

И.И. САВЁЛОВА*Солнечногорская детская школа искусств, г. Солнечногорск, Россия*
*ORCID: 0009-0007-1027-1057***Художественный мир Фантазии (Сюиты № 1)
для двух фортепиано С.В. Рахманинова**

Статья посвящена анализу содержания Фантазии (Сюиты № 1) для двух фортепиано С.В. Рахманинова. В ней рассматривается история создания и художественный мир (термин Е.В. Назайкинского) этого произведения как целостное явление. Фантазия анализируется в контексте музыкальной культуры своего времени. Прослеживаются параллели с творчеством П.И. Чайковского, которому она посвящена. Впервые анализируется тесная взаимосвязь авторских названий, эпиграфов, интонационных и структурных особенностей каждой из частей с логикой их музыкальной композиции. В статье рассматривается опыт С.В. Рахманинова по созданию музыкальных произведений в соответствии с Уставом церковного звона, принятым в Русской православной церкви и нашедшим отражение в интонационной основе и композиционных особенностях двух последних частей Фантазии. Впервые делается вывод об уникальности творческого замысла произведения с единой сюжетной линией: восхождением от недолговечности страстей сквозь горечь утрат к любви небесной и жизни со Христом, что характерно для мировосприятия православного человека.

Ключевые слова: С.В. Рахманинов, Фантазия (Картины) для двух фортепиано, художественный мир, эпиграф, Устав церковного звона, Православие.

Для цитирования / For citation: Савёлова И.И. Художественный мир Фантазии (Сюиты № 1) для двух фортепиано С.В. Рахманинова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 86–99. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.1.086-099. EDN: OWGLPC.

IRINA I. SAVELOVA*Solnechnogorsk Children's Art School, Solnechnogorsk, Russia*
*ORCID: 0009-0007-1027-1057***The Artistic World of Fantasy (Suit № 1) for Two Pianos
by S.V. Rachmaninov**

The article is devoted to the analyses of the content of Fantasy (Suit № 1) for Two Pianos by S.V. Rachmaninov. It examines the history of creation and the artistic world (E.V. Nazaikinsky's term) of this work as an integral phenomenon. Fantasy is analyzed in the context of the musical culture of its time. Parallels are traced with the work of P.I. Tchaikovsky, whom it is dedicated to. For the first time it is analyzed the close relationship of the author's titles, epigraphs, intonation and structural features of each parts with the logic of their musical composition. The article examines S.V. Rachmaninov's experience in creating musical works in accordance with the Statute of the church Bell Ringing adopted in the Russian Orthodox Church, reflected in the intonation basis and



compositional features of the last two parts of the Fantasy. For the first time, a conclusion is drawn about the uniqueness of the creative idea of the work with a single storyline: the ascent from the fragility of passions through the bitterness of loss to heavenly love and life with Christ, that is typical for the Orthodox person worldview.

Keywords: S.V. Rachmaninov, Fantasy (Pictures) for two pianos, artistic world, epigraph, the Statute of the church Bell Ringing, Orthodox.

Фантазия (Сюита № 1 для двух фортепиано) ор. 5 С.В. Рахманинова – раннее произведение гениального русского пианиста и композитора. Она создана летом 1893 года, когда двадцатилетний выпускник Московской консерватории, окрылённый успехом своей первой оперы «Алеко», пишет одно за другим такие сочинения, как Салонные пьесы (Романс и Венгерский танец) для скрипки и фортепиано ор. 6, Симфоническую фантазию «Утёс» ор. 7, хор «В молитвах неусыпающую Богородицу», романсы ор. 8¹.

Это лето Рахманинов провёл в городе Лебедин Харьковской губернии, куда его пригласил в своё имение купец Я.Н. Лысики. С ним и его женой, Е.Н. Лысиковой, Сергей Васильевич познакомился в декабре 1892 г. в Харькове, когда впервые приехал туда с концертом [15, с. 521]. Согласно письму С.В. Рахманинова к М.И. Чайковскому от 13 мая 1893 г., он собирался приехать в Лебедин примерно 23 мая 1893 г. [15, с. 216]. Точное время приезда неизвестно.

Пребывание в лебединском доме Лысикиных запомнилось Рахманинову как пора абсолютно счастливая и безмятежная. Здесь он имел всё необходимое для работы и отдыха. Он писал Н.Д. Скалон: «По вашей просьбе расскажу вам, как я провожу день. Прежде всего встаю в восемь часов и ложусь в одиннадцать. Занимаюсь сочинением от 9 до 12-ти дня. Затем играю три часа. <...> Кончаю занятия

в пять часов. Весь вечер сижу в саду <...> соловьёв слушаю» [15, с. 217–218].

Работа над Фантазией была начата, вероятно, в конце мая – первых числах июня 1893 г., о чём композитор упоминает в письмах к сёстрам Скалон, и продвигалась довольно быстро. Точное время начала работы установить невозможно, поскольку в автографе Фантазии нет авторских дат. Первое известное упоминание о ней есть в письме к Н.Д. Скалон от 5 июня 1893 г. С.В. Рахманинов пишет: «Занят в настоящее время фантазией для 2-х фортепиано, которая представляет из себя ряд картин музыкальных. Какие это картины и из чего они состоят, напишу вам в следующем письме, ибо думаю к тому времени это сочинение кончить» [15, с. 218]. В письме к Л.Д. Скалон от 9 июня 1893 г. Рахманинов создаёт как бы парафраз на название второй части Фантазии: «Всё-таки знаете: и ночь, и любовь, и луна! Чудесно!» [15, с. 219]. Больше о процессе создания этого сочинения ничего неизвестно.

Фантазия посвящена П.И. Чайковскому. Однако услышать её Петру Ильичу не удалось. Вероятно, Рахманинов в последний раз встретился с П.И. Чайковским в доме С.И. Танеева в Москве 18 сентября 1893 г., когда в присутствии ещё М.М. Ипполитова-Иванова и других московских музыкантов он исполнял симфоническую фантазию «Утёс», а Чайковский – Шестую симфонию (оба произведения – в фортепи-

¹ Романсы ор. 8 закончены осенью 1893 г.

анных переложениях). Из воспоминаний двоюродной сестры Рахманинова С.А. Сатиной: «От исполнения Фантазии для двух фортепиано, посвящённой Чайковскому, он отказался, так как очень ценил её и не хотел портить впечатления, играя её на одном рояле. Рахманинов намеревался вскоре сыграть Фантазию с профессором Пабстом на своём концерте. Чайковский обещал непременно приехать на этот концерт. Сделать это ему не пришлось» [4, с. 27].

Впервые Фантазия для двух фортепиано была исполнена автором и П.А. Пабстом в Москве 30 ноября/12 декабря 1893 г. в Малом зале Дворянского собрания. По информации из газеты «Московские ведомости» от 3 декабря 1893 г., этот концерт «... привлёк очень большую массу слушателей, значительному числу которых пришлось помещаться в смежном зале» [8, с. 89]. По единодушному признанию критиков, наибольший успех на концерте выпал именно на долю Фантазии для двух фортепиано С.В. Рахманинова. Н.Д. Кашкин писал: «Всё сочинение обличает сильный талант, особенно проявляющийся в отношении гармонии» [7, с. 173].

Яркое воплощение своеобразного художественного замысла обеспечило этому сочинению долгую и счастливую жизнь на концертной эстраде. Однако его содержание так и не стало объектом пристального изучения в музыковедческой литературе. При этом сформировалось несколько тенденций его анализа.

Первая сложилась в трудах В.Н. Брянцевой и Ю.В. Келдыша. В Фантазии, наряду с размытостью и неопределённостью музыкальных форм, отмечаются черты чисто внешней музыкальной изобразительности [8, с. 112–116; 3, с. 68]. Так, В.Н. Брянцева пишет: «И в Баркароле, и в пьесе-поэме “И ночь, и любовь...” развитый пейзажный фон приобрёл значение самостоятель-

ного образного компонента. Он изобилует вариантно-повторными выразительными деталями – мелодическими, гармоническими и фактурными. Этот “фон нового типа” сопрягается с мелодико-тематическим пластом, привлекая к себе внимание, раздваивая его» [2, с. 148]. Эти же черты дали основание ряду исследователей, начиная с Гр. Прокофьева, считать Фантазию проявлением импрессионизма в русской музыке [6, с. 56; 8, с. 112; 16, с. 33].

Признавая правильность суждений о разнообразии приёмов музыкальной выразительности и внешних изобразительных эффектах, применённых в Фантазии, следует отметить, что в названных работах пьесы, составляющие это произведение, не анализируются как целостное художественное явление.

Вторая тенденция заключается в поисках общих для цикла музыкальных закономерностей, делающих Фантазию единым целым. Так, Н.Ю. Катанова считает такими скрепами романсовость «как “звучание культуры” – символ уходящего века» [6, с. 56] и формообразующий принцип функциональной и фонической вариантности [6, с. 61]. Она же считает Фантазию проявлением музыкального символизма [6, с. 55]. На наш взгляд, найти романсовость в четвёртой части Фантазии практически невозможно. Поэтому вряд ли она является объединяющим фактором для всего произведения. Интересно, что Н.Ю. Катанова справедливо отмечает огромное влияние на творческий процесс Рахманинова литературных источников вдохновения, но не делает последовательного анализа взаимосвязей сюжетов эпиграфов и музыки.

Иной точки зрения придерживается Г.В. Григорьева. Исходя из понимания сюиты как цикла танцевальных пьес, она исследует дансантизм Фантазии Рахмани-



нова, её связь с разными типами движения. При этом делается вывод о вальсовой природе первых двух частей Фантазии на том основании, что обе они написаны в трёхдольных размерах (подобное утверждение кажется нам слишком расширяющим представление о жанре вальса). В колокольности четвёртой части ей слышатся переplec и воспоминания детства (?), упоминаются также жанр элегии в третьей части и звучащий там в коде траурный марш [5, с. 130]. Иными словами, объединяющими факторами, по мнению Г.В. Григорьевой, служат танцевальность и остигнательность [5, с. 129–130]. О связи с литературными источниками вдохновения Рахманинова, отражёнными в эпиграфах к Фантазии, она упоминает вскользь. Зато усматривает в чередовании частей «периодизацию более общего порядка: точного цикла (день–ночь–утро), а также всей жизни человека (расцвет–смерть–возрождение)» [5, с. 129]. Последнее явно относится к попыткам выстроить собственное видение сюжета произведения. Однако эти попытки представляются очень спорными. Прежде всего, две первые картины, как следует из эпиграфов, явно ночные. Неясно, где «день». Во-вторых, «Пасхальная заутреня», как известно, служит с полуночи. Неясно, где «утро». И совершенно непонятно, о каком расцвете может идти речь в первых двух картинах Фантазии.

Общая концепция Фантазии рассматривается также в книге О.И. Соколовой. По её мнению, она «раскрывается в показе отдельных эпизодов из жизни человека – юношеские мечтания, любовное томление, скорбные переживания и народное празднество. Объединяет цикл характерная ниспадающая попевка из четырёх звуков, эпизодически появляющаяся в первых частях

и заполняющая всю музыкальную ткань последних, а также красочное преломление колокольного звона – печального или ликующе-праздничного» [16, с. 33]. Однако в этой концепции нет места некоему единому содержательному элементу, объединяющему части произведения. Они трактуются как отдельные эпизоды из жизни. К тому же наличие объединяющей все части четырёхзвучной общей ниспадающей попевки весьма спорно. Её нет.

Таким образом, вопрос о целостности художественного замысла и единстве художественного мира Фантазии, связанный с анализом её содержания, отражённым в программах частей, не возникает ни в одном из известных нам трудов². Данная работа – опыт рассмотрения художественного мира Фантазии как целостного явления, соединяющего форму и содержание частей, установление связей между литературными первоисточниками, эпиграфами и их музыкальным воплощением, определение содержания и объединяющего это произведение сюжетного начала.

Понятие «художественный мир» введено в научный обиход Е.В. Назайкинским, который определяет его как «весь мир, воспринятый, увиденный, услышанный в музыкальном звучании («тексте»), преломлённый для каждого воспринимающего в призме текста» [13, с. 28]. Текстом в данном случае будет считаться нотный текст произведения, зафиксированный в первом издании фирмы А. Гутхейль (1894), а затем повторённый без изменений фирмой Юргенсон. Обращает на себя внимание титульный лист первого издания. На нём значится название: “*Fantasie (Tableaux) pour deux Pianos composé par S.Rachmaninoff op. 5.*”³

² Исследователь творчества С.В. Рахманинова Макс Харрисон вообще считает это произведение непрограммным сочинением [19, р. 22].

³ «Фантазия (Картины), сочинено С. Рахманиновым для двух фортепиано op. 5».

По-видимому, даже для автора представляло некоторую трудность определиться с окончательным названием произведения, поскольку подряд даны сразу два – Фантазия и Картины. Причём и в первом упоминании о начале работы над этим произведением в письме к Н.Д. Скалон, и в первом издании, вышедшем в 1894 г. в Москве у А. Гутхейля, современное название этого произведения (Сюита) отсутствует⁴.

На наш взгляд, главное не в том, что это – фантазия или сюита, ибо разделение этих жанров достаточно условно [12, с. 529, 570], а в том, что в названии даны одновременно слова в единственном и множественном числе: Фантазия и Картины. Таким образом, автор подчёркивает, что из нескольких картин складывается единая Фантазия. Тогда сразу возникает вопрос, на какую тему? Что объединяет части произведения, если музыкально-тематических связей между ними нет? Думается, ответ на этот вопрос можно получить, проанализировав взаимосвязь названий, эпиграфов и музыкального материала произведения.

Как известно, в Фантазии четыре картины: «Баркарола», «И ночь, и любовь...», «Слёзы», «Светлый праздник». Каждой предпослан эпиграф. Выбор названий частей и эпиграфов принадлежит С.В. Рахманинову и определяет характер и содержание каждой пьесы. На это обстоятель-

ство указывал Ф.Р. Траншефор [20]. Он, впрочем, тоже не видел единого художественного замысла в этом произведении, как и другие исследователи [3, с. 68; 8, с. 112]. Ю.В. Келдыш писал об эпиграфах к Фантазии: «Это не столько развёрнутая программа, сколько стимулирующий момент, служащий источником творческого воображения композитора. Отталкиваясь от образов текста, он создаёт свободные музыкальные парафразы на них» [8, с. 112)].

Первая картина, «Баркарола», наиболее масштабная из всей Фантазии. Ей предпослан эпиграф из юношеского стихотворения М.Ю. Лермонтова «Венеция». Смысл его заключается в словах: «Опять сравнивается вода, страсть не воскреснет никогда». О скоротечности земной любви-страсти поёт венецианский гондольер. В стихотворении Лермонтова соединены три образа: поэтический образ ночной Венеции, любовная сцена в гондоле и песня гондольера. Музыкальную картину Рахманинов создаёт путём соединения двух музыкальных образов, почерпнутых из стихотворения, – ночной Венеции и песни гондольера. Любовная сцена в гондоле из его произведения исчезает.

Оба избранных композитором образа в процессе музыкального развития складываются в свободно трактованную форму рондо⁵.

А	В	А1	В1	А2
Тема	Песня	Тема	Песня	Тема
Венеции	гондольера	Венеции	гондольера	Венеции
дважды	дважды	варьированная	варьированная	варьированная
изложенная	изложенная	строфа	строфа	строфа
варьированная	варьированная			
строфа	строфа			
тт. 1–88	тт. 89–166	тт. 167–199	тт. 200–219	тт. 220–256

⁴ Г.В. Григорьева утверждает, что определить, когда в отношении этого произведения стало употребляться слово «Сюита», невозможно, но точно не раньше 1917 года [5, с. 130].

⁵ Это вовсе не трёхчастная форма, описанная в упоминаемых выше трудах советских музыковедов [6, с. 113]. Г.В. Григорьева видит в этой части рондо типа АВВА [5, с. 130], что не совсем точно: в каждом из проведений рефренов и эпизодов есть изменения.



Диалог с «Баркаролой» Чайковского из цикла «Времена года» легко просматривается в выборе основной тональности произведения – g-moll, а также в выборе тональности и типа фактуры для песни гондольера – G-dur (в ней написана и средняя часть «Баркаролы» Чайковского, тоже с имитацией звучания гитары). Связь обеих Баркарол отмечена В.Н. Брянцевой [2, с. 148].

Помимо двух образов, взятых из стихотворения М.Ю. Лермонтова, Рахманинов вводит в свою «Баркаролу» третий. Это «игра воды». Входя в музыкальную ткань рефренов и эпизодов, «игра воды» у каждого из роялей имеет свой интонационный материал, свои фактурные особенности и строгую персонификацию. В изложении и взаимодействии трёх этих тематических блоков явно просматривается игровая логика⁶. Рассмотрим эти три разные сферы произведения подробнее.

Тема Венеции построена на постоянном возвращении мелодии к III ступени с большим количеством вопросительных интонаций. Её сопровождение в партии первого рояля всегда остинатно. Об остинатности как формообразующем принципе этого произведения писал Ю.В. Келдыш, [8, с. 112]. Но это зыбкое остинато: бас берётся только на первую восьмую (это словно удар веслом по воде) и всё время опирается на три функции, поочерёдно образующие органнй пункт в процессе одного проведения темы: тоника, доминанта, III ступень (тоника параллельного мажора). На фоне таких басов, взятых только как бы намёком, у первого рояля возникает аккомпанемент в виде арпеджио со вспомогательными и проходящими хроматизмами. В каждом из проведений темы её

окончание видоизменяется при неизменности первой половины. Действительно, возникает образ застывшего ночного города, всё время по-разному отражающегося в изменчивой глади воды, сверкающей ночными огнями.

Тема песни гондольера всегда исполняется первым роялем. Она проводится в среднем регистре (и в среднем голосе) на фоне буквально укутывающего её арпеджированного аккомпанемента, имитирующего гитару (такая фактура в разнообразных «песнях гондольеров» вообще характерна для сочинений композиторов-романтиков, в особенности – Ф. Листа с его «Венецией» из цикла «Годы странствий»). В теме песни гондольера тоже используется частое возвращение к III ступени. И хотя интонации здесь в концах фраз нисходящие, утвердительные, за счёт остановок всего раздела на доминантовой функции или на тонике в мелодическом положении терции всё равно вместо логической точки слышится многоточие. Ведь лермонтовский и рахманиновский гондольер поёт о недолговечности любви-страсти. Вариантность ритмического и интонационного развития мелодии и аккомпанемента создают ощущение импровизационности песни гондольера. Аккомпанемент второго рояля в этой теме тоже персонифицирован – это всегда трели и хроматические аккордовые последовательности. Они словно тихие всплески воды под вёслами.

Проведение песни гондольера во втором эпизоде (B_1) дано в g-moll, что вполне соответствует последним словам эпитафии: «Страсть не воскреснет никогда». Это проведение ещё больше сокращено по отношению к первоначальному изложению строфы. Третье проведение рефрена (A_2)

⁶ Как заметил Е.В. Назайкинский: «Музыкальная игровая логика – это логика концертирования, логика столкновения <...> различных компонентов музыкальной ткани, разных линий поведения, образующих вместе “стереофоническую” театральную картину развивающегося действия, однако более обобщённую и специфическую, чем даже в музыкальном театре» [13, с. 227].

также представляет собой варьированный повтор первой темы, за которой следует небольшое заключение («игра воды»), как бы исчезающее с последними всплесками – арпеджио. В обеих партиях последнее тоническое трезвучие, изложенное арпеджио, дано тоже в мелодическом положении терции. Неопределённость. Многоточие. Поэтический мираж любви-страсти развеялся.

Вторая картина, «И ночь, и любовь...», предваряется фрагментом стихотворения Дж. Байрона «Сумерки» в переводе Н.В. Гербеля, которое, в свою очередь, является первой строфой поэмы «Паризина». Фабула этого произведения напоминает сюжет шиллеровского «Дон-Карлоса». Герцог Эсте решает женить сына, но, увидев его невесту, Паризину, венчается с ней сам. Между тем его сын Уго и Паризина успели полюбить друг друга. По просьбе Паризины Уго приходит на прощальное свидание ночью в сад замка. Именно это последнее свидание и становится сюжетом второй картины из Фантазии Рахманинова. Её музыка наиболее точно следует за описательными деталями эпиграфа.

Это единственная мажорная часть произведения. Она написана в D-dur. Для Рахманинова-композитора, остро чувствующего семантику тональных красок, выбор вряд ли был случайным. Именно в этой тональности звучит тема любви в интродукции к «Пиковой даме» Чайковского, опере, которую Рахманинов знал и очень любил.

В этой же тональности написан романс Рахманинова «В молчаньи ночи тайной» (1890), перекликающийся по тематизму и настроению и с темой любви из «Пиковой дамы», и со второй частью Фантазии.

Одним из источников вдохновения композитора могли быть жизненные впечатления. Поскольку произведение создавалось в начале июня, Рахманинов, по письмам к сёстрам Скалон, каждый вечер наслаждался в саду пением соловьёв [15, с. 218]. В.Н. Брянцева указывает на возможное отражение в этой части Фантазии тех чувств, которые С.В. Рахманинов испытывал в это время к В.Д. Скалон, а также о сохранившихся у него воспоминаниях о лете 1890 г., которое он провёл вместе с семьями Скалон и Сатиных в Ивановке [2, с. 146].

Исследователи обычно отмечают следы влияния Н.А. Римского-Корсакова, Ф. Листа и Р. Вагнера на выбор тематизма, гармонический язык и приёмы развития музыкального материала этой части Фантазии [8, с. 114; 3, с. 68; 2, с. 146].

Принято считать, что эта Картина написана в свободной форме [8, с. 114]. О.И. Соколова и Г.В. Григорьева усматривают здесь трёхчастность, поскольку находят средний раздел, в котором проводится тема любви [16, с. 33; 5, с. 128]. Между тем в ней явно присутствуют черты рондальности в сочетании со столь любимой Рахманиновым варьированной строфичностью.

А	В	А ₁	С	А ₂
тема	I строфа	тема	I строфа	арпеджио
призыва	(«плеск волны»,	призыва	(лейтсеквенция	+
+	соловьиные трели)	+	любви,	тема призыва
арпеджио	II строфа	арпеджио	соловьиные трели)	
	(соловьиные трели,		II строфа	
	тема любви,		(лейтсеквенция любви,	
	«плеск волны»)		«ветра шум»)	
	III строфа			
	(лейтсеквенция любви)			
тт. 1–16	тт. 17–30/ 31–43/44–59	тт. 60–70	тт. 70–89/90–122	тт. 123–129



В начале произведения звучит первая призывная интонация у второго рояля (пунктирный ритм в сочетании с восходящей к III ступени последней интонацией), на которую накладывается цепь арпеджированных аккордов (отклонение к VI ступени и возвращение в тонику) у первого рояля. Этот материал ещё будет в перегармонизованном виде повторяться дважды. Второй раз тема призыва и последовательность арпеджированных аккордов прозвучат у первого рояля с остановкой на доминанте параллельного минора. Третий раз цепь аккордов арпеджио будет гармонизована всеми плагальными ступенями и прозвучит опять в партии первого рояля не после, а перед темой призыва (второй рояль), которая потеряет свою образную яркость за счёт смены ритма (вместо пунктирного ритма – половинная, четверть, половинная с точкой). Этот материал (тема призыва и восходящие аккорды арпеджио) и выполняет роль рефрена.

Первый эпизод состоит из трёх строк. В первой строке на фоне арпеджированных пассажей первого рояля («плеск волны» из эпиграфа?) звучат соловьиные трели в партии второго рояля. Во второй – на фоне темы соловьиных трелей, перешедшей в партию первого рояля, звучит тема любви, вызывающая ассоциации с вагнеровскими и листовскими темами любовного томления (В.Н. Брянцева называет её «рахманиновской лейтсеквенцией любви» [2, с. 146]). В третьей строке – на фоне арпеджированных пассажей, перешедших в партию второго рояля, звучит тема любви в партии первого рояля. Эта тема приходит к первой экстатической кульминации, в которой интонации основного мотива темы любви соединяются с ритмом темы призыва. Свидание в саду, описанное в эпиграфе, достигает апогея,

звучат взаимные клятвы на фоне картины роскошной летней ночи.

Второй эпизод начинается с соединения тематических материалов, звучавших до этого отдельно – темы любви (излагается у второго рояля) и темы соловьиных трелей (у первого). В противовес взволнованному звучанию первого эпизода с богатой тональной работой второй эпизод построен на идее истаивания: исчезает тема соловьиных трелей, динамика от *mf* в начале эпизода нисходит к *pp*, прекращается тональная работа – весь эпизод написан в D-dur. Появляется новый материал (тетрахорды из хроматизмов), накладывающийся на тему любви («ветра шум» из эпиграфа?).

Богатство тематического материала этой части и изобретательность в его развитии заставляют вспомнить слова Рахманинова о вдохновляющей силе любви: «Любить – значит соединить воедино счастье и силу ума» [15, с. 95]. И всё-таки конечное истаивание тематизма (по сюжету поэмы влюблённые решают расстаться навсегда) возвращает к предостережению из эпиграфа первой части – земная любовь не вечна...

Третья картина, «Слёзы», предваряется эпиграфом из стихотворения Ф.И. Тютчева «Слёзы людские». И снова возникает параллель с творчеством Чайковского – его перу принадлежит романс для двух голосов на этот же текст (сочинён в 1880 г.), который Рахманинов не мог не знать. Тональность тоже совпадает – g-moll. Однако, в противовес романтической патетике романса Чайковского, Рахманинов создаёт совершенно иное художественное полотно.

Пьеса начинается двенадцатикратным повторением одной нисходящей попевки (тт. 1 – 6). И Ю.В. Келдыш, и В.Н. Брянцева называют её «адрес», указанный

и самим композитором, – звон колоколов Новгородской Софии, неоднократно слышанный им из дома бабушки, жившей неподалеку от собора [8, с. 115; 3, с. 72; 2, с. 156–157]. Эта попевка выполняет двоякую функцию – вступления и основного тематического зерна всего произведения. Но это не просто звон колоколов, как неоднократно писали многие исследователи. И уж совсем не тема слёз как таковых, как пишет о ней В.Н. Брянцева [2, с. 158]. Это особый тип звона – перебор (последовательное звучание каждого колокола сверху вниз в едином ритме). И встречается он только в одном случае. Так звонят перед отпеванием умершего. В православной традиции перебор символизирует жизненный путь человека от колыбели до могилы. Согласно Уставу церковного звона: «Перебор осуществляется медленными одиночными ударами в каждый колокол или било от самого малого до самого большого, а после этого следует аккорд во всё <...>, что символизирует обрыв жизни» [17, с. 8]. Поэтому сомнений нет. Это погребальная сцена. И льющиеся слёзы – слёзы невозвратимой утраты. С.А. Сатина писала, что Рахманинов связывал эту пьесу с детскими воспоминаниями о похоронах, которые он видел в Новгородском Софийском монастыре [4, с. 73].

Тема слёз вырастает из темы перебора колоколов, оплетаемой мелодическими фигурациями (тт. 7–10). Первоначально она излагается с арпеджированным аккомпанементом у первого рояля и имеет форму строфы. При повторе строфы у второго ро-

яля появляется тема, вырастающая из зачина причета по умершему (тт. 10–14)⁷. Обе строфы образуют первую часть простой трёхчастной формы с сокращённой репризой⁸. Попевочная техника, применённая здесь композитором, характерна для русской народной (в особенности – протяжной и обрядовой) песенности, а также для православной системы осмогласия, прекрасно знакомой Рахманинову⁹.

Средняя часть (тт. 17–36) тоже построена на теме слёз. Она перемещается в партию второго рояля, где звучит с ритмическим сдвигом на вторую долю триолей. При этом в басу появляется мерное медленное покачивание, напоминающее зловещую колыбельную, а в партии первого рояля из фактуры темы слёз вырастает продолжение темы похоронного причета с выдержанными остигнутыми октавами, словно гулко звучащими одиночными ударами колокола, сопровождающими погребение. В репризе тема слёз (тт. 37–45) в соединении с темой причета звучит в виде проведённой однократно варьированной строфы. Она перемещается в неизменном виде в партию второго рояля, в то время как тема причета идёт в партии первого рояля в октавном удвоении. Это воспринимается как последний всплеск отчаяния от невозвратности утраты.

Заключение картины «Слёзы» (тт. 46–57) решено в виде траурного шествия. В партии первого рояля звучит семикратно повторённая одна и та же интонационная ритмоформула похоронного марша, а у второго появляются арпеджио, созда-

⁷ Аналогичный зачин появится у Рахманинова затем ещё в нескольких произведениях – в прелюдии ор. 23 № 3, в романсе «На смерть чижика». На близость этих тем зачину причета впервые указал Е.В. Назайкинский [13, с. 35].

⁸ Совершенно неясно, где и почему Ю. Келдыш и В. Брянцева увидели в этой части остигнутые вариации [8, с. 116; 2, с. 158]. Здесь можно говорить только о ритмическом остигнато – четырёхзвучная попевка в разных вариантах звучит неизменно, но облекается при этом в разное интонационное содержание. Это ритмическое остигнато тоже обусловлено Уставом церковного звона: «Такой перебор должен осуществляться многократно в зависимости от хода богослужения, но обязательно должен доводиться до конца» [17, с. 8].

⁹ На это указывают В.В. Медушевский [10, с. 282] и И.Д. Ханнанов [17]; о «литуригической направленности» музыкального языка С.В. Рахманинова как в духовных, так и в светских сочинениях пишет также А.Б. Ковалёв [9, с. 106].



ющие образ струящихся слёз. Последние фразы преобразуют мотив перебора: он перемещается в нижний регистр, из него исчезает последняя нота, и он становится мотивом вздоха. Три хоральных аккорда завершают скорбную пьесу о бренности всего земного перед лицом Вечности.

Последняя картина, «Светлый праздник», предваряется эпиграфом из стихотворения А.С. Хомякова «Кремлёвская заутреня на Пасху». Преходящим скорбям и радостям земного пути с его обманами и заблуждениями Рахманинов противопоставляет ликование любви небесной, связанной с переживанием таинства Пасхи – Воскресения Христова. Ибо, как сказано у Апостола Павла, «Если Христос не воскресал, то напрасна наша вера» [1 Послание к Коринфянам. 15.14]. Воскресение Христово, согласно посланию Апостола Павла, к Фессалоникийцам, является залогом воскресения к вечной жизни каждого человека и всего человечества [1 Послание к Фессалоникийцам. 4. 13–17].

В этой пьесе принято усматривать близость к содержанию симфонической увертюры «Светлый праздник» Н.А. Римского-Корсакова и гармоническому языку М.П. Мусоргского (перезвон колоколов в сцене коронации из «Бориса Годунова») [8, с. 116; 2, с. 159–160]. Однако, на наш взгляд, это объясняется тем, что все три композитора слышали одну и ту же гармоническую основу реального колокольного звона.

В отличие от многотемной композиции в увертюре Н.А. Римского-Корсакова¹⁰, Рахманинов достигает эффекта ликования в торжественный момент начала Пасхального Богослужения очень простыми средствами. Наверное, это одно из немногих произведений Рахманинова (если не един-

ственное), в которых музыкальная композиция подчинена строгому следованию церковному Уставу церковного звона. Пьеса написана в форме рондо. Тональность g-moll не мешает воспринимать её как светлое произведение.

Краткое вступление – имитация у первого рояля звучания малых колоколов (в церковной практике их называют зазвонными) – характерно для начала красного звона¹¹ и носит название зазвона (тт. 1–6), затем у второго рояля звучат тяжёлые удары большого колокола – Благовестника (тт. 7–9). Именно троекратным ударом в Благовестник начинается собственно звон, предваряющий церковную службу в особо торжественных случаях [16, с. 9].

В первом проведении рефрена на остинатно выдержанной перемене гармоний альтерированной и дезальтерированной субдоминанты звучит тема трезвона колоколов (тт. 9–25). В первом эпизоде тропарь Воскресения Христова звучит у первого рояля вместе с ударами Благовестника, а тема трезвона высоких колоколов – у второго (тт. 25–31). Во втором проведении рефрена и эпизода элементы тематического материала меняются местами: малые колокола имитирует партия второго рояля, а большие – первого. По форме второе проведение рефрена – сокращённая строфа из первого проведения (тт. 32–39), в которой одиночные ноты подголоска в среднем голосе заменены аккордами: звон становится всё более массивным, включается вся звонница.

Можно даже предположить, что композитор, взявший эпиграфом стихотворение «Кремлёвская заутреня на Пасху», стремился к имитации богатейших художественных возможностей звонницы

¹⁰ Увертюра «Светлый праздник» написана в сонатной форме со вступлением.

¹¹ Согласно церковному Уставу, трезвон, или красный звон, – самый праздничный из всех типов церковных звонов [17, с. 9]. Он даёт возможность звонарю наиболее широко применять весь набор колоколов и открывает простор для импровизации.

Ивана Великого. Тогда в первых трёх ударах Благовестника (квинты от до контроктавы и большой октавы) слышится голос самого большого из колоколов Москвы – Большого Успенского (4000 пудов, или 65 т 520 кг). Во времена Рахманинова это был самый большой колокол России и в какой-то мере – памятник Отечественной войне 1812 г.¹²

Во втором эпизоде (тт. 39–45) тоже увеличивается количество дублирующих голосов, аккорды исполняются арпеджио. Создаётся впечатление, что вслед за первоначальным пением Пасхального тропаря сводным хором певчих и духовенства его исполняют все прихожане, находящиеся в храме, как это и положено по церковному Уставу. Третье проведение рефрена (тт. 45–59) представляет собой гармоническую вариацию на тему трезвона с последующим кратким заключением. Это звон во все колокола одновременно, заключающий трезвон [17, с. 9]. Фантазия завершается картиной, переживаемой в храме – соборно – Пасхальной радости о Воскресении Христа – залог бессмертия души и вечной жизни христианина.

Суммируем наши наблюдения.

Художественный мир Фантазии многолик. В нём наряду с внешней звукописью, безусловно, роднящей это произведение с творениями импрессионистов, присутствует глубокий психологический подтекст, отражённый в тонкости трактовки каждого из избранных музыкальных сюжетов (картин), что больше свойственно русской позднеромантической традиции. Художественные образы, создаваемые композитором, тесно связаны не только

с названиями и эпитафиями частей, но и с литературными произведениями, из которых взяты эпитафии. Вне понимания этих связей адекватное прочтение содержания Фантазии невозможно.

Наверное, впервые в русской музыке наблюдается тесная взаимосвязь между музыкальной драматургией частей светского произведения и таким разделом Типикона, как Устав церковного звона, а также его влияние на музыкальную композицию Картин. Наконец, это произведение характеризует С.В. Рахманинова как ярчайшего представителя «духовного реализма»¹³.

В Фантазии просматривается единая сюжетная линия: от недолговечности земных страстей, сквозь упоение любовью и горечь утрат человек приходит к единственной действительной опоре – любви небесной и жизни со Христом. Иными словами, это действительно Фантазия с единой темой и единым развёртывающимся сюжетом. Главным героем и темой этой

Фантазии становится любовь в самых разнообразных проявлениях.

Произведение с такой концепцией остаётся уникальным в русской пианистической литературе. И в то же время его замысел типичен для истинно православного человека, каким и был С.В. Рахманинов¹⁴. Ведь обе заповеди, данные человечеству Иисусом Христом и составляющие суть христианского учения, о любви – к Богу и к человеку.

Поразительно, что такое сочинение могло быть создано совсем молодым человеком. Заметим, что 1893 год дал миру одно из величайших творений русской музыки – Шестую симфонию П.И. Чай-

¹² Во время отступления французских войск из Москвы Успенский колокол пострадал, треснул и был в 1817 г. перелит на заводе Михаила Богданова, где в него была добавлена бронза из трофейных французских пушек [14].

¹³ Духовный реализм – термин В.В. Медушевского. Он подразумевает воплощение в музыке таких категорий, как истина, вера, упование на Господа, любовь, чистота, смиренномудрие и красота [11, с. 341]

¹⁴ На не просто религиозность, но и глубокую воцерковлённость С.В. Рахманинова указывают в своих исследованиях М.И. Алейников [1, с. 20] и А.Б. Ковалёв [9, с. 102], В.В. Медушевский [10, с. 280]



ковского, где конец земного существования воспринимается как трагедия. В его реквиеме из четвёртой части симфонии с темой, очень напоминающей панихидную стихиру восьмого гласа «Плачу и ры-

даю, егда помышляю смерть», нет света последующего воскресения. В юношеском произведении Рахманинова торжественно поют Пасхальные колокола: жизнь с Богом вечна, она сильнее смерти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алейников М.И. О религии в духовном мире С.В. Рахманинова // С.В. Рахманинов и мировая культура: материалы V международной научно-практической конференции 15–16 мая 2013 / ред.-сост. И.Н. Вановская. Ивановка, 2013. С. 17–26.
2. Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. М.: Советский Композитор, 1976. 681 с.
3. Брянцева В.Н. Фортепианные пьесы Рахманинова. М.: Музыка, 1966. 204 с.
4. Воспоминания о Рахманинове. 5-е изд., доп. М.: Музыка. 1988. 525 с.
5. Григорьева Г.В. Первая сюита С.В. Рахманинова: к трактовке жанра // Музыкальная академия. 2016, № 1 (753). С. 127–131.
6. Катонина Н.Ю. Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра: дисс. ... кандидата искусствоведения. М., 2002. 178 с.
7. Кашкин Н.Д. Концерт г. Пабста // Артист. 1894, кн. 1.
8. Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 507 с.
9. Ковалёв А.Б. Литургический аспект в творчестве С.В. Рахманинова // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 39. 2020. С. 99–114.
10. Медушевский В.В. Духовные акценты в содержании музыкального образования // Теория и методика музыкального образования детей: научно-методическое пособие / Л.В. Школяр и др. М.: Флинта: Наука, 1998. 330 с.
11. Медушевский В.В. Духовный анализ музыки. М.: Композитор, 2014. 630 с.
12. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
13. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
14. Нарожная С. Колокола Московского Кремля // URL: http://www.decorbells.ru/bell_kremlin.htm (дата обращения: 02.02.2024).
15. Рахманинов С.В. Литературное наследие. Т. 1. М.: Советский композитор, 1978. 668 с.
16. Соколова О.И. Сергей Васильевич Рахманинов. М.: Музыка, 1984. 280 с.
17. Устав церковного звона. М.: РПЦ, 2002. 33 с.
18. Ханнанов И.Д. Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. М.: Композитор, 2011. 286 с.
19. Harrison Max. Rachmaninoff: Life. Works. Recordings. London; New-York: Continuum, 2005. 422 p.
20. Tranchefort François-Rene. Guide de la musique de piano et de clavecin. Paris: Fayard, 1987. 869 p.

Об авторе:

Савёлова Ирина Ивановна, преподаватель фортепиано и концертмейстер, Солнечногорская детская школа искусств (141613, Клин, Россия), **ORCID: 0009-0007-1027-1057**, savelovamuzicoved@gmail.com

REFERENCES

1. Aleynikov M.I. O religii v dukhovnom mire S.V. Rakhmaninova [On Religion in the Spiritual World of S.V. Rachmaninov]. *S.V. Rakhmaninov i mirovaya kul'tura: materialy V mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii 15–16 maya 2013* [S.V. Rachmaninov and World Culture: materials of the V International Scientific and Practical conference on May 15–16, 2013]. Editor-compiler I.N. Vanovskaya. Ivanovka, 2013, pp. 17–26.
2. Bryantseva V.N. *S.V. Rakhmaninov* [S.V. Rachmaninov]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 1976. 681 p.
3. Bryantseva V.N. *Fortepiannye p'esy Rakhmaninova* [Rachmaninov's Piano Pieces]. Moscow: Muzyka, 1966. 204 p.
4. *Vospominaniya o Rakhmaninove* [Memories of Rachmaninov]. 5th edition, supplemented. Moscow: Muzyka. 1988. 525 p.
5. Grigor'eva G.V. *Pervaya syuita S.V. Rakhmaninova: k traktovke zhanra* [Rachmaninov's First Suite: towards the interpretation of the genre]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2016, No. 1 (753), pp. 127–131.
6. Katonova N.Yu. *Ansambli' dvukh fortepiano v XX veke. Tipologiya zhanra: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [The Ensemble of Two Pianos in the XX century. The Typology of the Genre: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2002. 178 p.
7. Kashkin N.D. *Kontsert gospodina Pabsta* [Concert of mr. Pabst]. *Artist* [Artist]. 1894, book 1.
8. Keldysh Yu.V. *Rakhmaninov i ego vremena* [Rachmaninov and His Time]. Moscow: Muzyka, 1973. 507 p.
9. Kovalev A.B. *Liturgicheskiy aspekt v tvorchestve S.V. Rakhmaninova* [The Liturgical Aspect in the Work of S.V. Rachmaninov]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva. Vypusk 39* [Bulletin of the Orthodox Svyato-Tikhonovsky Humanitarian University. Series V: Questions of History and Theory of Christian Art. Issue 39]. 2020, pp. 99–114.
10. Medushevskiy V.V. *Dukhovnye aktsenty v sodержanii muzykal'nogo obrazovaniya* [Spiritual Accents in the Content of Music Education]. *Teoriya i metodika muzykal'nogo obrazovaniya detey: nauchno-metodicheskoe posobie* [Theory and Methodology of Musical Education of Children: a scientific and methodological guide] L.V. Shkolyar and others. Moscow: Flinta: Nauka, 1998. 330 p.
11. Medushevskiy V.V. *Dukhovnyy analiz muzyki* [Spiritual Analysis of Music]. Moscow: Kompozitor, 2014. 630 p.
12. *Muzykal'nyy entsiklopedicheskiy slovar'* [Musical Encyclopedic Dictionary]. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1990. 672 p.
13. Nazaykinskiy E.V. *Logika muzykal'noy kompozitsii* [Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 319 p.
14. Narozhnaya S. *Kolokola Moskovskogo Kremlya* [The Bells of the Moscow Kremlin]. URL: http://www.decorbells.ru/bell_kremlin.htm (02.02.2024).
15. Rakhmaninov S.V. *Literaturnoe nasledie. Tom I* [Literary Heritage Vol. 1]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 668 p.
16. Sokolova O.I. *Sergey Vasil'evich Rakhmaninov* [Sergei Vasilyevich Rachmaninov]. Moscow: Muzyka, 1984. 280 p.
17. *Ustav tserkovnogo zvona* [The Statute of the Church Bell Ringing]. Moscow: Russkaya pravoslavnaya tserkov', 2002. 33 p.
18. Khannanov I.D. *Muzyka Sergeya Rakhmaninova: sem' muzykal'no-teoreticheskikh etudov* [Music of Sergei Rachmaninov: seven musical-theoretical etudes]. Moscow: Kompozitor, 2011. 286 p.



19. Harrison Max. *Rachmaninoff: Life. Works. Recordings*. London; New-York: Continuum, 2005. 422 p.

20. Tranchefort François-Rene. *Guide de la musique de piano et de clavecin*. Paris: Fayard, 1987. 869 p.

About the author:

Irina I. Savelova, Piano teacher and concertmaster, Solnechnogorsk Children's Art School (141613, Klin, Russia), **ORCID: 0009-0007-1027-1057**, savelovamuzicoved@gmail.com

