодически очень выразительна основная тема, медленно, плавными уступами опускающаяся на дециму от исходного начального звука к тонике. После остановки на заключительном тоническом звуке она легко и стремительно взлетает вверх, возвращаясь к исходной высоте. Эта восходящая мелодическая фигура становится источником развития и динамизации музыки. Уже в первом разделе трехчастной формы тема значительно динамизируется и элегический тон сменяется патетически протестующим. Наивысшая и самая длительная кульминация дана в конце среднего раздела, после чего реприза основной темы звучит тихо, приглушенно, она словно никнет и угасает, опускаясь в низкий регистр. Это постепенное затухание нарушается неожиданным мощным взрывом. Пьеса заканчивается бурно низвергающимся на протяжении четырех с половиной октав терцовым пассажем и призывно звучащей, волевой фанфарной фигурой, в которой слышится не элегическое раздумье, а гнев и возмущение, рождающие волю к действию и борьбе.

Образцом светлой, спокойной рахманиновской лирики является *Мелодия E-dur* *. Примечательна в ней необычайная широта и плавность мелодического развертывания. Неторопливая певучая тема постепенно «набирает высоту» и затем плавно и медлительно опускается, образуя широкую, мягко изогнутую дугу. Вся пьеса построена на этой одной теме. В среднем разделе из нее вычленяются и секвенцируются отдельные мелодические отрезки, что не нарушает ровности и непрерывной текучести движения. Предельно прост и характер музыкального изложения: все направлено к тому, чтобы рельефно выделить поющий мелодический голос, фоном для которого служат равномерно пульсирующие аккордовые трели. Уже в конце своей жизни Рахманинов создал вторую редакцию «Мелодии» (1940), придав ее фактуре черты большей «фортепианности» и внося некоторые гармонические изменения. Пьеса стала более выигрышной в пианистическом отношении, тонкой по колориту, но при этом отчасти утратила свой аромат безыскусственной простоты и непосредственности.

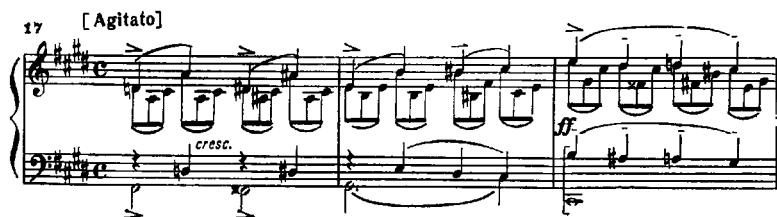
Особенно широкую популярность среди ранних фортепианных сочинений Рахманинова завоевала знаменитая *прелюдия cis-moll*, принеся автору признание и за рубежом **. С пианистической точки зрения, прелюдия замечательна монументальностью звучания, мастерством регистровки, одновременного сопоставления разных планов; фортепиано звучит подобно целому оркестру или мощному большому органу***. Поражает необычайная выразительная концентрированность, собранность музыки. В пределах лаконичной фортепианной пьесы композитор развертывает перед слушателем драматическую картину, полную сурового пафоса. Основное содержание ее можно кратко определить формулой: человек и судьба. Эта антитеза, игравшая такую большую роль в творчестве Чайковского, получает у Рахманинова своеобразное выражение. Интона-

* Чайковский в письме к Зилоти от 3 мая 1893 года отметил «Мелодию» E-dur и прелюдию cis-moll как две лучшие пьесы в цикле ⁹⁹.

** Впервые познакомил зарубежную публику с этой рахманиновской пьесой Зилоти во время своих концертных выступлений в Англии и Германии в конце 1893 года. Рецензент «Вестминстерской газеты», сравнивая пьесу Рахманинова с сыгранными в том же концерте произведениями Балакирева и Глазунова, писал: «Прелюдия Рахманинова — по музыке лучшая из всех трех и решительно произвела впечатление» ⁹⁹. В другой газете мы читаем: «Русская музыка мало известна в нашей стране, но, судя по тому, какой взрыв аплодисментов последовал за исполнением первого из ее образцов, прелюдии Рахманинова (ор. 3), надо ее слышать, чтобы оценить» ¹⁰⁰. «Очаровательная новинка», «смелое и оригинальное произведение» — в таких выражениях характеризовала лондонская пресса эту вещь молодого русского композитора, с именем которого ей впервые пришлось познакомиться.

*** Прелюдия Рахманинова неоднократно подвергалась различным обработкам, среди которых следует указать, в частности, на оркестровку Р. М. Глиэра.

ционно прелюдия вырастает из короткого трехзвучного мотива, который звучит в массивном октавном изложении как грозное «tempesto moti». В ответ на повторяющиеся со строгой размеренностью тяжелые удары басов в более высоком регистре, словно тихая жалоба, слышится скорбная фраза, в основе которой лежит начальная секундная интонация того же рокового мотива. В среднем разделе (*Agitato*) медленное, размеренное движение сменяется стремительным, лихорадочным бегом, скользящие хроматизмы в верхнем голосе выражают смятение, отчаяние и ужас перед роковой неизбежностью. На передний план выдвигается второй тематический элемент, от основного мотива остается только повторяющийся несколько раз басовый звук *cis*. Но благодаря густой педали и инерции слухового восприятия этот звук продолжает непрерывно ощущаться как постоянная гармоническая опора, наподобие органного пункта, а в самом центре, при переходе от первого ко второму построению, «роковой мотив» возникает полностью в несколько измененном виде:



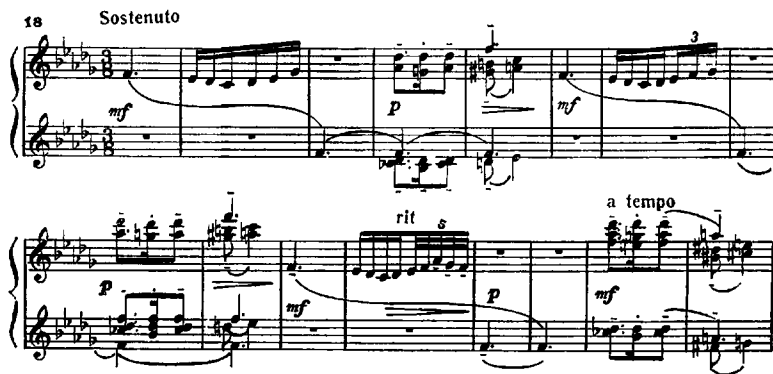
В репризе изложение динамизируется с помощью уплотнения фактуры и расширения «звукового пространства». Создается иллюзия одновременного звучания двух инструментов. Заключительное построение с гулкими октавами в басу и цепью различных по структуре субдоминантовых септаккордов в более высоком регистре напоминает мрачный звон колоколов. Интересно здесь сходство с вступлением ко Второму фортепианному концерту, написанному почти десятилетием позже.

Прелюдия *cis*-moll не случайно стала одним из популярнейших произведений русского фортепианного репертуара на рубеже XIX и XX столетий.

Сфера действенных, мужественных рахманиновских образов нашла воплощение и в пьесе «Полишинель», также пользовавшейся в свое время широкой популярностью. Полишинель Рахманинова — это не маскарадная маска, подобная романтически-гротескным фигурам шумановского «Карнавала». Излюбленные композитором «колокольные» звучания сочетаются с упорными поступательными ритмами маршевого характера, которые получают впоследствии та-

кое важное образное значение в рахманиновском творчестве. Мужественно, решительно звучит широкая, лирически-воодушевленная мелодия среднего раздела (*Agitato*), излагаемая в сочном баритональном регистре с октавным удвоением вниз.

Своеобразием колорита привлекает *Серенада*, имеющая некоторое сходство с «Пляской женщин» из «Алеко». Приглушенно-сумрачная окраска ее музыки напоминает также известный романс Чайковского «Песнь цыганки» («Мой костер в тумане светит»). Но применяемые Рахманиновым средства музыкальной звукописи более тонки и изысканны, порой они приобретают почти импрессионистический характер. Таково, например, вступление с короткими призывными фразами, словно повисающими в прозрачном ночном воздухе, и зыбким гармоническим фоном, основанным на чередовании различных септаккордов и их обращений:



Серия из семи *фортепианных пьес* *op. 10*. (1893—1894) в целом уступает предыдущему циклу по оригинальности и содержательности музыки. Данное композитором наименование «Салонные пьесы» указывает на то, что он предназначал их в большей степени для домашнего музицирования, чем для исполнения с концертной эстрады. Среди них встречаются довольно обычные и малосамостоятельные образцы, в которых индивидуальное начало выражено слабо. Таковы, например, Ноктюрн и «Романс», с их чувствительно окрашенной непритязательной певучестью, напоминающей аналогичный тип фортепианных пьес Чайковского. Печать внешнего салонного блеска лежит на Вальсе и Мазурке из того же опуса, родственных танцевальных пьесам А. Рубинштейна.

Вместе с тем среди пьес *op. 10* есть яркие, выразительные, отмеченные своеобразием авторского почерка. Таковы поэтичная *Баркарола*,

проникнутая тихим лирически мечтательным настроением, или *Юмореска*, с ее суровым гармоническим колоритом, ритмической остротой и энергией, типично рахманиновскими грозными динамическими нарастаниями *. Привлекательна меланхолическая по тону *Мелодия e-moll*, отличающаяся свежестью мелодических и гармонических оборотов. Как и Серенада из оп. 3 (с которой она имеет известное сходство в смысле общего настроения музыки), эта пьеса вызывает ассоциации с некоторыми эпизодами «Алеко», чему способствует, в частности, многократное появление «рахманиновской гармонии».

Более крупным сочинением концертного плана является *Фантазия (картины)* оп. 5 (1893), впоследствии получившая наименование *Первой сюиты для двух фортепиано*. В самом заглавии этого произведения подчеркнуто стремление к красочному звукописному воплощению образов. Каждая из четырех частей цикла снабжена стихотворным эпиграфом, поясняющим авторский замысел. Однако это не столько развернутая программа, подробно раскрывающаяся в музыкальном развитии, сколько стимулирующий момент, служащий источником творческого воображения композитора. Отталкиваясь от образов текста, он создает свободные музыкальные парафразы на них.

В Фантазии, быть может, больше, чем в каком-либо другом из сочинений молодого Рахманинова, ощущаются свойственные его музыке черты импрессионистичности. В каждой пьесе зафиксирован один момент, одно душевное состояние, остающееся в своей основе неизменным при всем многообразии выразительных оттенков и градаций чувства. Отсюда проистекают и некоторые специфические приемы изложения, в частности чрезвычайно широкое использование оstinатности. Эта черта, принадлежащая к типичным признакам рахманиновского стиля вообще, приобретает здесь особое значение. В некоторых пьесах непрерывное оstinатное повторение одного характерного мелодического или гармонического оборота становится основным формообразующим элементом.

Эпиграфом к первой части Фантазии — Баркароле — служат выбранные строки из юношеского стихотворения М. Ю. Лермонтова «Венеция». Своеобразным рахманиновским складом мелодики отличается «парящая» первая тема, которая звучит в октаву у второго фортепиано на фоне тихих коротких «всплесков» сопровождающей фигуры:

* Юмореска так же, как «Мелодия» и Серенада, была переработана автором в 1940 году. При этом Рахманинов внес в нее коррективы не только фактурного, но и гармонического порядка, придав некоторым гармоническим оборотам большую остроту звучания.



Центром притяжения мелодии является терцовый тон лада, опеваемый несмежными звуками сверху и снизу. Плавно покачивающаяся на одном уровне тема лишена яркой и определенной экспрессии, оставаясь частью «пленэра». Ее опорный тон слышится почти непрерывно, создавая впечатление звенящего в пространстве высокого и светлого звука.

С пейзажно-импрессионистическим характером крайних, обрамляющих разделов контрастирует середина, к которой могут служить комментарием строки лермонтовского стихотворения:

Меж тем вдали то грустный, то веселый
Раздался звук обычной баркаролы.

Выразительная песенная тема сочно и ярко звучит в среднем регистре, соответствующем тесситуре высокого мужского голоса. Смена минора одноименным мажором способствует общему просветлению колорита, а повышающие альтерации в теме усиливают ее страстную лирическую экспрессию. Эта тема еще раз появляется в коде в оминоренном виде и в приглушенной звучности *ppp*, постепенно затухая и поглощаясь пейзажным фоном. В заключительных тактах ясно обрисовывается «гармония Рахманинова» с выразительным ходом верхнего голоса на уменьшенную кварту, просвечивавшая раньше в фигурациях аккомпанемента. Это своего рода авторское послесловие, по смыслу близкое элегически окрашенным последним строкам стихотворения Лермонтова:

Опять сравнивается вода,
Страсть не воскреснет никогда.

Тонкостью звукописных средств выделяется вторая пьеса — «И ночь, и любовь...», эпиграфом для которой Рахманинов избрал стихотворные строки Байрона:

То час, когда в тени ветвей
Поет влюбленный соловей,

Когда звучат любви обеты,
Огнем живительным согреты,
И ветра шум, и плеск волн
Какой-то музыки полны...

Композитор стремился передать в музыке этой пьесы общую поэтическую атмосферу, выраженную в приведенных строках, не задаваясь целью детальной обрисовки отдельных образов. В гармоническом складе пьесы, ее тематизме и приемах фортепианного изложения легко можно обнаружить следы влияния Римского-Корсакова, Листа, отчасти Вагнера. Но общая ее композиция своеобразна. В пьесе отсутствует строгая конструктивная схема, форма ее носит разомкнутый, свободно развивающийся характер. После вступительного построения, вызывающего в памяти знакомые романтические образы таинственной застывшей тишины (в призывных интонациях второго фортепиано, которым вторят широкие, полнзвучные аккорды у первого исполнителя, слышится даже характерный тембр валторны, использовавшейся композиторами-романтиками в подобном же образно-выразительном плане), идет тонально неустойчивый раздел типа каденции с легкими, шелестящими пассажами и «щебечущими» фигурками, имитирующими соловьиное пение. На фоне этих неясных шорохов и звуков, улавливаемых слухом в ночной тиши, возникает страстная, взволнованная любовная тема (Рахманинов ставит здесь ремарку «Amoroso»), которая, однако, звучит недолго и вскоре переходит в оstinатно развивающуюся, томную, хроматически нисходящую фигуру, лишенную рельефных мелодических очертаний:



Еще одна волна нарастания приводит к появлению на вершине динамического развития вступительного призывного мотива. Но эта яркая вспышка оказывается также недолговременной и далее до самого конца идет длительная линия постепенного затухания, основанная на приведенной хроматической фигуре. По своей протяженности это заключительное построение занимает почти половину всей пьесы (61 такт из общего количества 130) и выдержано целиком в основной тональности D-dur, причем в басу с небольшими отклонениями продолжает звучать тонический органнй пункт. Такое

постепенное «истаивание» чувства часто встречается у Рахманинова и в произведениях зрелого периода, словно бы композитор хотел приостановить бег быстroteкущего времени, подобно фаустовскому «Остановись, мгновение, ты прекрасно!».

Широко применяемые в этой пьесе оstinатные приемы развития служат иным выразительным целям в третьей части цикла — «Слезы». Эпиграфом к ней служит известное стихотворение Ф. И. Тютчева «Слезы людские, о слезы людские!». Есть указание на то, что ее замысел был навеян воспоминаниями о печальном и унылом звоне монастырского колокола в Новгороде, куда Рахманинов иногда наезжал в детские годы, гостя в имении своей бабушки С. А. Бутаковой¹⁰¹. Но композитор не прибегает к звукоизобразительным приемам для создания фонического эффекта колокольного звона, а претворяет подслушанную им грустную «песню колоколов» в самостоятельный музыкальный образ. Здесь особенно ярко и наглядно проявляется выразительное значение рахманиновской оstinатности. Медленно, однообразно нисходящая мелодическая фигура из четырех звуков ассоциируется одновременно и с ровными, тягелыми ударами большого колокола и с образом падающих и застывающих слез:

21 *Largo di molto*

The musical score consists of two systems. The first system is for Piano I and Piano II. Piano I (P-no I) has a treble and bass staff. The right hand plays a descending melodic line: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). The left hand plays a sustained chord: G3 (half), F#3 (half), E3 (half), D3 (half), C#3 (half), B2 (half), A2 (half), G2 (half). The tempo is marked 'Largo di molto'. The second system is for Piano II (P-no II) and Piano I (P-no I). Piano II (P-no II) has a treble and bass staff. The right hand plays a sustained chord: G4 (half), F#4 (half), E4 (half), D4 (half), C#4 (half), B3 (half), A3 (half), G3 (half). The left hand plays a sustained chord: G3 (half), F#3 (half), E3 (half), D3 (half), C#3 (half), B2 (half), A2 (half), G2 (half). The tempo is marked 'Largo di molto'.

Этот краткий мотив в различных мелодических вариантах непрерывно звучит на протяжении всей пьесы, не изменяя своей ритмической основы. Строгая размеренность, неизменность ритмического движения передает глубокое оцепенение скорби. Форма пьесы в целом представляет тему с группой свободных вариаций, за которыми следует кода в характере траурного шествия с несколько раз повторяющимся скорбно-патетическим оборотом, основанным на «гармонии Рахманинова».

В последней части Фантазии — «Светлый праздник» — композитор выходит за пределы элегически окрашенной или светлой поэтической лирики, создавая монументальный эпический образ. И здесь основой музыкального образа служит колокольный звон, но не тосливо-однообразный, навевающий печальное раздумье, а торжественный, ликующий, гулко разносящий по земле благую весть. Пьеса эта близка по содержанию «Воскресной увертюре» Римского-Корсакова и некоторым эпизодам «кучкистского» оперного творчества. Музыкально-живописные приемы, используемые Рахманиновым, находятся в несомненной зависимости от знаменитых колоколов Мусоргского в сцене коронации из «Бориса Годунова». Ощущение плывущего в воздухе колокольного звона вызывается прежде всего колебаниями гармонической окраски при функциональной неизменности гармонии. Равномерное чередование двух неустойчивых аккордов сводится к альтерационной «перекраске» субдоминантового септаккорда II ступени, попеременно звучащего в виде аккорда двойной доминанты (с повышенными IV и VI степенями минора) и неальтерированного квинтсектаккорда:



Различные ритмические варианты, наслаиваясь друг на друга, создают характерную узорчатую полифонию, как при сочетании набора колоколов разного калибра и разной настройки в радостном

праздничном перезвоне. Двукратно проводимая суровая, «истовая» тема старинного пасхального напева в широком аккордовом изложении, напоминающем звучание мощного хора, довершает величавую эпическую картину всенародного торжества и ликования.

По характеру образов к Фантазии ор. 5 близки *Шесть пьес для фортепиано в 4 руки ор. 11* (1894). Не внося чего-либо принципиально нового в характеристику рахманиновского творчества, они оказались хорошим вкладом в литературу для домашнего музицирования. Среди пьес ор. 11 можно выделить грациозный Вальс, элегически задумчивую «Русскую песню» и торжественную «Славу», в которой народный напев подвергается разнообразному фактурному красочно-гармоническому варьированию.

Особое место среди ранних фортепианных произведений Рахманинова занимают *Шесть музыкальных моментов ор. 16*, написанные в 1896 году уже после завершения Первой симфонии. Этот фортепианный цикл, как и относящиеся к тому же времени романсы ор. 14, выявляет новые грани творчества композитора. Многие в нем предвещают образы и настроения, которые в полный голос зазвучат в произведениях Рахманинова начала 1900-х годов. Особенно показательны с этой точки зрения пьесы подвижного, моторного характера, проникнутые действенным динамическим началом — вторая (es-moll), четвертая (e-moll), шестая (C-dur). Они до известной степени сходны между собой по самой манере изложения. Безостановочное стремительное движение широко разливающихся по клавиатуре пассажей, короткие, ритмически активные фразы восклицательного характера, звучащие на их фоне, непрерывные приливы и отливы динамики создают впечатление неудержимо рвущейся наружу раскрепощенной энергии. Состояние страстной, мятежной возбужденности и беспокойства по-разному передано в каждой из пьес. Если в музыкальном моменте es-moll, с его трепетными секундными интонациями и мягким амфибрахическим ритмом, слышится душевная тревога, смешанная иногда с мольбой и жалобой, и лишь временами прорываются героические звучания (например, яркая мажорная кульминация на *fff* перед репризой трехчастной формы), то в пьесе e-moll господствует мужественный волевой тон. Ее стремительно взлетающие интонации с подчеркнутым ямбическим ритмом, сопровождаемые бурными, вихреобразно кружащимися пассажами, звучат повелительно и непреклонно.

Стремительные, динамические пьесы, проникнутые активной моторной энергией, чередуются с лирически-певучими, сосредоточенными по выражению. Первый музыкальный момент (b-moll) развивает сферу элегических настроений Рахманинова и временами вызывает в памяти Элегию es-moll из ор. 3, но звучит мягче и спокойнее. Отдельные мелодические обороты этой пьесы говорят о близости

к Чайковскому. Однако общий эмоциональный колорит и приемы мелодического развития в ней типично рахманиновские. Выразительная напевная тема плавно и постепенно разворачивается из начального четырехтактового построения, достигая протяженности в 20 тактов. Если в первом предложении периода тема спокойно колеблется примерно на одном звуковысотном уровне, то во втором, расширенном по объему предложении мелодическая линия непрерывно устремлена кверху: кульминационный по высоте звук *b* второй октавы, затрагиваемый уже в самом начале, утверждается все с большей силой, и весь период заканчивается стремительным взлетом к этой вершине, подчеркнутой звучанием *fortissimo* и тональным отклонением в строй субдоминанты. Этот постепенно подготавливаемый взрыв яркого, сильного чувства вносит в общий элегически-задумчивый колорит пьесы ноту страстного беспокойства и душевной тревоги. Достигаемая в конце первого периода выразительная кульминация оказывается наивысшей во всей пьесе, последующие динамические нарастания, уже не звучат с такой силой и напряженностью. После середины разработочного характера, основанной на том же тематическом материале, в репризе тема как бы растворяется в движении ровных фигураций, скрадывающих и вуалирующих ее мелодические очертания.

Замечательна по глубине выражения и своеобразию замысла третья пьеса — *h-moll*. Настроение скорбного, сосредоточенного элегического раздумья приобретает в ней трагическую окраску. Слышится какая-то внутренняя скованность, гнет неотвязных тягостных мыслей вместе с суровой мужественной волей. Выразительные «говорящие» фразы, прерываемые частыми паузами и вздохами, складываются в более широкую линию нарастающих подъемов и спадов. Несмотря на прерывистость фактуры, в музыке ощущается скрытый маршевый ритм, более явственно выступающий в репризе с тяжелыми, размеренными октавными ходами басов.

С мрачным, трагическим настроением этой пьесы контрастирует поэтически светлый, ясный по колориту пятый музыкальный момент *Des-dur*, в котором дано своеобразное преломление жанра баркаролы. Полнозвучное богатство красок, широта и свобода рисунка соединяются с экономией средств и выдержанностью фактуры. Нежная и ласкающая, лирически упоенная мелодия звучит на фоне спокойно колеблющегося триольного сопровождения левой руки. Эта неизменная остиная фигура при малоподвижной гармонии с длительными «стояниями» на тонике создает впечатление «застывшей тишины», столь часто возникающее при слушании музыки Рахманинова. Но насыщенность фактуры скрытой полифонией, обилие эпизодически возникающих кратких подголосков наполняют музыкальную ткань интенсивной «внутренней жизнью».

В целом этот фортепианный цикл явился значительным шагом вперед в творчестве Рахманинова. Ярче и самостоятельнее становится самый музыкальный материал, богаче и разнообразнее фактура. Композитор находит не только свой круг образов и настроений, но и собственную оригинальную манеру изложения. Не отказываясь от традиционных жанровых форм, он трактует их свободно и наполняет новым, индивидуальным содержанием.

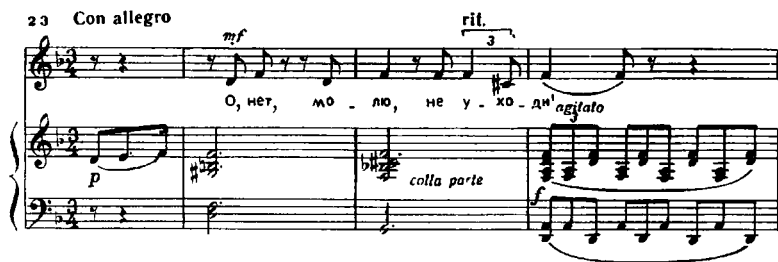
Большое место в творчестве молодого Рахманинова занимает камерная вокальная лирика. В период от окончания консерватории до наступающей во второй половине 90-х годов творческой паузы им было создано три вокальных опуса, включающих в общей сложности двадцать четыре произведения *. Несмотря на очевидную связь с наследием старших мастеров русского классического романса (в первую очередь Чайковского и Римского-Корсакова), в этих циклах уже достаточно явственно вырисовываются черты самостоятельной творческой индивидуальности композитора, определяется характерная для него трактовка романсного жанра. Это прежде всего соединение напряженной лирической экспрессии, широты и яркости вокальной мелодии с бережным отношением к поэтическому слову и тщательной разработкой декламационных деталей. Стремясь к обобщенной передаче душевных состояний в динамике и развитии, Рахманинов вместе с тем чутко и внимательно следует за смысловыми и выразительными оттенками словесного текста. Чрезвычайно значительна у него также роль фортепианной партии, отличающейся богатством, разнообразием фактуры и колористических оттенков. Вокальное и инструментальное начала в романсах Рахманинова по существу равноправны, а иногда партия фортепиано несет на себе даже главную нагрузку в воплощении музыкально-поэтического замысла.

Обращаясь к традиционным жанровым типам русской вокальной лирики XIX века, к знакомым сюжетам и образам, уже неоднократно встречавшимся у его предшественников, Рахманинов трактует их часто по-новому, свежо и своеобразно. Так переосмысливается им, например, жанр элегии в романсе *«Давно ль, мой друг»* на слова А. А. Голенищева-Кутузова из цикла *Шесть романсов ор. 4*. Начало его выдержано в обычном для данного жанра спокойно-задум-

* Группа романсов, написанных Рахманиновым в консерваторские годы, не была опубликована при жизни композитора. В письме к Словову от 20 июля 1892 года он писал: «Романсов у меня в печати нет, да и вряд ли в скором времени будут, потому что те романсы, которые у меня написаны, они не могут идти в печать, они недостойны этого»¹⁰². Только два романса из этой группы — «О нет, молю, не уходи!» и «В молчаньи ночи тайной» — были включены в ор. 4, причем второй из них в значительно переработанном виде. Неизданным остался также один из романсов, написанных в 1893 году, — «Песня разочарованного» на слова Д. М. Ратгауза.

чивом тоне с неторопливо развертывающейся, плавной вокальной мелодией на фоне ровно текущего аккомпанемента. В репризе, где грустное воспоминание сменяется радостью нового свидания, тот же мелодический оборот приобретает страстный, восторженно-ликующий характер. По удачному выражению В. А. Васиной-Гроссман, «элегия здесь превращается в патетический дифирамб»¹⁰³.

Активный творческий подход к истолкованию поэтического текста сказался в одном из наиболее ранних рахманиновских романсов — «О нет, молю, не уходи!», которым открывается этот цикл. В музыке Рахманинова слышится не горечь разочарования и робкая, тоскливая мольба, как в стихотворении Д. С. Мережковского, а бурный, негодующий протест. Патетический характер музыкальной экспрессии определяется уже в первых декламационных репликах с их подчеркнутой восклицательной интонацией. Здесь очень ярко раскрывается выразительное значение излюбленного Рахманиновым мелодического хода на уменьшенную кварту с соответствующей ему гармонической последовательностью, широко применяющейся композитором в «Алеко»:



Этот оборот становится «лейтинтонацией» романса. С особой выразительной силой звучит он в момент драматической кульминации на словах повторяющегося страстного призыва: «О, будь со мной, не уходи!» Бурлящие триоли аккомпанемента, подобно набегающим волнам, усиливают беспокойный, смятенный пафос музыки романса.

К лучшим романсам того же цикла принадлежит «В молчаньи ночи тайной» на стихи А. А. Фета (наиболее ранний по времени написания), покоряющий глубокой поэтичностью музыки, свежестью и непосредственностью лирической экспрессии. В нем отражена другая сфера рахманиновской лирики — светлая, упоенно-страстная. По настроению и характеру образов этот романс может быть сопоставлен со второй частью Фантазии для двух фортепиано op. 5 — «И ночь, и любовь...» Лирическое чувство здесь внезапно слито с поэтическим ощущением природы. Образ затаенной ночной тишины служит Рахманинову исходным моментом для музыкального воп-

лощения текста. Поэтически-мечтательная атмосфера ночного пейзажа выразительно передана во вступительном построении с словно повисающими в воздухе протянутыми звуками на тихо колышущемся гармоническом фоне:



Та же самая фраза, но в другом гармоническом варианте, в насыщенном по звучанию, широком изложении появляется в момент динамической вершины, совпадающей с началом репризы. Это приводит к внутреннему переосмыслению основного музыкального образа, тихий, созерцательный покой сменяется страстным подъемом и воодушевлением. В этой патетической кульминации слышится светлое, восторженное упоение полнотой и радостью жизни.

Рахманинов по-своему «прочел» стихотворение Фета, привнес в музыку романса не свойственную поэтическому тексту силу и яркость эмоциональных контрастов. В данном случае целостный музыкальный замысел преобладает над точностью декламационных нюансов. Этим оправдываются повторения отдельных слов, нарушающие структуру стиха, добавление заключительного двустушия, образованного посредством соединения начальной и конечной строк стихотворения:

О, долго буду я в молчаньи ночи тайной
Заветным именем будить ночную тьму.

На этих строках основывается резюмирующее кодовое построение с характерным для Рахманинова постепенным затуханием и «истаиванием» звучности.

«Утро» на слова М. Н. Янова, в противоположность рассмотренному романсу, отличается тщательной выписанностью всех деталей в вокальной партии и фортепианном сопровождении. Тонкого колористического эффекта достигает Рахманинов путем сопоставления

«пасторальной» тональности F-dur с более светло и ярко звучащим E-dur, появлением которого отмечаются слова: «и солнца луч при-
роду *озаря*». Особенно выделяется следующее построение, где образ наступающего рассвета передан постепенным хроматически повышающимся движением голоса на фоне цепи доминантовых септаккордов, разрешаемых в тонический квартсекстаккорд E-dur:

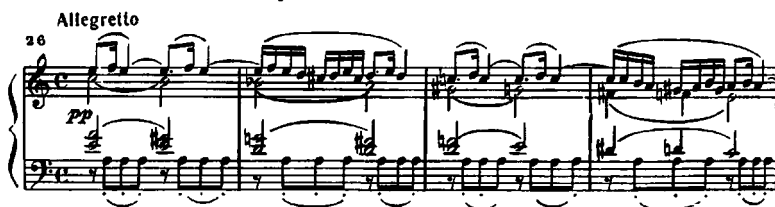
25 [Moderato]

А день, как бы е-ще не до-ве-ря-я о-су-щест-
-вле-ни-ю сво-их за-вет-ных грез, спус-кал-ся на зем-лю,

В романсе «Уж ты, нива моя» на стихи А. К. Толстого Рахманинов обращается к широко распространенному в отечественной вокальной лирике XIX века жанру «русской песни», который в дальнейшем не был характерен для композитора. В музыке романса влияния, идущие от «Могучей кучки», перекрещиваются с чертами драматизированной «русской песни», образцы которой мы находим у Чайковского. Вместе с тем и в этом романсе мы находим типичные рахманиновские интонационные обороты. Характерен общий приподнято-патетический строй музыкального выражения. Двухчастная строфическая структура романса основана на параллелизме образов текста: широкому простору полей противопоставляется гнетущая тяжесть дум, которые «не стряхнуть... с плеч долой, одной речью... не высказать». Этому сопоставлению поэтических образов соответствует соотношение запева и припева в музыкальной строфе. При повторении строфы мелодия первой половины остается неизменной и варьируется только сопровождение, образно передающее содержание текста (волнующаяся под дуновением ветра нива), вторая же

половина подвергается значительному расширению, мелодика ее насыщается выразительными декламационными оборотами.

С одним из традиционных, широко излюбленных жанров русской классической музыки связан и «восточный романс» *«Не пой, красавица»* на стихи А. С. Пушкина, привлекавшие к себе композиторов разных поколений, от современников поэта до наших дней. Вступая в «соревнование» с такими мастерами, как Балакирев и Римский-Корсаков, юный Рахманинов создал произведение не только не уступающее их музыкальному истолкованию того же поэтического текста, но во многом более глубокое, яркое и сильное по выражению. Среди разных музыкальных сочинений на слова этого пушкинского стихотворения романс Рахманинова вполне заслуженно пользуется наибольшей популярностью. Очень выразительно основное тематическое построение рахманиновского романса с узорчатой, плавно и медленно нисходящей мелодией, напоминающей меланхолический восточный напев. Органный пункт, основанный на ритмически равномерном оstinатном повторении тонического звука в басу, подчеркивает выражаемое музыкой состояние скорбного оцепенения, погруженности в печальные думы и воспоминания:



Постепенно характер музыки становится более взволнованным и страстным, короткое, стремительное нарастание приводит к напряженной, но быстро угасающей драматической кульминации, после чего снова звучит тот же мотив, проникнутый чувством тоскливого одиночества.

Восточный колорит рахманиновского романса довольно условен. Конкретные жанрово-национальные черты выражены в нем с гораздо меньшей определенностью, чем, скажем, в романсе Балакирева на тот же текст. Главным для Рахманинова было лирическое переживание — настроение глубокой печали, сожаления об утраченном, тоски по «жизни иной». Песня грузинки и пейзажные ассоциации, вызываемые ею, звучат как сквозь дымку далекого воспоминания. Характерно, что основная тема проходит в большинстве случаев у фортепиано, тогда как вокальная партия строится на экспрессивно заостренных декламационных интонациях или вторит инструментальной мелодии наподобие подголоска. Необычайная тонкость и разнообразие взаимоотношений вокального и инструментального

начал, достигнутые здесь композитором, способствуют созданию богатого, психологически сложного и вместе с тем целостного, законченного художественного образа.

Шесть романсов оп. 8 написаны на тексты стихотворных переводов А. Н. Плещеева. Создание этого цикла явилось, по-видимому, откликом на смерть популярного в демократических кругах поэта *. Особенно привлекают изящные миниатюры на слова из Гейне — «Речная лилея», «Дитя! Как цветок, ты прекрасна» и «Сон». Отточенность фактуры, стройность и законченность формы соединяются в них с обилием тонких выразительных и изобразительно-характеристических деталей. В основе этих романсов лежат краткие восьмистишия, лаконичные по форме выражения, но насыщенные богатым поэтически-образным содержанием. Сохраняя ясность поэтической структуры, Рахманинов вместе с тем рельефно выделяет отдельные моменты текста. Так, в романсе «Речная лилея» образы нежного цветка, устремившего свой взор наверх, и томно склоняющего свои лучи влюбленного месяца подчеркнуты различной направленностью мелодического движения, контрастом регистров, сменой ясного G-dur неустойчивыми модулирующими гармониями доминантового характера. Отклонение в параллельный минор в конце музыкального построения, соответствующего стихотворной строфе, вызывает внезапное «потускнение» колорита, как будто мимолетное поэтическое видение исчезает, погружаясь в ночную тьму:

27 [Moderato] Meno mosso

f *espressivo*

А ме - сяц влюб лен - ный пу ча - ми у

mf

rit

ны - по е е се ре брн... *leg*

pp

* А. Н. Плещеев умер 26 сентября 1893 года, а цикл романсов оп. 8 был написан Рахманиновым в октябре того же года.

Равномерно колышущийся остигатый ритм баркаролы, лежащий в основе романса, способствует целостности впечатления, преодолевая известную импрессионистичность чередования отдельных кратко очерченных образов. Тактовый размер 9/8 удачно выбран композитором и с точки зрения соответствия стихотворному метру плещеевского перевода, написанного трехстопным амфибрахией. Подобное же соотношение музыкального и поэтического метра соблюдено в романсе «Дитя! Как цветок, ты прекрасна».

Наряду с такими утонченными вокальными миниатюрами мы находим среди романсов плещеевского цикла песню в народном духе «*Полюбила я на печаль свою*» на стихи, заимствованные у Т. Г. Шевченко. Так же, как и в романсе «Уж ты нива моя», Рахманинов драматизирует песенную форму. Горестное восклицание «Уж такая доля мне выпала», которым оканчивается первая и третья строфы, во второй раз звучит на более высоком динамическом и звуковысотном уровне и с большей выразительной силой. В средней же строфе, на словах «И солдаткой я, одинокой, знать, в чужой избе и состареюсь», песенная мелодия сменяется подчеркнуто экспрессивной вокальной декламацией.

На слова великого украинского поэта написан еще один романс этого цикла — «*Дума*» («Проходят дни... проходят ночи»), приближающийся по своему строению к оперному монологу с чередованием речитативных и ариозных эпизодов. Стихотворение Шевченко, выражающее протест против удушливого гнета окружающей действительности и жажду полной, яркой жизни, оказалось во многом созвучно тем настроениям, которые испытывал в эти годы Рахманинов. С особенно страстной силой и настойчивостью звучат у него строки:

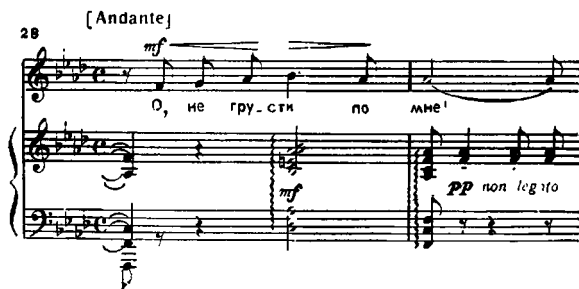
Не дай, о боже, как во сне,
Блуждать . Остынуть сердцем мне.
Гнилой колодой на пути
Лежать меня не попусти,
Но дай мне жить, творец, о, дай
Мне сердцем жить!..*

В плане драматического монолога трактован Рахманиновым и перевод из Гете «*Молитва*». Романс этот привлекает к себе внимание тесным взаимопроникновением напевно-аризонных и декламационных элементов. В основе его лежит одна характерно «рахманиновская» интонация восклицательного типа, которая приобретает различную эмоциональную окраску благодаря интервальным изменениям мелодии и гармоническому варьированию.

* Текст стихотворения представлен в рахманиновском романсе в сокращенном виде, опущена почти вся его заключительная часть, следующая за этой кульминацией.

Цикл из двенадцати романсов *op. 14*, отделенный от предыдущего вокального опуса трехлетним промежутком, свидетельствует о более высокой ступени творческой зрелости композитора. Как уже было отмечено, в нем получают отражение новые мотивы рахманиновского творчества, возникающие во второй половине 90-х годов. Правда, в целом этот цикл довольно разнороден по характеру образов и лишен внутреннего единства. Неравноценны в художественном отношении поэтические тексты, использованные Рахманиновым. Среди их авторов мы встречаем признанные в русской литературе имена Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, А. В. Кольцова, А. К. Толстого, С. Я. Надсона, А. Н. Апухтина и менее значительные, хотя модные в свое время фигуры Д. М. Ратгауза, Н. М. Минского и К. Д. Бальмонта, недавно появившегося на литературном горизонте. Отсюда жанровая, а отчасти и стилистическая пестрота цикла, говорящая о разнообразии творческих исканий композитора.

Такие романсы, как *«Тебя так любят все»* на текст А. К. Толстого или *«О, не грусти!»* на стихи А. Н. Апухтина, близки элегической романсной лирике Чайковского. Эта близость проявляется в задушевной мягкости вокальной мелодики, соединяющей плавную напевность и широту развития с декламационной заостренностью отдельных фраз, и в некоторых особенностях фортепианного сопровождения. В первом из этих романсов особенно выразителен «диалог» вокальной партии и фортепиано, образуемый контрапунктированием двух разных мелодических линий. Вместе с тем по некоторым типично рахманиновским оборотам сразу же можно узнать авторский «почерк». Такова начальная фраза романса *«О, не грусти!»*, служащая его основным интонационным зерном. Подчеркнуто патетическую окраску придает ей знакомая нам «рахманиновская гармония»:



Своеобразное преломление ориентальной тематики мы находим в романсах на стихи Н. М. Минского — *«Она, как полдень, хороша»* и *«В моей душе»*. В отличие от элегического «восточного романса» Рахманинова *«Не пой, красавица»*, они проникнуты светлым созер-

цательным настроением. Если искать параллелей в классической вокальной литературе, то можно указать на такое произведение, как «Восточный романс» Даргомыжского на пушкинские слова («Ты рождена воспламенять»). По характеру изложения оба рахманиновских романса более или менее однотипны. Оцепенение блаженства передается в них медлительно-размеренным, неизменным характером ритмического движения, чувственной насыщенностью и статичностью гармонического колорита, густой звучностью низкого женского голоса в теплом контральтовом регистре *. В романсе «Она, как полдень, хороша» ощущение статики и застылости подчеркивается равномерным повторением в басу тонического звука *es* на всем его протяжении (за исключением двух тактов). Отсутствие модуляций возмещается богатством ладовых наклонений внутри единой тональности, постоянной сменой гармонического, натурального мажора и одноименного минора. В начале второй строфы, где образу загадочной красавицы с «нестрадавшей душой» противопоставляется жизнь, наполненная борьбой и горем, в вокальной партии появляются драматические интонации, а короткие «всплески» у фортепиано предвосхищают возникающий далее в тексте поэтический образ моря, влюбленного в безмолвный берег. Но эта вспышка драматизма быстро угасает, и музыка снова приобретает характер томной, страстной неги.

В сходном по фактуре романсе «В моей душе» «эмоциональная кривая» несколько иная. Она развивается по линии все большего нарастания страстного чувства, которое достигает кульминации в конце второй строфы, на словах: «Ах, если б я тем знойным солнцем зажечь твой взор холодный мог!» Замечательно выразителен контрапункт вокальной мелодии и широкой, длительно развивающейся мелодической линии у фортепиано, которая возникает сначала как слабое, отдаленное эхо, а затем звучит все ярче и напряженнее, приобретая значение, равноправное с партией голоса.

Пленяет своей тонкостью поэтичная вокальная миниатюра «Островок» на слова К. Д. Бальмонта. Романс этот, необычайно лаконичный и по размеру (всего 24 такта) и по использованию выразительных средств, производит впечатление прозрачной акварели. Сдержанная, плавно текущая вокальная мелодия напевно-декламационного характера с неизменным возвращением к одному звуку и такое же размеренно неторопливое, скупое по изложению фортепианное сопровождение создают настроение светлого, безмятежного покоя. Только на словах «Здесь еле дышит ветерок» движение несколько оживляется, ровные четверти в аккомпанементе сменяются

* Романсы «Она, как полдень, хороша» и «В моей душе» посвящены Е. А. Лавровской. Вероятно, Рахманинов при их сочинении учитывал особенности голоса певицы, отличавшегося густотой и сочностью звучания низкого регистра.

тихо колышущимися триолями восьмых, звучащими как еле заметное дуновение легкого, ласкового ветерка. В отличие от изобразительной насыщенности некоторых более ранних рахманиновских романсов, здесь экономия средств доведена до предела, и композитор не допускает ни одного лишнего штриха.

Один из замечательнейших образцов камерного вокального творчества Рахманинова — романс *«Весенние воды»* на стихи Ф. И. Тютчева. Он весь словно залит солнечным светом и проникнут чувством радостного подъема и ликования. В этом романсе впервые у Рахманинова так ярко проявились те «весенние» настроения, которые начинали все отчетливее слышаться в русском искусстве с середины 90-х годов. Именно в эти годы Левитаном были созданы наиболее мажорные по звучанию из его пейзажей (например, «Март» или «Свежий ветер»). Подобно живописным полотнам Левитана, романс Рахманинова нес в себе более широкое содержание, чем просто картины природы. Современник композитора свидетельствует, что в пору нарастания революционного движения в 1900-х годах этот романс стал «символом общественного пробуждения»¹⁰⁴. Как верно отмечает А. Д. Алексеев, в вокальной партии романса дан «органичный сплав мелодики песенно-лирической с гимническо-героической»¹⁰⁵. Интонации «кличей», «звов», отмечавшиеся нами в ряде предыдущих рахманиновских сочинений, приобретают здесь особенно активный, волевой характер. Подвижные, бурлящие пассажи фортепианной партии и общий звенящий колорит музыки довершают образ, полный энергии и неудержимого стремления вперед.

Рост активных, жизнеутверждающих настроений в творчестве Рахманинова сказался и на некоторых других романсах этого цикла. Среди них можно назвать *«Не верь мне, друг!»* на стихи А. К. Толстого, неоднократно привлекавшие внимание русских композиторов. На этот текст Чайковским был написан один из романсов его первого вокального цикла, помеченного ор.6; уже после Рахманинова к тому же стихотворению обратился Римский-Корсаков*. Их произведения различны по своей эмоциональной окраске: у Чайковского преобладают эгегические тона, у Римского-Корсакова колорит музыки спокойный, безмятежно светлый. Но в принципе оба композитора одинаково «прочли» поэтический текст, придав своим произведениям характер интимного, ласкового уверения. Иначе поступает Рахманинов. Основой его романса становится образ бурно стремящегося к берегам моря, служащий в стихотворении Толстого всего лишь поэтической метафорой: непрерывная линия нарастания ведет к патетически-восторженной кульминации на словах «И уж

* Романс Римского-Корсакова входит в состав его цикла «У моря», созданного в 1897 году.

бегут с обратным шумом волны издалека к любимым берегам», усиливаемой большим фортепианным заключением.

Романс «Не верь мне, друг!» нельзя отнести к лучшим образцам вокального творчества Рахманинова. Чайковский несомненно более чутко уловил поэтическую интонацию Толстого и сумел найти более тонкие и разнообразные оттенки для ее музыкального воплощения. Но для характеристики новых настроений рахманиновского творчества 90-х годов этот романс очень показателен.

Ощущением полноты, радости жизни, бурного «кипения сил» проникнут и романс «*Эти летние ночи*» на слова Д. М. Ратгауза, в основе которого лежит одна интонация, впервые появляющаяся на последнем слове строки «*Эти летние ночи прекрасные*» и приобретающая в заключительной кульминации характер восторженного клича. Музыка значительно расширяет емкость поэтического образа, причем особую роль в этом плане играет фортепианная партия.

Завершает цикл страстно взволнованный, драматический романс «*Пора!*» на стихи С. Я. Надсона. В тексте надсоновского стихотворения, обличающего ничтожество и порочность окружающего мира, Рахманинов подчеркивает активное, зовущее начало. Лейтмотивом романса становится волевая, призывно-фанфарная фраза, которая мощно и грозно звучит в первых тактах, подчеркивая начальные слова текста: «*Пора! Явись, пророк!*»:



Общий приподнято-патетический тон этого романса, а отчасти и самый характер музыкального изложения напоминают знаменитый этюд dis-moll Скрябина. То, что Рахманинов непосредственно сопоставил такие два произведения, как «Весенние воды» и «Пора!», поместив их в конце цикла, было весьма знаменательно. Радостное чувство обновления, как и гневный протест против господствующей лжи и лицемерия, жажда действия и борьбы, рождались атмосферой начинающегося общественного подъема, веяния которого чутко улавливались композитором.

Первая симфония и путь Рахманинова к ней

До середины 90-х годов Рахманиновым было написано, не считая ранних опытов консерваторского периода, три различных по характеру симфонических произведения: «Утес», Каприччио на цыганские темы, Первая симфония. По монументальности масштабов и широте замысла приближается к симфоническому жанру «Элегическое трио», посвященное памяти П. И. Чайковского. Если некоторые из этих сочинений возникли сравнительно легко и быстро, то другие долго вынашивались и обдумывались композитором, не найдя адекватной формы для воплощения своих творческих замыслов, и даже после неоднократных переделок он оставался не вполне удовлетворен ими.

Одно из типичных для молодого Рахманинова произведений — оркестровая фантазия «Утес» (1893), до сих пор пользующаяся широкой популярностью на концертной эстраде. Партитуре «Утеса» предпослан следующий авторский комментарий: «Фантазия эта написана под впечатлением стихотворения Лермонтова „Утес“. Автор избрал эпиграфом к своему сочинению начальные слова стихотворения:

Ночевала тучка золотая
На груди утеса-великана»

Есть указание и на другой литературный источник рахманиновской пьесы, исходящее от самого композитора. На экземпляре партитуры, подаренном им А. П. Чехову в 1898 году, имеется надпись: «...автору рассказа „На пути“, содержание которого, с тем же эпиграфом, служило программой этому музыкальному сочинению».

Вряд ли можно считать этот рассказ программой симфонической фантазии в прямом смысле слова, знакомство с ним могло послужить лишь толчком к зарождению творческого замысла композитора. Но все же связь между обоими произведениями весьма значительна. Рахманинова могла привлечь в чеховском рассказе не только сама ситуация — мимолетная встреча незнакомых мужчины и женщины, у которых возникает взаимное влечение, но жизненные пути их различны, и разлука наступает раньше, чем они успевают отдать себе ясный отчет в своем чувстве. Во многом близким оказался композитору и самый образ героя рассказа — «вечного странника» в жизни, ищущего, беспокойно мятущегося и не находящего ни в чем удовлетворения. «Во всю жизнь мою я не знал, что такое покой, — говорит чеховский Лихарев. — Душа моя беспрерывно томилась, страдала даже надеждами...» Его биография типична для русского интеллигента-восьмидесятника, обуреваемого высокими стремлениями, но неспособного осуществить на деле

ничего из своих благих порывов. Лихарев увлекался наукой, политической деятельностью, ходил в народ, отсиживал в тюрьмах, затем ударился в толстовство. Каждому из этих увлечений он отдавался до самозабвения, но быстро остывал и разочаровывался. Однако несмотря на все постигшие его неудачи, заброшенный, глубоко несчастный и одинокий, он не утратил самого главного — горячего, страстного отношения к жизни, душевной чистоты, искренности и веры в человека.

Содержанием рахманиновской симфонической фантазии является не конкретное раскрытие в музыке этого психологически сложного образа и тем более не воспроизведение внешней обстановки, на фоне которой показана у Чехова случайная встреча Лихарева с проезжающей молодой женщиной. Рахманинов стремился передать в своем сочинении то состояние глубокой тоски и неудовлетворенности, соединенной со жгучей жаждой радости и счастья, которое испытывает чеховский герой. Образы стихотворения Лермонтова служат ему поэтической метафорой, оттеняющей этот психологический мотив.

Лирическая взволнованность и напряженность экспрессии соединяются в музыке симфонической фантазии с богатством и яркостью оркестровых красок, обилием звукописных элементов. Произведение построено на трех темах, различных по своему образному значению. Первая тема, излагаемая в унисон струнными басами в глухом низком регистре, ассоциируется с образом одиноко стоящего сурового и мрачного утеса. Тяжело вздымаясь на малую сексту, мелодия затем медленно, постепенно опускается к тоническому устою с хроматическим заострением отдельных ступеней и выразительными интонациями вздоха, которые подчеркивают состояние мучительной, безнадежной скорби:



Вторая, легкая, воздушная тема скерцозного типа передает образ тучки, умчавшейся в далекий путь, «по лазури весело играя». Характеру этого образа соответствует капризно неувлимый рисунок мелодии, быстро пробегающей широкое звуковое пространство (более двух октав), светлый тембр деревянных духовых (флейта, кларнет, флейта-пикколо) на фоне тремолирующих смычковых, к которым присоединяются затем стремительные глissандо арфы, «мерцающая» переменность гармонической окраски:



Третья тема по своему образно-выразительному значению отвечает второй строфе лермонтовского стихотворения:

Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одинок
Он стоит, задумался глубоко
И тихонько плачет он в пустыне.

Мелодико-интонационное строение этой темы типично для скорбно-элегических мелодий раннего Рахманинова. Она замкнута в диапазоне уменьшенной кварты между терцией и вводным тоном гармонического минора с упором на верхний, терцовый звук. Характерной выразительной деталью является равномерно повторяющийся звук *d* у вторых скрипок, который производит впечатление капающих слез. Острый выразительный эффект создает и одновременное звучание малой секунды *cis* — *d* на третьей четверти такта 1:



Далее, когда эта тема появляется в более развернутом изложении, отчетливо вырисовывается мелодический ход на уменьшенную кварту в «открытом» виде с характерным гармоническим оборотом, особое выразительное значение которого у Рахманинова уже неоднократно отмечалось:



Последовательное проведение трех тем напоминает экспозицию сонатного *allegro*, состоящую из вступления, главной и побочной партий.

За первым, экспозиционным разделом симфонической фантазии следует второй «круг развития», который можно условно сравнить с разработкой. Здесь в основном сохраняется тот же порядок чередования тем, но они подвергаются различным видоизменениям, соответственно меняется и тональный план. Особенно характерна трансформация последней из приведенных тем в эпизоде *Quasi presto*, представляющем кульминацию этого раздела. Скорбная выразительно напевная тема приобретает жесткий, остро ритмованный характер, словно закружившись в стремительном неистовом вихре, напоминая строки из повести Чехова: «На дворе шумела непогода. Что-то бешеное, злобное, но глубоко несчастное с яростью зверя металось вокруг трактира и старалось ворваться во внутрь... Во всем этом слышались и злобствующая тоска, и неудовлетворенная ненависть, и оскорбленное бессилие того, кто когда-то привык к победам...»

В третьем, заключительном разделе (*Allegro con agitazione*) господствует мрачная, угрюмая начальная тема, достигающая здесь большой драматической силы звучания. Тема «мчащейся тучки» больше совсем не появляется, а печальная тема разлуки и одиночества как будто издалека, приглушенно звучит дважды перед самым концом у засурдиненной валторны.

Отталкиваясь от литературных впечатлений, Рахманинов создает в «Утесе» самостоятельную музыкальную композицию, в которой основные образные элементы, подсказанные поэтическим источником, получают свободное, в значительной мере независимое от него развитие. Не во всем эту композицию можно признать вполне удавшейся. Произведение страдает известной рыхлостью, разбросанностью формы. Но это в большой мере искупается выразительной яркостью тематических образов и красочностью музыкального языка.

В *Каприччио на цыганские темы* для симфонического оркестра ор. 12 (1894) Рахманинов стремился создать красочную оркестровую пьесу жанрового характера, аналогичную «Испанскому каприччио» Римского-Корсакова и «Итальянскому каприччио» Чайковского *. Особенно большое значение приобретает здесь оркест-

* В письме к Слову от 2 августа 1892 года он сообщает: «Я пишу теперь каприччио для оркестра, не на испанские мотивы, как у Римского-Корсакова, не на итальянские, как у Чайковского, а на цыганские темы»¹⁰⁸. Упоминаемые здесь Рахманиновым произведения двух старших мастеров русской музыки, по-видимому, являлись теми образцами, к которым он обращался при сочинении своего *Каприччио* на цыганские темы

рово-колористическая сторона *. Обращение к цыганскому фольклору не было случайным для композитора. Каприччио, задуманное вскоре после окончания «Алеко», развивало сферу национально-жанровых, а отчасти и драматических образов его юношеской оперы.

Цыганские напевы привлекали многих представителей русской литературы и искусства своей открытой эмоциональностью, выражением чувства в его «первозданной» стихийной непосредственности. Стихийный лиризм и патетика цыганского пения замечательно охарактеризованы Л. Толстым в «Живом трупe». Во второй картине толстовской пьесы, когда цыгане начинают петь «Не вечернюю», Федор Протасов говорит: «Удивительно. И где же делается все то, что тут высказано. Ах, хорошо. И зачем может человек доходить до этого восторга...» На замечание находящегося тут же Музыканта: «Да, очень оригинально», — Протасов возражает: «Не оригинально, а это настоящее...»¹⁰⁷.

Источники мелодий, положенных композитором в основу Каприччио, не удается установить с полной достоверностью. Как известно, только незначительное количество песен, исполнявшихся московскими цыганами в конце прошлого века, и притом часто далеко не лучших и не наиболее типичных, было записано и имеется в опубликованных сборниках. Мелодии этих песен большей частью бытовали во множестве вариантов. Привносившиеся в их исполнение элементы импровизационности и индивидуальной свободы были одной из причин, затруднявших точную их фиксацию **. Наконец, вполне вероятно, что, останавливаясь на том или другом варианте, Рахманинов не сохранял его в неизменном виде, а подвергал частичному переосмыслению и наносил на рисунок мелодии авторскую ретушь.

При выборе тематического материала композитор старался находить образцы напевов, наиболее близких к фольклорному первоисточнику. В Каприччио совсем нет мелодий романского склада, занимавших значительное место в репертуаре цыганских певцов ***. В разработке мелодий Рахманинов прибегает как к обычным при использовании фольклорного материала приемам вариационного развития, так и к жанровому преобразованию тем, и к секвенцированию отдельных вычлененных отрезков. Тематические ремини-

* Напомню замечание Римского-Корсакова о том, что всевозможные инструментальные эффекты составляют в «Испанском каприччио» «самую суть сочинения, а не его наряд».

** В «Живом трупe» Л. Толстого Музыкант, безуспешно пытающийся записать исполняемую цыганами песню, говорит: «Невозможно. Всякий раз по-новому»¹⁰⁸.

*** Такие песни есть и среди тех, которые упоминаются Толстым в «Живом трупe»¹⁰⁹.

сценции и контрапунктические соединения различных тем способствуют цельности структуры произведения и преодолению известной ее «попуриобразности».

В Каприччио три основных раздела. Тема первого раздела интонационно несколько напоминает начало «Песни о молдавских цыганах», имеющейся в известных сборниках¹¹⁰. Эта тема постепенно формируется и вырисовывается на фоне глухих и мрачных ударов неизменно повторяющегося тонического басового звука. После первого краткого проведения тема ускоряется вдвое и, меняя свой облик, превращается в стремительную пляску с характерными для цыганских плясовых напевов акцентированными синкопами в звучании оркестрового tutti. Дальнейшему изменению та же самая тема подвергается в эпизоде *Lento lugubre. Alla marcia funebre*, где она звучит драматически в насыщенных унисонах струнных, сопровождаемая суровыми, размеренными аккордами группы духовых.

Приглушенный, матовый колорит общего оркестрового звучания (засурдиненные струнные, скрипки *sul G*, неполный состав деревянных, без наиболее светлых по тембру инструментов флейты и гобоя) подчеркивает скорбную экспрессию этого эпизода:

34 *Lento lugubre. Alla marcia funebre*

The musical score is for a section titled "34 Lento lugubre. Alla marcia funebre". It features five staves: Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Tuba (Tr-ni), Trumpet (Tr-be), and Arches (Archl unis. con sord). The Clarinet part starts with a melodic line marked *mf* and *sf*. The Bassoon and Tuba parts provide harmonic support. The Trumpet part has a melodic line marked *dim*. The Arches play a rhythmic pattern marked *con sord*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Небольшое шестнадцатитактовое построение *Un poco più mosso*, в котором эта тема проходит у кларнета solo на фоне трепетного тремоло скрипок, служит переходом ко второму разделу (*lo stesso tempo, cis-moll*). В теме этого раздела нетрудно узнать мелодию широкораспространенной «Цыганочки». Но этот популярнейший плясовой напев значительно облагорожен композитором. Тонкие штрихи внесены им в самый рисунок мелодии. В светлом звучании флейты на легком, прозрачном фоне тремолирующих скрипок и арфы она приобретает характер нежной лирической грации:



Далее тема развивается посредством вычленения и секвенцирования отдельных мотивов, насыщаясь более напряженной экспрессией.

В основе третьего раздела — оживленная плясовая тема типично русского склада, принадлежащая к группе русских городских народных песен, вошедших в репертуар цыганских хоров в XIX веке. Сначала она проводится несколько раз в различном темброво-оркестровом освещении и с небольшими вариантами, не затрагивающими ее основного характера. Но внезапное вторжение новой, патетически звучащей темы вызывает резкий сдвиг в музыкальном развитии:



Эта тема, отдельные обороты которой проскальзывали уже раньше, оказывается автоцитатой, заимствованной из «Алеко», и представляет собой несколько видоизмененную начальную фразу-эпиграф, играющую в опере роль одного из основных лейтмотивов. Здесь она выступает как носитель личного авторского начала, словно композитор рисует самого себя со своими тягостными переживаниями посреди веселого бесшабашного разгула. Праздничная жанровая картина омрачается и приобретает драматические нюансы. Как ответ на этот патетический возглас слышится первая тема в ее плясовом варианте. Далее перемежается развитие обеих плясовых тем, появляются другие варианты первой темы и тема второго раздела. Возникают различные контрапунктические сочетания между ними. Все ускоряющееся вихревое движение пляски внезапно обрывается и перед самым концом еще раз в мощном tutti проходит тема из «Алеко».

Интересный замысел Рахманинова все же не получил достаточно законченного воплощения. Несмотря на тематические связи между различными частями, остроумные полифонические комбинации тем и удачные оркестровые находки, от произведения в целом остается впечатление известной пестроты и мозаичности.

Элегическое трио d-moll памяти Чайковского (1893) и Первая симфония (1895) во многом родственны между собой, несмотря на то что они принадлежат к различным областям музыкального творчества. Для обоих произведений характерна большая напряженность мысли, суровость колорита, острота драматических контрастов, достигающая порой трагедийной силы *.

Композитор ставил перед собой новые задачи, связанные с воплощением сложного, развернутого драматургического замысла в крупной циклической форме симфонического плана. Черты симфонизма присущи и рахманиновскому трио, отличающемуся необычной для камерного жанра широтой масштабов и монументальностью фактуры. В этом отношении оно приближается к знаменитому трио Чайковского «Памяти великого артиста» **. Нетрудно заметить сходство в образном строе и композиционном плане этих двух сочинений: за драматической первой частью, написанной в форме сонатного *allegro*, следует цикл свободных вариаций на тему песенного склада, финал завершается траурной кодой, основанной на теме главной партии первой части.

Вместе с тем влияние Чайковского не выступает здесь в такой наивно-прямолинейной форме, как в более раннем неоконченном рахманиновском произведении с тем же наименованием. Своеобразие творческого мышления композитора явственно ощущается как в самом тематическом материале трио *d-moll*, так и в приемах его развития.

Тема главной партии первой части содержит в себе концентрированное выражение характерных для раннего Рахманинова интонационных элементов. Она начинается медленным монотонным «раскачиванием» мелодии с упором на терцовом звуке лада, причем уже в первой фразе обрисовывается излюбленная Рахманиновым интонация уменьшенной кварты. Важное выразительное значение

* Можно обратить внимание и на такой, казалось бы, внешний момент, как то, что оба эти сочинения написаны в одинаковой тональности. *D-moll* — одна из любимых тональностей Рахманинова, которой он пользовался в ряде своих крупных произведений патетически-взволнованного характера — от неоконченной юношеской симфонии до Первой фортепианной сонаты, Третьего концерта, Вариаций на тему Корелли.

** Чайковский замечает в письме к Н. Ф. фон Мекк от 13 января 1882 года, «...боюсь, не есть ли это симфоническая музыка, только приложенная к трио, а не прямо на него рассчитанная» ¹¹¹.

имеет хроматически нисходящая оstinatная фигура, непрерывное звучание которой подчеркивает состояние глубокой, безнадежной скорби:

The image shows a musical score for Violoncello (V.c.) and Piano (P-no). The V.c. part begins at measure 37 with a melodic line that rises and then falls. The P-no part features a continuous chromatic descending figure in the left hand, marked 'Moderato' and 'p'. The V.c. part is marked 'mf'.

Приведенный отрывок составляет зерно темы, которая постепенно раскрывается в дальнейшем, приобретая все большую широту и свободу мелодического дыхания. Два построения главной партии образуют последовательно расширяющиеся волны нарастания; во второй ее половине напряженный подъем оканчивается неожиданным драматическим срывом. Бурно низвергающаяся фигура, построенная на хроматическом оstinатном мотиве (*Allegro vivace*) завершает изложение широко разросшейся первой темы.

В отличие от нее, побочная партия, основанная на суровом, четко ритмически скандированном аккордовом мотиве, изложена чрезвычайно сжато. Вместе с примыкающей к ней величественно торжествующей заключительной партией (*Maestoso*) она по своей протяженности почти вдвое короче главной. Непрерывно модулирующий гармонический план побочной партии и сплошной ряд секвенций, на которых основывается ее изложение, придают ей «проходящий» развивающийся характер. Несмотря на все несходство ее облика с главной партией, в ее тематической структуре легко можно усмотреть комбинацию основных интонационно-мелодических и ритмических элементов последней:

38

V-ni *pizz.*

V-c. *pp*

Allegro moderato

P-no *p*

Краткость изложения этой темы в экспозиции компенсируется ее преобладающей ролью в разработке. Здесь она меняет свой характер, превращаясь в певучую, задумчивую мелодию с типичным для Рахманинова постоянным возвращением к одному, словно «висящему в воздухе» звуку. Первый раздел разработки (*Allegro moderato*) построен на трехкратном проведении видоизмененной таким образом темы побочной партии по малотерцовому ряду минорных тональностей (g-moll — b-moll — cis-moll) на фоне спокойно колышущихся арпеджированных пассажей. Это состояние созерцательного лирического покоя нарушается яркой, но непродолжительной вспышкой бурного драматизма (*Presto*), после чего опять следует большой лирически-певучий раздел в неторопливом движении (*Meno mosso*), где тема побочной партии, подвергаясь дальнейшему варьированию, соединяется с отдельными тематическими элементами главной партии. И снова мечтательное лирическое просветление сменяется драматическим порывом (*Allegro molto*), приводящим на этот раз к наивысшей, центральной по значению кульминации в пределах всей первой части.

Реприза, за исключением некоторых небольших изменений преимущественно фактурного порядка, передачи тематического материала другим инструментам и т. п., не отличается от экспозиции, что придает известную замкнутость строению первой части в целом. Небольшой эпизод, по изложению аналогичный первому разделу разработки, с постепенно затухающей к концу динамикой, служит кодой этой части.

В заголовке второй части трио написано «*Quasi variazione*» («Вроде вариаций»). Этим обозначением композитор хотел подчеркнуть свободный характер тех изменений, которым подвергается лежащая в основе данной части тема. В целом эта часть состоит из темы, семи вариаций и коды. В чередовании отдельных эпизодов

спокойно-задумчивого, элегически-скорбного и скерцозно-оживленного характера есть известная доля импровизационности. Вместе с тем их последование подчиняется определенной закономерности. Во всех четных вариациях преобладает мажорный колорит и тема остается близкой к первоначальному изложению; нечетные вариации окрашены по преимуществу в минорные тона, выразительный характер темы и самый ее мелодический рисунок изменяются в них более существенно. В процессе варьирования темы явственно выступает ее связь с главной партией первой части. Это интонационное родство можно без труда заметить уже в первой вариации:



Оно ясно ощущается и в последней, седьмой, вариации (Andante), с ее тяжелой ритмической поступью, напоминающей движение траурного марша, которое сменяется далее выразительным дуэтом скрипки и виолончели, звучащим как скорбное пение двух человеческих голосов:



Интонации первой части, но в измененном, смягченном по выражению виде слышатся и в коде (Moderato), вносящей известное просветление.

Необычен по характеру финал трио. По сравнению с предшествующими частями он очень лаконичен и построен на непрерывном, стремительно развивающемся движении, без внутренних тематических контрастов. В основе его лежит короткая, ритмически резко очерченная фраза, упорное, настойчивое развитие которой создает

впечатление трагической смятенности. В музыкальную ткань финала вплетается ряд основных интонаций первой части. Таков, в частности, следующий пример, где начальная фраза главной партии благодаря «задыхающемуся» синкопированному ритму с острыми акцентами на последней доле такта и жесткому, отрывистому изложению приобретает мрачно-угрожающий, злобещий характер:



Произведение завершается скорбным эпилогом, в котором возвращается главная тема первой части, но в динамизированном изложении, с постепенным затуханием к концу, и в заключительных тактах дважды слышится фраза из заупокойного церковного песнопения.

В целом весьма сочувственно встреченное в московских музыкальных кругах, трио Рахманинова вызвало и ряд критических замечаний. Бóльшая часть этих замечаний касалась формы произведения. Танеев записал в своем дневнике после исполнения трио в очередном квартетном собрании Московского отделения РМО 28 ноября 1898 года: «...Талантливое, но бесформенное, бесцельное в модуляционном отношении сочинение, без темы, с бесконечными повторениями одного и того же» *. Столь суровый приговор Танеева был вызван, вероятно, уже отмеченными выше элементами импровизационности в структуре произведения, отсутствием целеустремленного тонального плана в разработке первой части, известной лирической аморфностью и интонационным однообразием тематизма, обилием повторов и оstinатных построений, вызывающих при слушании некоторое чувство утомления. Эти недостатки особенно заметны во второй части, где Рахманинову не удалось объединить всю последовательность вариаций в одно законченное, логически оправданное целое. Надуманным и недостаточно убедительным по характеру получился финал.

В *Первой симфонии d-moll* композитор стремился преодолеть некоторые из этих недостатков. Следы упорной и тщательной работы видны в самом характере ее тематического материала. Основные те-

* Надо полагать, что Танеев не впервые познакомился с рахманиновским трио в 1898 году и свое мнение о нем высказывал автору уже раньше.

мы симфонии отличаются яркостью, рельефностью контуров и высокой степенью интонационного наполнения. Гораздо детальнее разработана фактура, в частности — широко используются полифонические приемы изложения, в чем сказалось благотворное влияние Танеева.

В отзывах критики на единственное исполнение Первой симфонии в 1897 году отмечался программный характер сочинения. И действительно, обилие «сигнальных» и иных характерных оборотов, получивших определенное семантическое значение, острота и резкость контрастов, неожиданные «срывы», нарушающие плавность и постепенность развития, наводят на мысль о том, что у композитора был какой-то, хотя и не вполне ясно выявленный программный замысел. Широкое применение находит в симфонии система лейтмотивов, группы основных тем и ритмоинтонаций проводятся через все ее части, испытывая при этом различные метаморфозы и перевоплощения. Яркими колористическими эффектами, вызывающими конкретные образные ассоциации, изобилует оркестр Первой симфонии, достигаяций временами огромной силы и блеска звучания.

По свидетельству С. А. Сатиной, Рахманинов избрал эпиграфом к симфонии библейские слова: «Мне отмщение и аз воздам»¹¹², смысл которых — в неизбежности справедливого возмездия за все несправедливое, что было совершено человеком в жизни. Эта мысль приобретала особое значение на исходе XIX века, когда предчувствие надвигающихся бурь и потрясений соединялось у многих представителей русской интеллигенции с сознанием своей исторической вины и ответственности перед настоящим и грядущим. Не случайно впоследствии Блок избрал идею возмездия лейтмотивом своей поэмы, в которой судьба разных поколений одного рода должна была быть показана в неразрывной связи с общими судьбами страны.

Для симфонии Рахманинова характерно тесное переплетение личного, лирического с эпически-общезначимым. Отсюда сочетание монументальной широты образов с тонкой дифференциацией выразительных средств и заостренностью экспрессивных контрастов. Моменты мрачного трагизма, приобретающего порой грозно-инфернальную окраску, чередуются со светлыми лирическими эпизодами нежного, интимного или страстно-экзальтированного характера. Настойчиво повторяемые «зовущие» интонации, которыми пронизана вся музыкальная ткань, создают ощущение беспокойного порыва, жгучего стремления куда-то вдаль.

Известная неясность идейно-художественного замысла и недостаточная стилистическая зрелость рахманиновского творчества 90-х годов наложили печать на характер этого произведения. Образно-выразительный строй симфонии страдает некоторой пестротой и перегруженностью, вместе с тем не вполне преодолено свой-

ственное молодому Рахманинову однообразие приемов. Оркестровка неуравновешенна, наряду с утрированными по звучности эпизодами в ней встречаются провалы и пустоты. При всех этих недостатках и слабостях Первая симфония Рахманинова была все же значительным и оригинальным произведением, предвосхитившим многое в дальнейшем творческом развитии композитора.

Симфония начинается кратким вступительным построением афористического характера, подобным эпитафье, выражающему основную мысль произведения. Архаическая по складу, суровая и мощная фраза, исполняемая струнными в октаву с поддержкой меди, составляет тематическое зерно главной партии. Важную роль играет в дальнейшем короткая триольная фигура, которая проходит через все части симфонии как некий «категорический императив», соединяясь с разными тематическими образованиями и меняя характер своего звучания:

42 Grave

The musical score shows measures 42 through 45. The top staff is for the first violin, the second for the second violin, the third for the first flute, and the fourth for the first bassoon. The strings are playing in octaves. A 'fff' (fortissimo) dynamic is indicated. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a slur. The music is characterized by a somber, archaic feel with a powerful, sustained melodic line in the strings.

В главной партии грозный эпический мотив вступления приобретает взволнованную, трепетно-лирическую окраску. Его дополняет глухо звучащая в басу ответная фраза, основанная на тех же интонационно-ритмических элементах:

43 Allegro ma non troppo

The musical score consists of three systems of staves. The first system features a vocal line for a Clarinet (Cl) and piano accompaniment. The piano part includes a triplet marked *pp* and a section marked *pizz.* (pizzicato). The vocal line is marked *mf espress.* The second system continues the piano accompaniment with a *mf* dynamic and an *arco* (arco) marking. The third system introduces a Flute (Fl.) part with *pp* and *mf* dynamics, while the piano accompaniment is marked *sempre leggiero*.

В целом главная партия образует динамизированную трехчастную форму с чертами «внутренней разработки». После первого, собственно экспозиционного периода тема подвергается интенсивному развитию и затем вновь появляется на вершине волны в ярком

и мощном звучании тромбонов на фоне оркестрового tutti. Подобный метод изложения главной партии идет от драматического симфонизма Чайковского (аналогичным образом построена главная партия в первой части его Шестой симфонии), хотя интонационно эта рахманиновская тема имеет больше сходства с эпическими образами произведений композиторов «Могучей кучки».

Побочная партия, также представляющая по форме законченное трехчастное построение, переключает восприятие из сферы тревожно-драматических настроений в область светлой поэтической лирики. Контраст основных разделов экспозиции подчеркнут с помощью средств мелодико-интонационного, тембрового, регистрового характера. Чрезвычайно выразителен подход к теме, которая плавно вытекает из медленно вздымающейся на две октавы унисонной мелодической линии виолончелей, подхватываемой первыми скрипками. Тема побочной партии, принадлежащая к жемчужинам рахманиновской лирической мелодики, замечательна соединением широты дыхания с декламационной заостренностью интонаций. Именно это придает ей особый, типичный для композитора характер повышенной, напряженно-страстной эмоциональной выразительности:

44 Moderato

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the Violoncello (V-ni) part in the upper staff and the Flute (Fl.) part in the lower staff. The V-ni part begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and features a long, flowing melodic line with triplets. The Fl. part begins with a piano (pp) dynamic and also features a long, flowing melodic line with triplets. The second system continues the melodic development, with the V-ni part maintaining its mf dynamic and the Fl. part moving to a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system concludes the section with a ritardando (rit.) marking and a piano (p) dynamic, showing the final melodic phrases of both instruments.

Приведенные темы заключают в себе основной образный контраст симфонии и служат источником всего ее тематизма.

Разработка, начинающаяся неожиданным резким взрывом оркестровой звучности, вызывает крутой перелом в развитии. Темп ускоряется более чем вдвое, и тема главной партии, на которой строится первый раздел разработки, вовлекается в стремительное вихревое движение струнных с поочередным вступлением голосов, образующим некоторое подобие фугато. Вторая, более длительная волна нарастания приводит к торжественному, величественному эпизоду (*Maestoso*): тема главной партии, исполняемая в увеличении тремя тромбонами и тубой, сопровождается фигурациями деревянных и струнных, напоминающими перезвон колоколов. Однако у Рахманинова это не реальная жанровая картина, а только видение, сметаемое потоком драматических коллизий. Динамизированная по изложению главная партия репризы подготавливается напряженным доминантовым построением, в котором навстречу нисходящим секвенциям скрипок движется неуклонно восходящий по ступеням нижний голос (струнные басы, тромбоны и туба). Это грозно звучащее встречное движение двух мощных звуковых лавин напоминает прием, с помощью которого осуществляется подход к «генеральной» кульминации в некоторых произведениях Чайковского (например, в первых частях Четвертой и Шестой симфоний). Весь этот эпизод построен на целотонном звукоряде, что усиливает впечатление чего-то страшного, чудовищно фантастического.



Еще один перелом наступает на грани репризы и коды, которая начинается, аналогично разработке, внезапным изменением темпа и характера движения. Кода основана целиком на материале первой темы, развивающейся со все нарастающей силой и стремительностью.

Вторая часть симфонии — *Allegro animato* — носит характер легкого и оживленного скерцо с постоянной сменой света и тени. Плавно покачивающаяся основная тема этой части вырастает из начальных интонаций главной партии первой части. Однако она не выливается в широкое, законченное мелодическое построение и, появляясь на короткий момент, каждый раз словно растворяется в шелестящих триолях струнных. Как ответ на ее первое проведение звучит троекратное повторение ритмически упругого призывного мотива валторны:



Этот мотив в разнообразных преломлениях непрерывно возникает на протяжении всей части. Он то незаметно вплетается в музыкальную ткань, то звучит настойчиво и повелительно, как будящий тревожный клич.

Третья часть — *Larghetto* — как тематически, так и по выразительному характеру и даже в тональном отношении (B-dur) связана с побочной партией первой части. Оркестровая фактура ее отличается тонкостью и прозрачностью, приближаясь временами к квартетному изложению. В первом разделе этой части совсем не используется «тяжелая медь», а валторна только скупое и осторожно поддерживает звучание струнных и деревянных. В середине части колорит омрачается; сурово-величественные аккорды валторн, настойчиво повторяющиеся повелительные тираты низких струнных и тревожные всплески у скрипок — все это воспринимается как вторжение какой-то грозной силы извне, после чего страстное и искреннее лирическое излияние звучит в усиленном оркестровом изложении еще более напряженно по выразительности.

Финал симфонии суммирует весь основной тематический материал предшествующих частей, который получает здесь новое освеще-

ние, предстает в различных метаморфозах и контрапунктических соединениях. Такой тип синтетического финала был особенно характерен для Глазунова. Однако по своему конкретному образному наполнению финал рахманиновской симфонии своеобразен и не похож на цельные по настроению, празднично светлые глазуновские финалы. В нем до предела обострен и обнажен контраст различных образных начал, сопоставление которых лежит в основе всей симфонической драматургии. После нескольких вступительных тактов излагается главная партия, в которой тема аналогичного раздела первой части превращается в пышный, блестящий марш с ликующими фанфарами и мощным звучанием оркестрового *tutti*, подкрепленного целой батареей ударных. Если в главной партии финала получает наивысшее выражение эпически-утверждающее начало, то побочная партия представляет собой лирическую кульминацию. Широко распевная, восторженная тема, в которую вплетаются интонации побочной партии первой части, звучит почти экстатически. Большую роль в финале играют также «мотивы-зовы» второй части, на основе которых в связующей и заключительной партиях возникают новые тематические образования маршевого или танцевального характера.

В дальнейшем характер музыки постепенно изменяется, и праздничный, ликующий тон уступает место иным настроениям. Разработка выделена в самостоятельный эпизод, обособленный по изложению и выразительной окраске: меняется темп, размер, колорит оркестрового звучания. В основе ее лежит лирическая тема побочной партии, соединяющаяся с отдельными мотивами скерцо. На протяжении всей разработки, лишь с небольшими отклонениями, господствует одна тональность *cis-moll* (тональность вводного тона к *d-moll*), что придает ей характер развернутого предыкта. Длительные органые пункты и типично рахманиновские оstinатные построения подчеркивают выражаемое музыкой состояние лирического томления и статики, проникнутой скрытым внутренним напряжением. Реприза сокращена за счет усечения первого, триумфального маршевого построения главной партии — начало ее окрашено в сумрачные, беспокойные тона. После яркого нарастания в побочной и заключительной партиях происходит резкий катастрофический срыв: бурное, стремительное *Presto* сменяется мрачным *Largo*, полным сурового и грозного трагизма. Заканчивается симфония упорным девятикратным повторением «призывного» мотива второй части в соединении с императивной тиратой. Эта концовка звучит как уверенное «да будет», выражая волю и готовность к борьбе со стоящими впереди жизненными испытаниями.

НАСТУПЛЕНИЕ ЗРЕЛОСТИ

Начало дирижерской деятельности.

Русская частная опера С. И. Мамонтова

После неудачного исполнения Первой симфонии и крушения тех надежд, которые связаны были у Рахманинова с этим произведением, в его творчестве наступает длительная пауза. Почти пять лет отделяют цикл фортепианных пьес ор. 16, написанный незадолго до катастрофы, разыгравшейся в Петербурге 15 марта 1897 года, от окончания Второго фортепианного концерта, открывающего собой новый период интенсивной и плодотворной творческой деятельности композитора. За эти годы Рахманиновым не было создано ничего, кроме нескольких небольших пьес «проходящего», эпизодического значения и отрывочных, незавершенных набросков, связанных с более крупными по масштабу замыслами.

Причиной этого затянувшегося творческого молчания была, однако, не только душевная депрессия, потеря веры в себя и свои силы. Подойдя уже в сочинениях предшествующего периода к новым творческим рубежам, композитор нуждался в углубленном продумывании возникших перед ним задач и критическом пересмотре всего созданного ранее для того, чтобы подняться на ступень подлинной, высокой художественной зрелости. Он начинает предъявлять к самому себе более строгие требования, искать новые образы и новые музыкальные средства для их воплощения. Поэтому возникающие у него творческие замыслы так долго вынашиваются им, оставаясь незавершенными в течение ряда лет.

Конец 90-х годов был периодом окончательного созревания и шлифовки композиторского таланта Рахманинова. Его внутреннему росту способствовал расширяющийся круг литературно-художественных связей. Благодаря возникающим в эти годы новым знакомствам в литературном и артистическом мире обогащается его общий кругозор, укрепляются реалистические творческие позиции.

В середине мая 1897 года Рахманинов поехал по приглашению Скалонов в их имение Игнатово Нижегородской губернии, чтобы про-

вести там лето. Тишина и покой уединенной сельской местности, оживлявшиеся пикниками, катанием на лодках и другими летними развлечениями, несколько улучшили состояние его здоровья и укрепили его расшатанную нервную систему. Вскоре, как и в предыдущие годы в Ивановке, входит в постоянный обиход совместное музицирование.

С осени Рахманинов предполагал вновь заняться сочинением. Но как раз в это время он получил неожиданное предложение занять место второго дирижера в Русской частной опере С. И. Мамонтова. Находившийся на распутье композитор принял это предложение, сулившее, как казалось, интересные артистические перспективы и к тому же обеспечивавшее его материально.

Мамонтовская опера находилась в это время на подъеме, вступая в самый яркий период своего развития. После «Снегурочки», впервые показанной Мамонтовым Москве в 1885 году в замечательных декорациях В. М. Васнецова, и еще нескольких спектаклей, привлечших внимание главным образом новизной и высокой художественностью оформления, это оперное предприятие вело малоприметное существование, ничем не отличаясь от обыкновенной антрепризы с ходовым «кассовым» репертуаром и ставкой на громкие имена гастролеров, могущих послужить приманкой для публики. Новый этап в жизни Русской частной оперы начался в 1896 году с летних выступлений на Нижегородской выставке, где был «открыт» Ф. И. Шаляпин, вошедший осенью того же года в постоянный состав мамонтовской труппы. В сезоне 1896/97 года он спел на сцене солодовниковского театра (арендованного Мамонтовым) Сусанина, Мельника в «Русалке», Грозного в «Псковитянке», Мефистофеля в «Фаусте», завоевав прочные симпатии московских театралов. Кроме него в труппе Мамонтова были и другие талантливые артисты.

Самое деятельное участие в осуществлении постановочных планов принимали художники близкого Мамонтову круга, среди которых наряду с давними его сотрудниками по оперному делу В. Д. Поленовым, К. А. Коровиным, В. М. и А. М. Васнецовыми появляются новые имена С. В. Малютина, М. А. Врубеля.

Следующий сезон, когда в мамонтовскую оперу пришел Рахманинов, был в большой мере решающим для нее. Этот сезон, ознаменованный такими событиями, как постановки «Хованщины» и «Садко», закрепил за Русской частной оперой репутацию боевой поборницы отечественного оперного искусства. Начиная с премьеры «Садко», который был перед тем отклонен дирекцией императорских театров, у мамонтовской оперы устанавливаются тесные творческие взаимоотношения с Римским-Корсаковым, оказавшиеся весьма плодотворными для обеих сторон.

В определении репертуарной линии театра важная роль принадлежала Кругликову, ставшему в 1897 году его музыкальным консультантом. Зная отношение Кругликова к Рахманинову, можно предполагать, что именно ему принадлежала инициатива привлечения молодого талантливого русского композитора к дирижерской деятельности в театре. При сознательно выраженной установке театра на пропаганду в первую очередь отечественного оперного творчества важно было иметь русского дирижера, которому были бы хорошо понятны и близки произведения национального искусства.

Главный дирижер мамонтовской оперы итальянец Е. Д. Эспозито был хорошим, опытным профессионалом, «набившим руку» на работе в провинциальных оперных антрепризах. Но, при неоспоримых профессиональных достоинствах, все же он представлялся не тем человеком, который мог обеспечить верное музыкальное истолкование произведений в театре, видевшем свою главную задачу в пропаганде русского национального оперного репертуара.

Рахманинов дебютировал в качестве оперного дирижера 12 октября 1897 года в спектакле «Самсон и Далила». Приветствуя это его выступление, газета «Новости дня» писала: «...пора, наконец, нашим русским образованным музыкантам забирать в руки оперное дело в России»¹. Несмотря на неудачу спектакля в целом, вызванную главным образом слабостью и беспомощностью исполнительницы заглавной женской партии *, во всех рецензиях подчеркивался успех Рахманинова как дирижера, отмечалось, что «в лице его зарождается хорошая дирижерская сила»³, что он «зарекомендовал себя очень солидно» и «имеет все данные, чтобы из него выработался отличный дирижер»⁴.

Впрочем, сам «герой дня» не испытывал удовлетворения. После второго спектакля он писал: «Прошло так же посредственно, как и в первый раз... Газеты все меня хвалят. Я мало верю!»⁵. В качестве второго дирижера Рахманинов не располагал возможностями самостоятельного осуществления серьезных и значительных замыслов. Как правило, ему поручалось дирижирование произведениями, занимавшими второстепенное место в репертуаре. Большей частью это были возобновления опер, шедших уже ранее на мамонтовской сцене. Иногда ему приходилось «на ходу» принимать от Эспозито те или иные оперы или даже подменять его на отдельных спектак-

* Партия Далилы была совершенно провалена из-за элементарной неподготовленности певицы. В одной из рецензий указывалось, что исполнение М. Д. Черненко вызывало «в одной части публики смех, в другой сильный протест»²

** Наиболее обстоятельную оценку рахманиновского дирижирования мы находим в газете «Московские ведомости» от 14 октября. Рецензия помещена без подписи в отделе «Театр и музыка». Автором ее, вероятнее всего, является Н. Д. Кашкин.

лях. Это требовало большой затраты сил и времени, но не приносило настоящего удовлетворения *.

Между тем, если в начале работы в мамонтовской опере Рахманинов испытывал еще некоторую неуверенность, то уже через месяц-полтора он полностью овладел «тайнами» дирижерского искусства и пришел к убеждению, что, оставаясь в том же положении, не может ничего больше приобрести для своего артистического роста. «...Дирижерский рубикон я перешел,— писал он Л. Д. Скалон в письме от 22 ноября 1897 года,— и мне теперь нужно только безусловное внимание и подчинение к себе оркестра, чего я как т о р о й дирижер никогда от них не дождусь»⁸. Чрезвычайно резко высказывается Рахманинов в том же письме о царящем в театре беспорядке, неряшливости в подготовке спектаклей: «У нас ведь действительно в театре царствует настоящий хаос. Никто не знает, что будет не только послезавтра, а что будет завтра, даже сегодня. Петь некому, не потому, что певцов нет, а потому, что из нашей большой труппы в 30 человек вроде 25 человек за негодностью нужно выгнать. Давать также нечего. Т. е. опять-таки репертуар огромный, но все идет так скверно, так грязно (за исключением одной «Хованщины»), что 95% репертуара нужно или совсем выкинуть, или переучить по-настоящему»⁹.

Постоянная спешка и неорганизованность в работе, отсутствие четко продуманного плана, в результате чего часто выпускались спектакли сырые, недоделанные, проистекали не только из неблагоприятных условий существования частной антрепризы **, но и из некоторых личных качеств Мамонтова, который не ограничивался общим наблюдением за деятельностью, а непосредственно вмешивался во все детали постановок и брал на себя режиссерские функции. Ярко и разносторонне одаренный человек, обладавший огромной инициативой и счастливой способностью угадывать талант в

* Кроме «Самсона и Далилы» Рахманинов дирижировал в мамонтовской опере «Русалкой», «Кармен», «Рогнедой», «Аскольдовой могилой», «Майской ночью» и вторым актом «Вражьей силы», который давался в утренних спектаклях вместе с тремя действиями «Аскольдовой могилы». Прессой было отмечено возобновление «Кармен» под его руководством. Один из рецензентов, положительно оценивая спектакль в целом, замечает, что Рахманинов вел оркестр «превосходно во всех отношениях»⁶. В другом отзыве мы читаем: «Оркестровая партия ведется Рахманиновым очень хорошо в смысле верных темпов и внимательного аккомпанемента. Нам нравится его дирижирование — ясное, чуждое всякой манерности и чрезвычайно ритмичное, что отражается на чистоте и стройности и хора и оркестра»⁷. Большой же частью это были «проходные» спектакли, которые готовились наспех, неряшливо и не привлекали к себе внимания.

** Особые трудности данного сезона были связаны еще и с тем, что из-за судебной тяжбы, которую вел П. Г. Солодовников, мамонтовская опера не могла начать сезон в его театре и вынуждена была временно ютиться в помещении Эрмитажа.

других *, он оставался все же дилетантом в искусстве и вносил элемент дилетантизма во все свои художественные начинания. «Странно,— замечает Станиславский, вспоминая о любительских спектаклях, устраивавшихся Мамонтовым в своем доме еще с конца 70-х годов,— что сам Мамонтов — такой чуткий артист и художник — находил какую-то прелесть в самой небрежности и поспешности своей театральной работы»¹⁰. Именно на этих спектаклях Станиславский, по его собственным словам, «воочию увидел, что значит отсутствие законченности, сепетовки и общего ансамбля в нашем коллективном творчестве. Я убедился, что в хаосе не может быть искусства. Искусство — порядок, стройность»¹¹.

Отсутствие стройного, законченного ансамбля было одной из причин того, что мамонтовская опера, при всех своих новаторских достижениях, не смогла занять в русской оперной культуре места, равного тому, которое принадлежит Художественному театру в области драматического искусства. Неоспоримой заслугой Мамонтова было то, что он отвел должное место в репертуаре творчеству русских композиторов и впервые открыл для публики ряд выдающихся произведений русской оперной классики, сумел выдвинуть таких замечательных певцов-актеров, как Ф. И. Шаляпин, Е. Я. Цветкова, Н. И. Забела, поднял значение живописно-оформительской стороны и привлек к своему делу талантливейших художников, деятельность которых определила новый этап в развитии театрально-декоративного искусства. Но создать целостный, синтетический музыкальный спектакль, в котором все элементы были бы внутренне согласованы и подчинены единому руководящему замыслу, мамонтовская опера не смогла. Эта задача была только поставлена, но не реализована.

В связи с премьерой «Опричника», состоявшейся 17 октября 1897 года, в газете «Новости дня» была опубликована большая статья Э. К. Розенова, в которой, наряду с оценкой данного спектакля, ставились общие вопросы о принципах деятельности и о задачах Русской частной оперы. Подчеркивая новаторский характер молодого театрального предприятия, автор статьи пишет: «Мы смотрим на частную оперу как на учреждение, стремящееся не только пополнить пробелы репертуара казенной сцены, но и оживить вообще наше зачерствелое оперное дело новым к нему отношением». Розенов отмечает особое внимание, проявляемое театром к постановке русских опер и определяет основной принцип его деятельности словами «художественная правда»: «Правда в тексте, в музыке, в действии, правда в их общем совокупном впечатлении, правда жиз-

* «...Хорошо чувствовал талантливых людей... да и сам был завидно даровит», — сказал о нем Горький.

ненная, психологическая, бытовая и историческая! Такого девиза раньше еще никто не ставил...»¹². Мамонтовская опера, по его мнению, впервые сумела достигнуть той жизненности впечатления, которую до сих пор давала только драматическая сцена. Вместе с тем он указывает на некоторые недостатки в работе частной оперы и останавливается на том, что необходимо для полного осуществления поставленных задач. К числу главных недостатков Розенов относит отсутствие законченного музыкального и сценического ансамбля.

Этот упрек часто высказывался по адресу мамонтовской оперы разными лицами. От недостатка слаженности, недоработанности исполнения страдали даже такие спектакли, которым придавалось центральное значение в репертуаре. Поспешность, небрежность осуществления привела к неудаче гюкковской «Орфея», на постановку которого Мамонтов возлагал большие надежды, рассчитывая, что она станет «художественным торжеством» его оперного дела. «Этим я бы думал преподать московской публике урок эстетики», — писал он Поленову, по эскизам которого было сделано оформление «Орфея»¹³. Но если декорации Поленова сами по себе действительно представляли выдающееся художественное произведение, то все остальное далеко не находилось на том же уровне. О той спешке и беспорядочности, с какими готовился этот спектакль, дает представление письмо Поленова жене, написанное в день премьеры «Орфея» 30 ноября: «Вчера была генеральная репетиция «Орфея». Вокальная сторона слаба. Я советовал Савве еще репетиции две сделать и получил на это умный ответ, что это ему слишком большой убыток принесет. Вообще в бочку меду попало, несмотря на все мои старания, довольно-таки дегтю... Рожанский объясняет спетость и живость ensemble „Богемы“ тем, что Савва Иванович был за границей, а теперь опера идет с тремя репетициями и с Орфеем, взятым, чуть ли не от сохи»¹⁴.

Далеким от совершенства было и исполнение «Садко», несмотря на красочное оформление, выполненное Коровиным при участии Малютина и Врубеля (последнему принадлежал эскиз костюма Волховы), и отличное исполнение главных партий **. Передовая критика приветствовала прежде всего самый факт постановки этой монументальной эпической русской оперы, что было несомненно художест-

* Надо отметить, что на втором спектакле «Орфея», которым по болезни Эспозито или по каким-то другим причинам пришлось дирижировать Рахманинову, ансамбль был более стройным. «... Опера, говорят, шла еще глаже и цельнее», — сообщал Мамонтов Поленову¹⁵.

** В заглавной партии выступил А. В. Секар-Рожанский, певец с большим, свежим и красивым голосом, Волхову исполняла Н. И. Забела, создавшая затем целую галерею высокохудожественных, поэтических образов в операх Римского-Корсакова, Шаляпина и Варяжского гостя.

венным подвигом для частной сцены с ее ограниченными возможностями. Кашкин писал: «„Садко“ представляет для всякой сцены задачу сложную, выполнение которой требует огромных артистических сил и средств. То, что сделано в этом отношении Частной русской оперой, ни разу еще не делалось на частных русских сценах, и дирекция сцены заслуживает горячей признательности всех друзей русского искусства»¹⁶.

Но музыкальное исполнение отличалось обычной для мамонтовской оперы неряшливостью, сыростью и недоработанностью. Напомню, что пишет об этом сам композитор, приезжавший в Москву для того, чтобы присутствовать на одном из спектаклей «Садко»: «Декорации оказались недурны... некоторые артисты были хороши, но в общем опера была разучена позорно. Дирижировал итальянец Эспозито. В оркестре, помимо фальшивых нот, не хватало некоторых инструментов; хористы в I картине пели по нотам, держа их в руках вместо обеденного меню; в VI картине хор вовсе не пел, а играл один оркестр. Все объяснялось с п е ш н о с т ь ю п о с т а н о в к и. Но у публики опера имела громадный успех, что и требовалось С. И. Мамонтову»¹⁷.

Последней постановкой мамонтовской оперы в сезоне 1897/98 года была «Майская ночь», разученная и исполнявшаяся под управлением Рахманинова. Премьера этой оперы Римского-Корсакова состоялась 30 января 1898 года, и до закрытия сезона (15 февраля) она успела пройти пять раз.

Работа над «Майской ночью» представляла несомненный интерес для Рахманинова. Опера эта не была абсолютной новинкой для Москвы. Она шла здесь впервые в 1892 году в оперной антрепризе И. П. Прянишникова, вызвав большой интерес у публики. Кашкин писал тогда, что «произведение Римского-Корсакова составляет great attraction сезона»¹⁸. На этот раз тот же критик предпослал премьере «Майской ночи» большую статью с обстоятельным разбором произведения, возобновление которого на сцене Кашкин считал фактом «весьма важным для художественной жизни Москвы». В конце статьи, выражая благодарность руководителям частной оперы за то, что они «нет-нет да и поставят замечательное произведение», он писал: «...Только бы им неуклонно идти по сознательно определенному пути и не увлекаться в заманчивое угождение ходячим вкусам заурядной толпы, будь даже она окружена блеском светскости и богатства. В частной русской опере на опыте знают теперь, что наиболее развитая часть московской публики далеко переросла эти заурядные вкусы. Остается только смело идти по выяснившейся дороге, и в успехе сомневаться едва ли возможно»¹⁹.

Несмотря на эти ободряющие прогнозы, постановка «Майской ночи» не принесла ожидаемого успеха. Этой опере не было уделено

такого же внимания, как «Садко», продолжавшему быть главным центром притяжения в репертуаре мамонтовской антрепризы. Поэтому обычные для театра спешка и беспорядочность сказались на ее подготовке в еще большей степени. Печать неряшливости лежала даже на художественном оформлении, которому придавалось, как правило, первостепенное значение в спектаклях частной оперы. Живописные декорации Коровина не производили должного впечатления из-за бросающихся в глаза неполадок монтировки.

Ко всем трудностям, которыми сопровождалось создание этого спектакля, присоединилось еще одно обстоятельство катастрофического характера. На последнем этапе работы над постановкой «Майской ночи», 19 января, в солодовниковском театре произошел пожар. Пламя, охватившее зрительный зал и прилегающие к нему помещения, не перекинулось на сцену, защищенную железным занавесом, поэтому декорации и весь реквизит не пострадали от пожара. Благодаря огромной энергии и предприимчивости Мамонтова удалось довести сезон до конца в другом помещении. Уже через три дня спектакли были возобновлены в здании Интернационального театра на Б. Никитской (ныне театр имени В. В. Маяковского). Но, конечно, такое поспешное перебазирование и все, что с этим связано, не могло не сказаться отрицательно на ходе работы. Новое помещение оказалось малоприспособленным для оперных спектаклей, невыгодным в акустическом отношении, помимо того, что меньшие размеры сцены вынуждали изменять мизансцены и монтировку декораций. «...Акустика самого театра,— писал рецензент «Московских ведомостей» в связи с премьерой «Майской ночи»,— крайне невыгодна для оркестра, который звучит резко, не давая слияния тембров различных групп инструментов. Всякая ошибка, всякая фальшивая нота здесь обращает на себя внимание слушателя, даже не одаренного особенно тонким слухом»²⁰.

В этой же рецензии указывалось на ненормальность обстановки, в которой готовился данный спектакль: «„Майская ночь“, Н. А. Римского-Корсакова ставилась спешно: нам передавали, что к полным оркестровым репетициям приступили, когда артисты еще не знали партий. Беспорядок, неизбежный при перекочевании после пожара театра Солодовникова в Интернациональный театр, также препятствовал правильному ходу репетиций. При таких условиях не следовало бы торопиться с первым представлением и подготовить оперу тщательнее, но этого не сделали, и первое представление оперы произвело впечатление неблагоприятное»²¹.

Рецензент подчеркивал спокойствие и самообладание Рахманинова, верные темпы, но это, по его словам, не могло восполнить коренных недостатков спектакля. Из солистов положительно оценивались Т. С. Любатович в партии Ганны и особенно Н. И. Забела —

Панночка, мужской же состав, за исключением Шаляпина — Головы, признавался слабым.

Были и более снисходительные отзывы. В краткой хроникальной заметке, появившейся в «Русских ведомостях» на следующий день после премьеры, отмечалось, что «опера разучена недурно, в общем прошла довольно оживленно и имела в публике успех»²². Московский корреспондент «Русской музыкальной газеты» И. В. Липаев писал о выдающихся данных Рахманинова как дирижера, отдавая решительное предпочтение этому «отличному музыканту» перед Эспозито, хотя и высказывал ряд критических замечаний по его адресу. В целом же оценка спектакля Липаевым была столь же резко отрицательной, как и в большинстве других рецензий. По его словам, «чуждая, типичная, полная картинности, юмора, реализма и фантастики опера Римского-Корсакова была во многом неузнаваемой»²³.

С 22 февраля по 19 апреля Русская частная опера выступала в Петербурге в помещении Большого зала консерватории, дав за это время около сорока спектаклей. Столичная публика смогла во время этих гастролей впервые познакомиться с «Садко» Римского-Корсакова и вновь услышать некоторые другие его оперы, давно исчезнувшие с казенной сцены, полностью оценить гениальное дарование Шаляпина, выступавшего до этого на Марининской сцене только во второстепенных партиях. В. Стасов откликнулся на исполнение Шаляпиным Варяжского гостя и Грозного («Садко» и «Псковитянка») восторженной статьей, озаглавленной словами «Собинина из «Ивана Сусанина» — «Радость безмерная». В статье он отмечает заслуги частной оперы, стремящейся пропагандировать «русские шедевры», замалчиваемые и игнорируемые руководством казенных театров.

Оперы Римского-Корсакова тщательно репетировались в Петербурге под руководством самого композитора, который лично дирижировал и некоторыми спектаклями. Под его управлением прошло, в частности, единственное представление «Майской ночи». Автор сам разучивал и поставленную здесь впервые «Снегурочку», дирижирование которой первоначально предполагалось поручить Рахманинову.

Напряженная работа в мамонтовской опере, требовавшая от Рахманинова большой затраты сил, не оставляла ему времени для того, чтобы заниматься чем-нибудь еще помимо дирижирования и подготовки спектаклей *. После того как он освободился от обязан-

* В письме к Затаевичу от 4 ноября 1897 года Рахманинов признается: «... по случаю своей новой должности, в которой я новичок и в которую я и до сих пор не втянулся — я занят 12 часов в день. Я так устал и так устаю, что, верьте мне, ни о чем другом и помышлять не могу»²⁴.

ности ежедневно бывать в театре и тратить по многу часов на разучивание новых для него партитур и проведение репетиций, мысли его вновь обращаются к творчеству. В письме к Затаевичу от 18 апреля 1898 года Рахманинов замечает: «На Ваш вопрос, что я написал и делал — мне недолго ответить — ровно ничего. Но собираюсь, а сделаю ли что-нибудь — одному богу известно»²⁵.

По всей вероятности, здесь идет речь о замысле Второго фортепианного концерта. Письмо Гольденвейзеру, написанное двумя месяцами позже, свидетельствует о том, что композитор рассчитывал в короткий срок закончить работу над этим произведением: «Твое желание, милый друг Александр Борисович, играть мой второй концерт в Петербурге меня от души трогает и радует. Но, так как этого концерта у меня пока нет и так как вся моя усиленная работа по этому поводу пока еще ни к чему не привела, то я хочу просить у тебя твоего позволения дать тебе окончательный ответ на твой вопрос в середине августа»²⁶. Но и к этому времени Рахманинов не смог дать положительного ответа²⁸. Работа над Вторым концертом, явившимся одной из важнейших вех рахманиновского творчества, затянулась и была завершена лишь в 1901 году.

Лето 1898 года Рахманинов провел в имении Путятино Ярославской губернии, принадлежавшем артистке мамонтовской оперы Т. С. Любатович. Здесь гостили этим летом многие из артистов и людей, близко стоявших к театру. Среди постоянных гостей были Шаляпин и Коровин, наезжал и сам Мамонтов. Время проходило очень оживленно. Вместе с тем Рахманинов успевал много работать. Он ежедневно занимался композицией, около двух часов играл на фортепиано, проходил с певцами партии готовившейся новой постановки «Бориса Годунова», руководство которой было ему поручено Мамонтовым. «Сергей Васильевич,— вспоминает племянница гостеприимной хозяйки Е. Р. Винтер-Рожанская,— всех нас удивлял тогда своей систематичностью и точностью, очаровывал серьезным отношением и глубоким интересом к делу»²⁹.

Одновременно с работой над фортепианным концертом у Рахманинова складывается замысел новой оперы, и он ведет переписку с М. И. Чайковским относительно либретто. Вначале предполагался какой-то шекспировский сюжет^{***}, но потом либреттист и компози-

* Гольденвейзер хотел исполнить новый рахманиновский концерт в одном из Русских симфонических концертов Беляева²⁷.

** В мемуарном очерке Е. Р. Винтер-Рожанской подробно описывается летнее времяпрепровождение в имении Т. С. Любатович.

*** В письме Рахманинова к М. И. Чайковскому от 28 июля 1898 года глухо упоминается какой-то сюжет Шекспира, предложенный ему либреттистом еще весной³⁰. Как уточняют авторы американской монографии о Рахманинове, речь шла о трагедии «Ричард II»³¹.

тор останавливаются на эпизоде из «Божественной комедии» Данте. Уже в августе Рахманиновым был получен первоначальный вариант либретто «Франчески да Римини», в связи с чем он обращается к М. Чайковскому с некоторыми вопросами и пожеланиями ³².

Завершением летних каникул была поездка в Крым с группой артистов Русской частной оперы в сентябре этого года. Большого художественного интереса для Рахманинова эта поездка не представляла, и, насколько можно судить по имеющимся сообщениям, он не играл solo в состоявшихся концертах *. Но она доставила ему яркие, освежающие впечатления и способствовала поднятию его творческого тонуса.

Во время одного из ялтинских концертов произошла первая встреча Рахманинова с Чеховым, проницательно угадавшим незаурядную личность молодого композитора. Об этом рассказывает со слов самого Рахманинова жена его личного секретаря Е. К. Сомова:

«После концерта, в артистической, восторженная толпа поклонников окружила Шаляпина; никто не обращал внимания на молодого пианиста. А. П. Чехов, сидевший во время концерта в директорской ложе, войдя в артистическую, прямо направился к Сергею Васильевичу со словами:

— Я все время смотрел на вас, молодой человек, у вас замечательное лицо — вы будете большим человеком» ³⁴.

Вскоре после этой встречи Рахманинов преподнес писателю партитуру своей симфонической фантазии с авторской надписью, указывающей на то, что замысел его произведения возник под впечатлением рассказа Чехова «На пути» **.

Осенью 1898 года Рахманинов окончательно решил оставить работу в мамонтовской опере, несмотря на то, что его положение в театре и авторитет среди труппы значительно укрепились и у него были все шансы занять в скором времени место первого дирижера. Это решение было вызвано потребностью в необходимом покое и свободе для осуществления своих творческих замыслов. Денежная помощь Зилоти позволила Рахманинову некоторое время не заботиться о заработке. Любатович предоставила в его распоряжение свой дом в Путятине, где он прожил большую часть зимы 1898/99 года

* В «Русской музыкальной газете» была напечатана следующая корреспонденция из Ялты: «16 сентября с успехом состоялся концерт артистов Московской частной оперы с участием г-жи Любатович, Антоновой и гг. Шаляпина, Секар-Рожанского и Малинина» ³³. Те же фамилии значатся в объявлении газеты «Крымский вестник» о концерте в Симферополе 23 сентября. Рахманинов ни в том, ни в другом случае не упоминается.

** Надпись датирована 9 ноября 1898 года. Вероятно, партитура была послана по почте или с оказией в Крым, где Чехов провел эту зиму.

в полном уединении. Единственными его верными друзьями и спутниками были три больших сенбернара.

Подводя итог взаимоотношений Рахманинова с мамонтовской оперой, следует признать, что, несмотря на все неполадки в работе, постоянную спешку и беспорядочность, вызывавшие у него часто досаду и раздражение, в целом этот период был несомненно плодотворным для его художественного роста. Именно здесь Рахманинов приобрел дирижерскую практику, позволившую ему в дальнейшем уверенно общаться с любым оркестром или оперным коллективом. Можно полагать, что многие из тех новаторских идей и намерений, которые были позже осуществлены им в Большом театре, зародились в этот период. Но еще более важным, быть может, было расширение сферы его личных и творческих связей. Если до поступления в Русскую частную оперу знакомства Рахманинова в мире искусства ограничивались преимущественно кругом музыкантов, более или менее близких к консерватории, то теперь он столкнулся с новой для него средой. И, конечно, мимо него не могли пройти те оживленные, горячие споры на разнообразные художественные темы, которые велись в ближайшем окружении Мамонтова. В процессе постановочной работы Рахманинову приходилось близко общаться с художниками мамонтовского круга, и его должны были заинтересовать их находки в области живописного колорита. Привлекала его опозитизированная трактовка образов русской природы, быта и истории, свойственная многим художникам этой группы.

Примером замечательной творческой дружбы двух больших художников могут служить отношения Рахманинова с Шаляпиным, начало которых относится к периоду их совместной работы в мамонтовской опере. Шаляпин выступал в нескольких операх, которыми дирижировал Рахманинов. Среди них следует прежде всего назвать «Русалку», где им был создан замечательный по силе образ Мельника, соединяющий бытовую характерность с подлинным высоким трагизмом. Партии Владимира в «Рогнеде» и Головы в «Майской ночи» не заняли важного места в шаляпинском репертуаре, но и они способствовали творческому росту великого артиста и выявлению некоторых сторон его замечательного дарования.

Общение Рахманинова и Шаляпина не ограничивалось их встречами в театре. Они много и охотно музицировали вдвоем, исполняя разнообразный оперный и камерный репертуар в домашней обстановке. Л. Д. Ростовцева вспоминает, как ей приходилось слышать у Сатиных исполнение Шаляпиным и Рахманиновым романсов Шумана «Я не сержусь», Даргомыжского «Старый капрал» и других произведений³⁵.

Трудно сказать, для кого из двух гениальных художников это общение оказалось более плодотворным. Рахманинов, обладавший

более высокой музыкальной культурой и уже известным артистическим опытом, помог Шаляпину отшлифовать его исполнение, достигнуть большей тонкости и законченности фразировки. Со своей стороны, Шаляпин открыл ему ту глубокую «правду интонации», секрет органического сочетания декламационной выразительности с песенной кантиленой («воплощения речитатива в мелодии», по выражению Мусоргского), которые составляют одну из важнейших и характернейших черт его пения. Этому благотворному взаимному влиянию Рахманинова и Шаляпина друг на друга следует приписать то, что в их исполнительской манере так много родственного и сходного.

Несмотря на то что Рахманинов сам был тогда еще молод, он оказался для своего друга певца в большой мере учителем и воспитателем, помог ему приобрести необходимые познания в области теории музыки и расширить общий музыкальный кругозор, о чем свидетельствует сам Шаляпин в своих воспоминаниях «Страницы из моей жизни»: «Отличный артист, великолепный музыкант и ученик Чайковского, он особенно поощрял меня заниматься Мусоргским и Римским-Корсаковым. Он познакомил меня с элементарными правилами музыки и даже немного с гармонией. Он вообще старался музыкально воспитать меня»³⁶.

Наиболее крупной совместной творческой работой Шаляпина и Рахманинова была подготовка к постановке «Бориса Годунова» на мамонтовской сцене. Хотя Рахманинов, уйдя из театра, не довел эту работу до конца, но есть все основания считать, что трактовка основных образов у Шаляпина и других исполнителей определилась во время занятий с ним в летние месяцы 1898 года, проведенные в имении Люботович. Готовясь выступить в партии Бориса Годунова, Шаляпин по-новому работал над ролью и основательно изучал всю оперу, так что свободно мог спеть любую из ее партий. «Когда я понял,— замечает он,— как полезно такое полное знание оперы, я стал так же учить и все другие целиком, даже те, которые пел раньше»³⁷.

Авторитет Рахманинова как музыканта был для Шаляпина всегда непререкаем, и после его ухода из мамонтовской оперы Шаляпин продолжал обращаться к нему за советом и помощью при разучивании новых партий. Так, вместе с Рахманиновым был им создан музыкальный образ Сальери в опере Римского-Корсакова, впервые увидевшей свет на мамонтовской сцене в 1899 году. «Я страшно увлекся этой совершенно новой задачей,— рассказывает сам артист,— и, зная, что все, что может затруднить меня, мне объяснит

* О занятиях Рахманинова с Шаляпиным летом 1898 года пишет и Е. Р. Винтер-Рожанская³⁷.

и облегчит С. В. Рахманинов, отправился к нему. Великолепный, чудесный артист С. В.!

...Иногда я предлагал Рахманинову изменить то или иное движение. Он говорил мне:

— Здесь это возможно, а здесь нельзя.

И, не искажая замыслов автора, мы нашли тон исполнения, очень выпукло рисующий трагическую фигуру Сальери»³⁹.

Популярность Рахманинова как композитора продолжала возрастать в эти годы. Его романсы и фортепианные пьесы, появляясь в концертных программах, пользовались неизменным успехом у публики. Одним из самых горячих пропагандистов рахманиновского творчества был А. Б. Гольденвейзер. 28 ноября 1898 года в квартетном собрании Московского отделения РМО им было сыграно в ансамбле с И. В. Гржимали и А. Э. фон Гленом «Элегическое трио», единственный раз исполненное публично с участием автора почти за пять лет до этого. Возобновление одного из крупнейших и наиболее значительных по замыслу сочинений Рахманинова привлекло внимание музыкальных кругов. Ю. Д. Энгель, отмечая успех трио, приветствовал молодого пианиста за то, что он решился поставить в программу своего первого выступления в квартетных вечерах РМО это «малоизвестное, но тем не менее высокоинтересное и талантливое произведение». Разбирая рахманиновское трио, критик указывал в качестве недостатка на некоторое однообразие его эмоционального колорита и чересчур обильное повторение одних и тех же оборотов. Вместе с тем он писал о глубоком впечатлении, производимом этой «поразительно сильной и в общем крайне оригинальной музыкой»⁴⁰.

Выступление в Лондоне. Петербургская премьера „Алеко“

Весна 1899 года была ознаменована двумя важными событиями в творческой биографии Рахманинова. Одним из них было его выступление в Лондоне в качестве дирижера и пианиста с исполнением собственных произведений, другим — постановка «Алеко» в Петербурге в связи со столетием со дня рождения Пушкина.

Участие Рахманинова в концерте Лондонского филармонического общества 19 апреля было его первым зарубежным выступлением. В этом концерте была исполнена под его управлением симфоническая фантазия «Утес», кроме того, он дирижировал арией из «Князя Игоря» Бородина, которую пела английская певица Эндрей, и сыграл две своих пьесы из оп.3, включая прелюдию *cis-moll*,

ставшую знаменитой в Англии еще со времени ее исполнения Зилоти в 1898 году *. Вторым отделением, включавшим Пятую симфонию Бетховена, дирижировал известный английский композитор и музыкальный деятель А. К. Мэккензи.

Выступление Рахманинова получило широкое отражение в печати. Среди многочисленных откликов были и критические голоса. Но в целом лондонская пресса высоко оценила замечательное дарование молодого русского музыканта. Рецензент журнала «Musical Opinion», поражаясь быстроте и легкости, с которыми была утверждена слава Рахманинова, находил в этом признак его гениальности. Автор этого отзыва отмечал мастерство композитора, проявившееся в его «Элегическом трио», «индивидуальную прелесть» его фортепианных пьес, хотя и не свободных от влияния Шопена. Но особенно высоко оценивалась критиком фантазия «Утес», в которой, по его словам, сила выражения соединяется с большой творческой изобретательностью ⁴². В другом авторитетном музыкально-критическом органе, «Musical Times», несмотря на некоторые критические замечания по поводу этого же произведения, подчеркивалось, что «в тот период жизни, когда большинство композиторов умеет только облекать свои маленькие безделки красивой музыкальной фразеологией, Рахманинов блещет достоинствами своего исключительного мастерства». Здесь же мы читаем: «Как дирижер, Рахманинов показал себя в очень выгодном свете. Он полностью владеет оркестром, его приемы совершенны. Его игра на фортепиано равноценна дирижированию ...Мистер Рахманинов может считать свое первое выступление в Англии безусловно успешным» ⁴³.

Вернувшись из поездки в Лондон, Рахманинов узнал о том, что «Алеко» предполагается включить в программу большого «пушкинского праздника», организуемого Комитетом соединенных литературных и художественных обществ в Таврическом дворце в дни юбилейных торжеств по случаю сотой годовщины рождения великого поэта. Получив это известие от своего учителя Аренского, он писал: «Мне жаль только, что я об этом не узнал раньше. Мне кажется, что для такого торжества я бы мог написать специально что-нибудь более достойное постановки, чем „Алеко“, которого я стал запрещать уже ставить на сценах»⁴⁵. Тут же, впрочем, он называет Дейша-Сионицкую (певшую партию Земфиры в первой

* В Англии, — сообщают С. Бертенсон и Дж. Лейда, — Рахманинов был уже известен как автор прелюдии, и все газетные заметки и критические отзывы основывались на этом сочинении. Зилоти мог предупредить его об этом, но Рахманинов совершенно не ожидал встретить эту фортепианную пьесу под такими наименованиями, как „Пожар Москвы“, „Судный день“ и даже „Московский вальс“»⁴¹

** Об отзывах английской прессы на выступления Рахманинова см. также «Воспоминания о моем учителе и друге С. В. Рахманинове» Е. Ю. Жуковской⁴⁴.

постановке Большого театра) и Шаляпина как наиболее желательных для него главных исполнителей и задает ряд вопросов, связанных с подготовкой спектакля.

Исполнение оперы действительно оказалось превосходным, и в этом отношении надежды композитора вполне оправдались. Кроме Шаляпина и Дейша-Сионицкой в числе солистов были И. В. Ершов — Молодой цыган и Я. А. Фрей — Старый цыган. Участвовали Придворный оркестр с его руководителем Г. И. Варлихом, хор и балет Мариинского театра. Режиссура принадлежала О. О. Палечеку.

Несмотря на мало благоприятствовавшую внимательному слушанию обстановку пышного торжества с его показным великолепием и обычными при этом неполадками, «Алеко» имел большой успех. Рахманиновская опера вызвала единодушное одобрение критики, выделявшей ее из числа всех остальных произведений, исполненных на этом праздничном вечере *. Рецензенты выражали удивление по поводу того, что она не удержалась в репертуаре Большого театра. Положительно оценивались также постановка и исполнение. В отчете, напечатанном «Петербургской газетой», мы читаем: «Несмотря на небольшие размеры сцены, группы прекрасно были расположены. Большой успех выпал на долю г-жи Сионицкой... Сцены ведет она горячо, а за песню „Грозный муж“ она была вызвана даже сдержанной публикой вчерашнего праздника. Удостоился горячих одобрений г. Ершов после своей серенады, а г. Шаляпина даже заставили повторить ариозо, которое он действительно передает весьма прочувствованно. Голос его производит прекрасное впечатление». Сообщая далее, что по окончании оперы композитор был вызван вместе с исполнителями, автор корреспонденции отмечает: «Это еще совсем молодой человек, лет 25, не более, на вид; публика тепло встретила его появление на сцене»⁴⁹.

Сам Рахманинов остался очень доволен постановкой в целом, а исполнение Шаляпина привело его в восторг своей глубокой драматической правдой и силой выражения. Спустя уже более полутора месяцев после спектакля он писал Слову: «...Алеко, от первой до последней ноты, пел великолепно. Оркестр и хор были великолепны. Солисты были великолепны, не считая Шаляпина, перед

* Музыкальная часть вечера открылась специально написанным по случаю пушкинского юбилея хором дилетантствующего композитора сановника А. С. Танеева «Боже, царя храни». Газета «Новое время» признавала, что музыка этой вещи показалась публике «вялой и скучной и не удостоилась ни одного хлопка»⁴⁶. Холодно встречены были также впервые исполнявшаяся музыка к поэме «Бахчисарайский фонтан» Аренского, его же хор «Анчар» и «Вакхическая песня» Кюи. Как отмечалось в «Петербургской газете», после исполнения первого из этих сочинений автор не был даже ни разу вызван, хотя, по мнению корреспондента, «он этого заслужил»⁴⁷.

которым они все, как и другие, постоянно бледнели. Этот был на три головы выше их. Между прочим, я до сих пор слышу, как он рыдал в конце оперы. Так может рыдать только или великий артист на сцене, или человек, у которого такое же большое горе в обыкновенной жизни, как и у Алеко. Вообще из всей этой поездки я вынес большое удовольствие...»⁴⁹.

Блестящий успех «Алеко» мог до известной степени загладить то тяжелое впечатление, которое все еще оставалось у композитора от провала его Первой симфонии в этом же городе. Рахманинов имел право считать себя в конечном счете победителем. С этого времени его репутация как одного из талантливейших представителей молодого композиторского поколения упрочивается в Петербурге.

Новый творческий подъем

Впечатления, связанные с концертной поездкой в Лондон и с присутствием на петербургской премьере „Алеко“, способствовали поднятию общего тона у Рахманинова и улучшению его творческого самочувствия. Лето 1899 года он провел в Воронежской губернии, в имении агронома Ю. И. Крейцера, семья которого была связана близкими дружескими отношениями с семейством Сатиных. Как всегда, летний отдых соединялся у Рахманинова с напряженной творческой работой. О том, как проходило здесь время, рассказывает дочка Крейцера, Е. Ю. Жуковская, занимавшаяся у Рахманинова по фортепиано и теории музыки. День начинался рано. Часы между утренним завтраком и обедом посвящались занятиям: «От девяти до одиннадцати часов он (Рахманинов. — Ю. К.) упражнялся на фортепиано. Играл он гаммы — в двойных терциях, секстах, октавах, арпеджио в разных комбинациях, упражнения, начиная с медленного темпа и кончая быстрым. Играл он также учебные этюды, а затем переходил к этюдам Шопена, из которых ежедневно учил этюды в двойных терциях, секстах, октавах и заканчивал свои занятия всегда с *molto* этюдом. Этюды Шопена тоже играл в медленном и в быстром движении. Затем наступала тишина. Очевидно, от одиннадцати часов и до обеда он занимался композицией. Никто никогда его об этом не спрашивал. Иногда он что-то наигрывал, и чувствовалось, что он сочиняет»⁵⁰.

После обеда отдыхали, занимались играми и чтением (в Красненьком, как называлось скромное имение Крейцеров, была хорошая большая библиотека), когда спадала жара, отправлялись на прогулки. Рахманинов любил иногда уединяться и уезжал в облюбованные им места один. Часы досуга заполнялись также музицированием. По воспоминаниям Жуковской, Рахманинов охотно играл

разнообразные произведения фортепианной литературы, которые он помнил наизусть. Одним из любимых занятий было пение квartetом, в состав которого входили брат и сестра Крейцеры, сам Рахманинов и его двоюродная сестра Н. А. Сатина, гостившая в Красненьком. Аранжировка на четыре голоса обычно производилась Рахманиновым тут же, экспромтом, и выучивалась по слуху. Наряду с русскими песнями и частушками, слова которых часто импровизировались, пели сочиненный около этого времени рахманиновский хор «Пантелей-целитель» на стихи А. К. Толстого. Этим летом был сочинен шуточный романс, посвященный Н. А. Сатиной, «Икалось ли тебе» на перефразированный текст стихотворения П. А. Вяземского. Надпись, сделанная Рахманиновым на автографе: «Нет! не умерла моя муза, Наташа», служит шутивным признанием его начавшегося творческого подъема*.

Новый успех принесло Рахманинову исполнение «Утеса» в симфоническом собрании Московского отделения РМО 6 ноября 1899 года. Растущий интерес к рахманиновскому творчеству, особенно ярко проявившийся в связи с его выступлением в Лондоне и петербургской постановкой «Алеко», побудил, видимо, Сафонова включить в программу руководимых им концертов это произведение, прозвучавшее в Москве лишь однажды более пяти лет тому назад. Публика горячо приветствовала композитора, вновь появившегося на эстраде после значительного перерыва. Сочувственно откликнулась и критика. Так, Кругликов, отмечая, что ему не удалось познакомиться с этой пьесой, когда она исполнялась впервые в 1894 году, писал: «Теперь я был свидетелем очень крупного его успеха. Конечно, значительную долю его надо приписать исполнению, действительно отлично удавшемуся. Но, без сомнения, пьеса и сама за себя говорит довольно убедительно. В ней много колорита, выразительности, в ней есть музыка». Указывая на естественные влияния таких выдающихся мастеров современности, как Римский-Корсаков, Чайковский, Вагнер, критик подчеркивал: «Говорю не про заимствования, которых здесь нет. А про общность приема». Особенно высоко оценивал Кругликов заключительный раздел фантазии с мощным драматическим нарастанием, в котором, по его словам, слышится «что-то стихийно-громоздкое»⁵².

Не менее благоприятным был отзыв Энгеля, который также высказывался об этом сочинении «по первому разу». Откликнувшись на исполнение рахманиновского «Утеса» с некоторым опозданием, он писал в статье, посвященной программе следующего симфонического собрания: «Пользуюсь случаем, чтобы сказать несколько слов об интересном произведении, исполнявшемся в прошлом (втором) сим-

* Подробности о сочинении этого романса сообщает Е. Ю. Жуковская⁵¹.

фоническом собрании Общества... Фантазия г. Рахманинова — превосходное произведение, подкупающее слушателя силой выражения, образностью и глубиной настроения... Оригинальное дарование автора сказывается и в своеобразной выразительной мелодике произведения, и в его гармоническом строении, и в оркестровке, чрезвычайно тонкой, яркой и вагнеровски сочной, хотя и не лишенной изредка эффектов, более доступных для глаз читающего партитуру, чем для ушей слушающего»⁵³.

В ряде газетных отзывов выражалось сожаление по поводу того, что столь одаренный и многообещающий молодой композитор, чрезвычайно ярко и продуктивно начинавший свою творческую деятельность, давно уже не выступает с новыми сочинениями.

Как пианист, Рахманинов изредка выступал в ансамбле с Гольденвейзером, исполняя с ним свою Фантазию ор. 5 и произведения других композиторов. В 1898—1900 годах начинаются его совместные выступления с Шаляпиным, ставшие одним из выдающихся явлений московской музыкальной жизни. Трудно было говорить об исполнении Рахманиновым фортепианной партии как об аккомпанементе: он являлся достойным партнером великого певца. Ансамбль его с Шаляпиным был неповторим по глубине проникновения в образный строй музыки, художественной силе и законченности, замечательному внутреннему контакту между исполнителями.

Большое внимание привлек концерт Шаляпина с участием Рахманинова и Гольденвейзера в большом зале Благородного собрания 9 марта 1900 года. В этом концерте впервые был исполнен вокальный монолог Рахманинова «Судьба» на стихи А. Н. Апухтина, посвященный композитором Шаляпину и написанный в расчете на его исполнительские данные. Рахманинов и Гольденвейзер сыграли на двух роялях «Пляску смерти» К. Сен-Санса, Вальс и Тарантеллу Н. Г. Рубинштейна в переложении Э. Л. Лангера *. В своих концертных выступлениях с Рахманиновым Шаляпин с успехом пел также арию Алеко.

Весной 1900 года Рахманинов провел некоторое время в Крыму, возле Ялты, куда его пригласила баронесса А. А. Ливен, с которой он был связан благодаря своему участию в концертах возглавлявшегося ею Дамского благотворительного тюремного комитета. Здесь возобновились встречи Рахманинова с Чеховым. В это время в Крыму находилось много видных представителей литературно-художественного мира. В апреле приехал сюда Художественный театр. Главной целью этой поездки было желание показать Чехову его пьесы, которые писатель не мог увидеть в Москве, так как про-

* Рахманинов предполагал сыграть с Гольденвейзером свою Фантазию для двух фортепиано ор. 5, но почему-то отказался от этой мысли⁵⁴.

грессирующая болезнь легких заставляла его постоянно жить на юге. «Мы ехали к Антону Павловичу», — пишет Станиславский⁵⁵. Гастроли театра начались в Севастополе. «Из Севастополя, — продолжает Станиславский свой рассказ об этой поездке, — мы переехали в Ялту, где нас ждал почти весь русский литературный мир, который, точно сговорившись, съехался в Крым к нашим гастролям. Там были в то время Бунин, Куприн, Мамин-Сибиряк, Чириков, Станюкович, Елпатьевский и, наконец, только что прославившийся тогда Максим Горький... Кроме писателей в Крыму было много артистов, музыкантов, и среди них выделялся молодой С. В. Рахманинов. Ежедневно, в известный час, все актеры и писатели сходились на даче Чехова, который угощал гостей завтраком»⁵⁶.

Рахманинов бывал на спектаклях Художественного театра и раньше. Теперь он получил возможность ближе познакомиться с деятелями этого чрезвычайно симпатичного ему по направлению театрального коллектива.

Глубокая общность художественных взглядов и влечений была источником того взаимного дружеского чувства, которое возникло у Рахманинова и Бунина, впервые узнавших тогда друг друга. Вспоминая о начале своего знакомства с Рахманиновым спустя более сорока лет, уже после смерти композитора, Бунин писал: «При моей первой встрече с ним в Ялте произошло между нами нечто подобное тому, что бывало только в романтические годы молодости Герцена, Тургенева, когда люди могли проводить целые ночи в разговорах о прекрасном, вечном, о высоком искусстве»⁵⁷. Рахманинов, сидя вдвоем с Буниным ночью на берегу моря, обнял его и произнес: «Будем друзьями навсегда!» В дальнейшем между ними не сложилось тесных дружеских отношений, встречи их носили эпизодический характер. Но творчество Бунина всегда оставалось дорогим и близким Рахманинову, и портрет писателя неизменно стоял на его рабочем столе⁵⁸.

Находясь в Ялте, Рахманинов навещал жившего здесь тяжело больного Вас. С. Калинникова, который был уже недалек от своей кончины. Эти посещения служили большой моральной поддержкой для умирающего композитора. «Рахманинов очень мило со мной держится, — сообщал Калинников Кругликову, — часто навещает меня и дружески беседует. Иногда садится за фортепиано и знакомит меня в своей превосходной передаче с новыми произведениями Глазунова, Танеева, Аренского и др. Я очень люблю его слушать, особенно после столь продолжительной музыкальной голодовки»⁵⁹.

* Калинников был восторженным поклонником рахманиновского творчества и внимательно следил за его развитием из своего вынужденного крымского уединения. Так, глубоко взволнованный резко отрицательными отзывами прессы о Первой симфонии Рахманинова, он писал Кругликову 20 апреля 1897 года: «Для

Рахманинов старался поддержать Калинникова и материально, взяв на себя посредничество в его издательских взаимоотношениях с Юргенсоном.

Помимо узкого круга друзей и знакомых из области литературы и искусства Рахманинов мало с кем общался в Крыму, стремясь сосредоточиться на творческой работе. «Занимаюсь не особенно много, но аккуратно», — писал он Слонову 10 мая ⁶¹.

Из Крыма он поехал в Италию с намерением продолжать работу над сочинениями, которые давно уже были начаты или задуманы. Прежде всего надо было заняться оперой «Франческа да Римини», так как либреттист М. Чайковский напоминал Рахманинову о взятых обязательствах и, в случае его отказа, собирался передать либретто другому композитору. По приезде в Италию Рахманинов писал М. Чайковскому из местечка Варацце возле Генуи *, где он решил поселиться, прося автора либретто дать ему время до осени для окончательного ответа. Начало письма звучит довольно пессимистически: «С тех пор, как я был у Вас в Клину, прошло два года, и в эти два года я, кроме одного романса, не сочинил ни одной ноты. Вообще эту способность сочинять я потерял совершенно, по-видимому, и все мои помыслы направлены к тому, чтобы ее вернуть» ⁶². Вслед за этим Рахманинов сообщает, что хотел летом работать над «Франческой».

Создавать оперу он начал с дуэта Франчески и Паоло, который в основном был, по-видимому, сочинен в Италии **. Однако шумный, беспокойный образ жизни приморского городка мало благоприятствовал сосредоточенному творческому труду. Рахманинов страдал и от одиночества в чужой для него обстановке, вдалеке от своих друзей и близких. «Мне скучно без русских и России, — признается он. — Я увидел, что путешествовать одному еще можно, пожалуй, за границей; но ж и т ь одному, без семьи или без людей, ее заменяющих, тяжело» ⁶³. Пробыв в Италии немногим более месяца, он решает вернуться на родину, о чем с удовлетворением сообщает Н. С. Морозову: «Уезжаю отсюда с восторгом и с твердым намерением по приезде домой много заниматься» ⁶⁴.

меня все эти отзывы о Рахманинове странны: я привык его ставить очень высоко и считаю целой головой выше себя и вдруг... Чудно! Что-нибудь тут не так» ⁶⁰.

* В Варацце находилась дача Шалаяпина, к которому и приехал сначала Рахманинов, но вскоре он снял отдельную комнату в пансионе.

** В списке своих сочинений, который был составлен Рахманиновым в 1917 году по просьбе Асафьева, указывается, что сцена Франчески и Паоло была сочинена им в июле 1900 года ⁶³. Но не известно, была ли она тогда же записана. Обладая феноменальной памятью, Рахманинов иногда заносил на бумагу то, что было им сочинено, лишь по прошествии довольно длительного времени. В эскизной записи всей оперы ⁶⁴ наброски этой сцены помещены на соответствующем ей месте, то есть после пролога и первой картины.

В России снова Рахманинов поселился у Крейцеров в Красненьком. К осени были закончены две части его фортепианного концерта (вторая и третья), которые он исполнил 2 декабря в большом зале Благородного собрания с оркестром под управлением Зилоти.

Этот концерт, в котором участвовал также Шаляпин, был организован Дамским благотворительным тюремным комитетом и привлек небывалое количество слушателей. В печати отмечалось, что публика заполнила не только весь зал, но и прилегающие к нему фойе. «Это был выдающийся и по интересу и по успеху концерт», — писали «Новости дня»⁶⁷. Особый интерес придавало концерту участие трех популярных в Москве высокоодаренных артистов и то, что в программе его стояло давно уже ожидавшееся московскими музыкантами и любителями музыки новое произведение Рахманинова. «На нашем музыкальном горизонте, — читаем мы в той же газете, — это яркое созвездие, их концерт — своего рода событие. Все, начиная от программы и кончая исполнением, представляло в этом концерте глубокий интерес и новизну»⁶⁸. В таком же тоне писал Кашкин: «Трое молодых артистов представляли яркие образцы и задатки того, что музыкальная Россия может и должна сделать в близком будущем»⁶⁹.

Зилоти, хорошо известный московской публике как блестящий пианист крупного виртуозного плана, впервые в России выступал в качестве дирижера, продирижировав увертюрой-фантазией «Ромео и Джульетта» Чайковского, двумя частями из его Третьей сюиты (Элегия и финальные вариации) и увертюрой к опере «Сон на Волге» Аренского. Его дирижерский дебют оказался весьма успешным. По словам Кашкина, «в лице А. И. Зилоти Москва видела настоящего дирижера, который и в богатой этого рода талантами Германии не прошел бы незамеченным».

В отзывах на исполненные две части рахманиновского концерта подчеркивались не только ярко оригинальное дарование композитора, но и высокая художественная зрелость и законченность его нового произведения. «Его крупный талант, — писал Кашкин, — давно обратил на себя внимание не только в России, но и за границей, теперь талант этот является как бы просветленным, сознавшим свою внутреннюю силу и поэтому чуждым всякой изысканности, погони за чрезвычайными эффектами гармонии и инструментовки, что замечалось ранее. Классическая ясность формы, широкая мелодия, роскошь и сила гармонии заставляют назвать это произведение в полном смысле слова замечательным»⁷⁰. Ограничиваясь пока лишь общей оценкой, критик откладывал более подробную характеристику рахманиновского концерта до знакомства с ним в полном виде.

Рецензент «Новостей дня» отмечал поэтичность, мягкость звучания *Adagio sostenuto*, вкус и творческую изобретательность, с ко-

торыми разрабатывается тема этой части. В финальном Allegro scherzando, по его мнению, «тематизм... развит сильнее, искренность автора прямо уже увлекает, гармония в чисто русском стиле... Инструментован концерт бесподобно: все в нем обходится без крику и преднамерения, красиво, воздушно...» «И вообще две части концерта г. Рахманинова,— заключает автор рецензии,— не оставляют желать ничего лучшего»⁷¹.

Остальные рецензенты не расходились в своих оценках с приведенными отзывами. Можно сказать, что критика на этот раз настолько же единодушно приветствовала новое сочинение Рахманинова, насколько единодушно отрицательным было в 1897 году отношение петербургской прессы к его Первой симфонии.

К весне 1901 года была закончена и первая часть концерта. 24 апреля Рахманинов сыграл свой Второй концерт в полном виде у Гольденвейзера в присутствии группы московских музыкантов, среди которых был Танеев *. В том же году были написаны еще два крупных его произведения — Вторая сюита для двух фортепиано и соната для виолончели и фортепиано **. Публичное исполнение всех этих сочинений состоялось в конце 1901 года, вылившись снова в крупное музыкальное событие.

Концерт был исполнен автором 27 октября в симфоническом собрании Филармонического общества под управлением Зилоти, приглашенного Обществом с начала этого сезона в качестве постоянного дирижера. Наиболее обстоятельный отзыв, как и годом раньше, после исполнения двух частей концерта, принадлежал Кашкину, который остался верен своей прежней высокой оценке произведения и повторил ее частично даже в тех же самых выражениях: «Превосходное впечатление, оставленное двумя частями его (Рахманинова.— Ю. К.) концерта,— теперь подтвердилось, когда сочинение явилось в целом виде. Благородное изящество стиля, пленительная

* Рахманинов посвятил Второй фортепианный концерт известному московскому врачу — невропатологу и гипнотизеру Н. В. Далою, лечение у которого способствовало укреплению его нервной системы и преодолению душевного кризиса. Общение с этим широко образованным, умным и проникательным врачом благотворно влияло на композитора и в дальнейшем. В 1912 году он писал М. С. Шагинян: «Недаром за все эти двадцать лет (то есть с самого начала его творческой деятельности. — Ю. К.) моим, почти единственным, доктором были: гипнотизер Даль да две моих двоюродных сестры... Все эти лица или, лучше сказать, доктора учили меня только одному: мужаться и верить»⁷².

** Создание сюиты, обозначенной ор. 17, предшествовало полному завершению Второго фортепианного концерта. 17 февраля 1901 года Рахманинов сообщал Гольденвейзеру об окончании трех ее частей⁷³. В авторском списке сочинений указано, что она написана в период с декабря 1900 по апрель 1901 года⁷⁴. Виолончельная соната, по указанию композитора, была написана летом 1901 года⁷⁵. Однако после этого он, по-видимому, еще продолжал шлифовать свое произведение, так как на рукописи стоит дата 15 декабря 1901 года.

красота гармонии и возвышенный подъем поэтического настроения заставляют считать его новый концерт в высшей степени замечательным произведением. К этому нужно еще прибавить и удивительно мастерское применение средств оркестра, чарующего своей звуковой прелестью»⁷⁶. Рахманинов, по словам маститого критика, миновал юношеский период «*Sturm und Drang*», представая в своем новом концерте законченным мастером, «свободным от всякой изысканности и в то же время обладателем всех средств новейшей музыки».

Следующие произведения Рахманинова подтвердили справедливость этого суждения, хотя их новаторское значение не было столь же крупным и выдающимся, как Второго фортепианного концерта. О сюите для двух фортепиано, которую сыграли Рахманинов и Зилоти в следующем собрании Филармонического общества 24 ноября, «Новости дня» писали: «Это ряд изящных номеров. Сделаны они для двух фортепиано великолепно, с большим опытом, а исполнены были самим автором с г. Зилоти — прямо артистически...»⁷⁷.

Виолончельная соната была впервые исполнена 2 декабря в концерте, организованном Дамским благотворительным тюремным комитетом с участием Рахманинова, Брандукова и Изаи. Выступление прославленного бельгийского скрипача было единственным в данном сезоне в Москве. «Новости дня» признавали, что «это был, бесспорно, один из самых боевых вечеров музыкального сезона»⁷⁸.

Кашкин, называя рахманиновскую сонату превосходной, констатировал: «Мы можем только сказать, что г. Рахманинов является в этом произведении не только сильным талантом, но и большим мастером. Он понял могущество простоты и пишет так чисто и ясно, как вполне зрелый художник»⁷⁹.

Блестяще показал себя Рахманинов и как пианист-ансамблист, исполнив вместе с Изаи и Брандуковым трио Чайковского. По словам Кашкина, это произведение редко удается слышать в таком великолепном исполнении. Тот же критик указывал, что исключительный по мастерству аккомпанемент Рахманинова в значительной степени возмещал отсутствие оркестра в Четвертом концерте Вьетана, сыгранном Изаи.

Второй фортепианный концерт и другие сочинения рубежа XIX—XX веков

Вторым фортепианным концертом c-moll op. 18 (1901) и другими произведениями, сопутствовавшими ему или созданными непосредственно после его окончания, Рахманинов поставил себя в ряд крупнейших мастеров русской музыки. Пора исканий осталась позади.

Были преодолены сомнения и колебания, рождавшиеся неуверенностью в себе, неумением четко определить свой особый, самостоятельный путь, свой круг художественных задач и средств их решения.

В XX век Рахманинов вступал вполне сложившимся художником, с неповторимо своеобразным творческим обликом и выработанной манерой письма.

Концерт этот занял особое место в творчестве Рахманинова, став едва ли не самым популярным его сочинением не только благодаря высокому художественному благородству, красоте и выразительности тем, законченности общей концепции, но и потому, что композитор необычайно ярко сумел воплотить в нем то настроение радостного возбуждения, подъема, ожидания чего-то нового, которым охвачены были широкие круги русского общества на пороге наступающего столетия.

Именно к этому времени относится известная крылатая фраза Горького из письма Чехову: «Право же — настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее»^{* 80}. Горький призывал не к уходу от реальной жизни в область красивого вымысла и не к затушевыванию отрицательных сторон существующей действительности, а к тому, чтобы пробуждать в людях жажду лучшего будущего и укреплять у них веру в его возможность и достижимость, в свою собственную силу и достоинство.

Лейтмотивом многих литературных произведений становится горьковское «Человек — это звучит гордо». Тема роста человеческой личности, преодоления всех внешних и внутренних препятствий, мешающих ее полному раскрытию и самоутверждению, лежит и в основе наиболее выдающихся образцов русской музыки той же поры (например, симфония c-moll Танеева, сонаты и симфонии Скрябина). Во Втором фортепианном концерте Рахманинова она выражена с особой лирической непосредственностью, теплотой и поэтической озабоченностью чувства. При наличии ярких драматических контрастов и столкновения противоборствующих начал, музыка концерта носит в целом светлый, гармонически ясный характер. Его основным мотивом является воспевание красоты и радости жизни, воплощенное во множестве выразительных оттенков и градаций от тихого созерцания до восторженного, ликующего пафоса.

Трудно указать в музыкальной литературе другое произведение крупной формы, в котором бы до такой степени доминировало песенно-мелодическое начало. Мелодическая широта, кантиленность основных тем определяет и характерно рахманиновский тип развер-

* Письмо датировано январем 1900 года.

тывания, совершающегося плавно и постепенно, почти без цезур и перерывов. Разделы музыкальной формы тесно спаяны между собой и даже не переходят, а «перетекают» друг в друга. Но это нигде не вызывает ощущения лирической аморфности и бесформенности благодаря очень точному ощущению Рахманиновым «музыкального времени», верному распределению кульминаций и пропорциональности общей структуры. При своеобразии рахманиновского типа развития, обусловленного господствующей ролью лирически-песенного начала, в трактовке формы композитор остается в достаточной мере «классическим». Не отступая существенно от традиционных конструктивных схем, он переосмысливает их «изнутри».

В качестве формообразующего фактора, способствующего прочности сочленений и наполняющего целое стремительной энергией развития, выступает тот специфически рахманиновский упругий, императивный ритм, который обращал внимание современников уже в более ранних произведениях композитора. Широкий разлив воодушевленно-лирической песенной мелодики сочетается в концерте с неумолимо строгой ритмической дисциплиной, являющейся выражением сдерживающего и организующего волевого начала. «Так бывает у Бетховена,— писал Асафьев,— и, конечно, Рахманинов на тех страницах своей музыки, где приливы волн интонаций разбиваются о сдерживающие окрики управляющего ими ритма, уяснял перед собой смысл аналогичных бетховенских „аппассионатных“ целеустремлений и тем острее оттачивал свои ритмы. Итак, рядом: интенсивнейшие порывы от величия внутренней душевной тревоги; и сейчас же мощная организующая сила ритма, как оборона против душевного хаоса и прорыва плотины дисциплинированной воли стихией чувствований»^{* 81}.

Характерные, индивидуально своеобразные черты мелодики, гармонии, инструментовки Второго концерта становятся определяющими для большого периода рахманиновского творчества. Показательно, что если в предыдущих сочинениях Рахманинова критика обращала внимание главным образом на колоритность гармонии и оркестрового звучания, то теперь во всех отзывах подчеркивался мелодический дар композитора, проявляющийся в изумительной красоте, широте и певучести его тем. И действительно, необычайно рельефные, мелодически широко развернутые, насыщенные по выражению темы концерта раньше всего остального увлекают и захватывают слушателя. Рисунок мелодии становится у Рахманинова гораздо

* Замечу, что создание романа «Судьба», в основу которого взят «мотив судьбы» из Пятой симфонии Бетховена, могло быть связано с особым интересом Рахманинова к бетховенскому «стучащему» ритму, находящему своеобразное преломление в ряде его произведений.

более свободным, ясным и пластически законченным, приобретает широту и гибкость, которой не доставало некоторым более ранним его произведениям, где отдельные экспрессивно заостренные интонации не всегда достаточно органично складываются в единую, непрерывно развивающуюся линию.

Во Втором фортепианном концерте Рахманиновым впервые был найден подлинный органический синтез различных принципов мелодического развития, взаимодействием и взаимопроникновением которых определяется своеобразие его мелодики. В литературе неоднократно указывалось на особый характерный сплав в мелодическом стиле Рахманинова принципов лирически напряженной мелодики Чайковского с методами вариантно-попевочного развития, в большой степени свойственными композиторам петербургской школы, в частности Римскому-Корсакову *. В раннем рахманиновском творчестве соединение этих элементов носило подчас несколько механический характер (так, в Первой симфонии иногда ощущается несоответствие приемов тематического развития, идущих от драматического симфонизма Чайковского, интонационному строю мелодики, окрашенной в эпические «кучкистские» тона). Здесь же сочетание их приводит к новому стилистическому качеству.

От народной песни идут такие качества рахманиновской мелодики, как широта и плавность дыхания, преобладание диатоничности, ритмическая ровность и размеренность, большая роль поступенного движения и т. д. Вместе с тем мелодии Рахманинова носят, как правило, лирически обобщенный характер и редко обнаруживают в своем строении непосредственное сходство с определенными жанрами народно-песенного творчества.

Роль и сфера применения различных принципов мелодического развития до известной степени дифференцируются в его творчестве. Так, приемы секвентного развития обычно (хотя не исключительно) используются композитором в продолжающих построениях, тогда как в основном изложении темы он чаще прибегает к плавному, постепенному развертыванию мелодической линии, как бы вырастающей из первоначального небольшого зерна (наиболее яркий образец — тема главной партии в первой части Второго концерта). Особенно характерны в своей неповторимо индивидуальной поэтической прелести и обаянии медленно развертывающиеся, текучие лириче-

* См. специальное исследование Л. А. Мазеля «О лирической мелодике Рахманинова» ⁸². Автор подчеркивает, что Рахманинов отразил в этом отношении исторически закономерный процесс сближения двух основных тенденций русской музыки второй половины XIX века, но если у композиторов меньшего масштаба дарования этот процесс получил эклектическое выражение, то Рахманинов благодаря своему исключительному мелодическому дару сумел достигнуть органического сочетания различных типов русской мелодики ⁸³.

ские мелодии узкого диапазона с неизменным возвращением к одному опорному звуку. Казалось бы, в них не происходит никаких «событий». Но при внешней неподвижности и однообразии рисунка накапливается скрытое эмоциональное напряжение, с тем большей силой прорывающееся в одной кульминационной фразе или даже одной ярко экспрессивной, «открытой» по выражению интонации. Не менее своеобразен и другой тип, в котором наиболее выразительный оборот находится в самом начале, а затем мелодия словно застывает на одном уровне или медленно, уступчатым, колышущимся движением опускается к исходной точке.

Асафьев, образно характеризуя напевную лирическую мелодику Рахманинова, писал, что она «всегда стелется, как тропа в полях». Дополняя эту характеристику другими эпитетами и сравнениями, он говорит о рахманиновских «мелодиях-далях», вспоминает слова И. Е. Репина: «озеро в весеннем разливе, русское половодье». «Но при этом,— замечает исследователь,— воображение добавляло образ могучей, плавно и глубоко ритмично медленно реющей над водной спокойной стихией властной птицы»⁸⁴.

В этих, быть может, несколько произвольно выбранных (как и всякие, впрочем, образно-поэтические сравнения) аналогиях важен один общий момент: невольно возникающие при слушании музыки Рахманинова пейзажные ассоциации, причем это образы именно русской природы, с ее широкими просторами и некоторой однородностью ландшафта.

Характерным складом рахманиновской мелодики в большой мере определяются и другие стороны музыкального языка композитора, в частности — его гармония. Гармонические средства, которыми пользуется Рахманинов, в общем не выходят за пределы норм позднеромантического стиля: основой его гармонии остается развитая мажор-минорная тональная система с широким применением альтераций, внутритональных отклонений и т. д. Но характер использования этих средств у него своеобразен, что позволяет говорить если не о совершенно оригинальной «гармонии Рахманинова» (подобно, например, гармонии Скрябина), то об особой, индивидуальной манере его гармонического письма.

В этой сфере рахманиновского творчества можно наблюдать эволюцию, аналогичную той, которая происходит в его мелодике. Гармония становится у Рахманинова более плавной, спокойной и, если можно так выразиться, певучей. Он отказывается от преднамеренных колористических эффектов и специфических по выразительности оборотов, которые играют подчас значительную роль в ранних его произведениях. Так, во втором фортепианном концерте мы почти не встретим так называемый «мнимый» септаккорд, в котором современники усматривали едва ли не самый типичный признак гар-

монии молодого Рахманинова. Лишь изредка он мелькает в фигурациях, а в открытом виде применяется только один раз, в заключительном построении медленной части (такт 8 от конца), причем в мажорном варианте, придающем ему скорее томно-мечтательный, чем элегически-скорбный характер.

Как в мелодике Рахманинова, так и в его гармонии богатство и тонкость оттенков выразительности совмещаются с постоянством основного характера. Это проявляется, в частности, в ярко выраженной склонности композитора к длительному пребыванию в одной тональности. Модуляции осуществляются им обычно очень мягко и постепенно, он как бы неторопливо наслаивает широкие гармонические пласты один на другой, избегая неожиданного сопоставления далеких тональностей. Характерна тенденция к взаимопроникновению мажора и минора, особенно «оминоривание» мажора, достигаемое как посредством понижающих альтераций (например, столь излюбленный композитором гармонический мажор), так и путем внутритональных отклонений. При этом в качестве носителя активного, мужественно-волевого начала чаще выступает минор, в лирических же эпизодах Рахманинов предпочитает «смягченный» мажор, окрашенный отдельными элементами минорности.

Своеобразие гармонического языка Рахманинова связано и с его аккордикой. Широкое использование септаккордов и нонаккордов (преимущественно с малой септимой в основании), часто обильно уснащенных задержаниями, хотя и не колеблет ясно слышимой тональной основы, но повышает удельный вес неустойчивых элементов. Любимые Рахманиновым цепочки аккордов доминантового звучания отдалают наступление конечного устоя и временами придают гармонии колорит зыбкой текучести. Наряду с этим целые большие построения охватываются иногда тоническим органичным пунктом, и функциональная основа их остается по существу неизменной, расцветиваясь лишь короткими, эпизодическими отклонениями. Таким образом достигается разнообразие оттенков, тонкая выразительная и красочная нюансировка при выдержанности основного тона.

В совокупности элементов, которыми определяется своеобразие зрелого рахманиновского стиля, большое значение имеет самый характер изложения — специфически рахманиновское полнозвучие, плотная насыщенность звуковой ткани и вместе с тем непринужденная широта и свобода фактуры, иногда производящая даже впечатление некоторой импровизационности. Один из первых исследователей творчества Рахманинова, Г. П. Прокофьев, писал: «...Русское спокойствие, величавая простота и вместе затаенная грусть рахманиновских переживаний передались в этих широких аккордах, выдержанных основных гармонических линиях, плавных, иногда даже

малоподвижных мелодиях, на фоне которых так рельефно выступает рисунок проходящих гармонических сочетаний»⁸⁵.

Пассажная фигурация не имеет у Рахманинова чисто внешнего, украшающего значения. Столь любимые им раскидистые, волнообразные пассажи с постоянными «приливами» и «отливами» динамики составляют непрерывно движущийся текучий фон, на котором рельефно выделяется поющий мелодический голос (позволительно напомнить в этой связи асафьевский образ парящего полета птицы над водной поверхностью). Это движение может быть бурным и стремительным или тихо струящимся, но оно обычно не прекращается ни на один момент и сохраняет свою форму на протяжении больших отрезков музыкального развития или даже целого произведения, не очень большого по размеру.

В основе рахманиновских пассажей часто лежат разложенные аккорды с добавлением проходящих и вспомогательных звуков, и рисунок их представляет собой как бы «текущую гармонию». В то же время для Рахманинова характерен и тип фигурации, возникающей из «расщепления» основной мелодии, когда сопровождающие голоса образуют систему подголосков, сплетающихся в одно полифоническое целое (впрочем, четкая дифференциация этих двух типов фактуры не всегда представляется возможной, так как и в пассажах, построенных на гармонической основе, часто возникают «скрытые» мелодические голоса, полифонизирующие музыкальную ткань).

Об особенностях оркестровки Рахманинова нельзя в полной мере судить по такому произведению, как фортепианный концерт, где оркестр поставлен в специфические условия. Но сопоставляя инструментовку Второго концерта с оркестровым стилем других рахманиновских сочинений 1900-х годов, мы находим в них много общего. Краски его оркестра сочны и теплы, но лишены яркого блеска, порой они кажутся даже несколько приглушенно матовыми. Очень редко выступает *tutti* в полном составе. «Тяжелая медь» (тромбоны, туба) приберегается композитором для кульминационных моментов. Преобладает звучание струнных и деревянных, причем по преимуществу не в «чистом» виде, а в различных сочетаниях, дающих смешанные тембры. Рахманинов, как правило, избегает резких контрастов оркестровой звучности, стремясь к связности фактуры, мягкости и постепенности переходов. Этому способствует и плавность голосоведения, высокая степень мелодизации отдельных оркестровых голосов*.

По общему своему характеру Второй фортепианный концерт Рахманинова приближается к типу симфонизированной лирической

* Г. И. Благодатов, характеризуя оркестр Рахманинова как «поющий» оркестр, удачно подмечает, что даже выдержанные аккорды благодаря особенностям их изложения напоминают у него часто звучание хора⁸⁶.

поэмы. Элемент «концертности» в собственном смысле слова, как соревнование солиста с оркестром, в нем почти отсутствует. Только изредка во второй и третьей частях встречаются у фортепиано самостоятельные сольные эпизоды, которые могут быть восприняты как своего рода «виртуозное отступление». Преобладанию мягких, лирических тонов в его музыке отвечает сжатость формы и сдержанность звучания.

Современников иногда даже смущало это нарушение сложившихся канонов концертного стиля. Кашкин, указывая на то, что Рахманинов «совсем отступает от типа виртуозного концерта, и фортепиано у него не является господствующим инструментом, а лишь первым среди равных», сомневался, следует ли отнести эти особенности произведения «к его достоинствам или недостаткам»⁸⁷. Отзвуки разногласий и споров по этому поводу, имевших место среди близкого композитору круга музыкантов, мы находим в дневниковой записи Танеева, сделанной 26 октября 1901 года, после репетиции симфонического собрания Филармонического общества, в котором Рахманиновым был впервые исполнен его Второй концерт: «Рахманинова концерт с каждым разом мне больше и больше нравится. Разве можно придирается к тому, что фортепиано почти не играет без оркестра»⁸⁸.

В структуре Второго фортепианного концерта Рахманиновым найден своеобразный синтез формы классического трехчастного цикла и романтически-поэтного принципа непрерывного развития, базирующегося на единстве основных интонационно-тематических элементов. Внешне эта связность и непрерывность развития подчеркнута наличием модулирующих построений в начале второй и третьей частей, подготавливающих наступление новой тональности. Так же плавно и постепенно подготавливаются переходы от одного тематического раздела к другому внутри отдельных частей.

Тематические связи между частями достигаются не посредством вариационного преобразования одной темы, главенствующей на протяжении всего произведения и сохраняющей при всех своих видоизменениях постоянство основного рисунка, а путем тонко разработанной и гораздо труднее уловимой на первый взгляд системы интонационных переключек и соответствий, благодаря которым иногда оказываются близкими и родственными тематические построения, не имеющие между собой прямого сходства и подобия. Объединяющим моментом может быть какой-нибудь подчеркнуто экспрессивный мотив, интонация или характерный интервал, входящий в состав различных по своему строению тем. Той же цели способствуют и тембровые переключки, фактурное сходство отдаленных по времени эпизодов, наконец, полифоническое объединение первоначально противопоставленных друг другу тематических элементов. Все это служит

выражением синтетичности рахманиновского мышления, особенно ярко проявившейся именно в данном произведении, свойственного композитору стремления не столько дифференцировать контрастные образные сферы, сколько сближать их между собой и находить общее в отдельном и различествующем *.

Первая часть концерта, *Modérato*, отличающаяся наибольшим богатством и разнообразием образного содержания, является основополагающей в цикле. Она содержит в себе истоки всего дальнейшего музыкального развития. Сохраняя в этой части стройную форму классического сонатного *allegro*, Рахманинов очень индивидуально, новаторски трактует соотношение ее элементов. Именно поэтому она была вначале встречена некоторыми музыкантами сдержанно и даже неодобрительно **. Особенно упорной, длительной работы потребовала она и от композитора. Трудность и новизна поставленных им перед собой в этой части задач явились причиной того, что она была завершена позже двух последующих частей ***.

В основе первой части концерта лежат две темы, обе широко распевные, проникнутые свободой мелодического дыхания, но различные по выразительной окраске. Первая тема носит более суровый, мужественный, динамически устремленный характер, вторая — лирически светлая и мечтательная.

Внимание слушателя сразу приковывает краткое вступительное построение у фортепиано, основанное на мерной последовательности аккордов субдоминантовой функции с гулкими «колокольными» ударами басового звука. Неуклонное нарастание звучности, приводящее от *pianissimo* к мощному *fortissimo*, создает эффект постепенного приближения образа. Завершается это построение повелительно звучащим четырехзвучным мотивом в двойном октавном удвоении, словно вызывающим к жизни скованные силы ****:

* Можно провести в этом отношении известную параллель между творчеством Рахманинова и русских художников-пейзажистов конца XIX века, стремившихся к подобной же обобщенности письма и подчинению всех деталей основному господствующему тону. Левитан говорил: «Мы еще не вполне владеем умением связывать, обобщать в пейзаже землю, воду и небо; все отдельно, а вместе, в целом это не звучит»⁸⁸. Поиски целостного, совокупного «звучания» всех элементов природы вызывались преобладанием лирического начала, чувства и настроения над собственно изобразительными задачами.

** По свидетельству Гольденвейзера, большинство музыкантов, присутствовавших при первом исполнении концерта у него на квартире, «по отношению к первой части концерта особых восторгов не проявило. Она показалась уступающей второй и третьей частям концерта»⁹⁰.

*** О длительных поисках композитором соответствующей формы воплощения своего замысла в первой части концерта свидетельствуют и сохранившиеся ее эскизы⁹¹.

**** Этот мотив будет играть значительную роль в дальнейшем развитии.

47 Moderato

pp poco a poco cresc.

rit. a tempo con passione ff

Тема главной партии, которая звучит в оркестре на фоне бурлящих как морской прибой пассажей фортепиано, является одним из замечательнейших образцов гениального мелодического дара Рахманинова. Широко протяженная мелодия фортепиано с неуклонной последовательностью разворачивается из простейшей секундовой интонации. С усилием отталкиваясь от тонического устоя, она «завоевывает» сначала нижнюю кварту, а затем верхнюю терцию, очерчивая, таким образом, звукоряд, типичный для многих русских народных песен. Замкнутый мелодический «амбитус» и мерная ритмическая поступь темы, подчеркиваемая тяжелыми ударами басов у фортепиано на сильных долях такта, придают ей сурово сдержанный, волевой характер. И вместе с тем она звучит лирично благодаря своей напевности и мягкости тембрового колорита (унисон кларнета, скрипок *sul G* и альты). Во втором предложении темы выделяется широкий мелодический ход на малую сексту вверх (*c — as*), вносящий элемент напряженной патетики:

48 [Moderato]

ff con passione

ff dim.

Вслед за основным построением главной партии, изложенным в виде законченного шестнадцатитактового периода, идет большой раздел «продолжающего» характера, который превышает длительность

первого более чем вдвое*. Здесь сохраняется тот же тип фактуры, ритмическое движение, соотношение партии фортепиано и оркестра, но выразительная окраска музыки меняется. На основе свободного сочетания и переосмысления отдельных интонационных элементов темы композитор создает новую, более светлую по выражению фразу, которую он развивает секвенционно, постепенно нарастающими волнами. В целом линия мелодического развития описывает широкую дугу с кульминацией на двойной доминанте, смягчается и просветляется гармоническое звучание, подготавливая сферу побочной партии. В конце этого построения фортепиано перехватывает у струнных ведущую мелодическую роль и создает восьмитактовое «послесловие» к главной партии (партитура, цифра 3).

Связующая партия (*un poco più mosso*) основана на легких, воздушных пассажах, в которых словно растворяются и исчезают ясные мелодические очертания первой темы. Это ровное спокойное движение неожиданно прерывается энергичной аккордовой фразой, основанной на упорном, ритмически видоизмененном повторении начального секундного мотива главной партии:



Это один из тех «сдерживающих окриков» управляющего музыкальным развитием сурового и властного рахманиновского ритма, о которых писал Асафьев. Приведенная фраза ясно и отчетливо «засекает» границу между двумя основными тематическими разделами экспозиции.

Вторая тема, в которой сконцентрированы и обобщены наиболее типические черты светлой, поэтической рахманиновской лирики, по-своему не менее примечательна, чем первая. Легко и стремительно взлетая на октаву, мелодия в первых двух тактах охватывает весь свой диапазон и в дальнейшем плавно парит в очерченном пространстве, чередуя медленное, уступчато нисходящее движение с небольшими, короткими подъемами:

* Краткость основного построения главной партии и широко развитые масштабы второго, переходного по значению построения, вероятно, были причиной возникавшего у Рахманинова опасения в том, что главная партия может быть воспринята при слушании как вступление⁹². Опасение это, впрочем, не имело под собой достаточных оснований. Первая тема концерта настолько рельефна, индивидуальна по характеру, что ее значение как главного, ведущего музыкального образа трудно не ощутить с самого начала.



Если в главной партии ведущая мелодическая роль принадлежала оркестру, то здесь вначале звучит фортепиано solo, без всякого сопровождения, в дальнейшем же оркестр создает мягкую гармоническую поддержку или ведет выразительный «диалог» с солирующим инструментом, имитируя отдельные его фразы.

По форме побочная партия представляет законченное построение из двух периодов. В первом периоде второе предложение модулирует в g-moll, после чего дано еще десятитактовое дополнение, в котором вычленяется выразительная амфибрахическая интонация из второго такта темы. Построенный на ней ряд хроматических секвенций приводит к лирической кульминации в тональности E-dur *. Второе построение побочной партии, в котором изложение темы динамизировано и более насыщенно по звучанию, устойчиво утверждает ее основную тональную сферу.

Заканчивает экспозицию Рахманинов не обычным в концертах блестящим и бравурным заключением, а легкими, «рассыпающимися» по клавиатуре пассажами фортепиано с постепенно угасающей в низком регистре звучностью. На этом прозрачном фоне в оркестре слышатся мягкие, словно приглушенные отзвуки начальной интонации главной партии, а затем грозно звучит у меди (при паузиро-

* Это краткое отклонение служит предвестником тональности второй части. На протяжении первой части E-dur появляется только однажды.

вании фортепиано и остальных инструментов оркестра) краткая, резко ритмически очерченная фраза, в которой нетрудно найти сходство с отмеченным выше «императивным» мотивом вступления*:



В конструктивном отношении эта фраза выполняет функцию, аналогичную повелительно звучащему аккордовому построению связующей партии. Она вызывает новую волну встревоженных пассажей у фортепиано, сопровождаемую острыми, отрывистыми аккордами деревянных духовых инструментов со «стучащим» ритмом, напоминающим приведенное построение связующей партии.

Таким образом, Рахманинов очень тонко синтезирует в заключительной партии различные тематические элементы и одновременно подготавливает наступление разработки.

Необычайно сконцентрированная, целеустремленная разработка своей сжатостью и динамизмом ярко контрастирует с широко, «раскидисто» изложенной экспозицией **. Композитор как бы стягивает здесь основной тематический материал в один тугий узел, сближая разные мотивы, контрапунктически объединяя их между собой и придавая им иной, переосмысленный характер. Линии длительного, непрерывного динамического нарастания соответствует постепенное ускорение темпа.

Общая структура разработки обладает исключительной ясностью. Она четко распадается на три раздела, которым предшествует вступительное шестнадцатитактовое построение. Но через всю разработку проходит прямая, как стрела, линия последовательных тематических преобразований и растущего динамического напряжения.

Уже во вступительном построении разработки (*Moto precedente*—темп заключительной партии, несколько ускоренный по сравнению с предыдущими разделами экспозиции) проявляется отмеченная тенденция к объединению и синтезу тематического материала. На протяжении первых четырех тактов здесь сопоставлены три различных

* В несколько расширенном и измененном виде эта же фраза глухо звучит в последних двух тактах экспозиции у струнных басов *pizzicato*.

** По количеству тактов разработка почти вдвое короче экспозиции (84 : 156), но если учесть разницу темпов, то ее относительная длительность будет еще меньше.

элемента: первая фраза главной партии (кларнет, альты), ритмически измененный заключительный мотив вступления (струнные басы) и секвенционно развивающаяся фраза из «продолжающего» построения главной партии, превращаемая в стремительно восходящую фигурацию (флейта):



В следующем разделе (*Più vivo*, $\text{♩} = 76$) у фортепиано развиваются второй и третий из указанных элементов, объединяясь в одно тематическое построение по принципу вопроса и ответа. Далее идет скерцозный эпизод (*Più vivo*, $\text{♩} = 80$), в котором исчезают ясные очертания отдельных тематических элементов, но выделяющиеся на легком, подвижном фоне острые октавные фигурки фортепиано в высоком регистре являются отзвуком того же «стучащего» ритма, особая роль которого в этом произведении была уже отмечена. В последнем, кульминационном разделе разработки (начиная от *rosso* а *rosso accelerando*) на первый план выдвигается тема побочной партии, которая звучит со все нарастающей силой в оркестре, у фортепиано же возникает новая, активно устремленная маршеобразная тема, возникающая из сплава и ритмического переосмысления элементов главной партии и производных от нее построений:



Короткая восьмитактовая связка приводит к чрезвычайно ярко динамизированной репризе главной партии (*Maestoso. Alla marcia*), где ее основная тема, данная в усиленном оркестровом звучании, соединяется с только что приведенным новым тематическим образованием. Первый период репризы вместе с предшествующим ему

разделом разработки образует одну широкую кульминационную зону, в которой достигнута высшая степень тематической и выразительной концентрации. Последовательно подготавливая эту вершину, композитор использует разнообразные средства для того, чтобы выделить ее как можно более рельефно, включая средства фактуры и оркестровой звучности. Это единственное место в первой части концерта, где более или менее длительно звучит оркестр *tutti*. В других разделах «тяжелая медь» вступает лишь изредка, эпизодически и на коротких промежутках.

После достигнутой кульминации следует столь же длительная линия непрерывного, постепенного затухания. Границы между тематическими разделами репризы ступенчато и становятся слабо ощутимыми. Второе построение главной партии (в котором на этот раз ведущая роль принадлежит фортепиано) непосредственно «втекает» в побочную партию, значительно изменяющую свой облик. Тема ее мягко и приглушенно звучит у валторны *solo* в ритмическом увеличении на фоне чуть слышного тремоло струнных. Трепетная лирическая мелодия как бы застывает в неподвижности, лишаясь порыва и воодушевления.

Побочная партия значительно сокращена по сравнению с экспозицией и исчерпывается однократным проведением основного тематического построения *, непосредственно переходящего в код (цифра 14), начало которой почти не ощущается как наступление нового раздела формы. В основе коды лежит коренным образом переосмысленный «императивный» мотив вступления. Благодаря иному типу изложения и увеличению ритмических длительностей (партия фортепиано с такта 7 после цифры 14) он утрачивает свой волевой, энергичный характер и приобретает лирически-мечтательную окраску, сближаясь с темой побочной партии. В этом новом своем «обличии» мотив развивается плавно и медлительно посредством ряда восходящих секвенций **, словно воспаряя вверх и наконец растворяясь в свободно разливающимся почти по всей клавиатуре арпеджированном пассаже. Завершает первую часть небольшое заключительное построение (*Menoposso*), основанное на ровном и легком моторном движении с выразительными «всплесками» (такты 3 и 7) и стремительным нарастанием к концу, которое решительно и властно «обрубается» краткой, повелительной аккордовой репликой.

Вторая часть концерта — *Adagio sostenuto* — является одним из совершеннейших образов светлой, поэтической лирики Рахма-

* Вследствие ритмического увеличения темы восьмитактовое построение расширяется до размеров шестнадцатитакта.

** Здесь секвенция служит средством не усиления напряженности, а, наоборот, ее ослабления.

нинова. Своеобразие этой части состоит уже в том, что при довольно значительной продолжительности звучания она вся построена на одной теме. Единство и выдержанность эмоционального колорита подчеркиваются остинатностью непрерывно текущего триольного ритмического фона. Тема состоит из двух элементов. Первый четырехтакт вступительного характера * имеет известное сходство с началом побочной партии первой части. Но мелодия взлетает наверх не так легко и стремительно, фаза ее восхождения короче. После активного восходящего хода на кварту с последующим хроматическим повышением второго звука идет плавная нисходящая секвенция, а затем она словно застывает на одном уровне:



Многочисленное опевание терцового звука лада, к которому устойчиво и неизменно возвращается мелодия, создает впечатление чуть заметной зыби или плавного парения. Но под покровом кажущейся неподвижности и застылости проявляется интенсивная внутренняя жизнь. Этому способствуют, в частности, разнообразие ладовых нюансов, постоянные смены гармонической окраски при сохранении основной тональности E-dur, устойчивое ощущение которой подкрепляется длительно выдерживаемым тоническим органным пунктом. Так, очень выразительно звучит отклонение в минорную параллель в конце первого предложения, где мелодия соответственно «сползает» на терцию вниз **. Во втором предложении мелодия развивается более динамично и целеустремленно. Яркий выделенный, напряженный ход на септиму вверх в предпоследнем такте окрашивает всю тему***. Но эта внезапная эмоциональ-

* Этот четырехтакт можно рассматривать как вступление к теме ⁹³. Однако он настолько тесно спаян с последующим мелодическим развитием, что становится неотъемлемым элементом самой темы и неизменно появляется при каждом ее введении.

** Тональность cis-moll «просвечивает» и раньше, способствуя известному «оминоминориванию» темы. Характерно в этом смысле вступительное модулирующее построение, где тональное развитие идет по направлению к cis-moll, доминанта которого непосредственно сопоставляется с тоническим трезвучием E-dur.

*** Здесь возможна известная аналогия с мелодическим строением темы главной партии первой части, где открытый восходящий ход на сексту вносит элемент напряженной экспрессии в плавную и сдержанно развивающуюся мелодию, при различном характере обеих тем в целом.

ная вспышка сразу угасает. Последующее хроматически нисходящее движение с остановкой на терцовом звуке, служащем «мелодической осью» темы, приводит к повторному ее проведению у фортепиано:



Сдерживаемое сильное чувство открыто вырывается на простор в среднем разделе — *Un poco più mosso*. Тихий мечтательный покой сменяется тревожным, взволнованным порывом. Композитор вычленил из темы наиболее подвижный мелодически отрезок, развивая его секвенционно, тональный план становится неустойчивым, непрестанно модулирующим, с преобладанием минорных тональностей. Средняя часть *Adagio* распадается на два раздела, соотносящиеся между собой как две последовательные волны нарастания с яркими экспрессивными кульминациями (*allargando*, *ff*). Постепенно ускоряется ритмическая пульсация, во втором разделе вместо плавного триольного движения восьмыми появляется оживленная фигурация в шестнадцатых нотах.

За указанными двумя разделами средней части следует еще одна короткая, но стремительная волна нарастания, приводящая к центральной, наивысшей кульминации всего *Adagio* в виде широкого, светлого и блестящего по звучанию арпеджированного пассажа протяженностью в шесть октав, основанного на трезвучии *Cis-dug*. В. А. Цуккерман дает образное определение этой кульминации, называя ее «„пиком“... двуглавой вершины»^{*94}. В восприятии слушателя она невольно сопоставляется с «тихой кульминацией» из коды первой части, построенной на аналогичном же широко разливающимся трезвучном пассаже. Таким образом, перекидывается еще одна арка между частями. Но если там этот пассаж возникал в результате «исчерпания» лирического чувства, как некое «растворение в тишине», то здесь это момент наивысшего эмоционального подъема, бурного прорыва восторженной, ликующей эмоции.

Далее следует довольно развернутое по размеру построение типа виртуозной каденции, которое, однако, не воспринимается как нечто инородное, нарушающее логический ход развития. Бурный поток пассажей естественно вытекает из завоеванной крутой вершины и, стремительно вздымаясь вверх, словно силится еще раз ее достигнуть, а затем постепенно затихает и плавно «вливается» в репризу.

* Автор подчеркивает значение того момента, что эта кульминация приходится на точку золотого сечения.

Реприза короче экспозиции (вместо двух проведений темы дано только одно), но это компенсируется заключительным построением, проникнутым таким же светлым, спокойным настроением. Ровно, неторопливо покачивающиеся аккорды на фоне волнообразных арпеджированных пассажей представляют собой замечательный образец рахманиновской «поющей» гармонии. Как выразительный прощальный вздох звучит завершающая эту часть краткая реплика фортепиано после того, как оркестр умолкает.

В финале — *Allegro scherzando* — образно-тематические контрасты выявлены с гораздо большей резкостью и отчетливостью, чем в предыдущих частях, и в этом отношении он ближе к традиционному типу сонатного *allegro*, нежели начальное *Moderato*. Вместе с тем индивидуальное своеобразие рахманиновского мышления ясно выражено как в его тематическом материале, так и в общем характере музыкального развития. Четко разграниченные между собой темы главной и побочной партии интонационно связаны с тематизмом первой части, хотя эта связь и не всегда улавливается сразу, по первому впечатлению. Так в мелодико-ритмическом рисунке первой темы финала есть элементы, общие с эпически суровой начальной темой концерта *, однако они настолько видоизменены и переосмыслены, что это приводит к возникновению нового тематического образа. В ритмически упругой теме главной партии финала соединяются черты маршеобразности и скерцозности:

[*Allegro scherzando*]



Характерна изменчивость и неуловимость ее облика. Четко ритмованная начальная фраза растворяется далее в ровном и легком пассажном движении. Во втором построении главной партии из ее

* На эту связь указывает А. Д. Алексеев ⁹⁶.

основного мотивного зерна вырастает плавно покачивающаяся фигура баркарольного характера (эпизод на $\frac{6}{4}$, такт 6 после цифры 29). Эту свою многоликость, способность к постоянным метаморфозам тема обнаруживает и на протяжении дальнейшего развития.

Тема побочной партии, первоначально излагаемая в оркестре, содержит явные интонационные «переклички» с аналогичной по своему местоположению темой из первой части концерта. Но она более собрана, сжата по построению, в сопровождающих ее синкопированных аккордах валторн * можно, как и в главной партии, усмотреть элементы своеобразно преломленной маршевой ритмики:

57 *Moderato*

Помимо отдельных кратких оборотов, общих с побочной партией первой части, здесь полностью «цитируется» наиболее рельефная мелодически начальная ее фраза. Однако этот оборот передвинут с начала на границу третьей и четвертой четверти (в примере обозначен прямыми скобками), образуя кульминацию темы, постепенно

* Этот синкопированный ритм подготавливается уже в главной партии (такты 5—6 темы).

завоевываемую путем последовательно нарастающих волн мелодического подъема. Тем самым мелодия приобретает более активный, поступательно развивающийся характер.

При повторном изложении темы у фортепиано она полнее «раскрывается» мелодически и звучит с большей выразительной напряженностью благодаря значительному ее расширению (на 12 тактов), достигаемому посредством секвенционного развития отмеченного кульминационного оборота.

Небольшая заключительная партия (*Meno mosso*, цифра 32) носит типичный для Рахманинова «затухающий» характер. Тема главной партии здесь «расщепляется» на два одновременно звучащих плана: легко звенящие, словно доносящиеся издалека аккорды в оркестре (деревянные духовые, валторны и струнные *pizzicato* с тарелками) и мягко выходящая, спокойная триольная фигурация у фортепиано. Разработка основана целиком на материале первой темы, достигающей здесь грозно-величественного звучания. После первой драматической кульминации (*Presto*) идет еще одна волна нарастания. Она начинается стремительным фугато и на вершине своего развития непосредственно сливается с началом репризы.

Конечный идейный вывод переносится на коду, которая приобретает значение обобщающего, синтезирующего эпилога ко всему произведению. Использованный здесь Рахманиновым прием превращения лирического образа в гимнически ликующий имеет своим ближайшим источником симфонию *c-moll* Танеева. К тому же приему, как известно, прибегал Скрябин, чтобы выразить идею самоутверждения личности, победы творческой воли над силами хаоса и мрака. Аналогичен его смысл и в концерте Рахманинова. Мощное, торжествующее проведение темы побочной партии финала в коде воспринимается как светлый, восторженный гимн во славу красоты и величия человека. Здесь объединяются основные тематические элементы: в то время как в оркестре широко и ярко звучит полная воодушевления распевная мелодия побочной партии (деревянные духовые и струнные в тройном октавном удвоении на выдержанных аккордах меди), в сопровождающих ее массивных аккордах фортепиано отчетливо вырисовываются отдельные обороты главной партии. Таким образом две контрастирующие темы, вначале резко противопоставленные друг другу, сливаются воедино.

Вторая сюита для двух фортепиано C-dur op. 17 (1901), написанная в период окончания работы над фортепианным концертом, была задумана Рахманиновым как блестящая, эффектная концертная пьеса. Великолепное владение фактурой, мастерство и красочность «инструментовки» соединяются в ней с яркостью музыкальных образов и законченностью формы. Сюита представляет собой четырехчастный цикл, отдельные части которого носят различные

жанровые обозначения. Однако они так широко развиты и расположены в такой стройной последовательности, что это придает всему циклу симфонические масштабы.

Первая часть, вступление, в характере торжественного шествия, несколько напоминает старинную «интраду» *. Изящный вальс основан на быстром и ровном «кружащемся» движении двойными нотами, скрадывающем танцевальный ритм, причем параллельные голоса распределены между двумя инструментами, что требует безупречной ритмической четкости исполнения. В среднем разделе этой части на сохраняющемся ритмическом фоне вырисовывается широкая, окрашенная в томные лирические тона, мелодически напевная тема. Наиболее интересны две контрастирующие между собой последние части: поэтичный «Романс» и стремительная Тарантелла.

«Романс» основан, как и Adagio из Второго фортепианного концерта, на одной теме. Эта типичная для лирической мелодики Рахманинова тема становится источником разнообразных мелодических вариантов и фигураций, пронизывая собой всю фактуру. Примечательна способность композитора придавать яркую мелодическую выразительность нейтральным «общим формам» движения. Основной мотив темы построен на ровном постепенно восходящем движении в пределах сексты. При повторении он начинается ступенью выше и завершается широким скачком на кварту. Мелодическая вершина, подчеркнутая напряженной гармонией (доминант-септаккорд к субдоминанте с задержанием), становится началом второй, суммирующей фразы. Благодаря совпадению конечного звука первого двутакта с начальным звуком второго достигается слитность, непрерывность мелодического развития. Тема заканчивается мягким опеванием терцового звука лада, который, как это часто бывает у Рахманинова, оказывается центром мелодического притяжения:



* Знакомство с эскизами сюиты ⁹⁶ дает основание предполагать, что Рахманинов хотел сначала открыть произведение полифонически изложенной фугированной частью, быть может, под влиянием интродукции и фуги из Первой сюиты для оркестра Чайковского. Замена этого замысла другим, более подходящим к общему характеру его сюиты произошла, видимо, уже после того, как были написаны последующие три части.

Интересно отметить сходство этой темы с некоторыми мелодическими оборотами романса «Сирень», особенно явственно выступающее благодаря общей тональности As-dur *:



В дальнейшем из приведенной темы вычленяются отдельные элементы, приобретающие самостоятельное значение. Так, первый поступенно восходящий мотив звучит почти непрестанно в различных вариантах, то выдвигаясь на первый план, то превращаясь в сопровождающую фигурацию. Иногда при этом разные его ритмические варианты сопоставляются одновременно.

Характерный пример рахманиновской мелодической оstinатности представляет средний раздел, где многократно, подобно настойчивому зову, повторяется второй двутакт темы на одном и том же высотном уровне, но с непрерывно меняющейся гармонической окраской **::



* Романс «Сирень» входит в состав вокального цикла оп. 21, опубликованного в 1902 году, но, по свидетельству Е. Р. Винтер-Рожанской, он был сочинен еще летом 1898 года ⁹⁷.

** Основная тональность этого раздела колеблется между cis-moll и E-dur,



В завершающей цикл Тарантелле господствует стихия рахманиновского упругого, динамичного ритма. По своему размеру это наиболее развернутая из всех частей сюиты. Она написана в сонатной форме с ясно выраженными тематическими контрастами (несмотря на непрерывность ритмического движения). Характер ее музыки далек от легкой, непринужденно грациозной танцевальности. В неудержимом напоре ее железного, энергично акцентированного ритма чувствуется какая-то могучая и грозная сила. Суровости колорита способствует и то, что это единственная из частей, написанная в миноре. Основная тема Тарантеллы заимствована Рахманиновым из сборника итальянских народных песен, но при этом облик ее значительно изменен и переосмыслен. Изложенная острыми, «рубленными» аккордами *fortissimo*, она лишается своего напевного изящества и звучит грозно-повелительно. Возникает глубоко впечатляющий и захватывающий драматический образ. А. В. Оссовский писал, что Рахманинов «не побоялся углубить ритмический интерес формы Тарантеллы до мятущейся и омраченной души, не чуждой временами приступов какого-то демонизма»⁹⁸;



Побочная партия интересна своей ясно выраженной ориентальной окраской, напоминающей образы стремительно огненных восточных плясок в произведениях композиторов «Могучей кучки». Самый характер ее изложения близок к «Исламею» Балакирева:



Ритмическое видоизменение первой темы в разработке придает ей маршевый характер и сближает ее с темой вступления.

Соната для виолончели и фортепиано *g-moll op. 19* (1901), проникнутая патетически-взволнованным тоном, соединяет выразительную певучесть тем с ритмической энергией, ясностью формы и фактуры. Ее широко распевные темы впечатляют своей эмоциональной насыщенностью и полнотой звучания. Во всем складе этого произведения чувствуется уверенное мастерство, свобода изложения при известной, быть может, сдержанности и строгости письма.

Первая часть — *Lento. Allegro moderato*, — несмотря на кантиленный склад обеих основных ее тем, отличается упругой «мускулистостью», напряженностью развития. Источником динамизации ее фактуры является ритмически четко скандированная фигура у фортепиано с излюбленным Рахманиновым анапестическим ритмом, которая соединяется в главной партии с певучей темой виолончели:



В дальнейшем эта фигура играет роль своеобразного «лейт-ритма», пронизывающего всю первую часть. Особенно настойчиво звучит она в разработке, напоминающей по своей динамической целенаправленности, последовательному и непрерывному проведению единой восходящей динамической линии разработку из первой части Второго фортепианного концерта. Линия длительного, напряженного нарастания распространяется и на главную партию репризы, которая очень сильно динамизирована и сохраняет по изложению разработочный характер.

Вторая часть сонаты — Allegretto scherzando — представляет собой тип романтического скерцо, в котором сумрачные, тревожно-драматические настроения чередуются с певучими лирическими эпизодами.

Жемчужиной этого произведения является небольшая по размеру третья часть — Andante *. В основе ее простая, спокойная песенная мелодия, вырастающая из опевания двух звуков, находящихся в квинтовом отношении:



* По свидетельству Т. А. Гайдамович, К. Н. Игумнов, принадлежавший к лучшим исполнителям партий фортепиано в этой сонате, считал Andante «одной из вершин лирики Рахманинова»⁹⁹.

Медленно ширясь и нарастая, она как бы расцветает и звучит со все более напряженной экспрессией. В конце среднего раздела достигается яркая патетическая кульминация (*Andante* написано в простой трехчастной форме), после чего звучность постепенно спадает и словно истает к концу. Постоянно возникающие короткие подголоски и имитации придают фактуре певучий, мелодизированный характер. Насыщенная и полнозвучная, но в то же время лишенная тяжеловесной статики музыкальная ткань непрерывно живет и «дышит», создавая ощущение пространственности. Прибегая к образным ассоциациям, можно сравнить эту часть с баркаролой — «пением на воде», или с привольной, от души льющейся песней посреди широких полевых просторов.

В светлом праздничном финале — *Allegro mosso* — своеобразие рахманиновского почерка выражено с меньшей определенностью. По общему характеру музыки он близок к традиционным эпическим финалам «кучкистов» и Глазунова, отчасти и Чайковского (русский народный склад особенно ясно ощущается в побочной партии).

В целом соната явилась значительным достижением русской камерной музыки и заняла одно из важнейших мест в отечественном виолончельном репертуаре.

ПОРА ВЕСЕННЕГО РАСЦВЕТА

Растущая популярность Рахманинова-композитора

Начало 1900-х годов — один из самых ярких и плодотворных периодов деятельности Рахманинова, пора расцвета его исключительного по своей многогранности таланта. Осознав себя как художник, найдя свой круг образов, свою индивидуальную манеру высказывания, он много и с увлечением работает творчески. Из-под пера композитора одно за другим выходят произведения различных жанров, отмеченные свежестью, богатством вдохновения и высоким, зрелым мастерством. Позади были трудности, связанные с бытовой неустроенностью, материальными лишениями и вынужденной борьбой за свое признание. Положение Рахманинова как одного из самых выдающихся и любимых русских музыкантов твердо упрочивается. «Среди современных молодых музыкальных деятелей,— писала «Русская музыкальная газета»,— имя С. В. Рахманинова больше всех притягивает к себе внимание общества, и причина этого кроется, главным образом, в разносторонности его широкого, выдающегося дарования как пианиста, композитора и дирижера»¹.

Важным событием в личной жизни Рахманинова, благотворно сказавшимся и на его творческой деятельности, была женитьба на одной из сестер Сатиных, Наталии Александровне. Церковный закон допускал родственные браки только в виде особого исключения. Поэтому Рахманинову пришлось немало похлопотать и использовать различные связи, для того чтобы жениться на своей двоюродной сестре. Наконец разрешение было получено, и в апреле 1902 года они обвенчались *. С юных лет страдавший от одиночества, Рахманинов обрел собственную семью и домашний очаг. После свадебной поездки по Италии, Швейцарии, Австрии и Германии молодые супруги поселились на Воздвиженке, в том самом доме,

* Об обстоятельствах женитьбы Рахманинова подробно рассказывает его родственница А. А. Трубникова².

где находились в свое время меблированные комнаты «Америка», обитателем которых был Рахманинов в юности. Здесь началась для Рахманинова спокойная и размеренная трудовая жизнь. Время его было строго организовано и делилось между занятиями творчеством, подготовкой к концертам и отдыхом в кругу родных и близких друзей. Часто посещавший Рахманинова в эти годы и музицировавший вместе с ним А. Ф. Гедике рассказывает: «Сергей Васильевич большей частью по вечерам бывал дома. Выезжал он изредка в симфонические концерты и еще реже в театр... Работал он чаще всего в утренние часы, но когда бывал увлечен чем-либо, и если к тому же работа шла легко и успешно, то занимался, можно сказать, запоем, то есть с утра и до вечера... Ночью он не любил работать»³.

С конца 1902 года Рахманинов состоял старшим преподавателем Екатерининского женского училища *, а вскоре к этому присоединилась работа в московском Елизаветинском институте. Однако эти обязанности не отнимали у него много времени, сводясь к посещению занятий по фортепиано раз или два в неделю и присутствию на экзаменах. Сама по себе эта работа не могла интересовать Рахманинова ни по содержанию, ни с материальной точки зрения. По-видимому, она была ему необходима главным образом для получения прав государственного служащего.

Произведения Рахманинова входят в репертуар многих видных исполнителей и постоянно звучат с концертной эстрады. Второй фортепианный концерт, впервые полностью исполненный автором в симфоническом собрании Московского филармонического общества 27 октября 1901 года, был еще дважды повторен в Москве в том же сезоне: 15 марта 1902 года его сыграл Игумнов в концерте РМО под управлением Сафонова **, а 26-го того же месяца он снова был исполнен в Филармоническом обществе. Печать отмечала, что такая удача редко сопутствует новому музыкальному произведению отечественного композитора***.

При вторичном исполнении рахманиновского концерта в Филармоническом обществе участники его поменялись ролями — в ка-

* О работе Рахманинова в Екатерининском училище см. мемуарный очерк одной из его воспитанниц, М. М. Элланской ⁴. Из Марининского училища, где Рахманинов работал с середины 90-х годов, он ушел в 1901 году.

** Сафонов, видимо, осознавший, какую ошибку он допустил, недооценив ранние произведения Рахманинова, хотел еще в начале 1901 года заручиться согласием автора на первое исполнение концерта в РМО, но получил от него отказ ⁵.

*** «Концерт г. Рахманинова уже третий раз в настоящем сезоне появляется в программах наших симфонических собраний... Это одно уже говорит о том, какое крупное явление он представляет в области фортепианной концертной литературы» ⁶.

честве солиста выступил Зилоти, а композитор встал за дирижерский пульт. Некоторые критики считали, что от такой перестановки произведение выиграло: «У г. Зилоти фортепиано звучало гораздо полнее, а у г. Рахманинова оркестр шел увереннее. Концерт был исполнен отлично и в этот раз произвел еще лучшее впечатление, чем тогда, когда автор сидел за роялем»⁷.

Можно полагать, что Рахманинов играл свой концерт более сдержанно и сосредоточенно, поэтому его исполнение фортепианной партии оказалось не столь доходчивым, как эффектная игра Зилоти, отличавшаяся виртуозным блеском, силой и элегантностью. Вместе с тем знаменательно, что рецензент отдает предпочтение авторскому дирижированию. О великолепном звучании оркестровой партии концерта под управлением автора писали и другие критики. По мнению одного из них, Рахманинов показал себя на этот раз дирижером такого масштаба, «подобного которому Москва не видела со времен г. Никиша»⁸. Благодаря мастерскому дирижированию Рахманинова для слушателей впервые раскрылись всё богатство оркестровых красок и симфоническая цельность замысла его концерта.

В конце того же месяца Зилоти выступил с исполнением рахманиновского концерта перед столичной публикой, сыграв его 29 марта в Петербурге под управлением Никиша. По стечению обстоятельств, Петербург имел возможность в течение трех дней познакомиться сразу с несколькими новыми для него произведениями Рахманинова. 30 марта на очередном собрании «Музыкальных новостей», проводившихся Придворным оркестром под управлением дирижера Г. И. Варлиха для ознакомления с новинками музыкальной литературы, было проиграно Каприччио на цыганские темы, а 3 марта Рахманинов сыграл вместе с С. Э. Буткевичем свою виолончельную сонату в открытом концерте Вечеров современной музыки.

Несмотря на успех этих сочинений у публики, столичная печать и на этот раз отнеслась к Рахманинову холодно, а порой и явно недружелюбно. В рецензии «С.-Петербургских ведомостей» на концерт 29 марта подчеркивался «заслуженный успех» Зилоти, который «был в ударе и играл прекрасно, с большим увлечением», само же произведение подвергалось суровой, уничтожающей критике: «это,— писал рецензент,— не яркая музыка, с большой, однако, претензией на глубину». Далее указывалось на якобы «не мотивируемые содержанием» трудности фортепианной партии, «отсутствие мелодической яркости» (!), длинноты. Удостаивалась похвалы только хорошая инструментовка⁹. Виолончельную сонату тот же критик нашел «настолько же бесцветной, как и новый фортепианный концерт». Упрекая композитора в болезненной надломленности,

мрачности его музыки, он объявлял ее «вредной для музыкального воспитания подрастающего поколения»^{*10}.

Часть прессы просто обошла молчанием эти новые рахманиновские сочинения и никак не откликнулась на концерты, в которых они были исполнены. Но были и положительные отзывы. Так, «Русская музыкальная газета», отмечая, что во Втором концерте Рахманинова чувствуется «крупное дарование композитора», писала: «Нельзя разбирать этот концерт, прослушав его всего лишь раз, но можно с уверенностью сказать, что он внесет разнообразие в репертуар пианистов»¹⁴. В том же номере упоминалась виолончельная соната с эпитетами «красивая, поэтичная», а ее автор характеризовался наряду со Скрябиным, достигшим раньше признания в Петербурге, как один из «наиболее талантливых представителей молодой Москвы»¹⁵.

С течением времени предвзятое отношение петербургской критики к Рахманинову как композитору рассеивалось и оценки его произведений становились более сочувственными. 15 ноября 1903 года Рахманинов выступил сам в концерте Зилоти как исполнитель фортепианной партии своего Второго концерта, сыграв, кроме того, «на бис» три прелюдии из оп. 23. На этот раз вся печать признала большой успех автора и талантливость его музыки. Известный латышский композитор, один из уважаемых профессоров Петербургской консерватории, Я. Витол, сотрудничавший в немецкой газете «St. Petersburger-Zeitung», весьма сдержанно и холодно отзывавшийся о рахманиновском концерте в 1902 году, писал теперь, что это произведение, «надо надеяться, заставит зарубежный музыкальный мир по крайней мере одно имя вычеркнуть из списка „множества неизвестных авторов“, развивающих к их удивлению музыку в России»¹⁶.

«Русская музыкальная газета», характеризуя Второй концерт как «талантливое и прелестное произведение, „музыкальное“ до последней ноты, до последнего аккорда, и, что важно, отразившее в себе самостоятельность композиторской личности автора», заканчивала свой отзыв упреком по адресу пианистов, «просмотревших эту жемчужину»¹⁷.

* Несколькими годами позже, в связи с исполнением сонаты Рахманинова в Петербургском обществе музыкальных собраний (И. М. Миклашевский и М. А. Лучинская) этот критик повторял: «Соната — мрачное произведение, запечатленное самым отчаянным пессимизмом. На мрачном рахманиновском небе не сияет ни одной звезды, нет ни одного просвета»¹¹. Как прямой ответ на подобные критические «перлы» воспринимается отзыв газеты «Слово», в котором отмечалось захватывающее впечатление от рахманиновской сонаты, проникнутой «истинным драматизмом — без воплей и стенаний, набивших оскомину»¹². Автором статьи был композитор и пианист В. М. Алперс, выступавший в 1905—1907 годах на страницах этой газеты¹³.

Впрочем, этот упрек был не вполне справедлив. Концерт Рахманинова с самого начала привлек внимание исполнителей. Вслед за А. И. Зилоти и К. Н. Игумновым — первыми после автора исполнителями сольной партии — его играли А. Б. Гольденвейзер, В. Л. Сапельников, Л. Д. Крейцер, а из зарубежных пианистов — Л. Демезон, Р. Пюньо *. Уже в начале 1900-х годов концерт становится известен в ряде стран Западной Европы. В конце 1902 года Рахманинов исполнил его сам в Вене под управлением Сафонова **. С большим успехом играл Зилоти рахманиновский концерт в Англии в начале следующего, 1903 года. Вскоре после этого концерт прозвучал в Берлине, Антверпене, Брюсселе, Париже.

Широкую известность за рубежом приобретают и другие рахманиновские сочинения: виолончельная соната, а из более ранних — «Элегическое трио», фантазия «Утес». Примечателен отзыв американского журнала «Hespers Weekly» на последнее из этих произведений в связи с его исполнением в Нью-Йорке 28 января 1904 года в одном из Русских симфонических концертов, организованных воспитанником Московской консерватории, виолончелистом и дирижером М. И. Альтшуллером. «Тот, — писал американский критик, — кто склонен сомневаться в значении новой русской музыки как фактора в современном общеевропейском музыкальном творчестве, пусть поспешит познакомиться с партитурой „Утеса“, оркестровой фантазии С. В. Рахманинова... Вышеназванное произведение не только превышает наши ожидания, но и подтверждает требования тех лиц, которые хотят отвести современной русской музыке большое и своеобразное место... Вдохновенный поэт, Рахманинов дал нам произведение, которое без преувеличения может быть названо самой выразительной сценической картиной после Вагнера... Кроме удивительной оригинальности это произведение, индивидуальное по творчеству, с высоким, выдержанным полетом воображения, красиво и сильно по вдохновению»¹⁹. Исполнение «Утеса» явилось, по-видимому, первым знакомством американской публики с музыкой композитора, впоследствии так высоко ценимого.

В 1904 году Рахманинову была присуждена за Второй фортепианный концерт глинканская премия. Одновременно этой премии

* Во время своих петербургских гастролей 1904 года Пюньо исполнил с Зилоти две последние части из сюиты для двух фортепиано Рахманинова, а затем сыграл в Брюсселе Второй рахманиновский концерт под управлением Изай, выступавшего в ансамбле с автором концерта еще в Москве в 1901 году.

** Это был единственный случай, когда Рахманинов согласился выступить с Сафоновым, чем вызвал упреки со стороны музыкантов, принадлежавших к кругу Танеева. Ответом на эти упреки является письмо Рахманинова к Танееву от 27 ноября 1902 года¹⁸.

были удостоены Скрябин за Третью и Четвертую сонаты, Танеев за симфонию c-moll и Аренский за фортепианное трио d-moll. Имя Рахманинова стояло здесь в одном ряду с виднейшими представителями московской композиторской школы.

На волне творческого подъема, начавшегося с создания Второго фортепианного концерта и виолончельной сонаты, возникает ряд новых произведений Рахманинова, которые способствовали его возрастающей славе и популярности. В начале 1902 года была написана кантата «Весна» на текст стихотворения Н. А. Некрасова «Зеленый Шум». Первое исполнение кантаты состоялось в Москве под управлением автора 11 марта того же года. Несмотря на уверенное дирижирование Рахманинова, отмечавшееся в отзывах прессы, оно было не во всем удачным. Рецензенты указывали на нетвердое знание своей партии хором, отсутствие достаточного равновесия между хоровой и оркестровой звучностью. Особенно же резкие критические замечания высказывались по адресу исполнителя сольной баритоновой партии, артиста Большого театра А. В. Смирнова, который, по-видимому, не сумел проникнуть в выразительный строй рахманиновской мелодики и передать ее тонкие декламационные нюансы. «Стремление показать прежде всего силу и высокие ноты своего голоса,— читаем мы в одном из отзывов,— мешает ему более осмысленно отнестись к содержанию и характеру текста. От этого происходит, вероятно, и неясность произношения слов»²⁰.

Тем не менее вся пресса отмечала большой успех самого произведения и горячие овации, которыми публика приветствовала композитора. «Музыка захватывает искренностью настроения и на слушателей произвела сильное впечатление»²¹. «Исполненная впервые кантата г. Рахманинова бодра своими мелодиями и гармонией, а в инструментовке есть прямо чудесные моменты»²². Таков был общий характер оценок.

Кашкин предпослал исполнению «Весны» развернутую статью, в которой горячо приветствовал новое рахманиновское произведение, рассматривая его как еще одно свидетельство высокой творческой зрелости и расцвета дарования композитора. «Главный мотив произведения,— читаем мы в этом отзыве,— могучие чары весны, несущей свет и радость в душу каждого человека... Оркестру во всей кантате ставятся трудные задачи артистической тонкости и одухотворенности исполнения». Особенно выделял Кашкин заключительный раздел кантаты, где «валторна чудесно поет на мотив „Идет, гудет Зеленый Шум“, а хор описывает картину цветущей весны, зовущей людей к добру и счастью, и все заканчивается новым расцветом жизни и красоты...» «На нас,— резюмирует Кашкин,— новое произведение сделало сильное впечатление. Искренность и сила поэтического настроения композитора действуют неот-

разимо увлекательно, и мы от души желаем полного успеха его „Весне“, действительно пробуждающей весенние чувства»²³.

8 января 1905 года кантата Рахманинова была исполнена в Петербурге в концерте Зилоти с участием Шаляпина. Успех был еще большим, чем в Москве. Впервые новое произведение Рахманинова встретило такой единодушный горячий прием в петербургских музыкальных кругах. Это можно приписать как великолепному исполнению Шаляпина, так и тому, что само сочинение по своему духу оказалось в высшей степени близким и созвучным приподнятому настроению русского общества в дни, когда повсюду было разлито ощущение вот-вот готовой вспыхнуть революции. Сказались и те изменения, которые произошли в составе петербургской музыкальной критики. Здесь выступают молодые свежие силы, обладавшие широтой взгляда и активным интересом ко всему новому, талантливому и яркому.

Одним из представителей этой молодой музыкально-критической поросли был А. В. Оссовский, с конца 1904 года являвшийся постоянным музыкальным сотрудником газеты «Слово». Убеденный и последовательный поборник русской музыкальной классики, он сумел вдумчиво оценить и многое из новых достижений музыки XX века. К самым сильным и прочным его увлечениям принадлежали Рахманинов и Скрябин. И если Скрябин имел в Петербурге других, не менее талантливых сторонников и пропагандистов, то в защиту Рахманинова никто из петербургских критиков не выступал так горячо и энергично, как Оссовский.

Подчеркивая в кантате Рахманинова поэтичность музыки, силу и гибкость выражения, цельность формы в сочетании с разнообразием и тонкостью деталей, Оссовский замечает: «Вот и у ж н о е искусство, созданное убежденным художником»²⁴.

«Русская музыкальная газета» оценила это рахманиновское сочинение как выдающееся художественное событие *. «Здесь,— писал обозреватель петербургских концертов,— вдохновение и живая теплота чувства, прелесть гибкого художественного вкуса, открытость свободного воображения... Оркестр положительно живет, не остывая и не застывая в своем неумолчном многоголосии... Славный талант! в нем натуральная прелесть, и поэзия прирождена ему, а что главное и особенно редкое в наше время — он может сообщить звукам сердечность и жизненность непосредственного чувства. К этому надо добавить изящество отделки, свойственное излагаемым им мыслям»²⁵.

* Краткая характеристика кантаты давалась в корреспонденции московского сотрудника «Русской музыкальной газеты» И. В. Липаева после первого ее исполнения в Москве в 1902 году ²⁵.

В апреле 1902 года Рахманиновым были написаны одиннадцать романсов из цикла оп. 21, куда вошел также ранее сочиненный вокальный монолог «Судьба»*. Затем композитор обращается снова к жанрам фортепианной музыки, создавая Вариации на тему Шопена и цикл из десяти прелюдий оп. 23. Первое из этих произведений было завершено в начале 1903 года, работа же над циклом прелюдий шла постепенно, на протяжении всего года.

10 февраля 1903 года Рахманинов впервые сыграл свои Вариации, а также три новые прелюдии в концерте Дамского благотворительного тюремного комитета, состоявшемся в большом зале Благородного собрания. Как отмечал Кругликов, Рахманинов был «героем» этого концерта. Кроме выступления solo, он аккомпанировал певицам Н. И. Забеле и В. Н. Петровой (Петровой-Званцевой), исполнявшим его романсы, а также А. А. Брандукову, который сыграл Andante из виолончельной сонаты.

Наиболее капитальная из новинок этого концерта — Вариации на тему Шопена — не имела большого успеха, и критика приняла ее сдержанно или даже явно отрицательно. «Из новых вещей г. Рахманинова, — писали «Русские ведомости», — самое симпатичное впечатление произвели три различные по характеру прелюдии (fis-moll, D-dur, g-moll) ... Гораздо менее интересно показалась другая, более крупная по объему новинка Рахманинова — вариации на тему Шопена...»²⁸. Благожелательнее был отзыв Кругликова, который нашел это произведение в целом «чрезвычайно интересным»: «Много фантазии, мастерства, полета в этих вариациях. Иные запечатлены истинной самобытностью; у г. Рахманинова есть всегда свое, определенное, его выражающее»²⁹. Вместе с тем Кругликов, как и другие критики, указывал на чрезмерную длину рахманиновских Вариаций, что вызывает при слушании чувство утомления. «Вероятно, здесь причина, — пишет он далее, — что сравнительно более краткие прелюдии имели гораздо больший успех. Все три — прелестны. Особенно пленительна fis-moll'ная с ее поразительным аккомпанементом, так хорошо одевшим певучую тему, сообщившим ей такой оригинальный и вместе ласкающий, исполненный вкуса убор».

Если Вариации не вошли в число популярных произведений Рахманинова и позже, то прелюдии сразу же привлекли общие симпатии. Композитор неоднократно исполнял их в своих авторских выступлениях еще до завершения всего цикла в целом**.

* Окончательной отделкой этих романсов Рахманинов занимался летом в Швейцарии. См. его письмо Н. С. Морозову от 17/30 июня 1902 года²⁷.

** В концерте Московского филармонического общества 3 марта 1903 года Рахманинов сыграл, кроме исполненных уже ранее трех прелюдий, еще две из

Полностью все десять прелюдий были сыграны Зилоти в Петербурге 13 ноября 1904 года *.

Прочное место в концертном репертуаре занимают романсы Рахманинова, исполнявшиеся такими артистами, как Н. И. Забела, М. А. Дейша-Сионицкая, Л. В. Собинов.

После этих вокальных и фортепианных сочинений внимание композитора сосредоточивается на опере. В начале 1904 года создается «Скупой рыцарь» по маленькой трагедии А. С. Пушкина **. Танеев, познакомившись с оперой Рахманинова в авторском исполнении, записал в своем дневнике: «Прекрасное сочинение... Много благородной, хорошей музыки» ***. Окончив «Скупого рыцаря», Рахманинов возвращается к «Франческа да Римини», которая была им задумана еще в конце 90-х годов, но осталась тогда незавершенной. В письме к Танееву от 29 февраля 1904 года, сообщая о своем желании показать ему только что оконченную работу, Рахманинов прибавляет: «...Кроме того, мне очень хочется поговорить с Вами о новом сюжете, т. е. главным образом о тех переделках в либретто, которые надлежит сделать» ****³³. Имелся в виду сюжет «Франчески», который, в сущности, был уже не новым для композитора. Свои пожелания относительно некоторых изменений в либретто композитор излагает в письме к его автору, М. Чайковскому, свидетельствующем о том, с каким вниманием относился он к драматическому плану оперы и качеству литературного текста³⁴. «Франческа да Римини» была полностью записана в клавире в период между 25 мая и 30 июля 1904 года. Однако Рахманинов продолжал и после этого работать над ее отделкой, совершенствуя и изменяя отдельные моменты. Лето следующего года было посвящено оркестровке обеих опер *****.

Возрождению у Рахманинова активного творческого интереса к оперному жанру могла способствовать постановка его юношеской оперы «Алеко» в 1903 году в Москве на сцене Нового театра *****.

той же серии. Три прелюдии были им исполнены также в Петербурге, в концерте Зилоти 15 ноября 1903 года.

* Прессой были отмечены прелюдии Рахманинова как наиболее интересный номер программы этого концерта ³⁰.

** На клавире обозначена дата окончания: «28 февраля 1904 г.» ³¹.

*** Запись от 5 марта 1904 года ³².

**** В дневниковой записи Танеева от 5 марта 1904 года значится: «Он прочел мне либретто следующей своей оперы, „Франчески“, будет советоваться с Модестом Ильичом относительно переделок».

***** Партитура «Скупого рыцаря» была начата в мае и окончена 7 июня 1905 года. Оркестровка «Франчески да Римини» выполнена с 9 июня по 22 июля ³⁵.

***** Новый театр, находившийся на Театральной площади против Малого (в помещении нынешнего Центрального детского театра), служил филиалом Большого и Малого театров. В нем давались как драматические, так и оперные спектакли.

Опера Рахманинова шла вместе с «Сельской честью» Масканьи и одноактной оперой Аренского «Рафаэль» (премьера 21 сентября). Из трех произведений, включенных в программу спектакля, на долю «Алеко» выпал наибольший успех. В немалой степени это было связано с выступлением Шаляпина в заглавной партии. «Замечательный артист,— писал Энгель,— сумел вложить столько значительности и проникновенности в каждое слово пушкинского героя, что эта романтическая, несколько потускневшая и отжившая для нас фигура расцвела красками жизни, затрепетала, воскресла»³⁶. Критик возражал против внешней трактовки образа Шаляпиным, который стремился придать герою оперы портретное сходство с Пушкиным *. Но общее впечатление от игры Шаляпина было очень сильным, а звучание арии Алеко Энгель называет «идеалом оперного исполнения».

На высоте были и другие солисты. Н. В. Салина оказалась превосходной Земфирой. А. Я. Головин написал живописную декорацию для «Алеко» с цыганскими шатрами на первом плане и открывавшейся за ними широкой воздушной перспективой.

В самом произведении молодого композитора отмечались некоторые драматургические недостатки, обусловленные неопытностью автора и несовершенством либретто, но музыка оценивалась высоко. Энгель в цитированном отзыве, указывая на известное сюжетное сходство с веристскими операми, писал: «„Алеко“ вызовет, пожалуй, больше симпатий музыканта, чем „Сельская честь“, но никогда не будет иметь такого успеха, как последняя. В не совсем еще зрелой музыке Рахманинова больше глубины, вдумчивости, я бы сказал — благородства, чем у Масканьи, но зато гораздо меньше натиска, блеска и особенно сценичности,— а ведь это все качества, важные для успеха оперы».

Источником высказываемого Энгелем суждения о недостаточной драматургической действенности и динамизме рахманиновской музыки отчасти, может быть, являлось крайне слабое дирижирование второго капельмейстера московской оперы П. П. Фельдта **. По общему признанию критики, он вел оперу неуверенно, совершенно формально «отмахивая» ритм, в результате чего отсутствовал ансамбль и каждый исполнитель действовал «сам по себе», не общаясь со своими партнерами³⁸. Конечно, при таком исполнении не могла быть выявлена симфоничность замысла композито-

* Мысль об автобиографичности пушкинского Алеко высказывалась Шаляпиным и позже ³⁷.

** Напомню, что при постановке «Алеко» в Большом театре в 1893 году критика подчеркивала как раз хорошее ощущение сцены и определенно выраженные данные оперного композитора у Рахманинова.

ра. Несмотря на это, «Алеко» вызвал несомненный интерес у публики, о чем говорит довольно значительное количество представлений в течение двух сезонов, которые опера находилась в репертуаре *.

Большой театр. Дирижерские выступления в Кружке любителей русской музыки

Годы 1904—1906 проходят у Рахманинова под знаком тесной связи с оперным театром. С осени 1904 года он занял место дирижера в Большом театре. Несмотря на опасение, что эта работа сможет отвлечь его от творчества, которое он всегда считал своим главным делом, Рахманинов после некоторых колебаний принял сделанное ему предложение. Положение его было теперь иным, чем семь лет тому назад, когда он совсем еще молодым и неопытным музыкантом, не имея никаких навыков дирижирования, пришел в мамонтовскую оперу. Достигнутые Рахманиновым авторитет и популярность обеспечивали ему необходимую свободу действий для осуществления своих идей и намерений в оперном деле.

Момент для этого был весьма благоприятным. Если в XIX веке московская опера значительно уступала по своим возможностям — по составу труппы, а главное, по уровню своих руководителей — петербургской казенной сцене, то в 1900-х годах эта разница в значительной степени сглаживается. На московской сцене выдвигаются такие замечательные мастера русской оперно-исполнительской школы, как Шаляпин, Нежданова, Собинов, которые окружены были плеядой хотя и не столь выдающихся по масштабу, но высокоталантливых певцов и артистов. Художники, пришедшие из мамонтовской оперы, принесли с собой новую, свежую струю в области декорационного оформления. Начинало сказываться благотворное влияние Художественного театра в стремлении к общей осмысленности и единству спектаклей.

* В сезоне 1903/04 года «Алеко» был исполнен восемь раз. Цифра эта не столь уж мала, если сопоставить ее со средним количеством представлений других опер. Из тридцати четырех опер, находившихся в репертуаре московских казенных театров, только семь выдержали большее количество спектаклей. Из остального числа произведений многие, в том числе и достаточно популярные оперы, прошли по три-четыре раза. Общий состав спектакля, в котором исполнялся «Алеко», иногда варьировался, и вместо «Сельской чести» в него включались «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова и «Сын мандарина» Кюи. Два спектакля из восьми было дано на сцене Большого театра. В сезоне 1904/05 года «Алеко» прошел шесть раз.

«Дирижерская проблема» оказывалась в этих условиях едва ли не самой большой и трудной. Главный дирижер Большого театра И. К. Альтани, уже более двадцати лет занимавший это место, был музыкантом хорошим, но лишенным яркой индивидуальности — типичным капельмейстером старого покроя, который ограничивался достижением элементарной чистоты и стройности исполнения, не выдвигая более высоких художественных задач. Если на определенном этапе Альтани сыграл в качестве руководителя московской казенной оперы положительную роль, подняв уровень музыкальной дисциплины, укрепив ансамбль и расширив оперный репертуар, то к рассматриваемому периоду он был уже фигурой отжившей, не удовлетворявшей требованиям современности. Этим вызваны были участившиеся нападки критики на его дирижирование и снижение его авторитета внутри самого театра.

В. А. Теляковский, в 1898—1901 годах управляющий Московской конторой императорских театров, а затем директор всех казенных театров, так характеризует положение большой московской оперы на исходе прошлого столетия: «В опере Большого театра было скучно. Правда, Альтани как главный капельмейстер имел много достоинств. Он создал в Москве прекрасный оркестр, не уступавший оркестру Мариинского театра. Оркестрами и хорами оба эти театра могли похвастать во всем мире. Альтани был хорошим музыкантом, но не очень даровитым дирижером. Темпераментом он не отличался, хотя некоторые оперы, особенно иностранного репертуара, дирижировал хорошо... В оркестре при нем была строгая дисциплина... Как руководитель оперным делом Альтани был значительно слабее, чем как главный капельмейстер»³⁹.

Другие дирижеры, работавшие в Большом театре, были в художественном отношении совсем малозаметными личностями. Обновление оперной труппы на рубеже XIX—XX веков, новый, более сложный репертуар, прогресс в области оформления спектаклей — все это настойчиво выдвигало необходимость привлечения к музыкальному руководству лица, обладающего высоким художественным авторитетом и творческой инициативой. Более подходящую кандидатуру, чем Рахманинов, едва ли можно было найти.

С самого же начала молодому капельмейстеру была поручена весьма ответственная и почетная задача возобновления «Жизни за царя» Глинки к столетию со дня рождения композитора. В связи с этой датой решено было восстановить глинкинскую оперу в возможно более полном и близком к авторскому замыслу виде, очистив ее от всех, ставших уже в большой мере 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 необхо-

димости коренного пересмотра установившейся традиции исполнения этого первенца русской классической оперы.

Некоторые музыканты усмотрели известное нарушение норм театральной этики в том, что такая почетная обязанность была возложена на молодого новичка, только что пришедшего в театр, а не на заслуженного руководителя московской оперы Альтани, которому по праву должна была принадлежать эта честь. Однако после того, как спектакль состоялся, все подобные возражения отпали и Рахманинов оказался в положении победителя, которого не судят*.

Работа над возобновлением «Жизни за царя» потребовала большего времени, чем предполагалось вначале, и не была закончена к началу сезона**. Поэтому Рахманинов должен был впервые выступить перед публикой Большого театра в одной из опер текущего репертуара. 3 сентября состоялся его дебют в «Русалке». Несмотря на то что условия этого выступления были не особенно выгодными для него — малое количество репетиций (всего две!), слабый состав исполнителей (Шаляпин на этот раз не пел), — он сумел проявить свои выдающиеся дирижерские данные и во многом обновить трактовку хорошо известного произведения. Благодаря дирижированию Рахманинова очередной, заурядный оперный спектакль стал событием, привлечшим широкое внимание общественности.

Дебют Рахманинова был отмечен всеми московскими газетами, а некоторые посвятили выступлению нового дирижера обстоятельные рецензии с разбором его исполнения. «Мы приписываем капельмейстерам вообще такое огромное значение в оперном исполнении», — писал Н. Д. Кашкин, — что позволим себе остановиться на этом спектакле, в котором выступил новый дирижер»⁴¹. Как на одно из нововведений, заимствованных Рахманиновым из практики крупнейших зарубежных оперных театров, указывалось на то, что дирижерский пульт был им поставлен у барьера, отделяющего

* Кругликов писал до спектакля: «Г. Рахманинов — талант, да. Но он — дирижер, не успевший еще приобрести всесторонний опыт... Отстранить того от юбилейного спектакля „Жизни за царя“, кто около 25-ти лет вел эту оперу, хотя, быть может, и с промахами, но все-таки умело, эффектно и с любовью, и заменить его сравнительно малоопытным дирижером, хотя и очень даровитым и образованным музыкантом, — истинная неловкость, ничем не объяснимая жестокость»⁴⁰. Однажды в печати даже промелькнул слух, что дирижировать оперой Глинки будет не Рахманинов, а Альтани⁴¹. Выступление критика «Новостей дня» вызвало полемические реплики в статьях Кашкина и Сахновского, посвященных премьере возобновленной «Жизни за царя»⁴². Сам Кругликов должен был признать, что его сомнения оказались неосновательными и «Рахманинов блестяще оправдал ожидания»⁴³.

** Вместо традиционного открытия сезона «Жизнью за царя» на этот раз театр открылся после летнего перерыва 30 августа исполнением «Руслана и Людмилы».

оркестровую яму от зрительного зала, а не возле рамп, как это было принято в Большом театре до сих пор. Такое положение критик находил более выгодным, так как оно дает возможность дирижеру иметь перед глазами не только исполнителей, находящихся на сцене, но и весь оркестр, и поэтому руководить им более точно и детально*.

В отзыве Кашкина, как и в ряде других рецензий, подчеркивались тонкость и осмысленность рахманиновской нюансировки, чуткое и внимательное следование оркестра за всеми оттенками вокальной выразительности. «Эта детальная осмысленность оркестрового сопровождения,— пишет Кашкин,— особенно сказалась в речитативных эпизодах, когда один сильнее выдвинутый аккорд давал иногда совсем новый характер музыкальному содержанию той или другой фразы». Почти все рецензенты обращали внимание на новое, увлекательно яркое и темпераментное звучание танцев второго действия и необычайную тонкость колорита в фантастических эпизодах третьего действия. Кашкин и Сахновский⁴⁵ в один голос называют чарующее по чистоте и легкости *pianissimo* в хоре русалок «открытием» Рахманинова. «...Мы можем сказать,— резюмирует Кашкин,— что со вступлением г. Рахманинова в оркестровом исполнении Большого театра сразу повеяло новым духом, и то, о чем нам приходилось только мечтать в наших статьях, близко, по-видимому, к осуществлению. Не говоря о художественной разумности нового капельмейстера в манере аккомпанирования как о новом источнике музыкальной красоты, она должна выгодно отзываться и на голосах исполнителей, много выигрывающих при этом. Мы, конечно, будем следить с величайшим интересом за всеми новыми шагами г. Рахманинова на поприще оперного капельмейстера, ибо его деятельность обещает нашей сцене много хорошего»⁴⁶.

Мнение Кашкина разделялось и остальными московскими критиками, горячо приветствовавшими приход Рахманинова в Большой театр: «Первый выход молодого капельмейстера в этот сезон оправдал возлагавшиеся на него надежды... Уже с первых тактов увертюры на слушателей повеяло свежестью и бодростью, ярко обозначился живой и богатый темперамент дирижера»⁴⁷. «Правда, что как дебютная опера для дирижера „Русалка“ в высшей степени неблагоприятна... Но тем не менее г. Рахманинов сумел и здесь отбросить много, что прежде совсем пропадало. Во всяком случае мы слышали художественное, а не ремесленное исполнение»⁴⁸.

Любопытна появившаяся после рахманиновского дебюта статья Кругликова, в которой он сравнивает три спектакля, прошедшие

* Осуществленное Рахманиновым перемещение дирижера закрепилось в практике Большого театра и стало с этого времени общепринятым.

под управлением разных дирижеров,— «Фауст» с Авранеком *, «Лакме» с Альтани и «Русалку» с Рахманиновым, — и указывает на то, как приход нового, свежего, полного инициативы молодого дирижера благотворно сказался на общей атмосфере в театре, заставив и старших его деятелей проявлять больше тщательности и внимания к делу: «Настоящий турнир!.. И результаты получились. Их создала конкуренция... Давно я не слышал такого оркестра в Большом театре, как в эти три вечера... Появление нового человека, талантливого, энергичного и молодого, встряхнуло и расшевелило тех, кому мелькала уже мысль почтить на лаврах...»⁴⁹.

Следующая опера, которой проработал Рахманинов через неделю после своего первого выступления в Большом театре (10 сентября) — «Евгений Онегин», — прозвучала так же свежо, ново и неожиданно. Хотя это был, в общем, рядовой спектакль с обычным, средним составом исполнителей, но он привлек много публики и вызвал большой интерес в среде музыкантов, потому что за дирижерским пультом стоял новый капельмейстер. «Московские ведомости» прямо заявляли, что «главный интерес между исполнителями представлял г. Рахманинов, дирижировавший оперой»⁵⁰. В особенно восторженных тонах писал о спектакле рецензент «Русского слова»: «В темном, затхлом углу заиграл яркий луч... Молодой и свежий талант С. В. Рахманинова — нового дирижера казенной оперы — заиграл на плесени рутины и чиновничьего отношения к искусству... В общем вчера был дан если и не новый «Евгений Онегин», то точно помолодевший»⁵¹.

Более профессионально разбирая исполнение оперы, Кругликов обращал внимание на ровный ансамбль при отсутствии отдельных выдающихся артистов, верно найденный общий тон и хорошую дикцию, особенно же — превосходное звучание оркестра: «Отточены все оркестровые прелюдии к актам и картинам, все чисто оркестровые такты, как, например, модуляции*рассвета в сцене письма, певучие мысли, посвященные вспыхнувшей с наивной силой любви Тани к Евгению, трио в полонезе... И оттого, — заключал критик, — пахло новизной, разгадкой недоговоренного»⁵².

Появившаяся в эти же дни краткая газетная заметка о работе Рахманинова в Большом театре дает представление о том, как тщательно отделял он каждую отдельную партию раньше, чем перейти к разучиванию оперы в целом, выполняя при этом лично такие функции, которые другие дирижеры часто передавали концертмейстерам: «Новый дирижер императорской оперы г. Рахманинов, помимо общих репетиций с оркестром, устраивает отдельные уроки

* Выдающийся руководитель хора Большого театра У. И. Авранек выступал и как дирижер оперных спектаклей.

для солистов с фортепиано. Отличный пианист, г. Рахманинов успевает на этих уроках настолько хорошо пройти партии с артистами, что на общих репетициях может сосредоточить свое внимание исключительно на оркестре и хоре»⁵³.

Ощущение свежести, новизны, полного отсутствия каких бы то ни было шаблонов и привычной рутины вызвала трактовка Рахманиновым «Князя Игоря», исполненного под его управлением 17 сентября. Участие в спектакле Шаляпина, который выступил в партии Владимира Галицкого, не отвлекло внимания от великолепной слаженности целого и ярких дирижерских «открытий» Рахманинова. Оркестр звучал с такой полнотой, блеском и разнообразием оттенков, к каким, по словам одного из критиков, московская публика была приучена только в симфонических концертах, а не в опере, где ему все еще придавалось второстепенное, подчиненное значение⁵⁴. Но там, где было необходимо, дирижер сдерживал звучание оркестра, придавал ему большую мягкость, никогда не заглушая голоса певцов. Главное же, чем покоряло исполнение Рахманинова,— это глубокое проникновение в характер и стиль произведения. «Изобилующая роскошью красок и силой вдохновения чудесная партитура «Князя Игоря» дала возможность г. Рахманинову шире и разностороннее показать свой дирижерский талант. Капельмейстер хорошо понял и отлично передал настроение седой эпической старины, так гениально обрисованное богатырской кистью А. П. Бородина. На давно знакомой палитре г. Рахманинов нашел новые краски, дал иное выражение давно знакомым звукам»⁵⁵.

Из отдельных, особенно впечатляющих по исполнению мест в «Князе Игоре», наряду с увертюрой, драматическим финалом первого действия и половецкими плясками, отмечалось замечательно тонкое по выразительности звучание хора девушек в тереме Ярославны, «получившего впервые свою жизненную правду»⁵⁶.

21 сентября состоялась долго ожидаемая премьера обновленной или, вернее, возвращенной к своему первообразу «Жизни за царя». Спектакль прошел в атмосфере праздничной, торжественной приподнятости: «...Совершенно полный театр, избранная публика (среди которой были налицо почти все представители московского музыкального мира), много аплодисментов и вызовов»⁵⁷. В премьере участвовали лучшие артистические силы, в том числе Шаляпин (Сусанин) и Нежданова (Антонида). Высокой художественностью отличалось живописное оформление, к которому были привлечены самые выдающиеся мастера театрально-декорационного искусства. К. А. Коровиным написаны были пейзажные декорации первого и четвертого действий и интерьер деревенской избы в третьем действии, А. М. Васнецову принадлежала декорация старой московской ули-

цы в первой картине пятого действия. Кроме того, в оформлении спектакля участвовали П. А. Клодт, Ф. А. Лавдовский и археолог-консультант В. И. Сизов *. Русские костюмы были сделаны по эскизам Коровина, специально изучавшего костромские крестьянские наряды; костюмы польского акта выполнены на основе рисунков Я. Матейки.

Но, несмотря на все великолепие постановки и первоклассный артистический состав, главным «виновником» успеха был Рахманинов. Все рецензенты обращали внимание прежде всего на превосходный ансамбль, глубокую музыкальную осмысленность целого, замечательное звучание хора и оркестра, считая это заслугой нового дирижера: «Новые декорации, новые костюмы, а главное — новый талантливый дирижер с новым свежим жаром (г. Рахманинов), и оттого, может быть, новые силы у всех исполнителей... Общее впечатление было, по-видимому, такое, что хороши не только г. Шаляпин, г-жа Нежданова или мазурка, но что начинает удаваться вся „Жизнь за царя“»⁵⁹. «На первом месте, конечно, должен быть поставлен дирижер — талантливый С. В. Рахманинов»⁶⁰. «Он был героем вечера 21-го сентября, и по праву: в возобновленной „Жизни за царя“ на первом плане был ансамбль, общее понимание творения Глинки...»⁶¹. По словам одного из критиков, Рахманинов «продиржировал оперой настолько удачно, что вряд ли кто из „старейших 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...»⁶².

В связи с этой новой постановкой в печати повторялось уже ранее высказывавшееся замечание, что оперный оркестр часто звучит у Рахманинова совершенно «по-концертному». «Польский акт, — утверждал Сахновский, — буквально переселил слушателей в симфонический концерт»⁶³. Другой критик, отмечая необычайную тонкость и изящество звучания польских танцев, также писал: «Это было не оперное, а концертное исполнение»⁶⁴. Впрочем, впечатление от этого действия, как указывалось в ряде отзывов, снижалось из-за несогласованности хореографии с музыкой, и легкая, деликатная оркестровая звучность заглушалась топотом ног на сцене.

По-новому, неожиданно свежо и ярко зазвучали под дирижерской палочкой Рахманинова и многие другие места глинкинской оперы. При в высшей степени бережном и внимательном отношении к авторскому тексту исполнение его было живым, творческим, лишенным и тени академизма. Отдельные удачно найденные детали

* Оформлению оперы посвящена статья «„Жизнь за царя“ в новой постановке на сцене Большого театра» (А. В. С-н)⁵⁸.

иногда придавали новое освещение хорошо известной музыке. Так, Кругликов указывал на необычайно сильное впечатление, которого достигал Рахманинов в коде увертюры, сначала замедляя движение и тяжело акцентируя «мстительные ходы польских басов», а затем сопровождая нарастание звучности стремительным ускорением темпа: «Получается дух захватывающий, очень уместный подъем трагической выразительности»⁶⁵. В начале сцены в лесу Рахманинов брал темп медленнее обычного, в результате чего «тема перестает быть мазуркой, а превращается как бы в трехчетвертной марш, сопровождающий усталых и измученных людей, которые почти выбились из сил». По мнению другого критика, обратившего внимание на это новшество, «в теперешнем исполнении музыка получила большую выразительность и картинность»⁶⁶. Так же ярко и образно прозвучал в этой картине оркестровый эпизод, передающий грозное завывание вьюги и метели. «В общем,— писал Кашкин уже после того, как спектакль прошел несколько раз и вошел в текущий репертуар театра,— мы повторим, что г. Рахманинов ведет оперу превосходно, особенно в наиболее сильных драматических положениях. При его исполнении выступает в оркестре множество чрезвычайно красивых и ценных деталей в средних голосах, что раньше совсем исчезало...»⁶⁷.

Но главное достоинство рахманиновского исполнения, как подчеркивал тот же критик, заключалось не в филигранности отделки, не в обилии тонких и разнообразных нюансов оркестровой звучности, а в чутком, непрерывном реагировании музыки на все драматические события и умения охватить большие отрезки драматического действия единой линией напряженного и целеустремленного музыкального развития. Обращая внимание на новаторский для своего времени характер глинканской оперной драматургии, основу которой составляют не отдельные законченные «номера», а крупные по своей протяженности развивающиеся сцены, Кашкин писал: «Одним из лучших образцов таких драматических сцен может, например, служить сцена прихода поляков к Сусанину... В этой сцене талант нового капельмейстера проявился в полной мере, ибо никогда еще нам не удавалось слышать такого в высшей степени осмысленного и вместе с тем живого проведения музыки во всех перипетиях этой сцены»⁶⁸.

В общем этот спектакль явился безусловной крупной победой Рахманинова, окончательно утвердившей за ним репутацию выдающегося оперного дирижера. По выражению сотрудника «Русских ведомостей», данное Рахманиновым «генеральное сражение музыкальной рутине» было им «выиграно, и даже не без блеска»⁶⁹. Кругликов, высказавший в свое время упрек по адресу руководителей Большого театра за то, что ответственная задача возобновления

глинкинской оперы была поручена молодому, неопытному новичку в оперном дирижировании, открыто признал себя покоренным и восторженно приветствовал одержанную Рахманиновым победу: «Надо поистине удивляться, как молодой дирижер, упражнявшийся до сих пор, главным образом, на управлении собственными оркестровыми сочинениями и довольно-таки робко выступавший несколько лет тому назад в Частной опере при толковании чужих партитур — мог так авторитетно овладеть оркестром Большого театра, подчинить эту громадную и довольно, скажем по совести, своевольную армию своим художественным стремлениям и требованиям. Он делает из нее, что хочет, как вождь большого опыта, как настоящий техник в искусстве повелевать». И в заключение критик заявлял: «Свершилось событие великой, исторической важности...»⁷⁰.

1 октября Рахманинов дирижировал «Пиковой дамой». Эта опера, особенно близкая ему по духу, была единственным оперным произведением, шедшим под его управлением и позже, после полутора лет, в течение которых он работал в Большом театре в качестве постоянного дирижера. Первое выступление Рахманинова в горячо любимой им опере Чайковского не вызвало многочисленных откликов в прессе. Все же отмечалось, что «оркестр под управлением Рахманинова был выше всяких похвал»⁷¹. «Молодой дирижер внес в оркестровое исполнение много новых и тонких нюансов, благодаря чему оркестр значительно выиграл в музыкальной выразительности и содержательности»⁷².

Больше внимания к этому спектаклю было проявлено критикой в связи с юбилейным, сотым, представлением «Пиковой дамы» на сцене Большого театра 26 октября 1904 года. Спектакль был оставлен торжественно, в нем участвовали самые крупные артистические силы московской оперы *. Однако «лучшим исполнителем» был назван Рахманинов. Он сумел передать непрерывность симфонического тока, пронизывающего музыку оперы от начала до конца, оркестр стал под его управлением главным носителем драматического действия. Это подчеркивал Кашкин, наиболее проникательно оценивший то новое, что внес Рахманинов в интерпретацию гениального творения Чайковского: «Уравновешенность различных групп инструментов, живая постепенность, а по временам и горячая страстность оттенков соединялись с обдуманной цельностью исполнения оркестра и создали в нем непрерывную, последовательную жизнь,

* Ф. И. Шаляпин — Томский и Златогор, А. В. Нежданова — Прилепа, Е. И. Збруева — Полина и Миловзор. Партию Лизы исполняла обладательница выдающегося по красоте и силе голоса Н. С. Ермоленко-Южина, в прошлом артистка петербургской казенной оперы, впервые выступившая на сцене Большого театра.

отражавшую на себе весь ход драмы. Оркестр аккомпанировал превосходно, так что публика вполне по заслугам сделала г. Рахманинову шумную овацию после пятой картины оперы»^{*73}.

25 октября, накануне юбилейного спектакля «Пиковой дамы», состоялась премьера «Опричника» Чайковского. Попытка возродить на сцене эту незрелую, стилистически неровную оперу оказалась неудачной. Успеха не было, и хотя в печати указывалось на хорошее в целом звучание оркестра и отмечались отдельные, особенно тонко переданные эпизоды^{**}, некоторые упреки раздавались и по адресу дирижера. Столь расположенный к Рахманинову критик, как Кашкин, писал: «Оркестр большей частью играл очень хорошо, но иногда был слишком силен. Виною этому был, прежде всего, сам композитор, а потом и г. Рахманинов, очевидно не решавшийся наложить властную руку на произведение композитора, перед которым он преклоняется»⁷³. В другой статье тот же автор вспоминал о своих беседах с Чайковским, в которых композитор высказывал критическое отношение к этому раннему произведению и говорил о своем желании многое в нем изменить и переделать: «Сам композитор несколько раз говорил мне, что в «Опричнике» им поставлены голосам почти невыполнимые требования и что оркестровка чересчур тяжела и непрактична»⁷⁶.

К сожалению, мы не располагаем никакими сведениями об исполнении Рахманиновым «Бориса Годунова», который впервые шел под его управлением 27 января 1905 года. Однажды ему пришлось продирижировать своего «Алеко» в спектакле с участием Шаляпина (2 февраля 1905 года) в пользу раненых на японской войне^{***}.

Не все задуманные постановки Рахманинову удалось осуществить. В связи с развертыванием революционных событий обстановка в театре к середине 1905 года осложнилась, в сезоне 1905/06 года спектакли шли с большими перерывами, нарушен был нормальный ход репетиционной работы. В силу разных причин Рахманинов и на этот раз, как и во время своей работы в мамонтовской опере, не смог продирижировать «Снегурочкой» Римского-Корсакова. В печати появлялись сообщения о подготовке Рахманиновым «Псковитянки» и «Сказания о граде Китеже». Однако обе эти оперы, так же, как и «Садко», планировавшийся в репертуаре на сезон

* Одобрительно высказался об исполнении Рахманиновым «Пиковой дамы» Кругликов, подчеркнувший «акцент... правильный и мягкий», который был придан музыке Чайковского, хотя он и упрекнул дирижера в чрезмерной «погоне за *pianissimo*»⁷⁴.

** Так, в «Русской правде» от 26 октября мы читаем: «Красиво звучал в I действии закулисный женский хор, сопровождаемый удивительным аккомпанементом оркестра».

*** Кроме «Алеко» Шаляпин выступил в третьей картине из «Евгения Онегина» (Онегин) и сцене в корчме из «Бориса Годунова» (Варлаам).

1906/07 года, были поставлены без его участия. Из опер Римского-Корсакова под его управлением прошел в Большом театре только «Пан воевода», премьера которого состоялась 27 сентября 1905 года.

Как известно, опера эта не принадлежит к наиболее удачным произведениям великого композитора и не стала «репертуарной». Но в условиях того времени, когда имя Римского-Корсакова представлялось одиозным для официальных монархических кругов и произведения его фактически бойкотировались, появление его новой оперы на императорской сцене * было фактом знаменательным. И то, что эта постановка могла быть осуществлена в условиях того времени, следует несомненно приписать авторитету и настойчивости Рахманинова, который таким образом демонстрировал свое сочувствие гражданскому мужеству и честности маститого музыканта, подвергнутого остракизму за открытую поддержку освободительного движения.

Премьера «Пана воеводы» явилась поводом для публичной демонстрации в честь Римского-Корсакова в Москве, как это было в Петербурге несколькими месяцами раньше, во время исполнения «Кашея Бессмертного» силами учащихся Петербургской консерватории под управлением Глазунова. Правда, здесь все прошло спокойнее. Публики собралось немного из-за тревожного положения в городе. Часть зрителей, вероятно, пришла специально для того, чтобы приветствовать композитора, находившегося в театре во время спектакля. Теляковский прямо указывает на демонстративную политическую окраску вспыхнувшей в зале овации: «На представлении присутствовал Римский-Корсаков, и ему была сделана внушительная овация. Он был особенно популярен в это время не только как автор, но и как политический протестант»⁷⁷.

Вследствие забастовки типографских служащих и отсутствия газет в эти дни постановка «Пана воеводы» не получила широкого освещения в печати. Уже через довольно значительный промежуток времени Кашкин откликнулся на премьеру новой корсаковской оперы большой статьей в двух номерах «Московских ведомостей». «...Некоторые места в театре пустовали,— читаем мы здесь,— чего никак нельзя было ожидать, тем более, что сам автор присутствовал на последних репетициях и на спектакле. Странность эта, однако, объясняется просто тем, что Москва эти дни оставалась без газет и для большинства публики оказалось совершенно неизвестным и первое представление и присутствие в Москве композитора». Переходя к оценке исполнения, Кашкин снова выделяет прежде

* «Пан воевода» был закончен Римским-Корсаковым летом 1904 года и осенью того же года поставлен частной оперной труппой князя А. Церетели, выступавшей в помещении Большого зала Петербургской консерватории. На казенной сцене опера ранее не шла.

всего дирижерскую работу Рахманинова: «Удивительно хорошим исполнителем во всей опере был оркестр. Правда, и композитор дал великолепный материал в удивительно красивых комбинациях звучностей, но отделка в исполнении заслуживает также величайших похвал, и едва ли когда-либо в Большом театре тонкость оттенков оркестрового исполнения достигала такой художественной законченности, как в «Пане воеводе»⁷⁸.

Несмотря на мастерское дирижирование Рахманинова, в целом исполнение и постановка «Пана воеводы» оказались посредственными и не могли обеспечить успеха опере Римского-Корсакова. Энгель разделял исполнителей спектакля на две части — «по сю и по ту сторону занавеса. Первые, т. е. дирижер (Рахманинов) и оркестр, дали тонкую, нарядную партитуру Римского-Корсакова в тонком и нарядном исполнении; вторые, т. е. певцы, режиссер, декоратор и т. д., справились со своей задачей гораздо хуже...»⁷⁹.

Одновременно с работой в Большом театре разворачивается деятельность Рахманинова как симфонического дирижера. Отдельные его концертные выступления во главе оркестра в начале 1900-х годов с исполнением собственных произведений, хотя и заставили обратить внимание на его незаурядные дирижерские данные **, все же носили эпизодический характер. Впервые Рахманинов смог в полной мере проявить себя как дирижер на концертной эстраде в очередном воскресном утреннике Кружка любителей русской музыки 16 января 1905 года.

Деятельность этого кружка, созданного по инициативе двух энтузиастов супругов А. М. и М. С. Керзиных, была заметным явлением в музыкальной жизни Москвы на рубеже XIX и XX веков. Ежегодно Керзины организовывали на собственные средства несколько концертов, в которых исполнялись произведения молодых русских композиторов, а также сочинения старших отечественных мастеров, недостаточно известные московской публике. При этом вход на концерты был большей частью бесплатный, что делало их доступными для малообеспеченных демократических слушателей ***.

* С приведенными отзывами в общем совпадает и оценка спектакля автором оперы: «Дирижировал талантливый Рахманинов. Опера оказалась разученною хорошо, но некоторые из исполнителей были слабоваты... Оркестр и хоры шли превосходно... Начало оперы, ноктюрн, сцена гадания, мазурка, краковак, польский *pianissimo* во время сцены Ядвиги с паном Дзубой не оставляли желать ничего лучшего»⁸⁰.

** 30 ноября 1904 года Рахманинов принял участие в концерте Зилоти и немецкого актера-трагика Э. Поссарта, продирижировав Первым фортепианным концертом Чайковского, фантазией «Странник» Шуберта — Листа и «Пляской смерти» Листа, в которых Зилоти исполнял сольную партию. Критика и на этот раз отметила его «мастерское управление» оркестром⁸¹.

*** Подробнее о керзинском кружке см. в работе А. А. Штейнберг «Керзинский кружок любителей русской музыки»⁸².

Творчество Рахманинова занимало значительное место в программах кружка с самого его основания. Здесь были исполнены почти все его романсы до ор. 21 включительно и ряд фортепианных пьес. В утреннем концерте 18 января 1904 года Рахманинов принял личное участие, сыграв вместе с Брандуковым свою сонату для виолончели с фортепиано. В печати это собрание кружка было оценено как «одно из наиболее удачных в текущем сезоне». Рахманиновская соната, которой посвящено было второе отделение, вызвала «шумные и восторженные одобрения публики»^{*83}.

В первые годы своего существования Кружок любителей русской музыки ограничивался камерными концертами, которые проводились в различных небольших залах, иногда даже на частных квартирах, а затем, когда количество интересующихся ими возросло, были перенесены в большой зал Благородного собрания. С начала 1905 года Керзины приступили к организации симфонических концертов, во главе которых встал Рахманинов. В течение этого года состоялось четыре симфонических утра, привлечших широкое внимание и своими интересными программами, включавшими редко исполняемые в Москве произведения русской музыки, и особенно ярким, оригинальным талантом молодого дирижера.

В кратком газетном отчете, напечатанном на следующий день после первого из этих концертов, сообщалось: «Вчерашнее «керзинское» музыкальное утро отличалось особенным интересом; оно было оркестровым; оркестр был превосходен **; руководил Рахманинов... Большой зал Благородного собрания был переполнен. Концерт имел колоссальный успех»⁸⁵. В программу концерта входили Пятая симфония Чайковского, оркестровая картина «Садко» Римского-Корсакова, Фантазия для фортепиано с оркестром Чайковского (солист Танеев) и «Камаринская» Глинки.

Кашкин, рецензируя этот концерт, останавливался главным образом на исполнении симфонии, которое «представляло большой интерес в качестве серьезной пробы таланта молодого капельмейстера». «В общем,— признавал критик,— С. В. Рахманинов выдержал это испытание гораздо более, нежели удачно, ибо во многих отношениях симфония прошла превосходно». К наиболее ценным достоинствам рахманиновского исполнения Кашкин относил цель-

* За два дня до керзинского утренника соната прозвучала в исполнении Рахманинова и Брандукова в том же самом зале. Рецензент «Московских ведомостей», суммируя впечатление от обоих исполнений, писал: «Это прекрасное сочинение точно вырастает в своих достоинствах со всяким новым разом, когда его слышишь, и составляет положительно одно из самых выдающихся произведений новейшей камерной музыки»⁸⁴.

** В концертах керзинского кружка участвовал оркестр, сформированный Московским обществом взаимопомощи оркестровых музыкантов.

ность, выдержанность общего плана и уравниновешенность звучания оркестровых групп, заключая свой отзыв словами: «...Мы, не колеблясь, приветствуем в г. Рахманинове крупное капельмейстерское дарование для симфонической музыки»⁸⁶.

Высказываясь по поводу того же концерта в другой газете, Кашкин сравнивал исполнительскую трактовку симфонии Чайковского Рахманиновым и Никишевым, имена которых сопоставлялись уже в одном из приведенных ранее отзывов, и подчеркивал самостоятельность рахманиновской интерпретации⁸⁷.

Из остальной части программы этот критик особенно выделяет исполнение «Камаринской», которая прозвучала под управлением Рахманинова значительно и с большой внутренней силой: «Гениальная «Камаринская» Глинки была исполнена очень веско и ярко во всех отношениях. Г. Рахманинов совершенно верно донял ее как богатую и сильную картину в русском национальном характере, а не как простую шутку»^{*}.

Пятая симфония Чайковского была включена также в программу седьмого симфонического собрания Филармонического общества, состоявшегося 14 марта под управлением Рахманинова^{**}. На этот раз он, как писал Кашкин, «кое-что сделал иначе, нежели в первом своем исполнении». В целом, по мнению критика, «эти перемены были, кажется, к лучшему», хотя исполнение первой части его не во всем удовлетворило. Но отдельные спорные моменты в ее трактовке были вполне компенсированы великолепным звучанием последующих частей, особенно финала, который был сыгран в необычно быстром темпе, с огромной энергией и стремительностью, захватившими аудиторию. «Эта часть,— замечает Кашкин,— правится обыкновенно менее других, а на этот раз именно она всего более увлекла слушателей». Общий вывод был столь же положительный, как и в предыдущий раз: «В заключение я должен все-таки назвать исполнение превосходным и весьма способствующим правильному пониманию сочинения»⁸⁸.

Из других печатных отзывов на выступление Рахманинова в концерте Филармонического общества наиболее обстоятельной была рецензия Розенова в «Новостях дня». Заявляя, что это выступление «сулит нам первоклассного дирижера», Розенов следующим

^{*} Таким же хвалебным был отзыв московского корреспондента «Русской музыкальной газеты», признававшего, что «первый концерт прошел во всех отношениях великолепно». Он также выделил прежде всего исполнение Пятой симфонии Чайковского, в котором «дано было множество тончайших оттенков, цельности и стройности»⁸⁸.

^{**} Кроме симфонии Чайковского в этом концерте были исполнены вступление к третьему действию вагнеровского «Лоэнгрина» и первая сюита «Пер Гюнт» Грига.

образом характеризовал основные особенности рахманиновской манеры дирижирования: «Его толкования произведений отличаются необыкновенной простотой и естественностью, отсутствием вычур и каких-либо дешевых эффектов; все у него выходит цельно, ясно и логично; много утонченных красот, много жизни; встречаются места сильные, захватывающие, поражающие». Правда, Розенов указывал на некоторую неровность исполнения Рахманинова, которое лишено еще пока «того непрерывного захвата, которым поражал чародей Никиш». Но, отмечая отдельные технические шероховатости и недоделки, критик спешит тут же оговориться, что «все это встречается лишь изредка и случайно и не мешает общему впечатлению свежести и как бы перерождения исполняемого»⁹⁰. Из наиболее ярких удач рахманиновского исполнения Розенов обращает особое внимание на захватывающее по силе нарастание и *accelerando* в заключительной части сюиты «Пер Гюнт» («В пещере горного короля»), «вызвавшей гром рукоплесканий».

18 марта Рахманинов снова выступил как дирижер в симфоническом вечере Кружка любителей русской музыки, программа которого включала Вторую симфонию Бородина, Увертюру на темы трех русских песен Балакирева, первую картину («Зима») из балета «Времена года» Глазунова и «Ночь на Лысой горе» Мусоргского. Вся программа, по отзыву «Русской музыкальной газеты», была исполнена «великолепно по своей определенности и ясно до последней степени», а сам Рахманинов «был предметом всеобщих восторгов»⁹¹. В большинстве отзывов прессы отмечается необычайно яркое впечатление от «Ночи на Лысой горе»⁹². Рахманинов, по словам Энгеля, — «дирижер „божьей милостью“, из которого при достаточной практике должен выработаться художник в этой области первоклассный»⁹³.

Следующие два симфонических концерта керзинского кружка состоялись 30 октября и 26 ноября 1905 года. В первом из них были исполнены «Антар» Римского-Корсакова, «Тамара» Балакирева, Интермеццо и «Баба-Яга» Лядова, «Ночь в Мадриде» Глинки. Программа второго из указанных концертов включала Первую симфонию Аренского, «Лирическую поэму» Глазунова, симфоническую балладу «Воевода» Чайковского, Второй фортепианный концерт Рахманинова, вступление и Гопак из «Сорочинской ярмарки» Мусоргского.

Оба концерта имели такой же успех, как и предыдущие. Постоянный московский корреспондент «Русской музыкальной газеты» И. В. Липаев признавался, что ему не приходилось слышать «Тамару» Балакирева «в таком целом, осмысленном во всех своих частностях, закругленном виде. Можно сказать с полной откровенностью, что г. Рахманинов только впервые раскрыл перед пуб-

ликой дивную тонкость балакиревского сочинения». Из остальной программы этого концерта он выделял «Ночь в Мадриде», исполнение которой пленяло «кристалльностью намерений» и «деликатной звучностью» оркестра. «И вообще,— резюмирует Липаев,— настоящее симфоническое утро прошло с редким ансамблем»⁹⁴.

В симфоническом вечере 26 ноября, собравшем, как всегда, многочисленную публику, «гвоздем программы» оказался Второй концерт Рахманинова, исполнение которого вызвало бурные овации по адресу дирижировавшего автора и солиста К. Н. Игумнова⁹⁵.

Выступления Рахманинова в концертах керзинского кружка закрепили за ним репутацию выдающегося симфонического дирижера, которого критика находила возможным сравнивать с самыми крупными, прославленными мастерами европейского дирижерского искусства. Индивидуальность Рахманинова как дирижера с достаточной ясностью вырисовывается из приведенных отзывов печати. Исполнение его отличалось большой энергией, сосредоточенностью, ясностью общего плана и умением последовательного осуществления единого, целостного замысла. При обилии тонких деталей, тщательной отделке оркестрового звучания он никогда не жертвовал перспективой целого ради отдельных красочных эффектов. Избегая всего внешнего, показного, Рахманинов не допускал ни малейшего элемента рисовки и позирования, столь излюбленных многими профессиональными дирижерами. Его жест был сдержанным и скупым, рассчитанным не «на публику», а только на то, чтобы передать свои намерения оркестру и твердо вести его за собой. Все средства были подчинены одной цели: наиболее полному и впечатляющему раскрытию существа исполняемых произведений. Если в трактовке некоторых общеизвестных классических сочинений Рахманинов отступал от сложившейся традиции, то это было лишено какой-либо преднамеренности и проистекало не из нарочитой погони за оригинальностью, а из естественного, органического восприятия им музыки того или иного композитора.

Облик Рахманинова-дирижера, складывающийся на основе отзывов прессы 1900-х годов, вполне соответствует свидетельствам компетентных лиц, имевших возможность слышать и наблюдать его дирижирование в более поздние годы.

Н. А. Малько отмечает, что Рахманинов не обладал виртуозной техникой движения рук и специфически капельмейстерской ловкостью, «но в то же время ему свойственно было нечто иное, что покрывало все эти, так сказать, недочеты. В его дирижировании все было логично: глубокая творческая музыкальность, культура и художественный «этнос», то есть этическая художественная обоснованность. Все это искупало с лихвой дефекты техники»⁹⁶. Внешняя манера поведения за дирижерским пультом, по словам Малько,

была у Рахманинова строгой и сдержанной: «Он стоял спокойно, слегка сутулясь, движения руки и рук были экономны и осмысленны, никогда он не терял контроля над звуком оркестра, не висел на плечах у оркестрантов и... все выходило». Рахманинов избегал всякой манерности и утрировки, «не гонялся за эффектами ради эффектов» — «но в его исполнении было нечто более ценное — он знал то, что составляет чуть ли не главный секрет всякого исполнения, — ч у в с т в о м е р ы, и он исполнял не себя, а музыку автора»⁹⁷.

И Малько, и другие мемуаристы подчеркивают совершенно исключительную силу внушения, которой обладал Рахманинов как дирижер. «Появление его за дирижерским пультом как бы наэлектризовывало всю атмосферу. Оркестр подтягивался, молодел, становился гибким», — пишет Ю. С. Никольский⁹⁸, который посещал в течение нескольких лет все концерты под управлением Рахманинова, а нередко бывал и на генеральных репетициях. Воздействие рахманиновского дирижерского искусства на публику М. М. Багриновский сравнивает с гипнозом.

В числе наиболее ярких удач Рахманинова-дирижера Никольский и Багриновский называют и некоторые из тех произведений, которые были впервые исполнены им в рассмотренных выше концертах 1905 года. В симфониях Чайковского (Четвертой и Пятой), вспоминает Багриновский, «проявления утонченной эмоциональности Рахманинова находили себе особенно благодарную почву». Длительные, заряженные большой эмоциональной силой нарастания и спады звучности «получались настолько оправданно, захватывающе ярко, что казались совершенно логичными, абсолютно необходимыми. „Только так, а не иначе“ — вот что чувствовали слушатели, внимая рахманиновскому толкованию»⁹⁹. Так же неизменно поражало и захватывало исполнение Рахманиновым заключительной части из Первой сюиты «Пер Гюнт» Грига. «Нельзя забыть, — свидетельствует Никольский, — как он провел четвертую часть сюиты „В пещере горного короля“. После заключительной фразы публика вскочила с мест от восторга. И действительно, титанический темперамент Рахманинова, взятый темп и грандиозная линия нарастания действовали так, что усидеть было невозможно»¹⁰⁰.

11 января 1906 года в Большом театре состоялась задолго до этого анонсировавшаяся в печати премьера двух рахманиновских опер — «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини». Несмотря на тревожную и напряженную обстановку, сохранявшуюся в Москве спустя короткое время после декабрьского вооруженного восстания, спектакль привлек много публики *.

* Один из рецензентов писал: «Первое представление новых опер Рахманинова „Скупой рыцарь“ и „Франческа да Римини“ на сцене императорской оперы,



С. В. Рахманинов в детстве



И С Зверев с учениками М Л Пресман,
С В Рахманинов, Л А Максимов



А И Знлоти



А. С. Аренский



С. И. Танеев

18



93.

ИМПЕРАТОРСКІЕ Московскіе Театры.

БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ

ПРОГРАММА.

Во Вторникъ, 27-го Апрѣля.

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ представлено будетъ.

ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ:

А Я Е К О.

Опера въ 1 дѣйствіи. Музыка соч. С. В. Рахманинова.

Либретто по поэмѣ А. С. Пушкина „Цыгане“. Въ 2-хъ.
Немировича-Данченко.

Танцы поставлены г. ДОМАШОВЫМЪ.

ЦЫГАНСКІЕ ТАНЦЫ:

ЦЫГАНКИ:—г-жи Бармина, Ермолова, Пукирева 2,
Востокова, Дьякъ, Сворцова, Бажеркина, Егорова, Ти-
мофеева, Морозова, Иванова 3, Крылова 2 и воспитан-
ница Геллеръ.ЦЫГАНЕ:—гг. Домашевъ, Литавкинъ 1, Бекъ, Нови-
ковъ, Пановъ, Хомяковъ, Литавкинъ 2, Сидоровъ,
экст. учен. Морозовъ и Щеголовъ.

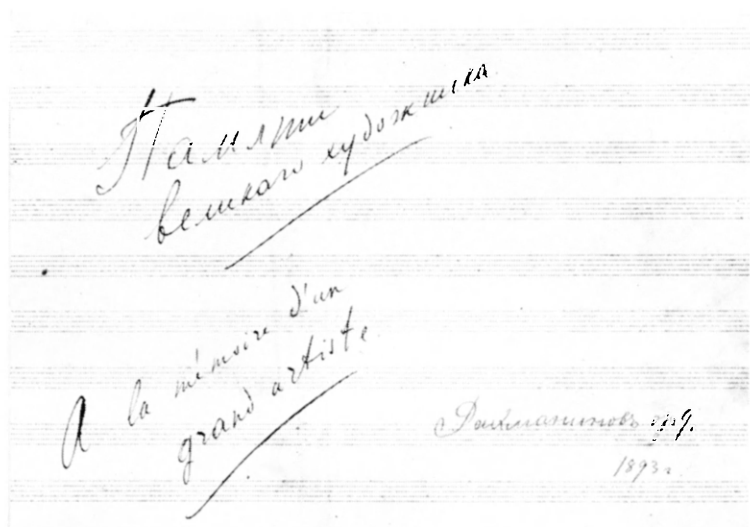
ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Алеко г. Корсовъ.
Молодой цыганъ г. Клементьевъ.
Земфира г-жа Девша-Столицкая.Программа первой постановки
оперы „Алеко“ С. В. Рахманинова



С В Рахманинов 1892 г.

Титульный лист издания „Элегия“
С. В. Рахманинова с дарственной
надписью П. П. Чайковскому



Титульный лист „Элегического трио“ d-moll 1893 г.

Автограф



П И Чайковский

С. БОБЫЛЕВКА, БАЛАШ У.

ВЪ ПЯТНИЦУ 30-го ЮНЯ 1895 ГОДА.

НАВѢСТЬ БЫТЬ ДАНЬ

КОНЦЕРТЪ

съ благотворительнаго цѣлью

ВЪ ПОЛЗУ БОБЫЛЕВСКОЙ И 2-й ИВАНОВСКОЙ
НАРОДНЫХЪ ШКОЛЪ,

при благосклонномъ участіи г-жъ Н. А. Сатиной, Е. Ю.
Крейцеры, Гг. С. В. Рахманинова, М. Ю. Крейцеры и
хора подъ управленіемъ Н. М. Денисова.

ПРОГРАММА

Отдѣленіе I-е:

- | | |
|---|--|
| 1) Народный Гимнъ, исполн. хоръ подъ
управленіемъ Н. Денисова. | 3) Чайковский. СМЫСЛОВЪ ТРИО
Темпъ. МЕДЛЕННОЕ. Угнетенно. |
| 2) Моцартъ. Концертъ для 2-хъ форте-
пиано въ 4 руки, исп. Н. А. Сатина
и Е. Ю. Крейцеры. | 4) Раффъ. МЕЛОДІИ
Годаръ. УМЕРЕННО. исп. Н. А. Сатина. |

АНТРАКТЪ 20 МИНУТЪ.

Отдѣленіе II-е:

- | | |
|--|---|
| 5) Шубертъ. Пьеса. <i>FAUST</i> въ 4 руки.
Рахманиновъ. ДОМАШНІЙ
Исп. Н. А. Сатина и Е. Ю. Крейцеры. | 7) Боло на фортепиано исполн. С. В.
Рахманиновъ. |
| 6) А. Рюминштейнъ. МЕЛОДІИ
Сень-Сансъ. EUGENE
Исполн. М. Ю. Крейцеры. | 8) Н. Рюминштейнъ. Тарантелла для 2-хъ
фортепиано въ 4 руки, исполн. Н. А.
Сатина и Е. Ю. Крейцеры. |

Начало въ 8^{1/2} час. вечера.

ЦѢНЫ МѢСТАМЪ, со включеніемъ благотворительнаго сбора: въ 3 руб. 10
коп., 1 руб. 5 коп. и 52 коп.

На основаніи ВЫСОЧАЙШЕ утвержденного 5 мая 1892 года мѣня Государственнаго
Совета и утвержденныхъ 20 августа 1892 года правилъ, вѣдущаго сбора съ публич-
ныхъ зрѣлищъ и увеселеній со всѣхъ билетовъ, называется сборъ, оплачиваемый
Марками, безъ копѣй. билеты не действительны.

Печ. разрѣш. 23 июня 1895 г. за. Балаш. Уезд. Испр. Г. Коробцовъ.
Валаашск. Типографія Крыжмандева.

Программа концерта с участием С. В. Рахманинова 1895 г



С. Б. Рахманинов с собакой 1890-е гг



Ф И Шалыпин



С. В. Павлов 1899 г.

Handwritten musical score for the opera "Весенние воды" (Spring Waters) by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is written on multiple staves, including vocal parts and piano accompaniment. The title "Весенние воды" is written in Russian. The composer's name "Пётр Ильич Чайковский" is also present. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as "f" (forte) and "p" (piano). The text "Анатолий" is written at the bottom right of the page.

„Весенние воды“, романс.

Анатолий

Сдана для публикации в печать
Музыкальным издательством
уважаемому моему другу и коллеге
П. А. Римскому-Корсакову

№ 19103

Фантазія

ДЛЯ ОРКЕСТРА

СОЧИНЕНИЕ

С. РАХМАНИНОВА.

Партитура 3 Руко

OP. 7.

Голоса —

Переложение для фортепиано в 4 руки АВТОРА 2 Руко.

Собственность издателя.

Москва у П. Юргенсона

С.-Петербург у Г. Юргенсона. Варшава у Г. Левицкаго.

Варшава сотрудничеством П. Юргенсона из Москвы.

Титульный лист издания оркестровой фантазии „Утес“
С. В. Рахманинова с дарственной на имя П. А. Римскому-Корсакову



С. В. Рахманинов 1902 г.

Руководил подготовкой спектакля и дирижировал автор. Рахманинову, как обычно, был оказан теплый, сочувственный прием. Тем не менее оперы не имели настоящего, полного успеха, и спектакль принес автору больше огорчений и разочарования, нежели радости. «Того, что называется шумным успехом, „Скупой рыцарь“ не вызвал в публике,— констатировал Кашкин.— ...Впрочем, публика все время выказывала свои симпатии г. Рахманинову, и его успех был, пожалуй, более сильным и определяющим, нежели успех его композиции»¹⁰². «Яркого шумного успеха не имела и „Франческа“»¹⁰³.

Критика приветствовала появление новых талантливых произведений, обогащавших русский оперный репертуар, и отмечала значительные художественные достоинства обеих опер Рахманинова. Однако эта высокая общая оценка в большинстве случаев сопровождалась рядом оговорок и возражений. Кашкин, который и на этот раз проявил внимательный и вдумчиво-благожелательный подход к сочинениям любимого им композитора, писал накануне премьеры, останавливаясь на разграничении понятий «опера» и «музыкальная драма»: «Во всяком случае, оперы или музыкальные драмы г. Рахманинова представляются очень крупным и выдающимся явлением в литературе этого рода не только русской, но и европейской»¹⁰⁴. Но в его большой, обстоятельной статье, опубликованной после спектакля в двух номерах «Московских ведомостей», появляются и критические интонации. О «Скупом рыцаре» он замечает: «Музыка от начала до конца интересна и красива, но скорее как музыка симфоническая, нежели оперная. Для последней краски, пожалуй, требуются и более густые, и более резкие»¹⁰⁵. Во «Франческе» Кашкин находит превосходными обе средние картины, но признается, что музыка пролога и эпилога, чрезвычайно заинтересовавшая его в клубе, оказалась гораздо менее впечатляющей в оркестровом звучании¹⁰⁶.

Критические замечания содержались и в статье Кругликова, хотя в первых же ее строках он признавался в любви к автору опер: «Положительно, люблю музыку Рахманинова». Далее Кругликов дает сжатую, но яркую и достаточно точную общую характеристику рахманиновского творчества: «Рахманиновская музыка часто поэтична, никогда не приторно сладка, сплошь и рядом красива, редко изысканна, всегда благородна и мужественна. В ней бывает сила, страсть. Ей не чужды молодые порывы. В ней есть здоровье. Болезненность, истеричность — не характеризующие ее

несмотря на тревожное политическое настроение общества, временно отстранившее вопросы искусства на дальний план, являлось столь интересным событием, что Большой театр оказался переполненным, причем присутствовали все представители московского музыкального мира»¹⁰⁷.

черты»¹⁰⁷. «Я не боюсь предъявлять к Рахманинову самые строгие требования,— подчеркивал автор статьи.—...Кому много дано, с того много и спрашивается». С таких именно высоких позиций Кругликов критикует не столько самый музыкальный материал «Скупого рыцаря» и «Франчески», сколько принципы оперного творчества Рахманинова: «...Несмотря на то что как в „Скупом рыцаре“, так и в „Франческе да Римини“ встречаем то и дело типично рахманиновскую музыку, отнюдь не уступающую музыке других сочинений рассматриваемого автора,— обе его новые оперы не очень близки моему сердцу...» В «Скупом рыцаре» композитор дал, по мнению Кругликова, «симфоническую поэму, вдохновенную пушкинским сюжетом». Обе оперы, заявляет критик, «в чтении... дали мне больше, чем в театре».

Мнение о недостаточной сценичности опер Рахманинова высказывали и другие критики. Так, Энгель считал, что «Скупой рыцарь» непригоден для большой сцены и требует пристального «разглядывания» с более близкого расстояния, для того чтобы оценить все заключенные в его музыке тонкие детали: «скорее это Kabinetstück для любителей, могущих оценить филигранную работу композитора»¹⁰⁸. Розенов писал о «Франческе», что «опера эта является превосходной музыкальной поэмой... но на сцене теряет всю прелесть»¹⁰⁹.

Состав исполнителей в спектакле был достаточно сильным. Все основные партии исполнялись превосходными артистами, соединявшими хорошие вокальные данные с высокой музыкальной культурой: Г. А. Бакланов — Барон и Малатеста, Н. В. Салина — Франческа, А. П. Бонавич — Альбер и Паоло. Особенное внимание обратил на себя Бакланов, который незадолго до этого дебютировал на сцене Большого театра и, выступив одновременно в двух ответственных партиях опер Рахманинова, смог ярко проявить свое вокальное и драматическое дарование. Кашкин писал, характеризуя его исполнение партии Барона в «Скупом рыцаре»: «У артиста, во-первых, великолепнейший голос и по силе, и по красоте звука. Кроме того, он очень музыкален... В смысле умения держаться на сцене г. Бакланов также заслуживает похвал. Таким образом, молодой артист имеет такую сумму хороших задатков, что для него можно ожидать самого блестящего будущего»¹¹⁰. Еще выше оценивал тот же критик Бакланова в партии Малатесты.

Вместе с тем он указывал на недостаточное овладение артистом особенностями ариозно-декламационного стиля «Скупого рыцаря»: «пел г. Бакланов очень музыкально, но недоставало именно разнообразия в манере произнесения звука».

По общему мнению, эта опера Рахманинова требовала шалашинского дара проникновения в тончайшие оттенки музыкальной де-

кламации текста. Первоначально и предполагалось поручить партии Барона и Маласты Шаляпину¹¹¹. На это рассчитывал и сам композитор. Е. Ю. Жуковская рассказывает в своих воспоминаниях об огромном впечатлении, которое произвел Шаляпин, спев обе партии с листа при показе Рахманиновым своих опер в кругу друзей¹¹². Однако выступить в этих ролях на сцене гениальный артист не захотел, так как его не вполне удовлетворили рахманиновские оперы, главным образом со стороны вокально-речевой выразительности. В частности, музыку «Скупого рыцаря» он считал не стоящей на уровне пушкинского текста. Это мнение Шаляпин открыто высказал своему другу композитору¹¹³, что было очень болезненно воспринято Рахманиновым и послужило поводом к длительной их размолвке.

За несколько дней до московской премьеры «Скупой рыцарь» был исполнен с участием Шаляпина на домашнем музыкальном вечере у Римского-Корсакова. Этот вечер 4 января 1906 года подробно описан Оссовским, который был одним из участников исполнения рахманиновской оперы, спев партию ростовщика: «Мысль исполнить оперу Рахманинова на одной из сред подал Римскому-Корсакову Шаляпин, причем предложил взять лично на себя партию Барона... Ф. И. Шаляпин, поддержанный превосходным „оркестром“ — Ф. М. Блуменфельдом, пел с большим увлечением; сцену в подвале с сундуками, наполненными золотом, провел с потрясающей силой, поразительно образно, несмотря на отсутствие сцены и грима. В завязавшемся тотчас по окончании музыки оживленном обмене впечатлениями Шаляпин высказался в том смысле, что в „Скупом рыцаре“ нет столь органической, неразрывной связи между словом и вокальной мелодией, какая существует в „Каменном госте“ и „Моцарте и Сальери“. Симфонически развитый оркестр у Рахманинова великолепно выражает общий смысл, обобщенное настроение каждой сценической ситуации. Однако в вокальной линии нет той „лепки слова в звук“, которая так удивительна у Даргомыжского, Мусоргского. От этого задача певца в опере Рахманинова очень трудна»¹¹⁴.

Отказ Шаляпина от участия в спектакле безусловно отразился на общем его успехе. Не выступила и Нежданова, которая готовила партию Франчески с большим увлечением и по каким-то причинам отказалась петь уже незадолго до премьеры *. Заменявшая ее

* По словам Жуковской и Салиной, отказ этот был вызван тем, что в партии Франчески нет колоратуры и тесситура ее оказалась слишком низкой для голоса Неждановой¹¹⁵. Однако сама певица дает другое объяснение этому факту, ссылаясь на то, что она, по требованию руководителей театра, должна была готовить партию Царицы ночи в «Волшебной флейте» Моцарта и не имела возможности одновременно работать над двумя новыми партиями¹¹⁶.

Н. В. Салина отлично справилась со своей задачей, но все же не могла быть поставлена рядом с Неждановой по качеству голоса, к тому же внешние ее данные мало соответствовали характеру образа. «Партию Франчески,— писал Кашкин,— пела г-жа Салина, превосходная артистка, которую мы очень высоко ценим, обладающая и до сих пор прекрасным, свежим голосом, но утратившая те легкие очертания женской фигуры, без которых мы не можем себе представить Франческу». «...Нам кажется,— прибавляет критик,— что эта роль вполне могла быть поручена г-же Неждановой»¹¹⁷.

Многое вызывало возражение и во внешнем оформлении спектакля. Эффектное впечатление производила декорация дантова ада, написанная П. А. Клодтом. В более ординарной, трафаретной манере выполнены были все интерьеры художником Г. И. Головым.

В печати справедливо указывалось на несоответствие монументальных декораций «Скупого рыцаря» камерному характеру самого произведения. Так, в первой и третьей картинах этой оперы декорация изображала просторные, светлые залы во всю ширину и высоту огромной сцены Большого театра. Это рассеивало внимание зрителя-слушателя, вместо того чтобы помочь ему сосредоточиться на внутренней, психологической стороне действия. Светлые тона преобладали и в сцене подвала, что, по верному замечанию Кашкина, противоречило суровому и мрачному колориту музыки Рахманинова.

Сказалась обычная в практике казенных театров несогласованность между различными элементами спектакля, отсутствие единого руководства, которое направляло бы работу отдельных «цехов» исходя из законченного, целостного художественного замысла. Подобный разнобой вызывал все более резкую критику в пору усиления реалистических тенденций на оперной сцене, когда находил всеобщее признание взгляд на оперный спектакль как на жизненно оправданное, осмысленное синтетическое произведение искусства, а не просто эффектное и пышное зрелище.

С этих позиций Кашкин обрушивался на косных и ограниченных руководителей Большого театра, которые «заведомо не обладают никакими сведениями относительно музыки вообще и оперы в частности». «...Художник Г. И. Голов,— писал он,— несомненно талантливый, но он, как и многие другие, решительно не хочет вдуматься в свою работу, вывести ее прямо из текста того произведения, для которого он свои декорации предназначает. Мы скажем даже, что оперному декоратору весьма следует совещаться с капельмейстером оперы относительно тона и окраски музыки в той или другой картине, в том или другом действии оперы»¹¹⁸. Последняя

фраза позволяет предполагать, что и сам Рахманинов был не очень доволен оформлением своих опер и его пожелания не были учтены при изготовлении декораций.

«Скупой рыцарь» и «Франческа» прошли всего четыре раза. Перед последним спектаклем в печати появилось следующее сообщение: «Оперы г. Рахманинова „Скупой рыцарь“ и „Франческа да Римини“ после четырех представлений, по желанию автора, снимаются с репертуара и в этом сезоне больше уже не пойдут. В будущем сезоне они будут возобновлены с участием г. Шаляпина»¹¹⁹. Однако это возобновление не состоялось, и сам Рахманинов вскоре оставил службу в Большом театре, уехав за границу, где он преимущественно проводил зимние месяцы в ближайшие годы.

Что заставило его уйти из Большого театра после двух неполных сезонов, неожиданно прервав столь блестяще начавшуюся деятельность оперного дирижера? Думается, что здесь сыграли роль разные причины. Безусловно, неудача его двух опер была очень болезненно воспринята композитором и нанесла ему глубокую психическую травму. Но это было не единственное. Несмотря на предоставленные ему широкие возможности и перспективу занять в ближайшем будущем место главного дирижера, Рахманинов не был удовлетворен своим положением в Большом театре. Косные бюрократические порядки казенной сцены вызывали у него резкое недовольство. Он считал необходимым проведение ряда реформ и изменений в личном составе труппы, но не встречал в этом поддержки со стороны дирекции императорских театров.

Нарастание революционной волны послужило стимулом к проявлению оппозиционных настроений и среди служащих казенных театров, хотя они, в общем, находились в привилегированном положении по сравнению с основной массой музыкальных работников.

Рахманинов нигде открыто не высказывает своего отношения к событиям 1905 года. Но, как и все представители честной русской интеллигенции, он сочувствовал справедливой освободительной борьбе против деспотической власти царизма, и грубый полицейский произвол монархических властей вызывал у него протест и возмущение. Он поставил свою подпись под известным заявлением группы московских музыкантов с критикой политического положения в стране и требованием демократических свобод, опубликованном в газете «Наши дни» 2 февраля 1905 года. После позорного увольнения Римского-Корсакова из Петербургской консерватории Рахманинов всячески старался подчеркнуть свое глубокое уважение и внимание к музыканту, пострадавшему за свою гражданскую смелость и мужество. Именно в это время он особенно настойчиво старался исполнять и пропагандировать творчество старейшего русско-

го композитора и, в частности, вел с Римским-Корсаковым переговоры о постановке в Большом театре «Сказания о граде Китеже»¹²⁰. Показательно для настроений Рахманинова также его желание исполнить в Москве оркестровую обработку «Эй, ухнем», сделанную Глазуновым под впечатлением революционного движения масс¹²¹. Можно сослаться в этой связи и на рассказ писателя Н. Д. Телешова о том, как на одну из его литературных «сред» осенью 1904 года приехали Рахманинов с Шаляпиным и, музицируя всю ночь напролет, с большим увлечением исполняли «Марсельезу»¹²².

В сентябре 1905 года положение в Большом театре стало напряженным, возникла опасность забастовки, в связи с чем директор императорских театров Теляковский срочно выехал в Москву. «Капельмейстер Большого театра С. В. Рахманинов,— пишет этот высокопоставленный чиновник,— был из тех людей, на которого нельзя было рассчитывать как на человека, способного забастовку не допустить: напротив, он сейчас бы стал на сторону недовольных — он и так уже неоднократно высказывал мнение, что музыкантам мало платят»¹²³.

Забастовку удалось предотвратить, но причины, которыми вызывались недовольство и брожение в коллективе театра, не были устранены. Конфликт достиг еще большей остроты к середине сезона. С требованием об улучшении условий работы оркестровых музыкантов выступил также С. А. Кусевицкий, игравший в оркестре Большого театра на контрабасе и покинувший театр вместе с Рахманиновым. Теляковский с некоторым раздражением пишет, что «эти выдающиеся музыканты выступили в столь критическое время с крайне резкой оценкой современного положения Большого театра и с явным желанием шумно хлопнуть дверью перед своим уходом»¹²⁴. В действительности, однако, протест Рахманинова и Кусевицкого не носил демагогически демонстративного характера, а имел под собой достаточно веские принципиальные основания. И сам же Теляковский, излагая сущность требований Рахманинова, признаёт, что «как художник Рахманинов был прав, но на практике в казенном учреждении провести подобную точку зрения было невозможно»¹²⁵.

Кроме всего сказанного, уход Рахманинова из Большого театра был продиктован и чисто внутренними художественскими мотивами. На протяжении всей его жизни в нем происходила непрерывающаяся борьба между различными артистическими призваниями — композитора, пианиста и дирижера. Одно из них, побеждая на более или менее длительный период времени, затем оттеснялось другим. Работа в театре поглощала Рахманинова настолько, что почти не оставляла ему возможности думать о сочинении музыки. За полтора года, в течение которых он состоял дирижером Большого

театра, им не было написано ни одного произведения, если не считать оркестровку «Скупого рыцаря» и «Франчески да Римини», сделанную в летние месяцы 1905 года. Между тем потребность творчества становилась все острее, зрели новые замыслы. Для того чтобы всецело отдаться их осуществлению, необходимо было изменить условия жизни, отрешиться от всего, что могло помешать сосредоточенному и усидчивому творческому труду.

„Весна“

В пору всеобщего возбуждения начала 1900-х годов, вызванного ростом освободительных чаяний и напряженным ожиданием близящихся перемен, рахманиновская музыка, с ее приподнятым лирическим пафосом, мужественной силой и воодушевленностью, звучала особенно захватывающе. Композитор верно и чутко, хотя зачастую неосознанно, больше «внутренним слухом» улавливал веяния времени, претворяя их в музыкальные образы, полные страстного порыва и тонкого поэтического обаяния.

Характерным для своего времени и в известном смысле символическим произведением явилась его *кантата «Весна»* (1902) на текст стихотворения Н. А. Некрасова «Зеленый Шум».

Образы весеннего расцвета, светлого пробуждения природы от зимней спячки, нарождающейся новой жизни были широко распространены в русском искусстве начала века и любимы многими художниками. Они ассоциировались с надеждами на грядущее обновление общественной жизни, освобождение от мертвящего гнета самодержавия, а иногда приобретали и сознательно выраженный аллегорический смысл. Таково значение этих образов в «Весенних мелодиях» Горького (1901) — своеобразном прологе к его героической «Песне о Буревестнике». Несмотря на ироническую окраску горьковской «фантазии», во всем строе ее изложения сквозит разлитое в окружающую атмосферу чувство радостного облегчения, свободы дыхания, которое создается проникающей в душу «музыкой весны». «Теплый воздух, пропитанный солнечным светом», «торопливый и негромкий голос ручья», «тихий шорох ветвей» — все говорит о весне и «скором обновлении природы».

Эти «весенние настроения» отразились даже в творчестве такого писателя, как Л. Н. Андреев, склонного вообще к пессимизму, погружению в мрачные глубины человеческой психики. Критикой отмечался необычный для него светлый, жизнеутверждающий тон рассказов «Весной» и «Весенние обещания», появившихся в 1902 и 1903 годах. Правда, у Андреева образы весеннего «густого

гудения», молодости и «страстной радости жизни» прямо не сопоставляются с общественными процессами, однако общий тон его рассказов внушен тем приподнятым настроением не всегда ясно создававшихся, но волнующих, бодрящих душу надежд и ожиданий, которыми были охвачены широкие круги русского общества. «...Все было полно весенних неясных обещаний», — эти слова прекрасно характеризуют атмосферу тех лет.

Нельзя не вспомнить в этой связи и оперу Римского-Корсакова «Кашей Бессмертный», в заключительных словах которой прославляются «свобода, весна и любовь». Подобные ассоциации иногда рождала и «Весна» Рахманинова. Несмотря на то что у композитора не было сознательного намерения придать своей кантате какие-либо черты социальной символики, весь образно-эмоциональный строй музыки делал ее произведением остро актуальным, отвечающим на запросы времени. Именно в этом смысле писал Оссовский в связи с ее исполнением в Петербурге в начале 1905 года: «Вот н у ж н о е искусство».

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. Этому могучему, победоносному шествию жизни, света и радости противопоставлена драма крестьянина, не знающего, убить ли ему изменницу-жену или простить ее невольный грех. Сам поэтический текст в известной мере определил трехчастное строение кантаты, в которой сольный вокальный монолог, составляющий центральную часть произведения, окаймляется оркестрово-хоровыми разделами с повторяющимися как рефрен словами:

Идет-гудет Зеленый Шум,
Зеленый Шум, весенний шум!

Заключительные строки некрасовского стихотворения, в которых выражен его этический смысл:

Люби, покуда любится,
Терпи, покуда терпится,
Прощай, пока прощается,
И — бог тебе судья!

— выделены в самостоятельную коду.

Однако при всей остроте контрастов развитие совершается непрерывно, и все разделы кантаты прочно слиты воедино. Принцип репризности применяется очень свободно, и третий раздел

представляет собой не столько более или менее видоизмененное повторение первоначального материала, сколько дальнейшее его развитие и преобразование. Средний эпизод — монолог баритона, как и обрамляющие его оркестрово-хоровые разделы, пронизан напряженным симфоническим током. Оркестр несет на себе главную драматургическую нагрузку. Хор, в сущности, не имеет самостоятельного значения и часто лишь дополняет общее звучание как один из тембров. Точнее было бы поэтому назвать произведение поэмой для оркестра, хора и певца-солиста, нежели кантатой.

В «Весне» полностью проявляется своеобразие рахманиновского оркестрового письма, соединяющего богатство и сочность красок с известной сдержанностью, порой даже суровостью звуковой палитры. Уже отмеченное в предыдущей главе стремление Рахманинова к обобщенности колорита заставляет его избегать чрезмерного обилия красочных контрастов и предпочитать смешанные тембры чистым. Оркестр звучит как одна сплошная, непрерывно текущая масса, основная окраска которой остается все время той же самой, и меняются только оттенки освещения.

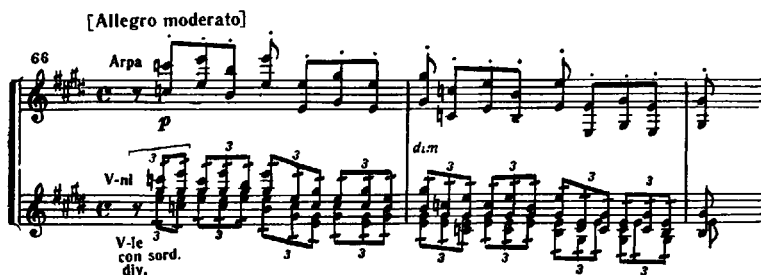
Композитора мало интересовали отдельные живописные детали. Моменты собственно изобразительные, звукописные занимают в его кантате незначительное место. Главным для него было — передать ощущение непрерывного потока жизни, чувство радостного обновления, добра и ласки, вызываемое весенним расцветом природы.

Через все произведение проходит короткий «призывный» мотив поэтического рефрена «Весна идет»:



Трихордовая основа этого мотива напоминает характерные мелодические формулы народных обрядовых песен типа «зовов», «кличей», «заклинаний». Легко заметить его сходство с некоторыми веснянками. Но Рахманинов не воспроизводит мелодическую структуру веснянок буквально, а использует только отдельные их обороты, придавая им более активный, утверждающий характер. Ядром приведенного мотива служит восходящая квартовая интонация, подчеркиваемая энергичным ямбическим ритмом.

Вначале она глухо звучит у струнных басов и фагота на фоне тонического органного пункта, выдерживаемого валторнами и засурдиненными альтами тремоло, и словно отдается звонким эхом в высоком регистре у арфы и скрипок:



Второй элемент, который также приобретает сквозное тематическое значение,— это плавно выходящая фигурация виолончелей, родившаяся из образа весенних ручейков, сначала робко пробивающихся на поверхность сквозь снежные и ледяные покровы, а затем постепенно ширящихся и сливающихся в один бурный и стремительный поток:



В ходе развития оба эти элемента тесно переплетаются между собой и обрастают дополнительными фигурациями, образуя типичную для Рахманинова густую и непрерывно движущуюся многоголосную ткань.

Уплотнению фактуры, совершающемуся посредством наложения все новых мелодических голосов, сопутствует такое же постепенное нарастание звучности. Первая яркая, хотя и непродолжительная кульминация приходится на вступление хора, который возглашает *fortissimo*: «Идет, гудет Зеленый Шум!» Эта фраза, поддерживаемая *tutti* оркестра с фанфарной фигурой труб, звучит в высоком регистре необычайно светло и торжественно, а затем повторяется, как эхо, все ниже, с затухающей динамикой, сливаясь с общим фоном.

На словах «Играючи расходитсЯ вдруг ветер верховой» появляется новая тема русского народного склада с оживленным плясовым ритмом, образующая контрастный эпизод внутри первого раздела:

Più vivo (Tempo I)

68

C. mf

A. mf

Иг - ра - ю - чи, рас - хо - дит - ся вдруг ве - тер вер - хо - вой:

Затем снова восстанавливается ровное, текучее движение в оркестре, которым сопровождаются повторяющиеся слова рефрена.

В среднем разделе характер музыки резко меняется: стремительный темп, жесткие пунктирные ритмы, короткие, «обрубленные» фразы в оркестре, «темный» гармонический колорит, создаваемый цепью миготных тональностей (cis, h, d, g),— все это передает мучительный разлад и бурю страстей в душе одолеваемого сомнениями человека.

Соединительным звеном между первым и вторым разделами кантаты служит выразительная фраза английского рожка, основанная на видоизмененных интонациях двух «весенних» тем, которым придана скорбная лирическая окраска:

69 Moderato

mf *sempre esp. esslo* *mf* *rit.* *dim*

Пейзажные ассоциации возникают и в средней части. Светлым образам весеннего пробуждения природы здесь противопоставлены грозные завывания зимней вьюги, ледящей все живое и заглушающей добрые чувства в душе человека. Так, на словах «В избе сам-друг с обманщицей зима нас заперла» хроматически нисходящая последовательность аккордов у скрипок *divisi* как бы передает налетающий порыв снежной бури. Драматической кульминацией произведения является эпизод *Meno mosso* (партитура, цифра 11), после слов «А тут зима косматая ревет и день и ночь: „Убей, убей изменницу,“, где пейзажно-изобразительное и выразительно-психологическое начала полностью сливаются. К пунктирной

фигуре виолончелей, очерчивающей ряд уменьшенных септаккордов, «свистящим» хроматическим пассажем деревянных духовых, мерцающим трелям скрипок и альтов здесь присоединяется хор, поющий без слов, подобно зловещим голосам, слышавшимся сквозь вой бури и метели.

Вокальная партия выдержана в напевно-речитативном складе, который впоследствии получит более широкое развитие в операх Рахманинова, и особенно в «Скупом рыцаре». Первая фраза текста: «Скромна моя хозяйюшка Наталья Патрикеевна, воды не замутит!» — передана композитором в спокойных, размеренных интонациях, напоминающих степенную крестьянскую речь. Но дальше вокальная декламация становится все более возбужденной и прерывистой, относительно закругленные напевные фразы чередуются с краткими драматическими восклицаниями, причем иногда выделяются даже отдельные, особенно акцентируемые слова. Таков, например, резкий, яростный выкрик в начале фразы: «Убить... так жаль сердечную!» или скандирование одного звука в словах: «Припас я вострый нож...», подчеркнутое чуждым ладу аккордом (доминантсептаккорд от мажорной параллели субдоминанты в h-moll у меди *fortissimo*).

Этот резко акцентированный аккорд энгармонически разрешается в доминанту h-moll, после чего очень красиво звучащий, мягкий модуляционный ход приводит к основной тональности E-dur и наступает реприза. Колорит музыки, по сравнению с начальным разделом, становится теплее и мягче, оркестр звучит более полно и насыщенно. Обилие неустойчивых гармоний (септ- и нонаккорды, увеличенные трезвучия), длительные нагнетания при подходе к основным тональным опорным пунктам подчеркивают чувство разлитого в воздухе томления, ту атмосферу «неясных обещаний» (говоря словами Леонида Андреева), которая создается весенним обновлением природы. Просветлению колорита способствуют сопоставления различных мажорных тональностей. Так, очень выразительно появление A-dur (тональности утренней зари, по характеристике Римского-Корсакова) за два такта до цифры 14, где несколько холодноватые триольные фигурации «весенних ручейков» превращаются у валторны в мягко и спокойно интонируемую певучую мелодию. Подготовка «генеральной кульминации» в основной тональности E-dur (цифра 16, Allegro con fuoco) осуществляется через ряд мажорных тональностей, находящихся в секундном или терцовом отношении (Des-dur, E-dur, C-dur, A-dur). Оживленные фигурации деревянных духовых и струнных с раскачиванием на терции *gis—e*, сопровождаемые мощным оркестровым *tutti* с группой ударных и звенящим тембром треугольника, звучат как ликующий праздничный перезвон.

Вслед за этой необычайно яркой, впечатляющей кульминацией наступает кода (*Moderato*, цифра 17), проникнутая умиротворенным душевным покоем. Лишь на короткий момент в речитативном эпизоде: «Слабеет дума лютая, нож валится из рук...» — возникают приглушенные отзвуки среднего раздела. После этого торжественно, как гимн, звучат слова заключительной строфы «Люби, покуда любишься...», исполняемые сначала солистом, а затем подхватываемые хором.

Рахманинов своеобразно использовал в кантате «Весна» возможности вокально-симфонического жанра, создав значительное произведение, отмеченное глубиной и оригинальностью творческой мысли, богатством выразительных средств и законченностью воплощения. Не все в этом сочинении равноценно. Образы весеннего «Зеленого Шума», рождаемое ими чувство светлых надежд и ожиданий получили более сильное отражение в музыке, нежели драматическая середина, где композитор пользуется порой трафаретными звукоизобразительными средствами и вокальная декламация не всегда достаточно индивидуализирована по интонациям, чтобы «соперничать» с густой и плотной оркестровой звучностью. Придать вокальной партии недостающую рельефность и драматическую характерность оказалось под силу только исполнительскому гению Шаляпина. В целом, однако, «Весна» явилась существенным шагом вперед в рахманиновском творчестве. Она не только закрепляла предшествующие творческие достижения композитора, но и затрагивала новые для него мотивы, подготавливая многое из позднейших его работ. Если партия солиста связана с исканиями Рахманинова в области драматической вокальной декламации, получившими дальнейшее развитие в его операх, то некоторые из найденных здесь оркестровых приемов найдут продолжение в написанной несколькими годами позже Второй симфонии.

Вокальные и фортепианные сочинения начала 1900-х годов

В цикле *Двенадцать романсов op. 21*, созданном после окончания кантаты, в те же весенние месяцы 1902 года, можно отметить два основных типа произведений, характерных для вокальной лирики Рахманинова. К одному из них относятся светлые, созерцательные пейзажно-лирические зарисовки, большей частью очень краткие, лаконичные по объему и манере письма; другой составляют развернутые драматические монологи с контрастным развитием и детализированной по выражению декламационной вокальной партией.

К высшим шедеврам рахманиновской поэтической лирики принадлежат такие романсы, как «Сирень» (слова Е. А. Бекетовой), «Здесь хорошо» (слова Г. А. Галиной), несмотря на то что текст и в том и в другом из них не обладает особыми художественными достоинствами. Музыкальный образ оказывается гораздо более емким, богатым и содержательным, чем положенные в основу этих романсов стихи. Для композитора важным является не столько прямой смысл слов, сколько то невысказанное и до конца невыразимое с их помощью, что может быть скорее угадано и воспринято внутренним чувством, нежели прочитано в стихотворных строках.

Единство и выдержанность основного эмоционального тона сочетается в музыке обоих рахманиновских романсов с необычайно тонкой психологической нюансировкой. Один душевный момент, одно состояние передается композитором во множестве градаций и оттенков, благодаря чему лирическое чувство приобретает особо трепетный, «вибрирующий» характер. В этой утонченности, зыбкости, порой неуловимости выражения проявляется тот новый строй чувствования, который сближает Рахманинова с рядом явлений русского искусства начала XX века, на что верно обратил внимание Асафьев: «Романсы Рахманинова, подобные „Сирени“, „У моего окна“^{*}, хотя и не являлись исповеданием символизма, в действительности были отражением атмосферы новой, тончайшей (но не утонченной модернистски) душевности и касанием музыки русской природы...»¹²⁶.

Романс «Сирень» воспринимался иногда как своего рода эмблема рахманиновской светлой «весенней» лирики. И действительно, музыка его отличается особой благоуханной свежестью и поэтичностью выражения. Исходным моментом служит здесь ровная, струящаяся фигура аккомпанемента, ассоциирующаяся то ли с легким дуновением ветерка, колышущим ветви цветущих кустов, то ли с реянием ароматов в прозрачном весеннем воздухе. Именно эта многозначность и неопределенность образных ассоциаций характерна для пейзажной звукописи Рахманинова. Вокальная мелодия как бы отвечается от оstinатного рисунка сопровождения, причем первые ее фразы, построенные на бесполутоновых трихордных интонациях, звучат так же ясно и безмятежно, не нарушая разлитого в природе покоя. Но во второй половине романса появляются более острые выразительные акценты. Краткое отклонение в минорную тональность II ступени b-moll на словах «В жизни счастье одно мне найти суждено», сопровождаемое изменением фортепианной фактуры и мелодического рисунка вокальной партии, а затем щемящая хроматическая интонация в заключительной кульминационной

* Второй из названных здесь романсов входит в цикл оп. 26.

фразе «...мое *бедное* счастье цветет» передает скрытое и лишь мимо-летно прорывающееся наружу чувство горечи и печали.

В романсе «*Здесь хорошо*» основное зерно составляет вокальная интонация, приходящаяся на эти заглавные слова текста. Мерно покачивающаяся триольная фигура сопровождения создает лишь общий фон. Начальная фраза голоса, подобная невольному восклицанию, выражающему тихий, затаенный восторг, особенно рельефно выделяется благодаря тому, что она звучит в высоком регистре, после чего мелодическая линия плавно и неторопливо опускается вниз. Этому нисходящему движению противопоставлен постепенный подъем во второй строфе, осуществляемый посредством цепи секвенций, построенных на той же мелодической фразе. Фактура здесь уплотняется, звучность становится более полной и насыщенной, нарастающей экспрессии способствует появление самостоятельного мелодического голоса у фортепиано, контрапунктирующего вокальной партии. Однако в момент высотной кульминации динамика внезапно спадает и заключительная фраза голоса, словно повисая в воздухе, исполняется *pianissimo*. Таким приемом Рахманинов достигает необыкновенно чарующего выразительного эффекта, гораздо тоньше оттеняя эту кульминационную фразу, чем если бы она прозвучала открыто и ярко.

После модуляции в минорную параллель *fis-moll* основная тональность вновь восстанавливается в фортепианном заключении, которое воспринимается как реприза трехчастной формы, хотя тематически оно и не совпадает с первым построением.

Можно было бы усмотреть известное нарушение строгих правил музыкальной декламации в том, что как раз на словах «Здесь нет людей... здесь тишина...» музыка становится более оживленной и наполненной по выражению. Но это вызвано не случайной небрежностью или просчетом, а сознательным авторским замыслом. Рахманинову важно было достигнуть последовательного, непрерывного музыкального развития, выделив основные «ударные» фразы текста, и ради этого он готов был пожертвовать отдельными образно-поэтическими деталями.

К той же сфере светлой, проникновенно-созерцательной рахманиновской лирики относится романс «*Сумерки*» на слова М. Гюйо. Выразительные средства его также очень лаконичны. Традиционный «шубертовский» прием сопоставления одноименных тональностей используется композитором для воплощения образного контраста, заключенного в тексте: темнота сумерек, окутывающих землю, и далекий мерцающий свет восходящих на небосклоне звезд. Контраст этот подчеркивается и разным характером фактуры — графически строгой, скупой в начале и более насыщенной, гармонически полнозвучной в последнем разделе.

Более развитыми масштабами отличается романс «Мелодия», представляющий собой подобие небольшой вокальной поэмы. Стихи С. Я. Надсона, положенные в его основу, близки по мысли знаменитому лермонтовскому стихотворению «Выхожу один я на дорогу». Природа, как вечно живой источник красоты, покоя и блаженства, противопоставлена в них человеческому горю, страданиям и смерти. Величавая торжественность тона этой поэтической исповеди передана Рахманиновым в широкой, плавно и неторопливо развертывающейся мелодии голоса, сопровождаемой непрерывно льющимися волнообразными фигурациями фортепиано. По тщательной разработанности и законченности фактуры фортепианная партия носит в этом романсе характер почти самостоятельной инструментальной пьесы. Вместе с тем вокальная партия и сопровождение тесно переплетаются между собой, составляя одно целое. Так, в репризе (со слов «Чтоб не молился я...») основная мелодическая роль переходит к фортепиано, а голос как бы контрапунктирует главной теме, затем, как это часто бывает у Рахманинова, фортепиано «доказывает» в большом заключительном построении то, что осталось невысказанным словами.

Раньше других произведений, вошедших в ор. 21, был написан романс «Судьба» на слова А. Н. Апухтина. Если не считать некоторых ученических работ консерваторского периода, то это был первый опыт Рахманинова в овладении декламационным вокальным письмом. Создание этого романса, посвященного Шаляпину, которым он преимущественно исполнялся в первое время, было несомненно подсказано дружбой композитора с великим певцом и желанием написать произведение, возможно более близкое и подходящее к его манере пения.

Положив в основу своего романса бетховенский «мотив судьбы» из Пятой симфонии, Рахманинов значительно переосмыслил его. Вдвое замедленный темп и грузные октавные удвоения с акцентами на каждом звуке придают этому мотиву совершенно иную выразительную окраску и лишают его той стремительной ритмической энергии, которая свойственна ему у Бетховена. Рахманиновский романс выдержан в характере тяжелого, мрачного шествия, вызывающего представление о чем-то неумолимо надвигающемся на человека, грозном и фатально неизбежном. В отношении трактовки целого, а отчасти и отдельных выразительных приемов для Рахманинова могли послужить здесь прообразом такие произведения русских композиторов балладно-драматического типа, как «Ночной смотр» Глинки или «Старый капрал» Даргомыжского. Мерное движение рокового шествия судьбы, которому подчиняется и ритм вокальной партии, чередуется с более или менее самостоятельными построениями речитативного или ариозного характера. Среди них

особенно выделяется страстно-лирическое Andante («Но есть же счастье на земле!»), где суровый и грозный «ритм судьбы» преобразуется в мягкие синкопы, передающие биение любящих сердец. В целом, однако, романс этот не лишен известной ходульности и нарочитого театрального пафоса.

Одним из лучших произведений данного цикла является «Отрывок из А. Мюссе» (русский перевод А. Н. Апухтина), соединяющий глубину и силу драматического выражения со сжатостью и экономией средств. Здесь каждая деталь выразительно оправдана и весома. Образ трагического одиночества создается сопоставлением бурных взрывов страстного протестующего чувства и жуткого оцепенения тишины и безмолвия. Этот эмоциональный контраст выражен в чередовании патетических вокальных возгласов, сопровождаемых волнообразными пассажами фортепиано, и речитативных эпизодов с очень тонкой и детальной психологической нюансировкой.

Манера письма в этих последних напоминает цикл «Без солнца» и некоторые из «Песен и плясок смерти» Мусоргского. Таков, например, следующий фрагмент, где фактура фортепианного сопровождения чутко отзывается на все оттенки вокальной декламации, подчеркивая смену настороженного ожидания безнадежностью и унынием. Тонко вплетен в изложение изобразительный момент — бой часов в полночь:

70 Allegro non tanto

Кто-то зовет меня, шепчет у-

мыло. Кто-то во шеп...

pp. rit a tempo



Менее яркие два других драматически-декламационных романса—*«Над свежей могилей»* на стихи С. Я. Надсона, не свободный от мелодраматического привкуса, и *«Перед иконой»* на текст А. А. Голенищева-Кутузова (во втором из них любопытно отметить отдельные обороты, напоминающие Мусоргского).

Примером тонкого переосмысления композитором не очень высокого по качеству поэтического текста может служить романс *«Как мне больно»* на стихи Г. А. Галиной, где, по верному наблюдению Васиной-Гроссман, «музыка, наперекор словам, говорящим о желанной старости, которая должна успокоить все страсти и приглушить все песни, полна живого и неукротимого волнения»¹²⁷. Романс этот обращает на себя внимание очень гибким сочетанием свободно напевной и декламационной вокальной мелодики.

Иной, но не менее характерный пример — *«На смерть чижика»*. Взяв сентиментальное стихотворение В. А. Жуковского с типичными для чувствительной поэзии начала XIX века образами, Рахманинов не стилизует музыкальное воплощение, но тонко вплетает в музыкальную ткань отдельные обороты, встречающиеся в вокальной лирике той эпохи. Особую прелесть этому непритязательно трогательному романсу придает выразительная партия фортепиано, словно ведущего самостоятельный, полный участия рассказ о печальной судьбе бедного чижика, который не мог пережить своей нежной подружки.

Светлым чувством полноты и радости жизни проникнут романс «Они отвечали» на слова В. Гюго, где образ плывущего по волнам челна становится источником как мелодического рисунка вокальной партии, так и фактуры сопровождения, причем отдельные строфы отчленяются друг от друга короткими декламационными фразами с остановкой на мягко звучащих доминантовых септ- и нонаккордах.

Особое место в цикле занимает романс «Я не пророк» (стихи А. В. Круглова). Так же, как надсоновский романс «Пора!» в предыдущем вокальном опусе Рахманинова, он имеет в известном смысле «программное» значение. Слова его говорят, казалось бы, о желании встать «в стороне от схваток»:

Я не пророк, я не боец,
Я не учитель мира;
Я — божьей милостью певец.
Мое оружие — лира.

Но активные призывные интонации, упругие маршевые ритмы и гулкие удары набатного колокола, которые слышатся в музыке романса, придают ему героическую окраску; он звучит как гимн во славу мужества, отваги и твердости духа.

В области фортепианной музыки одним из значительнейших творческих достижений Рахманинова после Второго концерта явился цикл прелюдий ор. 23. Предшествовавшие этому циклу *Вариации на тему Ф. Шопена ор. 22* оказались произведением в какой-то мере «лабораторным». Тем не менее оно представляет интерес и по общему замыслу, и в смысле отдельных удачных находок в области фортепианного письма.

Рахманинов не случайно обратился здесь к Шопену. Сочинения этого композитора всегда были ему близки и горячо любимы им, но именно в эти годы он особенно внимательно изучает их, стремясь достигнуть большей гибкости и изящества фортепианной фактуры. Благоприятные результаты этого легко можно заметить не только в вариациях, но и в некоторых прелюдиях ор. 23, несмотря на то что, используя шопеновские приемы, Рахманинов всегда придает им самостоятельную, индивидуальную трактовку и вносит свою авторскую интонацию.

Вариации на тему Шопена задуманы как произведение крупного концертного плана, отличающееся широтой и монументальностью масштабов. Взяв в качестве основы для них простую и строгую по изложению шопеновскую прелюдию с-moll *, композитор стремится исчерпать все заложенные в теме возможности образной трансформации и применяет разнообразные средства фортепианного письма

* Рахманинов отбрасывает повторение второго четырехтакта, и таким образом тема сокращается до восьмитактового построения.

от ясных классических фигураций до сложной многослойной фактуры, сочетающей одновременно несколько звуковых планов. В рахманиновских вариациях совмещаются черты так называемого «строгого» и «свободного» типа. Развитие идет постепенно от простого к более сложному. Если в первых звеньях вариационного цикла структура и гармонический план темы сохраняются в более или менее неприкосновенном виде, то в дальнейшем композитор далеко уходит от первообраза и использует только отдельные его интонационные элементы, свободно развивая их и придавая некоторым вариациям характер самостоятельных, законченных по выражению миниатюр. Основной метод варьирования, применяемый здесь Рахманиновым, верно определяет В. Н. Брянцева, указывая на то, что в этом сочинении отразилось характерное для него стремление к «полифонической активизации гомофонной фактуры... внедрение в нее элементов полифонических в синтезе с гомофонными»¹²⁸. Это осуществляется композитором по-разному: и в широком применении средств имитационной полифонии вплоть до фугато (вариация XII), и в общей мелодизации фактуры, насыщении фигураций тематическими элементами, и в мелодической «реализации» скрытых гармонических голосов (вариация V, где поющий мелодический голос «лепится» из отрезков средних голосов темы), и в свободном переплетении различных вариантных преобразований темы.

Однако Рахманинову не удалось преодолеть известной разноплановости в сочетании различных по своим истокам фактурно-стилистических принципов и достигнуть достаточного внутреннего единства и законченности целого. Форма всего цикла получилась несубедительной, чем вызывается ощущение длиннот и повторений, отдельные вариации выпадают из общего тона произведения и воспринимаются как нечто инородное. Сам композитор указывал на возможность исключения некоторых из них, но частичные поправки и купюры не могли устранить коренных недостатков произведения и восполнить отсутствие целеустремленного, последовательно развивающегося драматургического замысла.

Цикл, состоящий из двадцати двух вариаций, отчетливо распадается на три неравные по числу звеньев группы, но если учесть неодинаковую длительность отдельных вариаций, то это деление оказывается приблизительно пропорциональным. В первую группу входит десять вариаций, из которых две (VII и X) автор считал возможным опустить. Во всей этой группе сохраняется основная тональность с-moll и отступления от структуры темы сравнительно невелики, так что ее основа без труда может быть услышана. Единство и непрерывность развития подчеркиваются тем, что большинство вариаций данной группы не завершается устойчивыми каденциями, а непосредственно переходит в следующую. Остановка на тониче-

ском трезвучии с ферматой в конце вариации X* как бы «засекает» рубеж в музыкальном развитии, отграничивая первый раздел всего вариационного цикла. Внутри этого раздела можно отметить некоторые признаки трехчастности. Вариации I, II и III объединены между собой общностью рисунка фигурации, причем здесь очевидным образцом для Рахманинова послужили Тридцать две вариации Бетховена: один и тот же рисунок проходит сначала в правой руке, затем в левой и, наконец, в обеих руках вместе. IV вариация завершает эту подгруппу. Более певучие и медленные вариации V и VI (с обозначением *Meno mosso*) можно считать серединой трехчастной формы, а последующие четыре быстрые вариации — ее репризой.

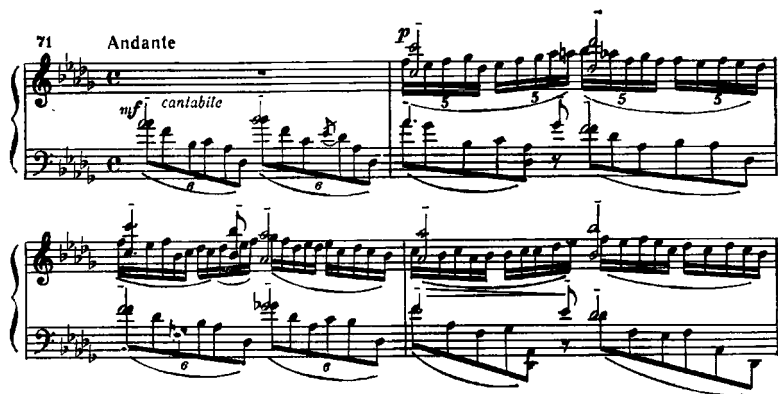
Вариация XI, выделенная и в тональном отношении (*Es-dur*), и по движению (темп *Lento*, примерно вдвое медленнее предшествующего), выполняет связующую функцию. Переходному характеру ее соответствует и скользящий хроматический рисунок изложения.

Второй большой раздел цикла охватывает вариации с XII по XVIII. Тональный план постепенно меняется, отходя от тонической основы и уклоняясь в сторону субдоминанты (*f-moll*, *b-moll*). Отдельные вариации значительно увеличиваются в объеме и приобретают большую самостоятельность. Таковы вариация XV, в характере сумрачного тревожного скерцо; обаятельная по задушевной теплоте и непосредственности выражения певуче лирическая XVI вариация, в которой Рахманинов создает из элементов шопеновской темы плавную, широкую мелодию, оплетая ее легкими, воздушными фигурациями; трагическая XVII вариация, напоминающая траурное шествие.

Третий раздел вариационного цикла начинается резким переключением в иную эмоциональную сферу в вариации XIX, которому соответствует столь же решительный и неожиданный тональный сдвиг из сумрачного *b-moll* в светлый и ясный *A-dur*. Вся последняя группа вариаций контрастирует своим светлым колоритом с предшествующим развитием, в котором преобладали драматические или лирико-элегические тона. Четыре заключительные вариации образуют подобие самостоятельного «малого цикла» внутри большого целого. Это как бы небольшая сюита, каждая из частей которой обладает законченным, определенно выраженным жанровым характером: праздничная интродукция, легкий, грациозный вальс, певучее *Andante* и финал в духе торжественного шествия-полонеза. Среди них наиболее привлекательны вариация XX, отчасти напоминающая вальс из сюиты для двух фортепиано, и особенно XXI (*Des-dur*) — одна из драгоценных жемчужин рахманиновского лиризма.

* Рахманинов указывает, что в случае если X вариация опускается, этот аккорд должен быть прибавлен к предыдущей вариации.

В этой вариации тема полностью проводится в своих первоначальных очертаниях, лишь с небольшими вариантами мелодического рисунка, но в корне меняется все ее освещение. Она звучит в мажоре светло и упоенно, и если у Шопена мелодия образуется только движением верхнего голоса в хоральной аккордовой фактуре, то здесь она выделяется из общего комплекса элементов и приобретает самостоятельное значение. Увеличение ритмических длительностей придает ей характер широкой, протяжной песни. Тяжелая маршевая поступь шопеновской темы заменяется мягким, текучим ритмом неторопливых секстолей, которые «несут» на себе мелодию, плавно парящую в среднем, альтовом регистре. К основному мелодическому голосу присоединяется второй, в высоком регистре, непрерывно имитирующий тему, и между обоими голосами возникает выразительный дуэт. Обращает на себя внимание полиритмия, создаваемая сочетанием квинтолей в фигурациях, оплетающих высокий мелодический голос, с секстолями левой руки. Все это вместе взятое образует типично рахманиновскую густую, но подвижную и «дышащую» музыкальную ткань, в которой каждый элемент живет своей жизнью:



XXI вариация Des-dur является вершиной всего цикла и предельной точкой внутреннего переосмысления темы, овладения Рахманиновым ею как своей собственной. Этого не получилось в последней, «полонезной» вариации, разрастающейся до размеров самостоятельного финала. Рахманинов здесь формально следовал сложившейся в русской музыке традиции заканчивать вариационные циклы такого рода эпическими картинами широкого народного торжества (вспомним финальную вариацию-кodu в трио «Памяти великого артиста» Чайковского, финал-полонез в вариациях из его Третьей

сюиты для оркестра, финал фортепианных вариаций ор. 72 Глазунова). В его Вариациях на тему Шопена подобный финал кажется неоправданным и воспринимается не как логическое завершение всей цепи преобразований темы, а как неожиданный уход в иную образную сферу.

Но если Рахманинов не сумел решить проблему единства вариационного цикла и достигнуть той композиционной цельности и последовательности развития, которыми отличаются его позднейшие работы в том же жанре — Вариации на тему Корелли и Рапсодия на тему Паганини, — то как своего рода лаборатория поисков новых фортепианных средств шопеновские вариации сыграли положительную роль в его творчестве. Содержащиеся в них ценные, плодотворные находки были успешно использованы и развиты композитором в его последующих фортепианных произведениях, в первую очередь в цикле из *десяти прелюдий ор. 23 (1903)*.

В образном строе этого цикла проявляются очевидные аналогии со Вторым фортепианным концертом. Например, поэтичная прелюдия Es-dur вызывает в памяти побочную партию из первой части концерта, тревожно-драматическая прелюдия c-moll напоминает по своему рисунку заключительное построение той же части. Вместе с тем в некоторых пьесах цикла находят отражение и новые мотивы, расширяющие образную сферу рахманиновского творчества. Так, нигде до сих пор у Рахманинова с такой силой не звучало активно героическое начало, как в полной ликующего пафоса, мужественной прелюдии B-dur. Одновременно сгущаются мрачные драматические настроения, принимающие порой зловещую окраску. Особенно ярко выражены они в «грозовой» прелюдии es-moll и в проникнутой роковыми предчувствиями «менуэтной» прелюдии d-moll — своеобразном варианте романтической «пляски смерти».

Цикл Рахманинова не представляет законченного, единого целого, подобно, например, шумановским фортепианным циклам, и каждая из входящих в него пьес вполне самостоятельна по форме и образному содержанию. Прелюдии ор. 23 создавались на протяжении довольно длительного времени и, по-видимому, без общего плана. Тем не менее всему циклу присуще известное внутреннее единство. Композитор располагает отдельные пьесы в определенной последовательности, соблюдая логику тональных отношений, образных соответствий или контрастов. Если в последней, десятой, прелюдии тональность Ges-dur заменить энгармонически равной ей Fis-dur, то цикл получит одноименное тональное обрамление *.

* Зилоти, сыграв в 1904 году все десять прелюдий в одном концерте, нарушил эту последовательность и вместо певуче-лирической прелюдии Ges-dur поставил в конце блестящую прелюдию B-dur, что придало большую эффектность завершению цикла, но явилось известным отступлением от авторского замысла.

Внутри этого обрамления прелюдии группируются по принципу тональной близости, иногда возникают парные сочленения на основе сопоставления одноименных или параллельных тональностей (прелюдии d-moll и D-dur; Es-dur и c-moll). Основой для сближения отдельных пьес служит также родство фактурных признаков. Так, три прелюдии, построенные на непрерывном моторном движении (c-moll, As-dur и es-moll), следуют одна за другой, образуя единую группу.

Жанр прелюдии, получивший очень широкое развитие в русской фортепианной музыке рубежа XIX—XX веков, своеобразно трактуется Рахманиновым. Его прелюдии отличаются от лаконичных, зачастую фрагментарных прелюдий Лядова и Скрябина более крупными масштабами, наличием внутреннего развития, «концертностью» фактуры. Несмотря на отсутствие программных заголовков, музыка их чрезвычайно образна и часто рождает определенные картинные ассоциации. В некоторых прелюдиях Рахманинов прибегает к использованию отстоявшихся жанровых форм. Иногда на это имеются прямые указания в авторских определениях темпа и характера исполнения (*Tempo di minuetto* — в прелюдии d-moll; *Alla marcia* — в прелюдии g-moll). Но и при отсутствии подобных авторских указаний жанровая природа отдельных пьес ощущается вполне ясно (например, «баркарольная» прелюдия D-dur). Однако эти жанровые типы, как правило, трактуются композитором очень свободно и индивидуально. Тонкость и многозначность рахманиновской образности затрудняет ее перевод на язык точных словесных понятий. Поэтому еще ранее, в фортепианном цикле *Шесть музыкальных моментов* op. 16, композитор отказался от наименований, конкретизирующих образный строй отдельных пьес, и предпочел им общее, нейтральное определение. В данном случае он избрал термин «прелюдия» как более употребительный и распространенный в музыке начала XX века *.

В основе прелюдий Рахманинова лежит почти всегда какой-нибудь один момент, одно постепенно раскрываемое душевное состояние. Прелюдия g-moll, построенная на контрастном сопоставлении сурового, грозно и неуклонно нарастающего маршевого движения с мечтательной лирически-напевной серединой, представляется в этом отношении исключением. Единством эмоционального характера определяется выдержанность фактуры и непрерывность мелодического развития. Необычайная широта и длительность мелодического развертывания, так замечательно проявившаяся в *Adagio*

* Одним из своеобразных преломлений этого жанра являются фортепианные прелюдии К. Дебюсси, которым так же, как и рахманиновским прелюдиям, свойственны относительно развернутые масштабы и яркая образность музыки, при совершенно, однако, ином характере этой образности.

из Второго фортепианного концерта, свойственна и ряду прелюдий, форма которых возникает как бы на одном дыхании и с трудом поддается расчленению.

Такова открывающая цикл элегически задумчивая *прелюдия fis-moll* с широко протяжной, медлительно разворачивающейся темой песенного склада. Мелодия развивается из короткой начальной попевки на основе вариантного принципа и описывает одну большую дугу, достигая яркой по выражению высотной и динамической кульминации, а затем так же плавно опускается к исходному уровню с постепенным затуханием динамики, после чего дано заключительное построение типа коды. Форма этой прелюдии содержит достаточно ясные признаки трехчастности с экспозиционным построением, развивающей серединой и динамической репризой. Но благодаря тому что границы между разделами формы ступшеваны и ни одно мелодическое построение не повторяется буквально, кажется, что музыка течет непрерывно, без остановок и цезур. Этому впечатлению способствует и остигатный рисунок сопровождения, необычайную выразительность которому придадут настойчиво повторяющиеся скорбные интонации вдоха.

Определяющая роль мелодического начала в развитии всех элементов музыкального целого еще более заметно проявляется в *прелюдии Es-dur*, образная связь которой со светлыми, одухотворенно-поэтическими эпизодами Второго фортепианного концерта отмечалась неоднократно. Здесь почти совсем стирается грань между певучей мелодической темой и сопровождающим ее рисунком. Как верхний мелодический голос, так и фигурации левой руки вырастают из одного короткого зерна, основанного на типичном для Рахманинова ровном поступенном движении. Длительная, плавно парящая мелодическая линия создается на основе вариантного развития начального трихордного мотива, который и в основном своем виде и в различных его видоизменениях постоянно слышится в оплетающей тему узорчатой вязи шестнадцатых. Первый, повторяющийся затем в измененном виде, четырехтакт построен по принципу «сопоставление с результатом» ($1+1=2$), но плавно нарастающий характер мелодического рисунка сообщает ему слитность и непрерывность разворачивания. По тому же принципу волнообразного нарастания построено и дальнейшее развитие, вплоть до кульминации, достигаемой в конце первой половины пьесы, где мелодическая волна расширяется до трех тактов и охватывает диапазон более октавы.

Вторая часть прелюдии, по длительности почти равная первой, основана на постепенном затухании, совершающемся такими же последовательными волнами. После воодушевленного подъема наступает медленное «истаивание» лирического чувства. Под влиянием

мелодического развития переосмысливается значение элементов формы, и вся вторая половина воспринимается, в сущности, как необычайно широко развернутая кода.

По-иному проявляется мелодическая обусловленность формы в *прелюдии D-dur*, содержащей ряд признаков жанра баркаролы: широко льющаяся, спокойная, мечтательная мелодия, плавно колышущийся ритм сопровождения, «объемность» фактуры, вызывающей пространственные ассоциации, и даже отдельные изобразительные штрихи, дополняющие поэтический образ (например, короткие восходящие фигуры шестнадцатых в последнем разделе, напоминающие всплески воды). В основе этой прелюдии лежит законченная по построению шестнадцатитактовая тема песенного склада *, излагаемая дважды подряд с небольшими вариантными изменениями. Вторая половина пьесы состоит также из двух построений. Первое из них вносит элемент движения и эмоционального контраста: та же тематическая основа сохраняется и здесь, но ритмические длительности сокращаются вдвое и из интонаций темы складывается подвижная, мелодически устремленная вверх фигура, которая развивается посредством ряда секвенций с нарастающей динамикой, приводя к патетической «рахманиновской» кульминации. После этого тема снова проводится полностью, но в измененном по изложению варианте.

Форма прелюдии в целом может быть трактована как соединение двухчастности с куплетно-вариационным принципом. Но все ее разделы тесно спаяны воедино благодаря непрерывно развивающейся сквозной линии волнообразного подъема и последующего постепенного спада.

В более скромных масштабах осуществляется тот же принцип непрерывного мелодического развития в шопеновски тонкой, изящной по фактуре заключительной *прелюдии Ges-dur*. Она написана в очень ясной и пропорциональной трехчастной форме с одной темой и серединой, построенной на развитии ее мотивных элементов. В третьей части эта тема проводится в первоначальном своем виде, в том же теплом «виолончельном» регистре, в котором она излагалась в начале. Но присоединяющийся к ней второй высокий голос, свободно имитирующий тему, придает новую окраску ее звучанию. Красиво и выразительно звучит кода прелюдии с плавно нисходящими секвенциями в верхнем голосе на фоне густой, полнотонной сети фигураций, несколько напоминая по характеру за-

* Характерна волнообразная вариантность в самом строении этой темы: три первых четырехтакта аналогичны по мелодическому рисунку, но звучат каждый раз ступенью выше, подготавливая стремительный, но быстро угасающий взлет в последнем четырехтакте.

ключительное построение *Adagio sostenuto* из Второго фортепианного концерта.

Другими средствами пользуется Рахманинов в суровых, драматических по выражению прелюдиях *d-moll* и *g-moll*. Главным выразительным и формообразующим элементом становится в них не мелодически-песенное начало, а ритм, по-рахманиновски четкий, упругий и вместе с тем очень детально и тщательно разработанный. Как уже было замечено ранее, связь с конкретными жанровыми формами, на которую указывают собственные авторские ремарки, в обеих пьесах условна и относительна. *Прелюдия d-moll*, «в темпе менуэта», далека по своему характеру от чинного и жеманного старинного танца. Элементы различных старинных жанров используются композитором не в целях стилизации, а как средство известного «остранения» образа. Общий колорит музыки холодный и сумрачный, что-то застывшее и неживое слышится в строгой размеренности ритмического движения, сухом, отрывистом звучании темы, ее регистровом однообразии и ровной, приглушенной динамике. Порою ощущается скорее тяжелая медлительная поступь торжественной сарабанды, нежели манерные приседания дам и кавалеров, танцующих галантный менуэт. Суровая сосредоточенность тона подчеркивается полифонически изложенными эпизодами в духе органного прелюдирования. Особое выразительное значение приобретает острая ритмическая фигура левой руки во втором такте темы, напоминающая отдаленные грозные раскаты:



В качестве своего рода лейtritма эта фигура проходит через всю пьесу и звучит то мощно и грозно, то глухо и затаенно.

Не без основания у некоторых исследователей возникала аналогия между фортепианной пьесой Рахманинова и написанным несколько позже романсом Танеева «Менуэт», в котором преломились сквозь призму образов прошлого непосредственные впечатления от событий первой русской революции. Г. М. Коган указывает на легко уловимое сходство одной из ритмических фигур рахманиновской прелюдии с ритмоинтонацией французской революционной песни «*Ça ira*», использованной Танеевым как символ крушения и гибели старого, уходящего мира¹²⁹.



В коде прелюдии из этого типичного для Рахманинова ритма вырастает короткий, острый мотив, повторяющийся многократно с автоматической равномерностью, подобно механическому бою часов. Все это производит впечатление таинственно мелькающих жутких масок.

Прелюдия g-moll с маршевыми крайними частями, обрамляющими экспрессивно-лирическую певучую середину, вызвала разные толкования. Коган воспринимает ее как «фортепианный вариант» романа «Судьба»¹³⁰. Другой исследователь рахманиновского творчества находит в ней проявление «суровой энергии», «красоты воинского подвига», «могучего напора всепоглощающей на своем пути воли»¹³¹.

Столь различное понимание одного и того же произведения двумя исследователями может быть оправдано образной многозначностью самой музыки. В ней есть и мужественная энергия, и воодушевленный порыв, и одновременно тревога перед чем-то неотвратимым, грозно и неумолимо надвигающимся. Жанр марша своеобразно преломлен в первой теме прелюдии, с ее причудливыми, порой даже несколько фантастическими ритмическими очертаниями. Чеканная маршевая поступь соединяется с чертами иронической скерцозности, словно мефистофельская улыбка просвечивает за крадущимися «шагами» темы, из которых потом вырастает суровый, грозно-величественный образ. При этом роль динамизирующего, непрерывно «подхлестывающего» фактора выполняет ритмический оборот, аналогичный тому, который с фатальным однообразием и неизменностью звучит в коде прелюдии d-moll. Этот оборот слышится несколько раз и в среднем эпизоде прелюдии g-moll, являясь связующим звеном между ее тематически контрастными разделами.

Настроения радостного подъема, торжества и ликования господствуют в блестящей «рыцарственной» *прелюдии B-dur*, с ее воинственными фанфарными звучаниями, призывными боевыми кличами и энергичными повелительными ритмами. Музыка этой светлой по колориту, мужественной, героической прелюдии проникнута безостановочным бурлящим движением, кипением могучей, рвущейся на простор силы. Широкие арпеджированные пассажи левой

руки, создающие постоянный подвижной фон, звучат как мощные налеты волн морского прибоя. Это непрерывное движение не прекращается и в более спокойно и мягко звучащем среднем эпизоде, где возникает неуклонно стремящаяся ввысь лирически воодушевленная мелодия. Вспоминаются строки из горьковской «Песни о соколе»:

Блестело море все в ярком свете, и грозно волны о берег бились.

В их лвином реве гремела песня о гордой птице, дрожали скалы от их ударов, дрожало небо от грозной песни

Безумству храбрых поем мы славу!*

В трех прелюдиях, основанных на непрерывном моторном движении «этюдного» характера, которые Рахманинов поместил в цикле подряд (с-moll, As-dur и es-moll), наиболее очевидна связь с шопеновским пианизмом. Так, *прелюдия es-moll* в двойных нотах, вероятно, была написана под непосредственным воздействием этюда gis-moll op. 25 **. В *прелюдии As-dur* применяется типичный для Шопена прием мелодизации фактуры посредством выделения скрытых мелодических голосов в фигурациях. Однако и в этих пьесах характерная «эмоциональная настройка» рахманиновского творчества проявляется с достаточной ясностью. *Прелюдии c-moll* и *es-moll* проникнуты бурным, напряженным драматизмом, пафосом борьбы и протеста, музыка их полна энергии и страстной взволнованности. Чрезвычайно яркие и выразительно заострены основные динамические кульминации, к которым устремлено все развитие. Как и остальные пьесы рассматриваемого цикла, эти прелюдии вызывают конкретные образные ассоциации, приобретающие особое значение в условиях того времени. Кружащийся вихревой рисунок пассажей в прелюдии c-moll или грозно воющие хроматизмы в прелюдии es-moll звучат как отдаленный гул нарастающей бури.

Разнообразие приемов фортепианного изложения, используемых композитором в этом цикле, служит ему для воплощения многогранного реалистического содержания. Образная яркость и конкретность музыки, жизненность самих образов, глубоко коренящихся в русской действительности, наряду с богатством выразительных средств и высоким мастерством фактуры обеспечили прелюдиям Рахманинова широкое признание и любовь аудитории. Наряду с его Вторым концертом они вошли в золотой фонд русского классического фортепианного репертуара.

* Конечно, здесь может идти речь только об образных аналогиях, а не о прямой зависимости рахманиновской прелюдии от «Песни о соколе», на что нет никаких указаний в авторских высказываниях.

** Это один из этюдов Шопена, входивших в постоянный репертуар пианистических занятий Рахманинова.

„Скупой рыцарь“ и „Франческа да Римини“

Две оперы Рахманинова, написанные в 1904 году,— *«Скупой рыцарь»* и *«Франческа да Римини»*,— при всем различии их образного строя и средств музыкальной драматургии, обладают многими общими чертами. «...Все оперное творчество Рахманинова,— замечает его исследователь,— весьма последовательно утверждает характерную жанровую разновидность русской оперы — своего рода «маленькую трагедию» в музыкальном театре, по свободной аналогии с «драматическими сценами» или «маленькими трагедиями» Пушкина»¹³².

В *«Алеко»*, либретто которого было сокомпоновано по произведению Пушкина не театрального жанра и носит на себе заметную печать влияния веристской драматургии, эта аналогия выступает еще не столь явственно. Гораздо более тесная и глубокая связь с пушкинскими драматургическими принципами обнаруживается в *«Скупом рыцаре»*, где композитор поставил перед собой задачу, аналогичную той, которую выдвинул Даргомыжский в *«Каменном госте»*, написав оперу на полный или почти полный и неизменный текст одной из «маленьких трагедий» Пушкина. Плодотворные результаты работы над музыкальным воплощением пушкинского драматического текста сказались и в *«Франческе да Римини»* в окончательной ее версии.

Следует отметить особый интерес русских композиторов к этой группе пушкинских пьес на рубеже XIX и XX веков. В 1897 году был написан *«Моцарт и Сальери»* Римского-Корсакова, в 1900 году — *«Пир во время чумы»* Кюи *. Этот интерес не был случайным и определялся некоторыми общими тенденциями в искусстве той поры. В отличие от народной исторической трагедии *«Борис Годунов»*, выдвигавшей острейшие социальные и политические вопросы, в своих четырех драматических миниатюрах Пушкин сосредоточивается на психологической и моральной проблематике. Пользуясь собственными словами поэта, можно сказать, что «изображение... страстей и излияний души человеческой»¹³³ становится здесь единственной интересующей его задачей, все же остальное отходит на второй план. Сосредоточиваясь на передаче сложных процессов душевной жизни, он почти совсем отвлекается от жанрового и исторического фона и ограничивается лишь самыми общими, лаконичными штрихами в характеристике времени и места действия. «Из двух тем трагедии, определенных Пушкиным в „заметке о народной дра-

* Напомню, что обе эти оперы шли в Новом театре вместе с *«Алеко»* и были хорошо знакомы Рахманинову. Партию Сальери он проходил с Шаляпиным еще в период работы артиста в мамонтовской опере (см. главу 4, с. 161—162). Шаляпин выступал и в *«Пире во время чумы»*, исполняя партию Священника.

ме“ как „человек и народ“, — пишет Д. П. Якубович, — Пушкин временно перестает разрабатывать „судьбу народную“ и обращается к „судьбе человеческой“¹³⁴.

Перемещением центра внимания с массовых народных движений, с борьбы политических страстей и интересов на внутренний мир человеческой личности вызвано было и изменение характера драматургии: широко развивающееся театральное действие с обилием действующих лиц и событий уступает место небольшим, сжатым сценам, в которых концентрируется сущность драматического конфликта. «Вместо длительного процесса развития действия дается лишь кульминационный момент его, мгновенный взрыв чувств, в ярком свете которого становятся отчетливо видны основные стороны характеров героев»¹³⁵.

Подобный метод был близок и Рахманинову, который ставил обычно в центре своего внимания передачу какого-нибудь одного эмоционального состояния или одного характера, проявляя при этом особую заботу о силе и яркости центральных кульминационных моментов.

В некоторых отзывах критики на рахманиновского «Скупого рыцаря» высказывалось мнение о неблагодарности избранного композитором сюжета, невозможности «иллюстрирования» музыкой переживаний закоснелого в своей черствости скупца, не способных вызвать какого-либо сочувствия у слушателей. Один из рецензентов, подчеркивая замечательное мастерство соединения «психологического реализма» с единством и цельностью музыкальной формы в монологе Барона (сцена в подвале), вместе с тем считал, что усилия композитора пропали даром: «Музыка исчезла, исчезло ее обаяние, ее пленительное свойство захватывать душу и возбуждать чувства и симпатии без логического рассуждения»¹³⁶.

В самом деле, из всех «маленьких трагедий» Пушкина «Скупой рыцарь» кажется менее всего «оперным» по содержанию. Пушкиным наиболее последовательно осуществлена здесь идея «трагедии без любовной интриги». В пьесе нет не только малейшего намека на любовную интригу, но и вообще каких бы то ни было элементов лиризма, поэтизации чувства. В этом отношении «Скупой рыцарь» отличается, например, от «Моцарта и Сальери», где большое место отведено лирическим размышлениям, часто связанным с личными переживаниями поэта.

Но еще Белинский писал о поразительной гениальности поэта, который сумел придать образу скупца, трактовавшемуся обычно в комедийном плане, черты подлинного высокого трагизма и заставил нас содрогаться «от трагического величия гнусной страсти». По «страшной силе пафоса» Белинский находил этот пушкинский образ достойным гения Шекспира¹³⁷. В позднейших исследованиях

указывалось на глубокий обличительный смысл, который заключен в изображении роковой власти золота над человеком, становящимся рабом своего богатства.

«Для фантазии музыканта много места, но и трудности», — замечал Г. П. Прокофьев¹³⁸, оспаривая утверждения о якобы неудачном выборе Рахманиновым сюжета для оперы и о том, что его музыка «не прибавила ничего к замечательным драматическим сценам Пушкина»¹³⁹.

Действительно, музыка, вероятно, не могла бы передать всего богатства нюансов пушкинского поэтического текста, и если бы композитор стремился только «реализовать» музыкально скрытые в нем зерна интонационной выразительности, она оказалась бы лишним и ненужным довеском к трагедии Пушкина. Но Рахманинов пошел по другому пути. Придерживаясь принципа точного и детального соответствия вокальных партий декламационному произнесению текста, он переносит, однако, центр тяжести в оркестр. Широко симфонически развитая, насыщенная по краскам оркестровая партия становится главным элементом музыкальной драматургии. Последовательное и непрерывное оркестровое развитие, в основе которого лежит группа чередующихся и переплетающихся между собой лейтмотивов, позволяет рельефнее подчеркнуть основные линии действия, выявить его скрытое «подводное течение», более крупным планом подать важнейшие «узловые» ситуации.

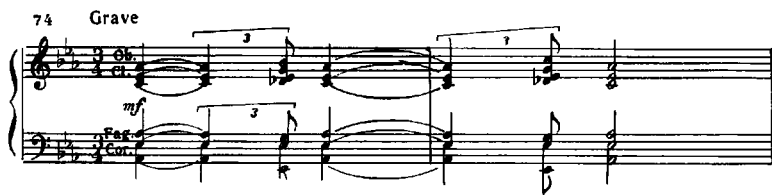
Стремление к симфонизации оперной формы, проявившееся уже в «Алеко», получает в «Скупом рыцаре» гораздо более высокое и законченное выражение. Это отличает оперу Рахманинова и от «Каменного гостя» Даргомыжского, и от «Моцарта и Сальери» Римского-Корсакова, где оркестровое сопровождение, при всей тщательности его разработки и обилии тонких характеристических деталей, все же было отодвинуто на второй план и подчинено интонационно гибкому, текучему рисунку вокальных партий.

Некоторые из критиков упрекали Рахманинова в недостаточно последовательном проведении принципов «Каменного гостя»¹⁴⁰ и стремлении занять некую среднюю позицию между Даргомыжским и Вагнером. Но сближение «Скупого рыцаря» с вагнеровским типом музыкальной драмы едва ли было достаточно обоснованным и уже тогда вызывало возражения¹⁴¹. Оперный симфонизм Рахманинова связан с национальными истоками. В трактовке оперной формы как целого он шел по пути Римского-Корсакова и Танеева *. Не-

* В дневнике Танеева имеется следующая запись его беседы с Г. Э. Конысом 15 марта 1895 года: «Разговор о параллелизме в изменениях, происшедших в оперных и инструментальных формах (отсутствие резкого разделения на части и введение проходящих через все сочинение тем). Дальнейший шаг: сохраненный тематизм во всех частях, но вернуться к разграниченному ясно формам»¹⁴².

смотря на то что в «Скупом рыцаре» отсутствуют закругленные оперные номера традиционного типа (арии, ансамбли), музыкальное развитие ясно разграничивается на отдельные, относительно законченные участки *. В более крупных масштабах единство и завершенность построения осуществляется с помощью развитой системы тематических и тональных арок, распространяющихся на целые картины, а иногда и на всю оперу. Опера начинается и заканчивается в тональности е-moll, первая и вторая картины обрамляются одинаковыми или одноименными тональностями. Часто довольно значительные отрезки строятся на разработке одной темы с широким применением излюбленного Рахманиновым приема оstinатного развития.

В опере всего пять действующих лиц. При этом партия Слуги совсем эпизодична и не получает самостоятельной музыкальной обрисовки. «Суммарна», лишена индивидуализации и характеристика Герцога, выступающего как носитель справедливости и правосудия. Он обрисован короткой темой, выражающей спокойное достоинство и уверенность власти:



Чрезвычайно удачный и меткий оборот находит Рахманинов для обрисовки притворно лстивого, изворотливого и коварного ростовщика. Партия его основана на характерном извивающемся мотиве, который принимает в зависимости от нюансов текста различную выразительную окраску, сохраняя в неизменности свой мелодический рисунок:



Но характеристика ростовщика имеет также «местное», эпизодическое значение. Он — лицо стороннее, не участвующее в основном драматургическом конфликте, и поэтому приведенная тема

* Так, Т. Н. Ливанова указывает на четыре основных раздела сцены в подвале, соответствующих смысловому членению поэтического текста ¹⁴³.

не появляется за пределами единственной сцены в первой картине, где непосредственно фигурирует этот персонаж.

Все действие, в сущности, основано на столкновении двух лиц — старого Барона и его сына Альбера, конфликт которых непримирим и должен привести к гибели одного из них; роковая зависимость от золота связывает их между собой нерасторжимыми узами. При этом и их значение в драме неравноценно. Зловещий, но импозантный, необычайно мощно вылепленный образ рыцаря, одержимого страстью накопления, вырастает до таких гигантских масштабов, что заслоняет собой и отодвигает в тень все остальное.

В литературоведческих работах, посвященных творчеству Пушкина, в связи с характеристикой «Скупого рыцаря» часто приводятся слова самого поэта из статьи о драме М. П. Погодина «Марфа Посадница», касающиеся значения в этой пьесе образа Ивана Грозного: он «наполняет трагедию. Мысль его приводит в движение всю машину, все страсти, все пружины... Он еще не появлялся, но уже тут... мы уже чувствуем его присутствие». Мысль о нем «господствует и правит всеми мыслями, всеми страстями»¹⁴⁴.

Подобным же образом и Барон в «Скупом рыцаре» незримо присутствует и управляет действием еще до появления его на сцене. В опере это ощущается еще определеннее, чем в драме, благодаря способности музыки выражать скрытый подтекст действия. Довольно большое по длительности (более пяти минут звучания) оркестровое вступление целиком построено на темах, которые так или иначе соотносятся с образом Барона и получают затем широкое и полное развитие в его большом монологе из второй картины.

Вступление непосредственно, без перерыва переходит в первую картину, и последние его такты подготавливают блестящую, стремительную тему Альбера, доминирующую на протяжении всей этой картины:



Так уже в самом начале сопоставляются два враждебных мира, непримиримый антагонизм которых служит источником драматургического конфликта: мрачный мир одержимого своей страстью скупца и мир беспечной молодости, стремящейся к радости и наслаждению жизнью.

Характеристика Альбера исчерпывается этой одной темой, выражающей воинственный пыл, отвагу и порыв. Ее конкретной основой служат образно-ассоциативные элементы, связанные с картиной рыцарского турнира (пунктирный ритм скачки, стремительные

взлеты мелодии). Здесь Рахманинов верен смыслу пушкинского образа, раскрывающегося уже в первой реплике, которой начинается пьеса: «Во что бы то ни стало на турнире явлюсь я». Альбер появляется еще не остывший от запала, весь под впечатлением несчастного для него турнира, где он потерял свой шлем. Его возбужденный рассказ слуге об этом недавнем турнире дает яркую экспозицию образа. Рахманинов придает этому эпизоду музыкально законченную форму, строя его на непрерывном развитии «рыцарской» темы Альбера с сохранением основной тональности и отчетливо выраженными признаками трехчастности.

Трехчастная структура свойственна и первой картине в целом. Репризой ее служит заключительное проведение темы Альбера в первоначальном блестящем изложении и в той же тональности Es-dur, середину же составляет сцена с ростовщиком. Музыкально этот средний раздел основан на всевозможных превращениях «хамелеоноподобной» темы ростовщика, при упоминании же о богатствах и скупости старого Барона появляются его темы, уже звучавшие ранее в оркестровом вступлении.

Пронизанная непрерывным тематическим развитием первая картина дает законченные музыкальные портреты участвующих в ней персонажей: впереди крупным планом — Альбер, и как бы на известном отдалении, но не менее четко и рельефно — лукавый и лицемерный ростовщик.

Драматургическим центром и вершиной трагедии является вторая картина, где с огромной силой раскрывается зловещий образ скупца, проходящий ряд стадий развития от восторженного упоения властью и могуществом до мрачного уныния, вызванного сознанием бренности своего богатства и тщетности тех усилий, с которыми оно было накоплено. Вся картина представляет собой монолог Барона, спускающегося в подвал для того, чтобы насладиться зрелищем своих сокровищ. В оперной литературе трудно найти еще пример такой большой сцены, целиком заполненной выражением мыслей и переживаний одного действующего лица.

Музыка этой сцены, гибко следуя за пушкинским текстом, передает всю гамму ощущений, испытываемых Бароном при виде хранящихся в его сундуках драгоценностей. Как и в первой картине, на первый план выступает последовательное симфоническое развитие группы оркестровых лейтмотивов, которые претерпевают различные видоизменения, соединяются контрапунктически, выделяют из себя производные тематические образования более частного характера. Основных лейтмотивов, связанных с образом Барона, три. Важнейшим из них и наиболее общим по своему значению является мотив золота, скользящий хроматический рисунок которого создает впечатление призрачного мерцания:



Скрытый интервал уменьшенной квинты придает этому мотиву оттенок неразрешенного томления.

Второй мотив, построенный на тяжело вздымающейся мелодической волне с ритмической задержкой на вершине, после чего идет ряд уступчато нисходящих секвенций *, можно охарактеризовать как лейтмотив мрачной одержимости (впервые в этой сцене он появляется на словах «я спокоен, я знаю мощь мою...»):



Третий лейтмотив — мотив человеческого горя и слез, источником которых является золото:

79 **Largo**

* Этот мотив интонационно связан с предыдущим, что особенно явственно проступает в хроматических ходах нисходящего ряда секвенций.

Смысловое значение его комментируется словами пушкинского текста:

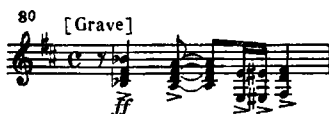
А скольких человеческих забот,
Обманов, слез, молений и проклятий
Оно тяжеловесный представитель'

Интересно сходство этого лейтмотива с темой рахманиновской пьесы «Слезы» из Фантазии для двух фортепиано op. 5.

Особенно многообразным изменениям подвергается мотив золота, пронизывающий все музыкальное развитие во второй картине оперы. В небольшом оркестровом вступлении к картине он звучит в низком регистре тремолирующих струнных глухо и сумрачно, даже несколько таинственно. Иную окраску приобретает тот же мотив в центральном разделе, начинающемся со слов Барона:

Хочу себе сегодня пир устроить.
Зажгу свечу пред каждым сундуком,
И все их отопру, и стану сам
Средь них глядеть на блещущие груды.

Постепенное нарастание света и блеска, которые достигают ослепительной яркости в момент, когда перед открытыми сундуками с золотом зажжены все свечи и мрачный подвал оказывается словно залит заревом пожара, передано Рахманиновым в большом симфоническом эпизоде, являющемся вершиной этой картины. Длительный органнй пункт на доминанте подготавливает кульминационное проведение темы золота в сияющем D-dur *. Блестящая звучность четырех валторн, сопровождаемых мощным оркестровым tutti, и изменение ритмического рисунка темы придают ей величавый рыцарский характер:



Вслед за этой кульминацией наступает внезапный срыв. Самозабвенный восторг Барона, восклицающего в экстазе: «Я царствую!.. сильна моя держава...» — сменяется тревогой и отчаянием при мысли о том, что станет с накопленными им богатствами после его смер-

* Рахманинов избрал в качестве «тональности золота» D-dur вслед за Римским-Корсаковым, у которого она также чрезвычайно ярко, с большой силой звучит в четвертой картине «Садко», в эпизоде превращения рыбок в золотые слитки. Конечно, при сопоставлении этих двух примеров надо учитывать их совершенно различный выразительный характер.

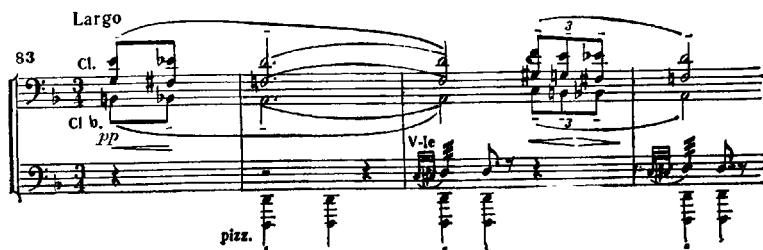
ти. Заканчивается картина эпизодом ариозного характера (Moderato: «Кто знает, сколько горьких воздержаний») в d-moll — тональности, служившей Рахманинову обычно для выражения скорбно-драматических переживаний. Основу драматургической конструкции этой картины составляют три опорных точки: вступление, построенное на теме золота, центральный эпизод пиршества скупца, в котором развивается та же самая тема, и минорное заключительное построение. Они утверждают главенствующее значение в ней тональностей D-dur — d-moll. В завершающем картину ариозо (d-moll) суммируются и частично переосмысливаются приведенные три темы. Так из мотива человеческих слез и страданий возникает патетическая тема совести, соединяющаяся с темой мрачной одержимости и тяжелых, сосредоточенных размышлений:



Тема золота, «оминориваясь», как бы тускнеет, лишается блеска и мерцания, и из нее вырастает скорбная фраза, которая поочередно проходит у гобоя, английского рожка и фагота, опускаясь во все более низкий регистр:



В самых последних тактах второй картины обращает на себя внимание выразительно звучащая хроматическая последовательность гармоний, «соскальзывающих» к тонике d-moll:



Этот оборот, проникнутый настроением мрачного отчаяния, имеет сходство и с темой золота, и с лейтмотивом Альбера, подчеркивая, таким образом, роковую связь между отцом и сыном, которых соперничество и борьба за обладание золотом сделала непримиримыми врагами. Тот же оборот звучит и в конце всей оперы, в момент смерти старого Барона.

Третья картина оперы, наиболее краткая и лаконичная *, почти целиком построена на уже звучавшем ранее тематическом материале; здесь он часто появляется в том же изложении и даже в тех самых тональностях, в которых излагался ранее (начинается эта картина проведением темы Альбера в Es-dur, очень напоминающим начало первой картины). Если этим достигается цельность характеристик, то вместе с тем обилие повторений становится к концу несколько утомительным и ослабляет силу драматического воздействия. После сцены в подвале, в которой, несмотря на известное неравновесие вокального и оркестрово-симфонического начала, Рахманинову удалось достигнуть высокого трагедийного пафоса, в заключительной картине ощущается явный спад драматического напряжения. Один из самых острых драматургических моментов, где происходит непосредственное столкновение между отцом и сыном, оканчивающееся смертью старого Барона, оказался довольно бесцветным и значительно уступает по силе выражения многому из предшествующего. Это неравновесие сказывается на общем впечатлении от оперы. Монолог Барона настолько возвышается над всем остальным, что две окаймляющие его картины кажутся в какой-то степени необязательными привесками к нему.

После завершения «Скупого рыцаря» у Рахманинова сложился окончательный план «Франчески да Римини» как одноактной оперы из двух картин с прологом и эпилогом. Из первоначального либретто М. Чайковского были исключены две первые картины (мыслившиеся как самостоятельные действия), в которых раскрывалась история бракосочетания Франчески с хромым Ланчотто ** Малатеста. В третьей картине (или третьем действии), которая стала теперь первой, было вычеркнуто начало — сцена с Кардиналом, и последний присутствует только в качестве немого действующего лица, благословляя Малатесту на поход против гибеллинов ***. Таким образом, Рахманинов отказывается от развернутой драматической моти-

* Чрезмерную краткость этой картины ощущал сам композитор (см. его письмо к Н. С. Морозову от 4 августа 1904 года) ¹⁴⁵.

** Джованни Малатеста, по прозвищу Джанчотто (Джан Хромой), в некоторых источниках именуется также Ланчилотто. Отсюда оперное имя Ланчотто, которое было избрано из соображений благозвучия.

*** Инициатива всех этих изменений исходила от Рахманинова, о чем свидетельствует его письмо к М. Чайковскому от 26 марта 1904 года ¹⁴⁶.

вировки событий, от всего, что составляет внешний фон действия, сосредоточивая все внимание на кульминационных моментах проявления страстей действующих лиц. В первой картине это мучительные подозрения, терзания ревности Ланчотто, тщетно добивающегося слов любви от своей супруги, во второй — страстное чувство Франчески, толкающее ее в объятия любимого ею Паоло.

Эти изменения в либретто приблизили его к поэтическому первоисточнику. Среди ряда драматических обработок этого сюжета опера Рахманинова выделяется наибольшей близостью к Данте *. Две картины оперы, окаянные прологом и эпилогом, служат драматической иллюстрацией к рассказу Франчески, повествующей о своей печальной судьбе потрясенному поэту. Конец ее рассказа заглушается вновь усиливающимся воем адских вихрей. Самый момент убийства Франчески и Паоло ее ревнивым супругом на сцене не показан, и лишь в тумане облаков, на фоне музыки ада появляется фигура Ланчотто, который тихо подкрадывается сзади и заносит кинжал над двумя возлюбленными.

Однако и после всех переделок либретто не смогло полностью удовлетворить требованиям композитора. Слишком велико было несоответствие между подлинными стихами Данте, сохраненными в прологе и эпилоге, и банальным текстом М. Чайковского, находящимся на уровне средней продукции этого рода с присущими ей избитыми, трафаретными оборотами, часто невысокого литературного вкуса **. Известная диспропорция есть и в общем построении либретто, соотношении различных его частей. Рахманинов жаловался на чрезмерную краткость второй картины (Франческа и Паоло), которая должна была стать, по его замыслу, лирической кульминацией оперы, между тем по количеству текста она не превышает предыдущую картину, целиком посвященную образу Ланчотто. Несмотря на некоторые дополнения, сделанные М. Чайковским по просьбе композитора ***, этот недостаток не был полностью преодолен и в окончательной редакции.

* Многие из драматических и оперных произведений на данный сюжет основываются не столько на «Божественной комедии» Данте, сколько на известных комментариях Дж. Боккаччо и других исторических свидетельствах, относящихся к этому подлинному происшествию. Такова, например, трагедия английского драматурга С. Филлипса «Паоло и Франческа», которая была издана в русском переводе в 1901 году и послужила основой для оперы Э. Ф. Направника «Франческа да Римини», поставленной годом позже в Мариинском театре. Еще больше отделяется от Данте Г. Д'Аннунцио в перегруженной бытовыми деталями кровавой пьесе «Франческа да Римини», на основе которой уже позже, в 1914 году, была написана опера Р. Дзандонаи.

** На недостаточно высокое литературное качество либретто указывали Кашкин и другие критики.

*** В письме к М. Чайковскому от 3 августа 1904 года, сообщая об окончании «Франчески», Рахманинов замечает, что он все время страдал от нехватки текста,

По манере музыкального письма «Франческа да Римини» во многом отличается от «Скупого рыцаря». Вокальные партии ее более напевны и мелодически развиты, больше места отведено законченным по построению эпизодам ариозного характера. Но ведущая роль и здесь принадлежит симфоническому началу. Опера Рахманинова уже при первом знакомстве вызвала вполне естественные ассоциации с одноименной симфонической фантазией Чайковского¹⁴⁹. Общий план рахманиновской «Франчески» аналогичен ей и, возможно, был непосредственно подсказан произведением любимого им композитора.

Вместе с тем конкретная трактовка образов Данте и характер музыкально-выразительных средств у Чайковского и Рахманинова различны. Картина дантова ада в передаче Чайковского полна динамизма и действенной энергии: он воплощает, по верному замечанию Асафьева, «стихийный натиск, лёт злой силы не сказочно-фантастической, а живой, осязаемой, как ее описывает Данте»¹⁵⁰. Изображение же адских вихрей в прологе и эпилоге оперы Рахманинова проникнуто мрачным, безнадежным фатализмом. «Ад у Рахманинова,— пишет тот же исследователь,— театральная декоративная описательная музыка с жуткими проходящими хроматическими гармониями — шаг к „Острову мертвых“ и даже к гулу и ужасу набатного звона в „Колоколах“»¹⁵¹.

С поразительной выдержкой и настойчивостью развивает Рахманинов эту большую по своей протяженности картину (длительность пролога более двадцати минут) из одной нисходящей секундной интонации. В первых тактах оперы она глухо и сумрачно звучит у кларнета и засурдиненной валторны в унисон, причем между первым и вскоре присоединяющимся к нему вторым голосом возникают интервалы, напоминающие начальные обороты темы средневекового католического гимна «Dies irae», к которой впоследствии многократно обращался в своем творчестве Рахманинов:



Пролог распадается на три раздела, образующие три большие волны последовательного, непрерывного нарастания: оркестровое

особенно во второй картине¹⁴⁷. А на следующий день композитор писал Морозову: «Хотя Чайковский и прибавил мне слов (очень пошлых, кстати), но их оказалось недостаточно. Вероятно, он надеялся, что я буду повторять слова, тогда бы, может быть, и хватило»¹⁴⁸.

вступление, первый круг ада и второй круг ада. Принцип волнообразного развития сохраняется и внутри каждого из разделов. Так, вступление складывается из двух развернутых построений. После первой волны, основанной на хроматических пассажах, одновременно проходящих в разных голосах оркестра, идет фугато, тема которого охватывает диапазон обоих начальных голосов и объединяет их в одну мелодическую линию:



Звуковая ткань постепенно уплотняется, и на вершине этой второй волны медленно хроматически движутся целые аккордовые комплексы, как будто вздохи и стоны гонимых адским вихрем душ сливаются в один грозный вой.

В первом круге ада меняется рисунок хроматических пассажей и тональный план (основная тональность этого раздела — e-moll, в отличие от вступления, где господствует d-moll). К оркестровому звучанию присоединяется хор, поющий без слов о закрытым ртом*. Этот прием, использованный Рахманиновым еще в кантате «Весна», находит здесь широкое и разнообразное применение. Благодаря различным приемам звукоизвлечения меняется тембровая окраска бессловесно поющего хора. Во втором круге ада хор поет открытым ртом на гласную «а», что придает ему более яркое звучание. Впрочем, и здесь партия его лишена мелодической самостоятельности и основывается только на выдержанных гармонических звуках. Единственный раз хор выступает самостоятельно в эпилоге, где он скандирует в унисон фразу,

* Первоначально Рахманинов хотел создать в прологе развернутую хоровую сцену и просил своего либреттиста написать для нее около тридцати строф текста, который можно было бы разделить между различными группами хора (см. его письмо к М. Чайковскому от 28 августа 1898 года)¹⁶² Впоследствии он отказался от этого намерения, что было связано с изменением общего замысла оперы, вылившегося в более компактную, симфонически обобщенную форму.

звучащую как роковое трагическое motto: «Нет более великой скорби, как вспоминать о времени счастливом в несчастье».

Движение постепенно ускоряется, звучность все время усиливается, достигая мощной кульминации в момент, когда перед взорами Виргилия и охваченного ужасом Данте стремительно проносятся призраки осужденных на вечные мучения. Затем это грозное бушевание адских вихрей постепенно стихает и появляются призраки Франчески и Паоло. Колорит музыки становится более прозрачным. Выразительно звучит у виолончели с кларнетом тема Франчески, которая производит особенно светлое, успокаивающее впечатление оттого, что после долгого безраздельного господства минорных тональностей здесь (правда, на короткое время) возникает мажор *. На фоне мягких протянутых аккордов деревянных духовых и струнных с мерцающими тремоло скрипок и звенящим тембром арфы Франческа и Паоло поют печальную фразу, которую затем в эпилоге повторяет хор: «Нет более великой скорби...» Мелодически эта фраза, основанная на видоизмененной теме фугато из оркестрового вступления, напоминает старинные русские церковные напевы. В ней можно уловить некоторые черты сходства с основной темой Третьего фортепианного концерта, близость которой к интонациям знаменного распева отмечалась не раз. Сходство это усиливается тональной общностью (d-moll) и одинаковым «амбитусом» мелодии, развертывающейся в пределах уменьшенной кварты между VII и III ступенями гармонического минора:



Как тихая, печальная жалоба звучат плавно нисходящие секвенции скрипок (а затем гобоя solo), построенные на той же фразе, в конце пролога.

Две картины оперы находятся между собой в контрастном отношении. Каждая из них дает законченный портрет одного из ос-

* Интересно отметить, что первое проведение этой темы дано в Des-dur — тональности последнего, кульминационного раздела сцены Франчески и Паоло.

новых действующих лиц. Первая картина, рисующая суровый и мрачный образ мужа Франчески — Ланчотто Малатесты, по существу монологична. Кардинал присутствует в начале этой картины безмолвно *. Партия же Франчески, приходящей по приказанию супруга, готовящегося к выступлению в поход, ограничивается несколькими короткими репликами.

Три сцены, на которые распадается эта картина, составляют одно неразрывное целое. Они объединяются непрерывным развитием двух тем, связанных с образом Ланчотто. Одна из них, основанная на энергичном и упругом маршевом ритме, характеризует его как жестокого и беспощадного воителя:



Эта тема широко развивается в оркестровом вступлении к первой картине и в открывающей ее сцене с Кардиналом. На той же теме строится и заключение картины, но в тональности c-moll, а не cis-moll. В начале второй сцены, когда Ланчотто остается один, охваченный тяжкими ревнивыми подозрениями, в оркестре проходит другая его тема, мрачно-патетического характера, грозно звучащая у тромбонов в октаву, усиливаемых четырьмя валторнами, на фоне тремолирующих струнных:



* Рудиментом его музыкальной характеристики является только хоральная последовательность аккордов, звучащая в оркестре в тот момент, когда он удаляется со сцены.

Эпизоды декламационного характера чередуются в партии Ланчотто с более законченными ариозными построениями. Во второй сцене — это воспоминание о роковом обмане, жертвой которого оказались и Франческа и сам Ланчотто («Отец твой, да, отец всему виною!»), гнетущие сомнения и муки ревности. В третьей сцене — страстная мольба к Франческе («Любви твоей хочу я!»), бурный взрыв безответного чувства любви к ней, смешанного с отчаянием и безнадежностью. Здесь опять с большой выразительной силой звучит патетическая тема любви и ревности, но в ином оркестровом оформлении (унисоны струнных вместо тромбонов и валторн), что сообщает ей более мягкую лирическую окраску. Затем следует раздел, основанный на пунктирных маршевых ритмах первой, «воинственной» темы Ланчотто («О, снизойди, спустишься с высот твоих...») *, которая также меняет здесь свой характер, напоминая медленную, тяжелую поступь траурного марша.

Рахманинов, однако, не придает этим ариозным построениям вполне законченной формы, органично включая их в общий поток развития. Так, первый из указанных эпизодов не завершается устойчивым каденционным построением в своей основной тональности *c-moll*, а непосредственно переходит в последующий речитативный раздел с подвижным, неустойчивым тональным планом и свободно развивающейся фактурой оркестрового сопровождения. Отдельные, особенно акцентируемые экспрессивно реплики приобретают значение рубежных драматических кульминаций. Таково гневное восклицание Ланчотто «Проклятье!» во второй сцене, подчеркнутое тональным сдвигом в *d-moll* ** и неожиданным грозным взрывом оркестровой звучности:



* По свидетельству Жуковской, Рахманиновым была здесь использована сочиненная им ранее фортепианная прелюдия, которая не вошла в цикл прелюдий оп. 23 ¹⁵³.

** Эта тональность, главенствовавшая в прологе, в первой картине появляется впервые.

Аналогичным образом выделяется это же слово, невольно вырывающееся из уст Ланчотто, далее, в сцене с Франческой.

В целом эта картина представляет собой великолепный образец сквозной драматической оперной сцены, в которой вокальные и оркестровые средства выразительности подчинены единой художественной цели и служат раскрытию сложного психологического образа во всей его внутренней противоречивости и противоборстве душевных влечений и страстей.

Вторая картина переносит нас в совершенно иной мир, олицетворением которого является светлый и чистый образ Франчески. Ее тема, эпизодически проходившая в прологе и первой картине, получает здесь широкое развитие, сохраняя при всех видоизменениях свой ясный и цельный выразительный характер. Это одна из поэтичнейших лирических мелодий Рахманинова, замечательная по своей «пространственной» протяженности, широте и свободе дыхания. Изливаясь из высокой вершины, она плавно и неторопливо опускается по диатоническим ступеням более чем на две октавы, с постепенным ритмическим торможением и расширением интервалов между звуками (пример 90а). Вариантом этой темы служит мелодическое построение из цепи секвенций (пример 90б):



Весь колорит музыки в этой картине, словно освещенной мягким и нежным сиянием, создает резкий контраст к предыдущему и выделяет ее среди мрачного и зловещего окружения, в котором она дана в опере. Этому способствуют средства тонально-гармонического, оркестрового и фактурного плана. Если в прологе и первой картине сплошная цепь минорных тональностей придавала музыке сумрачную окраску, то здесь, напротив, почти неизменно господствует ясный и светлый мажор, лишь изредка омрачаемый проходящими отклонениями в минорную сферу *. Инструментовка легкая

* Основные тональности второй картины — As-dur, E-dur и Des-dur. Обращаем внимание на то, что As-dur представляет собой точку наибольшего отдаления от d-moll, которым начинается и заканчивается опера.

и прозрачная, преобладает звучание струнных и высоких деревянных, медная же группа используется крайне экономно и острожно. Особой воздушностью колорита отличается вступление ко второй картине, построенное на теме Франчески, которая звучит большей частью у флейты, временами удваиваемой гобоем или кларнетом, на фоне легко колеблющегося сопровождения засурдиненных скрипок и изредка вступающих струнных басов *pizzicato*. Лишь на короткий момент появляется *tutti*, после чего оркестровая звучность опять разрезается и гаснет.

Сцена Франчески и Паоло, очень ясная по своему построению, состоит из трех частей. Первой частью является эпизод чтения молодыми возлюбленными рассказа о прекрасной Гиневре и Ланселоте, прерываемого страстными репликами Паоло. Музыкально объединяющим моментом этого раздела служит тема Франчески, проходящая в оркестре в качестве постоянного рефрена. Середину всей сцены составляет ариозо Франчески «Пусть не дано нам знать лобзаний». Музыка этого ариозо, проникнутая безмятежным лирическим покоем, пленяет чистотой колорита, ажурной легкостью и тонкостью рисунка. Восклицание Паоло «Но что мне рай с его красой бесстрастной», подчеркнутое внезапным тональным сдвигом из E-dur в d-moll, изменением темпа и фактуры оркестрового сопровождения, нарушает это состояние отрешенного созерцательного блаженства, и небольшое переходное построение приводит к заключительному разделу сцены — дуэту Франчески и Паоло в Des-dur *.

Именно этот раздел вызывал неудовлетворенность Рахманинова, писавшего Морозову: «...У меня есть подход к любовному дуэту; есть заключение любовного дуэта, но сам дуэт отсутствует» **¹⁵⁴. И действительно, переход от «голубого» ариозо Франчески к торжествующему Des-dur последнего раздела кажется чересчур коротким и стремительным. Это ощущал не только сам автор, но и некоторые из слушателей и критиков ***.

Помимо этого конструктивного просчета сцена Франчески и Паоло не производит в полной мере того впечатления, к которому стремился композитор, из-за недостаточного верного и точного выбора выразительных средств. Музыка этой сцены красива, поэтична и благородна, но несколько холодновата по выражению. Ей недо-

* Возможно, что эта тональность была выбрана не без влияния «Ромео и Джульетты» Чайковского.

** Уже во время подготовки клавираускуга к печати Рахманинов просил М. Чайковского написать текст для вставной арии Паоло ¹⁵⁵, которая, по-видимому, должна была быть помещена перед Des-dur'ным заключением сцены. Но, несмотря на то что эта просьба была выполнена либреттистом, Рахманинов по каким-то соображениям не осуществил своего намерения.

*** Так, Энгель отмечал, что «в превосходном любовном дуэте как будто нег достойного его кульминационного пункта» ¹⁵⁶.

стает того внутреннего напряжения и силы, которые необходимы для воплощения бессмертного эпизода «Божественной комедии», названного советским исследователем Данте «едва ли не самым страстным гимном любви во всей мировой литературе»¹⁵⁷.

Один из критиков писал, указывая на недостаточную, по его мнению, выразительную яркость сцены Франчески и Паоло: «Здесь нужна сплошная, душу пронизывающая кантилена, как у Чайковского...»¹⁵⁸. Позднее Асафьев, говоря о воплощении образов Данте в музыке, развивал ту же параллель между Рахманиновым и Чайковским: «Рисуя Франческу в светлых тонах, Рахманинов стоит ближе к ее идеальному облику молодой итальянской женщины, но, рисуя Франческу во мраке ада, как тень, вспоминающую о минувшем, Чайковский оказывается более сильным в отношении выразительности и рельефности...»¹⁵⁹.

В облике рахманиновской Франчески есть нечто от строгих женских лиц и мягких, светлых тонов на фресках Б. Джотто, современника Данте. Ее музыкальный образ при всей своей поэтической чистоте и одухотворенности не создает должного по силе контраста к зловеще-трагической фигуре Ланчотто и окаймляющим оперу мрачным картинам адской бездны, наполненной стонами и воплями обреченных томиться в ней. Вопреки замыслу композитора сцена Франчески и Паоло не стала подлинной кульминацией действия. Относительная краткость этой картины * обуславливает некоторое однообразие общего колорита оперы, одностороннее преобладание в ней тяжелых, мрачных тонов, вследствие чего многие ее замечательные страницы зачастую оставались незамеченными и недооцененными.

* По собственному подсчету композитора, вторая картина вместе с эпилогом продолжается двадцать одну минуту при общей длительности оперы в один час пять минут.

ДУМЫ О ЖИЗНИ И О РОДИНЕ

Дрезденское уединение.

Годы интенсивного творческого труда

Чувствуя потребность отдохнуть от утомительной, поглощавшей много сил и времени работы в Большом театре и от всех связанных с ней неурядиц, Рахманинов в марте 1906 года поехал вместе со своей семьей в Италию. Здесь он прожил до середины лета, сначала во Флоренции, а затем на даче возле Пизы.

Рахманинов еще не знал, как сложится его жизнь и работа в дальнейшем. Благодаря двум сезонам, которые он провел в Большом театре, а также выступлениям в керзинском кружке и Московском филармоническом обществе он завоевал большую популярность как дирижер. Различные организации хотели видеть его во главе своих концертов. Московское отделение РМО пригласило его провести очередной цикл из десяти симфонических концертов вместо многолетнего постоянного их руководителя В. И. Сафонова, который из-за столкновения с передовой музыкальной общественностью в 1905 году вынужден был отказаться от занимаемых им постов. Кроме того, Рахманинову было предложено продирижировать тремя Русскими симфоническими концертами в Петербурге.

Несмотря на всю заманчивость этих предложений, суливших не только художественный успех, но и полную материальную обеспеченность, он колебался и не знал, принять ему их или отвергнуть. Снова возникает внутренний конфликт между артистической потребностью в непосредственном общении с аудиторией и стремлением всецело отдаться музыкальному творчеству, испытывавшийся Рахманиновым на протяжении всей его жизни. «Ты, как человек решительный, и понять не можешь,— писал он Морозову из Флоренции,— какие муки я переживаю, когда сознаю, что этот вопрос должен быть решен и отрезан мною»¹. Наиболее благоприятные условия для сосредоточенной творческой работы, по мнению Рахманинова, могла предоставить жизнь за границей, хотя пребывание на чужбине, вдали от родных мест и казалось ему трудным и безра-

достным. «...Я могу жить хотя бы за границей,— замечает он в этом же письме,— если слажу с своей тоской по России».

В конце концов влечение к творчеству взяло верх над остальными интересами. В июне Рахманинов послал в Большой театр заявление об отставке, но взамен этого предполагал взять на себя руководство симфоническими концертами РМО². Его письма к Римскому-Корсакову по поводу материала для исполнения отрывков из «Сказания о граде Китеже» и «Дубинушки», к Глазунову с просьбой предоставить право на исполнение в Москве только что написанной последним Восьмой симфонии³ свидетельствуют о том, что Рахманинов серьезно обдумывал репертуар концертов и стремился освежить его прежде всего за счет новых произведений наиболее ценных им русских композиторов.

Но по мере того как он все больше втягивался в творческую работу, у него созревает решение отойти от всякой публичной деятельности. Воспользовавшись внутренними неурядицами в РМО, Рахманинов взял обратно данное ранее согласие дирижировать концертами. Уйдя также из Екатерининского и Елизаветинского институтов, он полностью освободился от всех обязательств, заставлявших его постоянно находиться в Москве. 29 августа 1906 года он писал Керзину из Ивановки, где провел вторую половину лета: «Я отказался также от симфонических концертов, от институтов, от всего, что меня связывало в Москве, и уезжаю, вероятно, на всю зиму за границу»⁴.

Местом для своего пребывания Рахманинов избрал Дрезден, привлекавший его возможностью спокойной, уединенной жизни. В октябре Рахманиновы переехали сюда и поселились в скромном особняке, расположенном в глубине тенистого сада. «Живем мы здесь тихо и скромно,— сообщал Сергей Васильевич в Россию вскоре после переезда.— Всех боимся. Никого не видим и не знаем, и сами никуда не показываемся и знать никого не желаем»⁵. Несколькими днями позже он снова повторяет: «Живем мы здесь настоящими отшельниками: никого не видим, никого не знаем и сами никуда не показываемся. Я работаю очень много и чувствую себя очень хорошо. Такая жизнь мне, на старости лет, очень нравится и вполне по мне сейчас»⁶.

Единственным развлечением, которое позволял себе Рахманинов, поглощенный напряженным творческим трудом, было посещение оперы и концертов в Дрездене и в Лейпциге, куда он иногда наезжал специально для того, чтобы послушать что-нибудь особенно его интересовавшее. Одним из ярких музыкальных впечатлений была «Саломея» Р. Штрауса, впервые появившаяся на сцене в Дрезденском оперном театре в конце 1905 года и еще неизвестная тогда в России. Рахманинов, по собственному признанию, «пришел в полный

восторг» от самой музыки и от исполнения, хотя смелые гармонии Р. Штрауса и казались ему порой рискованными. Особенно поразили его роскошь и красочность штраусовской инструментовки. «Когда я, сидя в театре и прослушав уже всю „Саломэ“, — писал он Морозову, — представил себе, что вдруг бы сейчас, здесь же заиграли бы, например, мою оперу, то мне сделалось как-то неловко и стыдно. Такое чувство, точно я вышел бы к публике раздетым. Очень уж Штраус умеет наряжаться»⁷.

Не менее сильное впечатление на Рахманинова произвело исполнение оркестра Дрезденской городской капеллы в симфоническом концерте. А посетив концерт «Гевандхауза» под управлением Никиша в Лейпциге, он пишет: «...это было в полном смысле слова г е н и а л ь н о. Дальше этого идти нельзя...»⁸. Среди произведений, слышанных им в первую зиму пребывания в Дрездене, он отмечает «Missa solemnis» Бетховена, «Высокую мессу» Баха, «Самсона» Генделя, ораторию «Павел» Мендельсона, «Тристана» и «Мейстерзингеров» Вагнера. Наряду с этими великими монументальными творениями его искренне восхищает оперетта Ф. Легара «Веселая вдова», которую он находит «гениальной», «великолепной вещью»⁹.

Возвращаясь к творчеству после перерыва, длившегося более года, Рахманинов прежде всего думает о новой опере. Может быть, здесь играло роль желание взять «реванш» за неуспех «Скупого рыцаря» и «Франчески». В первые же дни по приезде во Флоренцию он набрасывает сценарий оперы «Саламбо» по роману Г. Флобера и отсылает его в Россию Морозову для консультации и подыскания либреттиста¹⁰. После неудачных переговоров с литератором М. П. Свободным за эту работу взялся один из близких друзей композитора, М. А. Слонов. Либретто по частям пересылалось им Рахманинову, который в ответных письмах подробно излагал свои критические замечания, касавшиеся и общего плана действия, и деталей текста. Однако сочинение музыки двигалось туго. «Начал немного заниматься, — признавался Рахманинов в письме к Керзину, — но результатов до сих пор не видно! Тяжело сочинять после такой длинной паузы!»¹¹. А вскоре после этого он делится со Слоновым: «Я ровно ничего не написал еще из „Саламбо“. Все примериваюсь и приглядываюсь»¹². Это — последнее упоминание об опере на данный сюжет. По-видимому, Рахманинов охладел к своему замыслу и отказался от него. Причиной этого охлаждения, как можно полагать, была некоторая романтическая условность самого сюжета, его отдаленность от актуальной жизненной проблематики, волновавшей композитора *.

* Сюжет этот не вызвал одобрения и у Морозова, на что указывает адресованное последнему письмо от 28 марта /10 апреля 1906 года ¹³.

Замечания Рахманинова в письмах к Морозову и Слонову представляют интерес, поскольку они могут служить материалом для характеристики общих принципов его оперной эстетики. Прежде всего обращает на себя внимание очень требовательное отношение к литературному качеству текста. Так, уже при посылке Морозову первоначального наброска сценария Рахманинов указывает, что «все слова надо буквально взять из Флобера, только скомпоновать их в стихи, что все декорации из Флобера и описание их также языком Флобера»¹⁴. Затем, получив от Слонова очередную часть либретто, он критикует своего друга за шаблонность, бесцветность языка и снова повторяет: «Не брезгуй и Флобером, таскай у него побольше. Он так красив и так оригинально выражается. А ты точно нарочно хочешь сбиться на обыкновенное, рутинное, оперное выражение»¹⁵. С самого начала Рахманинов подчеркивает, что ему «не надо оперного либретто, а нужно драму».

Вместе с тем он не представлял себе «Саламбо» в виде чисто декламационной оперы. Придавая большое значение драматически напряженному, действенному диалогу, он считал необходимым в опере наличие более или менее закругленных, цельных по выражению эпизодов ариозного типа. Это разделение функций находит отражение и в его требованиях к либреттисту. Допуская в относительно законченных лирических эпизодах рифмованный стихотворный текст, Рахманинов решительно возражал против применения рифм в декламационных сценах: «...Рифмы противны, когда пишешь декламационную музыку... т. е. не ищи рифму, а ищи наиболее естественную постановку слова»¹⁶.

Рахманинов подошел к флоберовскому сюжету с иной стороны, чем Мусоргский в его юношеской неоконченной опере. Если Мусоргского привлекали главным образом мотивы национально-освободительной борьбы и волевой, мужественный образ Мато *, то у Рахманинова в центре оказалась сама героиня романа, с ее душевной драмой, борьбой между чувством долга и любовью к отважному ливийцу. Он предполагал закончить оперу сценой Саламбо и Мато в лагере ливийцев, прерываемой вторжением войска Амилькара, или же смертью Саламбо, опустив всю трагическую развязку судьбы Мато — его пленение и гибель **. Сравнительно небольшое место отведено в рахманиновском сценарии и массовым хоровым сценам. Они лишь в самых общих чертах намечены композитором в двух картинах — «маленькое богослужение Танит» (третья) и собрание старейших в храме Молоха (пятая) — с краткими репликами хора.

* По свидетельству В. В. Стасова, Мусоргский хотел даже назвать свою оперу не «Саламбо», а «Ливиец»¹⁷.

** «Я главное внимание уделил Саламбо. С нее начал, ею кончил и даю ее название опере»¹⁸.

Летние месяцы Рахманинов по-прежнему проводил в своей любимой Ивановке. Здесь был им написан цикл романсов оп. 26, задуманный еще весной 1906 года *.

В это же время Рахманинов, вероятно, начал работать над Второй симфонией, так как в начале следующего года он сообщает уже, что симфония готова вчерне²⁰. Однако от полного завершения она была еще далека. Инструментуя симфонию, композитор вносил в написанную музыку ряд поправок и изменений. «Работа идет ужасно тяжело и туго,— признавался он Морозову в письме от 2 августа 1907 года.— Причиной этой медлительности является, кроме самой инструментовки, которая обыкновенно дается мне с трудом, и то обстоятельство, что симфония мной кончена только вчерне, а посему некоторые движения приходится еще вырабатывать»²¹. Лишь к концу 1907 года партитура симфонии была полностью готова.

Мысль об опере не покидала, однако, композитора, и он продолжал искать подходящий сюжет, остановившись, наконец, на пьесе М. Метерлинка «Монна Ванна». Либретто пишет для него тот же верный друг и помощник Слонов. В ноябре 1906 года Рахманинов благодарит его за выполненную работу и просит «быть очень с к о р ы м и с к р ы т н ы м». Спустя около трех месяцев он сообщает Морозову об окончании вчерне Второй симфонии, прибавляя: «Пока я собирался ее в „чистую“ налаживать — она мне жестоко надоела и опротивела. Тогда я ее бросил и взялся за другое»²². Речь идет о Первой фортепианной сонате, на которой сосредоточивается главное внимание композитора. К весне 1907 года соната была написана, а также окончен первый акт оперы «Монна Ванна».*

Одновременно с новыми творческими работами Рахманинов обращается к своим ранним сочинениям с намерением внести в них некоторые изменения и усовершенствования. В конце 1906 года была осуществлена новая редакция «Элегического трио» d-moll. В дальнейшем Рахманинов собирался переработать также Первый фортепианный концерт, Первую симфонию и «Цыганское каприччио»²⁴. Однако из этих трех произведений было подвергнуто авторскому пересмотру только одно — фортепианный концерт, и то много позже, в 1917 году. Что касается двух остальных, то к ним композитор так и не вернулся.

Творчество Рахманинова, ставшее неотъемлемой частью русской музыкальной жизни, не переставало звучать на концертных

* В письме к Керзину из Флоренции, датированном 20 марта/2 апреля 1906 года, Рахманинов просит его передать благодарность жене за переписку стихов¹⁹. Какие именно стихи были предложены композитору М. С. Керзиной и что из них он взял для своих романсов — неизвестно. Сочинение цикла относится к августу — сентябрю 1906 года.

** На автографе проставлена дата окончания: «15 апреля 1907»²³.

эстрадах Москвы и Петербурга. Произведения его занимают постоянное место в программах концертов Зилоти и Кружка любителей русской музыки. Так, в камерном вечере А. И. Зилоти 22 ноября 1906 года П. Казальс вместе с организатором этих концертов исполнили виолончельную сонату Рахманинова *. В том же сезоне Зилоти решил познакомить петербургскую публику с отрывками из рахманиновских опер. В симфоническом концерте 3 февраля 1907 года были показаны сцена в подвале из «Скупого рыцаря» и первая картина «Франчески да Римини» с участием Шалапина, единственный раз выступившего публично в предназначавшихся для него композитором партиях Барона и Ланчотто Малатесты. Однако и его исполнение не принесло полного и безусловного успеха музыке этих опер. Отзывы печати были двойственными по характеру и в общем не отличались от господствующего тона оценок московской критики в связи с постановкой обеих опер в Большом театре в начале предыдущего года. Все рецензенты отмечали высокие достоинства рахманиновского оркестрового письма, но находили вокальные партии гораздо менее яркими и выразительными²⁶.

Несколько дней спустя после исполнения этих оперных сцен петербургский пианист Н. И. Рихтер сыграл в своем концерте вместе с Е. А. Строковской Фантазию для двух фортепиано ор. 5 Рахманинова. Оссовский, вспоминая первое исполнение Фантазии в Москве с участием автора, тогда совсем еще молодого, начинающего композитора, подчеркивал быстрый и стремительный творческий рост Рахманинова: «Тогдашний дебютант сложился в крупного художника, а имя его давно уже известно во всей России и далеко за пределами ее...» **²⁷.

12 февраля в Москве Кружком любителей русской музыки был организован вечер, целиком посвященный творчеству Рахманинова. В программу его вошли новый цикл романсов ор. 26, посвященный создателям кружка М. С. и А. М. Керзиным, и «Элегическое трио» d-moll в новой редакции. По желанию композитора, трио исполняли А. Б. Гольденвейзер ***, К. К. Григорович и А. А. Брандуков. Первый из них аккомпанировал также певцам ****. Но, несмотря на все усилия, приложенные как организаторами концерта, так и

* «Русская музыкальная газета» снова восторженно отозвалась на это произведение, подчеркнув мелодическую свежесть и поэтичность сонаты, в которой «вибрирует магнетическая прелесть юности»²⁵.

** Автор рецензии допускает ошибку, утверждая, что Фантазия исполнялась в ученическом концерте Московской консерватории. На самом деле это сочинение было написано уже после окончания консерватории (см. главу 3, с. 88).

*** С его же участием «Элегическое трио» исполнялось в Одессе 2 февраля.

**** В концерте участвовали артисты Большого театра Е. Г. Азерская, А. П. Киселевская, А. В. Богданович и И. В. Грызунов. Предполагавшееся участие Л. В. Собинова не состоялось.

исполнителями, успех концерта не превышал того, что принято называть *succès d'estime*. Впервые исполнявшиеся публично романсы были холодно приняты аудиторией и вызвали весьма сдержанную оценку в печати. Прочтя краткое сообщение о концерте в «Русских ведомостях», Рахманинов пришел к заключению, что его романсы «провалились».

В этом сообщении (принадлежавшем, вероятно, Энгелю) весьма лаконично было сказано: «Новые 15 романсов, начавшие вечер, не представляют шага вперед по сравнению с прежними романсами композитора и произвели гораздо меньшее впечатление, чем его старое трио, закончившее вечер»²⁸.

Более вдумчивая и развернутая оценка нового вокального цикла дана была Кашкиным в рецензии на керзинский концерт. Критик указывал на ряд достоинств этого цикла, отмечая «цельность поэтического настроения» в романсах «Ночь печальна», «Мы отдохнем» на слова из «Дяди Вани» А. П. Чехова, «К детям», «У моего окна», выразительную драматическую декламацию в романсе «Кольцо», дуэте «Два прощания». Но у него вызывал возражение самый метод музыкального воплощения текста, при котором, как писал Кашкин, «вокальная партия как бы делает детальные комментарии к отдельным частям стихотворений, предоставляя объединение в одно общее целое фортепианному аккомпанементу, прибегает словом к декламационной форме изложения»²⁹.

Несмотря на содержащиеся в рецензиях смягчающие оговорки (ссылки на неблагоприятные условия для восприятия камерных по складу произведений в большом зале Дворянского собрания, невозможность окончательного суждения по первому прослушиванию), неуспех рахманиновского цикла был очевиден.

Концертные выступления за рубежом. Русские исторические концерты в Париже

Впервые после длительного перерыва Рахманинов выступил сам публично в Париже в мае 1907 года, приняв участие в одном из пяти Русских исторических концертов, организованных по инициативе С. П. Дягилева.

Концерты эти послужили началом систематической демонстрации русской музыки за рубежом, которая осуществлялась в дальнейшем в виде ежегодно проводимых в Париже «русских сезонов». Мысль о подобном мероприятии была подсказана растущим интересом к творчеству русских композиторов, как и к русскому искусству вообще, в странах Западной Европы. «Теперь,— писал Оссовский,— как нельзя больше назрело время для европейской вы-

ставки русского музыкального искусства, какую окажутся предстоящие русские концерты в Париже. С каждым годом русские музыкальные произведения получают за границей большее и большее распространение. Подобно роли, которую сыграла на Западе русская литература, русская музыка начинает приобретать уже значение некоторого фактора в развитии европейского музыкального искусства»³⁰.

В программах парижских концертов были представлены имена крупнейших русских композиторов от Глинки до Скрябина и Рахманинова, и Оссовский с полным основанием заявлял, что «концерты эти должны называть историческими не только со стороны их характера, но и по значению их для распространения на Западе нашего музыкального искусства» *. Весьма представительными являлись они и по составу участников. Дирижировали, помимо известного пропагандиста русской музыки во Франции К. Шевийяра, А. Никиш и Ф. М. Блуменфельд, а также Н. А. Римский-Корсаков, под управлением которого были исполнены симфонические картины из его «Ночи перед рождеством». Среди солистов были И. Гофман, Ф. И. Шаляпин, Ф. Литвин. Концерты привлекли широкое внимание общественности и вызвали большую прессу. Расходясь между собой в оценке отдельных произведений, критики единодушно признавали выдающуюся ценность русской музыки как явления, далеко выходящего по своему значению за национальные рамки, отмечали ее силу, оригинальность, богатство и разнообразие талантов **.

Значительный успех выпал и на долю Рахманинова, который исполнил 26 мая (н. ст.) свой Второй фортепианный концерт с оркестром под управлением Шевийяра и продирижировал кантатой «Весна» с солистом Шаляпиным ***. Несмотря на то что Второй концерт и некоторые другие произведения Рахманинова уже исполнялись в Париже, имя его было мало известно французской публике, и это выступление было воспринято как открытие нового крупного дарования.

* Вместе с тем в статье Оссовского указывалось и на некоторые пробелы, допущенные при составлении программы. Так, отсутствовали имена А. С. Даргомыжского и С. И. Танеева. Вместо последнего был представлен его однофамилец, композитор-дилетант и высокопоставленный сановник А. С. Танеев, что объясняется причастностью правящих бюрократических сфер к организации концертов.

** А. Н. Бенуа, присутствовавший на концертах, так характеризует реакцию парижской публики: «Шумиха здесь не к стати. Здесь вообще не важно было „ошеломить“. Впечатления здесь получились менее кричащие, но зато более глубокие и интенсивные. Кликушества нет, но кое-кто из самых важных и мыслящих, самая соль космополитского парижского общества заприметила себе в чем дело, уясняя себе, какое место занимает Россия в общей душе»³¹.

*** В том же концерте были исполнены Вторая симфония Глазунова, «Тамара» Балакирева и отрывки из «Хованщины» Мусоргского.

В одной из самых широко распространенных парижских газет, «Фигаро», в день концерта была помещена большая статья «Рахманинов и молодые русские композиторы». Автор статьи Р. Брюсель, осведомленный о событиях русской музыкальной жизни, писал: «Наряду с Римским-Корсаковым, Балакиревым, Глазуновым, которых я видел и аплодировал им у них на родине, я познакомился в России также с целой плеядой более молодых музыкантов. Они слишком многочисленны, чтобы я мог хотеть всех их охарактеризовать или даже перечислить в этих строках. Один из них прежде всего привлекает наше внимание силой своего дарования, вызывающего законные надежды: это Рахманинов, кантата «Весна» и фортепианный концерт которого будут исполнены сегодня вечером в опере».

Сообщая далее краткие биографические сведения о Рахманинове, автор статьи отмечает его «замечательный дирижерский талант», проявленный им во время работы в Большом театре, и характеризует его как пианиста, обладающего «редким изяществом, элегантностью и очарованием». Особо останавливается французский критик на операх Рахманинова «Скупой рыцарь» и «Франческа», с отдельными сценами из которых ему удалось познакомиться в петербургском концерте Зилоти. «С этими операми,— писал он,— проявляются новые тенденции в русской музыке. Они отличаются совершенством формы, тонкостью письма, красочностью и вместе с тем сдержанностью инструментовки, верными и всегда оправданными драматическими акцентами. Как и другие его коллеги московской школы, отличающиеся в этом отношении от группы петербургских учеников Римского-Корсакова, Рахманинов, относясь с полным уважением к поборникам национальной драмы, ищет иного пути».

Уделяя самостоятельный абзац Скрябину и кратко останавливаясь на некоторых других именах, автор заканчивает свою статью следующими словами: «Будущее покажет, какие из этих стремлений явятся плодотворными для искусства. Я не говорил о таких законченных мастерах, как Глазунов, как Лядов, Ляпунов или Гречанинов. Но у меня вызывают больше интереса младшие, творчество которых служит доказательством жизненности современной русской музыки»³².

На следующий день после концерта тот же критик сообщал, что Рахманинов «был очень горячо принят публикой в своем тройственном облике пианиста, дирижера и композитора», особо подчеркивая значение, придаваемое им мелодическому началу: «Его изобретательность в этом отношении щедра и очень выразительна; крайне тщательное воплощение им своих замыслов изобилует счастливо найденными деталями, которые всегда обнаруживают безупречное благородство вкуса»³³.

Высокую оценку как произведениям Рахманинова, так и его исполнительскому мастерству дали авторитетные французские критики Л. Шнейдер и Г. Самазей. Первый из них начинал свою рецензию сообщением, что русская музыка еще недостаточно известна во Франции. «Говоря об этом,— отмечал он,— я хотел только подчеркнуть, как интересен был вчерашний концерт». Фортепианный концерт Рахманинова, характеризуемый Шнейдером как «оригинальное и в высшей степени привлекательное сочинение», является, по его словам, «подлинной симфонией». Большим достоинством кантаты «Весна» критик находит то, что автор «сумел избежать банальности в воплощении столь избитого сюжета» *, отмечая в музыке этого произведения «очарование свежести, истинный лиризм и чрезвычайно интересный выбор идей»³⁴.

Самазей также предпосылает конкретной оценке исполненных произведений некоторые размышления общего порядка. Данный концерт был, по его мнению, особенно показателен тем, что он наглядно выявил две противоположные тенденции в русской музыке последнего полувека: одна — связанная с деятельностью композиторов «Могучей кучки», стремившихся к яркому национальному своеобразию и черпавших основы своего творчества в народной песне; другая — представленная именами А. Рубинштейна и Чайковского, которые тяготели к «продолжению германского традиционализма». Подобный взгляд на Чайковского был достаточно широко распространен в то время, не представляя собой ничего исключительного **. Надо заметить, что Чайковскому (равно как и Глинке) вообще не повезло на этот раз в Париже и музыка его, оказавшаяся чуждой французской аудитории, не вызвала у нее больших симпатий. Но, относя Рахманинова ко второму из указанных им направлений, Самазей все же весьма сочувственно отзывается о его выступлении. Второй фортепианный концерт, представленный в замечательном авторском исполнении, «по словам рецензента, «не лишен ни огня, ни выразительности, ни пианистического интереса». Далее, указывая на некоторую условность «гибридной» кантатной формы, занимающей промежуточное положение «между театром и чистой музыкой», рецензент пишет: «Тем не менее Рахманинов трактует ее с большим умением, обнаруживающим уже глубокое знание средств его искусства».³⁵

Успеху русских композиторов в Париже не могли помешать неполадки и просчеты, имевшие место в их организации: перегружен-

* Рецензент имеет в виду не стихотворение Некрасова, на которое написана рахманиновская кантата, а тему весны вообще.

** Впрочем, в парижском цикле концертов Чайковский был представлен Второй симфонией — одним из его произведений, наиболее близких «кукистскому» направлению.

ность программ, не всегда достаточно тщательная подготовка их исполнения. Рахманинов, чрезвычайно требовательно относившийся к художественной стороне музыкального исполнения, остался не вполне удовлетворен уровнем парижского оркестра Общества концертов Ламуре во главе с его руководителем Шевийяром и даже дирижированием Никиша. Своими впечатлениями он поделился в беседе с Кашкиным, находясь несколько дней в Москве, проездом по пути в Ивановку. В этой беседе, опубликованной «Русским словом», мы читаем: «Г. Рахманинов принадлежит к числу горячих поклонников огромного таланта г. Никиша, но в данном случае он его мало удовлетворил, ибо оказалось, что за исключением сочинений Чайковского он русской музыки совсем не знает и не дал себе труда близко ознакомиться с теми русскими сочинениями, которыми ему пришлось дирижировать... Не особенно хорошее впечатление произвел на г. Рахманинова и Шевийяр...»³⁶.

Несмотря на эти недочеты, «дни русской музыки» в Париже явились крупным художественным событием, получившим отклики в ряде европейских стран. Лично же для Рахманинова его выступление было важной вехой в утверждении им своей международной репутации как композитора и исполнителя.

Но от широкой концертной деятельности Рахманинов по-прежнему продолжал воздерживаться. До конца 1907 года он лишь однажды еще выступил перед публикой, сыграв 7 ноября в Варшаве сольную партию в своем Втором фортепианном концерте с оркестром под управлением Э. Резничка³⁷. Это первое его выступление в польской столице не привлекло особенно многочисленной аудитории, но среди варшавской музыкальной общественности оно вызвало большой интерес, и успех был значительный. Один из близких друзей композитора, живший в это время в Варшаве, А. В. Затаевич, в рецензии на концерт отмечал, что в зале «можно было заметить почти весь музыкальный мир Варшавы» и Рахманинову был оказан «восторженный прием». Хорошо знавший Рахманинова рецензент, имевший возможность неоднократно слышать его игру не только с концертной эстрады, но и в домашней обстановке, дает очень яркую и образную характеристику рахманиновской манеры фортепианного исполнения: «...Его игра не из тех, которые способны наэлектризовать широкие массы публики, а прежде всего — об этом совсем не

* Резко критически отзывался об исполнении Никиша и А. Н. Бенуа. В отрывках из «Руслана и Людмилы», по его словам, Никиш «сделал все, чтобы провалить гениальное произведение Глинки». Так же «испорчена» была, по утверждению Бенуа, Вторая симфония Чайковского³⁷.

** Австрийский композитор и дирижер Эмиль Резничек в сезоне 1907/08 года состоял руководителем варшавской оперы. Рахманинов одобрительно отзывался об оркестре, но остался недоволен дирижером. «Аккомпанирует мне дирижер так себе, скорее скверно», — писал он Морозову из Варшавы 20 ноября 1907 года³⁸.

заботится сам С. В., серьезная, согбенная над фортепиано фигура которого выражает необыкновенную сосредоточенность чувства и мысли, проникновение исполняемым, разнообразие и глубину переживаний,— все, кроме поползновения на эффект, на внешний блеск, на виртуозный расчет... Вслушиваясь прежде всего в «музыкальную» игру, едва ли кому придет в голову, что г. Рахманинов на самом деле — очень сильный техник, в частной обстановке, для собственного удовольствия блестяще исполняющий такие архитрудные вещи, как, например, известные транскрипции Шопена — Годовского,— предмет вожделения многих чемпионов фортепианной техники. С выходом на эстраду наш артист забывает свои виртуозные шалости и начинает играть т о л ь к о как музыкант. Но какой музыкант!»³⁹.

Можно полагать, что впоследствии, когда Рахманинов стал регулярно выступать в концертах как пианист, его игра приобрела больше внешнего блеска и импозантности. Но в те годы все критики подчеркивали крайнюю сдержанность и самоуглубленность рахманиновского исполнения, находя в этом иногда даже недостаток.

Встречи с отечественной аудиторией

Лишь в начале 1908 года, после завершения Второй симфонии и фортепианной сонаты d-moll, Рахманинов решился вновь выступить перед своей отечественной публикой, среди которой он был хорошо известен и популярен. «Гвоздем» этих выступлений оказалась симфония, исполненная под авторским управлением в Петербурге в концерте Зилоти 26 января и в Москве в симфоническом собрании Филармонического общества 2 февраля. Новая симфония Рахманинова была встречена с большим интересом и сочувствием. В печати она оценивалась как яркое и крупное явление в русской музыкальной жизни. Петербургский критик В. П. Коломийцев писал по поводу концерта Зилоти: «Этот концерт запишется в анналы русского симфонического творчества, не особенно богатого событиями за последние 14 лет, истекшие со дня появления патетической симфонии Чайковского». Симфония, по словам Коломийцева, «подкупает... главным образом свежей силой, теплотой и ясностью своего мелоса». К достоинствам произведения он относил «стройность формы и соразмерность частей», «интересную полифоническую работу», не мешающую ясному восприятию «главных мыслей, рельефных и красивых». Отмечая, что при обилии эмоциональных контрастов в симфонии «одерживает верх бодрое, живительное настроение», критик резюмирует: «Во всем этом много оригинального, личного и во всяком случае непосредственного»⁴⁰.

Не менее высокую оценку получила симфония в «Русской музыкальной газете», отмечавшей, что ее исполнение «было праздником для всех, не только любящих русскую музыку, но и чающих в ней „движения воды“»⁴¹.

Из московских газет особенно горячо откликнулись на премьеру Второй симфонии «Русские ведомости». Энгель писал о Рахманинове как о «достойном преемнике Чайковского», хотя и не равному ему по масштабам своего дарования. «Преемник, а не подражатель, — подчеркивал при этом критик, — ибо в Рахманинове живет собственная индивидуальность».

«Основное настроение симфонии, — пишет Энгель, — серьезная страстность, столь характерная для творчества Рахманинова. Его музыка — действительно язык духа — искренний, убежденный, без ходульности, без переливания из пустого в порожнее. Элегический тон, сильный в Рахманинове, сильно звучит и в симфонии, но широкий лирический размах не исключает здесь ни трагизма, ни шутки, ни мужественной бодрости»⁴².

Как и другие рецензенты, Энгель отмечал своеобразие рахманиновского оркестра, соединяющего полноту и сочность звучания со сдержанностью колорита, особую его «певучесть», с чем связано преобладание струнной группы («это какая-то струнная симфония»).

Кашкин, не считая возможным давать обстоятельный разбор нового большого сочинения по одному прослушиванию, тем не менее признавал, что симфонию Рахманинова «следует назвать в высшей степени замечательным произведением», во время исполнения которого «находишься под обаянием непрерывного потока музыкальной красоты»⁴³.

Отдельные критические замечания, касавшиеся чрезмерной длительности симфонии, некоторого однообразия ее частей, высказывались вскользь и не отражались на общем тоне оценок.

Столь же единодушны были все рецензенты в своих суждениях о дирижерском даровании и мастерстве Рахманинова: подчеркивалась простота, внешняя сдержанность и строгость дисциплины при большом внутреннем напряжении и яркой, захватывающей эмоциональности исполнения.

Наконец, Рахманинов показал себя еще раз замечательным, глубоко своеобразным пианистом, с огромным успехом сыграв сольную партию в своем Втором концерте. Этому успеху не могла помешать нечеткая и неуверенная игра оркестра, руководимого малоопытным в дирижерском деле А. А. Брандуковым*.

* Энгель в цитированной рецензии писал, что «артисту не раз приходилось бороться с оркестровым аккомпанементом Брандукова, вместо того чтобы опираться на него».

Рахманинов принял участие также в камерных концертах. В Петербурге он сыграл с участниками Мекленбургского квартета «Элегическое трио» d-moll, а в Москве в концерте Керзинского кружка — виолончельную сонату со своим постоянным партнером Брандуковым.

Вслед за Петербургом и Москвой Вторая симфония была исполнена в Варшаве, где Рахманинов выступил на этот раз и как дирижер. Кроме своей симфонии он продирижировал оркестровым Интермеццо Лядова и «Ночью на Лысой горе» Мусоргского. В концерте, состоявшемся 14 марта в зале Варшавской филармонии, приняли участие польская певица Я. Королевич *, исполнившая два романса Рахманинова («Весенние воды» и «У моего окна») и арию Лизы из «Пиковой дамы», а также пианист Х. Мельцер, который сыграл вместе с композитором его Вторую сюиту для двух фортепиано. По сообщению газеты «Варшавский дневник», «композитор, директор (дирижер.— Ю. К.), пианист и аккомпаниатор — г. Рахманинов был предметом восторженных оваций как со стороны многочисленной публики, так и оркестра, сыгравшего в честь его туш»⁴⁴. В появившейся двумя днями позже подробной рецензии Затаевича мы читаем: «В зале царило радостное оживление, и чувствовалось, что многие были взволнованы встречей лицом к лицу с исключительным по глубине дарования музыкантом, которому, даст бог, суждено будет сыграть крупную роль в истории музыкального искусства!» Отмечая великолепное полифоническое мастерство композитора, богатство гармонии и оркестрового колорита в рахманиновской симфонии, автор рецензии подчеркивает, что в ней «все подчинено поэтической идее»⁴⁵.

После возвращения в Дрезден Рахманинов прежде всего дорабатывает свою фортепианную сонату, которая была в первоначальной редакции завершена еще весной предыдущего года и тогда же показана им группе московских музыкантов. По совету ее первого исполнителя Игумнова композитор решил сделать в сонате некоторые сокращения и фактурные изменения⁴⁶. В этой новой редакции она была издана фирмой А. Гутхейль и исполнена в Москве 17 октября 1908 года в концерте Игумнова, целиком посвященном рахманиновскому творчеству.

Несмотря на общий успех этого концерта и особый интерес, вызванный впервые исполнявшейся сонатой, новое произведение Рахманинова не вызвало столь же единодушного одобрения, как появившаяся незадолго до нее симфония. Отзывы прессы были до-

* Известна под двойной фамилией Королевич-Вайдова. Одна из выдающихся представительниц польского вокального искусства, она выступала на крупнейших оперных сценах Европы и Америки, в том числе в Петербурге и Москве.

вольно сдержанными, а иногда и критичными. Сопоставление сонаты с предшествовавшими ей сочинениями композитора оказывалось не в пользу первой. Энгель писал: «„Гвоздем“ концерта явилась новая фортепианная соната Рахманинова, впервые исполненная г. Игумновым. Соната эта, сложная по музыке, и в смысле фортепианного изложения очень замысловата... Тем больше заслуга г. Игумнова, энергичное, вдумчивое исполнение которого представило слушателям сонату в ясных линиях осмысленного, живого целого. Но и при таком исполнении слушателю трудно было освободиться от впечатления какой-то сухости, возникающего при первом знакомстве с сонатой. Новая соната привлекает таким же мастерством формы, таким же обилием интересных деталей, как, например, фортепианный концерт или виолончельная соната, но в ней нет той свежести фантазии, того тематического вдохновения, как там. К тому же Рахманинов здесь не раз повторяется»⁴⁷.

Не столь сурово отнесся к сонате другой московский критик, Г. Прокофьев, оценивший ее как выдающееся монументальное творение большого и зрелого мастера⁴⁸. После вторичного исполнения сонаты на одном из утренников Кружка любителей русской музыки тот же рецензент писал: «Она опять поразила давно невиданной в современной музыке свободой выполнения автором своих замыслов и каким-то размахом идеи в рамках строгой и совершенной формы»⁴⁹. В то же время Прокофьев вынужден был констатировать, что публика отнеслась к новому произведению довольно холодно.

На протяжении 1908 года Рахманинов неоднократно и с большим успехом выступал за рубежом. В январе он исполнил Второй фортепианный концерт в Берлине с оркестром под управлением С. А. Кусевицкого *. С тем же дирижером играл он это произведение в Лондоне 26 мая. В отзыве газеты «Таймс» отмечалось: «Эмоциональная непосредственность произведения, необычайная тщательность и точность игры при крайне экономных движениях рук и предплечья у г. Рахманинова, все это вызывает впечатление совершенства. Медленная часть была исполнена солистом и оркестром с глубокой проникновенностью, а блестящая эффектность звучания финала едва ли может быть превзойдена, причем одной из самых примечательных черт исполнения является полное отсутствие каких бы то ни было крайностей и преувеличений»⁵¹.

В конце года состоялся ряд выступлений Рахманинова в Голландии, где он играл тот же свой концерт с знаменитым амстердамским оркестром «Концертгебау», во главе которого стоял тогда В. Мен-

* В «Русской музыкальной газете» сообщалось: «Выступление г. Рахманинова в качестве пианиста в Берлине (собственный концерт с-moll) сопровождалось серьезно-лестными отзывами местной критики, понявшей, какое богатое дарование заключает в себе и композитор, и исполнитель»⁵⁰.

гельберг: «Оркестр этот великолепный, — писал Рахманинов. — Дирижирует всюду Менгельберг... Аккомпанирует он удивительно! Одно удовольствие играть!»^{*52}. Вслед за голландскими гастрольями он исполнил Второй концерт во Франкфурте-на-Майне, где Менгельберг руководил оркестром местного «Общества Цецилии» (Säcilienverein). В Антверпене Рахманинов выступил в качестве дирижера **, в Берлине он принял участие в концерте Чешского квартета, исполнив фортепианную партию в «Элегическом трио».

В ближайшие творческие намерения Рахманинова, после того как Вторая симфония и фортепианная соната были окончены и увидели свет, входило завершение оперы «Монна Ванна». Через посредство Станиславского, лично знакомого с Метерлинком, он пытался получить согласие драматурга на постановку оперы в России и Германии. Последнее, однако, оказалось невозможным в силу издательского договора, предоставлявшего право сочинения опер по пьесам Метерлинка лишь малозначительному французскому композитору Фюрье⁵³. Отсутствие перспективы на исполнение своей оперы, если бы она была написана, в какой-либо из зарубежных стран должно было безусловно расхолодить Рахманинова. Думается, впрочем, что не это послужило основной причиной его отказа от окончания «Монны Ванны», а мотивы более глубокого внутреннего характера ***.

Во всяком случае, работа над этой оперой не продвинулась дальше первого действия, которое было написано еще весной 1907 года, и отдельных небольших набросков ко второму акту. В дальней-

* Концерты состоялись в Амстердаме 27 и 30 (днем и вечером) ноября и в Гааге 29 ноября.

** В программу концерта входили Вторая симфония и Второй фортепианный концерт (солист — автор) Рахманинова, скрипичный концерт Глазунова (солист — М. Эльман) и «Ночь на Лысой горе» Мусоргского.

*** О существовании этих мотивов можно только догадываться. Автору настоящих строк остались недоступны рукописные материалы «Монны Ванны», хранящиеся в Библиотеке Конгресса США в Вашингтоне. Возможно, что их изучение и анализ позволили бы высказать более определенные суждения на этот счет. В пьесе Метерлинка, пользовавшейся большой популярностью в России 1900-х годов, Рахманинова могла привлечь острота постановки важнейших моральных проблем — вопросов о нравственном и патриотическом долге человека, его обязанностях по отношению к обществу и близким себе. Вместе с тем сложный ход мысли драматурга, преобладание в пьесе интеллектуального начала над непосредственными душевными излияниями действующих лиц затрудняли ее музыкальное воплощение. Получив текст центральной по драматургическому значению второй картины — встреча Монны Ванны с Принцивалле, — Рахманинов писал: «Монна Ванна своими рассуждениями безусловно расхоложивает, т. е. не дает как будто Принцивалле договорить своего чувства до конца. Конечно, ее можно сократить, но и у него я не вижу слов таких, на которых можно бы было построить апофеоз этой картины»⁵⁴. Именно эта картина оказалась «камнем преткновения» в работе композитора над оперой.

шем Рахманинов не обращался к оперному жанру до конца своего творческого пути.

Начало 1909 года было отмечено новой серией выступлений Рахманинова у себя на родине. 3 января он дирижировал в Москве симфоническим концертом РМО, в программу которого, кроме Второй симфонии и Второго фортепианного концерта в авторском исполнении *, входили скрипичный концерт Ю. Э. Конюса (солист — К. К. Григорович) и «Дон-Жуан» Р. Штрауса. На следующий день Рахманинов впервые сам сыграл фортепианную сонату в камерном собрании РМО. 7 и 10 января он выступил в Петербурге в концертах Зилоти, где также наряду с уже известными публике произведениями (виолончельная соната, Вторая сюита для двух фортепиано, Второй фортепианный концерт) им была исполнена фортепианная соната.

В отзывах печати основное внимание, естественно, уделялось тем произведениям, которые продолжали быть еще новинкой: Вторая симфония и соната для фортепиано. Развивая и дополняя высказанные ранее суждения, эти отзывы содержат и некоторые новые штрихи. Энгель, вспоминая об уничтожающей оценке Первой рахманиновской симфонии, данной в свое время Кюи, писал: «...Насколько не похожа вторая симфония на то, что нарисовано Кюи. Вместо ученика здесь перед нами мастер оркестра, симфонические формы которого ясны, законченно стройны и даже, выходя из русла и заполняя берега, не могут быть названы „растянутыми“, разве слишком широко, мало считающимися с обычным уровнем восприятия большой публики. Вместо ада — здесь перед нами жизнь человеческая, — с мучениями, может быть, но и с блаженством, со всей многогранной полнотой ощущений бытия»⁵⁵.

Отмечались и слабые стороны симфонии. Так, музыкальный рецензент «Московских ведомостей» указывал на отсутствие достаточного контраста между частями, «многозначность» композитора, проявляющуюся порой там, «где хотелось бы силы, сжатости и яркости выражения». Но общая оценка произведения этим критиком оставалась очень высокой. Особенно подчеркивал он новизну и своеобразие инструментовки, «стоящей в стороне от шаблона и способной достигать большой силы впечатления при самом экономном пользовании „сильно действующими средствами“ оркестра»⁵⁶.

Соната, по мнению большинства критиков, произвела в авторской интерпретации значительно более яркое впечатление. По словам Энгеля, «сам композитор играет страшно трудную и сложную сонату во многом иначе, чем ее исполнял Игумнов. Гораздо свободнее, рапсодичнее, страстнее...»⁵⁷. «Какая энергия ритма, —

* Оркестром дирижировал в фортепианном концерте Э. А. Купер.

восклидал критик,— какая самоуравновешенная сила темперамента, какое своеобразное очарование точно развертывающегося на ваших глазах процесса творчества». Наиболее обстоятельный разбор авторского исполнения сонаты был дан Г. Прокофьевым, который также признавал, что в собственной передаче Рахманинова она приняла «более законченный вид», хотя в основных линиях его трактовка не отличалась от игумновской. Финал, как отмечает Прокофьев, был сыгран композитором «быстрее, контрастнее», в первой части «несколько более рельефно прошла разработка, полифония которой выступила ярче». Критик, однако, остался неудовлетворен тем, как играл автор *Lento* своей сонаты, где «темп взят был несколько быстрый, а главное, звучность его, особенно в начале, была слишком резкой, слишком мужественной»⁵⁸.

В оценке самого произведения сохранялась известная двойственность. Рецензент «Московских ведомостей» отмечал в музыке рахманиновской сонаты «здоровую энергию, глубину и силу чувства». «В ней,— писал он,— чувствуется глубокая душевная драма, но драма сильной человеческой личности, не склоняющейся в полной беспомощности перед ударами судьбы». Далее следует, однако, критическая оговорка: «Некоторым недостатком сонаты является слишком виртуозный склад, своими чисто техническими пассажами затемняющий ее музыкально-идейное содержание и делающий ее малодоступной для среднего пианиста»⁵⁹.

Петербургская аудитория впервые получила возможность услышать фортепианную сонату Рахманинова в камерном концерте Зилоти 7 января. «Русская музыкальная газета», уже ранее публиковавшая отзывы о ней своего московского корреспондента, оценила ее как «одну из наиболее значительных по содержанию русских фортепианных сонат»⁶⁰. Другие рецензии были более сдержанными по тону, авторы их считали, что соната уступает по своим художественным достоинствам исполненной в том же концерте виолончельной сонате.

Но при известных расхождениях в оценке произведений Рахманинова все критики подчеркивали огромную покоряющую силу, глубину и поэтическую одухотворенность его пианизма. «Г. Рахманинова как исполнителя нельзя назвать пианистом в общем смысле этого слова,— писал Кашкин,— ибо он является прежде всего не виртуозом, а могучим художником фортепиано, занимающим в этом отношении совсем особенное, только ему свойственное место»⁶¹. С этим отзывом совпадает и характеристика петербургского рецензента: «...Только в идеальной передаче композитором собственных произведений выявляется вся тонкая прелесть, вся художественность, интимность, которою проникнута его музыка. Тогда выступают мягкие полутени, мягкая и задумчивая природа

вдохновенных звуков, чарующих нежными переливами,—то мечтательных, то бурно-страстных настроений»⁶².

Выступления Рахманинова послужили поводом для высказывания общих суждений о творческом облике композитора и о месте и значении его творчества в русской музыкальной культуре. Особенный интерес представляет в этом отношении большая статья Кашкина в «Русском слове». В связи с характеристикой рахманиновского творчества Кашкин касается общих основ русской музыкальной школы, которая, по его мнению, «должна в будущем явиться тем могучим регулятором, который установит новый мировой путь музыкального искусства». Сила и самобытность русской школы, как полагает Кашкин, «не только в ее национальном характере», но и в «органической последовательности развития». «Русская школа,— пишет он,— постоянно и быстро идет вперед, но всякий ее новый шаг твердо обоснован ближайшим прошлым и не представляет блуждающего искания новых путей, давая постоянно новые и прочные завоевания. Мы относим С. В. Рахманинова в этом смысле к числу крупных представителей русского музыкального движения...»⁶³. Таким образом, подчеркивая новизну и оригинальность творчества Рахманинова, Кашкин вместе с тем рассматривает его как прямого наследника и продолжателя великих классических традиций русской музыки, тесно связанного со всем ее прошлым.

В заключительных строках статьи Кашкин сообщал, что по дошедшим до него сведениям Рахманинов предполагает вновь поселиться в России. «По нашему мнению,— прибавляет он от себя,— это совершенно необходимо, ибо только здесь он будет в своей настоящей среде и здесь, нам кажется, найдет более верную и прочную почву для своего художественного развития. Русская музыкальная жизнь также в высшей степени нуждается в таком деятеле, которому, как мы убеждены, суждено занять в ней крупное место»*.

Для самого Рахманинова вопрос о возвращении в Москву был уже решен, хотя он и не без сожаления расставался с тихой, уединенной жизнью в Дрездене**. В начале 1909 года он согласился на избрание его в состав Московской дирекции РМО. Кроме того, он был приглашен на вновь созданную должность «инспектора

* Энгель в рецензии на концертные выступления Рахманинова высказывался в аналогичном духе. Отмечая плодотворность временного отшельничества Рахманинова для его творчества, он писал: «Но не слишком ли рано в 33 гда уйти «от мира», от непосредственного активного воздействия на развитие родной музыкальной жизни. Сколько доброго мог бы сделать в этом направлении молодой композитор, художественная личность которого уже теперь пользуется крупным авторитетом...»⁶⁴.

** В письме к С. И. Танееву Рахманинов признавался: «...Если бы Вы знали, как мне грустно, что я живу здесь последнюю зиму!»⁶⁵.

музыки» при Главной дирекции РМО, в обязанности которого должно было входить наблюдение за работой местных отделений и музыкальных учебных заведений Общества.

Деятельное участие принял Рахманинов в организации Российского музыкального издательства, созданного по инициативе и на средства С. А. Кусевицкого и его жены. Формально это издательство начало существовать с 25 марта 1909 года. В дальнейшем Рахманинов оставался неизменным членом совета издательства, решавшего все вопросы, связанные с приемом рукописей к печати *.

В апреле этого года Рахманинову пришлось продирижировать двумя концертами Московского филармонического общества в связи с болезнью Никиша, который должен был по объявленному плану завершить сезон. Несмотря на завоеванную Рахманиновым репутацию выдающегося симфонического дирижера, в подобной ситуации это выступление являлось для него весьма ответственным. Он оказался не только вполне на высоте своей задачи, но и превзошел все ожидания даже самых горячих его поклонников. Возросшее мастерство и зрелость позволили ему провести обе программы с необычайным блеском, покоровшим московскую публику. Все газеты писали о совершенно исключительном, из ряда вон выходящем успехе Рахманинова как дирижера. «...Этот концерт,— читаем мы в «Московских ведомостях» о первом из двух вечеров, состоявшемся 15 апреля,— оказался одним из самых крупных дирижерских триумфов, которых был когда-нибудь свидетелем большой зал Благородного собрания. Г. Рахманинов в этот раз показал такую высоту первоклассного дирижерского дарования и такую зрелость техники, которые дают основание без колебания поставить его рядом с самыми выдающимися дирижерами нашего времени»⁶⁷. «Успех — грандиозный, ошеломляющий, сделавший „замену“ неощутительной и для самых ярых поклонников Никиша», — свидетельствовал другой рецензент, называя при этом Рахманинова «великолепным русским дирижером», «крупнейшим из современных наших дирижеров»⁶⁸.

Критика особенно выделяла блестящее исполнение симфонической поэмы Р. Штрауса «Тиль Эйленшпигель», находя, что оно «способно заставить забыть даже наиболее счастливые минуты дирижерских выступлений А. Никиша»**⁶⁹. А анонимный рецензент

* О деятельности Рахманинова в Российском музыкальном издательстве см. очерк А. В. Оссовского⁶⁶.

** Н. С. Жилиев, в связи с этим же выступлением Рахманинова, писал, что «его дирижерское дарование не блекнет даже рядом с гениальным оркестровым вождем Артуром Никишем»⁷⁰.

«Русского слова» утверждал, что «идеальнее... изящнее, совершеннее в техническом отношении» эту вещь исполнить невозможно.

В этом же концерте были исполнены Первая симфония Скрябина, «Тассо» Листа и «Зигфрид-идиллия» Вагнера.

Программа второго рахманиновского концерта (18 апреля) была в основном посвящена собственному его творчеству. Наибольший интерес вызвала впервые исполнявшаяся симфоническая поэма «Остров мертвых» по одноименной картине А. Беклина *. Оценивая это произведение, критика, естественно, сопоставляла его с чрезвычайно популярным в те годы и распространенным во множестве репродукций полотном швейцарского живописца. Большинство критиков отмечало существенные различия в образно-эмоциональном строе полной глубокого трагизма музыки Рахманинова и условно-стилизованной беклиновской картины. «Нам лично,— писал рецензент «Русского слова»,— в музыке Рахманинова чудились больше „круги“ дантова ада, муки, вопли и стоны теней, а не мрачное уныние зачарованного в своей тихой заброшенности одинокого „острова мертвых“⁷¹. Аналогичные ассоциации возникали у Энгеля⁷². Только автор рецензии, напечатанной в «Московских ведомостях», упрекал композитора за то, что он не сумел отразить в своем сочинении «ту бездонно-глубокую музыку», которой проникнуты живописные образы Беклина⁷³. Но независимо от оценки содержания симфонической поэмы все критики отдавали ей должное как сильному и впечатляющему произведению, превосходно с большим мастерством написанному для оркестра.

С успехом была исполнена в том же концерте Вторая симфония, а также «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, являвшаяся одним из дирижерских «коньков» Рахманинова. Впрочем, если верить отзыву «Московских ведомостей», общее впечатление от этого концерта не было столь же блестящим и ярким, как от предыдущего **.

Зато снова триумфальным оказалось выступление Рахманинова на вечере, посвященном столетию со дня рождения Гоголя, в Большом зале консерватории 27 апреля, где участвовали самые крупные звезды московского драматического и оперного театра — М. Н. Ермолов, А. И. Южин, Д. А. Смирнов, а Рахманинов дирижировал оркестром. «Он в этот раз вполне во всеоружии своего яркого дирижерского дарования и всю программу ведет превосходно. Его

* Произведение это было закончено всего за две недели до концерта. На авторской рукописи партитуры обозначена дата ее завершения 17 апреля (н. ст.) 1909 года.

** Рецензент объяснял это некоторым однообразием программы и слабостью оркестра.

встречают и провожают аплодисментами»,— сообщала та же газета^{*74}.

До того как поселиться на лето в Ивановке, Рахманинов должен был по поручению Главной дирекции РМО съездить в Тамбов для ознакомления с работой музыкального училища в связи с нападениями на директора училища С. М. Старикова со стороны местных властей, имевших реакционную шовинистическую подоплеку. Рахманинов дал обстоятельное, объективное заключение, весьма положительно отзывавшись о деятельности училища, и отвел от его руководителя — известного и уважаемого музыкального педагога — все несправедливые обвинения⁷⁶.

Американское турне. Снова на родине

Летние месяцы 1909 года были заняты новой творческой работой — сочинением Третьего фортепианного концерта^{**}—и подготовкой к давно уже планировавшимся гастролям в Соединенных Штатах Америки.

Концертная поездка по Америке продолжалась три месяца, в течение которых состоялось более двадцати сольных концертов и выступлений с оркестром в различных городах США, а также в Канаде (Торонто). Начались гастроли 4 ноября 1909 года фортепианным вечером в небольшом провинциальном городке Нортэмптон, что было в американских обычаях того времени⁷⁷. Затем Рахманинов выступал в Филадельфии, Балтиморе, Нью-Йорке, Бостоне, Чикаго и других городах (в некоторых из них неоднократно)^{***}. Ему приходилось играть с лучшими американскими оркестрами под управлением дирижеров с мировыми именами, среди которых были В. Дамрош, Л. Стоковский, Г. Малер, М. Фидлер.

Наряду с уже известными сольными фортепианными пьесами и Вторым концертом Рахманиновым был впервые исполнен во время этих гастролей только что оконченный им Третий концерт. 28 и 30 ноября 1909 года он сыграл свой новый концерт в Нью-Йорке с оркестром под управлением Дамроша, а 16 января 1910 года — в том же городе с Малером за дирижерским пультом. На Рахмани-

* Оркестр под управлением Рахманинова исполнил: симфонический пролог «Памяти Гоголя» Глазунова, сюиту из «Ночи перед рождеством» Римского-Корсакова, Вступление и Гопак из «Сорочинской ярмарки» Мусоргского. В заключение в исполнении симфонического и духового оркестров и хора Большого театра прозвучал Полонез из «Черевичек» Чайковского.

** «Сейчас принялся за новую работу»,— писал композитор Морозову 6 июня 1909 года⁷⁶. Концерт был окончен в сентябре того же года.

*** Календарь выступлений Рахманинова во время американского турне приводится в «Записке о С. В. Рахманинове» С. А. Сатиной⁷⁸.

нова дирижерское искусство Малера произвело огромное впечатление. Впоследствии он рассказывал О. Риземану: «В то время Малер был единственным дирижером, которого я считал возможным поставить рядом с Никишем. Он отдавал всего себя, чтобы довести довольно сложный аккомпанемент в концерте до совершенства, хотя был совершенно измучен после другой продолжительной репетиции. У Малера каждая деталь партитуры оказывалась важной, что так редко бывает среди дирижеров»⁷⁹.

Рахманинов выступил в Америке несколько раз и в качестве дирижера. В программу этих выступлений входили его Вторая симфония, «Остров мертвых» и «Ночь на Лысой горе» Мусоргского. Гастрольная поездка по Америке завершилась его участием в концерте нью-йоркского Русского симфонического общества 27 января 1910 года, где он продирижировал «Островом мертвых» и исполнил сольную партию Второго фортепианного концерта.

Успех Рахманинова у публики и в музыкальных кругах США был очень значительным, и ему был сделан ряд интересных предложений на предстоящий сезон*. Но пресса отзывалась о его произведениях довольно сдержанно. Один из виднейших американских музыкальных критиков, Р. Эльдрич, писал в газете «Нью-Йорк Таймс» после первого выступления Рахманинова в Нью-Йорке 13 ноября: «Известнейший пианист Рахманинов является одним из младших представителей современной русской композиторской школы... Его Второй концерт неоднократно исполнялся в Нью-Йорке за последние несколько лет, может быть, несоответственно его внутренним достоинствам». Далее Эльдрич характеризовал Рахманинова как «пианиста с высоко развитой техникой, необходимой для исполнения этого концерта», и отмечал его широкие пианистические возможности, но с оговоркой, что «среди них не обращает на себя внимание красота и разнообразие звука»⁸⁰. В одной из последующих рецензий этот критик снова замечает, что Второй концерт Рахманинова «не заслуживает столь частого исполнения, как это имело место в данном сезоне». Третьему рахманиновскому концерту он отдавал предпочтение перед Вторым. Другой рецензент более сурово оценил новый концерт, отозвавшись о нем как о «хорошо звучащем, добротном произведении, не обладающем, однако, большими и запоминающимися качествами». «Остров мертвых» послужил Эльдричу поводом для рассуждений о рахманиновской меланхолии как о «расовой» принадлежности русской музыки.

* В частности, дирекция Бостонского симфонического оркестра предложила ему заменить Филлера на посту дирижера. Рахманинов отклонил это предложение, как и все остальные.

Рахманинова и здесь продолжала преследовать огромная популярность прелюдии *cis-moll* op. 3, часто оказывавшаяся источником недооценки других его произведений. В одном из интервью он специально высказался по данному поводу, объясняя (не без оттенка иронии) эту популярность тем, что при опубликовании своей юношеской пьесы он по неопытности не позаботился о закреплении авторского права на нее (*copyright*). В отношении цикла прелюдий op. 23 Рахманинов, по его словам, выполнил эту предосторожность, оформив авторские права у одного немецкого издателя. «Мне кажется,— говорил он,— что эта музыка лучше моей первой прелюдии, но публика не склонна разделять мое мнение»⁸¹.

Чувствовал себя Рахманинов в Америке неуютно, утомляясь от частых выступлений, переездов, испытывая острую тоску по родине и близким. Ему претила обстановка лихорадочного американского бизнеса. В ответ на письмо своей двоюродной племянницы З. А. Прибытковой он писал: «Знаешь, тут, в этой проклятой стране, когда кругом только американцы и „дела“, „дела“, которые они все время делают, когда тебя теребят во все стороны и пого-няют,— ужасно приятно получить от русской девочки, и такой вдобавок еще милой, как ты,— письмо... Я очень занят и очень устаю»⁸².

По приезде в Россию, поделившись своими впечатлениями с сотрудником московского журнала «Музыкальный труженик», Рахманинов высказывался в подобном же тоне: «Надоела Америка. Вы подумайте: концертровать чуть ли не ежедневно подряд три месяца. Играл я исключительно свои произведения. Успех был большой, заставляли бисировать до семи раз, что по тамошней публике очень много. Публика удивительно холодная, избалованная гастрольями первоклассных артистов, ищущая все чего-нибудь необыкновенного, не похожего на других. Тамашние газеты обязательно отмечают, сколько раз вызывали, и для большой публики это является мерилom вашего дарования»⁸³. Рахманинов, конечно, не мог тогда предполагать, что в этой стране ему придется впоследствии провести многие годы.

Уже через несколько дней после своего возвращения Рахманинов выступил в Петербурге в концерте Зилоти (6 февраля) и в Москве в симфоническом собрании Филармонического общества (13 февраля), сыграв оба раза Второй фортепианный концерт. Некоторое разочарование было вызвано тем, что вместо ожидавшегося Третьего концерта исполнялось старое, хорошо известное публике произведение *. Но это не могло повредить успеху ар-

* Новый концерт не мог быть исполнен из-за того, что нотный материал не прибыл своевременно из Америки.

тиста. «Дивный композитор, поэт в лучшем смысле этого слова, выдающийся пианист Рахманинов приобретает все большую славу, и звезда его все еще подымается», — констатировала петербургская газета «Речь»⁸⁴.

Впервые в России Третий концерт был сыгран автором в симфоническом собрании Московского филармонического общества 4 апреля 1910 года. Исполнение его явилось еще одной крупной вехой в артистической биографии Рахманинова. Большая часть прессы высоко оценила его новое произведение.

В особенно восторженных тонах писал рецензент «Московских ведомостей»: «Трудно подыскать такие выражения похвалы и восхищения, которые в приложении к этому новому произведению Рахманинова могли бы показаться преувеличенными. В этом произведении композитор делает новый большой шаг вперед... Концерт подкупает прежде всего большой значительностью своего содержания... Это — настоящая музыкальная поэма большой красоты и силы...»⁸⁵.

С общим тоном отзывов печати диссонировала рецензия Г. А. Крейна в «Утре России». Автор ее, один из талантливых представителей выдвигающегося в эти годы молодого композиторского поколения, отнесся к произведению Рахманинова весьма сурово, не найдя в нем ничего, кроме бесцветных тем «с монотонным блужданием пианистических пассажей, покоящихся на мало оригинальной гармонии»⁸⁶. Осторожной и сдержанной оказалась на этот раз позиция Кашкина, ограничившегося кратким замечанием, что новый концерт Рахманинова «в качестве симфонического произведения, пожалуй, менее значителен, нежели второй концерт c-moll, но здесь фортепиано играет гораздо более видную, господствующую роль»⁸⁷.

В концерте 4 апреля была исполнена также Вторая симфония под авторским управлением. Всего за полмесяца до того, 19 марта, Москва слышала рахманиновскую симфонию в исполнении Никиша, и это снова давало повод для «конфронтации» двух дирижеров, сравнение которых стало уже почти традиционным. Критика колебалась в вопросе о том, кому из них отдать предпочтение в данном случае, но все рецензенты обращали внимание на существенное различие в трактовке ими одного и того же произведения. В частности, у Никиша, как отмечалось в ряде отзывов, гораздо резче были выражены темповые контрасты. «Медленные части, — свидетельствует сотрудник «Русских ведомостей», — он берет еще шире, а в скорых, особенно во второй части (*Allegro molto*) сильно увеличивает движение»⁸⁸. Оценивалось это по-разному. По словам рецензента «Московских ведомостей», «дирижеру и здесь удалось дать в исполнении много новых, тонких и ярких моментов,

остававшихся неиспользованными даже при исполнении этого произведения под управлением самого автора. В целом исполнение симфонии (особенно последней части) подкупало чисто „никишевской“ силой и энергией выражения»⁸⁹. Корреспондент «Русской музыкальной газеты» подтверждал, что финал, «куда Никиш вложил много воодушевления и силы», а также вторая часть симфонии выиграли из-за более быстрого темпа⁹⁰. Не удалось Никишу, по мнению критика, *Adagio*, в котором темп был взят чересчур медленный, что привело к впечатлению растянутости.

Более критичным было суждение рецензента «Русских ведомостей», отмечавшего, что в интерпретации Никиша «не было той ясности и последовательности, которые характеризовали авторское исполнение»⁹¹. Автор этого отзыва (напечатанного анонимно) находил неоправданными отступления Никиша от собственной трактовки композитора. Слишком быстрый темп во второй части, по его мнению, «затемнил многие детали», тогда как «затягивание первой и третьей частей утомляет слушателя, и без того при-
нужденного считаться с крупными формами сочинения».

Когда же за дирижерским пультом опять появился сам композитор, общие симпатии безоговорочно склонились в его пользу. Было ли это результатом глубокого обаяния самой его личности или авторская трактовка симфонии на самом деле представлялась более убедительной, но пальма первенства была единодушно отдана Рахманинову. Тот же рецензент «Московских ведомостей», отзыв которого был приведен, теперь писал, что симфония получила «в авторской передаче такую законченность и силу выражения, которые оставляют далеко позади нее недавнее исполнение этой симфонии А. Никишем»⁹².

По-видимому, Рахманинов был на этот раз в особенном ударе. Кашкин подчеркнул, что «никогда, кажется, она (симфония.—Ю. К.) еще не была исполнена с таким одушевлением и с такой красотой отделки в деталях»⁹³.

Этим концертом завершился длинный ряд выступлений Рахманинова в сезоне, столь богатом событиями для композитора. Музыка его многократно звучала и в различных городах России, и за рубежом. Отметим исполнение «Острова мертвых» под управлением Купера в концерте Кружка любителей русской музыки 2 февраля, Второй симфонии и кантаты «Весна» в Петербурге 21 февраля в «Общедоступных концертах» А. Д. Шереметева. Вторая симфония была исполнена А. Никишем в Берлине и Лондоне, В. Менгельбергом во Франкфурте-на-Майне, Г. Шнеефохтом в Риме. Что же касается Второго концерта и небольших фортепианных пьес Рахманинова, то для каждого пианиста стало почти обязательным иметь их в своем репертуаре.

Творческие искания 1906—1910 годов.

Романсы оп. 26

Годы после ухода из Большого театра и отъезда за границу были для Рахманинова периодом напряженных творческих исканий, глубоких, сосредоточенных раздумий над путями собственного творчества и над более общими проблемами жизни и искусства. Заметные изменения происходят в характере его музыки, которая становится более строгой и суровой по колориту, порой приобретает черты сдержанной самоуглубленности. В то же время в ней обостряются эмоциональные контрасты, большой силы выражения достигает драматически конфликтное начало.

Эти изменения не ускользнули от слуха современников. В печати неоднократно указывалось на признаки какого-то, еще, может быть, не вполне определившегося нового периода в сочинениях Рахманинова этих лет. Кашкин приветствовал появление фортепианной сонаты как «несомненно крупное и в высшей степени интересное явление, в котором как будто проявляется новая фаза развития его таланта»⁹⁴, хотя и не формулировал с достаточной ясностью сущность этих новых черт рахманиновского творчества. А в одном из отзывов на первое петербургское исполнение той же сонаты отмечалось: «Какой-то перелом чувствуется у автора! В ней намечаются новые черты, которые еще не выявлены в своей красоте. Дальнейшее творчество покажет, может быть, новый фазис развития художника»⁹⁵. Вторую симфонию Рахманинова московский рецензент называет «произведением переходного периода»⁹⁶. Наиболее чуткие из критиков ощущали в этих рахманиновских сочинениях биение глубокой и страстной, часто мучительно напряженной мысли. Г. Прокофьев писал о первой части фортепианной сонаты, что основным ее содержанием является «какой-то вопрос, из тех проклятых вопросов, которые умрут лишь одновременно с исчезновением человеческой жизни»⁹⁷.

Стремлением композитора к постановке больших и значительных философско-этических проблем определяется преобладание крупных музыкальных форм в его творчестве: симфония, соната, симфоническая поэма, концерт, отличающийся симфонической широтой и цельностью замысла.

Как глубоко правдивый и чуткий к жизни художник, Рахманинов не мог отстраниться от тех жгучих, наболевших вопросов, которые настойчиво возникали перед каждым честным и мыслящим человеком. Революция 1905—1907 годов обострила дифференциацию в рядах русской интеллигенции. Одних она испугала, оттолкнула от народа и вызвала у них вражду и ненависть ко всяким

вообще демократическим идеалам. Другие, даже оставаясь в стороне от революционного движения народных масс и не понимая его реальных задач и целей, с особой остротой почувствовали свою неразрывную связь с Россией, со всем ее прошлым и настоящим, стали больше задумываться над ее будущим и над своим долгом перед родиной. Именно в эти годы Блоком выдвигается вопрос о долге, «о должном и не должном в искусстве» как главная и основная творческая проблема — «пробный камень для художника современности». Долг, по словам поэта, — это «ритм нашей жизни». «В сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его, художник находит силу ритмически идти единственно необходимым путем... Только этим путем идет истинный художник... и только этим различаются подлинное и поддельное, вечное и не вечное, святое и кощунственное»⁹⁸.

Основной водораздел в литературе и искусстве 1900-х годов определялся не столько принадлежностью к тому или иному стилистическому течению, сколько отношением художника к острейшим, коренным вопросам современной жизни и пониманием своего места и назначения в ней. Блок, во многом связанный с эстетикой символизма, резко порицал писателей-эстетов, «уставших еще до начала своей карьеры» и предпочитавших тяжелому, часто мучительному пути искания жизненной правды — безмятежный отдых «на розовом ложе». И в то же время он с высоким уважением относился к старым русским писателям даже второстепенного плана, если они были правдивы и искренни.

Рахманинов принадлежал к той группе художников, для которых вся творческая деятельность и самое их существование представлялись неотрывными от народа, от жизни страны в целом. Постоянная озабоченность, отягощенность думами о родине, о смысле человеческой жизни, о причинах и источниках переживаемых страной бедствий — то, что авторы реакционного сборника «Вехи» презрительно называли «интеллигентским настроением», — были свойственны и Рахманинову, придавая его музыке особый отпечаток глубокой сосредоточенности, порой сумрачности и скорбного самоуглубления в сочетании со скрытым душевным беспокойством.

Созданию таких крупных, капитальных произведений Рахманинова, как Вторая симфония, фортепианная соната d-moll, Третий фортепианный концерт, предшествовала группа романсов, объединенных в ор. 26. Некоторые стилистические особенности этого цикла связаны с оперными исканиями композитора того же периода, что, в частности, проявляется в особом внимании к вопросам вокальной декламации. Если вспомнить, что именно эта сторона вызывала наибольшие упреки в «Скупом рыцаре» Рах-

манинова, то вполне естественна та тщательность, с которой он относился здесь к декламационной выразительности вокальной мелодики.

Некоторые из *Пятнадцати романсов ор. 26* носят характер драматического монолога с детальным воспроизведением выразительных оттенков словесного текста в вокальной партии. К их числу относится «*Мы отдохнем*» на слова заключительного монолога Сони из чеховского «Дяди Вани»*. Этот пример особенно показателен тем, что композитор использует в данном случае прозаический текст,— прием, для того времени во всяком случае, необычный в камерном вокальном жанре. Партия голоса, в начале чисто речитативная по своему складу, затем приобретает известную распевность, однако все экспрессивные и смысловые цезуры словесного текста строго выдержаны на всем ее протяжении. Впрочем, романс этот нельзя отнести к лучшим в цикле из-за некоторого несоответствия характера музыки просветленно-скорбному лиризму заключительной сцены чеховской пьесы. У Рахманинова господствует безнадежно мрачное настроение, подчеркиваемое тяжелыми «колокольными» звучаниями и ритмом траурного шествия.

Большей художественной цельностью отличается проникнутый гневным обличительным пафосом романс «*Христос воскрес*». Музыка его впечатляет суровым драматизмом, мужественностью тона. Стихотворение Д. С. Мережковского, положенное в основу этого романса, переосмыслено композитором, с него снят присущий ему оттенок надрывности. Тяжелый, размеренный ритм сопровождения придает драматической экспрессии сдержанный, внутренне собранный характер. Страстность протестующего чувства сочетается со строгой, величавой эпичностью. Интонация старинного русского распева со столь характерным для Рахманинова секундным «раскачиванием» мелодии служит зерном, из которого вырастает фортепианная партия романса:



* Высказывалось мнение, что этот монолог является фрагментом неосуществленного оперного замысла⁹⁹. Однако нет никаких данных, подтверждающих это предположение, как бы оно ни казалось заманчиво.

Иной тип декламации представлен в таких романсах, как «К детям» (слова А. С. Хомякова) и «Вчера мы встретились» (слова Я. П. Полонского). Вокальная партия их основана на интонациях простой, проникновенно искренней и задушевной речи. Мелодическая линия, развертывающаяся плавно и спокойно, постоянно прерывается паузами, придающими ей тон сосредоточенного раздумья, фактура аккомпанемента простая и экономная. Все это роднит названные романсы с вокальной лирикой Даргомыжского. Более удачен из них первый, в вокальной партии которого тонко, без излишней акцентуации передан амфибрахический ритм стихотворного текста. Яркий драматический контраст вносит заключительное построение, где мажор сменяется одноименным минором и патетический возглас «О, дети!» передает глубокое душевное волнение и тревогу.

Стремление Рахманинова к детализированной декламационной передаче поэтического текста не всегда достаточно оправдано характером последнего. Не лишено основания замечание Кашкина, что в романсе «Кольцо» на стихи А. В. Кольцова более уместна была бы форма песни, нежели драматического монолога¹⁰⁰. Стихотворение Кольцова (которое сам поэт назвал «песней») написано в типично песенном размере с чередованием двухстопной анапестической строки и пятисложной строки с усечением последнего ударного слога*. Этот характерный ритм не сохраняется при той форме музыкального воплощения, которую избрал композитор.

Интересно подошел Рахманинов к воплощению другого кольцовского стихотворения — «Два прощания», разделив слова разных персонажей между двумя певцами (баритон и сопрано). Получилось подобие драматической оперной сцены с яркими выразительными контрастами и характеристиками «действующих лиц». Два рассказа девушки о ее прощаниях с любимыми молодцами написаны в различной манере. Первый из них выдержан в спокойном речитативно-повествовательном складе с простым, преимущественно аккордовым сопровождением; некоторые обороты напоминают здесь Мусоргского. В рассказе о втором прощании речь девушки становится страстно-взволнованной, характер напряженной драматической экспрессии приобретают и вокальная мелодика и партия фортепиано с подвижным ритмическим рисунком и цепью уменьшенных септаккордов и нонаккордов.

* В том же размере написана Кольцовым известная «Песня старика»:

Оседлаю коня,
Коня быстрого...

Наряду с такими сочинениями, в которых композитор стремится расширить сферу камерной вокальной лирики и выйти за пределы жанра романса в обычном понимании этого слова, мы находим в рассматриваемом цикле и тонкие, поэтически проникновенные вокальные миниатюры чисто лирического склада, примыкающие к уже ранее наметившимся линиям рахманиновского романсного творчества. Таков благоуханно свежий, ясный по настроению романс «У моего окна». Не только по своему общему образно-эмоциональному строю, но и по характеру музыкального изложения и даже сходству некоторых интонационных оборотов, наконец, по единой «весенней» тональности A-dur он очень близок к романсу «Здесь хорошо» (на слова той же поэтессы Г. А. Галиной) из предыдущего вокального цикла Рахманинова. Простота и лаконизм лирического высказывания сочетаются в обоих романсах с необычайно тонкой выразительной нюансировкой и своеобразной «игрой светотени», благодаря чему довольно банальный стихотворный текст получает значительно обогащенное, художественно облагоустроенное воплощение в музыке.

К высшим достижениям Рахманинова в области камерного вокального творчества надо отнести романс «Ночь печальна» на стихи И. А. Бунина. Несмотря на то что «бунинское» начало вообще было очень родственно Рахманинову и проявлялось во многих его сочинениях, это единственный случай непосредственного обращения композитора к творчеству столь близкого ему по духу поэта и писателя, если не считать романс «Я опять одинок» на слова Т. Г. Шевченко в переводе Бунина из того же опуса. При крайнем лаконизме и краткости романса «Ночь печальна», охватывающего всего 24 такта, композитору удалось воплотить в нем большое и значительное содержание. Образ одинокого путника, бредущего в далекой, бескрайней степи темной и глухой ночью, освещаемой лишь мерцающим в туманной дали огоньком, символичен, отчасти перекликается с содержанием раннего бунинского рассказа «Перевал». Рахманинов очень тонко сумел почувствовать и передать лирическую многозначность этого небольшого стихотворения, выявив его глубокий психологический подтекст, скрытый за скупыми стихотворными строками с едва лишь намеченными поэтическими образами. Это достигается композитором посредством взаимодействия различных элементов вокальной партии и фортепианного сопровождения. Постоянным, почти неизменным фоном служит ровное, текучее ритмическое движение квинтолями. Оно прерывается лишь на несколько тактов в середине, где взволнованные речитативные реплики, выражающие мучительно страстный, безответный вопрос («Но кому и как расскажешь ты, что зовет тебя, чем сердце полно?»), подчеркиваются скандированными

аккордами. К подобной форме изложения Рахманинов прибегал неоднократно для передачи длящихся лирических состояний, ассоциирующихся с пейзажными образами. Здесь это и образ глухого почного безмолвия посреди широко раскинувшейся степи, и выразительный прием обрисовки «созвучного» этому пейзажу душевного состояния — тоски одиночества, безнадежности порывов к счастью. Одновременно в партии фортепиано разворачивается широкая, необычайно выразительно насыщенная певучая мелодия с типично рахманиновским длительным, постепенным восхождением к вершине. Именно эта тема, на которую «накладываются» мелодические фразы голоса, служит главным обобщающим элементом произведения. В ней слышится страстная любовь к жизни, неугасимая жажда света и радости, дающая силы для того, чтобы идти дальше и вперед по жизненному пути, вопреки окружающему мраку и унынию*.

Изяществом и поэтичностью настроения привлекает светлый, пасторально окрашенный романс *«Покинем, милая»* на слова А. А. Голенищева-Кутузова. В нем проявляется та же, характерная для зрелого Рахманинова тонкая, детализированная манера письма, которая позволяла ему достигать разнообразия выразительных оттенков при единстве и выдержанности основного эмоционального тона. Этому способствует, в частности, своеобразный диалог между голосом и партией фортепиано, насыщенной мелодическими подголосками.

Такой же тонкостью психологической нюансировки отличаются и некоторые из образцов драматически взволнованной рахманиновской лирики, представленных в этом цикле. К лучшим из них следует отнести *«Всё отнял у меня»* на слова Ф. И. Тютчева и уже упомянутый романс *«Я опять одинок»*. И здесь Рахманинов стремится к углублению и концентрации выразительности при внешней сдержанности и лаконизме средств. В основе первого из двух названных романсов лежит предельно краткое, но насыщенное глубоким драматизмом стихотворение, состоящее всего из одного четверостишия. Этого присущего поэту умения «сказать многое в немногом» удалось в данном случае достигнуть и Рахманинову. Каждый выразительный штрих у него строго взвешен, в музыке нет ничего лишнего, никаких патетических преувеличений. Подобная же сжатость, немногословие и высокая степень концентрации выразительных средств характерны для романса *«Я опять одинок»*. Эмоциональные контрасты подчеркиваются в нем сопо-

* Значение данной темы подчеркивал сам композитор, указывая, что в романсе *«Ночь печальна»* нужно петь главным образом не певцу, а аккомпаниатору на рояле»¹⁰¹.

ставлением декламационных фраз и драматически напряженной вокальной мелодики, сменами темпа и характера фортепианного изложения, стремительными динамическими взлетами и спадами. Менее ярок принадлежащий к той же группе романс на слова Д. С. Мережковского *«Пощады я молю!»*.

Несколько внешний характер носит романс *«Фонтан»*. Рахманинов увлекся чисто колористической задачей, используя только первую строфу одноименного стихотворения Ф. И. Тютчева и отбросив вторую его половину, в которой содержится философское осмысление нарисованного в начале метафорического образа. В результате получилось эффектное, внешне блестящее, но неглубокое сочинение.

Как и в большинстве своих камерных вокальных опусов, Рахманинов не стремился к какому-нибудь тематическому или внутреннему образному единству. Но первый и последний романсы этого цикла — *«Есть много звуков»* на слова А. К. Толстого и *«Проходит все»* на слова Д. М. Ратгауза — придают ему известное обрамление. Резко контрастирующие друг с другом по своему эмоциональному строю, эти романсы посвящены одной и той же теме. В них воплощены размышления композитора о жизни и искусстве, о собственной позиции по отношению к окружающей действительности.

В стихотворении А. Толстого искусство как сфера возвышенного и чистого созерцания противопоставляется жизненным заботам и тревожениям. И думается, что Рахманиновым вкладывался личный, автобиографический смысл в строки выбранного им стихотворения:

Тяжел ее непрошенный напор,
Издавна сердце с жизнью боролось,
Но жизнь шумиг, как вихорь ломит бор,
Как рокот струй, так шепчет сердца голос.

Музыка романса носит торжественный, сосредоточенно-величавый характер, подчеркивая значительность высказанного в нем содержания.

Но такая позиция созерцательной эстетической отрешенности была глубоко чуждой всему складу рахманиновского творчества. Стать в стороне от жизни, оставаясь равнодушным к ее тревогам и волнениям, он не мог, если бы и хотел. И заключительная фраза последнего в цикле романса — *«Я не могу веселых песен петь!»* — звучит как невольный крик души композитора.

В контрасте двух крайних романсов цикла отражается внутренний разлад, испытывавшийся Рахманиновым в эту сложную и трудную для него, как художника, пору.

Вторая симфония и „Остров мертвых“

Вторая симфония e-moll (1906—1907), помеченная ор. 27,— одно из самых монументальных и широких по замыслу произведений Рахманинова. Появившись после Третьей симфонии Скрябина и Восьмой Глазунова, в период, когда жанр симфонии в русской музыке временно отошел на второй план и стал достоянием творчества второстепенных композиторов, она оказалась крупным событием в жизни отечественного искусства.

Вобрав в себя многие из традиций русского национального симфонизма XIX века, симфония Рахманинова вполне самостоятельна и оригинальна как по общей концепции, так и по характерным особенностям своего тематизма, гармонического и оркестрового письма. Своеобразие ее заключено прежде всего в органическом сочетании и взаимопроникновении лирико-драматического и эпического элементов. Личное и коллективное, общенародное не противопоставлено у Рахманинова одно другому, как, например, в Четвертой симфонии Чайковского, а дано в неразделимом единстве. Образы пейзажно-жанрового или эпически-архаизированного характера приобретают часто оттенок субъективного лиризма. Чисто же лирические, казалось бы, темы или эпизоды, в которых слышится «исповедь души» композитора, «объективируются» и приобретают более широкий, общезначимый смысл.

В основе этого синтеза лирики и эпоса лежало то чувство неотделимости своего, личного от судеб родины в целом, которое обостряется у многих художников под влиянием событий первой русской революции. Это чувство своей неразрывной кровной связи с родиной и всем, что было ею пережито и испытано, прекрасно выразил Блок в строках стихотворного цикла «На поле Куликовом»:

О Русь моя! Жена моя! До боли
Нам ясен долгий путь!

Наш путь — степной, наш путь — в тоске
бездонной,

В твоей тоске, о Русь!

Блок не случайно предпочитал государственному понятию «Россия» более поэтично звучащее слово «Русь», которое связывалось с многочисленными историческими и непосредственными жизненными ассоциациями. «...Это великое, необозримое, просторное, тоскливое и обетованное, что мы привыкли объединять под именем Русь...»¹⁰²,— писал он в одной из своих статей.

Таким же многозначным, широким по смыслу, бесконечно дорогим, интимно близким и в то же время до конца не разгадан-

ным, хранящим в себе какую-то глубокую тысячелетнюю тайну было это слово и для ряда других писателей. Бунин, приступая к работе над повестью «Деревня», восклицал в письме к Горькому: «Ах, эта самая Русь и ее история!»¹⁰³. Как известно, Горький очень высоко оценил это сочинение, когда оно было закончено и вышло в свет. Познакомившись с повестью, он писал ее автору: «Мы еще не думали о России как о целом, это произведение указало нам необходимость *мыслить обо всей стране, мыслить исторически...* Дорог мне этот скромно скрытый, заглушенный стон о родной земле, дорога — благородная скорбь, мучительный страх за нее — и это все ново, так еще не писали»¹⁰⁴.

В музыке никто в те годы не выразил эту глубокую думу о Руси с такой силой, эпической широтой охвата и страстной лирической экспрессией, как Рахманинов во Второй симфонии. Не стремясь к чрезмерно детализированному программному толкованию симфонии, можно определить ее основную, центральную тему как тему Родины, *Руси* в том широком понимании этого слова, которое было свойственно лучшим из современников композитора в литературе и искусстве. Этот единый, целостный, но чрезвычайно емкий по содержанию и многоликий образ получает непрерывное сквозное развитие на протяжении всех частей симфонии.

Особенностями творческого замысла Рахманинова во Второй симфонии определяется и своеобразная «однотонность» колорита ее музыки, преобладание тяжелых, сумрачных тонов, и характерная медлительность развертывания, приводящая порою к ощущению длиннот. Однако эти длинноты не сводятся к простому «рамплиссажу» — заполнению «пустот» беслично-нейтральным материалом — и не могут быть устранены с помощью механических купюр*.

В некоторых из первых печатных отзывов на рахманиновскую симфонию отмечалась ее близость Чайковскому. Но если эта близость и существует, то она проявляется только в строении отдельных тем лирического характера и отчасти в приемах разработки тематического материала, в целом же концепция симфонии имеет мало общего с драматически-конфликтным симфонизмом Чайковского. Природа углубленного эмоционализма Рахманинова здесь иная, чем у Чайковского, и связана с новым «всепроникающим» лиризмом XX века.

В отношении «лиризации» эпического начала Рахманинов идет по пути до известной степени сходному с симфоническим твор-

* Обычно делаемые при исполнении симфонии купюры указаны в работе Б. А. Сосновцева «Вторая симфония С. В. Рахманинова»¹⁰⁵. Один из лучших интерпретаторов симфонической музыки Рахманинова, Е. Ф. Светланов, отказался от большинства из этих купюр и допускает их только в финале, сокращая чересчур многочисленные повторения главной партии в экспозиции и репризе.

чеством Глазунова. При всем различии творческих индивидуальностей этих композиторов зависимость от глазуновского симфонизма отчетливо проявляется в ряде присущих симфонии Рахманинова особенностей фактуры и оркестрового изложения. Такова прежде всего связность, непрерывность развития музыкальной ткани, стремление к плавному «перетеканию» одного раздела формы в другой. Этому в большой мере способствует густая насыщенность звуковой ткани полифоническими элементами. Пожалуй, ни в одном другом произведении полифоническое мастерство Рахманинова не проявилось столь полно и разнообразно, как во Второй симфонии. Композитор широко пользуется различными формами имитационной и контрастной полифонии, соединяя иногда несколько тем в одновременном звучании и придавая самостоятельное мелодическое значение сопровождающим основной мелодический голос фигурациям. Не случайно именно это произведение Рахманинов посвятил замечательному русскому полифонисту, своему учителю и наставнику С. И. Танееву. Но в самой трактовке полифонии не как самостоятельного средства развития, а как синтезирующего начала, позволяющего достигнуть единства и слитности фактуры при всем многообразии составляющих ее элементов, Рахманинов ближе к Глазунову, чем к Танееву.

Подобное же стремление к единству и непрерывности развёртывания звукового процесса проявляется в инструментовке симфонии. В словах Энгеля: «это какая-то с т р у н н а я симфония» — верно подчеркнута очень большая роль смычковой группы в ее оркестре. Наряду с этим необходимо отметить преобладание смешанных красок и почти полное отсутствие «чистых» тембров, свойственное оркестровому мышлению Рахманинова вообще. В сочетании с экономным использованием «тяжелой» меди это создает известную приглушенность общего колорита. Лишь в отдельных местах звучание оркестра достигает грозной драматической мощи или яркого блеска. Вместе с тем оркестровое изложение Второй симфонии отличается обилием тонких оттенков, особой трепетностью нюансировки, передающей то скрытое лирическое волнение, которое ощущается у Рахманинова даже в моменты кажущегося покоя и безмятежности.

Чрезвычайно разнообразны и детально разработаны тематические связи между частями симфонии. Они проявляются и в лейтмотивном проведении законченных по структуре тем через все части цикла или в легко узнаваемых тематических реминисценциях, и в виде более завуалированных интонационных ассоциаций между различными по характеру самостоятельными тематическими образами, и в конструировании новых тем на основе объединения и образного переосмысления разных мотивных элементов,

встречавшихся в предыдущем изложении. Если эта широко развитая система тематических связей и не дает достаточного основания для того, чтобы приписывать симфонии Рахманинова конкретное программное содержание, то она позволяет говорить о последовательно развивающейся на протяжении всего цикла единой поэтической идее.

Начинается симфония большим, несбычно длительным вступлением *Largo* *, темой которого служит ритмически равномерная выходящая фигура скрипок, излагаемая на фоне мрачных, напряженно звучащих аккордов у деревянных духовых с валторнами **.

92 *Largo*

Ровное, текучее движение струнных вызывает некоторые ассоциации с началом кантаты «Весна», но характер музыки здесь более суровый и холодный. По мере медленно совершающегося нарастания звучание утепляется, становится сочным и эмоционально наполненным, а затем снова угасает и теряется во мгле.

Напевная элегическая тема главной партии плавно вытекает из вступления, причем сначала устанавливается равномерный ритмический фон сопровождения, а потом уже у скрипок появляется мелодический голос ***:

* Продолжительность звучания этого вступительного *Largo* около пяти минут.

** Эта напряженность звучания создается увеличенным трезвучием, которое образуется в результате задержания, и скрыто выраженной «гармонией Рахманинова» в созвучии с уменьшенной квартой на последней четверти четвертого такта.

*** Подобная форма изложения очень типична для Рахманинова и многократно применялась им в разных произведениях. Один из примеров — главная партия первой части в Третьем фортепианном концерте.

93 Allegro moderato

molto espress.

Fag.
Cl.
V-le
pp

V-ni
Cor.
cresc.
p

V-c.
C-b.

mf poco rit. a tempo *p cresc* *mf* *p*

p

Тема эта, интонационно связанная с рисунком скрипичных фигураций из вступления, вместе с тем наделена яркой экспрессией. Из сжатого первоначального зерна, построенного на опевании тонического, а затем доминантового звука, постепенно вырастает широко протяженная мелодия длительного и свободного дыхания. Характерное сочетание ясной диатоники в мелодическом голосе с обилием хроматизмов в средних гармонических голосах придает звучанию темы скорбный, щемящий оттенок.

Более светлая по колориту, пасторально окрашенная побочная партия структурно до известной степени аналогична главной. В ней также выделяется краткое начальное построение, составляющее зерно темы. Такова двукратно излагаемая трехтактовая фраза с вопросительной интонацией у гобоев, кларнетов и валторн и мягким ответом струнных *. Вторая половина предложения, более развернутая по масштабу и звучащая ярче, с большей экспрессией, строится на мелодической фразе, вычлененной из ответного построения струнных:

* В основе мелодического рисунка скрипок и виолончелей лежит та же, лишь ритмически видоизмененная, интонация, которая звучит перед тем у деревянных духовых. Таким образом, вся тема по существу вырастает из начального трехзвучного мотива.

94a Moderato
Cl solo

p *dolce*

Archl *p* *mf*

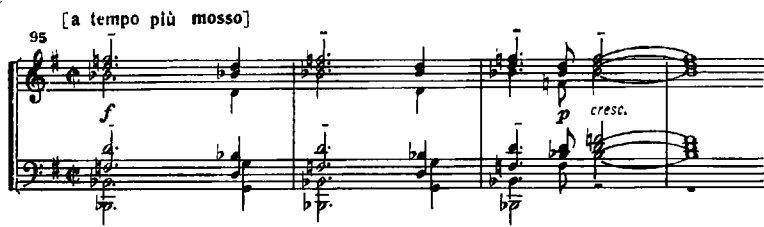
94 b [Moderato]
V-ni *mf* *f* *mf*

В первом предложении разница между длительностью обеих частей не очень велика (6 и 8 тактов), но далее их соотношение меняется весьма существенно. Если начальное построение темы во втором предложении не претерпевает значительных изменений и несколько варьируется только фактура и оркестровое изложение, то «развивающая» часть этого предложения сильно расширена благодаря стремительному подъему к высокой мелодической кульминации и дальнейшему постепенному спаду и затуханию*. Таким образом, возникает большая, напряженная мелодическая волна, передающая яркий расцвет лирического чувства.

Между двумя темами экспозиции нет коренного контраста, обе они проникнуты поэтически мечтательным лирическим настроением, отличаясь друг от друга лишь эмоциональной окраской и оттенками выражения. Конфликтное драматическое начало в музыку этой части вносит разработка: колорит омрачается, звучание становится глухим и настороженным. На протяжении всей первой

* Общая протяженность второго предложения — 41 такт, то есть она втрое превосходит длительность первого предложения.

половины разработки (до *Meno mosso* перед цифрой 14) постепенно накапливается напряжение. Этому способствует обилие остинатных фигур, доминантовых органных пунктов, модуляционный план с целью минорных тональностей по нисходящему секундовому ряду (e, d, c, h)*. В начале у скрипки solo выразительно звучит видоизмененная тема главной партии, но затем она быстро исчезает, словно поглощаемая движением различных переплетающихся между собой фигурационных рисунков. На первый план выдвигается рисунок восьмыми из вступительного *Largo*, который звучит с нарастающей силой подобно грозному вою приближающегося вихря. Во второй половине разработки (a tempo più mosso) быстро достигается мощная, героически звучащая кульминация, в которой обращает на себя особое внимание коренным образом переосмысленная начальная интонация побочной партии: в блестящем тембре труб и тромбонов на фоне всего остального оркестра *tutti* она звучит не затаенным вопросом, а как ликующий победный клич:



Но эта героическая кульминация непродолжительна, и после нескольких тактов наступает срыв, вслед за которым в разных голосах оркестра раздаются призывные фанфарные фразы, соединяющиеся с драматическими «стонущими» интонациями скрипок.

Последний раздел разработки, представляющий собой длительную доминантовую подготовку основной тональности e-moll, сливается с началом репризы. Тема главной партии как будто бы тщетно пытается утвердить себя здесь. Отдельные ее фразы соединяются с продолжающими звучать у духовых грозно-повелительными фанфарами. Сохраняется гармоническая неустойчивость. Новый порыв вихря приводит к последней и самой высокой кульминации. Собственно реприза наступает только в побочной партии, которая существенно не отличается от ее изложения в экспозиции, за исключением того, что второе ее предложение расширено на 14 тактов и звучит поэтому с еще большей лирической экспрес-

* Подробный анализ строения разработки см. в работе Б. А. Сосновцева ¹⁰⁶.

сией. Сравнительно небольшая кода основана на стремительном «вихревом» движении, развертывающемся с неуклонным нарастанием до конца части.

Вторая часть — *Allegro molto*, занимающая в цикле положение скерцо, своеобразно соединяет в себе черты скерцозности и маршевости. Образный смысл ее многозначен. Здесь активизируется то действительное поступательное начало, которое в скрытом виде заложено уже в ритмической фигуре сопровождения из главной партии первой части. Вместе с тем в скерцо как бы «вырываются на свободу» злые враждебные силы, остававшиеся до этого скованными. Музыка этой части в целом окрашена в тревожные и сумрачные тона. Двойственный характер носит основная тема скерцо. Первая ее фраза, данная в ярком и светлом звучании четырех валторн *, воспринимается как энергичный призыв к действию и борьбе. Но вслед за этим тема приобретает у скрипок подчеркнуто угловатые, жесткие очертания, мелодический рисунок ее, опускаясь на две октавы вниз уступчатой зигзагообразной линией, словно рассеивается и исчезает в неясной мгле:



Светлый контраст вносит лирическая певучая тема в середине крайних разделов сложной трехчастной формы. Но это только кратковременный проходящий эпизод. Особенно заостряются злые и жутко-таинственные образы в среднем разделе скерцо (*Meno mosso*), где происходит как бы расщепление двух начал, соединяющихся в основной теме этой части. Из второго построения ее вырастает «колючая» кружащаяся фигура, последовательное проведение которой в разных голосах наподобие фугато напоминает фантастический хоровод каких-то причудливых масок **:

* Начальный четырехзвучный мотив этой фразы буквально совпадает с мелодическим рисунком вступительного построения главной партии в первой части.

** Здесь возникают и пейзажные ассоциации, до известной степени родственные среднему разделу кантаты «Весна»: образы зимней выюги, вихрящегося снежного круговорота.

97 *Meno mosso*

Two staves of music. The top staff is for Violin II (V-ni II) and the bottom for Violin I (V-ni I). Both staves show a melodic line with eighth and sixteenth notes. The key signature has two sharps (F# and C#). The bottom staff includes the dynamic marking *ff molto marc.*

В дальнейшем развитии это ровное движение восьмыми сближается с фигурациями из вступления к первой части и на его фоне у труб и тромбонов слышатся как бы доносящиеся издалека приглушенные звуки марша, шествия. В упорном акцентированном ритме этого эпизода * и мелодических очертаниях его верхнего голоса легко можно заметить связь с первым построением темы скерцо:

93 [*Meno mosso*]

Two staves of music. The top staff is for Trumpets (Tr-be), Trombones (Tr-ni), and Tuba. The bottom staff is for the strings. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature has two sharps. The bottom staff includes the dynamic marking *pp* and the tempo marking *llegiero*. The top staff includes the dynamic marking *poco cresc dim*.

Некоторыми критиками скерцо отмечалось как лучшая часть симфонии. Если это суждение трудно было бы принять в категорической форме, то несомненно, что именно в скерцо наиболее ярко выражены новые образно-стилистические тенденции рахманиновского творчества, получившие развитие в его произведениях последующих лет, а частично предвосхищающие и явления значительно более позднего времени в музыке XX века.

Третья часть симфонии — *Adagio* — одна из поэтических страниц светлой рахманиновской лирики. По характеру музыки и даже отдельным мелодическим оборотам она близка к таким лирическим романсам Рахманинова, как «Здесь хорошо», «У моего окна»**,

* В несколько измененном виде он проходит еще раз в коде этой части.

** На это справедливо указывает Б. А. Сосновцев.

некоторые черты сходства есть в ней и с средней частью Второго фортепианного концерта. В Adagio, интонационно связанном с темами первой, а до известной степени и второй части, получает наиболее полное, концентрированное выражение сфера лирических образов симфонии. Особое значение имеет вступительная фраза (пример 99 а), которая несколько раз повторяется на протяжении Adagio в кульминационных моментах развития и на рубежах музыкальной формы. Эта фраза вырастает из секвенционного построения, встречавшегося в побочной партии первой части при подходе к мелодической кульминации (пример 99 б):



Но замена поступенно восходящего движения ходами по звукам большого, а затем малого септаккордов придает ей особую эмоциональную остроту и экспрессивность звучания. Это как бы вздох полной грудью, который выражает чувство переполняющего душу восторга, любования красотой окружающего мира.

Adagio написано в простой трехчастной форме. Крайние его разделы представляют одно цельное построение с неторопливым развертыванием темы (кларнет solo) из краткого мелодического зерна и затем так же плавно совершающимся ее «сокращением» и «свертыванием». Это построение охватывает 22 такта, что при медленном темпе создает впечатление неизбывной мелодической широты. Начальным зерном темы служит опевание терции. Это сближает ее с темой главной партии первой части, но в дальнейшем мелодическая линия развивается совершенно по-иному. Она словно бы постепенно «набухает», расширяя свой диапазон как в восходящем, так и в нисходящем направлении, причем все время сохраняется принцип опевания отдельных ступеней. Опорной ступенью мелодии в начале является многократно повторенная доминанта, тоника *a* появляется только в конце первого предложения, представляя собой звуковысотную кульминацию темы. Но эта кульминационная ее точка звучит очень мягко благодаря излюбленному Рахманиновым приему внезапного динамического спада на вершине мелодической волны, постепенности подхода к ней и изменению

ладовой краски — отклонение в параллельный минор лишает звук *a* тонического значения и превращает его в терцию лада *:



Лишь в конце второго предложения, основанного на плавно парящем опускании мелодической линии, достигается ясное ощущение тонической устойчивости.

Непрерывному течению музыки способствует насыщенность фактуры полифоническими элементами. Неизменный ритмический фон образует «журчащая» триольная фигура вторых скрипок, у альтов и виолончелей *divisi* постоянно возникают имитации, которые заполняют ритмические остановки ведущего мелодического голоса.

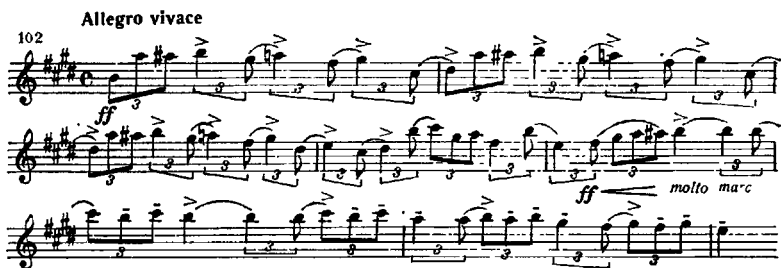
Светлое созерцательно-лирическое настроение первого раздела *Adagio* нарушается появлением тревожных и скорбных акцентов в среднем его эпизоде. Неожиданное вторжение «вихревых» фигураций из вступления к первой части вызывает эмоциональный перелом. Из этих фигураций возникает выразительная «говорящая» интонация, подобная стону и жалобе:



Она становится далее источником большого драматического нарастания, на вершине которого внезапно окраска музыки изменяется и в светлом *C-dur* ярко и мощно звучит восторженно-лирическая вступительная фраза этой части.

* Теми же средствами пользуется Рахманинов и в кульминации романса «Здесь хорошо!».

Стремительный и бравурный финал *Allegro vivace* мыслился композитором как конечный утверждающий вывод из развития всей симфонической концепции. По своему значению в цикле он аналогичен обобщающим, резюмирующим финалам Глазунова, в которых обычно суммируется весь основной тематический материал, показываемый с новых сторон и в новом освещении. Рахманинов стремится в финале своей симфонии к подобному же синтезу и переосмыслению тематизма. Так, краткое четырехтактовое вступление к главной партии построено на ритмически видоизмененном втором элементе темы скерцо, в основе же главной партии — триольные фигуры из побочной партии первой части, которые претерпевают коренную метаморфозу, приобретая энергичный маршевый характер:



Широко раскидистая по мелодическому рисунку, воодушевленная и ликующая побочная партия включает также ряд оборотов из лирических тем предыдущих частей. В различных местах финала мы встречаем и другие более или менее легко узнаваемые тематические реминисценции.

Однако, несмотря на мастерство соединения и комбинирования разных тематических ячеек, финал оказался наименее убедительной из частей симфонии. Образы его традиционны, порой даже трафаретны и недостаточно ярки. Утомляют однообразие оркестрового звучания и чересчур многочисленные повторения тематического материала (особенно главной партии) в одинаковом оформлении. Задача создания синтезирующего финала была решена композитором внешне и несколько формально.

Симфоническая поэма «Остров мертвых», написанная ранней весной 1909 года, была задумана непосредственно вслед за окончанием Второй симфонии. Уже в конце 1906 года, когда симфония была завершена только вчерне, у Рахманинова возникает желание написать программную оркестровую пьесу и он ищет подходящий

сюжет *. В мае 1907 года в Париже, где он находился в связи со своим участием в Русских исторических концертах, Рахманинов познакомился с репродукцией с картины Беклина, ставшей источником его симфонического замысла. Позже Рахманинов говорил в одном из своих интервью, что если бы он сначала увидел оригинал картины, то его симфоническая поэма, вероятно, не была бы написана. Олеографичность красок беклиновского полотна не пришлась ему по душе, и картина казалась ему гораздо более сильной и впечатляющей в черно-белых тонах ¹⁰⁸.

Это признание Рахманинова помогает понять, каким образом могло его увлечь произведение столь далекого ему по духу художника, как Беклин. Картина швейцарского живописца послужила не столько программой рахманиновской симфонической поэмы, сколько первоначальным толчком к возникновению ее замысла у композитора. Обращаясь к волновавшей его проблеме жизни и смерти, Рахманинов трактует ее самостоятельно, иначе, чем Беклин, с его склонностью к таинственной, загадочной символике и декоративной манерой письма. Музыка симфонической поэмы отличается яркой драматической экспрессией, силой и страстностью чувства. «...Беклиновского покоя смерти в ней мы не найдем» ¹⁰⁹, — справедливо писал Г. Прокофьев после одного из первых исполнений. Критик обращал внимание, в частности, на «оттенки активности», присущий остинатной ритмической фигуре, которая почти неизменно звучит на протяжении всей первой половины пьесы:



Этот неизменный ритмический фон имеет не только изобразительное значение (ровное и тяжелое колыхание водной поверхности). Здесь, как это бывает у Рахманинова, кажущаяся неподвижность и статика заряжены большой внутренней энергией. В упорном, настойчивом повторении краткой мелодико-ритмической формулы с постепенно нарастающей силой слышится что-то одновременно и мрачно-завораживающее и грозно-роковое. Необычное по своей длительности остигато расцветается отдельными всплесками и стремительно взлетающими хроматическими пассажами, в которых иногда улавливаются отголоски грозных адских вихрей из «Фран-

* В письме к Морозову Рахманинов просит подсказать ему «тему для фантазии оркестровой» ¹⁰⁷.

чески». Особое тематическое значение приобретает мелодическая фраза, напоминающая какой-то таинственный зов, которая, подобно эху, отдается в разных голосах оркестра:



Вариантом той же фразы является сурово и мрачно звучащее у засурдиненных валторн аккордовое построение, повторяющееся в другой инструментовке (трубы, валторны и тромбоны) в конце первого раздела словно напоминание о том, что из этого царства фатальной обреченности нет выхода:



Во второй половине симфонической поэмы появляются новые образы. Здесь, по словам одного из критиков, «фантазия уносит композитора дальше живописца или, вернее сказать, в сторону от него. Вместе с занимающейся зарей Рахманинов хочет заглянуть по ту сторону беклиновских стен...»¹¹⁰. Безмолвие смерти сменяется страстным томлением, порывами и взлетами живого, трепетного чувства, смешанными с трагическим ужасом и отчаянием. Возникают близкие аналогии с картиной дантова ада.

Резкий перелом вызывает появление лирической темы Es-dur в светлом звучании высоких струнных и деревянных духовых инструментов. Неумолимо ровное оstinатное ритмическое движение первого раздела прекращается, изменяется форма изложения, метр, оркестровый колорит. Контраст подчеркнут сопоставлением наиболее отдаленных тональностей, находящихся в отношении тритона (a-moll — Es-dur). Сама тема характерна экспрессивной заостренностью, особой выразительной «весомостью» отдельных интонаций, складывающихся в цельную, широкую мелодическую линию:



Непрерывно «набирая дыхание», тема эта достигает патетического звучания, но в момент наивысшей ее кульминации грозно вторгается роковая аккордовая фраза (см. пример 105) и наступает внезапный срыв. За этим следует построение разработочного типа, в котором на фоне синкопированных аккордов с чередованием трио, лей и дуолей * драматично звучит мотив таинственного зова, а лирическая тема эпизода в Es-dur приобретает болезненно искаженные хроматические очертания. Создается впечатление отчаянной, напряженной борьбы. Заканчивается этот раздел новым катастрофическим срывом, после чего глухо, с гнетущим однообразием, наподобие унылого похоронного звона звучит начальная фраза «Dies irae». Репризное проведение остиной мелодико-ритмической фигуры первого раздела в конце произведения сокращено до размеров сжатой коды.

Рахманинов трактует тему жизни и смерти в трагедийном плане. Смерть выступает у него не как примиряющее начало, а как нечто глубоко ненавистное, враждебное человеческим стремлениям, вызывающее непреодолимый внутренний протест. Этим определяется страстная взволнованность музыки и острота конфликтных сопоставлений в его симфонической поэме.

„Фаустовская“ соната и Третий фортепианный концерт

К произведениям философского плана, затрагивающим коренные вопросы человеческого бытия, принадлежит *Первая фортепианная соната d-moll*, в которой глубина и напряженность ищущей мысли соединяется с ярким лирическим пафосом и беспокойством эмоционального тона. Написанная в начале 1907 года, после того как вчерне была окончена Вторая симфония, соната помечена в порядковом обозначении сочинений Рахманинова следующим за симфонией ор. 28.

В ней получили своеобразное преломление традиции романтической лирически-поэмой сонатности (Лист, Шуман). Догадки о программном характере рахманиновской сонаты, возникавшие у ряда лиц при ее слушании, были подтверждены собственными высказываниями композитора. Выражая опасение, что соната может показаться слишком длинной и растянутой, Рахманинов писал: «В такие размеры меня завлекла программа, т. е., вернее, одна руководящая

* Аналогичный беспокойно пульсирующий ритм мы встречаем у Чайковского в разработке первой части Шестой симфонии.

идея. Это три контрастирующие типа из одного мирового литературного произведения»¹¹¹. По словам же Игумнова, который был первым исполнителем сонаты, композитор говорил ему, «что при сочинении сонаты он имел в виду гетевского Фауста и что 1-я часть соответствует Фаусту, 2-я — Гретхен, 3-я — полет на Брокен и Мефистофель»¹¹². Но от опубликования программы Рахманинов отказался, хотя и считал, что при знакомстве с ней многое в произведении может стать более ясным для слушателя.

Конечно, не следует слишком прямолинейно воспринимать тот программный комментарий, который был дан Рахманиновым в беседе с Игумновым. Как подчеркивал сам композитор в письме к Морозову, речь должна идти не столько о программе в собственном смысле слова, сколько о единой «руководящей идее», проходящей через все произведение. Основное содержание сонаты — это «фаустовские» сомнения, внутренняя раздвоенность и борьба, сопряженные с мучительными поисками истины.

Не все одинаково удалось Рахманинову в этом сочинении. Соната получилась несколько громоздкой и по своему общему масштабу (что ощущалось самим автором), и в смысле перегруженности фактуры (у композитора возникала мысль превратить ее в симфонию, но это оказалось невозможным, так как потребовало бы коренной переработки всего характера изложения). Неровен и музыкальный материал сонаты: наряду с сильными, впечатляющими моментами встречаются сравнительно бледные, маловыразительные «общие места». Всем этим объясняется то, что соната не вошла в число наиболее популярных и часто исполняемых рахманиновских шедевров.

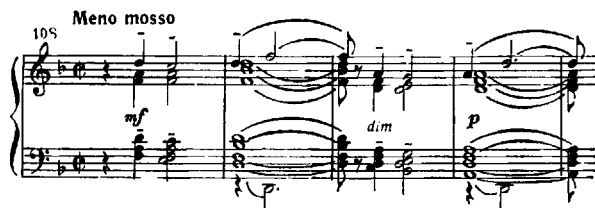
Вместе с тем почти полное ее исчезновение из пианистического репертуара нельзя считать оправданным: глубина и значительность замысла, взволнованность эмоционального строя музыки, монументальность звучания сообщают сонате импонирующее воздействие на слушателя.

Первая часть сонаты — *Allegro moderato* — отличается не вполне обычной трактовкой некоторых элементов сонатного *allegro*, что, вероятно, и послужило поводом для замечания Кашкина об импровизационной свободе ее формы^{*113}. Главная партия первой части производит такое впечатление, точно композитор ищет и с трудом нащупывает какую-то опору. В основе ее лежит квинтовый мотив, повторяющийся несколько раз в различных ритмических вариантах и каждый раз прерываемый решительными, повелительно звучащими ударами аккордов:

* По мнению этого критика, сонату Рахманинова можно было бы назвать «патетической фантазией quasi sonata»



Второе предложение строится на вопросительной интонации, которая повторяется с длительными остановками, выражающими чувство мучительного, напряженного ожидания:



Внезапный бурный и стремительный взлет пассажей шестнадцатыми нотами звучит как попытка вырваться из этого скованного состояния, но порыв оказывается тщетным: движение наталкивается снова на властные, тормозящие аккорды и весь период замыкается начальной квинтовой интонацией.

За этим первым построением главной партии, передающим состояние внутренней нерешительности, неразрешенных сомнений, следует второе, развивающее, построение в более быстром темпе. Волнообразное секвенционное развитие с постепенно расширяющимися звеньями секвенций, сопровождаемое ярким динамическим нарастанием, придает музыке характер страстной драматической взволнованности. На тех же тематических элементах построена связующая партия, которая непосредственно примыкает к главной, осуществляя постепенное переключение в иную образную сферу.

Если главная партия передает образы сомнения и душевной смятенности, то тему побочной партии можно было бы охарактеризовать как образ веры. Ее равномерно скандируемая мелодия, основанная на секундном опевании одного многократно повторяющегося звука, напоминает старинные русские церковные напевы, несмотря на типично пианистические полнозвучные гармонические фигурации, в окружении которых она дана:



Спустя около тридцати лет Рахманинов почти буквально воспроизвел тот же мелодический рисунок в замечательном по глубине и емкости образного содержания лейтмотиве Третьей симфонии *:



Интересно взаимопроникновение двух контрастных образно-тематических сфер в репризе. После торжественно и величаво звучащего проведения темы побочной партии в конце разработки в *Desdur fortissimo* она приобретает минорную окраску и в ее развитие вторгаются драматические фразы главной партии. Лишь в заключительном построении коды снова наступает просветление и эта часть завершается начальной вопросительной интонацией, звучащей теперь в мажоре спокойно и умиротворенно.

Вторая часть сонаты — *Lento* — наиболее цельная, поэтически проникновенная по настроению. Связь ее с образом Маргариты из гетевского «Фауста», в сущности, условна, содержание музыки составляя глубоко личные лирические размышления самого автора. В *Lento* полностью отсутствуют тематические контрасты, и вся эта достаточно продолжительная по звучанию часть (длительность ее около восьми минут) вырастает из краткой тематической ячейки, источником которой служат отдельные мотивы главной партии первой части:

* При сходстве мелодического рисунка выразительный характер этих тем различен, что определяется разницей формы изложения и ладовой окраски. Тема Третьей симфонии обладает большей распевностью, тогда как в сонате побочная партия напоминает скорее истовое псалмодирование.



В основе этого оборота — тот же неразрешенный, словно повисающий в воздухе вопрос. Особую выразительность придает музыке густая полифоническая насыщенность фактуры, причем в разных голосах с неизменной настойчивостью звучит одна и та же нисходящая секундная интонация. Начальный квинтовый мотив первой части становится основой ритмически равномерно покачивающейся триольной фигуры сопровождения. В среднем разделе эмоциональный тон становится более беспокойным благодаря ритмическому ускорению (квинтоли шестнадцатых вместо триолей восьмыми), смене мажора минором, модуляционной подвижности тонального плана (g, c, es, cis) и постепенно развертывающемуся динамическому нарастанию. Но основной секундный мотив продолжает все время звучать и здесь. Замечательного колористического эффекта «звучащей атмосферы» достигает композитор в коде с помощью одновременного сопоставления нескольких самостоятельных звуковых планов в разных регистрах.

Самой уязвимой частью в сонате, как и во Второй симфонии, представляется финал. Наряду с длиннотами, обилием чисто пианистических виртуозных приемов он страдает однообразием звукового колорита и недостаточной яркостью тематизма. В музыке его много реминисценций из предыдущих частей. Иногда прежние темы принимают ироническую окраску, подобно тому как мы встречаем это у Листа в «мефистофельском» финале его «Фауст-симфонии», но без листовского демонического сарказма и мастерства трансформации.

При всем этом финал рахманиновской сонаты не лишен сильных моментов и в соответствующем исполнении может производить впечатление своим стремительным напором и патетическими кульминациями.

Третий фортепианный концерт d-moll op. 30, написанный летом 1909 года, представляет собой вершину рахманиновского творчества второй половины 1900-х годов. Он завершает и в известном смысле подытоживает эту сложную полосу творческих исканий композитора. В то же время концерт свободен от тех недостатков, которые в большей или меньшей степени были свойственны предшествовавшим ему крупным произведениям других жанров. Рахманинов преодолевает в нем известную рыхлость формы, чрезмерное многословие и обилие повторов, ощущающиеся порой во Второй симфонии, налужманную философичность замысла и театрально-приподнятый, вслеречивый пафос некоторых эпизодов фортепианной сонаты. По ясности замысла, стройности и законченности художественного воплощения, безупречному равновесию всех элементов концерт этот не уступает Второму, так ярко, свежо и оригинально прозвучавшему в начале 1900-х годов. Подлинная, самобытная творческая индивидуальность Рахманинова снова проявилась в нем во всей своей силе и неповторимом поэтическом обаянии.

Один из критиков, восторженно приветствуя появление нового фортепианного концерта, который, по его мнению, «можно не обинуясь назвать прекрасным», писал: «Кто знает рахманиновскую лирику, кто привык к его манере вести мелодию; кто помнит его широкое, ясное фортепианное письмо, тот сразу найдет все знакомые черты рахманиновского творчества в 3-м концерте и с радостью убедится, что талант композитора так же свеж, ясен, как он был свеж и ясен в лучших вещах Рахманинова»¹¹.

Однако Рахманинов отнюдь не повторял сам себя в новом концерте и не возвращался к более раннему этапу своего творчества. Сравнивая Третий концерт со Вторым, мы находим между ними наряду с очевидными аналогиями также и существенные различия. Лирика Рахманинова становится более углубленной и сдержанной, порой даже суровой по колориту. В Третьем концерте нет того юношески непосредственного, «весеннего» разлива чувств, которым так пленяет и чарует поэтически цельный, словно возникший из одного воодушевленного порыва концерт c-moll. Лирические эпизоды Третьего концерта требуют более сосредоточенного внимания, для того чтобы полностью воспринять всю красоту выраженного в них чувства. Вместе с тем значительно усиливаются и обостряются драматические контрасты, возрастает напряженность симфонического развития.

В отличие от Второго фортепианного концерта, где композитор стремился к предельному слиянию сольной партии с оркестром, иногда даже отодвигая ее на второй план, в Третьем концерте безусловное господство принадлежит солисту. Это проявляется не только в том, что проведение всех основных тем (за исключением

темы второй части — *Intermezzo*) в экспозиционных разделах поручено фортепиано, но и в смелом «обнажении» фортепианной звучности в кульминационных моментах развития, когда на длительных отрезках оркестр совсем умолкает, отступая перед напором воли и темперамента солиста. Исполнитель сольной партии не соревнуется с оркестром, а диктаторствует и безраздельно властвует над ним. Самые средства фортепианного изложения в Третьем концерте значительно обогащаются по сравнению с более ранними рахманиновскими произведениями. При этом развивается и мелкая пассажная техника, отличающаяся подчас почти моцартовской классической ясностью рисунка *, и искусство «многоэтажных» аккордовых наслоений, создающих впечатление одновременного звучания нескольких регистров. Высшей ступени своего развития достигает то, что можно назвать монументальным фортепианным симфонизмом Рахманинова.

Не менее замечателен и своеобразен концерт по общей структуре, соединяющей симфоническую цельность замысла с элементами известной рапсодичности. Ряд эпизодов в различных его частях носит характер каденционных отступлений свободно фантазирующего солиста, но при этом они всегда органично включаются в общую цепь развития.

Первая часть концерта — *Allegro ma non tanto* — начинается прямо с изложения главной партии, без обычного в концертном жанре эффектного, блестящего вступления. Тема подготавливается лишь двухтактовым оркестровым построением, устанавливающим ровный, постоянный ритмический фон, на котором разворачивается широко и свободно льющаяся песенная тема. Но замечательнее всего самая мелодическая природа этой темы, предельно скромно и просто оформленной в октавном изложении фортепиано с мягким, приглушенно матовым, почти камерным по звучанию оркестровым сопровождением. По своей глубокой самобытности и емкости образно-выразительного содержания тема эта равноценна столь же уникальной «заглавной» теме Второго фортепианного концерта.

Было высказано много соображений и догадок об источниках основной темы Третьего рахманиновского концерта и даже сделана попытка найти ее прототип в одной из мелодий знаменного распева ¹¹⁶. Сам композитор отрицал наличие каких-либо сознательно заимствованных мелодических элементов в своей теме. В ответ на заданный ему вопрос о ее происхождении он отвечал: «Первая тема моего 3-го концерта ни из народно-песенных форм, ни из церковных источников не заимствована. Просто так „написалось“!..

* На моцартовские черты в главной партии первой части концерта обращает внимание Асафьев ¹¹⁶.

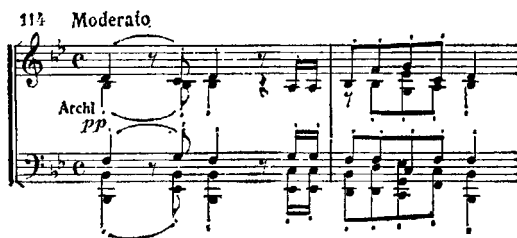
b, мелодия затем спокойно, тремя сокращающимися по диапазону ниспадающими волнами *, опускается к тонике. Основой ее является, таким образом, минорный гексахорд, что подчеркивает ее сходство со старинными русскими напевами.

В целом главная партия образует законченное построение, которое повторяется затем с незначительными изменениями в самой теме, мягко и приглушенно звучащей на этот раз у альты и валторны solo на фоне легких пассажей фортепиано.

Структурная завершенность главной партии вызывает необходимость в довольно большом по размеру связующем построении. В основном связующая партия строится на развитии элементов главной партии, но в ней появляются также отдельные «предвестники» побочной партии, мотивы которой мелькают в оркестре в легком скерцозном преломлении:



Побочную партию Рахманинов начинает не сразу с изложения темы в основном ее виде. Этому изложению предшествует вступительное построение с ритмически острыми фразами оркестра, в которых обнаруживается легко ощутимая связь и со скрытой маршевой поступью главной партии и с указанными мотивами «предвестниками» побочной партии из связующего раздела:

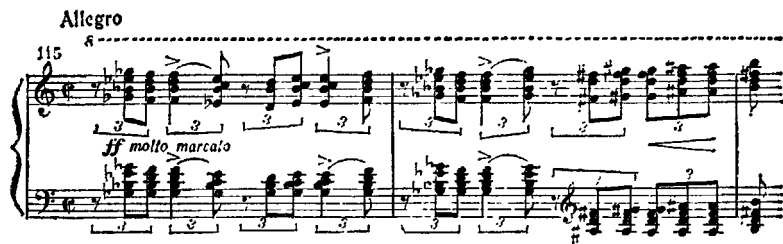


Собственно тема побочной партии, проникнутая светлым, лирически-мечтательным настроением, излагается в партии фортепиано в начале при полном молчании оркестра, и лишь постепенно, по мере динамического нарастания и расширения ее мелодического диапазона, вступают отдельные оркестровые голоса, «поддерживая»

* Заключительное предложение темы построено по принципу «сопоставления с результатом» (2—2—4). Метрическое растяжение третьей волны усиливает впечатление «отлива», постепенно убывающей динамики.

солиста. Развитие темы происходит с помощью обычных для Рахманинова приемов, на основе соединения свободной вариантности и секвентности *. Интимное, затаенно нежное звучание ее первых тактов постепенно сменяется воодушевленным лирическим пафосом. В свободе и непринужденности мелодического развертывания темы, а также и в некоторых особенностях построения побочной партии проявляются черты известной импровизационности. Плавное совершающееся динамическое «затухание» после кульминации, происходящей на начало второго предложения, прерывается эпизодом каденционного типа, вслед за которым дано заключительное построение темы.

Как и в первой части Второй симфонии, благодаря певуче-лирическому характеру обеих тем экспозиции основной контраст переносится на соотношение между экспозицией в целом и драматически напряженной разработкой. Начинается разработка с сокращенного проведения темы главной партии в первоначальном ее изложении. Но затем она словно растворяется в коротких, мелькающих у разных инструментов оркестра отрывистых мелодических фигурках и фортепнянных пассажах. Преобладание уменьшенных септаккордов, нонаккордов и увеличенных трезвучий в гармонии придает этому разделу тревожно-фантастический оттенок. Вычлененный из основной темы мотив, постепенно преобразуясь, превращается в активную грозно-«наступательную» аккордовую фигуру, которая с большой силой и энергией звучит у фортепиано при поддержке оркестра:



Эта кульминация заканчивается трагическим срывом со стремительно низвергающимся каскадом аккордов у фортепиано на гармонической основе уменьшенного септаккорда **. Здесь впервые

* См. анализ этой темы в работе Л. А. Мазеля «О лирической мелодике Рахманинова» ¹¹⁸.

** Здесь возникает некоторая аналогия с таким же неожиданным стремительным срывом в Третьей симфонии Скрябина, который композитор обозначил словами «écroulement formidable» («грозный обвал»).

и единственный раз на протяжении всего первого Allegro вступает полное оркестровое tutti, что особенно подчеркивает драматически-вершинное значение этого момента. Затем наступает длительный спад, погружение в сферу мрачных, скорбных эмоций. Состояние глубокой душевной подавленности выразительно передает повторяющаяся сначала в оркестре, а потом и у фортепиано интонация вдоха, стога:



Новая волна постепенного нарастания (Allegro molto) приводит к еще более высокой кульминации, которая перекрывает предшествующую по силе напряжения. Эта вторая волна, сливающая последний раздел разработки с началом репризы, представляет собой огромную по размеру фортепианную каденцию. Подобная трактовка каденции солирующего инструмента является, пожалуй, уникальной в музыкальной литературе. Стремление к органическому включению сольной каденции в развитие музыкальной формы было обычным уже со времени Пятого фортепианного концерта Бетховена. Но при этом каденция приходилась обычно на более ранние этапы развития и становилась частью разработки. Так поступает, например, Чайковский во Втором фортепианном концерте. В первой части этого концерта Чайковская каденция занимает всю вторую половину разработки и по своей длительности даже превосходит рахманиновскую каденцию, но функция ее иная. Она подготавливает репризное вступление главной партии в оркестре. После нее идет еще обширный раздел формы, включающий репризу (хотя и с сокращенной главной партией) и коду. У Рахманинова мощная волна нарастания в каденции «поглощает» главную партию репризы, тема которой не только сокращена по изложению, но и очень сильно видоизменена и переосмыслена. С помощью целого комплекса средств динамического, тематического и фактурного развития достигается коренное перевоплощение образа *. Исполненная глубокой

* Понятие репризы «типа перевоплощения» (в отличие от простой динамической репризы, в которой характер образа не претерпевает коренного изменения) ввел В. А. Цуккерман в работе «Динамический принцип в музыкальной форме». Собственно понятие репризы становится при этом часто условным. В рахманиновском концерте мы имеем дело как раз с одним из тех случаев, когда в репризном

затаенной скорби, элегическая тема приобретает экстатически возторженное, ликующее звучание *.

Побочная партия репризы воспринимается в значительной степени как продолжение этой гигантски разросшейся каденции. Но, в отличие от предельно динамизированной по изложению главной партии, она дана лишь в виде мимолетной, далекой реминисценции и, возникая на короткий момент, растворяется в легких воздушных пассажах.

Коренным переосмыслением основного тематического материала в репризе оправдывается заключительное построение всей первой части, в котором тема главной партии целиком проводится в первоначальном изложении. Благодаря этому обрамлению первая часть концерта приобретает черты известной лирической замкнутости. После всех драматических «событий», развертывающихся в разработке и начале репризы, снова восстанавливается настроение глубокой элегической задумчивости, которым окрашено было начало.

Вторую часть — *Adagio* — Рахманинов озаглавил «Интермеццо», тем самым подчеркнув ее как бы промежуточное, «отстраняющее» значение. Однако при более детальном анализе в ней обнаруживается ряд связей и перекличек с крайними частями, благодаря чему она органически включается в общее музыкально-драматургическое развитие. По форме эта часть представляет собой группу свободных вариаций на тему сдержанно-лирического характера, данную в простом и строгом изложении хорального типа. Проведение темы поручено оркестру, но затем, с момента вступления фортепиано, инициатива всецело переходит к солисту. При этом варьируется не вся тема, а только первое ее построение. Вариации представляют собой не столько последовательную цепь видоизменений первоначальной основы, сколько нечто вроде свободного фантазирования на заданную тему. Это подчеркивается решительным тональным сдвигом из *A-dur* в *Des-dur* с последующими отклонениями в отдаленные от основной тональности строи (*f-moll*, *b-moll*, *es-moll*), сменой сдержанного оркестрового звучания полнозвучной, гармонически насыщенной фортепианной фактурой. Развитие темы

перевоплощении главной партии «господствует не функция возврата (хотя бы и трансформированного), а функция вершины»¹¹⁹. С этой точки зрения определяющим моментом формы всей первой части в Третьем концерте Рахманинова можно считать движение к кульминациям, которые следуют друг за другом в порядке нарастающей силы и напряженности. Первая из них расположена в побочной партии экспозиции, вторая — в разработке и третья — на грани разработки и условной, переосмысленной репризы.

* Каденция дана Рахманиновым в двух вариантах. Основной вариант изложения по эффектности, быть может, уступает дополнительному, напечатанному сверху мелким шрифтом, но его преимуществом является более последовательная, постепенная линия нарастающего подъема к динамической вершине.

у фортепиано образует подобие самостоятельной трехчастной формы. Пятая вариация (*Maestoso*, цифра 31), где после ряда модуляционных отклонений снова восстанавливается *Des-dur*, могла бы рассматриваться как динамизированная реприза. По изложению эта вариация аналогична первой, но отличается большей пышностью и массивностью фактуры. Далее следует еще самостоятельный по характеру эпизод в духе воздушно-фантастического вальса, в котором сохраняется лишь отдаленное сходство с темой *Интермеццо* *. В середине этого эпизода на фоне легкого кружащегося движения фортепианных пассажей в оркестре неожиданно всплывают очертания основной темы первой части (цифра 34, *solo* гобоя и кларнета), словно мимолетно пронсящееся в мозгу воспоминание. Эта краткая и не сразу улавливаемая на слух реминисценция психологически подготавливает переход к финалу, создающему резкий образный перелом.

Финал концерта, полный мужественной воли и энергии, захватывает своим железным ритмом и непреклонностью поступательного движения. В острых ритмических акцентах с упорным повторением одной квартовой интонации в главной партии финала ясно чувствуется маршевое начало, а стремительно взлетающие октавные ходы у фортепиано звучат как боевой клич, призыв к действию:



Но, несмотря на всю остроту контраста, при внимательном вслушивании можно легко заметить в этой теме наличие общих элементов с главной партией первой части. Действительное маршевое

* Этот эпизод до известной степени выполняет функцию скерцо сонатно-симфонического цикла. Но благодаря общности тематической основы и единому обрамлению, создаваемому повторным проведением темы *Интермеццо* в конце, он составляет одно целое с предшествующей группой вариаций.

начало, подспудно ощущавшееся там в квартетном раскачивании басов оркестра, здесь выступает на первый план и проявляет себя открыто, властно и решительно.

В отличие от обычного, традиционного соотношения тем сонатного *allegro*, побочная партия в финале не составляет лирического контраста к главной. Проникнутая такой же неудержимо рвущейся вперед энергией и напором, она развивается резкими синкопированными толчками, словно преодолевая какие-то препятствия, и образует в целом ряд тяжело вздымающихся и снова ниспадающих волн:



Только в заключение экспозиции (*Meno mosso*, цифра 45) дан еще один вариант той же темы, в котором сохраняются ее основные очертания, но мелодический рисунок становится более мягким и плавным.

Неожиданный поворот мысли происходит в середине финала, где вместо собственно разработки дан самостоятельный эпизод *Scherzando*, выделенный и по характеру музыки, и в тональном отношении (*Es-dur*, тональность II низкой ступени по отношению к *d-moll*). Введение этого эпизода оправдывается лирической свободой мышления, допускающей замену прямой логической зависимости более далекими ассоциативными связями. Внезапно развитие переключается в совершенно иную плоскость. Причудливые ритмические очертания *Scherzando* создают впечатление каких-то неуловимо мелькающих фантастических образов. Но и в выдержанном, постоянном ритме оркестрового сопровождения, и в ритмически усложненном рисунке фортепианной партии улавливаются отзвуки основной маршевой темы финала. Далее возникают легко узнаваемые реминисценции главной и побочной партий первой части. Выразительная декламационная фраза солиста, напоминающая

полный глубокого чувства вздох, завершает это лирическое отступление, после чего образы активного действия господствуют уже до конца.

Длительное нарастание на материале основной темы финала приводит к динамизированному репризному изложению главной партии в оркестре, сопровождаемой мощными, массивными аккордами фортепиано (такт 5 после цифры 34). Тембр трубы, которой поручено проведение самой темы, с очевидностью выдает ее жанровую природу как образа боевой призывной фанфары. Звучание главной партии в репризе непродолжительно. Композитор как бы «приберегает силы» для последней, наивысшей кульминации в коде финала, построенной на триумфально преобразованной теме побочной партии, которой придан ликующий гимнический характер. Подобный прием был использован Рахманиновым и во Втором фортепианном концерте. Здесь эта заключительная кульминация звучит с еще большей силой, чему способствует прежде всего постепенность ее подготовки. Уже в репризе второй вариант побочной партии дан в динамизированном изложении, которое до известной степени превосходит ее торжествующее кодовое проведение. Непосредственно предшествует заключительному разделу коды большое предыктовое построение длительностью более 50 тактов, основанное на накоплении доминантовой неустойчивости, с неуклонно развивающимся динамическим нарастанием. Огромной мощью и блеском отличается звучание самой темы в коде, данной в октавном утروении у струнных вместе с массивным аккордовым ее проведением в партии фортепиано.

В годы реакции, когда упадочные пессимистические настроения все шире распространялись в литературе и искусстве, этот могучий взлет светлого чувства радости и полноты жизни должен был производить особенно яркое впечатление. Кроме «Поэмы экстаза» Скрябина, мы не найдем в русской музыке того времени другого произведения, в котором активное жизнеутверждающее начало было бы выражено с такой же степенью художественной убедительности и силы.

НА ПЕРЕЛОМЕ

В центре русской музыкальной жизни. Концертные выступления в Москве, Петербурге и других городах

После окончательного возвращения в Россию весной 1910 года жизнь Рахманинова вновь входит в привычную колею. Летние месяцы, проводимые в любимой Ивановке, он посвящает сочинению музыки, осень и зима были заняты концертной деятельностью.

Отдохнув короткое время от чрезвычайно насыщенного, связанного с большой затратой сил концертного сезона, Рахманинов приступил в начале июня к работе над крупным сочинением в новой для него области культовой хоровой музыки а cappella— «Литургии Иоанна Златоуста». Эта работа длилась в течение всего лета*. Кроме того, этим же летом был написан цикл фортепианных прелюдий ор. 32 **.

Часы досуга Рахманинов посвящает занятиям сельским хозяйством. Его тесть А. А. Сатин, которому принадлежала Ивановка, передал свое имение детям, но так как одна из сестер, С. А. Сатина, отказалась от своей доли, то владельцами его стали В. А. Сатин и супруги Рахманиновы. Сергей Васильевич и его шурин поделили между собой заботы о хозяйстве. Имение, взятое ими в свои руки, находилось в запущенном состоянии, и требовалось немало усилий и средств для того, чтобы его восстановить и привести в должный порядок. «Он понемногу заинтересовался, а потом даже и сильно

* Начало работы над «Литургией» устанавливается из письма к Морозову от 4 июня 1910 года, в котором Рахманинов сообщает: «Вчера начал заниматься, а то ничего ровно не делал»¹. В конце рукописи композитором поставлена дата «30 июля 1910»². Но после этого Рахманинов продолжал еще вносить в партитуру некоторые поправки и изменения, следуя указаниям А. Д. Кастальского, к которому он обращался за помощью и советом, сочиняя «Литургию» (см. письма к нему от 19 июня, 6 июля и 22 августа 1910 года)³.

** Цикл этот был задуман еще до окончания «Литургии», но записаны все тринадцать прелюдий в период с 23 августа по 10 сентября⁴.

увлекся сельским хозяйством,— пишет о Рахманинове С. А. Сатина.— Унаследовав от отца любовь к лошадям, он великолепно ездил верхом и любил обезджать молодых лошадей. Все свободные от занятий часы он проводил в поле среди крестьян, наблюдая за ходом работ»⁵.

Верховую лошадь вскоре сменил автомобиль, приобретенный Рахманиновым в 1912 году. Езда на автомобиле становится для него любимым видом отдыха в летние месяцы. «Когда работа делается совсем не по силам,— писал он своей новой молодой приятельнице М. С. Шагиняной,— сажусь в автомобиль и лечу верст за пятьдесят отсюда, на простор, на большую дорогу. Вдыхаю в себя воздух и благословляю свободу и голубые небеса. После такой воздушной ванны чувствую себя опять бодрее и крепче»⁶.

Во всем этом обнаруживаются типичные черты волевой, действенной, импульсивной рахманиновской натуры, охваченной постоянным внутренним беспокойством и нуждавшейся в активной разрядке, в движении, ощущении свободы и раскованности. Средством такой разрядки от напряженного творческого труда служило Рахманинову и занятие сельским хозяйством. В его заботах об улучшении дел в имении было больше чисто артистического интереса, чем материального расчета *. Здесь проявлялось его отношение к природе не как к миру идеальной романтической грезы, а как к реальному источнику жизни и плодородия, требующему внимания и ухода. Тонко ощущая красоту и поэзию родной природы, Рахманинов вместе с тем понимал, а в какой-то степени и разделял деловую, хозяйственную любовь и привязанность русского крестьянина к кормящей его земле.

Широкие масштабы приобретает начиная с 1910 года концертная деятельность Рахманинова как пианиста и дирижера. Продолжая с неизменным и все возрастающим успехом гастролировать в странах Западной Европы, он значительно чаще появляется перед своей отечественной аудиторией. Если до этого времени Рахманинов бывал на концертных эстрадах Москвы и Петербурга сравнительно редким гостем и его выступления носили спорадический характер, то теперь он проводит целые циклы концертов, совершает большие и длительные концертные поездки по городам России.

Сезон 1910/11 года начался выступлениями Рахманинова в Англии, где он дирижировал и дал ряд фортепианных вечеров с программой из собственных произведений. После этого он выступал

* Средства, израсходованные Рахманиновым на поднятие хозяйства в Ивановке, значительно превышали доход от имения. «На свое имение Ивановку,— писал он Зилоти 1 июня 1917 года,— я истратил почти все, что за свою жизнь заработал»⁷. Общую сумму, вложенную им в это дело, Рахманинов исчислял в 120 000 руб.

как пианист в Германии и Австрии. В Москву Рахманинов вернулся во второй половине ноября. 25 ноября он присутствовал на первом исполнении своей «Литургии» в духовном концерте хора Синодального училища под управлением Н. М. Данилина. 27 ноября Рахманинов принял участие в симфоническом собрании РМО под управлением Купера, посвященном пятидесятилетнему юбилею Московского отделения общества. Программа концерта была составлена из произведений Танеева, Рахманинова и Скрябина — как трех наиболее выдающихся воспитанников Московской консерватории. Рахманинов, горячо принятый аудиторией, сыграл свой Третий фортепианный концерт *. На следующий день он выступил с тем же произведением на юбилейном (сотом) утра Кружка любителей русской музыки, целиком посвященном его творчеству. Во второй половине сезона состоялся ряд сольных концертов и дирижерских выступлений Рахманинова в Москве, Петербурге, Киеве, Одессе, Варшаве **. Весной 1911 года он снова выезжал за границу, выступив в Дрездене, Гааге и Амстердаме с Третьим концертом.

В середине апреля мы застаем Рахманинова в Ивановке, хлопотующим по сельскому хозяйству. Этим летом был написан цикл этюдов-картин для фортепиано ор. 33.

Следующий концертный сезон оказался очень насыщенным. Начался он, как и предыдущий, зарубежными гастролями — в Англии, где Рахманинов дал восемь концертов ***. Вслед за этим состоялось

* По словам Кашкина, «г. Рахманинов имел огромнейший успех и на вызовы публики играл еще сверх программы, опять возбуждая такой же восторг»⁸.

** 15 января 1911 года Рахманинов дирижировал седьмым симфоническим собранием Московского филармонического общества, в программу которого входили «Трагическая увертюра» Брамса, «Финская фантазия» Глазунова, а также его кантата «Весна» (солист — В. Р. Петров) и Третий фортепианный концерт (solo — автор). 21 и 27 января состоялись авторские концерты в Киеве (симфонический и сольный), где исполнялись Вторая симфония, «Утес», Второй фортепианный концерт, фортепианная соната d-moll и ряд небольших фортепианных произведений (в том числе впервые некоторые из прелюдий ор. 32). 24 января Рахманинов дал фортепианный вечер в Одессе. 12 февраля он дирижировал в концерте Зилоти в Петербурге (Вторая симфония, «Остров мертвых») и сыграл свой Третий фортепианный концерт. 4 и 15 марта в Варшаве им были исполнены Второй и Третий фортепианные концерты. В промежутке между этими двумя выступлениями Рахманинов концертировал в Голландии. 25 марта хором Мариинского театра под управлением автора была впервые в Петербурге исполнена рахманиновская «Литургия» (несколько отрывков из нее исполнялось в концерте Синодального хора 10 марта). 29 марта Рахманинов продирижировал концертом Московского филармонического общества из произведений Чайковского — Второй симфонией, «Бурей», Первым фортепианным концертом (солист — Зилоти).

*** Лондонская газета «Таймс» писала в связи с авторским исполнением Третьего концерта, что Рахманинов — «один из очень немногих и, может быть, виднейший среди пианистов, которым удалось обогатить средства фортепианного исполнения по сравнению с Листом и его школой»⁹.

большое концертное турне по городам России. Впервые после своей поездки со скрипачкой Т. Туа в 1895 году Рахманинов снова посещает российскую провинцию в качестве концертанта. В течение месяца он дал двенадцать концертов в городах южной России, на Украине, в Закавказье и Прибалтике *.

Повсюду выступления Рахманинова отмечались как выдающиеся события местной музыкальной жизни. Газеты предпосылали им биографические справки, статьи с характеристикой творчества композитора. «Виленский вестник» сообщал 27 ноября, накануне рахманиновского выступления: «В музыкальном училище местного отделения Императорского русского музыкального общества преподаватель композиции К. М. Галковский ** в сообществе с преподавателем фортепианной игры В. И. Раттасепом прочел учащимся несколько лекций, в которых сделал разбор сочинений С. В. Рахманинова...». В некоторых городах были люди, которые помнили о предыдущих рахманиновских выступлениях, состоявшихся пятнадцатью или двадцатью годами ранее, и сравнивали юношу Рахманинова, едва сошедшего с ученической скамьи, с нынешним зрелым художником, находящимся в расцвете своих сил. Известный харьковский критик и пианист Р. В. Геника, вспоминая о концертах девятнадцатилетнего Рахманинова в 1892 году, писал: «...уже тогда я был поражен проблесками удивительного таланта в его игре и сочинениях... Но теперь с первых же нот своей сонаты, названной им „Фауст“ и которой он открыл концерт, он всецело захватил меня своей мощной, вдохновенной игрой, в которой столько поэзии, такой преизбыток фантазии, такие новые, неслыханные приемы техники и эффекты звучности»¹⁰.

Рахманинов приезжал в различные города не только как гастролер. Он охотно встречался с представителями местной музыкальной общественности, знакомился с постановкой работы в музыкальных учреждениях, выслушивал учащихся музыкальных учебных заведений¹¹.

5 декабря Рахманинов дал фортепианный вечер из своих произведений в Петербурге и 13 декабря повторил ту же программу в Москве. Наряду со старыми своими произведениями он исполнял в этих концертах прелюдии из ор. 32. В этом же месяце он дважды выступил в концертах Московского филармонического общества — один раз как дирижер, другой раз в качестве солиста, Симфониче-

* Маршрут этой поездки был следующий: Киев (2 ноября), Харьков (5 ноября), Екатеринослав (7 ноября), Ростов-на-Дону (9 ноября), Баку (12 ноября), Тифлис (14 и 18 ноября), Харьков (22 ноября), Киев (23 ноября), Одесса (25 ноября), Вильно (28 ноября), Рига (30 ноября).

** К. М. Галкаускас — видный литовский музыкальный деятель, композитор и педагог.

ское собрание 10 декабря, которым дирижировал Рахманинов, было особенно интересно тем, что в нем участвовал Скрябин, исполнивший сольную партию своего фортепианного концерта *.

В симфоническом собрании 18 декабря под управлением Зилоти Рахманинов сыграл Первый фортепианный концерт Чайковского. Это привлекло внимание музыкальных кругов, так как московская публика имела возможность прежде слышать Рахманинова-пианиста только как исполнителя собственных произведений **. Рахманиновская интерпретация концерта Чайковского была оценена как не только совершенная по мастерству и художественной законченности, но и глубоко оригинальная, новаторская. «Никогда еще этот концерт Чайковского не был исполнен с такою тонкостью и экспрессивностью, как в этот раз», — писал один из критиков ¹². В другом отзыве мы читаем: «...рахманиновское же истолкование концерта Чайковского мало назвать безупречным — оно было вдохновенным, сильным, глубоким. Временами (середина второй части и кое-что в первой) его интерпретация отличалась от традиционной, но, как это бывает с истинно художественным исполнением, это казалось и подлинным, и прекрасным» ***¹³.

Рахманинов принял участие также в благотворительном концерте в пользу нуждающихся студентов Московского университета, который был организован по инициативе певца Г. А. Бакланова — первого исполнителя главной партии в «Скупом рыцаре» и партии Ланчотто в «Франческе да Римини». Центральным номером программы этого концерта, состоявшегося 15 декабря, был монолог Барона из «Скупого рыцаря». В концерте участвовал оркестр Кусевицкого, которым дирижировал Рахманинов. Под его управлением были исполнены также Первая сюита «Пер Гюнт» Грига и «на бис» Гопак из «Сорочинской ярмарки» Мусоргского в инструментовке Лядова.

С обычным успехом прошли два симфонических собрания Филармонического общества под управлением Рахманинова в начале 1912 года (7 и 14 января) ****. 2 февраля Рахманинов сыграл свой Второй концерт в симфоническом утре Кружка любителей русской музыки.

* Кроме скрябинского концерта в программу симфонического собрания входили Четвертая симфония Чайковского и «Дон-Жуан» Р. Штрауса.

** До этого концерт Чайковского был сыгран Рахманиновым в Киеве 2 ноября 1911 года с оркестром под управлением Л. П. Штейнберга.

*** Тот же автор писал в другом месте: «Такой вдохновенной и сильной передачи мне слышать не приходилось, хотя концерт Чайковского играется лучшими русскими и иностранными пианистами» ¹⁴.

**** Корреспондент «Русской музыкальной газеты» писал в связи с этими концертами: «У публики Рахманинов во всех его выступлениях имеет успех огромный, превращаясь положительно в московского кумира» ¹⁵.

В том же месяце он дирижировал несколькими спектаклями «Пиковой дамы» в Мариинском театре *. Несмотря на то что он должен был «на ходу» принять спектакль из рук Направника, дирижировавшего этой оперой более двадцати лет, ему удалось внести в музыкальную трактовку оперы Чайковского некоторые новые, свежие штрихи. Вместе с тем пресса отмечала большой такт и осторожность, с которыми Рахманинов подошел к своей задаче: «...Деликатный дирижер не изменил ни одного традиционного темпа оперы, а лишь кое-где, местами, пообчистил исполнение от насаженного на него от времени антихудожественного мусора в отношении всех оттенков, указанных композитором, и опера явилась в этом смысле обновленной генеральной чисткой» ¹⁶. Небольшие изменения и нюансы, внесенные Рахманиновым в привычную, сложившуюся трактовку оперы Чайковского, вдохнули в нее новую жизнь, заставили ее засверкать новыми красками. Г. Н. Тимофеев подчеркивал как важнейшее свойство Рахманинова-дирижера умение внести «тот жизненный нерв, тот интерес данного момента, который всего более заставляет слушателя переживать вместе с автором то или другое драматическое положение» ¹⁷. Другой рецензент, столь же высоко оценивая дирижерские качества Рахманинова, утверждал, что «„Пиковую даму“, как музыкальную трагедию, петербургская публика слышала, конечно, в первый раз» ¹⁸. Необычным казалось, что Рахманинов дирижировал стоя **.

Закончив сезон, в течение которого состоялось более тридцати дирижерских выступлений на симфонической эстраде и в оперном театре, Рахманинов, как и всегда, обращается мыслями к творчеству. В письме к Шагинян от 15 марта 1912 года композитор просил ее помочь ему в выборе текстов для задуманной им новой серии романсов *** ²⁰.

Начало своеобразной дружбы прославленного композитора и юной, начинающей поэтессы относится ко времени последних петербургских гастролей Рахманинова. В своих воспоминаниях о Рахманинове Шагинян подробно рассказывает об отношении к рахманиновскому творчеству той части передовой, восторженной, жаждавшей обновления, хотя политически еще совсем незрелой молодежи, к которой она причисляла и саму себя, и о том, что побудило ее обратиться с письмом к лично незнакомому ей знаменитому

* Спектакли состоялись 13, 15, 17, 20, 22 и 23 февраля.

** «В театре это ново и непривычно для глаз», — замечал рецензент «Петербургского листка» ¹⁹.

*** Из предложенных Шагинян текстов Рахманинов использовал только часть. Музыка большинства романсов этого цикла, обозначенного оп. 34, была написана в Ивановке в июне 1912 года.

музыканту. По словам писательницы, особенное впечатление на нее лично и на ее друзей, интересовавшихся музыкой, всегда производил Второй рахманиновский концерт. «До сих пор помню ощущение, с каким всякий раз я переживала этот концерт в исполнении самого Рахманинова. Глубоко современное понимание того, что такое — раскрытие в музыке жизни своего общества, запросов и характера человека своей эпохи... Все это мы слышали, когда сами играли Второй концерт... Мудрено ли, что захотелось написать Рахманинову, донести до него это отношение к нему молодежи, веру в него — живого, нужного для подлинной русской культуры» ²¹.

Рахманинова, видимо, подкупила эта молодая горячность, искренняя любовь и увлеченность его музыкой. Поэтому он сразу же с такой доброжелательной теплотой откликнулся на письмо неизвестной ему юной поклонницы, скрывшейся за псевдонимом «Re». К сожалению, те десятки писем, которые, по свидетельству самой Шагинян, были отправлены ею Рахманинову до декабря 1912 года, когда произошла ее первая личная встреча с композитором, нам неизвестны и, вероятно, не сохранились. Они могли бы послужить ценным материалом для характеристики настроений прогрессивной русской интеллигенции в начале второго десятилетия нашего века.

В сезоне 1912/13 года Рахманинов взял на себя проведение цикла симфонических собраний Московского филармонического общества, а также сольные выступления в концертах РМО. Эти обязательства не смогли быть полностью выполнены им из-за обнаружившейся болезни рук. После пяти концертов Филармонического общества * он вынужден был отказаться от дальнейшего руководства ими, и его заменил Зилоти.

Благодаря тому что за дирижерским пультом стоял Рахманинов, концерты эти приобрели исключительный интерес, хотя их программы вызвали критическое отношение. Рахманинова упрекали в том, что он не стремится к обновлению своего репертуара и порой исполняет произведения, не представляющие серьезной художественной ценности. Упреки эти только отчасти были справедливы. Так, почти у всех рецензентов вызвало протест включение в программу первого концерта «Фантастической симфонии» Берлиоза — композитора, очень любимого Рахманиновым **. Произведение это отно-

* Концерты состоялись 6, 20, 27 октября, 3 ноября и 1 декабря.

** Возражая против некоторых мыслей, высказанных М. С. Шагинян в статье о нем ²², Рахманинов писал: «Попреки про Берлиоза и Листа убеждают меня в том, что Вы относитесь отрицательно к этим композиторам. Мне остается только пожалеть, что я не так о них думаю, как Вы, или что Вы о них думаете не так, как я...» ²³.

силось критиками к разряду «музыки декоративной, не способной „трогать“ слушателей», рассчитанной «главным образом на звуковые краски». В то же время в печати отмечалось, что дирижер «извлек из красочной, в высшей степени колоритной партитуры все, что можно было извлечь»²⁴, и «в его толковании, в его тончайшей отделке каждой мелочи симфония значительно выиграла»²⁵. «...Такова уж сила дирижерского дарования Рахманинова, — признавал рецензент «Московских ведомостей», — что он и старым произведениям, известным всем и каждому, умеет сообщить ту яркость и оригинальность музыкального толкования, которые раскрывают в них новую красоту и увеличивают значительность их содержания»²⁶.

Некоторые из объявленных новинок выпали из программ, может быть, из-за недостатка времени для их разучивания, а возможно, потому, что музыка эта оказалась чуждой и несимпатичной Рахманинову (например, «Жизнь героя» Р. Штрауса, «Испанская рапсодия» Равеля). Центральное место в программах концертов занимали произведения русских композиторов (Пятая симфония Чайковского, Вторая симфония Бородина, «Сеча при Керженце» Римского-Корсакова, Вариации на тему Чайковского Аренского, «Балетная сюита» и «Весна» Глазунова). Зарубежная музыка была представлена главным образом творчеством романтиков (увертюра «Оберон» Вебера, «Шотландская симфония» Мендельсона, «Фантастическая симфония» Берлиоза, «Мазепа» Листа, «Прощание Вотана» из «Валькирии» Вагнера, «Лирическая сюита» Грига *). Несколько особняком стояли симфония g-moll Моцарта, а из новой музыки — «Тиль Эленшпигель» Р. Штрауса, неоднократно с огромным блеском исполнявшийся Рахманиновым. Из собственных произведений Рахманинова в программах фигурировало только несколько романсов, исполненных певицей И. Дуриго и Г. А. Баклановым.

В концертах принимали участие первоклассные солисты, в том числе П. Казальс и И. Гофман. Особый интерес вызвало совместное выступление двух таких популярных среди русской публики и связанных между собой тесной творческой дружбой артистов, как Рахманинов и Гофман **. Последний сыграл 20 октября с оркестровым сопровождением Рахманинова концерты Es-dur Листа и b-moll Чайковского. Пресса констатировала: «Очень многого нужно

* 22 октября Рахманинов продирижировал специальным концертом из произведений этого, любимого им, композитора: в программу концерта вошли две сюиты «Пер Гюнт», «Лирическая сюита» и Концерт для фортепиано с оркестром (солист — М. Н. Мейчик).

** Ф. Бузони, который выступал в это же время в Москве, писал 19 ноября 1912 года своей жене: «В последние дни меня посетили в Москве Иосиф Гофман и Рахманинов — два музыкальных любимца России»²⁷.

было ожидать от концерта, где встретились такие величины, как Гофман и Рахманинов, но действительность превзошла ожидания»²⁸. «Большей тонкости ансамбля трудно себе представить»²⁹.

Оценивая художественные итоги концертов Филармонического общества, проведенных Рахманиновым, тот же критик заявлял, что «все пять собраний текущего сезона являются золотой страницей в музыкальной жизни филармонии»³⁰.

23 ноября Художественным театром был организован концерт памяти неожиданно скончавшегося талантливого театрального композитора И. А. Саца. Рахманинов, связанный тесной дружбой с «художественниками», принял деятельное участие в подготовке и проведении этого концерта. Р. М. Глиэр писал в своих кратких воспоминаниях об Илье Саце: «Только при исключительной любви к покойному со стороны его друзей возможно было в такой короткий промежуток времени разобрать, привести в порядок все рукописи, переписать хоровые и оркестровые голоса и разучить еще не исполнявшиеся сочинения. В этой работе принял ближайшее участие С. В. Рахманинов. С большим вдохновением им была проведена в концерте симфоническая часть программы: сюита „Синяя птица“ и „Танец козлоногих“»³¹.

Текущая пресса тоже отмечала выдающуюся роль Рахманинова в успехе концерта. «И как все это ярко и увлекательно исполнено было под огненным управлением Рахманинова!» — восклицал Энгельс³².

Поглощенный всецело дирижированием, Рахманинов не выступал в этом сезоне как пианист, если не считать аккомпанемента певцам, участвовавшим в концертах Филармонического общества, а также А. В. Неждановой в благотворительном концерте 11 ноября в пользу слушательниц Высших женских курсов ** и Л. В. Собинову — в концерте РМО 17 ноября.

Возобновление «Скупого рыцаря» и «Франчески да Римини» на сцене Большого театра осенью 1912 года и состоявшаяся за несколько дней до этого премьера «Алеко» в Сергиевском Народном доме *** вновь привлекли внимание к оперному творчеству Рахманинова.

* Впрочем, этот критик находит, что концерт Чайковского был сыгран Гофманом «недостаточно проникновенно». В исполнении сольной партии предпочтение единодушно отдавалось Рахманинову.

** В этом же концерте Рахманинов дирижировал оркестром, исполнившим Марш Шуберта, два отрывка из «Осуждения Фауста» Берлиоза и Четырнадцатую рапсодию Листа. «Все эти сочинения, — писал Сахновский, — необыкновенно хорошо удалась С. В. Рахманинову, особенно же исключительно художественно-виртуозно прошла рапсодия. Дирижер разыграл ее на оркестре С. Кусевникова буквально как на рояле: со всеми тонкостями нюансировки и капризами ритма»³³.

*** «Алеко» был поставлен в Народном доме 20 сентября. Премьера в Большом театре состоялась 27 сентября.

Несмотря на скромные средства, которыми располагала опера Народного дома, постановка «Алеко» была сочувственно встречена музыкальной общественностью. Особенно подчеркивалась заслуга дирижера К. С. Сараджева, сумевшего при ограниченных возможностях создать музыкально хорошо сложенный спектакль *. «Алеко» шел вместе с «Иолантой». Таким образом, впервые была осуществлена воля Чайковского, выраженная им незадолго до своей смерти. У публики юношеская опера Рахманинова имела успех, но критика, отмечая искренность и мелодическую прелесть музыки, своеобразие ее инструментовки, вместе с тем указывала на отсутствие у молодого композитора достаточного опыта и «ловкости „оперного“ письма» ³⁴.

Рахманиновский спектакль Большого театра, по словам одного из критиков, «явился для публики как бы премьерой» ³⁵, так как предыдущая постановка «Скупого рыцаря» и «Франческа» в начале 1906 года прошла всего несколько раз и мало у кого осталась в памяти.

Среди исполнителей все рецензенты единодушно выделяли Бакланова, благодаря инициативе и настойчивости которого оперы Рахманинова вновь увидели свет рампы **. Впрочем, в некоторых отзывах отмечалось, что партия Малатесты ему больше удалась, нежели роль Барона в «Скупом рыцаре», — «явно требующая гения Шалыпина» ***³⁶. Из остальных исполнителей положительно оценивались Л. Н. Балановская — Франческа, А. М. Лабинский в партии ростовщика, И. В. Грызунов — Герцог, С. И. Мигай, привлечший внимание красотой и свежестью голоса в сравнительно небольшой партии Виргилия. И только А. П. Бонавич, по общему мнению, не справился с партиями Паоло и Альберта. Мастерски и с блеском дирижировал Купер, хотя по его адресу и раздавались упреки в некотором преувеличении силы звучания оркестра, который часто заглушал певцов.

Гораздо более суровую оценку получила сценическая постановка (режиссер В. П. Шкафер) опер Рахманинова, не удовлетворившая ни критику, ни самого автора. Основные возражения, как и в 1906 году, сводились к чрезмерной громоздкости оформления, не соответствующего камерному характеру произведений, и огруб-

* В газете «Русское слово» от 21 сентября сообщалось: «Автор оперы искренно заявлял, что результаты, достигнутые группой и оркестром с четырех репетиций, превзошли его ожидания».

** Г. А. Бакланов с 1909 года выступал в Большом театре только как гастролер. Он предлагал восстановить для его гастролей «Франческу да Римини» и «Скупого рыцаря» уже в 1911 году, но тогда это было отклонено дирекцией театра.

*** Энгель в обстоятельном разборе спектакля Большого театра также писал о сильном впечатлении от Бакланова — Малатесты и с оговорками оценивал его исполнение главной партии в «Скупом рыцаре» ³⁷.

ленно-«материальному» воспроизведению картин дантова ада во «Франческе». В беседе с сотрудником газеты «Утро России» Рахманинов с большой похвалой отзывался о музыкальной стороне исполнения. «Что же касается постановочной части,— говорил композитор,— то она меня, как и пять лет тому назад, когда „Франческа да Римини“ и „Скупой рыцарь“ шли впервые *, не удовлетворяла... Теперь многое сделано значительно лучше, чем пять лет тому назад, но все же эти летящие тени в прологе и эпилоге устроены чрезвычайно примитивно и некрасиво... Думаю, что „Франческу“ не скоро поставят так, как я ее себе рисую»³⁸.

Суждения критики о самих операх в общем совпадали с мнением, сложившимся после первой их постановки. Высоко оценивая чисто музыкальные их достоинства, все без исключения рецензенты отмечали «неоперность» мышления композитора, преобладание у него симфонического начала над собственно драматическим. «В опере Рахманинов — не у себя дома»³⁹, — таким был вывод одного из критиков, выразивших общую точку зрения.

Последнее выступление Рахманинова в этом сезоне, состоявшееся 1 декабря 1912 года, прошло с огромным, небывалым еще успехом **. В печати отмечалось: «Оттого ли, что это был последний концерт, или от других каких причин, но в зале было, чувствовалось приподнятое настроение»⁴⁰. «Концерт был сплошным триумфом для дирижера»⁴¹.

Спустя несколько дней после концерта Рахманинов уехал за границу. После короткой остановки в Берлине он направился в Швейцарию, где месяц отдыхал в курортной местности Ароза, а оттуда — в начале 1913 года — переехал в Рим. Здесь он принимается за новую большую творческую работу — поэму для симфонического оркестра, хора и оркестра «Колокола» на стихи Э. По в переводе К. Д. Бальмонта. Текст этот был однажды прислан Рахманинову незнакомой ему молодой девушкой, не раскрывшей своего имени ***. Стихи увлекли композитора, который нашел в них много близкого и созвучного собственным думам о человеческой жизни. Так родился замысел крупного вокально-симфонического произведения, занявшего одно из центральных по значению мест в рахманиновском творчестве. Одновременно с «Колоколами» обдумывалась и сочинялась в эскизах Вторая фортепианная соната.

* В действительности предыдущая постановка состоялась не пятью, а более чем шестью годами ранее.

** В программу концерта входили Вторая симфония Бородина, «Сеча при Керженце» Римского-Корсакова и «Весна» Глазунова. Солистом выступил Казальс, исполнивший виолончельный концерт Дворжака

*** О личности этой особы рассказывает М. Е. Букинник, у которого она занималась по виолончели⁴².

Сам Рахманинов рассказывал о своей работе над этими произведениями: «В Риме мне удалось снять ту же самую квартиру на Piazza di Spagna, которой пользовался много времени тому назад Модест Чайковский и которая служила его брату временным убежищем от его многочисленных друзей... Я жил с женой и детьми в пансионе и приходил каждое утро в эту квартиру сочинять, оставаясь здесь работать до вечера. Ничто не помогает мне так, как одиночество. Я могу сочинять только когда я совсем один и ничто не мешает извне течению моих мыслей. Квартира на Piazza di Spagna идеально соответствовала этому требованию. Все дни напролет я сидел у фортепиано или у письменного стола, и лишь когда заходящее солнце начинало золотить пинии на Monte Pincio, я откладывал перо в сторону. Здесь я работал над моей Второй фортепианной сонатой и хоровой симфонией «Колокола». Источник «Колоколов» был необычный. В течение предыдущего лета я набросал план симфонии, и однажды в это время получил анонимное письмо с просьбой прочесть чудесный бальмонтовский перевод поэмы По, которая идеально подходит для музыки и должна особенно привлечь меня. Я прочел приложенную к письму поэму и сразу решил использовать ее для симфонии в четырех частях. Траурный финал, который был здесь необходим, имел прецедент у Чайковского и не казался странным для симфонии. Я работал над этой композицией с лихорадочным жаром, и она остается одним из любимейших моих сочинений...»⁴³.

Оба сочинения, о которых говорит здесь Рахманинов, были полностью завершены им уже в России летом и осенью того же года *.

В начале следующего сезона Рахманинов вновь совершил большую концертную поездку по стране, дав в течение месяца с небольшим более двадцати концертов в разных городах, в некоторых из них впервые **. Программа его выступлений была в основном одна и та же, включая только что оконченную Вторую сонату и ряд менее крупных сочинений от ранних опусов 1890-х годов до последних фортепианных циклов ор. 32 и 33. Только в Варшаве,

* Партитура «Колоколов» была написана в Ивановке в течение июня и июля. Соната закончена уже в Москве 13 сентября 1913 года.

** Начались эти выступления Рахманинова в Курске концертом 5 октября. Далее следовали: Орел (6 октября), Смоленск (8 октября), Либава (10 октября), Рига (11 октября), Минск (13 октября), Вильно (14 октября), Лодзь (15 октября), Варшава (17 октября), Киев (19 октября), Одесса (21 октября), Кишинев (22 октября), Кременчуг (24 октября), Полтава (25 октября), Харьков (26 октября), Екатеринослав (28 октября), Таганрог (30 октября), Ростов-на-Дону (31 октября), Новочеркасск (1 ноября), Екатеринодар (3 ноября), Баку (7 ноября). Закончились гастролы концертом в Тифлисе 9 ноября.

где он задержался дольше, чем в других городах, Рахманинов выступил с оркестром, сыграв свой Второй концерт *.

В конце ноября состоялись два выступления Рахманинова в петербургских концертах Зилоти: одно — сольное (23 ноября), другое — в качестве дирижера в авторском симфоническом вечере (30 ноября). В программы этих выступлений входили новые произведения Рахманинова — Вторая фортепианная соната, уже «кобыгранная» перед тем композитором в провинции, и «Колокола», впервые прозвучавшие с концертной эстрады **.

Успех Рахманинова у петербургской публики был большой, но мнения прессы разделились. В частности, В. Г. Каратыгин отзывался на первое из названных выступлений развернутой рецензией, в которой высказывал свое решительное неприятие рахманиновского творчества ⁴⁶. Этот талантливый и широко образованный, но зачастую пристрастный в своих суждениях критик продолжал и в дальнейшем относиться к Рахманинову как к композитору с нескрываемой антипатией.

В Москве Рахманинов выступил впервые в данном сезоне 3 декабря, в основном повторив программу своего петербургского концерта 23 ноября. Как всегда, он был горячо встречен московской публикой. «Этот концерт, привлечший неисчислимое количество слушателей,— сообщал журнал «Музыка»,— подтвердил нерушимость и прочность рахманиновской популярности» ^{***46}. Не меньший успех сопровождал Рахманинова и в его выступлениях с оркестром Кусевицкого 18 декабря и в очередном симфоническом собрании Московского филармонического общества под управлением Л. Крейцера 21 декабря, где он сыграл свои Второй и Третий концерты. 14 декабря он дирижировал концертом Филармонического общества, в программу которого входили Четвертая симфония и тема с вариациями из Третьей сюиты Чайковского. «Публика горячо высказывала Рахманинову свои симпатии,— отмечал корреспон-

* Дирижировал тогдашний руководитель Варшавской филармонии З. Бирнбаум. В программу концерта входили также «Утес» и «Остров мертвых» Рахманинова и увертюра к опере «Мария» Р. Статковского. В связи с этим приездом Рахманинова в варшавской прессе появилось следующее сообщение: «Уезжая из Варшавы, С. В. взял с собой партитуры пяти симфонических поэм талантливого, безвременно погибшего в Карпатах польского композитора Мечислава Карловича, творчеством коего очень заинтересовался, намереваясь познакомить с ними в своем дирижировании московскую и петербургскую публику» ⁴⁴. Это намерение Рахманинова, однако, не было им выполнено.

** В исполнении «Колоколов» участвовали хор Марининского театра и певцы-солисты Е. И. Попова, А. Д. Александрович, П. З. Андреев. В этом же концерте исполнялись «Остров мертвых» и Второй фортепианный концерт (солист — Зилоти).

*** Та же программа с некоторыми вариантами была исполнена Рахманиновым 8 декабря в концерте в пользу слушательниц Высших женских курсов.

дент «Русской музыкальной газеты», — а он, этот страстный поклонник и последователь Чайковского, выбрал как раз те вещи, где особенно ярко развертывается его дирижерское дарование» *⁴⁷.

В начале 1914 года Рахманинов направился на гастроли в Англию, по пути дав концерт в Варшаве **. В Англии состоялось двенадцать выступлений в разных городах (Лондон, Ливерпуль, Манчестер, Шеффилд, Брэдфорд) — сольных и с оркестром. Это были последние его зарубежные концерты до перерыва, вызванного начавшейся вскоре мировой войной. «Он с большой неохотой соглашался ехать на этот раз за границу, — рассказывает С. А. Сатина. — Неожиданная смерть французского пианиста Пюньо в Москве, проболевшего около недели и умершего (дня за два-три до отъезда Рахманинова ***) в одиночестве, без друзей и помощи, в какой-то гостинице, сильно поразила Рахманинова. Ему казалось, что и с ним случится какая-нибудь катастрофа в Англии и он не вернется больше домой. К счастью, все эти опасения оказались напрасными» ⁴⁹.

По возвращении в Москву Рахманинов выступил еще в трех концертах Филармонического общества. 3 февраля были впервые в Москве исполнены «Колокола» под управлением автора.

Многочисленные концертные выступления Рахманинова у себя на родине и за рубежом в начале 1910-х годов утвердили его славу одного из величайших представителей современного пианистического и дирижерского искусства. Если в предшествующие годы, отмечая тонкую поэтичность, одухотворенность игры Рахманинова-пианиста, критика иногда находила ее чересчур камерной, интимной, лишенной необходимого для большой эстрады силы и блеска, то теперь подобные возражения отпадают. Пианистическое мастерство Рахманинова достигло высшей степени законченности и совершенства. Ему без оговорок отводится одно из крупнейших а иногда и самое крупное место среди корифеев мирового пианизма. «Решимся же прямо и определенно сказать: так в подлунном мире на фортепиано не играет никто», — заявляет Г. Прокофьев в связи

* «Четвертую симфонию Рахманинов уже играл в прошлом году, — писал Флорестан (В. В. Держановский) в «Утре России». — Но у него ее можно слушать хоть десятки раз, особенно первую часть, передаваемую с такою силою и острою выражения, нисколько, впрочем, не затемняющими ясности и четкости изложения» ⁴⁸. «С редким совершенством и убедительностью» была исполнена, по словам того же критика, тема с вариациями из Третьей сюиты. Остальные рецензенты оценивали исполнение Рахманиновым этих произведений столь же высоко.

** 10 января Рахманинов сыграл свой Второй концерт с оркестром Варшавской филармонии под управлением З. Бирнбаума, а также ряд небольших своих пьес. Кроме того, оркестром был исполнен «Утес».

*** Р. Пюньо умер в ночь на 21 декабря 1913 года по ст. стилю, то есть около трех недель до отъезда Рахманинова

с его концертом 3 декабря 1913 года⁵⁰. «Среди пианистов всего мира,— писал журнал «Музыка» тогда же,— Рахманинов в ряду первых; равный величайшим, „но только с русскою душой“»⁵¹. Каратыгин, при всей своей неприязни к рахманиновскому творчеству, до известной степени распространявшейся и на оценку его исполнительской манеры, не мог не признать: «И все же Рахманинов-пианист бесспорно должен быть отнесен к числу первоклассных отечественных артистов. В его исполнении технический элемент всегда тесно связан с художественным планом. Техника у Рахманинова большая. Художественная концепция яркая, рельефная. Их дружный союз обеспечивает Рахманинову как пианисту неизменный успех у всех музыкантов без различия партий и направлений»⁵².

Замечательная гармония и уравновешенность различных сторон огромного, неограниченного по своим возможностям пианистического мастерства Рахманинова, его умение подчинить все средства единому, строго продуманному художественному замыслу, сочетание глубокой артистической вдохновенности, яркой и напряженной экспрессии с точным расчетом и постоянным бдительным самоконтролем — таковы были источники неотразимой силы рахманиновского исполнения, позволявшей ему безраздельно властвовать над аудиторией. Вот некоторые из характеристик, дающих представление о конкретных особенностях рахманиновского пианизма: «Игра г. Рахманинова отмечена редкой среди пианистов индивидуальностью. Наравне с мощным, точно стальным, острым ударом, пианист обладает певучим, бархатным тоном. То же самое можно сказать и про ритм. Местами капризный, нервный, причудливый, местами железный, ясный и определенный»⁵³. «Упругий звук необыкновенной амплитуды. Неиссякаемый запас ритмической жизненности, энергии. Полное, мягкое, бархатное туше. Сила. Громкая затаенная страстность, обуздываемая и сдерживаемая эстетическим чувством меры, градации и красоты. И сверх всего — управляющая всеми перечисленными преимуществами, до края всю игру наполняющая глубокая художественная осмысленность»⁵⁴. Г. Прокофьев назвал Рахманинова «идеальным исполнителем-страгем», подчеркивая гибкость его исполнительских намерений, умение «сообразоваться с создавшейся обстановкой».

Исполнение являлось для Рахманинова живым и непосредственным творческим процессом. Но это отнюдь не придавало ему характер импровизации. В нем всегда присутствовали безупречное чувство формы, строгая художественная логика, твердая волевая целенаправленность. Мысль исполнителя развертывалась последовательно и напряженно, всецело покоряя слушателя и заставляя его неуклонно следовать за ее развитием. С удивительным мастер-

ством были рассчитаны и подготовлены главные кульминационные точки, аккумулировавшие максимум выразительной энергии*.

Начало нынешнего столетия было периодом необычайно высокого расцвета пианистического искусства, представленного многочисленной плеядой замечательных мастеров и художников, разнообразных по своей артистической индивидуальности, манере и стилю исполнения. Но Рахманинову отводилось среди всех них особое место. Известный харьковский критик В. И. Сокальский, выступавший под псевдонимом Дон Диез, писал в связи с рахманиновскими гастрольями в 1911 году: «Не боясь впасть в преувеличение, скажу, что даже такие титаны пианизма, как Рейзенауэр, д'Альбер, Гофман, при всем великолепии и мощной одухотворенности их игры, не волновали так сильно, не заставляли трепетать столь глубокие струны душевные,— и в памяти нашей встает образ лишь одного-единственного подобного же пианиста-чародея, с которым возможны сравнения,— это „божественный“, „несравненный“ Антон Рубинштейн...»**⁵⁶.

Сравнение Рахманинова с А. Рубинштейном мы не раз встречаем в печати тех лет. Энгель, ставящий Рахманинова как пианиста в один ряд с Листом и А. Рубинштейном, отмечает, в частности, присущую им всем «оркестральность» фортепианной игры: «Мне пришлось слышать даже мнение, что так играть, как Рахманинов, могут только люди, прошедшие через оркестр... Ибо только оркестр может научить этому богатству и красоте тембров, этой ясности и рельефности выделения голосов. Этой энергии и многообразию ритма — словом, этой сложнейшей и в то же время гармонически объединенной полиморфии фортепианного воспроизведения»⁵⁸.

То обстоятельство, что Рахманинов исполнял, за редкими исключениями, только собственные произведения, должно было, казалось, ограничивать возможности проявления его пианистического дарования. Но могучая индивидуальность гениального пианиста ощущалась во всем, что бы он ни играл. Это выделяло его среди

* Шагинян пишет, передавая содержание одной из своих бесед с Рахманиновым: «...для него каждая исполняемая вещь — это построение с кульминационной точкой... исполнитель должен уметь подойти к ней с абсолютным расчетом, абсолютной точностью, потому что если она сползет, то рассыплется все построение, вещь делается рыхлой и клочковатой и донесет до слушателя не то, что должна донести»⁵⁶.

** В другом отзыве на то же рахманиновское выступление мы читаем: «Много знаменитых пианистов-виртуозов посещало Харьков, и каждый из них то поражал, то пленял своей игрой: Гофман и Годовский — внешним блеском, колоссальной техникой и силой, Баггауз и Габрилович — глубоким исполнением, Сливинский — редкой передачей Шопена, наконец, Е. д'Альбер и Р. Пюньо — величайшим совершенством, филигранностью отделки... Что же касается С. В. Рахманинова, то он представляет собой явление исключительное, из ряда вон выходящее...»⁵⁷.

других выдающихся пианистов-композиторов той эпохи. «И Скрябин, и Метнер, и Дебюсси чаруют за фортепиано, — замечает Энгель там же, — но это пианисты для собственных сочинений... Рахманинов тоже большей частью играет собственные произведения, но с первого раза видно, что его пианизм гораздо шире их и сам по себе представляет огромную художественную силу».

Как дирижер Рахманинов, напротив, сравнительно редко выступал в эти годы с исполнением собственных произведений. И если его симфонический репертуар не был особенно широк и разнообразен, то все же он включал образцы различных эпох и стилей — от Моцарта до Скрябина и Р. Штрауса. Несмотря на возражения, которые возбуждала иногда трактовка Рахманиновым тех или иных произведений, ни у кого не вызывала сомнений его оценка как первоклассного дирижера, имеющего мало равных себе не только в России, но и во всем мире. «Да, Рахманинов — истинный божьей милостью дирижер, — признает Энгель. — ...может быть, даже единственный великий русский дирижер, которого мы можем противопоставить таким именам на Западе, как Никиш, Колонн или Малер»⁵⁹. «...Мы имеем полное право сказать, — заявлял другой известный московский критик, — что Россия дала миру великого дирижера, значение которого огромно»⁶⁰. В унисон с этими высказываниями звучит и утверждение Л. Л. Сабанеева: «Рахманинов-дирижер — это настолько своеобразное и мощное явление, что без всяких ограничений он может занять у нас в этом отношении первое место»⁶¹. Правда, это признание сопровождается оговоркой: «Но этому „первенствующему“ дирижеру не все удастся в равной мере. Классики — меньше, чем композиторы более поздних эпох. Для классиков у Рахманинова нет тонкости, нет чувства стиля, наконец, он слишком стихиен, слишком нервен и темпераментен для них».

Упрек в отсутствии тонкости и чувства стиля едва ли был достаточно обоснован по отношению к Рахманинову, исполнение которого отличалось всегда чрезвычайной тщательностью отделки, вдумчивостью и бережностью подхода к передаче своеобразных особенностей каждого исполняемого произведения *. Но, как художник ярко индивидуального склада, Рахманинов несомненно вносил в исполнительскую трактовку много своего, личного, и несовпадение творческих индивидуальностей композитора и дирижера могло приводить к известной двойственности, противоречивости эстетического впечатления.

* Н. Н. Куров, проводя сравнение между Рахманиновым и Никишем, писал: «...в работе, в постоянном совершенствовании, наконец, в добросовестности отношения к произведениям искусства Никиш безусловно уступает Рахманинову»⁶².

Наиболее полного и совершенного слияния с существом авторского замысла Рахманинову удавалось достигнуть в исполнении музыки Чайковского. Как интерпретатор гворчества гениального русского симфониста он единодушно признавался непревзойденным мастером, стоящим выше всяких сравнений. Уже были приведены некоторые свидетельства о том, как свежо и ярко звучала под управлением Рахманинова Четвертая симфония Чайковского. Не менее замечательным было исполнение Пятой симфонии, явившейся, по признанию печати, «таким праздником для нашей музыкальной публики, какой случается очень не часто»⁶³.

Рахманинов подчеркивал в музыке Чайковского драматизм, мужественную страстность, в отличие от признанного «чайковиста» Никиша, у которого этот композитор представал более мягким, созерцательно-лиричным. В одной из рецензий мы читаем по поводу рахманиновской трактовки Пятой симфонии: «Исполнение этого прекрасного сочинения г. Рахманиновым несколько расходится с передачей симфонии Никишем. Рахманинов вносит больше страстности, энергии, больше стремительности * в темпах. У Никиша более сдержанное исполнение, больше поэзии, я бы сказал — тихой грусти, некоторая замедленность в темпах»⁶⁴.

Не менее велик был Рахманинов в исполнении замечательных образцов русского эпического симфонизма — «Богатырской симфонии» Бородина, «Сечи при Керженце» Римского-Корсакова. Концерт 1 декабря 1912 года, в котором прозвучали оба эти произведения, запечатлелся у современников как одно из ярчайших дирижерских достижений Рахманинова. О нем говорили и писали как о выдающемся праздничном событии **: «Бородинская симфония произвела прямо ошеломляющее впечатление по той небывалой силе экспрессии, которую вложил в нее Рахманинов. Уже в первых тактах, с первого струнного унисона зазвучал скрытый огненный темперамент воссоздаваемого гениальнейшего образа русской эпической музыки»⁶⁵. «Вторая, h-moll'ная симфония Бородина под взмахами С. В. Рахманинова оправдала свое прозвище: „Богатырская симфония“. Могучая, эпическая сила чувствовалась в первой ее части; характерно мелькнуло „Scherzo“; привольно разлилось широкое „Andante“ и засверкал, заискрился звенящий, разгульный финал. А на всем замечался отпечаток рахманиновского проникновения в суть вещи; ярко выявленный русский стиль, блестящая форма передачи, масса чудесных деталей, темперамента, внутренняя сила без конца»⁶⁷.

* В газете здесь: «старательности» — очевидная опечатка.

** Исключением является лишь отзыв Г. Прокофьева⁶⁵, неудовлетворенность которого рахманиновским исполнением вытекала из его двойственного отношения к симфонии Бородина.



С. В. Рахманинов. 1905 г



Записка С. В. Рахманинова к Н. В. Салиной. 1906 г

Автограф



С. В. Рахманинов (сидит) с группой исполнителей
оперы „Скупой рыцарь“ в Большом театре
(стоят слева направо) П. В. Грызуннов — Герцог,
Г. А. Бакланов — Барон, А. Н. Боначич — Альбер. 1903 г.

3

I.

Moderato. (♩ = 66)

rit... a tempo

Pianoforte.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

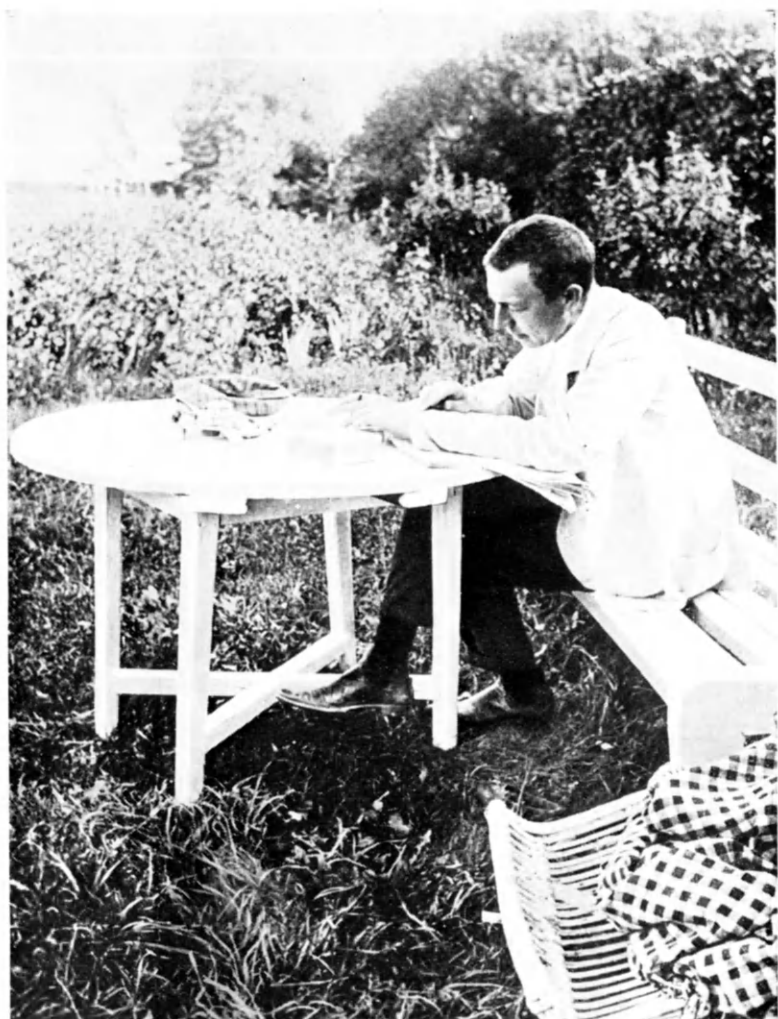
Basso.

Moderato. (♩ = 66)

rit... a tempo

Gezucht et Impressum de Breitkopf & Hartel, Leipzig

Первая страница издания Второго фортепианного концерта
С В Рахманинова с дарственной надписью С И Ганееву



С. В. Рахманинов в Ивановке 1910 г

11434

A Monsieur S. TANÉI EW.

A Monsieur S. TANÉIÉW.

Symphonie E moll

pour
grand Orchestre

par

S. RACHMANINOW

OP.27.

Partition

Prix: R. 16
Netto M. 35

Parties

Prix : R. 24
Netto M. 52

Piano a 4/ms

Prix: $\frac{R}{M}$


MOSCOUchez A. GUTHEIL,
Fournisseur de la Cour IMPÉRIALE et des Théâtres Impériaux.
BREITKOPF & HÄRTEL
LITHOGRAPHES IMPÉRIAUX DE MOSCOU.
31 Filarsky, rue de la Jeunesse, Pétrograd, Russie, 1916.
Mars, 1916. L'Imprimerie Vassilievsky, rue GENTILETTA 21, WILLY.



С В Рахманинов в автомобиле 1912 г

Первое выступление С. В. Рахмани-
нова в Америке: 4 мая 1909
(Northampton
Massachusetts)

SMITH COLLEGE CONCERT COURSE
SEASON OF 1909 AND 1910

...Piano Recital...

Sergei Rachmaninoff

A Program of Original Compositions

I.

SONATE in D minor, Opus 28

a. Allegro moderato

b. Lento

c. Allegro Vivace

II.

a. MELODIE

b. HUMORESQUE

c. BARCAROLE

d. POLICHINELLE

III.

PRELUDES

1, in B

2, in F sharp

3, in D

4, in G

The Mason & Hamlin Piano used

NOVEMBER FOURTH

NINETEEN HUNDRED NINE

Программа первого концерта С. В. Рахманинова
в Америке 1909 г.



Н К Метнер

19 10



Московское Филармоническое Общество.

Въ Воскресенье, 4-го Августа.

въ Большомъ залѣ Российскаго Благороднаго Собранія

ЭКСТРЕННОЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ.

подъ управленіемъ и съ участіемъ

С. В. РАХМАНИНОВА.

ПРОГРАММА

исключительно изъ произведеній С. В. Рахманинова.

Отдѣленіе 1-е.

1. „Острова мертвыхъ“ (Totenküen) симфоническая поэма къ картинѣ „Биспанія“.

2. Концертъ для ф-но съ орк. № 3, ор. 30 (въ 1-й разѣ).

- a) Allegro ma non tanto.
b) Intermezzo. } безъ перерыва.
c) Finale. }
Исп. авторъ.

Оркестръ, подъ управленіемъ Е. Е. Паутикова

Антракты 20 минутъ.

ВАРШАВСКАЯ ФИЛАРМОНИЯ

ЧЕТВЕРГЪ, 17 Октября 1913 г., въ 8 1/2 часовъ вечера.

КОНЦЕРТЪ

**СЕРГѢЯ
В. РАХМАНИНОВА**

при участіи Варшавскаго Филармоническаго Оркестра
подъ управленіемъ Здислава БИРНБАУМА

ПРОГРАММА.

ЧАСТЬ I-я

1. Статковскій. Увертюра къ оп. „Миръ“.
2. Рахманиновъ. 2-ой концертъ для рояля, е. moll.
I. Allegro.
II. Andante.
III. Finale.
съ аккомп. оркестра исполнитъ авторъ.

ЧАСТЬ II-я

3. Рахманиновъ. Симфоническая поэма „Острова мертвыхъ“ по сюжету картины Бэклина.
 4. Рахманиновъ. a) Deux études-Moench.
b) Deux romances.
исполнитъ на роялѣ авторъ.
- Концертный рояль К. Бехштейна, изъ магазина гг. Германъ и Гроссманъ.

Программа концерта С. В. Рахманинова 1910 г.

Программа концерта С. В. Рахманинова в Варшаве 1913 г.



А. Н. Скрябин

Clasamento
S. Pacheco, pp. 34-42

Medusa.
Lentamente, una vez.



Heinrich Schlegel

40/200

of

proposals de l'éditeur pour tous livres à l'usage de l'école.
For the English language and the first 25 titles of American Text-books London: Routledge 1905

ИЗДАНИЕ ТУХЕЛЬ.

ИЗДАНИЕ ТУТЖЕЛЪ.

9. 2008, No. 2, 21.

MANITOWOC
A.C. 9996 7 Comp

Вокализ
Авіограф

Авиграф



А. В. Нежданова

БОЛЬШОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ.

Въ Субботу 25 Марта

КОНЦЕРТЪ

С. В. Рахманинова

ПРИ УЧАСТІИ ОРКЕСТРА

БОЛЬШОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА

ПОДЪ УПРАВЛЕНІЕМЪ

Э. А. Купера.

ВЕСЬ ЧИСТЫЙ СБОРЪ СЪ КОНЦЕРТА
ОТЧИСЛЯЕТСЯ НА НУЖДЫ РУССКОЙ
АРМІИ.

Начало въ 1 час. дня.

Программа послѣдняго московскаго
концерта С. В. Рахманинова

ПРОГРАММА.

С. В. Рахманиновъ 2-ой концертъ для ф.-п.
съ орк. c-moll, op. 18.

1. Moderato.
 2. Adagio sostenuto.
 3. Allegro scherzando.
-

АНТРАКТЪ 15 минутъ.

П. И. Чайковскій Концертъ для ф.-п. съ орк.
b-moll op. 23.

1. Allegro non troppo e molto
maestoso. Allegro con spirito.
 2. Andantino semplice.
 3. Allegro con fuoco.
-

АНТРАКТЪ 15 минутъ.

Ф. Листъ Концертъ для ф.-п. съ орк. Es-dur.

1. Allegro maestoso.
 2. Quasi adagio.
 3. Allegretto vivace.
 4. Allegro marciale.
-

Рояль изъ Депо **АНДРЕЯ ДИДЕРИХСЪ.**



С В Рахманинов 1913 г

Подчеркивалось, что Рахманинову впервые удалось раскрыть все богатство, красоту и силу этой симфонии Бородина, представлявшей собой «камень преткновения для всех дирижеров»: «Рахманинов первый вышел победителем. Долго не открывавшийся Сезам перед ним открылся. Открылся во всей красоте внутреннего содержания»⁶⁸. «Никогда, кажется, h-moll'ная симфония Бородина (известная под названием „богатырской“) не исполнялась с такой экспрессией и не производила впечатления такой полноты богатырской мощи и величавости, как в этот раз»⁶⁹.

Еще более высоко оценивалась критикой рахманиновская интерпретация «Сечи при Керженце»: «Не будет ни малейшего преувеличения сказать, что исполнение „Сечи“ было гениально». «Лучше всего, однако, прошла „Сеча при Керженце“ Римского-Корсакова. Здесь картинность и яркость исполнения гениальной музыки дошли до кульминации, захватили зал».

Из зарубежных композиторов Рахманинов уделял в своей дирижерской деятельности наибольшее внимание Григу, музыка которого привлекала его особой свежестью колорита, простотой и ясностью эмоционального строя, тонким, одухотворенным лиризмом. К его исполнительским шедеврам принадлежали сюиты из музыки к «Пер Гюнту». Рахманинов охотно включал их в программы своих дирижерских выступлений, и каждый раз его исполнение вызывало чувство неожиданного радостного открытия. В связи с постановкой пьесы Г. Ибсена с музыкой Грига на сцене Художественного театра Энгель вспоминал недавнее исполнение этой музыки под управлением Рахманинова, восклицая: «Как это было прекрасно — без оговорок прекрасно! Гениальная музыка Грига сбросила с себя шелуху заигранности, заблагоухала свежестью первого дня творения, зажглась тем неотразимым обаянием красоты и силы, которое таится только в истинно великих художественных достижениях»⁷⁰. Некоторые части сюиты были проведены, по признанию другого критика, «поистине с предельным совершенством: дальше в смысле тонкости нюансов и увлекательности идти, кажется, некуда»⁷¹.

Симфонические поэмы Р. Штрауса «Дон-Жуан» и «Тиль Эленшпигель», входившие в постоянный симфонический репертуар Рахманинова, служили ему не только поводом блеснуть своей великолепной дирижерской техникой, но и материалом для осуществления более высоких художественных замыслов. Показательно сравнение исполнительской трактовки «Дон-Жуана» Никишем и Рахманиновым, которое мы находим в одной из рецензий. Не зная, кому из этих двух замечательных мастеров отдать в данном случае предпочтение, критик пишет: «Если у Никиша замечалось какое-то особое *brío* передачи, то у Рахманинова она поражала своим бла-

городством, изящной мужественностью и горячей убедительностью»⁷².

Наибольшие разногласия вызвала рахманиновская интерпретация симфонии g-moll Моцарта. В прессе высказывались радикально противоположные оценки. Одни рецензенты считали ее неудачей Рахманинова: «дирижер взял какие-то замедленные темпы и отнесся к своей задаче несколько формально»⁷³; «симфония Моцарта... не для Рахманинова... вышла грузноватой, утратила свою легкость и наивность»⁷⁴; «академически-суховатое и весьма тяжеловесное исполнение симфонии Моцарта»⁷⁵. Другие, наоборот, отмечали, что дирижеру удалось вдохнуть в произведение новую жизнь, не нарушив классической ясности моцартовского стиля: «отмечу симфонию g-moll Моцарта, классически просто, хотя несколько резко по звучности проведенную г. Рахманиновым»⁷⁶; «старушка-симфония Моцарта... предстала перед слушателями преобразенная, как бы помолодевшая на много лет, с особою значительностью внутреннего содержания и с увеличенною силою выражения»⁷⁷.

Из этих отзывов можно сделать вывод, что рахманиновская трактовка симфонии Моцарта не укладывалась в рамки установившихся традиционных норм ее исполнения, отличаясь большим индивидуальным своеобразием, повышенной силой и экспрессивностью звучания. Впрочем, такой строгий академический музыкант, как Гольденвейзер, пишет о «совершенно незабываемом впечатлении» от этой симфонии под управлением Рахманинова⁷⁸.

Новый этап в творчестве Рахманинова

Начало 1910-х годов было одним из сложных периодов в творческом развитии Рахманинова. В его произведениях этих лет явно выступают симптомы назревающего перелома. Многие в них не укладывались в рамки привычного представления о Рахманинове как о «певце интимных настроений», художнике лирического склада, склонном к элегическому раздумью или светлой поэтической мечтательности. Было очевидно, что композитор переживает полосу исканий, стремится выйти за пределы того круга настроений и образов, в границах которого развивалось его творчество до сих пор. То новое, что слышалось в музыке Рахманинова, не всегда находило сочувствие даже у наиболее горячих его приверженцев.

Так, после первого авторского исполнения в Москве некоторых прелюдий из ор. 32 и этюдов-картин следующего опуса Энгель писал: «...жаль становится и самой пьесы, и композитора, не выпускающего пера из рук даже и тогда, когда уже „не требует поэта

к священной жертве Аполлон". И Аполлон мстит за это преобладанием формального, хотя бы и блестящего, развития над неотразимой силой стихийно быющего ключом духа. Это преобладание не раз замечается в двух последних opus'ах Рахманинова⁷⁹. «В них не чувствуется,— замечает другой рецензент,— того вдохновения, той искренности, которыми, если можно так выразиться, напоены прежние сочинения композитора»⁸⁰.

Аналогичные суждения высказывались и по поводу Второй фортепианной сонаты, написанной в 1913 году. «Соната,— писал Б. Д. Тюнеев,— произведение зрелого и большого таланта... Но Рахманинова-лирика вы найдете в ней в очень малой дозе, скорее наоборот: какая-то внутренняя сдержанность, суровость и углубленность. Автор больше говорит от разума — разуму, чем от сердца — сердцу»⁸². Известную рационалистичность музыки, скупость лирической экспрессии в рахманиновской сонате подчеркивал и Энгель. Он отзывался об этом произведении уважительно, но сдержанно: «серьезность мысли, мастерская разработка, превосходный фортепианный стиль, словом, много „ума холодных наблюдений“, но — уввы! — мало „сердца горестных замет“»⁸³.

Наиболее крупное из произведений Рахманинова этих лет, «Колокола», дало повод с еще большей определенностью говорить об отходе композитора от привычного для него строя образов и о вступлении в новую фазу развития своего творчества. Отношение критики к рахманиновской вокально-симфонической поэме было двойственным и противоречивым. Новое произведение нашло и горячих сторонников, которые рассматривали его появление как выдающееся событие музыкальной жизни**, и решительных противников, находивших, что автора постигла явная неудача в воплощении его замысла***. Многие отзывы носили половинчатый характер и, отдавая должное высокому мастерству композитора и серьезности его намерений, содержали довольно резкие критические суждения о произведении.

* Можно сослаться и на мнение Л. Л. Сабанеева, который считал, что в этюдах-картинах «сравнительно мало сказывается типичная физиономия Рахманинова. В них не наблюдается его элегичности, лиризма, вообще тех черт, которые роднят его творчество с творчеством Чайковского и обычно заставляют его ставить рядом с этим композитором»⁸¹.

** «30 ноября 1913 года (день первого исполнения «Колоколов» в Петербурге.— Ю. К.), — по утверждению Б. Д. Тюнеева, — без сомнения, будет памятным днем для всех искренних почитателей прекрасного таланта С. Рахманинова»⁸⁴.

*** Сурово отнесся к «Колоколам» Н. Я. Мясковский, который дал уничижающий отзыв об этом произведении Рахманинова на страницах журнала «Музыка»⁸⁵. Чувствуя резкость своего тона, он признавался: «Нам больно писать о впечатлении, произведенном „Колоколами“, но раз мы о них заговорили — иначе высказаться не можем, хотя знаем, что, будучи в числе рьяных сторонников этого композитора, даем своим отрицательным отзывом лишнее оружие в руки его противников».

Но при разности оценок большинство критиков сходилось на том, что в «Колоколах» Рахманинов вступил на новый путь и отказался от многого, что было свойственно его творчеству в прошлом. «В „Колоколах“ нет и следа того мечтательного лирика с мягкими элегическими полутенями, напоминающими школу Чайковского, каковым и был Рахманинов раньше...»⁸⁶. «...Пора признать, что духовная связь творчества Рахманинова с Чайковским окончательно порвалась и что перед нами встает во весь рост новое, никакому кумиру не закрепощенное...»⁸⁷. Рецензент газеты «Раннее утро» в связи с первым московским исполнением «Колоколов» 8 февраля 1914 года бросал общий взгляд на эволюцию рахманиновского творчества за последние годы: «Рахманинов как будто стал искать новых настроений, новой манеры выражения своих мыслей. Это своего рода „брожение“ сказалось за последние годы на его фортепианных вещах... По-видимому, автор стоял на рубеже, на перепутье. Не удивительно, что появление „Колоколов“ на текст Эдгара По возбудило всеобщий интерес... Вы чувствуете здесь перерождающийся, новый стиль Рахманинова, ничего общего с стилем Чайковского не имеющий. И в этом, мне кажется, главное значение „Колоколов“ для композитора»⁸⁸.

В этих критических высказываниях есть ряд крайностей и преувеличений; не всегда правильно и достаточно глубоко оценивается значение тех стилистических сдвигов, которые можно было ощутить в последних рахманиновских произведениях. Но в целом критика верно угадывала наступление какого-то нового, еще, быть может, недостаточно определившегося этапа творческой эволюции композитора. Этот новый этап не означал коренной «смены эстетических вех» и разрыва с прошлым. Многие из того, что обращало на себя внимание в сочинениях 1910—1913 годов, подготавливалось в творчестве Рахманинова уже раньше. Меняется лишь соотношение разных образных сфер: одни черты выступают рельефнее и резче, другие, наоборот, несколько ступшеваются, характер музыки становится одновременно и более рационалистически-строгим и чрезвычайно сгущенным, конденсированным по выражению.

Поиски обновления своего музыкального языка и образного строя музыки, принимающие у Рахманинова особенно интенсивный характер после Третьего концерта, были связаны с общими процессами развития русской художественной культуры в эту пору. 1910 год часто отмечался как «узловой», критический для русской литературы и искусства. Его переломное значение настойчиво подчеркивает Блок в предисловии к поэме «Возмездие», которая именно тогда была задумана и начала создаваться. «1910 год — это смерть Комиссаржевской, смерть Врубеля и смерть Толстого. С Комиссаржевской умерла лирическая юта на сцене; с Врубелем — гро-

материальный личный мир художника, безумное упорство, ненасытность исканий — вплоть до помешательства. С Толстым умерла человеческая нежность — мудрая человечность. Далее, 1910 год — это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму, и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма. Лозунгом первого из этих направлений был человек — но какой-то уже другой человек, вовсе без человечности, какой-то „первозданный Адам“»⁹⁹.

Дело, конечно, не в тех «трех смертях», о которых пишет Блок в первых строках приведенной цитаты и совпадение которых явилось результатом случайности. Для Блока каждое из называемых им имен было неким символом, как указывал сам поэт в статье, написанной под свежим впечатлением смерти Комиссаржевской. Великая актриса символизировала для него «голос весны», цветение «вечной юности», немеркнущую веру в торжество добра и света. Врубель был для Блока не только гениальным художником, но и «вестником», увидевшим золотой отблеск посреди «мировой ночи». Толстого он воспринимал как высшее, совершеннейшее воплощение того действительного гуманизма, великой и страстной любви к человеку, которая одухотворяла всю русскую классическую литературу.

Блок пишет не как исследователь, а как поэт, в его характеристике эпохи много субъективного, много метафорически-образных моментов, не допускающих чересчур прямолинейного, буквального толкования. Ценность блоковского высказывания в том, что оно освещает как бы «изнутри» некоторые процессы в русской художественной жизни рассматриваемого периода.

Общий смысл их заключался в кризисе романтических тенденций, окрашивавших многие явления русской литературы и искусства на рубеже столетий. Лирика не умирает вместе с Комиссаржевской в 1910 году, но она изменяет свой характер, становясь, с одной стороны, более активной, гражданской (у самого Блока, особенно же у выступающего на сцену Маяковского), иногда открыто агитационной, а в других своих проявлениях сугубо утонченной, замкнутой и далекой от жизни. Новый революционный подъем рождал настроения бодрой уверенности, действительного оптимизма и вместе с тем усиливал ощущение близящейся катастрофы, страх перед неизвестным будущим. Отсюда нарастание мрачных трагических настроений даже у некоторых прогрессивно мыслящих художников. До крайности обостряются все противоречия, следствием чего являлась резкая дифференциация направлений в искусстве.

Все это отражалось на характере эстетических суждений и оценок. То, что еще недавно представлялось новым и вызывало

споры, начинает порой казаться уже не отвечающим современному восприятию.

В свете этой эволюции взглядов меняется отношение и к творчеству Рахманинова. Если в более ранние годы его музыка вызывала иногда упреки в «декадентстве», неоправданном нарушении привычных норм и традиций, то теперь для известной части музыкантов она становится пройденным этапом, искусством вчерашнего дня. Об этой ее «минувшей передовитости» писал, в связи с возобновлением в 1912 году на сцене Большого театра «Скупого рыцаря» и «Франчески», Сабанев, суждение которого тем более показательное в данном случае, что он не скрывал своей личной антипатии к Рахманинову как к композитору. Высказывая обычные критические замечания относительно «нетеатральности» рахманиновской музыки, Сабанев продолжает: «Но для музыканта-ценителя эта музыка значительна и ценна. Особенно если принять во внимание то время, когда она появилась на свет. Тогда она была не только значительна, как всякое мастерское произведение, она была оригинальна и нова. Нова гармонически и мелодически, ибо в сущности только в самое последнее время гармония и фактура Рахманинова отстала от века, ушедшего вперед с непредвиденной скоростью»⁹⁰.

Критерием определения «современности» или «несовременности» того или другого произведения становится для Сабанева позднее скрябинское творчество. Противопоставление Скрябина и Рахманинова, как представителей двух различных, непримиримых между собой направлений в музыкальном творчестве, становится в это время почти общим местом. Вокруг этих композиторов образуются группы сторонников и приверженцев, для которых имена их являлись своего рода «боевым знаменем». Фанатические «скрябинисты» полностью отвергали Рахманинова, иногда даже отказывая ему в сколько-нибудь значительном композиторском даровании, поклонники же рахманиновского творчества, хотя и не столь резко и категорично, осуждали тот путь, по которому пошел Скрябин начиная с «Поэмы экстаза» и «Прометея», считали этот путь продуктом заблуждения и вредоносного воздействия ложных эстетических теорий.

Пресса постоянно и по любому поводу возвращалась к этой «контроверзе». Наиболее прямо и остро поставлен вопрос в статье Сабанева «Скрябин и Рахманинов», которая была напечатана в журнале «Музыка» в связи с концертом под управлением Сараджева в Алексеевском Народном доме 5 мая 1912 года, посвященном творчеству этих двух композиторов*. Свою статью автор начинает

* Сама программа концерта, включавшая по преимуществу ранние, порой недостаточно зрелые произведения обоих композиторов (Каприччио на цыганские темы и Второй фортепианный концерт Рахманинова, «Мечты» и Первая симфония Скрябина), давала мало оснований для такого противопоставления.

с констатации, что «Скрябин и Рахманинов — два „властителя музыкальных дум“ современного русского музыкального мира», которые «делают между собой гегемонию» в области музыки⁹¹. Не приемля творческого направления Рахманинова, Сабанеев, как и в цитированной выше рецензии, подчеркивает крупные масштабы его композиторского дарования. «Было бы крайне несправедливо отказать Рахманинову в огромном даровании, как это делают некоторые, преимущественно петербургские, критики», — замечает автор статьи, делая явный выпад в сторону Каратыгина. Превращение Рахманинова из «новатора» в «традиционалиста» явилось, по мнению Сабанеева, результатом того, что композитор не смог поспеть в своем развитии за стремительным обновлением музыкального языка на протяжении последнего десятилетия.

Надо подчеркнуть, что эта негативная оценка того, что еще вчера казалось новым, смелым и оригинальным, распространялась отчасти и на Скрябина. Каратыгин, восторженно приветствовавший появление «Прометея» и произведений, в окружении которых была создана скрябинская «Поэма огня», все с большей сдержанностью и даже предубеждением начинает относиться к Скрябину раннего и среднего периода. «К сожалению, — замечает он однажды, — неуклонная последовательность в развитии звукозерцания Скрябина имеет и свои невыгоды: ранние его вещи перед лицом позднейших теряют свою цену, так как представляются лишь несовершенными их эмбрионами»⁹². Это замечание было высказано по поводу Первой симфонии Скрябина, которая, как утверждал Каратыгин, «совсем утратила свое обаяние рядом с „Прометеем“...» А еще двумя годами ранее он высказывался подобным же образом о Второй скрябинской симфонии: «Но вот что ужасно: до какой степени проигрывает каждое произведение Скрябина по сравнению с последующими*. Когда-то мы восхищались 2-й, даже 1-й симфонией его. А теперь? Исполненная рядом с „Прометеем“... 2-я симфония производит ныне впечатление — страшно сказать — „поэмы воды“...»⁹³.

Критические высказывания Каратыгина, касающиеся раннего скрябинского творчества, во многом сходны с теми упреками, которые выдвигались им по адресу Рахманинова. В музыке обоих композиторов для него оказывались неприемлемыми романтическая приподнятость чувств, открытость выражения, яркая заостренность эмоциональных контрастов — то, что он определяет словом «патетизм». На эту склонность к аффектации он указывал как на черту, родственную обоим композиторам⁹⁴. Правда, Каратыгин делает при этом оговорку: ему кажется «странный психологической загад-

* В газете явно ошибочно напечатано «предыдущими» вместо «последующими».

кой», что при всей взвинченности эмоций Скрябина его музыка производит впечатление «искренности и силы», рахманиновская же патетика, несмотря на стремление композитора быть искренним, «душевным», часто кажется ходульной. Думается, что решение этой загадки следует искать в плоскости личных, субъективных вкусов и склонностей критика.

Рядом с именами Рахманинова и Скрябина в начале 1910-х годов все чаще ставится имя Н. К. Метнера. Это сопоставление мы находим в рецензии Сахновского на авторский концерт Метнера в феврале 1912 года, где он дает сравнительную характеристику творчества трех названных композиторов, говоря о них как о «трех совершенно различных по духу индивидуальностях, но индивидуальностях исключительной силы таланта»⁶⁵. Несколько позже В. В. Держановский писал о «созвездии среднего поколения современных русских композиторов: Скрябин — Рахманинов — Метнер»⁶⁶.

Их относительное значение оценивалось различно в зависимости от общих позиций того или другого критика. Иногда Рахманинова и Метнера объединяли как художников, защищающих и отстаивающих здоровые основы «истинного», человеческого искусства, в противовес болезненному «модернизму» Скрябина*. В то же время подчеркивалась известная обособленность положения Метнера в русской музыке, своеобразие его облика, одинаково несхожего с творческими индивидуальностями обоих его великих современников**.

Личное и творческое сближение Рахманинова с Метнером началось в 1913 году***. Отношения их были сложными и не всегда, быть может, вполне откровенными. Высоко ценя Метнера как музыканта и уважая его глубокую внутреннюю честность, серьезность отношения к искусству, Рахманинов вместе с тем находил в нем, как в человеке и художнике, чуждые себе черты. Господствовавшая в доме Метнеров атмосфера рафинированного интеллектуализма и элитарности пугала и отталкивала Рахманинова. Поэтому он так упорно противился вхождению в эту среду. В ответ на письмо Шагинян, усиленно старавшейся сблизить двух композиторов, он писал: «Я его очень люблю, очень уважаю и, говоря чистосердечно

* В наиболее крайней форме выражена эта мысль в интересной, но весьма субъективной статье Шагинян о Рахманинове. Находя в творчестве Скрябина процесс «обесчеловечивания современной музыки», она пишет: «... теперь мы присутствуем... при борьбе за искусство музыки: Рахманинов и Николай Метнер ведут эту борьбу, каждый за свой страх, своими средствами и в одиночку...»⁶⁷.

** Сахновский в цитированной статье писал: «Метнер, в противоположность двум первым (то есть Рахманинову и Скрябину.— Ю. К.), философ... Его сфера — это созерцание...»

*** См. воспоминания М. С. Шагинян о Рахманинове⁶⁸.

(как, впрочем, и всегда с Вами), считаю его самым талантливым из всех современных композиторов... Что же касается общества Метнера, то бог с ним. Я их всех боюсь...»⁹⁹.

Такому опасливому и неприязненному отношению Рахманинова к «обществу Метнера» несомненно способствовала книга старшего из братьев, Э. К. Метнера, «Модернизм и музыка», вышедшая в свет в 1912 году под псевдонимом Вольфинг. Книга эта, наполненная претенциозной, туманной философичностью и реакционно-идеалистическими рассуждениями об искусстве, вызвала активное неприятие Рахманинова*. И хотя Н. К. Метнер не во всем разделял взгляды своего брата, Рахманинов не без основания мог усмотреть в книге последнего отражение тех тенденций, которые культивировались вообще в чрезвычайно дружном и спаянном семействе Метнеров**.

Настоящей тесной дружбы, при которой люди становятся вполне откровенными друг с другом и чувствуют себя во взаимном общении совершенно непринужденно, у Рахманинова с Метнером не могло сложиться. Слишком несходны были их характеры, темпераменты, восприятие жизни. Их обоюдная симпатия основывалась в значительной степени на «влечении по контрасту». Рахманинова привлекала в Метнере его душевная крепость, бодрость духа, здоровая цельность натуры, и вместе с тем он чувствовал во всем этом нечто далекое и чуждое себе, чего он никогда не мог бы с ним разделить. Об этом он прямо писал Шагинян в письме от 8 мая 1912 года. Метнер, по его словам, — «один из тех редких людей, — как музыкант и человек, — которые выигрывают тем более, чем ближе к ним подходишь. Удел немногих! И да благо ему будет. Но то Метнер: молодой, здоровый, бодрый, сильный, с оружием — лирой в руках. А я душевно-больной...»¹⁰².

Глубоко впечатлительный, остро реагировавший на все явления действительности с ее трудностями, невзгодами и противоречиями, постоянно колеблющийся, раздвоенный и сомневающийся, Рахманинов не в состоянии был, подобно Метнеру, замкнуться в сфере высоких художественных помыслов и отгородиться от многого, что его окружало. Рахманинову было чуждо жреческое отношение к искусству. Всегда обращенный в своем творчестве к людям, он нуждался в постоянном общении с широким кругом слушателей,

* В письме к Шагинян от 12 ноября 1912 года Рахманинов кратко, но категорично заявляет: «Мне книга не нравится»¹⁰⁰.

** В письме к Рахманинову, написанном много позже (апрель 1932 года), Э. К. Метнер указывал, что Вольфинг — это было семейное прозвище, а не только его личный псевдоним. В ряде мест книги, по его словам, мысли, принадлежащие ему и Н. К. Метнеру, сливаются между собой до такой степени, что не представляется возможным разделить принадлежащее тому или другому из них. Глубокие музыкальные познания младшего брата и философско-литературная эрудиция старшего как бы дополняли друг друга¹⁰¹.

в живом, непосредственном отклике на свои произведения. То, в чем Метнер склонен был подчас видеть досадную уступку «эстрадной виртуозности»*, на самом деле являлось одним из коренных и неотъемлемых свойств натуры Рахманинова как художника.

Более тесное общение Рахманинова с Метнером, устаюжившееся в этот период, не осталось без последствий и для их творчества. Следы взаимного влияния заметны в произведениях обоих композиторов: фактура, а отчасти и гармонический язык сочинений Рахманинова, написанных в эти годы, иногда приближаются к метнеровским; у Метнера же встречаются моменты «открытой» по выражению, сердечной лирики, напоминающей Рахманинова**. Но это не снимало глубоких расхождений в основной направленности их творчества и эстетических взглядов.

С начала второго десятилетия XX века все большее внимание привлекает к себе творчество молодых композиторов, имена которых незадолго до того появляются на горизонте русской музыкальной жизни, и прежде всего И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева. С деятельностью этих двух композиторов, которые сами по себе были очень различни, связан новый этап развития русской (и не только русской!) музыки, в известном смысле противостоявший предшествующему периоду. Мастера «среднего поколения» — Метнер, Рахманинов, Скрябин — в той или иной степени оставались связаны с эстетикой романтизма и творческими принципами романтического искусства (только у позднего Скрябина эти принципы изживаются и переходят в иное художественное качество, что ставило его в особое положение по отношению к остальным представителям этой триады). Между тем одним из лозунгов новых течений, выступавших на сцену в эти годы, становится антиромантизм, проявлявшийся часто в демонстративно подчеркнутой форме.

В отношениях между «молодыми» и «зрелыми» момент «отталкивания», взаимного отрицания был преобладающим. В восприятии композиторов нового, молодого поколения творчество их старших современников было пройденной ступенью, порой даже чем-то отжившим, архаическим. Со своей стороны, эти «старшие» не могли

* А. Суан, лично близкий на протяжении многих лет обоим композиторам, свидетельствует: «Правда, Метнер уверял, что Рахманинов музыкант божьей милостью, но упрекал его в том, что он расходует свой талант не всегда на истинные цели, и сожалел о его отклонениях в сферу модного и популярного: „...я знаю Рахманинова с молодых лет, вся моя жизнь протекала рядом с его жизнью, но я ни с кем так мало не беседовал по музыкальным вопросам, как с ним...“ Так высказывался он постоянно»¹⁰³.

** Последнее отметил в свое время еще Каратыгин, хотя со свойственной ему предвзятостью по отношению к обоим композиторам писал в критически-уничтожительном тоне: «Попадают изредка фразы рахманиновского типа, поверхностно-страстные, вульгарно-патетические. Это неприятно»¹⁰⁴.

понять, а тем более принять, смелого новаторства тех, кто был исторически призван сменить их на аванпосте музыкального развития. Обычный в истории «конфликт поколений» проявляется в эту переломную для всего европейского искусства пору с большой остротой и силой.

Это не исключало наличия преемственности. Так, в литературе неоднократно указывалось на то, что в «Жар-птице» Стравинского можно обнаружить влияние гармонического языка Скрябина*. Молодой Прокофьев увлекался некоторыми сочинениями Рахманинова. Рекомендую своему другу В. М. Морозову познакомиться со Вторым рахманиновским концертом, он замечает: «Очень красивый и известный концерт»¹⁰⁸. В другой раз, перечисляя в письме к тому же адресату ряд фортепианных концертов, которые он учил в классе А. Н. Есиповой, и в том числе Первый и Второй концерты Рахманинова, Прокофьев писал: «Эти два последних замечательно обаятельны, особенно 2-й; если не ошибаюсь, то ты этот последний не раскусил и бросил; так попытайся еще раз, чтобы не быть глупым»¹⁰⁹.

Сложная, противоречивая обстановка напряженных исканий, столкновения и борьбы разных течений, складывавшаяся в русской музыке на пороге второго десятилетия нашего века, прямо или косвенно оказывала влияние и на творчество Рахманинова. Музыкальная критика того времени, констатируя происходящие в нем изменения, часто видела в них только отказ от некоторых присущих Рахманинову как композитору свойств, благодаря которым его произведения стали так близки и дороги широкому кругу людей. В этом была доля истины, но лишь некоторая доля. Утверждение чего-либо нового всегда бывает связано с частичными потерями. В произведениях Рахманинова этого периода сравнительно редки страницы того тихого, ласкового лиризма, которыми так пленяют многие из более ранних сочинений композитора. Вместе с тем его музыка приобретает новые качества. В ней, с одной стороны, усиливается значение эпических образов, окрашенных в мужественные, героические тона, иногда празднично, торжественно звучащих, что было связано с настойчивыми поисками положительного, утверждающего начала, источником которого для Рахманинова служили прежде всего народная жизнь, русский богатырский эпос. А с другой стороны, сгущаются мрачные трагические настроения, дости-

* Одним из первых на это обратил внимание известный апологет Скрябина Б. Ф. Шлецер, ставший после смерти этого композитора столь же ревностным пропагандистом Стравинского¹⁰⁵. Сам Стравинский отмечал «незначительное влияние Скрябина... в пианистическом почерке моих этюдов op. 7»¹⁰⁶. Любопытно сообщение Р. Крафта, сделанное будто бы со слов самого Стравинского, о том, что он по совету Рахманинова изменил заключительный такт «Весны священной»¹⁰⁷. Впрочем, нигде больше Стравинский не говорил о своих встречах с Рахманиновым в молодые годы.

гающие иногда почти масштабов «космического пессимизма» (как выразился Горький о Л. Андрееве). Подобные настроения рождались ощущением неразрешимости жизненных противоречий, страхом перед темными сторонами человеческого бытия, сознанием своего бессилия изменить что-либо в установившемся ходе вещей, приобретавшем подчас характер фатальной обреченности. Активный порыв, воля к действию и полная безнадежности резиньяция, смирение перед роком — таковы эмоциональные полюсы рахманиновского творчества этих лет.

Лирика Рахманинова, становясь менее открытой и экспансивной, вместе с тем насыщается сгущенной, конденсированной экспрессией. Выражение чувства заостряется и интенсифицируется. Это сказывается на характере рахманиновской мелодики. Широко протяженные мелодические построения песенного типа большей частью уступают место кратким, подчеркнуто экспрессивным декламационным фразам (здесь можно установить известный параллелизм с эволюцией мелодики Скрябина). Особую «весомость» приобретает отдельные интонации. В произведениях малой формы (прелюдии, этюды-картины) один характерный мелодический оборот становится иногда основой целой пьесы.

Новые черты замечаются в гармоническом языке и фактуре произведений Рахманинова. Не отказываясь от основ тонального мышления, он значительно раздвигает рамки тональности за счет аккордов, находящихся в отдаленной связи с ее главными функциями, и длительного избегания устойчивых разрешений, усложняет структуру отдельных созвучий. В то же время для него остается характерным тяготение к ясной диатонике, приобретающей особую терпкость благодаря обилию внеаккордовых звуков.

Чрезвычайно важное значение приобретает в этих рахманиновских сочинениях ритм, иногда причудливо-узорчатый, сложный по рисунку (в чем, быть может, сказывается известное влияние Метнера), порою же, наоборот, элементарно четкий, «ударный». Возрастающая роль ритмического начала является одним из моментов, сближавших Рахманинова с новыми музыкальными течениями предреволюционных лет*.

Наконец, увеличивается значение красочных элементов звучания. Несмотря на то что эстетика и творческий метод импрессионизма всегда оставались чужды Рахманинову, он (в отличие, например, от Метнера) открыто шел навстречу «живописным тенден-

* Напомню строки из цитированного выше предисловия Блока к поэме «Возмездие», где он говорит о «музыкальном и мускульном» сознании эпохи, характеризуя внутренний ритм своей поэмы, связанный с ее основной идеей и темой, как «ритмическое и постепенное нарастание мускулов».

циям» своего времени *, усваивая многие из новейших колористических достижений в области гармонии и инструментовки. Это способствовало обогащению рахманиновской звуковой палитры, на которой появляются новые, более разнообразные краски, отличающиеся иногда декоративной яркостью и броскостью, иногда же, наоборот, легким, воздушным характером, изысканной тонкостью нюансов.

Фортепианные произведения 1910—1913 годов

Постоянно жалуясь на трудности сочинения фортепианных пьес небольшого масштаба**, он тем не менее уделял много внимания этому жанру. Возросший объем концертной деятельности вызывал необходимость расширения его концертного пианистического репертуара. Три фортепианных опуса, созданных Рахманиновым в обозначенный промежуток времени — цикл прелюдий op. 32, цикл этюдов-картин op. 33 и Вторая соната b-moll op. 36, — характеризуют великолепный расцвет рахманиновского пианизма.

Серия *прелюдий op. 32*, написанных в 1910 году, состоит из тринадцати пьес. Такая «некруглая» цифра объясняется тем, что вместе с ранее созданными фортепианными прелюдиями Рахманинова (cis-moll op. 3 и десять прелюдий op. 23) эта новая их группа образовывала законченный цикл из двадцати четырех пьес во всех мажорных и минорных тональностях. Вместе с тем этот опус обладает и известной степенью внутренней законченности. Так, первая прелюдия C-dur, с ее энергичными, стремительными взлетами, носит явственно выраженный «вступительный» характер. Последняя же, торжественная и величественная прелюдия Des-dur звучит монументальной концовкой. Как и в op. 23, в этом цикле наблюдается парная группировка пьес, объединяемая близким тональным родством (чаще всего сопоставление одноименных тональностей) или какими-либо другими признаками, например, прелюдии E-dur и e-moll, f-moll и F-dur, a-moll и A-dur, h-moll и H-dur***.

* «...Мы живем в расцвет чисто живописных тенденций, — писал Мясковский в 1913 году, — почти все силы нашего восприятия и исканий направлены в сторону колорита, внешней красоты и яркости звучания...»¹¹⁰. Высказывание это носит полемический характер и потому, возможно, несколько односторонне заострено. В несомненной связи с этой позицией стоит и резко отрицательный отзыв Мясковского о рахманиновских «Колоколах».

** «...Хуже всего идет дело с мелкими фортепианными вещами. Не люблю я этого занятия, и тяжело оно у меня идет», — писал Рахманинов Морозову в письме от 31 июля 1910 года, работая над циклом прелюдий op. 32¹¹¹.

*** Впрочем, эти объединяющие моменты в цикле довольно условны. Сам Рахманинов никогда не исполнял все прелюдии данного опуса подряд, как единый, последовательный цикл.

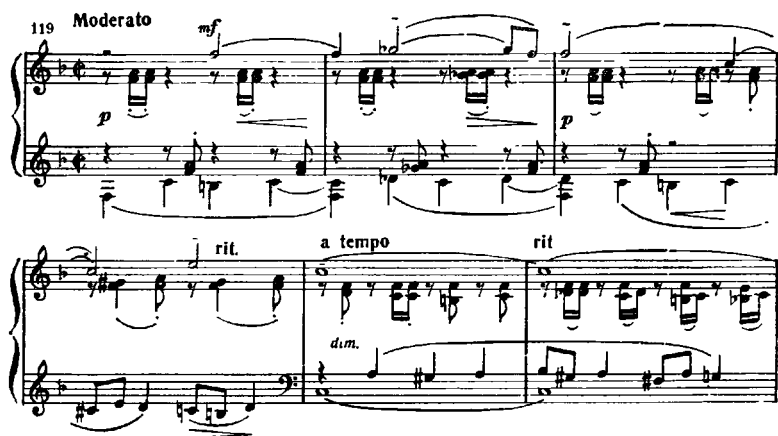
При сравнении этого опуса с предыдущим циклом прелюдий Рахманинова наглядно обнаруживаются изменения в соотношении различных образных сфер его творчества. Лирические настроения занимают в новом цикле относительно небольшое место. Преобладают образы сумрачного, тревожно-драматического или мужественно-эпического характера, среди которых встречаются только островки проникновенного, задушевного лиризма. К ним относится прежде всего поэтичнейшая *прелюдия G-dur* — один из шедевров светлой, задумчивой рахманиновской лирики.

Но и в этой пьесе можно ощутить некоторые новые стилистические черты. Они проявляются в известной графичности фактуры и холодноватости колорита. Манера изложения легкая и прозрачная, в гармонии господствует ясная диатоника. Обращает на себя внимание динамическая «одноплановость» звучания: на протяжении почти всей пьесы выдерживается тихая звучность с колебаниями оттенков от *p* до *ppp*, и только в одном такте (в начале второй части двухчастной формы) появляется мгновенно угасающий нюанс *f*. На фоне излюбленных Рахманиновым плавно «журчащих» квинтолей неторопливо разворачивается широкая певучая тема, постепенно «завоевывающая» диапазон более октавы. Но, не успевая сложиться в законченное песенное построение, она растворяется в узорчатых фигурациях, напоминающих свирельный наигрыш. Все вместе создает несколько импрессионистический пасторальный образ, чарующий именно своей «отдаленностью» и недосказанностью.

Песенный образ лежит и в основе *прелюдии gis-moll*, ставшей одним из популярнейших произведений пианистического репертуара. В отличие от светлой, исполненной безмятежного покоя прелюдии *G-dur*, здесь этот образ окрашен в скорбные элегические тона. Мелодия, изливающаяся из «вершины-источника», печально никнет и затухает. Особую выразительность придает музыке сочетание плавного мелодического разворачивания (точнее, может быть, сказать «свертывания») темы с тревожным характером сопровождающего ее непрерывного моторного движения. В ходе развития сама тема драматизируется, звучит со все большей силой и выразительной напряженностью. Перед самым заключением появляется знакомая нам «гармония Рахманинова», после чего образ словно куда-то уносится и исчезает (подобный эффект «удаления» или «рассеивания» образа используется композитором и в ряде других пьес этого цикла).

Особой тонкостью письма и своеобразием приемов обращает на себя внимание *прелюдия F-dur*, построенная на выразительном диалоге двух мелодических голосов. Этот «дуэтный» принцип изложения напоминает последнюю прелюдию (*Ges-dur*) из оп. 23. Но здесь мелодика носит более экспрессивно заостренный характер,

насыщается декламационными элементами, отдельные выразительно яркие интонации выделяются и подчеркиваются посредством многократного их повторения. Интересна ладово-гармоническая основа пьесы, в которой обилие хроматизмов совмещается с ясно ощутимой диатоничностью общего строя. Так, в нижнем мелодическом голосе хроматическое опевание звуков V и VI, III и II ступеней подчеркивает тяготение к главным опорным точкам лада и тем самым усиливает ощущение ладотональной устойчивости*:



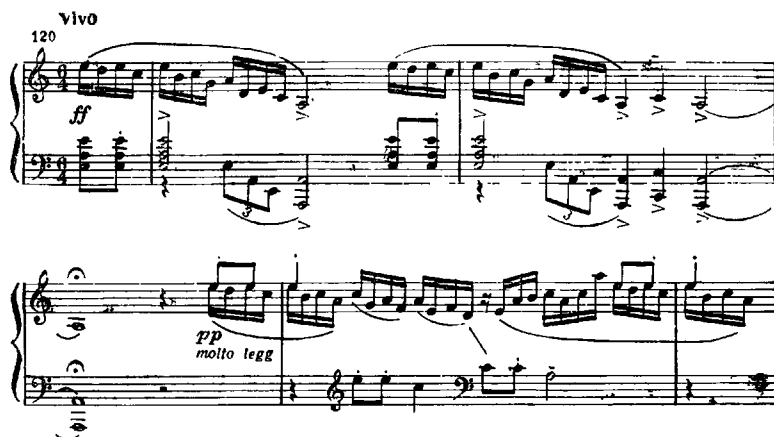
Вместе с тем отдельные хроматические интонации в дальнейшем обособляются и приобретают самостоятельное выразительное значение, придавая музыке скорбно-щемящий оттенок. Особенно характерно необычное заключение пьесы с ходом верхнего голоса на малую секунду *h — c*, гармонически истолковываемым как неприготовленное задержание к квинте тонического трезвучия и его разрешение. Эта концовка создает впечатление робкого, остающегося безответным вопроса. Существенную выразительную роль играет в этой прелюдии короткая ритмическая фигура из двух шестнадцатых на слабой половине четвертей (чаще всего первой и третьей в такте). Создаваемая таким образом «перебойная» ритмическая пульсация вносит элемент скрытой трепетной взволнованности и беспокойства.

В некоторых прелюдиях ор. 32 ритм приобретает значение основного выразительного и формообразующего фактора. Одна характерная ритмоинтонация пронизывает иногда все музыкальное

* Здесь мы находим известное приближение к тому, что получило в советском теоретическом музыкознании определение «двенадцатиступенной диатоники Прокофьева».

развитие, определяя образно-выразительный строй той или иной пьесы. Рахманинов проявляет огромное мастерство в варьировании различных ритмических фигур, придавая им разнообразную выразительную окраску.

Такова, например, стремительная, «вихревая» *прелюдия a-moll*, где в разных регистрах упорно повторяется короткая ритмическая ячейка из трех звуков, то легко и неуловимо мелькающая, то «включиваемая» с подчеркнутой силой:



Одним из самых ярких примеров ритмической оstinатности Рахманинова является *прелюдия b-moll*, основанная на непрерывном звучании трехдольной пунктирной фигуры, которая варьируется лишь интервально, но при всех повторениях не изменяет своей ритмической формы:




Выразительный характер этого мотива трудно определить из-за его жанровой «многоосновности». Тут есть элементы скерцозности и танцевальности, вместе с тем в мелодии настойчиво звучит интонация вздоха, скорбной жалобы. Музыка проникнута настро-

ением смутной, безотчетной тревоги. Если можно говорить о при-
сущих этой пьесе чертах скерцозности, то в романтическом пони-
мании данного термина, подразумевавшем не столько веселую
шутку, сколько причудливое, необычное, порой таинственное,
иронически «остраненное».

Тот же ритмический рисунок лежит в основе еще двух прелю-
дий этого цикла, очень разных по характеру — *h-moll* и *H-dur*.
Первая из них, *прелюдия h-moll*, должна быть огнесена к столь
излюбленному Рахманиновым жанру элегии. Но эмоциональные крас-
ски в ней сгущены, колорит музыки суровый и мрачный. В медлен-
ном, размеренном ритмическом движении с тяжелыми басами есть
что-то напоминающее то ли траурное шествие, то ли гулкие удары
похоронного колокола. Неизменность тональной основы (музыка
все время остается в сфере главной тональности *h-moll*) подчерки-
вает состояние безысходного скорбного оцепенения.

В среднем разделе прелюдии основной мелодико-ритмический
мотив видоизменяется. Данный в двойном ритмическом увеличе-
нии, в октавном изложении с сопровождением беспокойно пульси-
рующих аккордов, в звучании *fortissimo*, он приобретает страстно
протестующий драматический характер. Безнадежно никнувшее
движение сменяется постепенным тяжелым восхождением, которое за-
канчивается внезапным трагическим срывом*. И снова устанавли-
вается глухое безмолвие, нарушаемое лишь короткими скорбными
возгласами и вздохами (тема проводится сначала в варьированном
виде на доминантовом басу, затем следует собственно реприза).

В следующей *прелюдии H-dur* так упорно привлекавший к себе
композитора в этом цикле ритм  принимает облик нетороп-
ливого, сдержанного танца. При этом, однако, конкретные жанро-
вые признаки выражены слабо и неопределенно. Элементы танце-
вальности соединяются с чертами строгого хорального изложения,
вызывая ощущение известной двойственности. Ровное ритмическое
движение прерывается неожиданными остановками и замедлениями
в канасирующих оборотах, вносящими в эту пьесу оттенок сосре-
доточенного раздумья. Самоуглубленный характер музыки подчер-
кивается приглушенной динамикой звучания (преобладают оттен-
ки *p*, *pp*, *ppp*).

Действенные драматические настроения с наибольшей силой
выражены в *прелюдиях e-moll* и *f-moll*, в которых беспокойный,
смятенный порыв и тревога соединяются с волевым, утверждаю-
щим началом. Вторая из них в какой-то степени предвосхищает

* Этот срединный раздел начинается и по мелодическому рисунку и по фак-
туре ариозо *f-moll* Малатесты из «Франчески да Римини», где выражена внезапная
вспышка страсти и гнева у человека, одержимого мучительным сомнением

образы тревожного набатного звона из третьей части «Колоколов». Отдельные «брошенные» звуки и ритмически акцентированные аккорды на фоне «вихревых» кружащихся пассажей напоминают призывные удары колокола, возвещающего о близящейся катастрофе. Вместе с тем проходящий через всю пьесу краткий повелительный мотив, который звучит в первых тактах как суровое motto, выражает волю к борьбе и утверждению:



Прелюдия е-moll основана также на сопоставлении двух контрастирующих образных элементов: один из них лаконичный, властно утверждающий, другой — беспокойно устремленный. Но она сложнее по своему построению. Отличен и принцип фортепианного изложения. Широкое развитие получает в ней рахманиновская техника *martellato*, значение которой в произведениях этого периода вообще очень велико. Общая структура прелюдии приближается к типу свободных вариаций, в которых основные тематические элементы претерпевают ряд образных трансформаций. Во втором разделе (*Più vivo*) отрывистое движение приобретает легкий скерцозный характер. Далее (*Lento*) оно отступает на второй план, как бы ступеньвается, превращаясь в плавную текучую фигуру, на фоне которой слышатся выразительные скорбно-лирические фразы, возникшие путем постепенного преобразования из начальных энергичных ударов октавами. В последнем разделе (*Tempo I*) изложение приближается к первоначальному, но материал не повторяется, а дается в развитии и значительно динамизируется. С огромной силой звучит драматическая кульминация (*Presto possibile*) с грозно обрушивающейся стремительной лавиной аккордов, после чего звучность постепенно затухает к концу.

Эпической широтой и мощью музыки впечатляют две светлые, праздничные по колориту прелюдии E-dur и Des-dur. Жанровой основой обеих пьес является марш, шествие. Музыка *прелюдии E-dur* отличается яркой живописностью, мастерским использованием колористических средств фортепианного звучания. В ней слышатся и движение большой толпы народа, и оживленный праздничный трезвон, и веселые скоморошья наигрыши. Все вместе сливается в одну картину широкого народного торжества и ликования. Однако образ этот быстро проносится перед слушателем и удаляется к концу. Прелюдия заканчивается постепенным затуханием звучности, в последних тактах слышны только отзвуки праздничного шума и веселья.

В *прелюдии Des-dur* характер музыки более сосредоточенный, не лишенный элементов приподнятой патетики; в отличие от острой, оживленной ритмики предыдущей пьесы, движение медленное и плавное. Если в прелюдии E-dur музыка вызывает представление о шумном и пестром сборище, то тут рисуется строгое, торжественное шествие, сопровождаемое светлым благовестом колоколов*. В сочном полнозвучии фортепианной фактуры и красочном сочетании различных звучащих планов есть, однако, элемент известной внешней декоративности.

К рассмотренному циклу прелюдий непосредственно примыкает серия *этюдов-картин* ор. 33**, написанная годом позже (1911). Между обоими циклами много общего в характере образов и приемах фортепианного письма. Некоторые из этюдов-картин представляют прямую аналогию к отдельным прелюдиям предшествующего опуса. Так, во втором *этюде C-dur* основной рисунок воспроизводит с небольшим ритмическим отступлением фигурацию прелюдии gis-moll ор. 32, есть известное сходство и между мелодическими темами обеих пьес. Светлый и праздничный *этюд Es-dur*, с его упругими маршевыми ритмами, призывными возгласами фанфар и переливчатыми «колокольными» звучаниями, напоминает прелудию E-dur.

* Петербургский критик В. П. Коломийцев назвал эту пьесу очень красиво звучащим «Carillon» (то есть «перезвон колоколов», «трезвон»).

** Из девяти написанных Рахманиновым этюдов-картин в изданную серию ор. 33 вошло шесть. Один из неопубликованных этюдов (a-moll) был позже с некоторыми редакционными исправлениями включен в цикл ор. 39. Два других (c-moll и d-moll) при жизни композитора не издавались. В письме Рахманинова к Асафьеву от 13 апреля 1917 года со списком его сочинений эти этюды перечеркнуты и на полях сделано примечание: «Зачеркнутые лежат у меня в столе. Напечатаны не будут»¹¹². Причиной, заставившей композитора отказаться от их опубликования, является, вероятно, некоторая вялость музыки и однообразие фактуры. Во втором томе «Полного собрания сочинений для фортепиано» С. В. Рахманинова напечатаны все этюды, в том числе и забракованные автором.

Само определение «этюды-картины», которое Рахманинов дал пьесам своего нового цикла, указывает на соединение виртуозно-пианистических задач с осознанным стремлением к красочному «живописанию в звуках» и конкретной характеристичности образов. Обе эти тенденции, проявившиеся уже ранее в прелюдиях, выступают здесь с еще большей определенностью и рельефностью.

Многие из этюдов-картин представляют собой программные фортепианные поэмы, облеченные в блестящую виртуозно-концертную форму, и в этом отношении могут быть сопоставлены с листовскими «этюдами трансцендентального исполнения». Но самый характер образности у Рахманинова иной, чем у Листа; далеко уходит он от листовского романтического пианизма и в области средств фортепианного изложения. Иногда (как, например, в упомянутом этюде *Es-dur*) возникают ассоциации с «Картинками с выставки» Мусоргского.

Этюды-картины не имеют объявленной программы или особых заголовков, характеризующих их содержание, но, по свидетельству близких композитору людей, Рахманинов говорил, что в основу каждого из этюдов им был положен определенный программный замысел. Некоторые из этих программ были сообщены Рахманиновым в 1930 году О. Респиги, который оркестровал пять этюдов-картин для исполнения на симфонической эстраде. Большинство этюдов взято было итальянским композитором из более поздней серии ор. 39. Исключением является только этюд-картина *Es-dur* ор. 33, представляющий собой, по словам Рахманинова, ярмарочную сцену¹³. Надо сказать, однако, что эти авторские определения не всегда удачны и порой недостаточно соответствуют характеру самой музыки*. Часть этюдов-картин, возможно, и не допускает конкретного сюжетного истолкования, определение «картины» в применении к ним следует понимать не в прямом изобразительном смысле, а как психологические «картины настроения».

Среди рахманиновских этюдов-картин есть лирические пьесы обычного для него типа. Кроме уже упомянутого этюда *C-dur*, таков элегический по характеру этюд *g-moll*, напоминающий ряд страниц более ранней лирики композитора. Для нового этапа его творчества характерна большая интонационно-выразительная насыщенность мелодии. В основе пьесы лежит многократно повторяемый нисходящий мелодический оборот в диапазоне минорной терции с хроматическим опеванием конечного тонического звука. Из этой скорбной, «стонущей» интонации не вырастает широкая песенная мелодия. «Растворяясь» в беглых пассажах, она оставляет

* Можно сомневаться в удачности определения этюда-картины *Es-dur* как ярмарочной сцены. Музыка вызывает представление о более монументальных эпических образах.

впечатление некоторой недосказанности. Грозный аккорд *fortissimo* на IV повышенной ступени в момент кульминации нарушает общий элегический тон пьесы и вносит в нее элемент сурового драматизма. Еще одна вспышка бурного драматизма происходит перед самым концом (стремительно взлетающий на три октавы гаммообразный пассаж в обеих руках).

Особенно выделяется многозначностью своего выразительного характера, сопоставлением разных образно-эмоциональных планов и неожиданностью контрастов первый в этой серии *этиод f-moll*. Начинается он в спокойном повествовательном тоне, несколько напоминающем Метнера*. Но уже в такте 5 в басу возникает настороженная «предостерегающая» фраза, которая вызывает особенно конкретные ассоциации благодаря ее близкому сходству с темой воспоминаний Графини из «Пиковой дамы» Чайковского («воспоминания мертвеца», по определению Б. В. Асафьева):



Эта упорно повторяющаяся далее фраза воспринимается как напоминание о чем-то роковом и неотвратимом. В начале второй половины пьесы возникает выразительный драматический диалог между верхним мелодическим голосом, звучащим скорбной, робкой жалобой, и резко обрывающими его скандированными фразами баса. В заключительном построении слышится словно издалека доносящийся унылый колокольный звон.

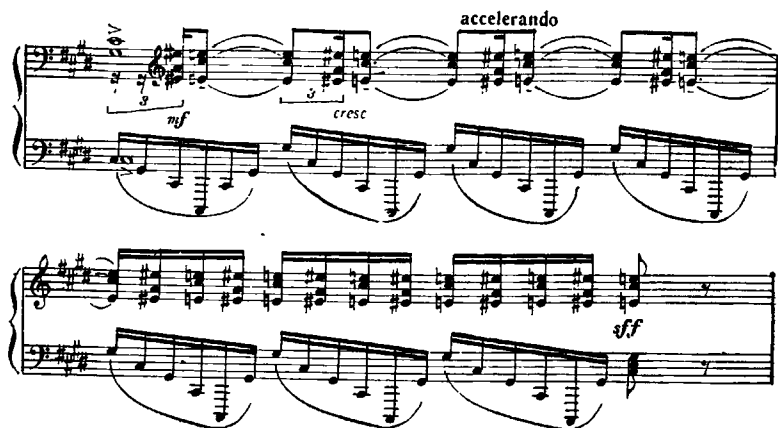
Программное содержание, вкладывавшееся Рахманиновым в этот этюд-картину, нам неизвестно. Но можно безошибочно полагать, что образы его связаны с настойчиво приковывавшей к себе мысль композитора проблемой жизни и смерти.

* На эту близость обратил внимание Сабанеев, одновременно назвавший последний из этюдов-картин оп. 33 «диатонизированным Скрибиным»¹¹⁴.

Замечателен по неудержимому динамическому напору и мастерству фактуры этюд *es-moll*. Как и в прелюдии *f-moll* ор. 32, в нем можно найти известное предвосхищение образов неистовствующей, бушующей стихии, с огромной силой воплощенных композитором в третьей части поэмы «Колокола» (набат). Подобно пружине, стремительно разворачивается вихревое моторное движение, достигающее огромной силы и затем снова угасающее в конце. «Воюющие» хроматизмы, «цепочки» диссонирующих созвучий подчеркивают «грозовую» характер музыки.

Заключительный этюд *cis-moll* не случайно вызвал у одного из московских критиков ассоциацию со Скрябиным. Несмотря на типично рахманиновскую массивную, полнозвучную фактуру, красочную фортепианную «регистражку», упорно «вдалбливаемые» ритмы, в общем встревоженном тоне этюда есть действительно нечто родственное Скрябину. Вступительные такты этого этюда, властно приковывающие внимание слушателя, напоминают раннюю прелюдию *cis-moll* Рахманинова, но дальнейшее развитие совершается иным путем. Широкий, последовательно развивающийся тематизм заменен группой кратких, остро очерченных тематических фрагментов, рождающих яркие образные ассоциации (некоторая аналогия скрябинским мотивам-символам). Основное построение складывается из трех различных тематических элементов. Тяжелая маршевая поступь, гулкий набатный звон и беспокойные вспышки зарниц — все это сливается в один монументальный образ, характерный для того времени, насыщенного предчувствием «неслыханных перемен, невиданных мятежей»:





Особую тревожную окраску придают музыке «соскальзывающие» хроматизмы *eis* — *e* в приведенном примере, порывистые «скрябинские» ритмы во втором разделе (Темпо I). Вся пьеса выдержана на высочайшем динамическом уровне звучания (*ff*, *fff*). Непрерывное ритмическое и фактурное нагнетание доводит чувство напряженного ожидания до предельного накала.

Вторая фортепианная соната b-moll op. 36 Рахманинова, как и предыдущее его сочинение этого жанра, отличается широтой, монументальностью масштабов, пышной «концертностью» изложения. Композитор продолжает в ней традиции лирико-драматической сонатности романтического типа, но вместе с тем отражает те новые тенденции в трактовке сонатной формы, которые были характерны для русской музыки начала XX века. Как в общих принципах построения целого и приемах тематического развития, так и в самом характере музыкального материала он до известной степени сближается с Метнером. Если в Первой сонате («фаустовской») программный замысел толкал Рахманинова к обилию тематизма и заострению контрастов, то здесь он стремится достигнуть большего единообразия фактуры, тесной связанности всех элементов. Три части, из которых состоит соната, объединяются не только тематическим родством, но и непрерывностью музыкального развития, что придает ей черты одночастно-циклической формы. Общий строй музыки — взволнованно-патетический, но порой с отпечатком известной рассудочности.

Соната начинается кратким афористическим оборотом, звучащим решительно и императивно. Из этого вступительного построения вытекает главная партия в первой части и ряд производных от

нее тематических образований. Беспокойные триоли составляют ритмический фон порывистой, устремленной главной партии:

125 *Allegro agitato*

m d *veloce* *m s* *ff* *m s* *rit* *a tempo* *p* *cresc* *ff*

Этот ритм слышится и во второй части, окрашенной в элегически-задумчивые тона: здесь он становится плавным и размеренным, подчеркивая мечтательный колорит музыки. В развитие музыкальной ткани незаметно вплетается терцовая интонация вступительной фразы, которая также изменяет свою выразительную окраску и приобретает характер нежного, ласкового зова:

126 *Lento*

p *m s* *m s*



Небольшая по объему вторая часть не получает устойчивого завершения и переходит в свободно развивающееся построение импровизационного типа. В этом построении осуществляется возвращение из отдаленной тональности е-moll в основную тональную сферу и возникают легко узнаваемые обороты главной партии первой части. Оно непосредственно, без остановки (*attacca subito*) приводит к блестящему, стремительному финалу *Allegro molto* с рахманиновскими энергично акцентированными, поступательными ригмами и героическими восклицательными фразами. В финале переосмысливаются и приобретают новое выразительное значение некоторые интонационные элементы первой части. Эффектно звучащий, бравурный финал не лишен, однако, внешней помпезности и малосодержателен по материалу. В нем особенно наглядно проявились общие недостатки сонаты — чрезмерная массивность фактуры и многословие, приводящее к неоправданным длиннотам, обилию общих мест и «рамплиссажей» *.

Романсы ор. 34

Новая серия *Четырнадцать романсов ор. 34*, написанных летом 1912 года **, обращает на себя внимание прежде всего выбором текстов. Среди них сравнительно немного стихотворений чисто лирического характера. В романсах этого опуса преобладают суровые драматические образы, сосредоточенные философские размышления о смысле жизни, о долге и призвании художника. С ними контрастируют тонкие пейзажные зарисовки, пленяющие изысканностью средств музыкальной звукописи

* В 1931 году Рахманинов создал новую редакцию сонаты, произведя в ней ряд купюр и фактурных изменений, кое-где изменив тональный план, придав ему большую логичность и последовательность развития.

** Из четырнадцати романсов, входящих в состав данного цикла, только один — «Не может быть!» — был написан раньше, в 1910 году, под впечатлением смерти В. Ф. Комиссаржевской. Вокализ написан в 1915 году и включен в эту серию позже.

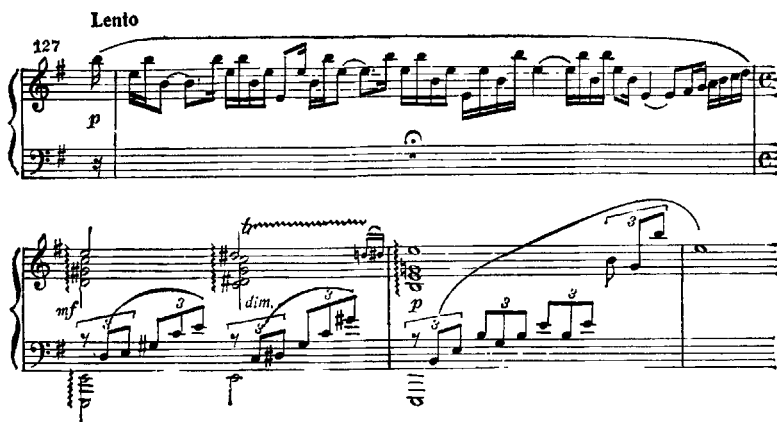
В цикле использованы стихи разных поэтов — от Пушкина и Тютчева до Бальмонта. Особенно показателен интерес композитора к пушкинской поэзии. Три «пушкинских» романса из этого цикла — «Муза», «Буря» и «Арион» — служат образцом его высокой артистической зрелости, стремления к пластической стройности и законченности воплощения (до этого Рахманинов только однажды обратился в своем камерно-вокальном творчестве к Пушкину, написав на его стихи юношеский романс «Не пой, красавица, при мне»).

Романс «Муза» служит как бы прологом ко всему циклу*. Характеризуя стихотворение Пушкина, положенное в основу этого романса, Белинский писал, что поэт пользуется в нем шестистопным ямбом, ставшим уже известным стандартом в «антологической» поэзии, «словно дорогим паросским мрамором, для чудных изваяний, в и д и м ы х с л у х о м». Рахманинов очень бережно отнесся к поэтической форме текста. Отдельные строки разделены в вокальной партии короткими цезурами, не разрывающими мелодическую линию, но придающими музыкальной декламации большую гибкость и пластичность. Античный строй образов подчеркнут простотой и строгостью фактуры, диатоничностью гармонии, хотя музыка романса лишена намеренной стилизации. В ней нет той «эллинской» ясности настроения, которой проникнуты стихи Пушкина. Рахманинов транспонирует их содержание в иную, более родственную ему «эмоциональную тональность», придавая музыкальному воплощению текста характер сдержанной, затаенной элегической грусти**. Мелодическая фигура типа свирельного наигрыша, на котором построена фортепианная партия в первой половине романса и в заключительных его тактах, напоминает скорее о близком сердцу композитора меланхолическом русском пейзаже, нежели о буколических образах античности. Сочетание ясной диатоники с напряженными хроматическими последованиями в гармонии придает звучанию музыки оттенок острой субъективной экспрессии.

Таков характерный каденционный оборот во вступительном построении, повторяемый еще раз в конце:

* Романс этот посвящен М. С. Шагинян, помогавшей композитору в подборе текстов для данного цикла.

** Метнер, который написал годом позже музыку на те же слова, по-видимому сознательно «популяризовал» с Рахманиновым в трактовке пушкинского текста. Его романс «Муза», поставленный во главе вокального цикла на стихи А. С. Пушкина оп. 29 (1913) и также посвященный Шагинян, выдержан в светлых дифирамбических тонах, заканчиваясь постронными, ликующими юбилейными. Нельзя признать, однако, его более удачным и лучше передающим поэтический строй оригинала.



Во второй половине романса из отдельных мелодических фраз, сопровождаемых непрерывным поступательным ритмическим движением, постепенно развивается типично рахманиновская плавная, широкая мелодия, протяженность которой достигает двух октав. Этот мелодический образ подсказан строками пушкинского стихотворения: «Тростник был оживлен божественным дыханьем и сердце наполнял святым очарованьем».

Два других пушкинских романса из той же серии — «Буря» и «Арион» — родственны по своему содержанию и образно-эмоциональному строю. Композитор рисует в них образы моря и человека, борющегося со стихиями, получившие особое символическое значение в русской вокальной лирике еще первой половины XIX века. Музыка обих рахманиновских романсов полна мужественной энергии, волн и стремительности. В первом из них мощные ритмические налеты, вихрящиеся пассажи, грозно рокочущие тяжелые ходы басов очень ярко передают картину разбушевавшейся стихии. Особое смысловое значение приобретает многократно повторяющийся со все большей силой фанфарный оборот, подобный боевому призыву:



Рахманинов здесь, как и во многих других случаях, самостоятельно дополняет и «досказывает» содержание поэтического текста. Стихи Пушкина оканчиваются строками: «Но верь мне: дева на скале прекрасней волн, небес и бури». В романе после этих слов дано еще довольно развернутое фортепианное заключение, основанное на мотивах бури. Композитор словно хочет сказать, что борьба со стихиями, волнения и тревоги все же прекраснее являющихся нам посреди океана жизни обманчивых видений*.

Мужественным и суровым эпическим колоритом проникнут роман «Арион». Основная его тема, построенная на тяжелых ходах октавных басов у фортепиано, напоминает некоторые бородинские образы, но отличается от них более напряженной, скрытой драматической экспрессией. В дальнейшем это драматическое начало выражается все явственнее. Стремительные взлеты (например, на словах: «а я, беспечной веры полн...») и неожиданные срывы образно передают картину неравной борьбы отважных пловцов с неистовствующей стихией. Эти изобразительные моменты, однако, скупы и лаконичны. Закованная в броню равномерного ритмического движения музыка носит сдержанный, сосредоточенный характер, не давая прорваться наружу бурлящей энергии.

Те же или сходные образные элементы — море, «где крутился вал», чернеющие тучи — в совершенно ином плане представлены в романсе *«Ветер перелетный»* на слова К. Д. Бальмонта. Тонкая импрессионистическая игра светотени, зыбкость, изменчивость оттенков, свойственные поэтическому тексту, замечательно переданы Рахманиновым в музыке романса. Неподвижность, застылость общего фона, создаваемая плавной колышущимся остигнутым ритмом сопровождения и медленным смещением основных гармонических устоев, соединяется с детальной красочно-изобразительной нюансировкой. Звукоизобразительное значение свойственно и некоторым оборотам вокальной мелодии. Таков, например, «парящий» волнистый мелодический рисунок на словах «ветер перелетный зыбко пробежал»**. «Соскальзывающие» хроматизмы у фортепиано в последующих тактах напоминают отмеченный выше гармонический оборот из этюда-картины *cis-moll*, но здесь благодаря приглушенной динамике и легкости фактуры возникает образ не грозно полыхающих зарниц, а тихого, еле заметного мерцания:

* Стихотворение Пушкина, как известно, отразило в аллегорически зашифрованной форме судьбу его друзей-декабристов. Впрочем, у нас нет сведений о том, знал ли это Рахманинов и сыграл ли этот момент какую-нибудь роль в выборе им данного текста.

** Посвятив этот романс Собинову, Рахманинов, вероятно, рассчитывал на его легкий, светлый по тембру голос. Собинову посвящен и ряд других романсов этой серии, в том числе «Арион», «Какое счастье».



В особую группу выделяются романсы, посвященные Шляпину: «В душе у каждого из нас» (слова А. А. Коринфского), «Воскрешение Лазаря» (слова А. С. Хомякова), «Ты знал его» (слова Ф. И. Тютчева) и «Оброчник» (слова А. А. Фета). Выдержанные в характере сурово-патетических вокальных монологов, они проникнуты глубоким и сильным драматизмом. В отличие от разобранных выше произведений того же цикла, Рахманинов не прибегает в них к широкому использованию средств колористически-звукописного порядка. Скупое и сдержанное по фактуре фортепианное сопровождение большей частью следует за декламационной вокальной партией, подчеркивая и оттеняя ее выразительные акценты. Особенно показателен в этом отношении романс «В душе у каждого из нас». Композитор не воспользовался имеющимися в тексте возможностями красочной музыкальной иллюстрации отдельных образных моментов. Партия фортепиано написана в простом и строгом аккордовом складе. Но посредством чередования альтерированных трезвучий разных ступеней и кратких, иногда как бы только намеченных пунктиром тональных отклонений композитор достигает большого разнообразия и яркости выразительных нюансов. В характере вокальной мелодики и в гармоническом складе этого романса очевидна связь с Мусоргским.

Большей распевностью вокальной партии и развитостью фортепианного сопровождения отличается «Оброчник». Образ идущего

во главе толпы «с святыней над челом и песнью на устах» оброчника здесь аллегоричен. Он символизирует поэта, призванного вести за собой людей к желанной цели. В основе этого романа лежит та же (но иначе выраженная) идея «призванности» художника, которой посвящены в этом цикле пушкинская «Муза» и менее удавшийся из-за несколько утрированно мелодраматической экспрессии монолог на слова Тютчева «Ты знал его». Тяжелый, размеренный остигатный ритм в «Оброчнике» рисует долгий и трудный путь, которым должен идти поэт, взявший на себя бремя служения людям. В заключительном фортепианном «отыгрыше» движение словно уходит вдаль и теряется в неясной, туманной перспективе.

Надо отметить еще некоторые отдельные, особняком стоящие произведения в этом цикле. Так, «Сей день я помню» на слова А. А. Фета примыкает к группе тонких лирических миниатюр Рахманинова, в которых выражение чувства обычно связано с поэтическим любованием красотой и безмятежностью природы, хотя самый текст здесь не давал непосредственного повода для этого. Некоторый пасторальный оттенок придает музыке пентатонная «свирельная» фигура, из которой вырастает вся фортепианная партия:



Партии голоса и фортепиано образуют два самостоятельно развивающихся плана, иногда сближающихся и перекрещивающихся, иногда, наоборот, отдаляющихся друг от друга. Так, в последнем такте между поднимающейся в высокий регистр вокальной мелодией и плавно опускающейся вниз линией фортепиано возникает своеобразная «воздушная пустота». Характерно «запаздывающее» окончание голоса, в котором еще продолжается движение после того, как у фортепиано наступает остановка.

В романсе «Какое счастье» (слова А. А. Фета), проникнутом чувством переполняющего душу бурного восторга, полноты и радости бытия, слышатся реминисценции тех «весенних настроений», которыми окрашены многие произведения Рахманинова конца 1890-х — начала 1900-х годов.

Своими масштабами, сложностью развития, детальной разработанностью фактуры выделяется «Диссонанс» на слова Я. П. По-

лонского. К нему трудно применить обычное определение «романс». Это скорее развернутая вокальная фантазия с множеством неожиданных поворотов, разнообразных психологических нюансов и контрастов настроения. Композитор с большим мастерством развивает цепь разнохарактерных эпизодов из начальной фигуры фортепиано, подобной грозно воющему вихрю. Сложные ритмические преобразования этой основной фигуры напоминают некоторые приемы Метнера. Но эмоциональный строй музыки с его бурными патетическими взрывами и моментами светлого мечтательного лиризма — типично рахманиновский. Показателен выбор тональности *es-moll*, связывавшейся у Рахманинова, как правило, с настроениями мрачного трагизма или страстной мятежной устремленности *. При слушании романса нельзя, однако, освободиться от ощущения известной перегруженности и преувеличенного экспрессивного нажима, возникающего вследствие недостаточного соответствия музыки интимному характеру поэтического текста (исповедь женщины, которая, принадлежа другому, уносится мысленно к своему былому возлюбленному).

Присоединенный к циклу ор. 34 уже позже «Вокализ» (1915) представляет собой замечательную концентрацию характерных свойств рахманиновской лирической мелодики. Необычайно широкая по своей протяженности, плавно развивающаяся мелодия основана вся как бы на одном дыхании. Как и большинство аналогичных ей широко распевных тем Рахманинова, она построена на вариантном-попевочном принципе. Благодаря «цепляемости» попевок возникает впечатление непрерывной, безостановочной текучести: при этом свобода и непринужденность мелодического развертывания соединяются с чертами строгой классичности, выраженной и в ровном, размеренном ритме аккордового сопровождения и в некоторой инструментальности самой мелодии **. Широкий и привольный русский напев как бы облечен в форму барочной арии баховского типа. Насыщенность фортепианной партии элементами полифонии способствует более яркой и сочной выразительности основного мелодического голоса.

* Обращает на себя внимание особое пристрастие к этой тональности, проявляемое композитором в данном вокальном цикле. В той же тональности написаны романсы «Не может быть!» (слова А. Н. Майкова), посвященный памяти В. Ф. Комиссаржевской, и «Музыка» (слова Я. П. Полонского).

** Эта пьеса часто исполнялась в различных инструментальных обработках. Кузевницкий играл ее даже на контрабасе. Журнал «Музыка» иронизировал по этому поводу: «Боишься, что такая наклонность г. Кузевницкого к популяризации рахманиновских вдохновений заставит нас вскоре прослушать тот же вокализ в величественном исполнении тромбона, а может быть, и всех инструментов оркестра поочередно» ¹¹⁵. Впрочем, были и другие отзывы. Сахновский писал, что Кузевницкий «буквально спел вокализ Рахманинова» ¹¹⁶.

„Литургия Иоанна Златоуста“ и „Колокола“

Одно из важных мест в творчестве Рахманинова 1910-х годов занимают крупные формы хоровой и вокально-симфонической музыки. К наиболее значительным его творческим достижениям этого периода принадлежат «Литургия Иоанна Златоуста», «Колокола», «Всенощная». Сочинения эти трудно объединить какими-либо общим жанровым определением. Они различаются между собой и по средствам музыкальной выразительности, к которым прибегает композитор. «Колокола» — широкая симфоническая фреска, отмеченная богатством и разнообразием оркестрового колорита. В «Литургии» и «Всенощной», написанных на канонизированные церковные тексты, композитор был связан традициями православного культа, допускавшими только хоровое пение а capella, без участия инструментов. Однако эти его произведения не укладываются в рамки обычной богослужебной музыки чисто прикладного назначения. Самостоятельно осмысливая религиозные тексты, Рахманинов создает на их основе целостные, законченные композиции типа хоровой оратории.

Обращение композитора, не отличавшегося глубокой религиозностью, к сочинению культовой музыки было связано с некоторыми общими тенденциями в этой области, проявлявшимися в начале XX века. Формы православного богослужебного пения, принявшие к этому времени чисто официозный, стандартный характер, становятся объектом новых творческих исканий и экспериментов. Возникает стремление возродить и опять вернуть к жизни забытые высокие традиции древнерусского певческого искусства. В основе этого движения лежала мысль о родственности старинных церковных напевов древнейшим формам народного русского пения, высказанная еще Глинкой, а вслед за ним разработанная и аргументированная В. Ф. Олдовским. Единичные опыты творческого использования мелодий знаменного распева в произведениях симфонического и оперного жанров, как известно, имели место у Балакирева, Римского-Корсакова и других выдающихся русских композиторов. В конце XIX века предпринимаются попытки обновить самую область церковного пения, освободиться от укоренившейся в ней рутины и ремесленного стандарта за счет обращения к первоначальному «исконно»-русским истокам. Особенно настойчиво пропагандировал эту идею С. В. Смоленский, практическое же творческое осуществление она находит прежде всего в деятельности А. Д. Кастальского.

Великолепный знаток русской народной песни и крупнейший мастер хорового письма, Кастальский соединяет в своих произведениях интонационный строй знаменного распева с приемами на-

родной подголосочной полифонии. Его попытки создать широкое всенародное музыкальное движение в рамках церковного пения были, конечно, утопическими и нежизненными, в чем убедился со временем и он сам. Но Кастальскому удалось открыть новые художественные возможности в неизведанных еще пластах музыкального наследия древней Руси (как народного, так и профессионального). И в этом отношении его творчество представляет собой явление бесспорно значительное и интересное.

Пропагандировавшие Смоленским мысли оказали влияние и на А. Т. Гречанинова, который шел в своих культовых композициях по иному пути, чем Кастальский. По собственным словам, он стремился «симфонизировать» формы церковного пения, опираясь на достижения русской оперной и симфонической классики. Его хоровые партитуры отличаются богатством и яркостью звуковых красок, разнообразием средств изложения, масштабностью развития. Гречанинов также прибегал к использованию мелодий знаменного распева, но облакал их в пышный, эффектный звуковой наряд, наделял сочной и полнозвучной гармонией. Стиль его духовных композиций носит на себе иногда черты чисто концертной нарядности. Нередко мы встречаем в них развернутые сольные эпизоды, приближающиеся по характеру к оперной арии. В некоторых случаях он вводил в свои церковные сочинения даже инструментальное сопровождение (например, «Демественная литургия»), что исключало возможность их применения в богослужебной практике.

А. И. Кандинский справедливо указывает на связь этих «обновленческих» тенденций в области церковного пения с общим усилением интереса к различным сторонам национального прошлого в русском искусстве начала нынешнего века¹⁷. Не удивительно, что Рахманинов, питавший с юных лет глубокую любовь и привязанность к родной старине, не прошел мимо этого движения.

«Литургия Иоанна Златоуста» (1910) Рахманинова не обладает той строгой выдержанностью и единством стиля, которые были им достигнуты в созданном на несколько лет позже «Всенощном бдении». Различные стилевые элементы подчас несколько эклектически сочетаются в этом произведении. Видно, что композитор чувствовал себя не вполне уверенно в новой для него области. В качестве образца он пользовался преимущественно «Литургией» Чайковского, хотя ему были несомненно известны и более новые сочинения этого рода*. Вместе с тем Рахманинов не во всем следовал за Чайковским

* Во второй песне («Благослови, душе моя») Рахманиновым использован прием, аналогичный тому, на котором основано знаменитое «Верую» из Второй литургии Гречанинова, в свое время привлечшее к себе внимание новизной и свежестью выразительного воздействия: псалмодирование альта на фоне выдержанных аккордов всего хора

и тем более не копировал его приемы. Сравнивая партитуры обоих композиторов, можно заметить, что он в ряде случаев сознательно отходил от Чайковского в трактовке литургического текста и искал самостоятельных решений.

В музыке рахманиновской «Литургии» есть черты и суровой эпичности, напоминающей иногда Бородина или Мусоргского, и сильной, напряженной драматической экспрессии *. Но, как и у Чайковского, авторское лицо композитора полнее и ярче всего отразилось в эпизодах, трактованных в лирическом плане. Особенно удались Рахманинову моменты самоуглубленно-созерцательного характера, в которых звучит тихая, робкая мольба, нежная растроганность или душевное умиротворение и покой. Его лиризм здесь как бы сублимирован, непосредственная острота личного чувства сглажена и приглушена, оно становится более объективным и общезначимым, чем в лирических жанрах вокальной или фортепианной музыки.

Рахманинов не прибегает в своей «Литургии» к непосредственному использованию мелодий знаменного распева, влияние которого ощущается только в отдельных ладо-мелодических оборотах. Вместе с тем в мелодическом складе ряда номеров, а иногда и в манере хорового изложения отчетливо выражены черты народной песенности. Так, в четвертой песне («Во царствии твоём»), в тексте которой излагаются «заповеди блаженства», просто и задушевно звучащая вступительная фраза напоминает запев народной песни. Основной раздел построен на варьированном повторении попевок, близкой по характеру народным причитаниям. Благодаря ладовым и ритмическим изменениям она приобретает различную выразительную окраску **.



* Необычна по ярко драматической трактовке текста десятая песня — «Верую» — с ее напряженными хроматическими гармониями и патетическими оборотами мелодии, напоминающими некоторые страницы рахманиновского оперного творчества. Эта часть вызвала, по-видимому, наибольшие возражения у Кастальского, с которым Рахманинов консультировался при работе над «Литургией» (главным образом по вопросам текста и хоровой фактуры). Однако автор не согласился с большинством этих возражений и не внес существенных поправок в свою редакцию ¹¹⁸.

** Это песнопение существует у Рахманинова также в изложении для двух хоров. Их постоянная перекличка способствует более рельефному выделению отдельных вариантов.

Довольно медленно

1316

С. *p*

А. Бла - жен - ны ми - ши - е ду - хом,

Т. *p*

Б.

В тринадцатой песне («Достойно есть»), представляющей по содержанию хвалу богоматери, можно расслышать интонации весенних девичьих закликаний. Светлое, легкое звучание женских голосов (мужские голоса только осторожно и мягко поддерживают их), ясная диатоничность мелодико-гармонического строя создают необычайно поэтичный и чистый образ, который мог быть вдохновлен скорее народными апокрифами и сказаниями, чем словами канонического текста:

Довольно медленно. Нежно и тепло

132

С. *p*

А. До - стой - но есть, До - стой - но есть я - ко во -

Т. *p*

Б.

бла - жи - ти тя бо -

- и - стин - ну бла - жи - ти бо - го - ро - ди - цу, есть,

p

[при - сно бла -]

Критика единодушно отмечала замечательное владение композитором темброво-колористическими эффектами, тонкое мастерство хоровой «инструментовки». В этом плане интересна шестнадцатая песня («Хвалите господу с небес»), в которой имитируется праздничный перезвон колоколов, сначала как будто слабо доносящийся с высоты, а затем достигающий мощного звучания и наполняющий собой пространство:

Начало медленно и тихо, постепенно ускоряя и увеличивая звучность

133 С. Хва - ли - те го - спа да с не бес...

А. *pp*

Т. *p* Хва

Б.

ли - те е - го...

Хва *mf*

ли те...

Хва ли те...

Весь цикл песнопений объединяется и цементируется с помощью тематических реминисценций и последовательно развивающегося тонального плана. Так, основная интонация двухголосного «запева» четвертой песни (пример 131a) эпизодически проходит уже ранее во второй песне:

[Довольно медленно]

134 С. *pp*

А.

Бла - го - сло - ви, ду - ше мо - я,

Патетический возглас из третьей песни повторяется почти буквально в пятой песне:

Бодрым и живым темпом

135 а. С.

А. *ff* Е-ди-но-род-ный сы-не и сло-ве бо-жий

Т. Б.

Темп бодрый и оживленный

135 б. С.

А. *ff* Спа-си нас, сы-не бо-жий, вос-кре-сый из мёр-твых

Т. Б.

Тонально «Литургия» разделяется на две равные части (по десяти песен в каждой), начинающиеся и заканчивающиеся тональностью В-dur. В первой половине развитие идет в сторону доминанты (В-dur, g-moll, F-dur, d-moll, a-moll, C-dur, d-moll, A-dur, G-dur, g-moll, G-dur, В-dur), во второй преобладают субдоминантовые последовательности тональностей (В-dur, Es-dur, As-dur, f-moll, F-dur, В-dur). В конце отдельных песен даны иногда модулирующие связки для плавного перехода к следующей части. Все это указывает на то, что Рахманинов рассчитывал на целостное, последовательное исполнение своей «Литургии» как своего рода хоровой оратории, возможное только в условиях концертного зала. В культовом обиходе сочинение это не закрепилося, не получив признания церковных властей. Даже при исполнении в концертах некоторые его части исключались по требованию духовной цензуры, так как музыка их была найдена недостаточно соответствующей смыслу «священных слов».

«Колокола» — наиболее значительное по замыслу и крупное произведение Рахманинова начала 1910-х годов. В жанровом отношении оно соединяет различные признаки. Данное в партитуре определение «поэма для симфонического оркестра, хора и солистов» носит нейтральный, общий характер. Из авторского рассказа

о том, как создавались «Колокола» *, известно, что первоначальную основу этого произведения составил имевшийся у композитора план симфонии. Стихотворение Э. По естественно распадается на четыре эпизода, допускающие известную аналогию с четырехчастным симфоническим циклом. Вторая часть (свадебный «золотой» звон) может быть уподоблена лирическому Adagio; третья часть (набат) — зловещему «демоническому» скерцо; для траурного финала сам Рахманинов находил оправдание в примере Чайковского, завершившего свою Шестую симфонию скорбным Adagio. Только самая короткая из всех, стремительно легкая первая часть не соответствует выполняемой ею обычно в симфоническом цикле функции. Получается подобие «симфонии без симфонического allegro» и с двумя разными по характеру скерцозными частями.

Но основное, что позволяет усматривать в рахманиновских «Колоколах» сходство с симфонией, — это не те или иные конструктивные параллели, а масштабность замысла, выраженного главным образом средствами оркестрового развития. Центр тяжести лежит в оркестре, голоса же певцов-солистов и хора выступают как элемент вторичный, дополняющий и комментирующий. Метод воплощения философско-поэтической идеи в инструментальных образах, которым пользуется здесь Рахманинов, отличен от принципов классического симфонизма. Композитор показывает жизнь человека на разных ее стадиях — от полной радужных надежд беспечной юности до гробовой доски — не в непосредственном столкновении и борьбе конфликтных начал, а в сопоставлении законченных, самостоятельных картин. Каждая из частей в отдельности отмечена единством и выдержанностью настроения, не заключая в себе значительных внутренних контрастов (форма всех частей сходна, представляя собой свободно трактованную трехчастность). Наоборот, чередование их основано на резко контрастной смене движения, колорита, характера музыки, иногда (в переходе от второй к третьей части) производящей впечатление внезапной катастрофы **. Четыре раздела поэмы — это как бы четыре прелюдии, развитые до симфонических масштабов.

* Рахманинов именует «Колокола» в этом рассказе «хоровой симфонией». Один из петербургских критиков называл это произведение «вокальной симфонией с оркестром» ¹¹⁹.

** В этом отношении показателен тональный план поэмы с неожиданными сопоставлениями далеких тональностей: As-dur, D-dur, f-moll, cis-moll. Общая логика тонального развития выясняется в конце. Тональность первой части находится в доминантовом отношении к заключительному Des-dur в коде финала. Между тональностями же двух последних частей (при условии энгармонической замены второй из них) возникает отношение так называемой «гармонии Шуберта» (соотношение минорных трезвучий I и VI низкой ступени).

Стихотворный текст По разделен композитором между партиями солистов, выступающих каждый только однажды, в какой-нибудь одной из частей. Это придает им до известной степени персонафицированный характер и сближает их с действующими лицами оратории. Теноровое solo в первой части создает образ юноши, полного радостного воодушевления и светлых грез о будущем. Вторая часть (solo сопрано) — монолог невесты, проникнутый глубокой нежностью, робостью и трепетом ожидания. В заключительном solo баритона (четвертая часть) слышится суровая речь зрелого мужа, прошедшего свой жизненный путь и свободного от всяких иллюзий. Однако это не живые, индивидуализированные портреты конкретных персонажей, а лишь олицетворенное воплощение различных состояний и моментов человеческой жизни. В центре внимания Рахманинова здесь не отдельные человеческие судьбы, а Человек с большой буквы, в облике которого стираются частные индивидуальные черты и остается лишь всеобщее, универсальное. Выражению чувства придан «надличный» характер, граничащий с символом. Также и хор в третьей части — сплошь оркестрово-хоровой, без участия солистов — представляет не живую массу людей, а Человечество в состоянии крайнего смятения и ужаса перед неотвратимо надвигающейся катастрофой.

Элементы символики в «Колоколах» не являются, однако, результатом отвлечения от реальных признаков действительности, обескровливания ее живых образов. Они возникают вследствие стремления композитора к предельному сгущению, концентрации художественной экспрессии. Музыкальный язык этого произведения отличается силой и яркостью выражения, разнообразием и изысканностью красок. Рахманинов идет здесь по пути дальнейшего усложнения и утончения мелодики, гармонии, фактуры. Особенным богатством колористических средств обладает оркестр «Колоколов». Партитура, написанная для тройного состава с челестой, фортепиано и целым набором всевозможных ударных инструментов, дает возможность композитору достигать и грозной мощи воздействия и предельной звуковой легкости, воздушной ясности тембров. Мастерски используя эти возможности, Рахманинов находит для каждой из частей поэмы свои особые приемы оркестрового изложения и специфически характерный звуковой колорит.

Единство цикла осуществляется, помимо общей поэтической идеи, с помощью внутренних музыкальных связей, иногда очень тонких и скрытых, не сразу улавливаемых слухом. Рахманинов не пользуется приемами лейтмотивизма в настоящем смысле слова. Но между разными частями возникают мотивные, интонационные переклички, тонально-гармонические арки и своего рода «психологические ассонансы», основанные на ассоциативных связях.

Первая часть, *Allegro ma non troppo*, необычайно легкая, прозрачная по изложению, быстро проносится перед слушателем подобно волшебному видению. Преобладание высокого регистра струнных и деревянных духовых наряду с обилием всякого рода «звонящих» тембров и крайне экономным использованием «тяжелой» меди придает звучанию оркестра светлую воздушную окраску. Короткие «наплывы» звучности сменяются моментами настороженной тишины с доносящимися издали нежными «хрустальными» звонами. Обращает на себя внимание средний раздел, начинающийся на последнем слове фразы тенорового *solo* «наслаждение нежным сном» (*Meno mosso*). В различных голосах хора, поющего с закрытым ртом, мерно и неизменно повторяется «колыбельная» фраза, удваиваемая в оркестре сначала английским рожком и гобоем, а затем альтами *pianissimo*. На этом фоне слышатся приглушенные отзвуки колокольного звона (арфа и фортепиано, далее засурдиненные трубы). Все застывает словно замороженное*. Неожиданно возникают «предвестники» траурного финала (тональность *cis-moll*, нисходящая мелодическая фигура первых скрипок). Сон блаженной мечты оказывается близок смерти, небытию. Восторженный клич тенора «Сани мчатся...», отдающийся эхом в хоре, выводит из этого оцепенения. Стремительное «полетное» движение в репризе приводит к мощной, но непродолжительной кульминации (*Meno mosso*, *Maestoso*, начало коды), где различные тембры оркестра сливаются в радостный, ликующий трезвон. У скрипок и альтов в этот момент появляется плавно нисходящая раскачивающаяся фигура, которая становится источником ряда тематических и фактурных образований в последующих частях:



Вторая часть «Колоколов» вызвала наибольшее количество споров и возражений. Композитора упрекали в недостаточном соответствии ее музыки характеру поэтического текста, некоторой ослабленности и приглушенности эмоционального тону. «Свадебный звон у С. Рахманинова, — писал один из рецензентов, — вовсе не говорит о веселье, о счастье...»¹²⁰. В другом отзыве мы читаем: «По

* Этот эпизод напоминает символические образы волшебного сна у позднего Римского-Корсакова («Кашей Бессмертной»), Лядова («Кикимора»), Стравинского («Колыбельная из «Жар-птицы»).

Эдгару Поэ — это торжество жизни, кульминационный пункт счастья... У композитора „торжества жизни“ нет. Он дает лирический эпизод»¹²¹. Замысел Рахманинова лучше других критиков сумел понять Сахновский, по словам которого, автор «воплотил в звуки не столько непосредственной радости, сколько элегического лунного взгляда „на грядущее, где дремлет безмятежность нежных снов“...»¹²².

В этом плавно разворачивающемся, сосредоточенном по выразительности *Lento* ярко выступают новые черты зрелого рахманиновского лиризма с присущей ему тонкостью нюансов, сдержанной самоуглубленностью, порой известной скрытностью и недосказанностью чувства.

В тяжелых ударах колоколов во вступлении к этой части слышится что-то сурово-торжественное, даже какая-то смутная настороженность:

137 *Lento*

V-le

p

sf

Cl b

Archi pizz

Arpa

3 Tr-ni con sord

3 Cor

Arpa

V-c

C-b

pizz

Приглушенно звучащая фраза альтов становится источником всего последующего мелодического развития. Она рождает из себя ряд вариантов, которые, цепляясь друг за друга, образуют одну непрерывно развивающуюся линию. Ощущение свободной «текучести» усиливается подвижным, постоянно модулирующим тональным планом с неожиданными энгармоническими сопоставлениями, «скользящими» хроматизмами в мелодии, насыщенностью фактуры полифоническими элементами. Скрытая напряженная страстность музыки лишь временами «выплескивается» наружу. Длительно и по-

степенно подготавливаемая кульминация в конце первого раздела (два такта до цифры 43 — единственное на протяжении всей части место, где вступает полное *tutti*) сменяется линией динамического спада и угасания, охватывающей средний раздел и репризу трехчастной формы *.

В третьей части, *Presto*, композитор рисует образ грандиозной «вселенской» катастрофы, в которой рушатся все человеческие мечты, надежды и ожидания. Грозная, неумолимая стихия, не щадящая ни правых, ни неправых, вторгается в жизнь всех и каждого, без различия индивидуальных судеб, обращая все в руины и пепел. Этот образ, типичный для русского искусства предреволюционных лет и по-разному преломлявшийся в творчестве многих художников, лишен у Рахманинова оттенка мистики и «потусторонней» загадочности. В музыке этой части господствует чувство панического ужаса, страха и отчаяния, объединяющее массу людей, застигнутых внезапным бедствием.

Несомненны связи между этой музыкальной картиной и образами дантова ада в рахманиновской «Франческа». Но если в опере, написанной в начале 1900-х годов, композитор отдал известную дань тенденциям романтической живописности, то здесь он полностью отказывается от внешне изобразительных элементов. Все подчинено задачам экспрессивного порядка. Выразительность этой части предельно насыщена и концентрирована. В партии хора отсутствует мелодически оформленный тематизм, хроматические последовательности в разных голосах превращаются в один сплошной вопль и стон. Сложные гармонические наложения приобретают иногда чисто «сонорное» значение. Определяющим фактором гармонии становится не функциональная связь между аккордами и логика тонального развития, а общий характер воздействия звучащих комплексов.

Наглядным примером этого может служить вступительное оркестровое построение, основанное на оstinатном повторении гармонической последовательности из трех трезвучий — VI, IV и I ступеней мелодического минора:



* Середина и особенно реприза представлены здесь в значительно сокращенном виде. Вместе взятые, они уступают по своей длительности первому разделу, так что кульминация приходится приблизительно на «точку золотого сечения».

Благодаря быстрой чередованию это последование аккордов воспринимается слухом как один сложный гармонический комплекс, колышущаяся, «попыхающая» звуковая масса. В дальнейшем основная гармоническая фигура варьируется ритмически, так что разные трезвучия наслаиваются друг на друга и звучат одновременно. Появляющийся в басу вводный тон придает этому комплексу особую неустойчивость звучания.

Таким же чисто сонорным эффектом является «выписанная трель» у струнных в низком регистре на звуках трезвучия, повторяющаяся затем полутонем выше.

Возникает образ глухо kloкочущего мрачного пламени, стремящегося вырваться наружу. Подобными средствами Рахманинов достигает впечатления мощной вздыбленности, смятенности, неотвратимости катастрофы.

Последняя часть, *Lento lugubre* — печальный эпилог, полная глубокой скорби отходная «страдальцу, уснувшему вечным сном». Неизменный мерный ритм, выдержанные гармонии с тяжелыми, гулкими басами, повторяющаяся с монотонным постоянством нисходящая интонация верхнего голоса * создают безысходно тоскливое, мрачное настроение:

139 *Lento lugubre*

Cor. ingl

Cor

Arpe

V-ni

V-o

C-b.

* Это не что иное, как видоизмененная фигура струнных из коды первой части.

Однако в музыке нет ни холодного оцепенения смерти, ни судорожного отчаяния и надрыва. Выражение скорбного чувства носит благородно мужественный, сдержанный характер. Solo баритона напоминает по своему мелодическому складу широкий эпический напев. В среднем разделе жуткие, кошмарные видения нарушают сосредоточенный тон, вносят тревогу и смятение. Здесь возникают частичные ассоциации с предыдущей частью. Но затем снова восстанавливается первоначальное спокойно размеренное движение *. Необычайно тепло, проникновенно нежно звучит краткое мажорное заключение с напевной лирической темой в насыщенном унисоне скрипок, альтов и виолончелей, словно воспаряющей в высокий светлый регистр.

* Для создания краткой репризы композитор повторяет две предпоследние строки текста.

ТРУДНЫЕ ГОДЫ. РАССТАВАНИЕ С РОДИНОЙ

Тревоги и потери военных лет.

Концертно-исполнительская деятельность.

Отъезд за границу

Весной 1914 года, уезжая в Ивановку, Рахманинов, как всегда, собирался работать над осуществлением своих творческих планов. В печати появилось сообщение о том, что им закончен в эскизах Четвертый концерт для фортепиано с оркестром, который будет полностью готов к осени¹. Кроме того, он получил предложение написать музыку к сцене в степи из «Короля Лира» для готовившегося торжества в связи с трехсотпятидесятилетием Шекспира².

Однако различного рода обстоятельства внешнего и внутреннего характера помешали его работе над этими замыслами. Завершение концерта отодвинулось на много лет, и он был окончен только в 1926 году, в другую историческую эпоху и в изменившихся условиях жизни самого композитора. От сочинения музыки к шекспировской трагедии он совсем отказался.

Сначала Рахманинова отвлекли от творчества домашние неурядицы — болезнь жены и дочери. 11 июня он пишет Гольденвейзеру. «А я только вчера начал заниматься. Опять у нас было ужасное время...»³. Но еще через несколько дней, обращаясь к другому адресату, Рахманинов признаётся: «Не занимаюсь и не занимался»⁴.

В середине лета началась мировая война. Рахманинов не был охвачен тем шовинистическим угаром, которому не могли противостоять даже многие из выдающихся передовых деятелей литературы и искусства. Он не искал оправдания войне в мотивах патриотического порядка и не строил никаких иллюзий насчет ее исхода. Война воспринималась им только с отрицательной стороны, как огромное всенародное бедствие. Все, что он видел вокруг, создавало у него мрачное настроение. В письме к Зилоти от 22 июля 1914 года Рахманинов пишет: «...когда я поехал в Тамбов и чуть не все сто верст мне пришлось обгонять обозы с едущими на смотр запасными чи-

нами — мертвецки пьяными; с какими-то зверскими, дикими ры-лами, встречающими проезд автомобиля гиканьем, свистом, киданием в автомобиль шапок; криком о выдаче им денег и т. д., то меня взяла жуть и в то же время появилось тяжелое сознание, что с кем бы мы ни воевали, но победителями мы не будем»⁶. В том же письме мы читаем: «. . . полная неудача в музыкальной работе...». Рахманинов очень остро воспринимал все сообщения о неудачах и поражениях на фронте, о продажности и изменах царских чиновников. К этому прибавлялись личные волнения, связанные с неоднократными явками на переосвидетельствование по призыву в армию.

Сезон 1914/15 года был малопродуктивным для Рахманинова и в смысле исполнительской деятельности. 25 октября 1914 года он дирижировал концертом Московского отделения РМО памяти скончавшегося в августе этого года А. К. Лядова. В программу концерта кроме произведений покойного композитора входила его собственная Вторая симфония. Концерт прошел с обычным успехом *. Но это дирижерское выступление Рахманинова оказалось единственным в сезоне.

В военные годы число симфонических концертов в Москве резко сократилось. Уже в начале войны вынуждено было прекратить свою концертную деятельность Филармоническое общество, в котором Рахманинов обычно выступал в качестве дирижера. В следующем сезоне отказалось от проведения ежегодного цикла симфонических собраний также и отделение РМО. Регулярно продолжались лишь концерты Кусевицкого, который, однако, не привлекал Рахманинова к дирижированию и приглашал его участвовать в своих концертах только как солиста. Таким образом, дирижерская деятельность Рахманинова, столь интенсивно развернувшаяся в предыдущие три сезона, почти совсем прекратилась.

Выступления Рахманинова как пианиста ограничились в этом сезоне участием в концертах Кусевицкого в пользу раненых в Киеве, Харькове и Москве в конце 1914 года, где он сыграл свой Второй и Третий концерты **, повторными выступлениями в Киеве 6 и 8 марта 1915 года с исполнением тех же самых произведений.

* «. . . Каждое его выступление — новое слово, новое откровение...» — отмечалось в журнале «Театр»⁶. Особенно удался Рахманинову, по признанию большинства рецензентов, «Из Апокалипсиса» и впервые исполненная в этом концерте пьеса «Népie»⁷.

** В Киеве выступления Рахманинова состоялись 22 и 24 ноября, в Харькове — 26 и 28 того же месяца. В Москве он играл в концертах Кусевицкого 8 и 10 декабря. Программа последнего из этих концертов была целиком посвящена произведениям Рахманинова и включала Вторую симфонию, Второй фортепианный концерт и «Остров мертвых».

Отложив работу над фортепианным концертом, Рахманинов увлекся одно время мыслью о балете. Через Зилоти он пытался связаться с М. М. Фокиным для подыскания сюжета⁸. Неизвестно, по каким причинам это сотрудничество не состоялось. Либретто балета написал К. Я. Голейзовский. Постановка предполагалась в Большом театре под руководством А. А. Горского⁹. Интерес к балетному жанру у Рахманинова возник под несомненным влиянием успеха дягилевских спектаклей в Париже и новых творческих тенденций, проявляющихся в музыке балетов Стравинского и Прокофьева. Самый сюжет из жизни скифов перекликается с образами «Весны священной» и несостоявшегося балета Прокофьева «Ала и Лоллий», музыка которого послужила основой его «Скифской сюиты».

Однако и этот замысел Рахманинова не был реализован *. Композитора отвлекает от него работа совершенного иного жанра и образного строя. В начале 1915 года он создает свое «Всенощное бдение» — монументальное многочастное произведение для хора.

10 марта 1915 года «Всенощная» была исполнена в Москве хором Синодального училища под управлением Н. М. Данилина **. Впечатление было огромным. В отзывах печати подчеркивались не только выразительная глубина и сила музыки, изумительное владение хоровым колоритом, но и яркое своеобразие этого сочинения, раскрывающего новые грани творчества композитора. Кастальский в предпосланной первому исполнению «Всенощной» газетной заметке подчеркивал, что «сравнительно с „Литургией“ автор в новом сочинении делает крупный шаг вперед...». Указывая на то, что Рахманиновым использованы во многих частях «Всенощной» подлинные старинные напевы церковного «обихода», Кастальский замечает: «Но надо слышать, во что претворяются простые, бесхитростные напевы в руках крупного художника». Рахманиновские приемы обработки этих мелодий Кастальский находил кое в чем спорными. Вместе с тем он признавал одной из самых больших заслуг композитора «его любовное и бережливое отношение к старинным нашим церковным напевам»¹¹.

Особенно горячо приветствовал новое произведение Рахманинова Держановский. «Быть может, никогда еще,— писал он в своем отзыве,— Рахманинов не подходил так близко к народу, его стилю, его душе, как в этом сочинении. И, может быть, именно это сочинение говорит о расширении его творческого полета, о захвате

* Как далеко продвинулась работа Рахманинова над балетом — мы не знаем. По словам Голейзовского, имевшиеся у Рахманинова музыкальные заготовки для балета были им использованы четверть века спустя в последнем его произведении — «Симфонических танцах»¹⁰. Проверить правильность этого утверждения не представляется возможным из-за отсутствия материалов.

** Повторные исполнения состоялись 12 и 27 марта, 3 и 9 апреля.

им новых областей духа и, следовательно, о подлинной эволюции его сильного таланта»¹². Критические замечания, высказывавшиеся некоторыми рецензентами по адресу рахманиновской «Всенощной», исходили главным образом из соображений чисто церковнического обрядового характера. Композитору ставили в вину, что в его музыке «не все церковно», «не все пробуждает молитвенное настроение»¹³. Но высокие художественные достоинства партитуры, ее новизна, смелость и оригинальность были очевидны для всех.

В 1915 году русская музыка понесла две тяжелые потери. 14 апреля неожиданно умер А. Н. Скрябин, нелепая, катастрофическая смерть которого, настигшая композитора в полном расцвете его творческих сил, глубоко потрясла не только близкие ему круги музыкантов, но и широкую общественность России. Спустя менее двух месяцев, 6 июня, скончался признанный глава московской музыкальной школы, учитель и наставник нескольких поколений русских композиторов, художник и человек высочайшего интеллекта и безупречной моральной чистоты и честности С. И. Танеев. Рахманинов тяжело пережил обе эти утраты.

Он не смог присутствовать на похоронах Танеева, так как извещение слишком поздно пришло в Финляндию, где находился тогда Рахманинов со своей семьей. Сергей Васильевич откликнулся на смерть Танеева телеграммой, которая была опубликована в газете «Русские ведомости» (11 июня). Несколькими днями позже в той же газете напечатан был очерк Рахманинова о Танееве, где очень хорошо высказано то, чем являлся покойный и для него самого и для многих других музыкантов более молодого поколения: «Для всех нас, его знавших и к нему стучавшихся, это был высший судья, обладавший, как таковой, мудростью, справедливостью, доступностью, простотой. Образец во всем, в каждом деянии своем, ибо что бы он ни делал, он делал только хорошо. Своим личным примером он учил нас, как жить, как мыслить, как работать, даже как говорить, так как и говорил он особенно, „по-танеевски“, кратко, метко, ярко... Его советами, указаниями дорожили все. Дорожили потому, что верили. Верили же потому, что, верный себе, он и советы давал только хорошие. Представлялся он мне всегда той „правдой на земле“, которую когда-то отвергал пушкинский Сальери... В своих отношениях к людям он был непогрешим, и я твердо уверен, что обиженных им не было, не могло быть и не осталось»¹⁴.

В память о Скрябине Рахманинов выступил в ряде концертов с исполнением произведений безвременно скончавшегося композитора. Творчеству Скрябина посвящали специальные программы многие выдающиеся пианисты и дирижеры. Сезон 1915/16 года можно было в значительной мере назвать скрябинским. Но выступления Рахманинова привлекли особенное внимание,

26 сентября Рахманинов сыграл фортепианный концерт Скрябина в Петрограде под управлением Зилоти. 12 октября это же произведение было исполнено им в Москве в первом концерте скрябинского цикла, проведенного Кусевитским. Кроме того, Рахманиновым была подготовлена программа сольного концерта из произведений Скрябина, с которой он выступал несколько раз на протяжении сезона в разных городах. Впервые он сыграл эту программу в Ростове-на-Дону 20 октября *. Та же программа исполнялась в Тифлисе **, Москве (18 ноября), в Петрограде ***, Киеве (3 декабря), Саратове (9 декабря).

Впечатление от этих его выступлений было, как всегда, сильным и ярким. Все рецензенты отмечали высокий артистизм исполнения, тщательность пианистической отделки. Вместе с тем самый характер рахманиновской интерпретации вызывал возражения. У всех еще свежа была в памяти собственная игра покойного композитора, иногда небезупречная технически, лишенная блеска и силы, но захватывавшая особой приподнятостью выражения и тонкой одухотворенностью нюансировки.

Естественно, что исполнение Рахманинова сопоставлялось с авторской трактовкой тех же самых произведений. И если в смысле пианистической законченности оно оказывалось часто более совершенным, то вместе с тем ему недоставало какой-то искорки, озаорявшей музыку Скрябина в передаче самого автора. «Играл Рахманинов чудесно,— писал один из авторитетных московских критиков по поводу исполнения скрябинского фортепианного концерта,— с присущим ему одному блеском, яркостью, проникновенностью... И все-таки как тосковала душа по той неиссякаемой пламенности, по тому захватывающему подъему, каким чаровал здесь сам Скрябин»¹⁷. Другой рецензент характеризовал исполнение Рахманиновым этого концерта как «настоящее украшение вечера, поистине прекрасный товарищеский венок на могилу покойного художника». Признавая также, что рахманиновское истолкование концерта во

* Во время этого концерта произошел инцидент, о котором писал местный корреспондент журнала «Музыка». «Перед самым концом концерта, когда Рахманинов приготовился начать последний номер, кто-то из публики крикнул: „Свое!“ Артист спокойно и медленно ответил: „Скрябина“»¹⁵. В связи с этим случаем газета «Приазовский край» упрекала Рахманинова в том, что он «пошел в душеприказчики к другому композитору». Другая местная газета, наоборот, с сочувствием отмечала, что «будучи строго последовательным, С. В. Рахманинов, несмотря на огромное желание публики услышать его собственные вещи, бисируя в конце концерта, все же остался верен памяти композитора Скрябина»¹⁶.

** Здесь Рахманинов кроме самостоятельного фортепианного вечера из произведений Скрябина, состоявшегося 31 октября, сыграл несколькими днями раньше скрябинский концерт с оркестром под управлением Л. Н. Пышнова.

*** В столице Рахманинов исполнил скрябинскую программу три раза: 24 ноября и 16 декабря 1915 года и 28 января 1916 года.

многим отличалось от авторского, этот критик продолжал: «Но как можно было надеяться, что Рахманинов даст объективную передачу? В этой интерпретации не было той полетности и остроты, которыми чаровал нас А. Н. Скрябин. Но пленяла и восхищала необычайная цельность, законченность и изумительное пианистическое совершенство исполнения. Все красоты звучности этого произведения были бесподобно выявлены Рахманиновым, и более совершенного пианистически исполнения трудно было желать»¹⁸.

Художник такой сильной индивидуальности, как Рахманинов, конечно, привносил в истолкование скрябинской музыки много своего, личного и «моделировал» ее в свойственном ему духе. Но при этом исполнение его отличалось всегда ясностью намерений, законченностью концепции, тщательно продуманной и взвешенной во всех деталях. Поэтому оно захватывало и покоряло слушателей даже при внутреннем несогласии с тем, как он интерпретировал Скрябина. Рахманинов играл скрябинский концерт, по словам одного из рецензентов, «именно так, как он этого властно хотел. И эта непреложность покорила всех своей глубокой продуманностью и властностью, хотя и сильно разнилась от авторского исполнения самого А. Н. Скрябина»¹⁹.

Конкретное различие между авторской трактовкой этого произведения и тем, как оно звучало у Рахманинова, в следующих словах формулирует московский корреспондент «Русской музыкальной газеты»: «Тонкая поэзия, взлеты, эфирность и нервность больше и прежде всего — такова музыка Скрябина; здоровая мужественность, великолепие царственное, зрелая работа мастера — таково исполнение Рахманинова»²⁰. И если цитированный автор находил, что это расхождение приводит к внутренней дисгармонии, то некоторые другие критики колебались — которому из двух толкований отдать предпочтение. «Исполнение Рахманиновым этого концерта до того мало похоже на авторское исполнение, — писал журнал «Музыка», — что получается представление о двух разных произведениях, и какое из них лучше, трудно сказать»²¹.

Еще большие споры возбудила сольная программа Рахманинова из произведений Скрябина, в которой были представлены образцы не только раннего скрябинского творчества, но и зрелого периода до Пятой сонаты включительно *. Здесь различие творческих индивидуальностей композитора и исполнителя сказывалось еще более резко. «Это было исполнение не Скрябина, а исполнение Рахманинова „по скрябинским нотам“, — утверждал Сабанеев. Впрочем, это свое замечание критик сопровождал оговоркой: «Я не могу от-

* В программу входили Вторая и Пятая соната, «Сатаническая поэма», десять прелюдий из ор. 11, этюды из ор. 8 и 42.

рицать того, что моментами он (Рахманинов.— Ю. К.) производил впечатление... Если бы мы не знали исполнения самого Скрябина, то возможно, что исполнение Рахманинова показалось бы нам могучим, сильным...»²². Петроградский рецензент, начиная свой отзыв на исполнение Рахманиновым той же программы в столичном городе с утверждения, что между художественными индивидуальностями Рахманинова и Скрябина «нет ничего общего», также считает нужным прибавить: «Из этого отнюдь не следует, чтобы концерт г. Рахманинова произвел вполне отрицательное впечатление...»²³. К лучшему по исполнению он относит прелюдии ор. 11, этюды ор. 42, первую часть Второй сонаты, этюд *dis-moll*. Все эти пьесы, по мнению рецензента, «сыграны г. Рахманиновым отлично». Общее мнение сводилось к тому, что Рахманинову больше удалось ранние произведения Скрябина, в таких же сочинениях, как «Сатаническая поэма» и Пятая соната, слишком явно ощущалась чуждость характера и образного строя музыки его артистическому складу.

Несмотря на все возражения и критические оговорки, эти рахманиновские выступления единодушно признавались выдающимся музыкальным событием. Значение их один из критиков видел в том, что Рахманинов способствовал популяризации скрябинских сочинений, сделав их «близкими и дорогими толпе»²⁴. В частности, подчеркивалось, что он привлек внимание к фортепианному концерту Скрябина, не занявшему прочного места в пианистическом репертуаре, и высказывалась надежда, что «благодаря г. Рахманинову и его неподражаемому исполнению пребывавший в забвении скрябинский концерт найдет с этих пор более широкий путь на концертную эстраду»²⁵.

Сезон 1915/16 года, в отличие от предыдущего, был заполнен у Рахманинова очень интенсивной концертной деятельностью. Всего в этом сезоне состоялось более тридцати его выступлений. Наряду с исполнением сочинений Скрябина он дал в разных городах ряд самостоятельных авторских концертов, играл с оркестром * и в ансамбле с другими исполнителями. Так, он принял участие в камерном концерте, посвященном его творчеству, в Ростове-на-Дону 7 ноября 1915 года, сыграв «Элегическое трио» и виолончельную сонату с местными музыкантами — скрипачом П. П. Ильченко и виолончелистом А. Стернад. Соната была им исполнена также в Москве с А. А. Брандуковым в благотворительном концерте, со-

* По поводу исполнения Рахманиновым сольной партии своего Третьего концерта под управлением Кусевицкого 30 ноября 1915 года Г. Прокофьев писал: «На этот раз Рахманинов превзошел сам себя... Покоряла слушателей комбинация зрелости с непосредственностью, высшего мастерства с юношеской искренностью»²⁶.

стоявшемся 21 декабря в Дворянском женском институте *. В начале 1916 года Рахманинов выступил в очередном симфоническом концерте Кусевицкого, саккомпанировав Неждановой несколько своих романсов. Его участие не было объявлено в программе и оказалось сюрпризом для публики. Нежданова исполняла с оркестром арию Франчески и Вокализ. Затем, когда она стала петь «на бис», место за фортепиано занял композитор **.

В это время у Рахманинова устанавливается ансамбль с талантливой исполнительницей его романсов Н. П. Кошиц. Молодая певица, обратившая на себя внимание как оперная артистка в театре С. И. Зимина, с 1915 года с успехом выступала в камерном репертуаре. Ее первые выступления на концертной эстраде были встречены с большим интересом. «Какие данные у Кошиц для камерной певицы? — писал Сабанеев. — Прежде всего ее редкая музыкальность; ее чувство фразы; ее внутренняя культурность, аристократизм чувства, чуткость к полутонам настроений и к яркому, мощному в равной мере. Наконец голос...» Характеризуя индивидуальные особенности исполнения певицы, критик отмечал, что ей более близки «настроения патетизма, лирики, элегии, трагизма». «Полутоновые настроения из категории рафинированного эстетизма по ка в ее даровании еще не могли получить развития...»²⁸. Сабанеев особо выделял исполнение Кошиц романсов Чайковского и Рахманинова, подчеркивая, что «огромная экспрессия и сила переживаний у нее не вылилась — как это обычно бывает с вещами Чайковского и Рахманинова — в форму антихудожественной цыганщины, что патетический экстаз она сумела осветить интуитивным вкусом, не разрушив его»²⁹.

В концерте Кошиц 10 марта 1916 года принял участие Рахманинов, исполнив фортепианную партию своих романсов, которым было посвящено одно из отделений. На этот концерт критика отозвалась так же положительно, как и на предыдущие выступления певицы. «Музыка» признавала: «Голос у Кошиц звучит так свежо и полно, ее исполнение так музыкально и искренно, что вполне понятен тот шумный успех, которым сопровождаются концертные выступления артистки». Единственное критическое замечание касалось чрезмерно «театрального» поведения певицы на эстраде, излишество жестов и мимики. «Что касается собственно музыкального дарования Н. Кошиц как певицы, — читаем мы в этом отзыве, — то можно заметить,

* В этом концерте, программа которого была целиком посвящена творчеству Рахманинова, композитор играл также solo.

** «Г-жа Нежданова, — замечает Энгель, — чудно спела посвященный ей вокализ и арию из „Франчески“. В исполненных ею сверх программы романсах Рахманинова аккомпанировал сам композитор так совершенно, как только он умеет»²⁷.

что музыкальные переживания напряженно-мятежного характера оказываются более близкими, чем характера утонченно-созерцательного. Потому особенно ярко удаются Н. Кошиц такие, например, романсы, как „Диссонанс“, „Все отнял у меня...“ Рахманинова³⁰. Как «особое событие» отмечалось журналом участие самого композитора в концерте. По своим данным и артистическому темпераменту Кошиц была типично «рахманиновской» певицей. Поэтому ее ансамбль с композитором оказался таким цельным, законченным и художественно впечатляющим.

Осенью того же года Рахманинов и Кошиц выступили с целой концертной программой из его произведений. Откликаясь на их совместное выступление в Москве 24 октября 1916 года, Сабанеев писал: «Я считаю, что выбор Рахманинова был правилен: трудно найти более подходящую исполнительницу как по редкой музыкальности, по огромному художественному такту, так и по силе экспрессии, которая местами потрясает, заставляя догадываться многих, что в ее лице мы имеем дело с художественной величиной первого ранга. Вместе с исключительным по красоте аккомпанементом Рахманинова ее исполнение составило редко встречающуюся полноту художественного образа»³¹. В Петрограде, где эта же программа была исполнена 30 октября, концерт Рахманинова и Кошиц был отмечен прессой как «редкий по художественному значению вечер»³². Певица блеснула, по словам одного из петроградских критиков, «своим полновзвучным, прекрасным, теплым по тембру голосом, большим вкусом во фразировке, богатством и художественным приращением различных оттенков вокальной экспрессии»³³.

Высказывались и некоторые критические замечания. Они сводились в основном к известному однообразию манеры пения Кошиц, яркой и захватывающей в моментах напряженного драматического пафоса, но порой тускловатой и бесцветной в передаче тонких лирических нюансов. Иногда эта манера казалась несовместимой со сложившимися представлениями о специфике камерного пения. «...По существу своего дарования,— утверждал Энгель,— г-жа Кошиц в конце концов все-таки больше оперная певица, чем камерная»³⁵.

Однако преобладали отзывы безусловно положительные и даже восторженные. Среди них выделяются две рецензии Асафьева, напе-

* Н. П. Кошиц обратила на себя внимание в Петрограде еще раньше своим выступлением в симфоническом концерте Зилоти, где она исполнила арии из «Млады» Римского-Корсакова и «Франчески да Римини» Рахманинова. «Артистка рекомендовала себя превосходной исполнительницей избранных ею пьес,— читаем мы в журнале «Театр и искусство».— Сильный голос, отличный по красоте и ровности тембра, редкостная музыкальность, ясная дикция, одухотворенная фразировка — все эти достоинства исполнения обеспечили артистке настоящий художественный успех»³⁴.

чатанные без подписи в «Хронике журнала „Музыкальный современник“». Начиная с констатации, что «в лице г-жи Кошиц Рахманинов обрел исключительную исполнительницу своих романсов», Асафьев пишет далее: «Простота, искренность, непосредственность — все эти понятия слишком обесцветились, обесценились от частого применения их к явлениям менее значительным, нежели дарование Н. Кошиц, но иных определений не найти. Ее пение, прежде всего, просто и искренно: ничего не пристало к нему от театральной аффектации, от концертной искусственности и салонной пошлости»³⁶. В смысле глубокой внутренней одухотворенности, правды человеческого чувства (не в смысле масштабов художественного явления и индивидуальных особенностей дарования) Асафьев находил в исполнении Кошиц нечто шаляпинское: «...Не хочется сопоставлять Н. Кошиц с Шаляпиным, но сказать, что это явления одного порядка, можно и должно. В пении их обоих непосредственно льется жизненная струя, льется так, что кажется, будто школа и выучка, даже сознание здесь ни при чем... Что же удивительного, — заключает критик, — если от совместного, слитного выступления Кошиц и Рахманинова осталось редкое художественное впечатление»³⁷.

На второе выступление Кошиц и Рахманинова в Петрограде с той же программой 2 декабря 1916 года Асафьев отозвался еще одной рецензией, в которой он касается высказывавшегося в печати мнения об оперном, а не камерном стиле исполнения певицы. Критик находит одно из важных ее достоинств как раз в том, что она «умеет сочетать свое пение с удивительно тонкой драматической „игрой“». «Конечно, — замечает он, — только при условии природной выдержанности данных можно достигать подобной удивительной экспрессии, но все-таки не является ли исполнение г-жи Кошиц наконец верным и изнутри понятым продолжением великого шаляпинского толкования русского романса и не характерно ли, что, подобно ему, г-жа Кошиц — оперная певица?»³⁸.

Возможно, что в этих высказываниях была доля преувеличения. Но, несомненно, Кошиц проявила себя на концертной эстраде как артистка большого обаяния, высокой художественной культуры, обладающая тонким даром перевоплощения в образный строй исполняемых произведений, не говоря уже о ее превосходных вокальных данных. Ее выступления в ансамбле с композитором помогли выявлению подлинной художественной ценности рахманиновского камерного вокального творчества, которое нередко до этого встречало предубежденное отношение к себе в музыкальных кругах. Высказывалось мнение, что Рахманинов как автор романсов недостаточно оригинален и самостоятелен, что в этой области он гораздо слабее, чем в инструментальной музыке. Концерты Рахманинова и Кошиц разрушили это предубеждение и «реабилитировали» его во-

кальное творчество в глазах самых строгих музыкальных судей. Асафьев заявлял в своей рецензии: «...Вечер, посвященный Рахманинову, выяснил, что пошлая печать, наложенная на его романсы разными исполнителями невысокого вкуса, нашедшими в них только удовлетворение своих тяготений к элементам салонной чувственности, должна быть сорвана. В вокальных пьесах Рахманинова есть несомненная художественная ценность, выявить которую — ближайшая задача для исполнителей»³⁹.

Особый интерес вызвал новый цикл романсов Рахманинова ор. 38, впервые исполнявшихся в его концертах с Кошиц. Цикл этот, посвященный певице, был написан осенью 1916 года на слова поэтов-символистов Блока, Белого, Брюсова и других *. Новые стилистические элементы отмечались и в музыке этих романсов. Критика усматривала в них симптомы каких-то не вполне еще, может быть, определившихся творческих исканий, стремления композитора выйти за пределы установившегося круга образов и средств музыкального выражения: «Новые гармонии, часто очень импрессионистски окрашенные, новый тон настроений, в которых больше полутеней и меньше открытого лиризма,— все это очень интересно в таком уже сформировавшемся художнике, каким является Рахманинов. Видно по этому, что он способен к дальнейшей эволюции своего дарования, которое казалось уже фиксированным»⁴¹. Вместе с тем подчеркивалось, что Рахманинов не отрекся от себя и не изменил коренным свойствам своего дарования, «но стал искать в своей душе струн, способных самостоятельно откликнуться и на новейшую поэзию»⁴².

Признаки совершающейся эволюции рахманиновского творчества обращали на себя внимание и в новой серии этюдов-картин ор. 39, которая была исполнена автором в ряде его петроградских и московских концертов конца 1916 года **. Энгель, строго критически

* Судя по датам, проставленным композитором в автографе, некоторые из романсов окончательно дорабатывались уже после первых исполнений. Тексты для этой серии романсов, как и для предыдущего вокального опуса Рахманинова, предложила Шагинян. Рассказывая о своей встрече с композитором летом 1916 года в Ессентуках, она пишет: «... я развернула привезенную тетрадку с «заготовленными текстами» — пятнадцать стихотворений Лермонтова и двадцать шесть — новых поэтов, среди них и „Маргаритки“, и „Крысолов“, и „Ау“, и „Сон“, и „Ивушка“, и „К ней“... все шесть стихотворений, на которые он создал потом романсы»⁴⁰.

** Восемь из девяти этюдов этой серии Рахманинов впервые сыграл в Петрограде 29 ноября 1916 года, а затем повторил в своих выступлениях 1, 8 и 10 декабря. В Москве эти же этюды были им исполнены в авторских концертах 5, 6, 11 и 19 декабря. Более поздние даты окончания этюдов *es-moll* и *D-dur*, проставленные в автографе, указывают на последующую шлифовку этих пьес, написанных осенью или в начале зимы 1916 года. Только этюд *d-moll*, который не исполнялся композитором в указанных концертах, по-видимому, был написан уже в начале 1917 года.

определившись к предыдущим фортепианным опусам Рахманинова, на этот раз приветствовал композитора с крупным творческим достижением. Отмечая яркое индивидуальное своеобразие новых этюдов, замечательную колористичность фортепианного письма, он особенно подчеркивал суровую драматическую экспрессию их музыки. «Над всем опусом 39-м, — по словам критика, — что-то нависло». В одних этюдах это, как пишет Энгель, «только легкие тени», в других — «взмываются бурные вихри», иногда «сквозь тяжкие сгустившиеся тучи виден даже просвет... Но нигде не радостно, нигде не безмятежно отрадно... Везде, однако, трепещет жизнь, везде есть нечто, что надо было сказать в звуках и что сказано прекрасно»⁴³.

Другой московский критик указывал на особую образность, «картинность» музыки рахманиновских этюдов, «за которой должна стоять программа». «Отсюда эта странная для Рахманинова недоговоренность, неожиданно врывающиеся новые мысли, в то время как недоразвились, не получили исчерпывающего воплощения предыдущие»⁴⁴. Как одну из характерных особенностей этих этюдов цитированный автор отмечает их «обостренный, напряженный ритм».

Сабанеев, хотя и не без оговорок, также признавал значительность того нового, что несло в себе последнее рахманиновское произведение. «Этот большой талант находится сейчас в полосе исканий», — замечает он в связи с авторским исполнением этюдов-картин в Москве⁴⁵.

Аналогичный характер носили и отзывы петроградских рецензентов, подчеркивавших, что композитор расширяет в этом произведении образную сферу своего творчества и находит новые средства для воплощения своих замыслов. «Здесь рахманиновский ритм еще более обостряется, становясь вызывающим, почти дерзким. Выразительность доходит до доступных Рахманинову пределов...»⁴⁶. Более развернутую и определенную характеристику новых образно-стилистических элементов рахманиновского цикла находим мы в «Русской музыкальной газете»: «В них (этюдах-картинах. — Ю. К.) Рахманинов предстает в новом освещении: мягкий подчас лирик начинает пользоваться более суровыми, сосредоточенными и углубленными средствами выражения... Мы уловили настроения и драматические (*es-moll*) и даже демонические (*fis-moll*, лучший из серии!) Какой-то значительный сдвиг происходит в этом интересном творческом даровании, и нам, вероятно, придется быть свидетелями этого сдвига, который откроет, без сомнения, новые перспективы автору „Франческа“ и „Скупого рыцаря“»⁴⁷.

В первые месяцы 1917 года концертная деятельность Рахманинова оставалась достаточно интенсивной. Кроме Москвы и Петрограда он выступал в Киеве, Харькове, Ростове-на-Дону, Таганроге.

Следует отметить его дирижерское выступление во главе оркестра Большого театра 7 января 1917 года с программой из собственных произведений *.

Фортепианный вечер в Петрограде 21 февраля был первым выступлением Рахманинова, в котором он полностью исполнил цикл этюдов-картин ор. 39. Половина сбора с этого концерта была им передана Русскому музыкальному фонду для оказания материальной помощи нуждающимся музыкантам⁴⁸.

Февральская революция, уничтожившая власть самодержавия в России, на время нарушила нормальный ход концертной жизни. После возобновления концертов Рахманинов снова выступает публично. 13 марта он принял участие в экстренном симфоническом концерте Кусевицкого, сыграв с оркестром Первый фортепианный концерт Чайковского. Гонорар за свое выступление он передал Союзу артистов-воинов для подарков армии, сопроводив этот денежный взнос следующим письмом: «Свой гонорар от первого выступления в стране, отныне свободной, на нужды армии свободной при сем прилагает свободный художник С. Рахманинов»⁴⁹. Текст письма характеризует отношение Рахманинова к Февральской революции, которую он встретил с горячим сочувствием и воодушевлением.

20 марта Рахманинов опять выступил с Кусевицким, исполнив концерт Es-dur Листа. В прессе отмечались необычайный виртуозный блеск и артистический подъем, с которыми было исполнено Рахманиновым это произведение, впервые сыгранное им публично: «...Думается, что вряд ли со времен, ставших почти „легендарными“, времен корифеев пианизма, кому-либо приходилось слышать такое ослепительное исполнение, такое соединение огненной стремительности с прозрачной легкостью и мощной полнотой звука; казалось, что это — предел, но исполненная затем 12-я рапсодия Листа безудержным размахом, богатством красок и головокружительным темпом пассажей создала то непередаваемое настроение, которое можно назвать „праздником искусства“»⁵⁰.

25 марта Рахманинов выступил с оркестром Большого театра, которым дирижировал Купер. В программе его выступления были свой Второй концерт, концерты b-moll Чайковского и Es-dur Листа. В напечатанных московскими газетами анонсах указывалось, что концерт состоится «с разрешения г. комиссара г. Москвы» и «весь чистый сбор концерта отчисляется на нужды русской армии».

Это было последнее выступление Рахманинова в Москве. Вскоре он уехал в Ивановку, начав опять работать над задуманным еще

* Исполнялись «Утес», «Остров мертвых» и «Колокола».

тремя годами ранее фортепианным концертом *. Но пробыл он на этот раз у себя в Ивановке недолго, и работа его, по-видимому, мало продвинулась вперед. Из-за нарастающего революционного движения обстановка становилась беспокойной и напряженной. Как владелец имения Рахманинов невольно оказался в конфликтных отношениях с возникавшими на местах органами крестьянской бедноты. Он решил, по собственному выражению, «поставить крест» на своем недвижимом имуществе и уехал на Кавказ.

С середины 1917 года Рахманинов все чаще возвращается к мысли о временном отъезде за границу. Под влиянием обострявшегося общенационального кризиса обстановка в стране усложнялась, все области были затронуты растущей дезорганизацией и разрухой. Композитора особенно беспокоила перспектива вынужденной бездеятельности в связи с расстройством концертной жизни. Находясь в состоянии растерянности и тревоги перед будущим, он не мог сосредоточиться и на своих творческих замыслах. «...Все окружающее на меня так действует,— писал он Зилоти из Эссентуков 1 июня,— что я работать не могу и боюсь заикнуться совершенно. Все окружающие мне советуют временно из России уехать. Но куда и как? И можно ли?»⁵². Обращаясь к Зилоти с просьбой помочь ему в этом, Рахманинов намечал в качестве временного убежища одну из нейтральных стран, не участвовавших в первой мировой войне,— Норвегию, Швецию или Данию. Спустя три недели, 22 июня, он снова пишет своему другу-кузену, повторяя ту же просьбу: «...В теперешней нашей обстановке мне крайне тяжело и неудобно работать, почему и решаюсь лучше уехать на время»⁵³.

На Рахманинова воздействовало в этом отношении то окружение, в котором он очутился в летние месяцы 1917 года. Южные районы России, в частности курорты Крыма и кавказских Минеральных Вод оказались местом концентрации разнообразных контрреволюционных элементов. Здесь находились и некоторые из враждебно относившихся к революции деятелей литературы и искусства, впоследствии примкнувшие к наиболее реакционному крылу белой эмиграции. И хотя Рахманинов не принимал участия ни в каких политических выступлениях, он не мог так или иначе не соприкасаться с этими кругами и не испытывать на себе влияния окружавшей его атмосферы.

Шагинян рассказывает о тягостном впечатлении, которое осталось у нее от последней встречи с Рахманиновым в Кисловодске 27 июля 1917 года на концерте, организованном офицерством в поль-

* В № 17/18 «Русской музыкальной газеты», за 1917 год сообщалось, что «С. В. Рахманинов работает в настоящее время над 4-м фортепианным концертом»⁵¹.

зу «займа свободы». Перед концертом выступил с речью Мережковский, выкликавший проклятия против большевиков — носителей «антихристово начала». Затем подслеповатая Зинаида Гиппиус читала свои стихи и, уходя с эстрады, едва не оступилась. «...Мне казалось,— пишет Шагинян,— что я гляжу в обратные стекла бинокля на умалившееся, бесконечно далекое, уходящее прошлое... В июльский вечер 1917 года эти люди казались анахронизмом, и было почти символом близорукое топтанье заблудившейся Гиппиус. Прочь уходило прошлое»⁵⁴.

Участие Рахманинова в этом концерте не было объявлено заранее. Он вышел на эстраду для того, чтобы саккомпанировать Кошиц, а затем продиржировал «Марсельезой».

После концерта он сообщил Шагинян о своем решении уехать за границу «в ожидании более спокойного времени». «Я, как всегда, нападала на него,— рассказывает писательница,— говорила, что уезжать сейчас из России — значит оторваться, потерять свое место в мире. Он слушал меня, как всегда, терпеливо и с добротой, но я уже чувствовала — далекий от моих слов, чужой»⁵⁵.

Вторую половину лета Рахманинов провел с семьей в Крыму. Здесь жили также Шаляпины, и обе семьи общались между собой. Дочь Шаляпина, Ирина Федоровна, пишет в своих воспоминаниях: «В 1917 году семья наша отдыхала в Ялте и жила в доме, принадлежавшем ранее композитору А. А. Спендиарову. Рахманинов приезжал с концертами. В свободные вечера он приходил к нам с Натальей Александровной, и они играли в четыре руки рахманиновскую польку, которую мы, дети, обожали»⁵⁶. Перед отъездом в Москву Рахманинов дал концерт в Ялте, который оказался его последним выступлением на родине *.

В Москве он принимается за переработку своего Первого фортепианного концерта. Новая редакция, оконченная 10 ноября, была впервые исполнена автором в Нью-Йорке в начале 1919 года в одном из концертов Русского симфонического общества, руководимого М. И. Альтшуллером. Кроме переработки этого юношеского произведения Рахманиновым были написаны еще только две небольшие фортепианные пьесы — «Восточный эскиз», близкий по характеру к этюдам-картинам, и «Фрагменты»**. «Работая весь день над Концертом,— пишет С. А. Сатина,— он вместе с другими квартирантами (дом Первой женской гимназии на Страстном бульваре) нес по оче-

* В письме к С. А. Сатиной от 26 августа 1917 года Рахманинов сообщал, что ему предстоит выступить в Ялте 30 августа⁵⁷. По словам же Сатиной, это выступление состоялось 5 сентября с оркестром под управлением А. И. Орлова⁵⁸.

** Первая из этих пьес была исполнена Рахманиновым в Джульярдской школе (Нью-Йорк) 12 ноября 1931 года, а издана только в 1938 году. «Фрагменты» были опубликованы в журнале «The Etude» (октябрь 1919 г.)⁵⁹.

реди ночью дежурство по охране дома, принимал участие в заседаниях образовавшегося домового комитета и т. д.» *60.

Однако мысль об отъезде за границу не оставляла композитора. Получив из Швеции приглашение выступить в концерте, он выехал в конце ноября в Петроград для оформления необходимых документов. Вскоре к нему присоединилась семья. В двадцатых числах декабря Рахманинов вместе с женой и двумя дочками уезжал через Финляндию в Стокгольм. На Финляндском вокзале их провожала только молодая родственница З. А. Прибыткова. «Ехали они все налегке, захватив только необходимые вещи,— читаем мы в «Записке» С. А. Сатиной.— ...Никаких недоразумений или осложнений не было ни на пути, ни при переезде через русско-финскую границу. Чиновник, просматривавший на таможне багаж, заинтересовался только книгами. Увидав, что это учебники детей, он ушел, пожелав Сергею Васильевичу успеха в концертах»⁶¹.

Таким было печальное расставание Рахманинова с родиной. Он уезжал с тяжелым чувством и тревогой на душе, не зная, что ожидает его впереди. Не думал Рахманинов, что эта разлука будет окончательной и ему не суждено больше увидеть родной страны, с которой он был, как художник, так тесно и неразрывно связан всеми своими корнями. Для него начиналась новая жизнь, полная громких успехов, славы и блеска и в то же время глубокой внутренней неудовлетворенности, тоски по утраченному и разлада с окружающим.

Последние сочинения, созданные на родине:

„Всенощное бдение“, романсы ор. 38

и этюды-картины ор. 39

Творческим итогом Рахманинова за период 1914—1917 годов,— если не считать неосуществленных замыслов и произведений, которые были завершены в более позднее время,— явилось создание трех различных по жанру опусов: «Всенощной» (1915), цикла из шести романсов ор. 38 (1916) и девяти этюдов-картин ор. 39 (1916—1917). Обращаясь к разнообразным творческим задачам, композитор искал на разных путях выхода в новые для него сферы музыкального выражения. Строгая суровая простота и сосредоточенность «Всенощного бдения», тонкая лирическая экспрессия и изысканная кра-

* На доме, в котором находилась последняя московская квартира Рахманинова, теперь установлена мемориальная доска.

сочность романсов ор. 38, наконец, вздыбленный драматизм, мужественная энергия, напор и стремительность этюдов-картин — таковы резкие эмоциональные контрасты рахманиновского творчества этих лет. В них отразились и сложные противоречия эпохи, и внутреннее беспокойство, неустойчивость душевного состояния самого композитора.

Рахманинов не оставался безучастным к лишениям и бедствиям, переживавшимся страной во время войны. Глубокая озабоченность и тревога за судьбы родины, сознание бессмысленности жертв, боль и возмущение художника-гуманиста при виде человеческих страданий, приносимых чуждой и противной народным интересам войной, — все это вызывало у него настойчивые поиски нравственного идеала, служащего опорой в тяжелых жизненных испытаниях. Этот идеал Рахманинов искал в твердых и постоянных устоях народной морали, которую он стремился воплотить в своей «Всенощной».

Обращаясь к традиционной культовой форме, Рахманинов трактует ее в плане далеко от канонической церковности. Так же, как и его «Литургия», «*Всенощное бдение*» не нашло себе места в богослужебном обиходе. Причина этого не только в широко развитых масштабах отдельных его частей, далеко выходящих за пределы обычных культовых норм, в большой сложности хоровой фактуры, но и в самом истолковании композитором канонических текстов. Благоговейная молитва превращается им часто в развернутое эпическое повествование или в массовую народную картину оперного плана. Не случайно уже при первом знакомстве «Всенощная» вызывала ряд ассоциаций с творчеством Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова *.

Народ с его нравственными представлениями и верованиями, с его отношением к событиям является главным «действующим лицом» этого произведения. «Всенощная» Рахманинова представляет собой монументальное эпическое полотно, достойно продолжающее «кучкистские» национальные традиции, единственное произведение такого художественного масштаба в русской музыке после «Сказания о граде Китеже» Римского-Корсакова. Асафьев верно указал на внутреннюю связь между этими двумя великими творениями русского искусства начала нынешнего века. По словам исследователя, «Всенощная» появилась у Рахманинова в суровую годину испытаний, выпавших на долю России, «как ответ, возникший из крепких корней народного эпоса о мире всего мира. То, о чем Римский-Корсаков так проникновенно и тепло сумел поведать в эпическом „Сказании о граде Китеже“, потому и влекло Рахманинова, что слышалось, как

* См., например, рецензию Флорестана (В. В. Держановского) в газете «Утро России» 11 марта 1915 года.

родное, высоко этическое понимание глубин народного строя русской жизни...»⁶².

Эпический строй образов сочетается во «Всенощной» с ярко выраженным личным авторским началом. Это не только воплощение народных идей и понятий, но и глубоко искренняя, проникновенная исповедь композитора, его размышления о жизни, о долге человека перед близкими и перед самим собой. Многие страницы «Всенощной» пленяют своей лирической мягкостью, задушевной теплотой выражения. Лиризм Рахманинова освобождается здесь от свойственной ему открытой патетики, приобретая более сдержанный, самоуглубленно-медитативный характер, но он ощущается во всем складе произведения и окрашивает собой общий тон музыки. Тесное единство и взаимопроникновение эпоса и лирики сближает рахманиновскую «Всенощную» с такими его сочинениями, как Вторая симфония или Третий фортепианный концерт. При всей специфичности задач, которые стояли здесь перед композитором, он пользуется средствами обычными для его творчества, хотя и подчиняет их требованиям жанра и конкретного образного содержания. В музыкальном языке «Всенощной» легко можно обнаружить связи и переклички с его произведениями различного рода — вплоть до романсов⁶³.

Мелодической основой большинства песен рахманиновского «Всенощного бдения» являются подлинные образцы знаменного и других старинных церковных распевов (греческого, киевского). Эта интонационная культура не была чем-то посторонним для композитора. Уже начиная с Первой симфонии в его сочинениях постоянно звучали обороты, близкие знаменному распеву и ставшие органически неотъемлемым элементом его собственного музыкального языка. Поэтому и во «Всенощной» они воспринимаются не как искусственно введенная цитата, а как вполне естественный и непринужденный способ выражения композитором его сокровенных мыслей, дум и переживаний. Между частями «Всенощной», основанными на мелодиях старинных церковных распевов, и теми ее разделами, мелодический материал которых носит самостоятельный авторский характер, нет принципиального стилистического различия, и слушатель, не знакомый с кругом знаменного пения, не сможет отличить темы, сочиненные самим Рахманиновым, от заимствованных.

В разработке мелодий знаменного распева Рахманинов проявляет большую чуткость и художественный такт, находя оригинальные ладо-гармонические и фактурные средства, позволяющие рельефно выявить и оттенить своеобразие их интонационного строя. Особый терпкий колорит придают звучанию хора некоторые приемы голосоведения, характерные для народного многоголосия (свободное применение септаккордов и других диссонансирующих созвучий, не подчиняющееся обычным правилам их разрешения, «пустые» кварты

и квинты и т. п.). Возможно, что здесь сказалось известное влияние Кастаньского. Однако Рахманинов не пользуется этими приемами догматически. Он свободно обращается с мелодиями старинных распевов, иногда вносит в них некоторые изменения, показывает их в различных вариантах, в разном гармоническом освещении, разнообразит окраску звучания. Для него эти мелодии не неизменный *cantus firmus*, а творчески используемый тематический материал. В подходе Рахманинова к обработке древних напевов не было ничего нарочитого, никакой преднамеренной архаизации. Подобно Глинке и другим классикам русской музыки он воспринимал их как живой язык народа. Для него они являлись в такой же мере своими и близкими, как интонационный строй русской народной песни. Поэтому высказывавшиеся по адресу Рахманинова упреки в чересчур «вольном» отношении к мелодиям церковного обихода были неоправданны и лишены основания.

Особенно замечательна в смысле мастерства вариантного преобразования мелодии двенадцатая песня — «Славословие великое». В основе ее простой напев в объеме кварты, напоминающий архаический тип обрядовых народных песен. Вначале он проводится альтами, поддерживаемый скупым гармоническим сопровождением теноров:

Довольно скоро (движение половинками)

140 А.

т. Сла - ва в выш - них бо - гу и на зе - ли мир,

Сла - ва в выш - них

в че - ло - ве - цех бла - го - во - ле - ни - е. Хва - лим тя, бла - го - сло - вим тя

бо - гу. Хва - лим тя

В дальнейшем этот напев переходит к другим голосам хора, модулирует в разные тональности и при этом сам изменяется интонационно, ритмически, в смысле ладовой окраски. Иногда одновременно сопоставляются различные его варианты, как, например, в следующем отрывке, где у высоких женских голосов он широко и выразительно звучит в ритмическом увеличении, в то время как у альтов тот же напев приобретает характер торопливой, взволнованной речитации:

141 С. *p* *mf* *p* *задерживая*

По - ми - луй мя.

Бла - го - сло - вен е - си, го - спо - ди, на - учь мя о пра - ве - де, ни - е тво - им.

Возникает цикл свободных вариаций, напоминающий те приемы построения крупного музыкального целого на основе короткой пёсенной мелодии, которые широко применялись композиторами «Могучей кучки» в оперном и симфоническом творчестве. Таким способом Рахманинов достигает непрерывного нарастания динамической энергии, приводящего к яркой и мощной заключительной кульминации.

Широко пользуется композитор всевозможными контрастами хоровой звучности, выделяя из хора отдельные голоса, противопоставляя различные его группы. Это вносит не только чисто колористическое разнообразие, но в некоторых случаях создает и очень впечатляющий драматургический эффект. Так, в восьмой песне — «Хвалите имя господне» — соединение твердо скандируемой «исто-вой» мелодии знаменного распева, излагаемой в октаву альтами и басами, с ритмически оживленной, светлой по звучанию темой высоких женских и мужских голосов вызывает представление о двух группах народа, движущихся навстречу одна другой:

Не скоро

142 С. *p* *f* *p*

Хва - ли - те и - мя гос - под -

Ярко, с твердым, бодрым ритмом

Хва - ли - те и - мя гос -

Ярко, с твердым, бодрым ритмом

Хва - ли - те и - мя гос -



Чрезвычайно яркий выразительный эффект достигается в одиннадцатой песне — «Величит душа моя господя» — с помощью последовательно выдержанного контрастирования различных по характеру звучаний и тематических построений. Суровому первому построению с преобладанием низкой, густой звучности мужских голосов противопоставляется светлый, оживленный рефрен в духе народных «славильных» песен типа колядки:



Этот рефрен при повторениях варьируется гармонически, то-нально, незначительные изменения вносятся и в его мелодический рисунок, но форма изложения и легкий, прозрачный колорит звучания остаются неизменными.

Здесь, как и в охарактеризованной выше двенадцатой песне, возникают близкие ассоциации с народно-обрядовыми сценами из русских классических опер. Рахманинов вскрывает под слоем христианских догматов и обрядов более глубокий пласт древних языческих верований. В этом отношении его подход к старинным церковным напевам до известной степени аналогичен их трактовке в «Воскресной увертюре» Римского-Корсакова, где композитор

стремился, по собственным словам, воспроизвести «легендарную и языческую сторону» христианского праздника.

Драматической образностью, картинностью музыки особенно выделяется девятая песня, в которой повествуется о мифическом воскрешении Христа. Эта часть является драматургическим центром всего произведения. Последующая группа песен носит характер хвалебных гимнов, воспевающих это событие. В девятой песне отчетливо дифференцированы два плана, постоянно чередующихся между собой: драматическое повествование, в котором музыка детально следует за всеми изгибами словесного текста, отличаясь большим разнообразием выразительных нюансов, обилием красочных эффектов, и неизменный хоровой рефрен, как бы передающий чувства людей, присутствующих при великом и необычайном таинстве. Повествовательные эпизоды основаны на речитативной по складу мелодии знаменного распева, «зычно» (авторская ремарка) возглашаемой альтами на фоне прозрачно звучащих аккордов высоких женских голосов:

144 Довольно скоро

С.
А.
Т. *pp*
Б. *pp*

Бла_го_сло_вен е_си го_спо_ди, на_у_чи_мя о_прав_.

Здерживая Медленное. Тяжелое *f* *Зычно*

Ан_гель_ский со_бор
Ан_гель_ский_собор уд_ив_и_ся, зря_те_бес_мер_т_вы_х_ме_ни_в_ша_ся

- да_ни_ем тво_им *pp*

В следующих строфах эта мелодия свободно варьируется, принимая различную выразительную окраску в зависимости от содержания текста. Так, в четвертой строфе обращают на себя внимание некоторые подчеркнуто экспрессивные обороты гармонии (большой септаккорд с увеличенным трезвучием в основании в такте 2, «рахманиновское» созвучие с уменьшенной квартой в такте 5). Драматизации повествования способствует выделение солирующих голосов, которым придается персонифицированный характер: тенор выступает в роли рассказчика, солирующее сопрано передает голос ангела. Завершается эта песня большой кодой, построенной на материале рефрена. Типично рахманиновский упругий маршевый ритм и постепенно разворачивающееся динамическое нарастание создают иллюзию приближающегося шествия.

К девятой песне, занимающей центральное по значению место в цикле, непосредственно примыкает следующая за ней — «Воскресение Христово видевше», написанная в той же тональности и связанная с ней интонационно. Заключительные ее слова — «смертию смерть разруши» — приобретали для композитора особенно глубокий и животрепещущий смысл в годы неоправданной, как он считал, кровопролитной войны. Он выделяет эту фразу внезапным спадом звучности после предшествующих мощных возгласов хора, придавая ей характер сосредоточенного, проникновенного признания.

Во «Всенощной» Рахманинова есть и ряд эпизодов простого песенного склада, отличающихся спокойной ясностью колорита, легкостью и прозрачностью изложения. Таковы шестая («Богородице, дево, радуйся»), тринадцатая («Днесь спасение») песни, в которых преобладает аккордовая фактура с ровным и плавным голосоведением. Но и в таких песнях встречаются яркие и выразительные красочные штрихи. Так, в шестой песне — «Свете тихий» — впечатление неожиданного «светового пятна» производит короткое отклонение из основной тональности Es-dur в E-dur, подчеркнутое вступлением тенорового solo на фоне светлого звучания одних женских голосов (повторение в хоре начальных слов «Свете тихий» как бы комментирует этот яркий колористический эффект).

Особое место занимает пятая песня — «Ныне отпускаеши» — душевно-скорбное ариозо для тенора solo с плавно колышущейся «баюкающей» фигурой хорового аккомпанемента, отличающееся теплотой и проникновенностью лирического чувства. Это единственный сольный номер во всем произведении; все остальные части «Всенощной» в основном хоровые, и партия солиста ограничивается в них отдельными репликами. Эта песня, близкая по характеру камерной вокальной лирике композитора, звучит как глубоко личное, интимное признание:

145 *Медленно Тенор соло*

Ны не от-пу-ща-е-ши ра-ба тво-е-го, вла-ды-ко, по-гла-го-лу тво-е-му с ми-ром
 А. Т. -ши ра-ба тво-е-го, вла-ды-ко, по-гла-го-лу

Все эти разнообразные жанровые и интонационные элементы Рахманинов мастерски сплавляет воедино, создавая произведение уникальное и неповторимое по своеобразие, глубине замысла, силе и яркости художественного выражения. Его «Всенощная» представляет собой вершину русской классической музыки в области хоровой литературы а cappella.

Последний цикл *Шесть романсов op.38* занимает особое место в камерном вокальном творчестве Рахманинова прежде всего благодаря выбору текстов. В отличие от предшествующих вокальных опусов композитора, в которых он обращался к очень разнородным поэтическим источникам *, не всегда при этом безупречным в художественном отношении, здесь представлены стихи группы современных ему авторов, общей чертой которых было стремление к обновлению образной системы и средств классической поэтики. Этим определяется большее музыкально-стилистическое и жанровое единство данного цикла, хотя положенные в его основу тексты также не впол-

* Исключением является цикл из шести романсов op. 8 на слова А. Н. Плещеева.

не равноценны. Рядом с пленяющей своим тонким, проникновенным лиризмом поэтической миниатюрой А. С. Исаакяна в переводе А. А. Блока («Ивушка») и мастерскими, отточенными стихами В. Я. Брюсова («Крысолов») мы встречаем и холодновато-надуманное стихотворение А. Белого («К ней»), и довольно поверхностные, малосодержательные образцы претенциозного эстетства И. Северянина и Ф. К. Сологуба. Известная эстетизированность эмоций ощущается и в музыке некоторых романсов. Вместе с тем Рахманинов не просто следует за словесно выраженной поэтической мыслью, а обогащает образы текста, придает им новую окраску. Порой стихотворный текст служит ему только отправной точкой, всего рода трамплином, отталкиваясь от которого, он создает яркую, красочную музыкальную картину.

Стилистически этот цикл развивает тенденции, наметившиеся уже в предшествующих романсных опусах композитора. Тщательно разработанная вокальная декламация соединяется с развитой по фактуре фортепианной партией, которой принадлежит иногда главное, определяющее значение в передаче образно-поэтического замысла. Но здесь музыкальная звукопись Рахманинова приобретает особенно изысканный характер, отдельные выразительные детали заостряются и подаются в подчеркнутом, укрупненном плане.

В первом романсе цикла, *«Ночью в саду у меня»*, сгущенная, заостренная экспрессия сочетается с миниатюрностью формы и лаконизмом средств изложения. Тонкой, детализированной передаче поэтического текста способствует метрическая свобода и гибкость музыки (в этом романсе, как и в «Крысолове», композитор не указывает тактового размера из-за постоянной его изменчивости).

Стихотворение А. С. Исаакяна близко по содержанию к традиционным мотивам народной поэзии: образ грустной плакущей ивы — символ безутешной в своем горе девушки. Тоном искренней, задушевной жалобы проникнуты и начальные фразы рахманиновского романса.

Вопросо-ответная структура первого мелодического построения с мягким и плавным опеванием сначала доминанты, а потом тоники напоминает лирическую мелодику Чайковского. Но хроматические обороты в первых двух тактах с напряженно звучащими интервалами уменьшенной терции и увеличенной секунды придают выражению чувства особый оттенок острой, щемящей боли *.

* Ход на увеличенную секунду вместе с прихотливой извилистостью мелодической линии приносят в музыку романса некоторые черты ориентализма

146 **Lento**

Ночь_ю_в_с_а_ду у_ме_ня пла_чет_пла_ку_ча_я и_ва,

Те же интонационные элементы становятся основой для построения драматической кульминации во второй половине романса, на словах «ивушке, плачущей горько». Композитор объединяет и концентрирует здесь целую группу средств — мелодических, гармонических, фактурно-динамических — для того чтобы с наибольшей силой подчеркнуть и выделить «ударное» значение этих слов, хотя это и приводит к известному нарушению стройности и плавной текучести поэтического текста:

147 [**Lento**]

и - вуш_ке, пла - чу_щей горь - ко,

Звуковысотная кульминация вокальной мелодии отмечена остро диссонирующей последовательностью аккордов * и типичным для Рахманинова приемом расширения звучащего пространства. Легкий, бисерный пассаж у фортепиано дополняет музыкальную экспрессию изобразительным штрихом, вызывая представление о падающих и рассыпающихся по веткам каплях.

Черты напряженной драматической патетики привносятся Рахманиновым в музыкальную интерпретацию стихотворения А. Белого в следующем романсе — «К ней». Здесь особенно выделяются слова скорбного возгласа «Милая, где ты, милая?», которым завершаются строфы стихотворения. Каждый раз это восклицание звучит с нарастающей силой и страстностью. Во второй строфе оно подчеркнуто модуляцией из тональности Des-dur (представленной главным образом доминантовой функцией) в d-moll с помощью рахманиновского «ложного септаккорда». Ровное, точно замороженное движение сменяется в вокальной партии стремительными, беспокойными взлетами мелодической линии.

Одним из пленительнейших образцов светлой созерцательной рахманиновской лирики, связанной с поэтическим ощущением природы, является романс «Маргаритки» на слова И. Северянина **. По характеру образов и общему эмоциональному колориту этот романс близок таким сочинениям Рахманинова, как «Здесь хорошо», «Сирень», «У моего окна», прелюдия G-dur op.32. С последней он имеет известное сходство даже по типу изложения: ясная, плавно льющаяся мелодия пасторального характера на фоне тихо журчащих, неторопливых фигураций. При этом главная мелодическая мысль излагается у фортепиано, а вокальная партия составляет как бы только подголосок к теме, включающий отдельные ее обороты. Лишь в репризе на короткое время она выдвигается на первый план ***. В музыке этого романса замечательно передано ощущение воздуха и пространства. Музыкальная ткань непрерывно живет и дышит, то расширяясь до очень широкого диапазона, то снова, сжимаясь. В среднем разделе **** фактура постепенно набухает,

* Гармоническая последовательность на слог «горь» может быть истолкована как «эллиптическое» соединение нонаккордов, находящихся между собой в отношении тритона, с неприготовленным задержанием в двух верхних голосах.

** Шагинян свидетельствует, что сам композитор считал лучшими в цикле романсы «Маргаритки» и «Крысолов».

*** Характерно, что при создании фортепианной транскрипции этого романса композитор почти не внес в него фактурных изменений. Некоторые вокальные фразы были им просто опущены без всякого ущерба для цельности впечатления.

**** Границы разделов музыкальной формы не совпадают с делением стихотворного текста на строфы. Средний раздел охватывает вторую и начальные строки третьей строфы. Недостаток текста в условной репризе компенсируется развернутым фортепианным «послесловием»

наполняется теплом и светом, создавая яркий образ летнего расцвета природы, торжества жизни и радости:

148 [Lento]

mf

В них ле - та мощь! В них ра - дость и - зо -

mf

p *rit.*

- биль я, в них свет - лый полк. Го -

dim.

f *a tempo*

товь, зем - ля, цве - там из рос из - пи - ток,

p

dim.

дай сок стеб - лю...

Сама мелодия, все время излагаемая в высоком регистре, звучит необычайно светло и словно парит в легком прозрачном воздухе. В широких мелодических ходах заключительных фраз слышатся обороты, родственные лирической мелодике Прокофьева и других композиторов более позднего времени.

«Крысолов» написан на слова стихотворения В. Я. Брюсова, в основу которого положена известная легенда о незнакомце, своей игрой на флейте заколдовавшего всех крыс и уведшего их из города. Брюсов придает этому образу символические черты. Таинственный незнакомец, бродящий по свету с дудочкой в руках, «чьи-то души веселя», — это образ поэта, который чарует и завораживает все живое, но сам остается одинок и чужд людям. Рахманинова, по-видимому, больше интересовала внешняя характеристически-описательная сторона стихотворения, нежели его скрытый символический смысл. В музыкальном воплощении текста композитор отталкивается от регулярно повторяющегося рефрена «Тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля». Приплясывающий ритм этого словесного рефрена передан в острой, отрывистой ритмической фигуре, которая пронизывает всю музыкальную ткань романа, подвергаясь мелодическому и гармоническому варьированию, меняя окраску своего звучания:



В «Крысолове», как и в предыдущем романсе этого цикла, фортепианная партия чрезвычайно широко и детально разработана, приобретая в значительной степени самостоятельное значение. Изложение отличается остротой и причудливой угловатостью очертаний, напоминающими некоторые из прелюдий ор.32 и этюдов-картин такого же скерцозно-фантастического характера.

Красочностью музыкального письма, полнотой и сочностью звучания привлекают два последних романа в цикле — «Сон» на стихи Ф. Л. Сологуба и «Ау!» на слова К. Д. Бальмонта. Однако задачи живописно-колористического порядка, выдвигаясь на первый план, приобретают в них до известной степени самодовлеющее значение. В первом из этих романсов Рахманинов создает поэтическую картину сказочного волшебного сна, уносящего в мир чудесной фантастической грезы. Мелодическая фраза в начале романа, построенная на бесполутоновом звукоряде, напоминает простой и ясный свирельный наигрыш:



Постепенно она превращается в ровную и плавную фигурацию, которая звучит как нежный серебристый звон хрустальных колокольчиков. На этом фоне у фортепиано в теплом «виолончельном» регистре возникает песенная мелодия баркарольного типа, имитируемая затем голосом. Тема эта ширится, разрастается и в конце исчезает, словно обволакиваемая тонкой и прозрачной дымкой.

Заключительный романс «Ау!» характерен своей недосказанностью и элементами известной импрессионистичности в его фактуре. Фортепианное изложение создает здесь также впечатление каких-то неясно доносящихся звуков *. Сквозь этот звенящий фон все время пробивается упорно повторяемый акцентированный звук, меняющий свою высоту и гармоническую окраску подобно влекущему, но неуловимому зову. Страстный, настойчивый клич «Ау!», отдающийся эхом в партии фортепиано, остается безответным. Он словно повисает в воздухе и сливается с наполняющим природу звоном. Романс оканчивается неустойчивой вопросительной интонацией на неразрешенном малом септаккорде и внезапным угасанием звучности в последних двух тактах.

Цикл *Девять этюдов-картин для фортепиано op. 39* оказался последним произведением Рахманинова, созданным в России до отъезда за границу и наступившей в связи с этим продолжительной творческой паузы. Многие из пьес этого цикла принадлежат к самым выдающимся образцам рахманиновского фортепианного творчества. Как и в предыдущей серии этюдов-картин, обозначенной op. 33, огромный виртуозный размах соединяется с яркой образностью музыки, разнообразием и красочностью фортепианного письма. Но масштабы отдельных пьес еще более разрастаются, усложняются средства изложения, усиливается драматическое начало.

На характере этого последнего рахманиновского сочинения предреволюционных лет несомненно сказалась сгушавшаяся грозная атмосфера того времени. В цикле полностью отсутствуют светлый мечтательный лиризм и мягкая элегическая грусть, господствуют суровые сумрачные настроения, мужественная энергия и собранность, приподнятая, тревожная патетика.

Стремительный, напористый первый *этюд с-молл* содержит некоторые черты родства с шопеновскими пьесами такого же бурно-

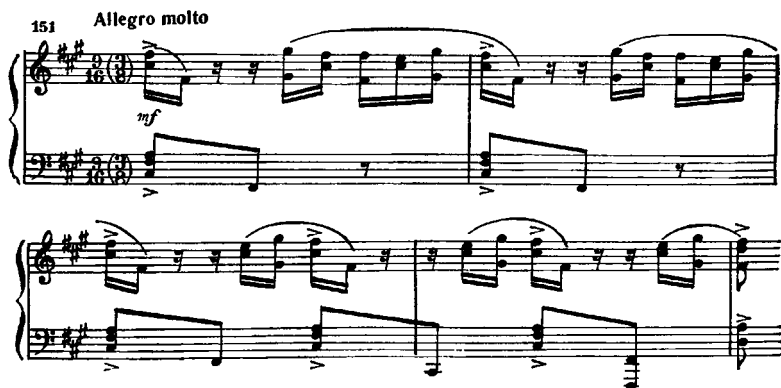
* Этот образ имеется и в тексте:

Твой нежный смех был сказкою изменчивою,
Он звал, как в сон зовет *свирельный звон*.

патетического характера. Самый рисунок пассажей напоминает типичные формы изложения романтического пианизма. Но яркие экспрессивные взрывы, нарушающие это ритмически равномерное движение, и суровые, властные ритмические акценты басов * придают музыке этюда характер особого эмоционального накала и беспокойства.

К второму *этюду a-moll* имеется программный авторский комментарий. По словам Рахманинова, здесь изображаются море и чайки⁶⁴. Однако это пояснение мало говорит о внутреннем выразительном строе данной пьесы. Неизменно ровное, размеренное ритмическое движение триолями, скрытая мелодия басов, в которой отчетливо различаются настойчиво повторяемые интонации темы «Dies irae», общий холодный колорит музыки — все это вызывает чувство глубокого скорбного оцепенения и трагической безнадежности. Медлительно и плавно разворачивающаяся на этом фоне мелодия характерна сочетанием бесстрастных «открытых» ходов по квинтам и квартам, сливающихся с пейзажным образом, и подчеркнuto экспрессивных «стонущих» интонаций. При слушании этого этюда возникают невольные ассоциации с симфонической поэмой «Остров мертвых».

В третьем *этюде fis-moll* снова слышится смятенный порыв и что-то смутно угрожающее. Характерную выразительную окраску придают музыке беспокойный «перебойный» ритм и упорно повторяемая мелодическая интонация, которая звучит в различных вариантах и с разными оттенками выражения на протяжении всей пьесы:



* Особенно рельефно выступает этот грозно-императивный ритм в начале репризы (см. ремарки *rallentando* и *a tempo*).

В коде этюда Рахманиновым использован тот прием «удаления», «растворения» образа, который уже встречался нам в некоторых его пьесах из ор.32 и 33.

Следующий, четвертый, *этюд h-moll* также характерен своим острым, причудливым ритмом, напоминающим отчасти быстрый марш, отчасти танец. Благодаря непрерывному смещению ритмических акцентов и постоянно меняющемуся тактовому размеру создается впечатление неуловимо мелькающих капризных скерцозно-фантастических образов.

Мятежной страстностью тона, бурным протестующим пафосом проникнут пятый *этюд es-moll*. В его приподнятой экспрессии, доходящей до пламенной экзотичности, есть нечто родственное скрябинскому этюду *dis-moll*, хотя соотношение различных образных сфер и общий план развития носит у Рахманинова иной характер. Драматическая патетика и героика соединяются в этом его этюде с чертами проникновенного лиризма. Чрезвычайно выразителен контраст «аппассионатной» первой темы, которая с самого начала звучит мощно и вызывающе, и светлого поэтического образа, возникающего в среднем разделе. Эта же лирическая тема снова появляется в коде после грозного нарастания, приводящего к динамизированной по изложению репризе. Заканчивается этюд тихо, умиротворенно. Но у слушателя остаётся впечатление, что это только временное успокоение перед новыми тревогами и бурями.

Едва ли не самое широкое признание у пианистов нашел шестой *этюд a-moll*. По словам самого Рахманинова⁶⁵, замысел этого этюда был подсказан ему сказкой о Красной Шапочке и Волке. Однако образы простой детской сказки, не лишённой оттенка добродушной иронии, преломляются в творческом сознании композитора очень своеобразно. В музыке рахманиновского этюда слышится трагический ужас и смятение перед чем-то грозным, неумолимо жестоким, надвигающимся на человека с роковой неотвратимостью. Нельзя не услышать здесь сходства с теми страшными образами бесчеловечной, злой силы в искусстве XX века, которые были порождены социальными катастрофами и войнами нашего времени. Самая манера фортепианного изложения с ее токкатной остротой и колкостью, жесткими ритмическими акцентами и обнаженностью механически-моторного начала соприкасается с новыми стилистическими тенденциями, заявляющими о себе в творчестве композиторов более молодого поколения. В то же время этюд проникнут огромной драматической экспрессией, захватывая своей неудержимо стремительной ритмической энергией и волевым напором.

Наиболее развернутым авторским программным комментарием мы располагаем к седьмому *этюду c-moll*. Как указывал композитор, этюд написан в характере траурного марша. Но эта форма расши-

ряется им до масштабов монументального живописного полотна. Начальная тема представляет собой, по словам Рахманинова, марш. Далее появляется новая тема (росо *тепо тоссо*, за три такта до смены знаков при ключе), напоминающая пение хора. Эта широкая скорбная мелодия, идущая на фоне ритмически ровного сопровождения шестнадцатыми, звучит в начале глухо и затаенно, лишь постепенно усиливаясь и вырисовываясь с большей рельефностью. Создается эффект медленно приближающегося шествия. В момент кульминации, при возвращении в основную тональность, согласно тому же авторскому объяснению, слышится перезвон колоколов. В заключительных тактах в виде краткой реминисценции снова появляется начальная маршевая тема.

Эпическая картинность музыки сочетается в этой пьесе с подчеркнuto экспрессивными декламационными акцентами и суровым, мрачным драматизмом общего эмоционального колорита.

Восьмой *этюд d-moll*, написанный позже других, по изложению близок к цюпеневским формам пианизма. Но интонационный склад его типично рахманиновский. Как и в этюде *fis-moll* из этого же цикла, характерную выразительную окраску придает музыке настойчивое повторение одного мелодического оборота, окрашенного здесь в мягкие эгегические тона. Эта эгегическая окраска подчеркивается дважды возникающей в коде «рахманиновской гармонией».

Завершается цикл пышным, блестящим по звучанию *этюдом D-dur*, написанным в широкой фресковой манере. Как и в некоторых других этюдах-картинах этого цикла (например, в седьмом, *c-moll*), музыка достигает здесь подлинно симфонического размаха. Композитор характеризовал этот этюд как восточный марш. Однако это определение так же как и другие его программные характеристики, неполно раскрывает сущность авторского замысла. Пестрое чередование причудливых, порой скерцозно окрашенных образов позволяет представить себе картину, сходную с той, которая рисовалась В. В. Стасову в гликинском Марше Черномора: «... картина идущего народа, идущего, играющего, дующего, колотящего кто на чем попало,— иной на нежных игрушечных вещичках, иной на музыкальных уродах-чудовищах...»⁶⁶. Отдельные обороты ориентального характера слышатся и в музыке рахманиновского этюда (например, ход на увеличенную секунду в основной теме с ее прихотливым ритмом и насыщенностью гармоний хроматизмами). Но в общем восточный колорит его весьма условен. Многие места звучат совершенно по-русски.

Такова, особенно, суровая эпическая тема среднего раздела (*l'istesso tempo*), с которой заметно перекликается кода финала

из созданной Рахманиновым двумя десятилетиями позже Третьей симфонии:



Мощные удары полнозвучных аккордовых комплексов во вступительных тактах и затем далее, при подходе к среднему эпизоду и в коде этюда, напоминают праздничный перезвон колоколов. Все это сливается в одну сочную по краскам, монументальную картину торжественного народного шествия.

* * *

Рахманинов — один из тех русских художников начала нынешнего века, которые чутко ощущали накаленную атмосферу времени, чреватого горозными бурями и потрясениями, и всем складом своего творчества звали к лучшему будущему, к освобождению от духовного рабства и пошлой будничности существования. Но когда над страной разразилась великая очистительная буря, он не понял ее исторического смысла и не захотел принять того нового строя жизни, который пришел на смену уничтоженному всенародной революцией строю буржуазно-помещичьей России. Это явилось источником его глубокой творческой трагедии.

Уезжая за границу в конце 1917 года, Рахманинов еще не сознавал масштаба происшедших перемен и не предвидел, как сложатся его жизнь и артистическая судьба в дальнейшем. Только по прошествии известного времени для него, как и для многих представителей старой художественной интеллигенции, стало ясно, что возврата

к прошлому нет. Он остался навсегда добровольным изгнанником, лишенным почвы и той близкой среды, вне которой он чувствовал себя потерянным и бездомным. Для глубоко национального художника, всеми корнями связанного с жизнью своей страны и традициями отечественной культуры, каким был Рахманинов, это не могло не оказаться катастрофичным. Он надолго умолкает как композитор и лишь после десятилетней паузы вновь постепенно возвращается к творчеству.

Рахманинов остается русским художником и в сочинениях зарубежного периода, обращаясь к образам родной ему русской жизни, мелодиям, ритмам и интонациям русской песни. Несколько крупных, монументальных произведений, созданных композитором после отъезда из России, представляют высоко ценный и значительный вклад в сокровищницу русской музыки. Однако количественный объем творчества Рахманинова заметно сокращается, он пишет мало и с большими перерывами. О причинах такой затрудненности своего творческого процесса он говорил сам в беседе с американским журналистом: «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний»⁸⁷.

На первый план у Рахманинова выдвигается концертно-исполнительская пианистическая деятельность. Превращаясь в «странствующего виртуоза», он много и с огромным успехом выступает в различных странах Европы и Америки. За Рахманиновым закрепляется слава величайшего пианиста XX века, не имеющего себе равных среди современников. Однако многочисленные концертные выступления не приносили ему подлинного удовлетворения. Несмотря на блестящие триумфы, которыми повсюду неизменно сопровождалось его появление на эстраде, Рахманинов не находил за рубежом столь же благодарной и отзывчивой аудитории, как в России, где он был для публики не только замечательным мастером фортепианного исполнения, но и выразителем самых дорогих, сокровенных дум и стремлений.

В письмах Рахманинова из-за рубежа так же, как и в его произведениях последнего периода, постоянно сквозит чувство мучительной неудовлетворенности, тоски и одиночества. Он разделит участь тех своих соотечественников, часто близких ему по духу и направлению своего творчества (как, например, Бунин или Куприн), которые вынуждены были дорогой ценой расплачиваться за собственную политическую близорукость, непонимание хода истории и неспособность возвыситься над предрассудками окружавшей их среды. Покинув родину, они не могли порвать своей внутренней духовной

связи с нею и остались чужими в том окружении, куда были занесены волею судьбы. Все они продолжали думать по-русски, писать по-русски, болезненно переживая свой отрыв от взрастившей их как художников родной почвы. И только на родине их творчество смогло получить настоящее и полное признание.

Рахманинов стал у нас в стране одним из популярнейших композиторов, любимых самыми широкими слоями слушателей. Музыка его дорога советским людям своей глубокой правдивостью, простотой и непосредственностью чувства, неугасимой верой в человека и в народ, красотой и поэтичностью образов. Она выдержала самый строгий и самый справедливый суд, какой возможен в искусстве,— суд времени. Произведения Рахманинова ничего не потеряли в своей свежести и привлекательности. Напротив, сейчас, спустя несколько десятилетий после создания композитором его величайших шедевров, мы способны многое в них оценить вернее и глубже, чем это было доступно его современникам. И еще не одно поколение слушателей будет находить в рахманиновском творчестве источник высокого эстетического наслаждения и ярких, волнующих правдой и искренностью эмоций.

ПРИМЕЧАНИЯ

СПИСОК СОЧИНЕНИЙ РАХМАНИНОВА

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

ПРИМЕЧАНИЯ

От автора

¹ Рахманинов С. В. Полное собрание сочинений для фортепиано [в 4-х т., 7-ми ч.]. Ред. П. А. Ламма. М., 1948—1951.

² Рахманинов С. Романсы. Полное собрание. Общ. ред. П. Ламма. Послесл. и указ. имен З. Апетян. М., 1957.

³ Рахманинов С. В. Первая симфония. Партитура. Ред. А. В. Гаука. М.— Л., 1947.

⁴ С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов. Под ред. Т. Э. Цытович. М.— Л., 1947.

⁵ Молодые годы С. В. Рахманинова. Письма. Воспоминания. Общ. ред. В. М. Богданова-Березовского. Л.— М., 1949.

⁶ Рахманинов С. В. Письма. Ред., вступит. статья и коммент. З. Апетянц. М., 1955.

⁷ Воспоминания о Рахманинове. Сост., ред., примеч. и предисл. З. Апетян. М., 1957; изд. 2-е, доп. М., 1961—1962; изд. 3-е. М., 1967.

⁸ Асафьев Б. В. С. В. Рахманинов. М., 1945.

⁹ Соловцов А. А. С. В. Рахманинов. М.— Л., 1947.

¹⁰ Алексеев А. Д. С. В. Рахманинов. Жизнь и творческая деятельность. М., 1954.

¹¹ С. В. Рахманинов и русская опера. Сборник статей. Под ред. И. Ф. Бэлзы. М., 1947.

¹² *Bertensson Sergei, Leyda Jay* (with the assistance of Sophia Satina). *Sergei Rachmaninoff. A lifetime in Music.* New York, univ. press, 1956

Введение

¹ Архив А. М. Горького, т. 11. М., 1966, с. 136.

² Эртель А. И. Письма. М., 1909, с. 290.

³ Толстой Л. Н. Письмо от 24 декабря 1893 г.— Полн. собр. соч., т. 66. М., 1953, с. 452.

⁴ Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Изд. 5-е, т. 41, с. 8.

⁵ Литературное наследство, т. 72. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. М., 1965, с. 463.

⁶ Русская литература XX века. 1890—1910. Т. 1. Под ред. С. А. Венгерова. М., б. г., с. 18.

⁷ Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Изд. 5-е, т. 1, с. 433.

⁸ Келдыш В. А. Новое в критическом реализме 900-х годов.— В кн.: Русская литература конца XIX — начала XX в. 1901—1907. М., 1971, с. 93.

⁹ Гей Н., Пискунов В. Из художественного опыта русской литературы XX века.— В кн.: Великий Октябрь и мировая литература. М., 1967, с. 81.

¹⁰ Цит. по кн.: История русского искусства, т. 10, кн. 1-я. М., 1968, с. 110.

¹¹ Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. 4. М., 1937, с. 154.

¹² Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания, т. 1. Л., 1959, с. 176.

¹³ Добролюбов Н. А. Собрание сочинений. В 9-ти т., т. 6. М.—Л., 1963, с. 156.

¹⁴ Короленко В. Г. Письма. 1868—1921. Пб., 1922, с. 271.

¹⁵ Ермилов В. В. А. П. Чехов. М., 1959, с. 319.

¹⁶ Блок А. Собрание сочинений, т. 5. М.—Л., 1962, с. 141.

¹⁷ С. Келдыш В. А. Реалистические течения предреволюционных лет.— В кн.: Русская литература конца XIX — начала XX в. 1901—1907, с. 159.

¹⁸ См. Асафьев Б. В. Избранные труды, т. 2. М., 1954, с. 296.

¹⁹ Из беседы с Рахманиновым, опубликованной под названием «Связь музыки с народным творчеством» в американском журнале «The Etude» (New York, 1919, vol. 37, № 10). Русский перевод Г. М. Шнейерсона напечатан в четвертом сборнике статей «Советская музыка» (М., 1945) и воспроизведен в кн.: Рахманинов С. В. Письма. Ред., вступит. статья и коммент. З. Апетянц. М., 1955. Цит. по данному изд., с. 557.

В последующих ссылках это издание указывается по форме: Письма, с. 557.

²⁰ Там же, с. 556.

²¹ М. И. Глинка. Литературное наследие, т. 1. Л.—М., 1952, с. 350.

²² Н. Я. Мясковский. Собрание материалов. В 2-х т., т. 2. Литературное наследие. Письма. Изд. 2-е. М., 1964, с. 70.

Глава 1

¹ Исторические сведения о роде дворян Рахманиновых. Киев, 1895, с. 48.

² Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. М.—Л., 1952, с. 362—364.

³ Исторические сведения о роде дворян Рахманиновых, с. 62.

⁴ См. Сатина С. А. Записка о С. В. Рахманинове.— В кн.: Воспоминания о Рахманинове [в 2-х т.]. Сост., ред., примеч. и предисл. З. Апетян. Изд. 3-е, т. 1. М., 1967, с. 13.

В последующих ссылках это издание указывается по форме: Воспоминания, т. 1, с. 13.

⁵ Исторические сведения о роде дворян Рахманиновых, с. 63.

⁶ Трубникова А. А. Сергей Рахманинов.— В кн.: Воспоминания, т. 1, с. 126.

⁷ Там же.

⁸ Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки, фонд 18, № 788.

В дальнейших ссылках это хранилище указывается по форме: ГЦММК, ф. 18, № 788.

⁹ ГЦММК, ф. 18, № 787

¹⁰ ГЦММК, ф. 18, № 328.

¹¹ ГЦММК, ф. 18, № 1062.

¹² См. Баренбойм Л. А. А. Г. Рубинштейн, т. 1. Л., 1957, с. 239.

¹³ Рахманинов А. А. Степной стоголосок на статью г. Рубинштейна «О музыке в России».— Газ. «Рус. мир», 1861, 22 июля, с. 956. Подп.: Арк. Р-х-м-н-в-ъ.

¹⁴ Там же, с. 956—957.

¹⁵ См. Яковлев В. В. С. В. Рахманинов.— «Рус. старина», 1911, дек., с. 516. Перед загл.: В. Я.

¹⁶ См. *Брянцева В.* Где родился Рахманинов? — «Музыкальная жизнь», 1969, № 19, с. 20.

¹⁷ Воспоминания, т. I, с. 123—124.

¹⁸ *Bertensson Sergei, Leyda Jay* (with the assistance of Sophia Satina). Sergei Rachmaninoff. A lifetime in Music. New York. Univ. press, 1956, p. 3.

В последующих ссылках это издание указывается по форме: *Bertensson — Leyda*, p. 3.

¹⁹ Воспоминания, т. I, с. 16.

Глава 2

¹ О «консерваторском кружке» и участии в нем Н. С. Зверева см.: *Кашкин Н. Д.* Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 1954, с. 80—83.

² *Зилоти В. П.* В доме Третьяковых. Нью-Йорк. изд. им. Чехова, б. г., с. 318—319.

³ Из воспоминаний С. В. Рахманинова, продиктованных в 1931 г. В кн.: *Bertensson — Leyda*, p. 11.

⁴ См. интервью С. В. Рахманинова, опубликованное в журн. «The Monthly Musical Record» (New York, 1934, November). Рус. пер. в кн.: *Письма*, с. 560—562.

⁵ См. *Пресман М. Л.* Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов. — В кн.: *Воспоминания*, т. I, с. 196.

⁶ См. там же, с. 19.

⁷ См. *Bertensson — Leyda*, p. 12.

⁸ *Островская А. П.* Из воспоминаний о Московской консерватории. — В кн.: *Воспоминания о Московской консерватории*. М., 1966, с. 118.

⁹ Опубликованы частично в кн.: *Алексеев А. Д.* Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма, вып. 2. М.—Л., 1948, с. 219—220.

¹⁰ См. *Воспоминания*, т. I, с. 164—165.

¹¹ Там же, с. 161.

¹² См. там же, с. 170.

¹³ *Bertensson — Leyda*, p. 13.

¹⁴ *Воспоминания*, т. I, с. 216.

¹⁵ Газ. «Театр и жизнь», 1888, 11 ноября.

¹⁶ *Зограф Н. Г.* Малый театр второй половины XIX века. М., 1954, с. 35.

¹⁷ *Станиславский К. С.* Собрание сочинений. В 8-ми т., т. I М., 1954, с. 35.

¹⁸ См. *Телецов Н. Д.* Записки писателя. Воспоминания и рассказы о прошлом. М., 1966, с. 202.

¹⁹ См. *Зограф Н. Г.* Малый театр второй половины XIX века, с. 417.

²⁰ *Ростовцева Л. Д.* Воспоминания о С. В. Рахманинове. — В кн.: *Воспоминания*, т. I, с. 257.

²¹ Там же, с. 20.

²² Там же, с. 164.

²³ *Прибыткова З. А.* Мои воспоминания об А. И. Зилоти — В кн.: А. И. Зилоти. Воспоминания и письма. Л., 1963, с. 407.

²⁴ *Гнесина Е.* Из моих воспоминаний о Ферруччо Бузони — В кн.: *Воспоминания о Московской консерватории*, с. 173.

²⁵ *Гольденвейзер А. Б.* Из личных воспоминаний о С. В. Рахманинове. — В кн.: *Воспоминания*, т. I, с. 440.

²⁶ *Воспоминания*, т. I, с. 168.

²⁷ Рукопись. — ГЦММК, 18, № 28. Партитура издана под ред. П. А. Ламма (М., 1947).

²⁸ Рукопись. — ГЦММК, ф. 18, № 731. Издана под ред. И. Ф. Бэлзы (М., 1949). См. также: *Рахманинов С. В.* Полное собрание сочинений для фортепиано, т. I. М.—Л., 1948.

²⁹ Рукопись.— ГЦММК, ф. 18, № 75—78. Впервые опубликована в Полном собрании сочинений для фортепиано, т. 1.

³⁰ Rachmaninoff's Recollections told to Oscar von Riesemann. London and New York, 1934, p. 60—61.

³¹ Рукопись.— ГЦММК, ф. 18, № 62. Издана под ред. Б. В. Доброхотова и Г. В. Киркора (М., 1947).

³² Письма, с. 42.

³³ Рукопись.— ГЦММК, ф. 18, № 118.

³⁴ Письма, с. 37.

³⁵ ГЦММК, ф. 18, № 70.

³⁶ Воспоминания, т. 1, с. 253.

³⁷ См. Скалон В. Д. Дневник (1890 год).— В кн.: Воспоминания, т. 2, с. 390.

³⁸ Чайковский П. И. Письмо к А. И. Зилоти от 14 июня 1891 г.— В кн.:

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

³⁹ Там же, с. 121, 122.

⁴⁰ ГЦММК, ф. 18, № 31—34.

⁴¹ См. кн.: Из архивов русских музыкантов. М., 1962.

⁴² ГЦММК, ф. 18, № 37.

⁴³ См. Воспоминания, т. 1, с. 254.

⁴⁴ Письма, с. 26.

⁴⁵ Там же, с. 36—37.

⁴⁶ См. А. И. Зилоти. Воспоминания и письма, с. 115.

⁴⁷ Рукопись.— ГЦММК, ф. 18, № 108. Впервые опубликована в Полном собрании сочинений для фортепиано, т. 4, ч. 1-я. М.— Л., 1951.

⁴⁸ Письма, с. 42.

⁴⁹ «Моск. ведомости», 1891, 28 февр.

⁵⁰ Кругликов С. Н. Ученический концерт Московской консерватории.— «Новости дня», 1891, 26 февр. Подп.: *Allegro*.

⁵¹ Письма, с. 36—37.

⁵² Чайковский П. И. Письмо от 19 февраля/3 марта 1890 г.— В кн.: Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 2. М.— Л., 1952, с. 141.

⁵³ См. Зилоти А. И. Письмо к П. И. Чайковскому от 31 мая 1891 г.— В кн.:

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

⁵⁴ Письма, с. 50.

⁵⁵ Там же, с. 54.

⁵⁶ Рукопись.— ГЦММК, ф. 18, № 30. Издана под ред. П. А. Ламма (М., 1947).

⁵⁷ Рахманинов С. В. Письмо к Н. Д. Скалон от 7 декабря 1891 г.— В кн.: Письма, с. 61.

⁵⁸ Там же, с. 60.

⁵⁹ Рукопись.— ГЦММК, ф. 18, № 29. Издана под ред. П. А. Ламма (М., 1947).

⁶⁰ ГЦММК, ф. 18, № 58. Издано под ред. Б. В. Доброхотова (М., 1947).

⁶¹ Письма, с. 62.

⁶² См. написанную от руки программу.— ГЦММК, ф. 18, № 674.

⁶³ Комиссаржевский Ф. Зилоти и Брандуков.— «Моск. листок», 1892, 16 февр.

⁶⁴ См., например, краткую заметку без подписи в «Рус. ведомостях», 1892, 19 марта.

⁶⁵ «Моск. ведомости», 1892, 21 марта.

⁶⁶ «Дневник „Артиста“» (прил. к журн. «Артист»), 1892, № 1, с. 39. Подп.:

А. Н. С.

⁶⁷ Письма, с. 65.

⁶⁸ Фотокопия.— ГЦММК, ф. 18, № 947.

⁶⁹ Кашкин Н. Музыкальное обозрение.— «Рус. обозрение», 1892, июнь, с. 784.

⁷⁰ Там же, с. 786.

⁷¹ Машинопись.— ГЦММК, ф. 18, № 651.

⁷² С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов, с. 109.

- ⁷³ См. Молодые годы С. В. Рахманинова. Письма. Воспоминания, с. 160.
- ⁷⁴ Рукопись.— ГЦММК, ф. 18, № 79. Издана в Полном собрании сочинений для фортепиано, т. 1.
- ⁷⁵ См. Балакирев М. Русские народные песни для одного голоса в сопровождении фортепиано. Ред., предисл., исслед. и примеч. Е. В. Гиллиуса. М., 1957, с. 96 (№ 35).
- ⁷⁶ Доброхотов Б. В. Оперные замыслы С. В. Рахманинова.— В кн.: С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов, с. 91.
- ⁷⁷ Рукопись.— ГЦММК, ф. 18, № 23—25 и 141. Изданы под ред. П. А. Ламма в сб.: Вокальные произведения, не опубликованные автором. М., 1947.
- ⁷⁸ См. Фрейдкина Л. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. Летопись жизни и творчества. М., 1962, с. 110—111.
- ⁷⁹ Немирович-Данченко Вл. И. На современный вкус.— «Новости дня», 1891, 13 марта. Подп.: Гобой.
- ⁸⁰ Немирович-Данченко Вл. И. Чудная греза.— «Новости дня», 1891, 19 марта. Подп.: Гобой.
- ⁸¹ Там же
- ⁸² «Cavalleria rusticana» («Сельская честь»). Опера Масканы.— «Моск. ведомости», 1891, 18 марта.
- ⁸³ Кашкин Н. Д. «Cavalleria rusticana». Melodramma in upo atto di Pietro Mascagni.— «Рус. ведомости», 1891, 20 марта. Подп.: Н. К-ин.
- ⁸⁴ Немирович-Данченко Вл. И. Чудная греза.— «Новости дня», 1891, 19 марта. Подп.: Гобой.
- ⁸⁵ «Новости дня», 1893, 29 апр.
- ⁸⁶ «Дневник „Артиста“» (прил. к журн. «Артист»), 1893, № 6, с. 28.
- ⁸⁷ См. Шалыпин Ф. И. Письмо к Л. Нелидовой-Фивейской от 7 ноября 1936 г. и коммент. к нему З. Алетян.— В кн.: Из архивов русских музыкантов, с. 62 и 74.
- ⁸⁸ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина. 1813—1826. М.—Л., 1950, с. 350.
- ⁸⁹ Там же, с. 355.
- ⁹⁰ См. Бэлза И. Ф. Оперное творчество Рахманинова.— В кн.: С. В. Рахманинов и русская опера, с. 19.
- ⁹¹ См. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений, т. 7. М., 1955, с. 399.
- ⁹² См. Берков В. Рахманиновская гармония.— «Советская музыка», 1960, № 8.
- ⁹³ См. Берков В. Гармония и музыкальная форма. М., 1962, с. 315—319, 330—348.
- ⁹⁴ «Дневник „Артиста“» (прил. к журн. «Артист»), 1893, № 6, с. 26.

Глава 3

- ¹ Письма, с. 69.
- ² Там же, с. 70.
- ³ См. там же, с. 74.
- ⁴ Там же, с. 78.
- ⁵ Письмо от 23 октября 1892 г.— В кн.: А. И. Зилоти. Воспоминания и письма, с. 139.
- ⁶ Письма, с. 81.
- ⁷ ГЦММК, ф. 18, №№ 80—84.
- ⁸ «Моск. ведомости», 1893, 21 февр. См. также отзывы Н. Д. Кашкина в «Рус. ведомостях», 1893, 21 февр. и Н. Р. Кочетова в журн. «Артист», 1893, кн. 3.
- ⁹ «Моск. листок», 1892, 28 сент.
- ¹⁰ «Моск. ведомости», 1892, 28 сент.
- ¹¹ «Моск. листок», 1892, 28 сент.
- ¹² «Рус. ведомости», 1892, 30 сент.

¹³ Концерты на электрической выставке.— «Артист», 1892, кн. 11. с. 172.
Подп.: С.

¹⁴ Письма, с. 83.

¹⁵ «Южный край», 1892, 31 дек.

¹⁶ Письма, с. 97.

¹⁷ См. программы концертов.— ГЦММК, ф. 18, № 673—680 и 892.

¹⁸ Письма, с. 69.

¹⁹ Кругликов С. Н. «Последний день Бельсассура» — «Новости дня», 1892, 1 мая. Подп.: *Allegro*.

²⁰ Оссовский А. В. С. В. Рахманинов.— В кн. Воспоминания, т. 1, с. 374.

²¹ Кругликов С. Большой театр.— «Алеко» Рахманинова — Конца оперного сезона.— «Дневник „Артиста“» (прил. к журн. «Артист»), 1893, № 6. с. 24.

²² Там же, с. 24—25.

²³ Там же, с. 26.

²⁴ Кашкин Н. Д. «Алеко» — «Моск. ведомости», 1893, 29 апр. Подп.: -ИИ-.

²⁵ В операх — «Новости дня», 1893, 29 апр. Подп.: *Fa — Mi*.

²⁶ «Моск. листок», 1893, 29 апр.

²⁷ Кашкин Н. Д. «Алеко».— «Рус. ведомости», 1893, 5 мая Подп.: Н. К-ин.

²⁸ Рахманинов о себе.— «Огонек», 1943, № 12/13.

²⁹ Письмо от 3 мая 1893 г.— В кн.: А. И. Зилоти. Воспоминания и письма, с. 146.

³⁰ См. Письма, с. 93.

³¹ Воспоминания, т. 1, с. 377.

³² «Моск. ведомости», 1893, 29 апр.

³³ В операх — «Новости дня», 1893, 29 апр. Подп.: *Fa — Mi*.

³⁴ «Рус. ведомости», 1893, 5 мая.

³⁵ «Артист», 1893, кн. 12, с. 179.

³⁶ Тутковский Н. «Алеко». Опера С. В. Рахманинова.— «Киевское слово», 1893, 20 окт.

³⁷ Там же.

³⁸ Воспоминания, т. 1, с. 375.

³⁹ Рукопись.— ГЦММК, ф. 18, № 74. Издана под ред. И. Н. Иордан и Г. В. Киркора в сб.: Рахманинов С. Три хора без сопровождения. М., 1972.

⁴⁰ Кругликов С. Духовный концерт в Синодальном училище.— «Артист», 1894, кн. 1, с. 177.

⁴¹ «Моск. ведомости», 1893, 3 дек.

⁴² Кашкин Н. Концерт г. Пабста.— «Артист», 1894, кн. 1, с. 173.

⁴³ «Моск. ведомости», 1894, 22 марта.

⁴⁴ «Рус. ведомости», 1894, 21 марта.

⁴⁵ См. Письма, с. 104.

⁴⁶ См. Рахманинов о себе — «Огонек», 1943, № 12/13.

⁴⁷ ГЦММК, ф. 18, № 60.

⁴⁸ Письма, с. 106.

⁴⁹ «Рус. ведомости», 1894, 3 февр.

⁵⁰ См., в частности, «Новости дня», 1894, 2 февр.

⁵¹ См. программу концерта.— ГЦММК, ф. 18, № 683.

⁵² Там же — ГЦММК, ф. 18, № 405.

⁵³ См. 50-летие Марининского женского училища Дамского попечительства о бедных в Москве. Сост. инспектор классов А. Тихомиров. М., 1901.

⁵⁴ Челищева М. Л. С. В. Рахманинов в Марининском училище.— В кн.: Воспоминания, т. 1, с. 419.

⁵⁵ См. Письма, с. 112—113.

⁵⁶ Там же, с. 114.

⁵⁷ Воспоминания, т. 1, с. 378—379.

⁵⁸ Там же, с. 380.

- ⁵⁹ Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма. М., 1951, с. 191.
- ⁶⁰ Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934, с. 82.
- ⁶¹ Письма, с. 121.
- ⁶² ГЦММК, ф. 41, № 383.
- ⁶³ Танеев С. И. Письмо от 14 ноября 1896 г.— ГЦММК, ф. 41, № 385.
- ⁶⁴ См. Письма, с. 126—127.
- ⁶⁵ Там же, с. 123.
- ⁶⁶ «Могилевские губ. ведомости», 1895, 22 ноября.
- ⁶⁷ «Рус. ведомости», 1895, 25 ноября.
- ⁶⁸ Розенов Э. К. Концерт Буллериана.— «Новости дня», 1895, 24 ноября.
- Подп.: Э. Р.
- ⁶⁹ «Моск. ведомости», 1895, 24 ноября.
- ⁷⁰ «Смоленский вестник», 1895, 26 ноября.
- ⁷¹ Там же.
- ⁷² Якобс А. Второй концерт Терезины Туа с участием С. В. Рахманинова.— «Рижский вестник», 1895, 6 дек.
- ⁷³ Там же.
- ⁷⁴ «Русская музыкальная газета», 1895, дек., стб. 118—119.
- В последующих ссылках это издание указывается по форме: «РМГ».
- ⁷⁵ Там же, 1896, февр., стб. 233.
- ⁷⁶ Кюи Ц. Музыкальные заметки.— «Новости и биржевая газета», 1896, 22 янв.
- ⁷⁷ Соловьев Н. Ф. Первый русский симфонический концерт.— «С.-Петерб. ведомости», 1896, 22 янв. Подп.: Н. С.
- ⁷⁸ Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. 1, М., 1955, с. 212.
- ⁷⁹ Цит. запись частично приведена в кн.: История русской музыки в исследованиях и материалах. Под ред. К. А. Кузнецова, т. 1. М., 1924, с. 190.
- ⁸⁰ Рукопись.— ГЦММК. ф. 18, № 63. Издана под ред. Б. В. Доброхотова и Г. В. Киркора (М., 1947).
- ⁸¹ См. кн.: С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов.
- ⁸² Письма, с. 134.
- ⁸³ Воспоминания, т. 381—382.
- ⁸⁴ Там же, с. 382.
- ⁸⁵ Там же.
- ⁸⁶ Кюи Ц. Третий русский симфонический концерт.— «Новости и биржевая газета», 1897, 17 марта.
- ⁸⁷ Там же.
- ⁸⁸ Коптяев А. Третий русский симфонический концерт.— «Русь», 1897, 17 марта.
- ⁸⁹ «Новое время», 1897, 17 марта.
- ⁹⁰ Финдейзен Н. Ф. 3-й и 4-й русские симфонические концерты и 6-й русский квартетный вечер.— «РМГ», 1897, апр., стб. 650—651. Подп.: Ник. Ф.
- ⁹¹ Там же, стб. 651.
- ⁹² Воспоминания, т. 1, с. 30.
- ⁹³ Письма, с. 143.
- ⁹⁴ Там же, с. 144.
- ⁹⁵ Там же, с. 480.
- ⁹⁶ См. интервью с П. И. Чайковским, опубликованное посмертно в «Петербург. газете», 1893, 27 окт., под заголовком «Памяти П. И. Чайковского».
- ⁹⁷ Прокофьев Гр. Певец интимных настроений.— «РМГ», 1909, № 48, стб. 1231.
- ⁹⁸ А. И. Зилоти. Воспоминания и письма, с. 146.
- ⁹⁹ «The Westminster Gazette», London, 1893, 28 November.
- ¹⁰⁰ «Good news of the Week», 1893, 7 December.
- ¹⁰¹ Воспоминания, т. 1, с. 256.

- ¹⁰² Письма, с. 72.
¹⁰³ *Васина-Гроссман В. А.* Русский классический романс XIX века. М., 1956,
с. 322.
¹⁰⁴ См. *Прокофьев Гр.* Певец интимных настроений.— «РМГ», 1910, № 7,
стб. 195.
¹⁰⁵ *Алексеев А. Д. С. В. Рахманинов.* Жизнь и творческая деятельность, с. 67.
¹⁰⁶ Письма, с. 74.
¹⁰⁷ «Живой труп», действие I, картина 2-я, явление 1-е.
¹⁰⁸ Там же.
¹⁰⁹ См. сб.: *Песни цыган из драмы Л. Н. Толстого «Живой труп».* Зап. и обраб.
Н. Н. Кручинина (Хлебникова). М., 1955.
¹¹⁰ См., например, сб.: *Песни московских цыган.* Зап. и сост. Н. Н. Кручинина
(Хлебникова). М., 1961, № 8.
¹¹¹ *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения
и переписка, т. 11. М., 1966, с. 24.
¹¹² Воспоминания, т. 1, с. 29.

Глава 4

- ¹ «Новости дня», 1897, 9 окт.
² «Моск. листок», 1897, 17 окт.
³ «Рус. листок», 1897, 14 окт.
⁴ «Рус. ведомости», 1897, 17 окт.
⁵ Письма, с. 151.
⁶ «Рус. листок», 1897, 30 ноября.
⁷ «Моск. листок», 1897, 30 ноября.
⁸ Письма, с. 155.
⁹ Там же, с. 154.
¹⁰ *Станиславский К. С.* Собрание сочинений. В 8-ми т., т. 1, с. 86.
¹¹ Там же, с. 85—86.
¹² «Новости дня», 1897, 24 окт.
¹³ *Мамонтов С. И.* Письмо от 9 ноября 1897 г.— В кн.: В. Д. Поленов,
Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964, с. 573.
¹⁴ Там же, с. 574.
¹⁵ Там же, с. 575.
¹⁶ «Рус. ведомости», 1898, 7 янв.
¹⁷ *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные
произведения и переписка, т. 1, с. 209.
¹⁸ *Кашкин Н.* Русское оперное товарищество под управлением И. П. Пря-
нишникова.— «Артист», 1892, кн. 11, с. 168.
¹⁹ *Кашкин Н. Д.* «Майская ночь».— «Моск. ведомости», 1898, 30 янв. Подп.:
Н. Дмитриев.
²⁰ «Моск. ведомости», 1898, 1 февр.
²¹ Там же.
²² «Рус. ведомости», 1898, 31 янв.
²³ *Липаев Ив.* Музыкальная жизнь Москвы.— «РМГ», 1898, февр., с. 201.
²⁴ Письма, с. 152—153.
²⁵ Там же, с. 162.
²⁶ Там же, с. 163.
²⁷ См. коммент. к цит. письму.— Там же.
²⁸ См. письмо к А. Б. Гольденвейзеру от 14 августа 1898 г.— Там же, с. 166.
²⁹ *Винтер-Рожанская Е. Р.* Из воспоминаний.— В кн.: Воспоминания, т. 2,
с. 22.
³⁰ См. Письма, с. 164.
³¹ См. *Bertensson — Leyda*, p. 82.

- ³² См. письмо к М. И. Чайковскому от 28 августа 1898 г.— В кн.: Письма, с. 166—167.
- ³³ «РМГ», 1898, ноябрь, стб. 1004.
- ³⁴ Воспоминания, т. 2, с. 255—256.
- ³⁵ См. там же, т. 1, с. 267.
- ³⁶ Ф. И. Шаляпин, т. 1. Литературное наследство. Письма. *И. Шаляпина*: Воспоминания об отце. М., 1957, с. 147.
- ³⁷ См. Воспоминания, т. 2, с. 23.
- ³⁸ Ф. И. Шаляпин, т. 1. Литературное наследство. Письма. *И. Шаляпина*: Воспоминания об отце, с. 147.
- ³⁹ Там же, с. 151.
- ⁴⁰ «Рус. ведомости», 1898, 1 дек.
- ⁴¹ Bertensson — Leyda, p. 85.
- ⁴² См. там же, с. 85—86.
- ⁴³ Там же, с. 86—87.
- ⁴⁴ В кн.: Воспоминания, т. 1, с. 302—304.
- ⁴⁵ Письмо к А. С. Аренскому от 17 апреля 1899 г.— В кн.: Письма, с. 173.
- ⁴⁶ «Новое время», 1899, 28 мая.
- ⁴⁷ «Петерб. газета», 1899, 28 мая.
- ⁴⁸ Пушкинский праздник в Таврическом дворце.— Там же, 1899, 28 мая.
- Подп.: В. Б.
- ⁴⁹ Письмо от 18 июля 1899 г.— В кн.: Письма, с. 177.
- ⁵⁰ Воспоминания, т. 1, с. 308.
- ⁵¹ См. там же, с. 317—320.
- ⁵² Кругликов Семен. Музыкальные наброски.— «Новости дня», 1899, 11 ноября.
- ⁵³ «Рус. ведомости», 1899, 20 ноября
- ⁵⁴ См. карандашный набросок программы.— ГЦММК, ф. 18, № 756.
- ⁵⁵ См. *Станиславский К. С.* Собрание сочинений. В 8-ми т., т. 1, с. 231.
- ⁵⁶ Там же, с. 233.
- ⁵⁷ Бунин И. А. С. В. Рахманинов.— В кн.: Воспоминания, т. 2, с. 29.
- ⁵⁸ См. *Бобореко А.* Знакомство Бунина с Рахманиновым.— «Вопр. лит.», 1964, № 5.
- ⁵⁹ Письмо от 19 мая 1900 г.— В кн.: Василий Калинин. Письма, документы, материалы, т. 2. М., 1959, с. 251.
- ⁶⁰ Там же, с. 100.
- ⁶¹ Письма, с. 184.
- ⁶² Письмо от 14/27 июня 1900 г.— Там же, с. 186
- ⁶³ См. там же, с. 477.
- ⁶⁴ ГЦММК, ф. 18, № 17.
- ⁶⁵ Письмо к Н. Д. Скалон от 9/22 июля 1900 г.— В кн.: Письма, с. 188.
- ⁶⁶ Письмо от 18/31 июля 1900 г.— Там же, с. 189.
- ⁶⁷ «Новости дня», 1900, 3 дек.
- ⁶⁸ Самаров. Концерт гг. Зилоти, Шаляпина и Рахманинова.— «Новости дня», 1900, 4 дек.
- ⁶⁹ «Моск. ведомости», 1900, 4 дек.
- ⁷⁰ Там же.
- ⁷¹ Самаров. Концерт гг. Зилоти, Шаляпина и Рахманинова.— «Новости дня», 1900, 4 дек.
- ⁷² Письма, с. 424.
- ⁷³ См. там же, с. 197.
- ⁷⁴ См. там же, с. 476.
- ⁷⁵ См. там же, с. 477.
- ⁷⁶ Кашкин Н. Д. Филармоническое общество.— «Моск. ведомости», 1901, 30 окт. Подп.: Н. К.

- ⁷⁷ Самаров. В концертах.— «Новости дня», 1901, 26 ноября.
- ⁷⁸ «Новости дня», 1901, 3 дек.
- ⁷⁹ «Моск. ведомости», 1901, 4 дек.
- ⁸⁰ Горький А. М. Собрание сочинений. В 30-ти т., т. 28. М., 1954, с. 113.
- ⁸¹ Асафьев Б. В. Избранные труды, т. 2, с. 300.
- ⁸² Мазель Л. О лирической мелодике Рахманинова.— В кн.: С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов.
- ⁸³ См. там же, с. 158.
- ⁸⁴ Асафьев Б. В. Избранные труды, т. 2, с. 294, 296.
- ⁸⁵ Прокофьев Гр. Певец интимных настроений.— «РМГ», 1910, № 26/27, стб. 589.
- ⁸⁶ Благодатов Г. История симфонического оркестра. Л., 1969, с. 292—293.
- ⁸⁷ Кашкин Н. Д. Филармоническое общество.— «Моск. ведомости», 1901, 30 окт. Подп.: Н. К.
- ⁸⁸ См. коммент. к письму Рахманинова к А. Б. Гольденвейзеру от 19 апреля 1901 г.— В кн.: Письма, с. 200.
- ⁸⁹ И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1956, с. 45.
- ⁹⁰ Воспоминания, т. 1, с. 451.
- ⁹¹ См. Брянцева В. И. Рукописи первого и второго фортепианных концертов С. В. Рахманинова.— В кн.: Из архивов русских музыкантов.
- ⁹² См. Рахманинов С. В. Письмо к Н. С. Морозову от 22 октября 1901 г.— В кн.: Письма, с. 202.
- ⁹³ См. Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970, с. 512.
- ⁹⁴ Там же, с. 521.
- ⁹⁵ Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. Конец XIX — начало XX века. М., 1969, с. 162—163.
- ⁹⁶ ГЦММК, ф. 18, № 112.
- ⁹⁷ См. Воспоминания, т. 2, с. 27.
- ⁹⁸ Оссовский А. В. Пятый симфонический концерт А. И. Зилоти.— «Слово», 1904; 18 дек. Подп.: А. Осский.
- ⁹⁹ См. Гайдамович Т. Заметки о виолончельной сонате Рахманинова и ее исполнителях.— В кн.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 4. М., 1967, с. 1'8.

Глава 5

- ¹ Современные музыкальные деятели. С. В. Рахманинов (биографический очерк) — «РМГ», 1905, № 1, стб. 2. Подп.: Л.
- ² См. Воспоминания, т. 1, с. 133—134.
- ³ Гедике А. Ф. Памятные встречи.— Там же, т. 2, с. 12—13.
- ⁴ Элланская М. М. С. В. Рахманинов в училище ордена св. Екатерины.— Там же, т. 1, с. 425—428.
- ⁵ См. письмо к В. И. Сафонову от 18 февраля и 8 марта 1901 г.— В кн.: Письма, с. 197—199.
- ⁶ «Моск. ведомости», 1902, 28 марта.
- ⁷ Там же.
- ⁸ «Курьер», 1902, 27 марта.
- ⁹ Коптяев А. П. Симфонический концерт г. Никиша.— «С.-Петерб. ведомости», 1902, 31 марта. Подп.: А. К.
- ¹⁰ Коптяев А. П. Вечер современной музыки.— Там же, 1902, 2 апр. Подп.: А. К.
- ¹¹ Там же, 1905, 28 янв.
- ¹² Алперс В. М. Музыкальный вечер общества музыкальных собраний.— «Слово», 1905, 22 янв. Подп.: Арс.

- ¹³ См. *Бернандт Г. Б., Ямпольский И. М.* Кто писал о музыке, т. 1. М., 1971, с. 31.
- ¹⁴ «РМГ», 1902, № 14, стб. 440.
- ¹⁵ Там же, стб. 442.
- ¹⁶ Цит. по кн.: Я Витол. Воспоминания. Статьи. Письма. Л., 1969, с. 184—185.
- ¹⁷ «РМГ», 1903, № 47, стб. 1170
- ¹⁸ Письма, с. 219—220.
- ¹⁹ Цит. по журн. «Известия С.-Петерб. общества муз. собраний», 1904, март — апр.— май, № 19—20.
- ²⁰ «Моск. ведомости», 1902, 13 марта.
- ²¹ «Рус. ведомости», 1902, 12 марта.
- ²² «Новости дня», 1902, 13 марта.
- ²³ *Кашкин Н.* Новая композиция С. В. Рахманинова.— «Моск. ведомости», 1902, 11 марта.
- ²⁴ *Оссовский А. В.* Шестой симфонический концерт А. И. Зилоти.— «Слово», 1905, 17 янв.
- ²⁵ *Липаев Ив.* Московские письма.— «РМГ», 1902, № 13, стб. 412.
- ²⁶ Там же, 1905, № 3/4, стб. 89—90.
- ²⁷ Письма, с. 212. —
- ²⁸ «Рус. ведомости», 1903, 12 февр.
- ²⁹ *Кругликов Семен.* Концерты.— «Новости дня», 1903, 20 февр.
- ³⁰ См. «С.-Петерб. ведомости» и «Русь», 1904, 15 ноября.
- ³¹ См. автограф.— ГЦММК, ф. 18, № 11.
- ³² Цит. по коммент. к письму Рахманинова от 29 февраля 1904 г.— В кн.: Письма, с. 233.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Там же, с. 234—235.
- ³⁵ См. автографы.— ГЦММК, ф. 18, № 11 и 14.
- ³⁶ *Энгель Ю. Д.* Три новинки Нового театра.— «Рус. ведомости», 1903, 25 сент. Подп.: Ю. Э.
- ³⁷ См. коммент. З. А. Апетян к письмам Ф. И. Шалапина.— В кн.: Из архивов русских музыкантов, с. 92.
- ³⁸ См. обзор прессы в очерке В. В. Яковлева «Рахманинов и оперный театр».— В кн.: С. В. Рахманинов и русская опера, с. 128—130.
- ³⁹ *Теляковский В. А.* Воспоминания. Л.— М., 1965, с. 116—117.
- ⁴⁰ *Кругликов Семен.* Большой театр.— «Новости дня», 1904, 5 сент.
- ⁴¹ «Рус. правда», 1904, 13 сент.
- ⁴² «Моск. ведомости», 1904, 23 сент. и «Рус. правда», 1904, 24 сент.
- ⁴³ «Новости дня», 1904, 25 сент.
- ⁴⁴ *Кашкин Н. Д.* Рахманинов.— «Моск. ведомости», 1904, 25 сент. Подп.: Н. К.
- ⁴⁵ См. статью Ю. С. Сахновского «Новый дирижер Большого театра г. Рахманинов».— «Рус. правда», 1904, 6 сент.
- ⁴⁶ «Моск. ведомости», 1904, 5 сент.
- ⁴⁷ «Рус. листок», 1904, 5 сент.
- ⁴⁸ «Рус. слово», 1904, 4 сент. См. также: «Рус. ведомости» и «Моск. листок» 1904, 5 сент.; «Рус. листок», 1904, 4 сент.
- ⁴⁹ *Кругликов Семен.* После трех спектаклей.— «Новости дня», 1904, 6 сент.
- ⁵⁰ «Моск. ведомости», 1904, 12 сент.
- ⁵¹ *Кашкин Н. Д.* «Евгений Онегин».— «Рус. слово», 1904, 11 сент. Подп.: К. Д.
- ⁵² *Кругликов Семен.* «Евгений Онегин».— «Новости дня», 1904, 13 сент.
- ⁵³ «Моск. ведомости», 1904, 15 сент.
- ⁵⁴ Там же, 1904, 20 сент.

- ⁵⁵ «Рус. листок», 1904, 18 сент.
- ⁵⁶ Сахновский Ю. Большой театр. «Князь Игорь». — «Рус. правда», 1904, 18 сент.
- ⁵⁷ «Моск. ведомости», 1904, 22 сент.
- ⁵⁸ См. «Рус. ведомости», 1904, 23 сент.
- ⁵⁹ Там же, 1904, 22 сент. (Ю. Д. Энгель).
- ⁶⁰ Кашкин Н. Д. Возобновление «Жизни за царя». — «Рус. слово», 1904, 23 сент. Подп.: К. Д.
- ⁶¹ Керзин А. М. «Жизнь за царя». — «Рус. листок», 1904, 25 сент. Подп.: Арк. Мих.
- ⁶² Сахновский Ю. Возобновление «Жизни за царя». — «Рус. правда», 1904, 24 сент.
- ⁶³ Там же.
- ⁶⁴ Энгель Ю. Д. «Жизнь за царя». — «Рус. ведомости», 1904, 25 сент. Подп.: Ю. Э.
- ⁶⁵ Кругликов Семен. Реставрация Глинки. — «Новости дня», 1904, 25 сент.
- ⁶⁶ Кашкин Н. Обновление «Жизни за царя». — «Моск. ведомости», 1904, 23 сент.
- ⁶⁷ Кашкин Н. Д. Большой театр. — Там же, 1904, 7 окт. Подп.: Н. К.
- ⁶⁸ Кашкин Н. Д. «Жизнь за царя» на сцене Большого театра. — «Моск. листок», 1904, 23 сент. Подп.: Н. К.-ин.
- ⁶⁹ Кашкин Н. Д. Возобновление «Жизни за царя». — «Рус. слово», 1904, 22 сент. Подп.: К. Д.
- ⁷⁰ Кругликов Семен. Реставрация Глинки. — «Новости дня», 1904, 25 сент.
- ⁷¹ «Рус. правда», 1904, 2 окт.
- ⁷² «Моск. ведомости», 1904, 3 окт.
- ⁷³ Кашкин Н. Д. Большой театр. — Там же, 1904, 28 окт. Подп.: Н. К.
- ⁷⁴ Кругликов Семен. В сотый раз. — «Новости дня», 1904, 30 окт.
- ⁷⁵ Кашкин Н. Д. По театрам. — «Моск. листок», 1904, 27 окт. Подп.: Н. К.-ин.
- ⁷⁶ Кашкин Н. Д. Большой театр. — «Моск. ведомости», 1904, 27 окт. Подп.: Н. К.
- ⁷⁷ Теляковский В. А. Воспоминания, с. 328.
- ⁷⁸ Кашкин Н. «Пан воевода». Опера Н. А. Римского-Корсакова. — «Моск. ведомости», 1905, 5 окт.
- ⁷⁹ Энгель Ю. «Пан воевода» Римского-Корсакова. — «Рус. ведомости», 1905, 9 окт.
- ⁸⁰ Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. 1, с. 231. См. также: Опера «Пан воевода» Н. А. Римского-Корсакова в Большом театре. — «РМГ», 1905, № 41, стб. 990. Подп.: Ан. Куп.-в.
- ⁸¹ См. заметку Ю. Д. Энгеля в «Рус. ведомостях», 1904, 2 дек.
- ⁸² См. Вопросы музыкознания, т. 3. М., 1960
- ⁸³ «Рус. листок», 1904, 19 янв.
- ⁸⁴ «Моск. ведомости», 1904, 20 янв.
- ⁸⁵ «Рус. слово», 1905, 17 янв.
- ⁸⁶ «Моск. ведомости», 1905, 18 янв.
- ⁸⁷ «Моск. листок», 1905, 18 янв.
- ⁸⁸ Липаев Ив. Московские письма. — «РМГ», 1905, № 3/4, стб. 99.
- ⁸⁹ Кашкин Н. Д. Филармоническое общество. — «Моск. ведомости», 1905, 18 марта, Подп.: Н. К.
- ⁹⁰ Розенов Э. В концертах. — «Новости дня», 1905, 16 марта.
- ⁹¹ Липаев Ив. Московские письма. — «РМГ», 1905, № 16/17, стб. 493.
- ⁹² См. «Моск. листок», 1905, 20 марта, «Рус. ведомости» и «Новости дня», 1905, 21 марта.
- ⁹³ «Рус. ведомости», 1905, 21 марта.

- ⁹⁴ *Липавв Ив.* Московские письма.— «РМГ», 1905, № 45, стб. 1102.
⁹⁵ См. рецензию Н. Р. Кочетова.— «Моск. листок», 1905, 29 ноября.
⁹⁶ *Малько Н. А.* Рахманинов-дирижер.— В кн.: Воспоминания, т. 2, с. 249.
⁹⁷ Там же, с. 252.
⁹⁸ *Никольский Ю. С.* Из воспоминаний.— Там же, с. 55.
⁹⁹ *Багриновский М. М.* Памяти С. В. Рахманинова.— Там же, с. 47
¹⁰⁰ Там же, с. 55.
¹⁰¹ *Розенов Э.* Новые оперы Рахманинова.— «Новости дня», 1906, 18 янв.
¹⁰² *Кашкин Н.* Исполнение опер С. В. Рахманинова на сцене Большого театра.
I. «Скупой рыцарь». — «Моск. ведомости», 1906, 15 янв.
¹⁰³ *Кашкин Н.* Исполнение опер С. В. Рахманинова на сцене Большого театра.
II. «Франческа да Римини». — Там же, 1906, 16 янв.
¹⁰⁴ *Кашкин Н.* Новые оперы на сцене Большого театра.— Там же, 1906,
10 янв.
¹⁰⁵ Там же, 1906, 15 янв.
¹⁰⁶ Там же, 1906, 16 янв.
¹⁰⁷ *Кругликов Семен.* «Скупой рыцарь» и «Франческа». — «Рус. слово», 1906,
15 янв.
¹⁰⁸ *Энгель Ю. Д.* Две новинки Большого театра.— «Рус. ведомости», 1906,
14 янв. Подп.: Ю. Э.
¹⁰⁹ *Розенов Э.* Новые оперы Рахманинова.— «Новости дня», 1906, 18 янв.
¹¹⁰ *Кашкин Н.* Исполнение опер С. В. Рахманинова на сцене Большого театра.
I. «Скупой рыцарь». — «Моск. ведомости», 1906, 15 янв.
¹¹¹ См. сообщение в «Моск. ведомостях», 1904, 16 сент.
¹¹² Воспоминания, т. 1, с. 346.
¹¹³ См. свидетельство дочери певца, И. Ф. Шалаяпиной, в очерке «Памяти
С. В. Рахманинова». — Там же, т. 2, с. 191.
¹¹⁴ Там же, т. 1, с. 388—389.
¹¹⁵ Там же, т. 1, с. 346; т. 2, с. 40.
¹¹⁶ *Нежданова А. В.* О Рахманинове.— Там же, т. 2, с. 34.
¹¹⁷ *Кашкин Н.* Исполнение опер С. В. Рахманинова на сцене Большого театра.
II. «Франческа да Римини». — «Моск. ведомости», 1906, 16 янв.
¹¹⁸ Там же.
¹¹⁹ Там же, 1906, 21 янв.
¹²⁰ См. *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные
произведения и переписка, т. 1, с. 231.
¹²¹ См. письмо к А. К. Глазунову от 23 февраля 1906 г.— В кн.: Письма,
с. 257—258.
¹²² *Телешов Н. Д.* Записки писателя. Воспоминания и рассказы о прошлом,
с. 307—308.
¹²³ *Теляковский В. А.* Воспоминания, с. 229.
¹²⁴ Там же, с. 324.
¹²⁵ Там же, с. 325.
¹²⁶ *Асафьев Б. В.* Избранные труды, т. 2, с. 295.
¹²⁷ *Васина-Гроссман В. А.* Русский классический романс XIX века, с. 327.
¹²⁸ *Briansewa Wiera.* Wpływy Chopinowskie w twórczości fortepianowej Rach-
maninowa.— Polsko-rosyjskie miscellanea muzyczne. Kraków, 1967, s. 168.
¹²⁹ *Коган Г.* Избранные статьи. М., 1968, с. 269—270.
¹³⁰ Там же, с. 266.
¹³¹ *Алексеев А. Д.* С. В. Рахманинов. Жизнь и творческая деятельность,
с. 112.
¹³² *Ливанова Т. Н.* Три оперы Рахманинова.— В кн.: С. В. Рахманинов и
русская опера, с. 99.
¹³³ *Пушкин А. С.* О народной драме и драме «Марфа Посадница» — Полн. собр.
соч. В 10-ти т., т. 7. М.—Л., 1951, с. 213.

- ¹³⁴ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, т. 7. Драматические произведения. Б. г., с. 378. Комментарий Д. П. Якубовича.
- ¹³⁵ Городецкий Б. П. Драматургия Пушкина. М.—Л., 1953, с. 304.
- ¹³⁶ Розенов Э. Новые оперы Рахманинова.— «Новости дня», 1906, 18 янв.
- ¹³⁷ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений, т. 7, с. 561, 563.
- ¹³⁸ Прокофьев Г. П. «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини» С. В. Рахманинова.— «РМГ», 1907, № 4, стб. 122. Подп.: Г. П.-в.
- ¹³⁹ Ливин А. Новые оперы С. Рахманинова на сцене московского Большого театра.— Там же, 1906, № 4/5, стб. 123.
- ¹⁴⁰ См. Кругликов Семен. Рахманиновский спектакль.— «Рус. слово», 1906, 11 янв.
- ¹⁴¹ См., например: Прокофьев Гр. Певец интимных настроений.— «РМГ», 1910, № 87, стб. 752.
- ¹⁴² Цит. по кн.: История русской музыки в исследованиях и материалах, т. 1, с. 190.
- ¹⁴³ См. Ливанова Т. Н. Три оперы Рахманинова.— В кн.: С. В. Рахманинов и русская опера, с. 85.
- ¹⁴⁴ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. В 10-ти т., т. 7, с. 219.
- ¹⁴⁵ Письма, с. 242.
- ¹⁴⁶ Там же, с. 234—235.
- ¹⁴⁷ См. там же, с. 241.
- ¹⁴⁸ Там же, с. 242.
- ¹⁴⁹ См. рецензию Ю. Д. Энгеля.— «Рус. ведомости», 1906, 14 янв.
- ¹⁵⁰ Глебов Игорь. Данте и музыка.— В кн.: Данте Алигиери. 1321—1921. Пг., б. г., с. 46.
- ¹⁵¹ Там же, с. 47.
- ¹⁵² Письма, с. 166—167.
- ¹⁵³ См. Воспоминания, т. 1, с. 337—338.
- ¹⁵⁴ Письма, с. 242. О том же см. письмо к М. И. Чайковскому от 3 августа 1903 г.— Там же, с. 241.
- ¹⁵⁵ См. там же, с. 243—244.
- ¹⁵⁶ Энгель Ю. Д. Две новинки Большого театра.— «Рус. ведомости», 1906, 14 янв. Подп.: Ю. Э.
- ¹⁵⁷ Дживелегов А. К. Данте и его «Комедия».— В кн.: Данте Алигиери. Божественная комедия. Ад. М., 1940, с. 13.
- ¹⁵⁸ Розенов Э. Новые оперы Рахманинова.— «Новости дня», 1906, 18 янв.
- ¹⁵⁹ Глебов Игорь. Данте и музыка.— В кн.: Данте Алигиери. 1321—1921, с. 47.

Глава 6

- ¹ Письмо от 14/27 апреля 1906 г.— В кн.: Письма, с. 267.
- ² См. письмо к А. М. Керзину от 19 июня/2 июля 1906 г.— Там же, с. 285.
- ³ См. там же, с. 288, 290.
- ⁴ Там же, с. 293.
- ⁵ Письмо к М. С. Керзиной от 5/18 ноября 1906 г.— Там же, с. 299.
- ⁶ Письмо к М. А. Слонову от 8/21 ноября 1906 г.— Там же, с. 302.
- ⁷ Письмо от 27 октября/9 ноября 1906 г.— Там же, с. 298.
- ⁸ Письмо к Н. С. Морозову от 29 января/11 февраля 1907 г.— Там же, с. 318.
- ⁹ См. там же, с. 327.
- ¹⁰ См. письмо от 19 марта/1 апреля 1906 г.— Там же, с. 259—262.
- ¹¹ Письмо от 14/27 мая 1906 г.— Там же, с. 277.
- ¹² Письмо от 24 мая/6 июня 1906 г.— Там же, с. 281.
- ¹³ См. там же, с. 265.
- ¹⁴ Там же, с. 262. Подчеркнуто Рахманиновым.

- ¹⁵ Письмо от 15/28 мая 1906 г.— Там же, с. 279.
- ¹⁶ Письмо от 16/29 мая 1906 г.— Там же, с. 280.
- ¹⁷ См. *Стасов В. В.* Избранные сочинения. В 3-х т., т. 2. М., 1952, с. 175.
- ¹⁸ Письма, с. 262.
- ¹⁹ См. там же, с. 263.
- ²⁰ См. письмо к Н. С. Морозову от 29 января/11 февраля 1907 г.— Там же, с. 317.
- ²¹ Там же, с. 336.
- ²² Письма к М. А. Слонову от 8/21 ноября 1906 г. и к Н. С. Морозову от 29 января/11 февраля 1907 г.— Там же, с. 302 и 317.
- ²³ *Bertensson — Leyda*, p. 138.
- ²⁴ См. письмо к Н. С. Морозову от 30 марта/12 апреля 1908 г.— В кн.: Письма, с. 344.
- ²⁵ «РМГ», 1906, № 49, стб. 1169.
- ²⁶ Наиболее развернутые отзывы были помещены в «РМГ», 1907, № 7, стб. 219, и в газ. «Русь», 1907, 7 февр. (*В. П. Коломийцев*).
- ²⁷ *Оссовский А.* Концерт пианиста Н. И. Рихтера.— «Слово», 1907, 13 февр.
- ²⁸ «Рус. ведомости», 1907, 13 февр.
- ²⁹ *Кашкин Н.* Кружок любителей русской музыки.— «Моск. ведомости», 1907, 15 февр. См. также отзыв Н. Р. Кочетова в «Моск. листке», 1907, 16 февр.
- ³⁰ *Оссовский А.* Большое русское дело.— «Слово», 1907, 10 марта.
- ³¹ *Бенуа Александр.* Русские концерты в Париже.— Там же, 1907, 31 мая.
- ³² *Brussel Robert.* M. Rachmaninow et les jeunes musiciens russes.— «Le Figaro», 1907, 26 mai.
- ³³ *Brussel Robert.* Quatrième concert historique de musique russe.— «Le Figaro», 1907, 27 mai.
- ³⁴ *Schneider Louis.* Quatrième concert russe.— «Le Gil Blas», 1907, 27 mai.
- ³⁵ *Samazeuil Gustave.* Les concerts russes a l'opéra.— «La République», 1907, 28 mai.
- ³⁶ *Кашкин Н.* Русские концерты в Париже (беседа с С. В. Рахманиновым).— «Рус. слово», 1907, 24 мая.
- ³⁷ «Слово», 1907, 31 мая.
- ³⁸ Письма, с. 339. Письмо к Н. С. Морозову из Варшавы датировано Рахманиновым по новому стилю: 20 ноября 1907 г. Двойная дата проставлена в издании писем редактором.
- ³⁹ *Затаевич А. В.* Филармонический концерт с участием С. Рахманинова.— «Варшавский дневник», 1907, 9 ноября Подп.: А. 3-ч.
- В номере от 11 ноября той же газеты был помещен обзор других отзывов варшавской прессы на выступление Рахманинова.
- ⁴⁰ *Коломийцев В.* Восьмой концерт Зилоти.— «Русь», 1908, 28 янв.
- ⁴¹ «РМГ», 1908, № 5, стб. 131.
- ⁴² *Энгель Ю. Д.* 5-й филармонический концерт.— «Рус. ведомости», 1908, 6 февр. Подп.: Ю. Э.
- ⁴³ *Кашкин Н.* Филармоническое общество.— «Рус. слово», 1908, 6 февр. См. также «Моск. ведомости», 1908, 6 февр. (заметку за подписью Г. Ч. в отд. «Театр и музыка»).
- ⁴⁴ «Варшавский дневник», 1908, 16 марта.
- ⁴⁵ *Затаевич А. В.* Симфонический концерт (с участием С. В. Рахманинова).— «Варшавский дневник», 1908, 18 марта. Подп.: А. 3-ч.
- ⁴⁶ См. письма С. В. Рахманинова к К. Н. Игумнову и коммент. К. Н. Игумнова.— «Советская музыка», 1946, № 1; а также: Письма, с. 331—332 и 342—343.
- ⁴⁷ *Энгель Ю. Д.* Концерт Игумнова.— «Рус. ведомости», 1909, 19 окт. Подп.: Ю. Э.
- ⁴⁸ *Прокофьев Г. П.* Московские концерты.— «РМГ», 1908, № 44, стб. 933. Подп.: Г. П-в.

- ⁴⁹ Прокофьев Г. П. Московские концерты.— Там же, 1908, № 47, стб. 1062.
Подп.: Г. П-в.
- ⁵⁰ Там же, 1908, № 20/21, стб. 489.
- ⁵¹ Цит. по кн.: Bertensson — Leyda, p. 146.
- ⁵² Из письма к Н. С. Морозову от 28 ноября/11 декабря 1908 г.— В кн.: Письма, с. 356.
- ⁵³ См. письмо Рахманинова к К. С. Станиславскому от 9/22 декабря 1908 г. и приведенные в коммент. к нему письма Станиславского и Метерлинка.— Там же, с. 358—359.
- ⁵⁴ Там же, с. 314.
- ⁵⁵ Энгель Ю. Д. Театр и музыка.— «Рус. ведомости», 1909, 6 янв. Подп.: Ю. Э.
- ⁵⁶ Черешнев Г. Я. Симфоническое собрание.— «Моск. ведомости», 1909, 6 янв. Подп.: Г. Ч.
- ⁵⁷ Энгель Ю. Д. Театр и музыка.— «Рус. ведомости», 1909, 6 янв. Подп.: Ю. Э. См. также «Моск. ведомости», 1909, 9 янв.
- ⁵⁸ Прокофьев Г. П. Московские концерты.— «РМГ», 1909, № 4, стб. 113.
Подп.: Г. П-в.
- ⁵⁹ «Моск. ведомости», 1909, 9 янв.
- ⁶⁰ Петербургские концерты.— «РМГ», 1909, № 3, стб. 75. Подп.: С.
- ⁶¹ Кашкин Н. С. В. Рахманинов.— «Рус. слово», 1909, 9 янв.
- ⁶² Крыжановский И. Камерный концерт Зилоти.— «Слово», 1909, 10 янв.
- ⁶³ Кашкин Н. С. В. Рахманинов.— «Рус. слово», 1909, 9 янв.
- ⁶⁴ «Рус. ведомости», 1909, 6 янв.
- ⁶⁵ Письма, с. 367.
- ⁶⁶ Воспоминания, т. 1, с. 396—409.
- ⁶⁷ Черешнев Г. Я. Филармоническое общество.— «Моск. ведомости», 1909, 17 апр. Подп.: Г. Ч.
- ⁶⁸ С. В. Рахманинов в Москве.— «Рус. слово», 1909, 16 апр.
- ⁶⁹ Черешнев Г. Я. Филармоническое общество.— «Моск. ведомости», 1909, 17 апр. Подп.: Г. Ч.
- ⁷⁰ Жияев Н. С. Рахманинов в филармонии.— «Руль», 1909, 20 апр. Подп. Peer Gynt.
- ⁷¹ Симфоническое собрание.— «Рус. слово», 1909, 19 апр. Подп. К.
- ⁷² См. «Рус. ведомости», 1909, 21 апр.
- ⁷³ Черешнев Г. Я. Филармоническое общество.— «Моск. ведомости», 1909, 21 апр. Подп.: Г. Ч.
- ⁷⁴ Черешнев Г. Я. Вечер в память Н. В. Гоголя.— «Моск. ведомости», 1909, 29 апр. Подп.: Г. Ч.
- ⁷⁵ См. письмо Рахманинова от 7 мая к председательнице РМО принцессе Е. Г. Саксен-Альтенбургской с отчетом о поездке в Тамбов.— В кн.: Письма, с. 372—375, а также информацию «Ревизия Музыкального училища» в газ. «Тамбовский вестник», 1909, 9 мая.
- ⁷⁶ Письма, с. 376.
- ⁷⁷ См. Bertensson — Leyda, p. 161.
- ⁷⁸ Воспоминания, т. 1, с. 41.
- ⁷⁹ Rachmaninoff's Recollections told to Oscar von Riesenmann, p. 159.
- ⁸⁰ Отзывы американской прессы цит. по кн.: Bertensson — Leyda, p. 161—165.
- ⁸¹ Цит. по кн.: Bertensson — Leyda, p. 162.
- ⁸² Письмо из Нью-Йорка от 29 ноября/12 декабря 1909 г.— В кн.: Письма, с. 381—382.
- ⁸³ «Муз. труженик», 1910, № 7, № 18/19.
- ⁸⁴ Последний концерт А. Зилоти.— «Речь», 1910, 8 февр. Подп.: La — m.
- ⁸⁵ «Моск. ведомости», 1910, 6 апр. См. также отзывы Г. П. Прокофьева в «Рус. ведомостях», 1910, 7 апр., и в «РМГ», 1910, № 16/17, стб. 445.

- ⁸⁶ Крейн Гр. Рахманинов.— «Утро России», 1910, 7 апр.
⁸⁷ Кашкин Н. Концерт С. В. Рахманинова.— «Рус. слово», 1910, 6 апр.
⁸⁸ «Рус. ведомости», 1910, 21 марта.
⁸⁹ «Моск. ведомости», 1910, 21 марта.
⁹⁰ Прокофьев Гр. Московские концерты.— «РМГ», 1910, № 14, стб. 393.
⁹¹ См. «Рус. ведомости», 1910, 21 марта.
⁹² «Моск. ведомости», 1910, 6 апр.
⁹³ Кашкин Н. Концерт С. В. Рахманинова.— «Рус. слово», 1910, 6 апр.
⁹⁴ Кашкин Н. С. В. Рахманинов.— Там же, 1909, 9 янв.
⁹⁵ «Театр и искусство», 1909, № 3, с. 50. Подп.: В. С.
⁹⁶ 2-й концерт Артура Никиша.— «Утро России», 1910, 21 марта.
⁹⁷ Прокофьев Г. П. Московские концерты.— «РМГ», 1908, № 44, стб. 984.
 Подп.: Г. П.-в.
⁹⁸ Блок А. Собрание сочинений, т. 5. М.— Л., 1962, с. 238.
⁹⁹ См. Доброхотов Б. Оперные замыслы С. В. Рахманинова.— В кн.: С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов, с. 105.
¹⁰⁰ Кашкин Н. Кружок любителей русской музыки.— «Моск. ведомости», 1907, 15 февр.
¹⁰¹ Письма, с. 305.
¹⁰² Блок А. Собрание сочинений, т. 5, с. 103.
¹⁰³ Горьковские чтения (1958—1959). М., 1961, с. 44.
¹⁰⁴ Там же, с. 53 (курсив мой.— Ю. К.).
¹⁰⁵ В кн.: Научно-методические записки Саратовской консерватории, вып. 3. Саратов, 1953, с. 103—104.
¹⁰⁶ Там же.
¹⁰⁷ Письма от 22 ноября/5 декабря 1906 г.— В кн.: Письма, с. 304. См. также письма от 8/21 декабря 1906 г. и 29 января/11 февраля 1907 г.— Там же, с. 309, 317.
¹⁰⁸ См. Bertensson — Leyda, p. 156.
¹⁰⁹ «Рус. ведомости», 1910, 7 апр.
¹¹⁰ См. статью Ю. Д. Энгеля.— «Рус. ведомости», 1909, 21 апр.
¹¹¹ Письмо к Н. С. Морозову от 25 апреля/8 мая 1907 г.— В кн.: Письма, с. 330.
¹¹² Письма С. В. Рахманинова к К. Н. Игумнову. Комментарий К. Н. Игумнова.— «Советская музыка», 1946, № 1, с. 85.
¹¹³ Кашкин Н. С. В. Рахманинов.— «Рус. слово», 1909, 9 янв.
¹¹⁴ Прокофьев Гр. Московские концерты.— «РМГ», 1910, № 16/17, стб. 445.
¹¹⁵ См. Асафьев Б. В. Избранные труды, т. 2, с. 301.
¹¹⁶ См. очерк И. С. Яссера «Мое общение с Рахманиновым», первоначально опубликованный в кн.: Памяти С. В. Рахманинова (Нью-Йорк, 1946, на рус. яз.), а затем вошедший в кн.: Воспоминания о Рахманинове. Изд. 2-е и 3-е, т. 2, с. 342.
¹¹⁷ Из письма Рахманинова к И. С. Яссеру от 30 апреля 1935 г.— В кн.: Воспоминания, т. 2, с. 446.
¹¹⁸ В кн.: С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов, с. 165 и далее.
¹¹⁹ Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды, с. 84.

Глава 7

- ¹ Письма, с. 388.
- ² См. рукопись.— ГЦММК, ф. 18, № 67.
- ³ Письма, с. 389—391, 398—399.
- ⁴ См. рукопись.— ГЦММК, ф. 18, № 98.
- ⁵ Воспоминания, т. 1, с. 40.
- ⁶ Письмо от 29 июля 1913 г.— В кн.: Письма, с. 439.
- ⁷ Там же, с. 482.

- ⁸ *Кашкин Н. Д.* Юбилейный концерт.— «Рус. слово», 1910, 28 ноября.
- ⁹ Цит. по кн.: *Bertensson — Leyda*, р. 174.
- ¹⁰ «РМГ», 1912, № 2, стб. 69.
- ¹¹ См. *Андрянова-Ряднова Н. А. С. В. Рахманинов в Грузии.*— В кн.: *Воспоминания*, т. 2.
- ¹² *Черешнев Г. Я.* Филармоническое общество.— «Моск. ведомости», 1911, 21 дек. Подп.: *Г. Ч.*
- ¹³ *Прокофьев Г. П.* Шестое симфоническое собрание филармонического общества.— «Рус. ведомости», 1911, 20 дек. Подп.: *Гр. П.*
- ¹⁴ *Прокофьев Г. П.* Концерты в Москве.— «РМГ», 1912, № 2, стб. 58. Подп.: *Гр. П.*
- ¹⁵ *Прокофьев Г. П.* Концерты в Москве.— Там же, 1912, № 4, стб. 105. Подп.: *Гр. П.*
- ¹⁶ *Монахов.* Мариинский театр.— «Петерб. газета», 1912, 14 февр.
- ¹⁷ *Тимофеев Г. Н.* Мариинский театр.— «Речь», 1912, 15 февр. Подп.: *Г. Т.*
- ¹⁸ *Стюарт Н.* «Пиковая дама».— «Вечернее время», 1912, 14 февр.
- ¹⁹ «Петерб. листок», 1912, 14 февр.
- ²⁰ Письма, с. 419—420.
- ²¹ *Шагинян Мариэтта.* Воспоминания о С. В. Рахманинове.— В кн.: *Воспоминания*, т. 2, с. 113.
- ²² См. *Шагинян М. С. С. В. Рахманинов (музыкально-психологический этюд).*— «Труды й дни», 1912, № 4/5, с. 103.
- ²³ Письмо от 12 ноября 1912 г.— В кн.: *Письма*, с. 434.
- ²⁴ *Куров Н.* Концерт филармонии.— «Раннее утро», 1912, 9 окт.
- ²⁵ *Куров Н.* В концертах.— «Театр», 1912, № 1138, с. 8.
- ²⁶ *Черешнев Г. Я.* Филармоническое общество.— «Моск. ведомости», 1912, 30 окт. Подп.: *Г. Ч.* См. также: *Прокофьев Г. П.* Первое симфоническое собрание филармонического общества.— «Рус. ведомости», 1912, 9 окт. Подп.: *Гр. Пр.; Сабанев Л.* Филармония.— «Голос Москвы», 1912, 7 окт.
- ²⁷ Цит. по кн.: *Bertensson — Leyda*, р. 183.
- ²⁸ *Сахновский Ю. С.* 2-й концерт филармонии.— «Рус. слово», 1912, 21 окт. Подп.: *Ю. С.*
- ²⁹ *Куров Н.* В концертах.— «Театр», 1912, № 1149, с. 5.
- ³⁰ *Куров Н.* В концертах.— «Раннее утро», 1912, 6 дек.
- ³¹ *Глизер Р.* Пути музыканта.— В кн.: *Илья Сац. Из записных книжек. Воспоминания современников.* М., 1968, с. 102—103.
- ³² *Энгель Ю.* Вечер в память И. А. Саца.— «Рус. ведомости», 1912, 25 ноября.
- ³³ «Рус. слово», 1912, 13 ноября.
- ³⁴ *Куров Н.* «Алеко» в Народном доме.— «Раннее утро», 1912, 22 сент. См. также: «Моск. ведомости», 1912, 21 сент.; «Утро России», 1912, 21 сент. (*М. М. Багриновский*); «Театр», 1912, № 1124; «Рампа и жизнь», 1912, № 39.
- ³⁵ «Раннее утро», 1912, 28 сент.
- ³⁶ «Музыка», 1912, № 98, с. 855.
- ³⁷ *Энгель Ю. Д.* «Скупой рыцарь» и «Франческа».— «Рус. ведомости», 1912, 2 окт. Подп.: *Ю. Э.*
- ³⁸ С. В. Рахманинов о постановке «Скупого рыцаря».— «Утро России», 1912, 26 сент.
- ³⁹ *Гунст Е.* «Франческа да Римини» и «Скупой рыцарь» С. В. Рахманинова.— «Маски», 1912, № 1, с. 61. См. также: *Куров Н.* «Франческа да Римини» и «Скупой рыцарь».— «Театр», 1912, № 1132, с. 4.
- ⁴⁰ *Сабанев Л.* Филармония.— «Голос Москвы», 1912, 2 дек.
- ⁴¹ *Сахновский Ю.* 5-й концерт филармонии.— «Рус. слово», 1912, 2 дек.
- ⁴² Воспоминания, т. 1, с. 244—245.
- ⁴³ Цит. по кн.: *Rachmaninoff's Recollection told to Oscar von Riesemann*, р. 170—171.

- ⁴⁴ Отголоски концерта С. В. Рахманинова.— «Варшавский дневник», 1913, 27 окт.
- ⁴⁵ *Каратыгин В.* 3-й внеабонементный концерт Зилоти.— «Речь», 1913, 26 ноября. См. также: В. Г. Каратыгин. Жизнь, деятельность, статьи и материалы. Л., 1927, с. 204—205.
- ⁴⁶ «Музыка», 1913, № 159, с. 839.
- ⁴⁷ *Прокофьев Гр.* Концерты в Москве.— «РМГ», 1914, № 1, стб. 28.
- ⁴⁸ «Утро России», 1913, 15 дек.
- ⁴⁹ Воспоминания, т. 1, с. 46.
- ⁵⁰ *Прокофьев Г. П.* Концерты в Москве.— «РМГ», 1913, № 51/52, стб. 1203.
- Подп.: *Гр. Пр.*
- ⁵¹ «Музыка», 1913, № 159, с. 840.
- ⁵² «Речь», 1913, 26 ноября.
- ⁵³ *Куров Н.* Рахманинов-пианист.— «Раннее утро», 1911, 16 дек.
- ⁵⁴ *Конюс Г.* Clavierabend С. В. Рахманинова.— «Утро России», 1911, 15 дек.
- ⁵⁵ Воспоминания, т. 2, с. 172.
- ⁵⁶ *Сокальский В. И.* Музыкальные заметки.— «Южный край», 1911, 24 ноября.
- Подп.: *Дон Диез.*
- ⁵⁷ Концерт С. В. Рахманинова.— «Харьковские губ. ведомости», 1911, 24 ноября. Подп.: *В. Ш.*
- ⁵⁸ *Энгель Ю. Д.* Рахманиновский концерт.— «Рус. ведомости», 1913, 5 дек.
- Подп.: *Ю. Э.*
- ⁵⁹ «Рус. ведомости», 1912, 24 окт.
- ⁶⁰ *Куров Н.* В концертах.— «Раннее утро», 1912, 6 дек.
- ⁶¹ *Сабанев Л.* Филармония.— «Голос Москвы», 1912, 28 окт.
- ⁶² «Раннее утро», 1912, 6 дек.
- ⁶³ *Черешнев Г. Я.* Филармоническое общество.— «Моск. ведомости», 1912, 6 ноября. Подп.: *Г. Ч.*
- ⁶⁴ *Куров Н.* В концертах.— «Раннее утро», 1912, 6 ноября.
- ⁶⁵ См. «Рус. ведомости», 1912, 4 дек.
- ⁶⁶ *Сахновский Ю.* 5-й концерт филармонии.— «Рус. слово», 1912, 2 дек.
- ⁶⁷ *Багриновский М.* В концертах филармонического общества.— «Утро России», 1912, 4 дек.
- ⁶⁸ *Куров Н.* В концертах.— «Раннее утро», 1912, 6 дек.
- ⁶⁹ *Черешнев Г. Я.* Филармоническое общество.— «Моск. ведомости», 1912, 4 дек. Подп.: *Г. Ч.*
- ⁷⁰ *Энгель Ю.* «Пер Гюнт» и музыка Грига.— «Рус. ведомости», 1912, 21 окт.
- ⁷¹ *Юрьев М.* Из музыкальных впечатлений (Бузони, Гофман, Рахманинов).— «Рампа и жизнь», 1912, № 44, с. 13.
- ⁷² *Багриновский М.* В концертах Филармонического общества.— «Утро России», 1912, 4 дек.
- ⁷³ *Прокофьев Г. П.* Второе симфоническое собрание Филармонического общества.— «Рус. ведомости», 1912, 24 окт. Подп.: *Гр. Пр.*
- ⁷⁴ *Сабанев Л.* Филармония.— «Голос Москвы», 1912, 21 окт.
- ⁷⁵ *Прокофьев Г. П.* Концерты в Москве.— «РМГ», 1912, № 47, стб. 1013.
- Подп.: *Гр. Пр.*
- ⁷⁶ *Куров Н.* В концертах.— «Раннее утро», 1912, 24 окт.
- ⁷⁷ *Черешнев Г. Я.* Филармоническое общество.— «Моск. ведомости», 1912, 23 окт. Подп.: *Г. Ч.*
- ⁷⁸ См. Воспоминания, т. 1, с. 458.
- ⁷⁹ *Энгель Ю. Д.* Рахманиновский концерт.— «Рус. ведомости», 1911, 15 дек.
- Подп.: *Ю. Э.*
- ⁸⁰ *Куров Н.* Рахманинов-пианист.— «Раннее утро», 1911, 16 дек.
- ⁸¹ «Голос Москвы», 1913, 5 дек.
- ⁸² *Тюнеев Б.* Концерты в С.-Петербурге.— «РМГ», 1913, № 48, стб. 1104.

- ⁸³ *Энгель Ю. Д.* Рахманиновский концерт.— «Рус. ведомости», 1913, 5 дек.
Подп.: Ю. Э.
- ⁸⁴ «РМГ», 1913, № 49, стб. 1140.
- ⁸⁵ См. «Музыка», 1913, № 160.
- ⁸⁶ *Тюнев Б.* «Колокола» С. Рахманинова.— «РМГ», 1913, № 49, стб. 1141.
- ⁸⁷ *Сахновский Ю.* «Колокола» С. Рахманинова.— «Рус. слово», 1914, 9 февр.
- ⁸⁸ *Куров Н.* «Колокола» С. В. Рахманинова.— «Раннее утро», 1914, 9 февр.
- ⁸⁹ *Блок А.* Собрание сочинений, т. 3. М.— Л., 1960, с. 295—296.
- ⁹⁰ *Сабанев Л.* «Франческа» и «Скупой рыцарь».— «Голос Москвы», 1912, 28 сент.
- ⁹¹ «Музыка», 1912, № 75, с. 390.
- ⁹² *Каратыгин.* 8-й концерт Зилоти.— «Речь», 1913, 10 февр.
- ⁹³ *Каратыгин.* Последний концерт Кусевитцкого.— Там же, 1911, 12 марта.
- ⁹⁴ См. В. Г. Каратыгин. Жизнь, деятельность, статьи и материалы, с. 205.
- ⁹⁵ *Сахновский Ю.* Концерт Н. К. Метнера.— «Рус. слово», 1912, 21 февр.
- ⁹⁶ *Держановский В. В. Н.* Метнер.— «Утро России», 1914, 6 марта Подп.: Флорестан.
- ⁹⁷ *Шагинян М. С. В.* Рахманинов (музыкально-психологический этюд).— «Труды и дни», 1912, № 4/5, с. 102, 103.
- ⁹⁸ Воспоминания, т. 2, с. 126.
- ⁹⁹ Письмо от 8 мая 1912 г.— В кн.: Письма, с. 425.
- ¹⁰⁰ Там же, с. 435.
- ¹⁰¹ См. *Swan A. J.* Das Leben Nikolai Medttners.— «Musik des Ostens», 4. Kassel, 1956, S. 71. Письмо приведено по-немецки. Так как русский оригинал мне неизвестен, то я даю не точную цитату, а пересказ его содержания.
- ¹⁰² Письма, с. 425.
- ¹⁰³ *Swan A. J.* Das Leben Nikolai Medttners.— «Musik des Ostens», 4, S. 71.
- ¹⁰⁴ 5-й камерный концерт Зилоти.— «Речь», 1914, 29 янв.
- ¹⁰⁵ См. *Schloezer B. Igor* Stravinsky.— «Revue musicale», 1923, № 2, p. 107—108.
- ¹⁰⁶ *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л., 1971, с. 47.
- ¹⁰⁷ См. *Ярустовский Б.* Музыкальный дневник мастера.— «Советская музыка», 1971, № 2, с. 120.
- ¹⁰⁸ Письмо от 29 ноября 1909 г.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. Изд. 2-е., доп. и перераб. М., 1965, с. 296—297.
- ¹⁰⁹ Письмо от 6 июня 1912 г.— Там же, с. 306.
- ¹¹⁰ Н. Я. Мясковский. Собрание материалов В 2-х т., т. 2. Литературное наследие и письма, с. 115.
- ¹¹¹ Письма, с. 395.
- ¹¹² Там же, с. 478.
- ¹¹³ См. *Bertensson — Leyda*, p. 263.
- ¹¹⁴ «Голос Москвы», 1913, 5 дек.
- ¹¹⁵ «Музыка», 1916, № 243, с. 77.
- ¹¹⁶ «Рус. слово», 1916, 30 ноября.
- ¹¹⁷ См. *Кандинский А. И.* Памятники русской культуры.— «Советская музыка», 1968, № 3, с. 75.
- ¹¹⁸ См. Письма, с. 398.
- ¹¹⁹ *Бернштейн Н.* Концерт под управлением Рахманинова.— «С.-Петерб. ведомости», 1913, 3 дек.
- ¹²⁰ *Тимофеев Г.* Четвертый симфонический концерт Зилоти.— «Речь», 1913, 3 дек.
- ¹²¹ *Куров Н.* «Колокола» Рахманинова.— «Раннее утро», 1914, 9 февр.
- ¹²² *Сахновский Ю.* «Колокола» С В Рахманинова.— «Рус. слово», 1914, 9 февр.

- ¹ «Музыка», 1914, № 177 (12 апреля), с. 318.
- ² См. письмо к М. С. Шагинян от 30 апреля 1914 г.— В кн.: Письма, с. 445.
- ³ Там же, с. 448.
- ⁴ Письмо к М. А. Слонову от 16 июня 1914 г.— Там же, с. 449.
- ⁵ Там же, с. 450.
- ⁶ «Театр», 1914, № 1589, с. 5.
- ⁷ См. «Рус. ведомости», 1914, 26 окт.; «Моск. ведомости», 1914, 29 окт., «Утро России», 1914, 26 окт.
- ⁸ См. письмо от 1 ноября 1914 г.— В кн.: Письма, с. 455.
- ⁹ См. информацию в «РМГ», 1915, № 15, стб. 292.
- ¹⁰ См. коммент. к письму 463.— В кн.: Письма, с. 456.
- ¹¹ Кастальский А. «Всенощное бдение» С. Рахманинова.— «Рус. слово», 1915, 7 марта.
- ¹² Держановский В. В. «Всенощная» С. В. Рахманинова.— «Утро России», 1915, 11 марта. Подп.: Флорестан.
- ¹³ «Всенощная» С. В. Рахманинова в исполнении Синодального хора.— «Моск. ведомости», 1915, 11 марта. Подп.: Е. Н.
- ¹⁴ «Рус. ведомости», 1915, 26 июня. Этот очерк перепечатан в кн.: Памяти С. И. Танеева. М.— Л., 1947, с. 259—260.
- ¹⁵ «Музыка», 1915, № 232, Летопись провинции, с. 484.
- ¹⁶ «Южный телеграф», 1915, 22 окт.
- ¹⁷ Энгель Ю. Скрябинский цикл.— «Рус. ведомости», 1915, 13 окт.
- ¹⁸ Держановский В. В. В память А. Н. Скрябина.— «Утро России», 1915, 13 окт. Подп.: Флорестан.
- ¹⁹ Сахновский Ю. Цикл концертов памяти А. Н. Скрябина.— «Рус. слово», 1915, 13 окт.
- ²⁰ Прокофьев Гр. Московские концерты. Скрябинский цикл.— «РМГ», 1915, № 44, стб. 701.
- ²¹ Раевский К. О Скрябине и скрябинском цикле в Москве.— «Музыка», 1915, № 229, с. 434.
- ²² Сабанев Л. Музыка в Москве.— «Хроника журнала „Музыкальный современник“, 1915, № 11, с. 14—15.
- ²³ Первый концерт Рахманинова.— «Хроника журнала „Музыкальный современник“, 1915, № 9, с. 12.
- ²⁴ Держановский В. В. Вечера Рахманинова.— «Утро России», 1915, 19 ноября. Подп.: Флорестан.
- ²⁵ Черешнев Г. Я. Концерт в память А. Н. Скрябина.— «Моск. ведомости», 1915, 14 окт. Подп.: Г. Ч.
- ²⁶ Прокофьев Г. П. Третий симфонический концерт С. Кусевицкого.— «Рус. ведомости», 1915, 3 дек. Подп.: Гр. Пр.
- ²⁷ Энгель Ю. 6-й концерт С. Кусевицкого.— «Рус. ведомости», 1916, 27 янв.
- ²⁸ Сабанев Л. Музыка в Москве.— «Хроника журнала „Музыкальный современник“, 1916, № 15, с. 28.
- ²⁹ Там же, с. 29.
- ³⁰ «Музыка», 1916, № 250, с. 186.
- ³¹ Сабанев Л. Л. Вечер романсов Рахманинова.— «Новости сезона», 1916, № 3310, с. 4. Подп.: Л. С.
- ³² Коптяев А. Вечер романсов С. Рахманинова.— «Биржевые ведомости», 1916, 1 ноября, утр. вып.
- ³³ Тимофеев Г. Вечер романсов С. Рахманинова.— «Речь», 1916, 1 ноября.
- ³⁴ Малков Н. П. 1-й абонементный концерт Зилоти.— «Театр и искусство», 1916, № 42, с. 843. Подп.: Н. М-в.

- ³⁵ *Энгель Ю. Д.* Концерт С. Рахманинова и Н. Кошиц.— «Рус. ведомости», 1916, 25 окт. Подп.: *Ю. Э.*
- ³⁶ «Хроника журнала „Музыкальный современник“, 1916, № 5/6, с. 13.
- ³⁷ Там же, с. 14.
- ³⁸ Там же, 1916, № 9/10, с. 14.
- ³⁹ Там же.
- ⁴⁰ Воспоминания, т. 2, с. 167.
- ⁴¹ *Сабанеев Л. Л.* Вечер романсов Рахманинова.— «Новости сезона», 1916, № 3315, с. 5. Подп.: *Л. С.*
- ⁴² *Энгель Ю. Д.* Концерт С. Рахманинова и Н. Кошиц.— «Рус. ведомости», 1916, 25 окт. Подп.: *Ю. Э.*
- ⁴³ *Энгель Ю.* Концерт Рахманинова.— «Рус. ведомости», 1916, 7 дек.
- ⁴⁴ *Держановский В. В. С. В.* Рахманинов.— «Утро России», 1916, 7 дек. Подп.: *АРК.*
- ⁴⁵ *Сабанеев Л.* Письмо из Москвы.— «Хроника журнала „Музыкальный современник“, 1915, № 11/12, с. 24.
- ⁴⁶ *Коптяев А.* Концерт С. Рахманинова.— «Биржевые ведомости», 1916, 1 дек., утр. вып.
- ⁴⁷ *Тюнев Б.* Концерты в Петрограде.— «РМГ», 1916, № 50, стб. 971.
- ⁴⁸ См. Письма, с. 473.
- ⁴⁹ Опубликовано в «Рус. ведомостях», 1917, 15 марта.
- ⁵⁰ Музыка в Москве.— «Хроника журнала „Музыкальный современник“» 1917, № 19, с. 12. Подп.: *М. Л.*
- ⁵¹ «РМГ», 1917, № 17/18, стб. 353.
- ⁵² Письма, с. 482.
- ⁵³ Там же, с. 483.
- ⁵⁴ Воспоминания, т. 2, с. 170—171.
- ⁵⁵ Там же, с. 171.
- ⁵⁶ Там же, с. 193—194.
- ⁵⁷ См. Письма, с. 484.
- ⁵⁸ Воспоминания, т. 1, с. 48.
- ⁵⁹ См. *Bertensson — Leyda*, p. 416.
- ⁶⁰ Воспоминания, т. I, с. 49.
- ⁶¹ Там же, с. 50.
- ⁶² *Асафьев Б. В.* Избранные труды, т. 2, с. 301.
- ⁶³ См. *Кандинский А. И.* Памятники русской культуры.— «Советская музыка», 1968, № 3, с. 76.
- ⁶⁴ См. письмо С. В. Рахманинова к О. Респиги от 2 января 1930 г.— В кн.: *Bertensson — Leyda*, p. 262. В книге дано примечание, что «эта программа была подсказана мадам Рахманиновой».
- ⁶⁵ См. цит. письмо к О. Респиги.— Там же, с. 263.
- ⁶⁶ *Балакирев М. А., Стасов В. В.* Переписка, т. 1. М., 1970, с. 217.
- ⁶⁷ Из интервью С. В. Рахманинова, опубликованного в журн. «The Monthly Musical Record» (New York, 1934, November, p. 201). Рус. пер. в кн.: Письма, с. 562.

СПИСОК СОЧИНЕНИЙ РАХМАНИНОВА

- Скерцо для оркестра, d-moll. 1887. Не окончено. Издано под ред. П. А. Ламма. М., 1947*.
- Три нокturna для фортепиано. 1887—1888. Изданы под ред. И. Ф. Бэлзы. М., 1949.
- Четыре пьесы для фортепиано. 1889. 1. «Романс», fis-moll; 2. Прелюдия, es-moll; 3. «Мелодия», E-dur; 4. Гавот, D-dur. Изданы в Полном собрании сочинений для фортепиано, т. I, М.—Л., 1948.
- Анданте и скерцо для струнного квартета, g-moll. 1889. Изданы под ред. Б. В. Доброхотова и Г. В. Киркора. М., 1947.
- Две полифонические пьесы для фортепиано [без названия]. 1890—1891 (?). Не изданы.
- Полифонический отрывок для фортепиано [без названия]. 1890—1891 (?). Издан под ред. Г. В. Киркора. М., 1949.
- Романсы. 1890—1891. «У врат обители святой» (слова М. Ю. Лермонтова); «Я тебе ничего не скажу» (слова А. А. Фета); «Опять вострепнулось ты, сердце» (слова Н. П. Грекова); «C'était en Avril» (слова неизвестного автора); «Смеркалось» (слова А. К. Толстого). Изданы под ред. П. А. Ламма. М., 1947.
- Оперные наброски. 1890—1891. Монолог Арбенина «Ночь, проведенная без сна» из драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад»; монолог Бориса «Ты, отче патриарх» и монолог Пимена «Еще одно последнее сказанье» из драмы А. С. Пушкина «Борис Годунов». Изданы под ред. П. А. Ламма. М., 1947.
- «Deus meus» для хора a cappella. 1890—1891. Издано под ред. И. Н. Иордан и Г. В. Киркора. М., 1972.
- Концерт № 1 для фортепиано с оркестром, fis-moll. Op. 1. 1890—1891; 2-я ред.—1917.
- Две пьесы для фортепиано в 6 рук. 1890—1891. 1. Вальс; 2. «Романс». Изданы под ред. Н. Н. Загорного. М., 1948.
- Прелюдия для фортепиано, F-dur. 1891. Издана в Полном собрании сочинений для фортепиано, т. I. М.—Л., 1948.
- «Русская рапсодия» для двух фортепиано. 1891. Издана в Полном собрании сочинений для фортепиано, т. IV, ч. I-я. М.—Л., 1951.
- Сюита для оркестра. 1891. Не сохранилась.

* Годы первого издания указываются только в тех случаях, когда произведения не были изданы при жизни композитора или были опубликованы через продолжительное время после их создания

- Симфония, d-moll, ч. I. 1891. Издана под ред. П. А. Ламма. М., 1947.
- «Князь Ростислав». Симфоническая поэма по стихотворению А. К. Толстого. 1891. Издана под ред. П. А. Ламма. М., 1947.
- Гармонизация на бурлацкую песнь [для голоса и фортепиано]. 1891. Издана под ред. И. П. Шишова. М.—Л., 1944.
- «Элегическое трио» для фортепиано, скрипки и виолончели, g-moll. 1892. Издано под ред. Б. В. Доброхотова. М., 1947.
- Прелюдия и «Восточный танец» для виолончели и фортепиано. Op. 2. 1892.
- «Алеко». Опера в одном действии. Либретто Вл. И. Немировича-Данченко по поэме А. С. Пушкина «Цыганы». 1892.
- Пьесы-фантазии для фортепиано. Op. 3. 1892. Элегия, es-moll; Прелюдия, cis-moll; «Мелодия», E-dur; «Полишинель», fis-moll; Серенада, b-moll.
- Шесть романсов. Op. 4. 1891—1893. «О нет, молю, не уходи» (слова Д. С. Мережковского); «Утро» (слова М. Н. Янова); «В молчаньи ночи тайной» (слова А. А. Фета)*; «Не пой, красавица» (слова А. С. Пушкина); «Уж ты нива моя» (слова А. К. Толстого); «Давно ль, мой друг» (слова А. А. Голенищева-Кутузова).
- Фантазия (картины) для двух фортепиано, g-moll [Сюита № 1 для двух фортепиано]. Op. 5. 1893. 1. Баркарола; 2. «И ночь, и любовь...»; 3. «Слезы»; 4. «Светлый праздник».
- «Романс» и «Венгерский танец» для скрипки и фортепиано. Op. 6. 1893.
- «Утес». Фантазия для оркестра по стихотворению М. Ю. Лермонтова. Op. 7. 1893. То же в переложении автора для фортепиано в 4 руки.
- Шесть романсов на слова А. Н. Плещеева. Op. 8. 1893. «Речная лилея» (из Гейне); «Дитя! как цветок ты прекрасна» (из Гейне); «Дума» (из Шевченко); «Полубила я на печаль свою» (из Шевченко); «Сон» (из Гейне); «Молитва» (из Гете).
- «В молитвах неусыпающую». Концерт для хора a cappella. 1893. Издан под ред. И. Н. Иордан и Г. В. Киркора. М., 1972.
- Два романа на слова Д. М. Ратгауза. 1893 (?). «Песня разочарованного»; «Увял цветок». Изданы под ред. П. А. Ламма. М., 1947.
- «Элегическое трио» для фортепиано, скрипки и виолончели, d-moll. Памяти великого художника [П. И. Чайковского]. Op. 9. 1893.
- «Салонные пьесы» для фортепиано. Op. 10. 1893—1894. Ноктюрн, a-moll; Вальс, A-dur; Баркарола, g-moll; «Мелодия», e-moll; Юмореска, G-dur; «Романс», e-moll; Мазурка, Des-dur.
- Шесть пьес для фортепиано в 4 руки. Op. 11. 1894. Баркарола, g-moll; Скерцо, D-dur; «Русская песня», h-moll; Вальс, A-dur; «Романс», c-moll; «Слава», C-dur.
- Каприччио на цыганские темы для оркестра. Op. 12. 1894. То же в переложении автора для фортепиано в 4 руки.
- Симфония № 1, d-moll. Op. 13. 1895. Издана под ред. А. В. Гаука. М., 1947. То же в переложении автора для фортепиано в 4 руки. Издано в Полном собрании сочинений для фортепиано, т. III, ч. 3-я. М.—Л., 1950.
- Шесть хоров для женских или детских голосов с фортепиано. Op. 15. 1895. «Славься» (слова Н. А. Некрасова); «Ночка» (слова В. А. Лодыженского); «Сосна» (слова М. Ю. Лермонтова); «Задремали волны» (слова К. Р.); «Неволя» (слова Н. Г. Цыганова); «Ангел» (слова М. Ю. Лермонтова).
- Струнный квартет, g-moll. 1896. Не окончен.

* Первая редакция (не издана) относится к 1889 г.

Двенадцать романсов. Op. 14. 1896. «Я жду тебя» (слова М. А. Давидовой); «Островок» (слова К. Д. Бальмонта); «Давно в любви отрады мало» (слова А. А. Фета); «Я был у ней» (слова А. В. Кольцова); «Эти летние ночи» (слова Д. М. Ратгауза); «Тебя так любят все» (слова А. К. Толстого); «Не верь мне, друг» (слова А. К. Толстого); «О, не грусти» (слова А. Н. Апухтина); «Она, как полдень, хороша» (слова Н. М. Минского); «В моей душе» (слова Н. М. Минского); «Весенние воды» (слова Ф. И. Тютчева); «Пора!» (слова С. Я. Надсона).

Шесть музыкальных моментов для фортепиано. Op. 16. 1896. 1. b-moll; 2. es-moll; 3. h-moll; 4. e-moll; 5. Des-dur; 6. C-dur.

Пьеса-фантазия для фортепиано, g-moll. 1899. Издана под ред. Г. В. Киркора. М., 1949.

«Икалось ли тебе». Шуточный романс на слова П. А. Вяземского. 1899. Издан под ред. П. А. Ламма. М., 1947.

«Пантелей-целитель». Хор a cappella на слова А. К. Толстого. 1899.

«Чоботы». Украинская народная песня в обработке для хора a cappella. 1899. Не издано.

Сюита № 2 для двух фортепиано, C-dur. Op. 17. 1900—1901. 1. Интродукция; 2. Вальс; 3. «Романс»; 4. Тарантелла.

Концерт № 2 для фортепиано с оркестром, c-moll. Op. 18. 1900—1901

Соната для виолончели и фортепиано, g-moll. Op. 19. 1901.

«Весна». Кантата для баритона, хора и оркестра на слова Н. А. Некрасова. Op. 20. 1902.

Двенадцать романсов. Op. 21. 1902. «Судьба» (слова А. Н. Апухтина) *; «Над свежей могилой» (слова С. Я. Надсона); «Сумерки» (слова М. Гюйо в переводе И. И. Тхоржевского); «Они отвечали» (слова Л. А. Мея, из Гюго); «Сирень» (слова Е. А. Бекетовой) **; «Отрывок из А. Мюссе» (перевод А. Н. Апухтина); «Здесь хорошо» (слова Г. А. Галиной); «На смерть чижики» (слова В. А. Жуковского); «Мелодия» (слова С. Я. Надсона); «Перед иконой» (слова А. А. Голенищева-Кутузова); «Я не пророк» (слова А. В. Круглова); «Как мне больно» (слова Г. А. Галиной).

Вариации на тему Ф. Шопена для фортепиано, c-moll. Op. 22. 1902—1903.

Десять прелюдий для фортепиано. Op. 23. 1903. 1. fis-moll; 2. B-dur; 3. d-moll; 4. D-dur; 5. g-moll; 6. Es-dur; 7. c-moll; 8. As-dur; 9. es-moll; 10. Ges-dur.

«Скупой рыцарь». Опера в трех картинах на текст маленькой трагедии А. С. Пушкина. Op. 24. 1904.

«Франческа да Римини». Опера в двух картинах с прологом и эпилогом. Либретто М. И. Чайковского по Данте. Op. 25. 1904.

«Ночь». Романс на слова Д. М. Ратгауза. 1904.

Пятнадцать романсов. Op. 26. 1906. «Есть много звуков» (слова А. К. Толстого); «Всё отнял у меня» (слова Ф. И. Тютчева); «Мы отдохнем» (слова А. П. Чехова из пьесы «Дядя Ваня»); «Два прощания» (слова А. В. Кольцова); «Покинем, милая» (слова А. А. Голенищева-Кутузова); «Христос воскрес» (слова Д. С. Мережковского); «К детям» (слова А. С. Хомякова); «Пощады я молю!» (слова Д. С. Мережковского); «Я опять одинок» (слова И. А. Бунина, из Шевченко); «У моего окна» (слова Г. А. Галиной); «Фонтан» (слова Ф. И. Тютчева); «Ночь печальна» (слова И. А. Бунина) ***; «Вчера мы встретились» (слова Я. П. Полонского); «Кольцо» (слова А. В. Кольцова); «Прходит всё» (слова Д. М. Ратгауза).

* Этот романс написан в 1900 г.

** Имеется авторская транскрипция для фортепиано.

*** Этот романс был издан также в переложении для голоса, виолончели и фортепиано.

«Итальянская полька» для фортепиано в 4 руки. 1906.
 Симфония № 2, e-moll. Op. 27. 1906—1907.
 Соната № 1 для фортепиано, d-moll. Op. 28. 1907.
 Письмо К. С. Станиславскому от С. Рахманинова для голоса и фортепиано. 1908.
 «Остров мертвых». Симфоническая поэма по картине А. Беклина. Op. 29. 1909.
 Концерт № 3 для фортепиано с оркестром, d-moll. Op. 30. 1909.
 «Литургия Иоанна Златоуста» для хора a cappella. Op. 31. 1910.
 Тринадцать прелюдий для фортепиано. Op. 32. 1910. 1. C-dur; 2. b-moll; 3. E-dur; 4. e-moll; 5. G-dur; 6. f-moll; 7. F-dur; 8. a-moll; 9. A-dur; 10. h-moll; 11. H-dur; 12. gis-moll; 13. Des-dur.
 Шесть этюдов-картин для фортепиано. Op. 33. 1911. 1. f-moll; 2. C-dur; 3. es-moll; 4. Es-dur; 5. g-moll; 6. cis-moll *.
 Полька W. R. для фортепиано [на тему отца композитора]. 1912.
 Четырнадцать романсов. Op. 34. 1912. «Муза» (слова А. С. Пушкина); «В душе у каждого из нас» (слова А. А. Коринфского); «Буря» (слова А. С. Пушкина); «Ветер перелётный» (слова К. Д. Бальмонта); «Арион» (слова А. С. Пушкина); «Воскрешение Лазаря» (слова А. С. Хомякова); «Не может быть!» (слова А. Н. Майкова) **; «Музыка» (слова Я. П. Полонского); «Ты знал его» (слова Ф. И. Тютчева); «Сей день я помню» (слова Ф. И. Тютчева); «Обручник» (слова А. А. Фета); «Какое счастье» (слова А. А. Фета); «Диссонанс» (слова Я. П. Полонского); Вокализ.
 «Колокола». Поэма для оркестра, хора и голосов соло на слова Э. По в переводе К. Д. Бальмонта. Op. 35. 1913.
 Соната № 2 для фортепиано, b-moll. Op. 36. 1913; 2-я ред.— 1931.
 «Всенощное бдение» для хора a cappella. Op. 37. 1915.
 «Из Евангелия от Иоанна» для голоса с фортепиано. 1915.
 Шесть романсов. Op. 38. 1916. «Ночью в саду у меня» (слова А. А. Блока, из Исаакяна); «К ней» (слова А. Белого); «Маргаритки» (слова И. Северянина) ***; «Крысолов» (слова В. Я. Брюсова); «Сон» (слова Ф. К. Сологуба); «Ау» (слова К. Д. Бальмонта).
 Девять этюдов-картин для фортепиано. Op. 39. 1916. 1. c-moll; 2. a-moll; 3. fis-moll; 4. h-moll; 5. es-moll; 6. a-moll; 7. c-moll; 8. d-moll; 9. D-dur.
 «Восточный эскиз» (Oriental Sketch) для фортепиано. 1917. Издан в 1938 г. Нью-Йорк.
 Фрагменты для фортепиано. 1917. Опубликовано в американском журнале «The Etude», 1919, № 10.
 Концерт № 4 для фортепиано с оркестром, g-moll. Op. 40. 1914—1926.
 Три русские песни для оркестра и хора. Op. 41. 1926. «Через речку, речку быстру»; «Ах ты Ванька, разудала голова»; «Белилицы, румяницы вы мои».
 Вариации на тему Корелли для фортепиано. Op. 42. 1931.
 Рапсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром. Op. 43. 1934.
 Симфония № 3, a-moll. Op. 44. 1935—1936.
 Симфонические танцы для оркестра. Op. 45. 1940.
 То же в переложении автора для двух фортепиано.

* Кроме указанных шести этюдов Рахманиновым были написаны в 1911 г. еще три, которые не вошли в данный опус. Этюд a-moll был в переработанном виде включен автором в цикл op. 39 под № 6. Этюды c-moll и d-moll при жизни композитора не издавались и впервые опубликованы в Полном собрании сочинений для фортепиано, т. II. М.— Л., 1948.

** Этот романс написан в 1910 г. под впечатлением смерти В. Ф. Комиссаржевской.

*** Авторская транскрипция этого романса для фортепиано издана в 1940 г. (Нью-Йорк).

**Переложения и обработки произведений
других композиторов**

Для фортепиано в 2 руки

- Ж. Бизе. Менуэт из музыки к драме А. Доде «Арлезианка», 1903. Издан в 1923 г. Нью-Йорк.
- М. П. Мусоргский. Гопак из оперы «Сорочинская ярмарка». Издан в 1921 г. Нью-Йорк.
- Ф. Крейслер. Вальс «Муки любви». Издан в 1926 г. Нью-Йорк.
- Ф. Крейслер. Вальс «Радости любви». Издан в 1943 г. Нью-Йорк.
- Н. А. Римский-Корсаков. «Полет шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане». Издан в 1931 г. Нью-Йорк.
- И.-С. Бах. Прелюдия из сюиты E dur для скрипки соло. Издана в 1933 г.
- И.-С. Бах. Гавот и жига из той же сюиты. Изданы в 1941 г. Нью-Йорк.
- Ф. Шуберт. «Куда?» из цикла «Прекрасная мельничиха». Издано в 1936 г. Нью-Йорк.
- Ф. Мендельсон-Бартольди. Скерцо из музыки к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь». Издано в 1938 г. Нью-Йорк.
- П. И. Чайковский. Колыбельная. Романс на слова М. Ю. Лермонтова из цикла ор. 16. Издан в 1941 г. Нью-Йорк.

Для фортепиано в 4 руки

- П. И. Чайковский. Балет «Спящая красавица». 1891.
- А. К. Глазунов. Симфония № 6, c-moll. 1897.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Авранек У. И. 212
 Азерская Е. Г. 278
 Александр Ильич, см. Зилоти А. И.
 Александрович А. Д. 347
 Алексеев А. Д. 4, 128, 189
 Алперс В. М. 201
 Альбер Э. д' 30, 350
 Альбрехт К. К. 26, 34
 Альтани И. К. 86, 209, 210, 212
 Альтшуллер М. И. 202, 411
 Андреев Л. Н. 8, 231, 236, 364
 Андреев П. З. 347
 Аннунцио Г. д' 264
 Аносов Н. П. 59
 Антонова В. П. 159
 Апетян З. А. 4
 Апухтин А. Н. 126, 167, 240, 241
 Аренский А. С. 27, 33, 36—38, 44,
 45, 47, 48, 50, 57, 59, 80, 82, 95,
 163, 164, 168, 203, 207, 222, 342
 Арцибушев Н. В. 102
 Асафьев Б. В. 4, 106, 169, 174, 176,
 182, 238, 265, 272, 326, 371, 373,
 406, 407, 413
 Ауэр Л. С. 30
 Афанасьев Н. Я. 22
- Багриновский М. М. 224
 Байрон Дж. Г. 92, 113
 Бакгауз В. 350
 Бакланов Г. А. 226, 339, 342, 344
 Балакирев М. А. 57, 60, 79, 93, 109,
 123, 195, 214, 222, 280, 281, 384
 Балапановская Л. Н. 344
 Бальмонт К. Д. 9, 126, 127, 345, 378,
 380, 425
- Барби А. 31
 Баренбойм Л. А. 21
 Баттистини М. 31
 Бах И. С. 28, 34, 36
 Бахметьев Н. И. 18
 Бахметьева М. А. 18
 Бекетова Е. А. 238
 Беклин А. 293, 318
 Бекман-Щербина Е. А. 29
 Белинский В. Г. 71, 255
 Белый А. (Бугаев Б. Н.) 407, 421, 423
 Беляев М. П. 94, 102, 106
 Бенуа А. Н. 280, 283
 Берков В. О. 4, 72
 Берков П. Н. 18
 Берлиоз Г. 341—343
 Бертенсон С. 4, 28, 163
 Бетховен Л. 16, 23, 30, 31, 33, 45,
 96, 104, 163, 174, 240, 245, 275,
 330
 Бизе Ж. 66
 Бирнбаум З. 347, 348
 Благодатов Г. И. 178
 Благый Д. Д. 68
 Блок А. А. 12, 142, 300, 306, 356,
 357, 364, 407, 421
 Блуменфельд Ф. М. 227, 280
 Богданов-Березовский В. М. 4, 56
 Богданович А. В. 278
 Боккаччо Дж. 264
 Бонавич А. П. 226, 344
 Бородин А. П. 15, 30, 50, 60, 61, 69,
 83, 87, 93, 162, 213, 222, 342, 345,
 352, 353, 386, 413
 Брамс И. 36, 105, 337
 Брандуков А. А. 47, 78, 90, 92, 172,
 205, 220, 278, 285, 286, 403

- Бродский А. 30
 Брюсов В. Я. 407, 421, 425
 Брюссель Р. 281
 Брянцева В. Н. 4, 244
 Бузони Ф. 342
 Букиник М. Е. 345
 Булахов П. А. 19
 Буллерман Р. Р. 97
 Бунин И. А. 8, 12—14, 168, 303, 307, 431
 Бутаков П. А. 22, 23
 Бутакова Л. А. 42
 Бутакова Л. П. 22
 Бутакова С. А. 24, 115
 Буткевич С. Э. 200
 Бэлза И. Ф. 4
- Вава, см. Рахманинова В. А
 Вагнер Р. 100, 114, 166, 202, 256, 275, 293, 342
 Варламов А. Е. 19
 Варлих Г. И. 164, 200
 Васина-Гроссман В. А. 120, 242
 Васнецов А. М. 150, 213
 Васнецов В. М. 150
 Вебер К. М. 342
 Венгеров С. А. 8, 10
 Венявский Г. 97
 Вера, см. Скалон В. Д.
 Верга Дж. 67
 Вересаев В. В. 6
 Виельгорский М. Ю. 18
 Виноградский А. Н. 102
 Винтер-Рожанская Е. Р. 158, 161, 193
 Витол Я. 201
 Власов С. Г. 85, 86
 Врубель М. А. 150, 154, 356, 357
 Всеволожский И. А. 84
 Вьетан А. 97, 172
- Габрилович О. С. 350
 Гай М. 31
 Гайдамович Т. А. 196
 Галина Г. А. 238, 242, 303
 Галкаускас К. М. 338
 Галковский К. М., см. Галкаускас К. М.
 Гаук А. В. 4, 106
 Ге Н. Н. 6
 Гедике А. Ф. 199
 Гейне Г. 124
 Гендель Г. 36, 275
 Гензельт А. Л. 21, 26, 34
 Геника Р. В. 338
- Герцен А. И. 168
 Гете И. В. 125
 Гиппиус З. Н. 8, 411
 Главач В. И. 79
 Глазунов А. К. 14, 57, 93, 99, 102, 105—107, 109, 148, 168, 197, 218, 222, 230, 247, 274, 280, 281, 288, 294, 306, 308, 317, 337, 342, 345
 Глен А. Э. фон 162
 Глизэр Р. М. 92, 109, 343
 Глинка А. П. 20
 Глинка М. И. 14, 15, 19, 41, 71, 79, 209, 210, 214, 220—222, 240, 280, 282, 283, 384, 415
 Гнесина Е. Ф. 36
 Гоголь Н. В. 33, 293
 Годовский Л. 350
 Голейзовский К. Я. 399
 Голенищев-Кутузов А. А. 119, 242, 304
 Голицын Ю. Н. 22
 Голов Г. И. 228
 Головин А. Я. 207
 Гольденвейзер А. Б. 36, 158, 162, 167, 171, 180, 202, 278, 354, 397
 Горский А. А. 399
 Горький А. М. 6—8, 12, 14, 74, 153, 168, 173, 231, 307, 364
 Гофман И. 280, 342, 343, 350
 Греков Н. П. 20
 Гречанинов А. Т. 281, 385
 Гржимали И. В. 162
 Григ Э. 40, 52, 56, 221, 224, 339, 342, 353
 Григорович К. К. 278, 289
 Груздев И. А. 8
 Грызунов И. В. 278, 344
 Грюнфельд А. 30
 Губерт Н. А. 26, 32
 Гурилев А. Л. 19
 Гусев-Оренбургский С. И. 8
 Гуткейль А. Б. 78, 92, 286
 Гюго В. 243
 Гюйо М. 239
- Давидов А. А. 93
 Давыдов К. Ю. 30
 Даль Н. В. 171
 Дамрош В. 294
 Данилин Н. М. 337, 399
 Данте А. 159, 264, 265, 272
 Даргомыжский А. С. 14, 19, 41, 127, 160, 227, 240, 254, 256, 280, 302

- Дворжак А. 345
 Дебюсси К. 248, 351
 Дейша-Сионичкая М. А. 85, 163, 164, 206
 Демезон Л. 202
 Демянский В. В. 24
 Держановский В. В. 348, 360, 399, 413
 Джотто Б. 272
 Дзандонаи Р. 264
 Добролюбов Н. А. 11
 Доброхотов Б. В. 3, 51, 63
 Дуриго И. 342
 Дюбюк А. И. 19, 26, 29, 92
 Дягилев С. П. 279
- Елпатьевский С. Я. 168
 Ермилов В. В. 11, 12
 Ермоленко-Южина Н. С. 216
 Ермолова М. Н. 32, 293
 Ершов И. В. 164
 Есипова А. Н. 30, 363
- Жадовская Ю. В. 19
 Жилаев Н. С. 292
 Житомирский Д. В. 4
 Жуковская Е. Ю. 163, 165, 166, 227, 269
 Жуковский В. А. 242
- Забела Н. И. 153, 154, 156, 205, 206
 Затаевич А. В. 101, 105, 157, 158, 283, 286
 Збруева Е. И. 216
 Зверев Н. С. 24, 26—36, 39, 44, 74, 89
 Зембрих М. 31
 Зилоти А. И. 24, 26, 27, 33—36, 40—45, 47, 48, 78—80, 82, 84, 90, 92, 109, 159, 163, 170—172, 200—202, 204, 206, 219, 247, 278, 281, 284, 289, 290, 296, 336, 337, 339, 347, 397, 399, 401, 405, 410
 Зилоти Д. И. 40
 Зимин С. И. 404
 Зорина В. В. 74
- Ибсен Г. 353
 Иванов М. М. 104
 Игумнов К. Н. 196, 199, 202, 223, 286, 287, 289, 321
 Изаи Э. 30, 172, 202
 Ильченко П. П. 403
- Ипполитов-Иванов М. М. 94, 99, 100
 Исаакян А. С. 421
- Казальс П. 278, 342, 345
 Калинин В. С. 168, 169
 Кандинский А. И. 4, 385
 Каратыгин В. Г. 347, 349, 359, 362
 Карлович М. 347
 Кастальский А. Д. 335, 384—386, 399, 415
 Кашкин Н. Д. 26, 44, 48, 49, 67, 84, 86, 89, 92, 151, 155, 170—172, 179, 203, 209—211, 215—218, 220, 221, 225, 226, 228, 264, 279, 283, 285, 290, 291, 297—299, 302, 321, 337
 Кашман Дж. 31
 Керзин А. М. 219, 220, 274, 275, 277, 278
 Керзина М. С. 219, 220, 277, 278
 Киркор Г. В. 3, 51
 Киселевская А. П. 278
 Клевер Г. К. 20
 Клементьев Л. М. 86
 Клодт П. А. 214, 228
 Коган Г. М. 4, 251, 252
 Козлов И. И. 19
 Коломийцев В. П. 284, 371
 Колонн Э. 351
 Кольцов А. В. 20, 126, 302
 Комиссаржевская В. Ф. 356, 357, 377, 383
 Комиссаржевский Ф. П. 47
 Конюс Г. Э. 256
 Конюс Л. Э. 43, 44, 49
 Конюс Ю. Э. 90, 91, 289
 Коптяев А. П. 103
 Корабелникова Л. З. 4, 101
 Корелли А. 58, 137, 247
 Корешенко А. Н. 43, 44, 78, 82, 83, 97
 Коринфский А. А. 381
 Коровин К. А. 10, 150, 154, 156, 158, 213, 214
 Королевич Я., см. Королевич-Вайдова Я.
 Королевич-Вайдова Я. 286
 Короленко В. Г. 6, 11
 Корсов Б. Б. 85
 Корш Ф. А. 66
 Кошиц Н. П. 404—407, 411
 Крафт Р. 363
 Крейн Г. А. 297
 Крейн Д. С. 47
 Крейцер Л. Д. 202, 347

- Крейцер Ю. И. 165
 Кросс Г. Г. 24
 Кругликов С. Н. 43, 44, 68, 76, 82—84, 88, 151, 166, 168, 205, 210—212, 215, 217, 225, 226
 Круглов А. В. 243
 Крылов И. А. 18
 Кузнецов К. А. 4
 Купер Э. А. 289, 298, 337, 344, 409
 Куприн А. И. 8, 11, 168, 431
 Куров Н. Н. 351
 Кусевский С. А. 230, 287, 292, 343, 347, 383, 398, 401, 403, 404, 409
 Кюи Ц. А. 83, 100, 103, 104, 164, 208, 254, 289

 Лабинский А. М. 344
 Лавдовский Ф. А. 214
 Лавровская Е. А. 90, 127
 Ладухин Н. М. 36
 Ламм П. А. 3
 Лангер Э. Л. 167
 Ларош Г. А. 26
 Левашева О. Е. 4
 Левин И. А. 28, 47, 48
 Левитан И. И. 10, 33, 128, 180
 Легар Ф. 275
 Лейда Дж. 4, 28, 163
 Ленин В. И. 7, 8, 16
 Ленский А. П. 32, 33
 Лермонтов М. Ю. 64, 88, 112, 113, 130, 131, 407
 Ливанова Т. Н. 4, 257
 Ливен А. А. 167
 Липаев И. В. 157, 204, 222, 223
 Лист Ф. 31, 34—36, 47, 52, 79, 80, 95, 114, 219, 293, 320, 324, 341—343, 350, 372, 409
 Литвин Ф. В. 31, 66, 280
 Лопе де Вега 32
 Лучинская М. А. 201
 Лысиков Я. Н. 81, 87
 Львов А. Ф. 18
 Любатович Т. С. 156, 158, 159, 161
 Лядов А. К. 107, 222, 248, 281, 286, 339, 392, 398
 Ляпунов С. М. 281

 Мазель Л. А. 4
 Мазини А. 31, 66, 96
 Майков А. Н. 383
 Максимов Л. А. 26, 34, 36, 44, 48
 Малер Г. 294, 295, 351
 Малько Н. А. 223, 224

 Малютин С. В. 150, 154
 Мамин-Сибиряк Д. Н. 168
 Мамонтов С. И. 31, 150, 152—156, 158, 160
 Маня, см. Рахманинова М. А.
 Маскань П. 66, 68, 207
 Массар Ж. 95
 Матейка Я. 214
 Маяковский В. В. 357
 Мейер Л. 21
 Мейчик М. Н. 342
 Мекк Н. Ф., фон 137
 Мельцер Х. 286
 Менгельберг В. 287, 288, 298
 Мендельсон-Бартольди Ф. 275, 342
 Менцер С. 30
 Мережковский Д. С. 8, 120, 301, 305, 411
 Метерлинк М. 277, 288
 Метнер Н. К. 99, 351, 360—362, 364, 373, 375, 378, 383
 Метнер Э. К. 361
 Мигай С. И. 344
 Миклашевский И. М. 201
 Минский Н. (Виленкин Н. М.) 126
 Модест Ильич, см. Чайковский М. И.
 Морозов Н. С. 49, 169, 205, 263, 265, 271, 273, 275—277, 283, 294, 318, 321, 335, 365
 Морозов В. М. 363
 Моцарт В. А. 31, 101, 227, 342, 351, 354
 Мочалов П. С. 32
 Мошковский М. 34
 Мусоргский М. П. 31, 41, 63, 65, 116, 161, 222, 227, 241, 242, 276, 280, 286, 288, 293—295, 302, 339, 372, 381, 386, 413
 Мэккензи А. К. 163
 Мясковский Н. Я. 16, 355, 365
 Мятлев И. П. 19

 Надсон С. Я. 126, 129, 240, 242
 Направник Э. Ф. 102, 264
 Наталья Александровна, см. Сати-на Н. А.
 Натансон В. А. 20
 Наташа, см. Скалон Н. Д.
 Нежданова А. В. 208, 213, 214, 216, 227, 228, 343, 404
 Некрасов Н. А. 203, 231, 282
 Немирович-Данченко Вл. И. 48, 65—68
 Никиш А. 104, 200, 221, 222, 275, 280, 283, 292, 295, 297, 298, 351—353

Никольский Ю. С. 224
Ницше Ф. 104

Одоевский В. Ф. 384
Орлов А. И. 411
Орнатская А. Д. 23
Оссовский А. В. 3, 83, 85, 88, 93,
102, 103, 194, 204, 227, 232, 278—
280, 292
Островская А. П. 29
Островский А. Н. 32, 33

Пабст П. А. 43, 80, 89—91, 95, 97, 98
Паганини Н. 58, 247
Палечек О. О. 164
Петров В. Р. 337
Петрова В. Н., см. Петрова-Зван-
цева В. Н.
Петрова-Званцева В. Н. 205
Плещеев А. Н. 88, 124, 420
По Э. 345, 356, 390, 393
Погодин М. П. 258
Поленов В. Д. 150, 154
Полонский Я. П. 302, 382, 383
Попова Е. И. 347
Поссарт Э. 219
Пресман М. Л. 26, 28—31, 34, 36
Прибыткова З. А. 296, 412
Прокофьев Г. П. 108, 177, 256, 287,
290, 299, 318, 348, 349, 352, 403
Прокофьев С. С. 362, 363, 367, 399, 425
Протопопов В. В. 4
Прянишников И. П. 24, 155
Пушкин А. С. 48, 63, 65, 68, 69, 71,
72, 74, 123, 162, 206, 207, 254—256,
258, 378, 380
Пышнов Л. Н. 401
Пюньо С. Р. 202, 348, 350

Равель М. 342
Растопчина Е. П. 20
Ратгауз Д. М. 119, 126, 129, 305
Раттасеп В. И. 338
Рахманин В. 17
Рахманинов А. А. 18—23
Рахманинов А. Г. 18
Рахманинов В. А. 22, 23
Рахманинов В. В. 24
Рахманинов Г. И. 17, 18
Рахманинов И. Г. 18
Рахманинов И. И. 17
Рахманинов И. К. 17
Рахманинов Ф. И. 17

Рахманинова В. А. 19
Рахманинова Е. В. 24
Рахманинова М. А. 19
Рахманинова (Бахметьева) М. А. 18
Резничек Э. Н. фон 283
Рейзенауэр А. 30, 350
Репин И. Е. 33, 176
Респиги О. 372
Реш Ф. 104
Риземан Б. О. фон 37, 38, 295
Римский-Корсаков Н. А. 10, 14, 31,
41, 57, 60, 61, 69, 83, 87, 93, 100,
102, 107, 114, 116, 119, 123, 128,
133, 134, 150, 154—157, 161, 166,
175, 208, 217—220, 222, 227, 229,
230, 232, 236, 254, 256, 261, 274,
280, 281, 294, 342, 345, 352, 353,
384, 392, 405, 413, 417
Рихтер Н. И. 278
Рожанский, см. Секар-Рожанский А. В.
Розанов В. В. 8
Розенов Э. К. 97, 153, 154, 221, 222,
226
Ростовцева Л. Д. 33, 40, 41, 160
Рубинштейн А. Г. 20, 21, 28, 30, 31,
36, 43, 49, 50, 52, 79, 80, 95, 97,
111, 282, 350
Рубинштейн Н. Г. 25, 26, 34, 35, 92,
167

Сабанеев Л. Л. 351, 355, 358, 359, 373,
402, 404, 405, 408
Савва Иванович, см. Мамонтов С. И.
Салина Н. В. 207, 226—228
Салтыков-Щедрин М. Е. 6
Самазей Г. 282
Сапельников В. Л. 202
Сараджев К. С. 344, 358
Сарасате П. 97
Сатин А. А. 335
Сатин В. А. 335
Сатина В. А. 18, 39
Сатина Н. А. 39, 166, 198, 411
Сатина С. А. 24, 28, 32, 33, 40, 105,
142, 335, 336, 348, 411, 412
Сафонов В. И. 27, 31, 39, 43—45, 47,
78, 82, 89, 166, 199, 202, 273
Сахновский Ю. С. 87, 210, 211, 214,
343, 360, 383, 393
Сац И. А. 343
Светланов Е. Ф. 307
Свободин М. П. 275
Северянин И. (Лотарев И. В.) 421, 423
Секар-Рожанский А. В. 154, 159

- Семенов И. И. 20
 Сен-Санс К. 167
 Серов А. Н. 41, 104
 Серов В. А. 33
 Сизов В. И. 214
 Сионицкая, см. Дейша-Сионицкая М. А.
 Скалон В. Д. 40
 Скалон Е. А. 40
 Скалон Л. Д. 152
 Скалон Н. Д. 39, 40, 44, 46, 90
 Скрябин А. Н. 26, 28, 49, 50, 97, 100, 129, 173, 176, 191, 201, 203, 204, 248, 280, 281, 293, 306, 329, 334, 337, 339, 351, 358—360, 362—364, 373, 374, 400, 401—403
 Сливинский И. 350
 Слонов М. А. 45, 46, 80, 92, 94—96, 119, 133, 164, 169, 275, 276
 Смирнов А. В. 203
 Смирнов Д. А. 293
 Смоленский С. В. 384, 385
 Собинов Л. В. 206, 208, 278, 343, 380
 Сокальский В. И. 350
 Соловцов А. А. 4
 Соловьев Н. Ф. 100
 Сологуб Ф. К. 421, 425
 Солодовников П. Г. 152, 156
 Соня, см. Сатина С. А.
 Сосновцев Б. А. 314
 Спендиаров А. А. 411
 Станиславский К. С. 32, 153, 168, 288
 Станюкович К. М. 168
 Стариков С. М. 294
 Стасов В. В. 102, 157, 276, 429
 Статковский Р. 347
 Стернад А. 403
 Стоковский Л. 294
 Стравинский И. Ф. 362, 363, 392, 399
 Строковская Е. А. 278
 Суан А. 362
 Тамань Ф. 31
 Танеев А. С. 164, 280
 Танеев С. И. 14, 26, 27, 30, 32, 34—36, 38, 48, 90, 93, 94, 100—102, 141, 142, 168, 171, 173, 179, 191, 202, 203, 206, 220, 251, 256, 280, 291, 308, 337, 400
 Таузинг К. 47
 Телешов Н. Д. 32, 230
 Теляковский В. А. 209, 230
 Терезина, см. Туа Т.
 Тетрацинии Е. 31
 Тимофеев Г. Н. 340
 Толстой А. К. 45, 46, 59, 60, 122, 126, 128, 129, 166, 305
 Толстой Л. Н. 6, 134, 356, 357
 Третьяков П. М. 27
 Третьякова В. П. 27
 Трубникова А. А. 18, 19, 23, 198
 Трубникова М. А. 24
 Туа Т. (Мария Феличита) 95—99, 100, 338
 Тургенев И. С. 168
 Тутковский Н. А. 86
 Тютнев Б. Д. 355
 Тютчев Ф. И. 115, 126, 128, 304, 305, 378, 381, 382
 Федотова Г. Н. 32
 Фельдт П. П. 207
 Фет А. А. 42, 65, 120, 121, 126, 381, 382
 Фигнер М. И. 31
 Фигнер Н. Н. 31
 Фидлер М. 294, 295
 Филлипс С. 264
 Фильд Дж. 21, 29
 Финдейзен Н. Ф. 104, 105
 Флобер Г. 275, 276
 Флорестан, см. Держановский В. В.
 Фокин М. М. 399
 Франки Верней делла Валетта, см. Туа Т.
 Фрей Я. А. 164
 Фрейдкина Л. 66
 Фюрье 288
 Хомяков А. С. 302, 381
 Цветкова Е. Я. 153
 Цуккерман В. А. 4, 188
 Цытович Т. Э. 4
 Чайковский М. И. 84, 158, 159, 169, 206, 263, 264—266, 271, 346
 Чайковский П. И. 14—16, 25—28, 31, 33, 35, 37, 38, 41, 42, 45, 47, 49—51, 59, 62, 63, 65, 67, 69, 73, 74, 78, 83, 84, 86, 87, 89, 90, 94, 97, 102, 104, 107, 109, 111, 118, 119, 122, 126, 128—130, 133, 137, 145, 146, 161, 166, 170, 172, 175, 192, 197, 216, 217, 219, 220—222,

224, 246, 265, 271, 272, 282—285,
294, 306, 330, 337, 339, 340, 342,
344, 346, 347, 352, 355, 356, 373,
385, 386, 390, 404, 409, 421
Черепнин Н. Н. 93
Черненко М. Д. 151
Чехов А. П. 6, 9—13, 33, 130, 131,
133, 159, 167, 168, 173, 279
Чечотт В. А. 86
Чириков Е. Н. 168

Шагинян М. С. 171, 336, 340, 341, 350,
360, 361, 378, 407, 410, 411, 423
Шалапин Ф. И. 68, 85, 150, 153, 154,
157—161, 164, 167, 169, 170, 204,
207, 208, 210, 213, 214, 216, 217,
227, 229, 230, 240, 254, 278, 280,
344, 381, 406
Шалыпина И. Ф. 411
Шевийяр К. 280, 283
Шевченко Т. Г. 125, 303
Шекспир У. 32, 158, 255, 397
Шереметев А. Д. 298
Шиллер Ф. 32
Шифф С. 22
Шкафер В. П. 344
Шлецер Б. Ф. 363
Шнеефохт Г. 298
Шнейдер Л. 282
Шопен Ф. 22, 30, 45, 47, 49, 50, 52,
80, 81, 95, 97, 163, 165, 205,
243, 246, 253, 350
Шредер К. М. 78
Штейнберг А. А. 219

Штейнберг Л. П. 339
Штраус Р. 104, 274, 275, 289, 292,
339, 342, 351, 353
Шуберг Ф. 19, 343, 390
Шульгоф Э. 34
Шуман Р. 22, 31, 36, 52, 80, 81, 160,
320

Щепкин М. С. 32

Элланская М. М. 199
Эльдрич Р. 295
Эльман М. 288
Энгель Ю. Д. 162, 166, 207, 222, 226,
271, 279, 285, 287, 289, 291, 293,
308, 343, 350, 351, 353—355, 404,
405, 407, 408
Эрмансдерфер М. К. 30, 31
Эртель А. И. 6
Эспозито Е. Д. 151, 154, 155

Южин А. И., см. Южин-Сумбатов А. И.
Южин-Сумбатов А. И. 32, 33, 293
Юргенсон П. И. 41, 92, 169
Юрьян А. А. 81

Якобс А. 98, 99
Яковлев В. В. 4, 22
Якубович Д. П. 255
Янов М. Н. 121

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
Введение	3
Глава 1. Семья. Детство	17
Глава 2. Годы учения в Московской консерватории	
Юный питомец Н. С. Зверева и музыкальная Москва 1880-х годов	25
Последние годы в консерватории. Созре- вание таланта	34
Творческие итоги консерваторского периода. Первый фортепианный концерт «Алеко»	49 65
Глава 3. В поисках своего пути	
Успехи и разочарования начинающего артиста. Премьера «Алеко»	77
Творческие замыслы. Концертная поездка с Терезиной Туа	88
Тяжкое поражение	101
Фортепианные сочинения и романсы 1892— 1896 годов	106
Первая симфония и путь Рахманинова к ней	130
Глава 4. Наступление зрелости	
Начало дирижерской деятельности. Рус- ская частная опера С. И. Мамонтова	149
Выступление в Лондоне. Петербургская премьера «Алеко»	162
Новый творческий подъем	165
Второй фортепианный концерт и другие сочинения рубежа XIX — XX веков	172

Глава 5. Пора весеннего расцвета

Растущая популярность Рахманинова-композитора	198
Большой театр. Дирижерские выступления в	
Кружке любителей русской музыки	208
«Весна»	231
Вокальные и фортепианные сочинения начала	
1900-х годов	237
«Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини»	254

Глава 6. Думы о жизни и о родине

Дрезденское уединение. Годы интенсивного	
творческого труда	273
Концертные выступления за рубежом. Русские	
исторические концерты в Париже	279
Встречи с отечественной аудиторией	284
Американское турне. Снова на родине	294
Творческие искания 1906—1910 годов. Романсы	
ор. 26	299
Вторая симфония и «Остров мертвых»	306
«Фаустовская» соната и Третий фортепианный	
концерт	320

Глава 7. На переломе

В центре русской музыкальной жизни. Концертные	
выступления в Москве, Петербурге и других	
городах	335
Новый этап в творчестве Рахманинова	354
Фортепианные произведения 1910—1913 годов	365
Романсы ор. 34	377
«Литургия Иоанна Златоуста» и «Колокола»	384

Глава 8. Трудные годы. Расставание с родиной

Тревоги и потери военных лет. Концертно-	
исполнительская деятельность. Отъезд за	
границу	397
Последние сочинения, созданные на родине:	
«Всенощное бдение», романсы ор. 38 и	
этюды-картины ор. 39	412
Примечания	435
Список сочинений Рахманинова	457
Указатель имен	462

Келдыш Юрий Всеволодович
РАХМАНИНОВ И ЕГО ВРЕМЯ

Редактор А. З о р и н а. Художник А. К р ю к о в.
Худож. редактор Ю. З е л е н к о в. Техн. редактор В. К и ч о р о в с к а я.
Корректор Т. К л ю ч а р е в а.

Подписано к печати 24/VII 1973 г. А09252. Формат бумаги 60×84¹/₁₆.
Печ. л. 31,62. (Усл. п. л. 29,4). Уч.-изд. л. 31,49 (включая иллюстрации).
Тираж 37 000 экз. Изд. № 7334. Т. п 1973 г., № 650. Зак. 779. Цена 2 р. 43 к.
на бумаге № 2.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Отпечатано в ордена Трудового Красного Знамени Ленинградской типографии
№ 2 имени Евгения Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном
комитете Совета Министров СССР по делам издательства, полиграфии и
книжной торговли, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29, с матриц
ордена Трудового Красного Знамени Первой Образцовой типографии имени
А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета
Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли.
Москва, М-54, Валуевая, 28.

- Келдыш Ю. В.**
- К 34** **Рахманинов и его время. М., «Музыка», 1973**
432 с., с ил., нот.; 1 л. ил. (вклейка)

В книге освещается деятельность выдающегося русского композитора, пианиста, дирижера С. В. Рахманинова до его отъезда за границу в 1917 г. Жизнь и творчество замечательного музыканта рассматриваются на широком фоне русской художественной культуры конца XIX — начала XX вв.; дается характеристика всех произведений композитора от первых юношеских опытов до последнего цикла этюдов-картин, излагается история их создания и дальнейшей жизни на концертной эстраде или в оперном театре; рассказывается о творческих взаимоотношениях Рахманинова с Чайковским, Танеевым, Скрябиным, Метнером и др.

К $\frac{0913 - 388}{026 (01) - 73}$ 650 — 73

78 С1

*библиотека
Беспалова*



СССР

2р. 43к.

