

Эссе

А. И. ДЕМЧЕНКО

*Саратовская государственная консерватория (академия)**им. Л. В. Собинова*

УДК 78.01

К 140-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ**ПОЗДНЕЕ ТВОРЧЕСТВО С. В. РАХМАНИНОВА**

При всех несомненных достижениях творчества Рахманинова 1910-х годов приходится констатировать следующее: в условиях происходившего тогда кардинального обновления художественных принципов его музыка оказалась оттеснённой на второй план. И вскоре композитора настигает второй по счёту творческий кризис, неизмеримо более затяжной, чем первый, конца 1890-х. Молчание длилось почти десятилетие. Характерно, что началось оно в 1917-м году, как раз в момент колоссального слома, перевернувшего всё и вся в социально-политической жизни страны. Рахманинов покидает родину, долго приспосабливается к быту Запада, что тоже, конечно же, не способствовало быстрому «возвращению к жизни». Медленно и тяжело это началось только со второй половины 1920-х годов, когда он заканчивает Четвёртый концерт и пишет «Три русские песни» для хора с оркестром.

Именно тогда композитор вступил в период *окончательной адаптации* к новому. Плодотворности этого процесса способствовало то обстоятельство, что теперь и само время повернуло навстречу ему, поскольку после бума «современничества» свою востребованность заново приобретало искусство, по образному строю более объективное, прояснённое и классичное (разумеется, всё это в модернизированном облике, что отчётливо представлено и в рахманиновской музыке тех лет). Полосу бунтарства и ниспровержения классики сменяет стремление вернуться к традиционным устоям. В этой ситуации творчество Рахманинова, как былого представителя классико-романтической эпохи, становится заново востребованным.

Особенно отчётливо смыкались с актуальными художественными направлениями «Три русские песни» (в русле фольклорного движения XX века) и выполненные по единой структурной модели «Вариации на тему Корелли» и «Рапсодия на тему Паганини» (в духе неоклассицизма), причём в каждом из двух случаев Рахманинов предложил совершенно самобытное истолкование общеэстетических принципов.

Остальные крупные произведения не были ориентированы на какое-либо из конкретных течений, но с достаточной целенаправленностью отвечали той

или иной локальной исторической ситуации: «балансирующая» стилистика Четвёртого концерта резонировала сложному перепутью времён 1910–1920-х годов, Третья симфония стала проекцией противоречивого брожения действительности первой половины 1930-х, а в «Симфонических танцах» осязаемо воплощены кануны смертоносных баталей Второй мировой войны (два последние из названных произведений содержат явные параллели к создававшимся в те же годы Четвёртой и Шестой симфониям Шостаковича).

Постепенно складывалась та поздняя метаморфоза рахманиновской манеры, которая при всей своей умеренности и классичности вполне вписывалась в контуры современного стиля. Наиболее заметные перемены состояли в том, что привычные для композитора поэтичность и эмоционально-лирическая наполненность корректировались теперь с позиций достаточно трезвого, рационально-осознанного мироотношения. И что очень важно – во многом преодолевалась мучительная противоречивость взаимоотношений с новой эпохой. Именно это и сделало возможным завершающий взлёт его творчества в 1930-е годы, о чём особенно красноречиво свидетельствуют две блистательные партитуры – «Рапсодия на тему Паганини» и «Симфонические танцы».

Имеет смысл сразу же обсудить вопрос о переживании композитора в связи с вынужденным отъездом из России. То, что это были сильнейшие переживания – факт несомненный. В одном из интервью времён второго творческого кризиса, он объяснял происходящее так: *«Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остаётся желания творить»*. В том же тоне были выдержаны и другие его публичные реплики: *«Россия без нас проживёт, а мы без России... тени...»*, *«Я так изголодался по России!»*

А. Гольденвейзер передаёт рассказ московского музыканта С. Пульвера, который в 1920-х годах был в Париже, зашёл в музыкальный магазин, стал рассматривать разложенные на прилавке ноты и вдруг заметил, что рядом стоит Рахманинов. Сергей Васи-

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

Добавим к этому суждение Мариэтты Шагинян, хорошо знавшей композитора: *«Рахманинов был глубоко русский человек. Он любил русскую землю, деревню, крестьянина, любил хозяйничать на земле... И ему пришлось умереть и быть похороненным в чужой земле. Убедена, что Рахманинов тосковал по родине, очень страдал от разлуки с ней».*

Находясь последнюю четверть своей жизни вдалеке от России, композитор неизменно хранил в сердце её образ. Это нашло массу самоочевидных проекций в его поздних произведениях, что ниже будет отмечаться не раз. Знавшие его в последние годы жизни вспоминали, что страдания, которые выпали на долю соотечественников во время войны, *«Сергей Васильевич переносил очень тяжело. Каждое известие о поражении, о потере города или области причиняло ему почти физические страдания, но зато как он радовался каждому известию о хотя бы маленьком успехе на русском фронте!»*

В годы Второй мировой войны он давал в Соединённых Штатах концерты, сбор от которых шёл в фонд поддержки Красной Армии. Очередному из таких взносов, Рахманинов предпослал слова: *«От одного из русских посильная помощь русскому народу в его борьбе с врагом. Хочу верить, верю в полную победу!»*

Опираясь на факт снедавшей композитора «тоски по Родине», нередко говорят об усилении драматизма в его музыке, созданной за рубежом: *«Все эти произведения проникнуты глубоким трагизмом, настроениями фатальной обречённости, мучительной тоски об утраченном»* (Ю. Келдыш).

Как бы ни была соблазнительна и ситуативно вроде бы оправдана подобная мысль, объективное восприятие рахманиновской музыки не даёт для неё достаточных оснований. К этому в чём-то предрасполагало и его творчество предшествующих десятилетий, когда в ряде случаев, раскрывая состояния обречённости, он сообщал завершающим тактам свет надежды, мудрое ощущение нескончаемости жизни, её обязательного возрождения (среди показательных разноплановых примеров – романс «Ты помнишь ли вечер», Прелюдия *h moll*, кода кантаты «Колокола»).

В рахманиновской музыке 1930-х годов оптимистическая настроенность базировалась на всеобщей переориентации мироощущения, важнейшей доминантой которого вопреки глобальным бедствиям и конфликтам становится неискоренимое жизненно-

бие. Последующее рассмотрение конкретных произведений, думается, подтвердит высказанное сообщение.

Вначале остановимся на двух произведениях, нацеленных на запечатление противоречий окружающего мира – это Четвёртый концерт и Третья симфония. Однако сразу же оговоримся: при сходстве смыслового посыла, они принадлежали разным историческим этапам, отметив движение из времени начала XX века в следующий период, обозначившийся в 1930-е годы.

В свою очередь, *Четвёртый концерт* в некотором роде даёт срез эволюции от 1910-х годов в 1920-е, поскольку он с большими перерывами обдумывался и создавался с 1914 по 1926 годы. Здесь в тематизме побочной партии I части и основном материале II отчасти ещё присутствует романтика больших чувств и открытых эмоциональных порывов, а также негача мечтательной меланхолии с сильным восточным акцентом. Но «классика» побочной партии уже далеко не та, что прежде: ей присуща определённая отстранённость, из неё как бы выветриваются непосредственность лирического переживания и ностальгический налёт.

Музыку следующей части отличает неожиданный сплав: в мягкое колыхание колыбельной привносится сурово-мужественный тон, элегичность наделена флёром завуалированной иронии, что ставит чувство в рамки интеллектуальной дисциплины и передаёт несколько снисходительное отношение ко всякого рода меланхоличности. В целом на всём лежит отпечаток сдержанности и трезвого жизнеотношения, а сфера лирического «ориента» выступает не столько как противопоставление ведущей динамической стихии, сколько как дополняющий контраст к ней.

Господство деятельных проявлений в этом концерте несомненно. Активнейший импульс им задаёт тема главной партии I части с её ритмической энергией и созидательной настроенностью. Следующая важная веха – бурное вторжение реалий современного динамизма в центре II части. И уже полновластно токкатно-скерцозный поток царит в финале, подчиняя себе отзвуки лиризма предыдущих частей и выходя к завершающему торжеству шумной двигательной бравуры, вбирающей в себя интонационные пучки главной партии I части. Это торжество тем значимее, что оно становится итогом весьма напряжённого диалога с окружающим миром, пробиваясь сквозь тревожные вихри смутного времени, в том числе вытесняя флюиды демонизма.

Так на трудном жизненном перепутье 1910–1920-х годов складывался позитивный контакт с современностью, причём отличался он безусловно оптимистической настроенностью. Стилистически балансируя между прошлым и будущим, музыкальная

ткань Четвёртого концерта заметно склоняется к модернизации всех параметров. Здесь немало заостренно-резких ритмоинтонаций, композитор часто оперирует «открытыми» тембрами оркестра с главенством трубы, и обращает на себя внимание такая деталь: заключительный пассаж рояля во II части явно ведёт своё происхождение от джазовых импровизаций. В теме главной партии I части с её функцией зачина концепции ощутима конструктивно-рациональная заданность, и примечательно, что её контур напрямую отзовется в аналогичной по положению теме Первого фортепианного концерта Р. Щедрина (1954).

Противоречивость иного рода осмысливается в *Третьей симфонии* (1935–1936). Здесь зафиксирована напряжённая атмосфера брожения и жизненного поиска, чрезвычайно характерная для первой половины 1930-х годов как переходной фазы от начала XX века к следующему историческому периоду. Объёмная, многоракурсная картина бытия того времени воссоздаётся в симфонии через множественность и многоликость художественного материала, через интенсивнейшее напластование контрастов.

В этом пёстром ворохе всеобщей сумятицы безусловной определённости наделены только два образа. Один из них представлен взаимодействующим сцеплением тембров в побочной партии I части: «рожки» (так, сугубо по-русски трактовал Рахманинов звучание деревянных духовых) и струнные – то и другое как по-разному изливаемые волны горячего эмоционального признания в любви, и это, конечно же, любовь к России. Другой образ дан в теме, обрамляющей II часть – это лирическая жемчужина симфонии, «лагуна» душевной отрады, связанной с высокой усладой созерцания красоты.

Всё остальное подчинено сугубо процессуальной драматургии. Во вступительных тактах симфонии запрограммирован её главенствующий тонус – взрывчатый, импульсивный, передающий вздыбленную патетику грозовой эпохи. В последующем множественный образный субстрат с непрерывными перебросами состояний во всех подробностях воспроизводит драму жизненных исканий: смута и разноречивость времени, бурелом и грохот бытия, метания, пробы, нащупывания, преодоления, схватки жизненной борьбы.

Во II части отмеченная «лагуна» благодатного созерцательного покоя быстро затуманивается скользящими бликами и наплывами тревожащей смуты. Высшего накала летящий поток противоречий бытия достигает в финале, но здесь же в полную силу заявляют о себе два смысловых вектора, принципиально важных для этой концепции жизненного поиска.

Первый из них связан с идеей необходимости подчинения мятущегося личностного духа надличному императиву, воспринимаемому как вердикт Истории – и мысль о верховенстве общезначимо-

го-всеобщего герой повествования принимает как должное. Второй вектор определяется стремлением вырваться из состояния брожения-поиска к чёткости и ясности существования, что в конечном итоге и осуществляется в завершающем праздничном кипении деятельных усилий торжеством бодрости и жизнеутверждения.

В отличие от сугубо «процессуальной» Третьей симфонии, законченный «кристалл» подобных устремлений уже был обретен в «Рапсодии на тему Паганини» (1934) и будет подтвержден в «Симфонических танцах» (1940), но в ряд этих произведений Третья симфония безусловно вписывается своей стилевой «тональностью». Композитор оперирует здесь средствами той умеренно современной манеры, когда уже не может быть речи о каком-либо традиционализме.

Помимо общих примет такого стиля, обращают на себя внимание по крайней мере два момента. В способах формирования звуковой ткани симфонии ощущается несомненное воздействие техники монтажа «кадров», идущей от кинематографа. И, как ни парадоксально, отмеченная выше «лирическая жемчужина» заглавной темы II части оказывается, в сущности, очень умело и красиво сконструированной (вдобавок к тому, своё происхождение она частично ведёт от блюзовых секвенций).

Помимо только что названных, Рахманинов стал на данном этапе автором ещё двух «кристаллов» художественной выразительности. Это были «Три русские песни» и «Вариации на тему Корелли» – оба произведения открывали новые грани в творчестве композитора, связанные с важнейшими направлениями в музыкальном искусстве XX века.

«Три русские песни» для хора и оркестра (1926) стали в высшей степени оригинальной страницей рахманиновского творчества. Это одно из немногих произведений композитора, в котором он прибегает к подлинному фольклорному материалу. Обрядовая «Через речку, речку», рекрутская лирическая «Ах ты, Ванька» и плясовая «Белолицы, румяницы вы мои» в сумме своей дают не только три разнохарактерные зарисовки народной жизни, но и три разные грани национального характера. Построение цикла и по фактуре, и по смыслу репрезентирует песню «мужскую» (мужские голоса), «женскую» (только женские) и «сводную, общую» (смешанный хор). За этим прочитывается сюжет: издалека возвращается муж удалой, женщина горюет о своей доле, грядёт момент расправы ревнивица над ней.

«Три русские песни» можно попытаться вписать в русло фольклоризма начала XX века, представив их в качестве одного из итогов этого, может быть, самого мощного направления в музыкальном искусстве того времени. Однако творческий подход Рахманинова настолько своеобразен и необычен, что его шедевр

воспринимается скорее как прогноз на далёкую перспективу с предвосхищениями «новой фольклорной волны» второй половины столетия, ближе всего к Г. Свиридову времён «Курских песен» (1963).

В любом случае перед нами образец поразительной свободы взаимоотношений композитора с фольклорной моделью. При всей корректности подхода к народно-песенному материалу, Рахманинов работает с ним как с собственным, ему принадлежащим. Это начинается с вариантного развёртывания мелодической основы, попевочная структура которой не только растягивается или сжимается, но при необходимости допускается и вычленение её отдельных звеньев.

Но главный путь «авторизации» фольклорных прототипов пролегает по линии развития оркестровой фактуры. Это ни в коем случае не сопровождение, это совершенно автономный пласт музыкальной ткани, выделяя который, композитор сознательно ограничил возможности хора однополосием. «Унисонное изложение делает звучание напевов экспрессивным и рельефным, что позволяет одновременно развёртывать сложную инструментальную партию» (В. Брянцева). Оркестровый массив насыщает целое ритмической пульсацией, множеством образных граней и оттенков, в том числе подавая через тембры и звукоизобразительные детали целый ряд знаковых штрихов русского национального бытия.

Особенно ощутима значимость «авторских комментариев», привносимых через оркестровую партию, в плане психологизации народно-песенного материала. То посредством исключительно чутких звуковых намёков, то на основе «густого» эмоционально-экспрессивного настоя передаются сложные амбивалентные состояния внутреннего напряжения и насторожённости, томительного ожидания и тяжёлых предчувствий. Этому сопутствует затемнённый, почти сумрачный колорит. Так, в завершающем номере сквозь внешний покров разбитного гулянья высвечивается мысль о горькой женской доле, что в конце подчёркнуто замедлением темпа, снятием плясовой фактуры и раздумчивым произнесением последних фраз: «Право слово, хочет он меня побить, / Я ж не знаю и не ведаю, за что».

«Три русские песни» формально можно причислить к жанру фольклорной обработки. На самом деле это ярко новаторская разработка народно-песенного материала с прорывом в его совершенно новое звукоощущение. Причём при всей интенсивности авторских привнесений удержана безупречная органика воссоздания национального духа, а глубина его постижения во многом базируется именно на этих привнесениях.

На волне возвращения к традициям на рубеже 1930-х годов в качестве ведущего художественного направления в мировой музыке выдвинулся неоклассицизм. Рахманинов деятельно откликнулся на его

веяния созданием в первой половине этого десятилетия двух очень близких между собой вещей, выполненных, в сущности, по одной композиционной модели. Это были «Вариации на тему Корелли» и «Рапсодия на тему Паганини».

В обоих случаях он воспользовался формой вариаций как важным устоем многовековой истории музыкального искусства. К тому же Рахманинов обращается здесь к темам, которые не раз использовались в классические времена: старинная португало-испанская мелодия «*La Folia*» (её, помимо А. Корелли, использовали в своих сочинениях Д. Скарлатти, И. С. Бах, Ф. Э. Бах, А. Гретри, Л. Керубини, Ф. Крейслер и ряд других композиторов) и 24-й каприс Н. Паганини, также неоднократно служивший темой вариации (например, у Ф. Листа, Й. Брамса, В. Лютославского).

Своеобразие рахманиновского неоклассицизма состояло в подчёркнутой классичности. Но это ни в коем случае не стилизация и это качественно модернизированная классика, что сказывается в остроте ритма, гармонии и артикуляции, а также в жёсткости тона, внутренней нервности, в динамичном тоне и холодке *ratio*, идущем от мироощущения «прагматической» эпохи. Кроме того, современное наклонение обоих вариационных циклов Рахманинова в ряде случаев оттеняется подключением специфики джазового музицирования (VIII из «Вариаций на тему Корелли», IX, X и XVI вариации в «Рапсодии на тему Паганини», а позже в коде II части «Симфонических танцев»).

«Вариации на тему Корелли» для фортепиано (1931) близки романтической традиции, в том числе типу шумановских свободных вариаций. Этому сближению способствовал характер самой темы, притягивающей своей глубиной и проникновенностью. От романтической эпохи наследована и адаптированная к современности метаморфоза фортепианного стиля *brillante* со свойственным ему изысканным шармом и блестящим артистизмом. Потрясающе мастерство, с которым композитор изобретает из краткого тематического зерна и щедро преподносит россыпи всё новых и новых образно-смысловых граней.

В остальном это произведение можно рассматривать как подготовительный этюд к «Рапсодии на тему Паганини». Здесь были намечены соответствующие контуры импульсивно-динамичного жизнеощущения с безусловной доминантой оптимистического тонуса, апробированы приёмы варьирования исходной темы и её фактурно-ритмической разработки, найдены очертания развёрнутой трёхчастной композиции, где вариации деятельно-двигательного характера сосредоточены в крайних разделах, а лирические отступления в среднем.

«Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано с оркестром (1934), в сущности, является в творческом

наследии Рахманинова последним, пятым по счёту фортепианным концертом, хотя по облику своему он совершенно не похож на предыдущие. Разумеется, кардинальные различия начинаются с самой избранной композитором формы вариаций, сложившихся в большой трёхчастный цикл: I часть (или «экспозиция») – вариации I–X, II часть («лирический центр») – вариации XI–XVIII, финал («реприза») – вариации XIX–XXIV.

Однако неповторимость «Рапсодии» в сравнении с четырьмя концертами состоит главным образом в её художественном содержании. На пути к его объективному осмыслению необходимо отказаться от некоторых сложившихся стереотипов. Первый из них связан с достаточно расхожим мнением о трагедийности этого произведения, что обычно выводится из факта активного присутствия в его драматургии мотива *Dies irae*.

Второй из стереотипов сложился вследствие прямого проецирования на рахманиновскую концепцию фигуры самого Паганини и легенды о его «демонизме», что как бы подтверждалось программными расшифровками, которые композитор подготовил для предполагавшегося на эту музыку балета М. Фокина.

Тем не менее, собственно музыкальная реальность «Рапсодии», если отвлечься от разного рода внемузыкальных наслоений, позволяет внести определённые коррективы в видение смысловых опор данной концертной композиции.

Важнейшая из них определяется тем, что перед нами концерт-скерцо, а если позволить себе уточнения, то ещё и каприччо, арабеска, импровизация – настолько неотразимы изобретательно-виртуозная разработка материала, живость, артистический блеск, остроумие, подчас даже с оттенком пикантности (всему этому в частности служат преобладающий лёгкий стаккатный штрих и жемчужные россыпи пассажей). Разумеется, скерцозность не выступает здесь как нечто самоценное, более всего она служит выражению духа молодости, искрящейся бодрости, полноты и раскованной игры сил.

Временами скерцозность приобретает черты серьёзности, подтянутости и сосредоточенности – тогда присущие ей подвижность, стремительность и заострённость ритмов трансформируются в импульсивно-динамичные образы активно-волевого преодоления (нередко с героической окраской). Может показаться парадоксальным, но эта энергетика порой начинает ассоциироваться с созидательным энтузиазмом первых пятилеток «страны Советов» – с наибольшей отчётливостью в центре среднего раздела (напоминая тему главной партии Шестнадцатой симфонии Н. Мясковского), а затем в марше-токате начала «финала».

Упомянутый средний раздел конденсирует совершенно неотъемлемую от образного мира «Рап-

содии» сферу лирических чувствований, которая в рассредоточенном виде пронизывает и крайние разделы произведения. Неотъемлемую, поскольку господствующий здесь слой скерцозно-деятельных побуждений просто немислим без сопутствующих ему эмоциональных проявлений, так что складывается неразрывный художественный сплав, выливающийся в скерцозно-лирическую концепцию. Этот сплав был весьма характерен для музыкального искусства 1930-х годов, в том числе в формах лирической комедии (в числе её лучших образцов опера С. Прокофьева «Дуэнья»).

Собственно лиризм в «Рапсодии» преподносится в очень широком спектре: проникновенно-одухотворённые излияния нежности души и чарующие миражи мечтательной ворожбы с подключением роскоши импрессионистской звуковой палитры, глубоко интимные признания с хрупкой истончённостью оркестровых красок и восторженные гимнические произнесения «во всеуслышание». Отдельную, глубоко демократическую «струю» образуют лирические высказывания, восходящие к современной шансон эстрадного толка со свойственной ей терпкостью и раскованностью.

Но мир «Рапсодии» отнюдь не безоблачен. Не раз набегают тень тревожных раздумий, возникают наплывы мрачных предчувствий, появляется витающий над жизнью зловещий призрак смерти. В этом случае композитор, как и в ряде других своих сочинений, использует секвенцию *Dies irae*, издавна служившую в музыкальном искусстве символом некой надлично-роковой силы. Здесь данный мотив становится по сути второй темой вариаций.

Однако в полном согласии с главенствующей направленностью произведения персонифицированный этой темой «негатив» затемнений колорита и давящих воздействий неизменно перекрывается или просто сметается потоком жизнелюбивых настроений. Кроме того, происходит своеобразное перерождение, когда преодолевается её трагедийно-фатальное предназначение, и она подчиняется громаде торжествующей жизни (таков итоговый штрих, представленный в коде).

Следовательно, данным произведением Рахманинов самым действенным образом ответил на столь насущную этико-психологическую приметку 1930-х годов: несравненный, поразительный оптимизм – оптимизм несмотря ни на что и вопреки всем грозам и бедствиям того времени. Конечная суть рассмотренной партитуры состоит в том, чтобы всеми силами утверждать веру в жизнь, её свет и радостное приятие. Этому всемерно служит и истинная классичность звукового строя: органичный синтез традиционного и современного, ясность и чёткость музыкальных построений, выверенность и сбалансированность всех компонентов, законченное совершенство деталей и целого.

Вряд ли можно оспорить тот факт, что две самые высокие вершины позднего творчества Рахманинова – «Рапсодия на тему Паганини» и «Симфонические танцы» (1940). Вторая из этих партитур стала последним произведением композитора, и создавалась она, когда мир уже был объят пожаром Второй мировой войны. Именно эта жгуче актуальная ситуация определила направленность рахманиновской концепции, которую можно обозначить хрестоматийной фразой «война и мир».

Сразу же следует оговорить три момента. В ходе сочинения композитор ввёл несколько автоцитат, о которых будет упомянуто ниже, и воспользовался темами неоконченного балета «Скифы», над которым работал в 1915 году, то есть опять-таки во время войны, но Первой мировой. Очевидно, второе из этих обстоятельств и подтолкнуло его к тому, чтобы дать своему произведению название «Симфонические танцы», хотя оно весьма условно, так как собственно танцевальной может считаться только II часть.

Кроме того, существуют сведения, что Рахманинов предполагал назвать части следующим образом: I – «День», II – «Сумерки», III – «Полночь» (в конце вступительного раздела финала колокола бьют 12 ударов). Как и в случае с «Рапсодией на тему Паганини», руководящим для себя принципом примем не столько подробности авторского замысла, сколько восприятие музыки как таковой, в том числе связывая её с реалиями общеисторической ситуации.

С этой точки зрения естественно прийти к заключению, что в «Симфонических танцах» с исключительной чуткостью отражена атмосфера начального разворота грозных событий Второй мировой войны. Композитор вводит здесь резко разведённые контрасты, поляризация которых подчёркивает нарастающее размежевание противостоящих явлений, и суть этого размежевания сводится к очень простой «формуле»: мир, неотвратно ввергающийся в пучину войны.

Антитеза «война и мир» начинает формироваться в I части через сопоставление её среднего раздела с крайними. В её центре широко экспонируется столь дорогой для Рахманинова образ Родины. Композитор возвращается к тому, что впервые было найдено в написанной за несколько лет до этого Третьей симфонии – звучание «рожков», представленное здесь тембрами гобоя, кларнета и саксофона. Просто и безыскусно выводят они нескончаемую лироэпическую песнь русских полей, родного приволья.

Но смысл этого ласкового распева выходит за пределы сугубо национальной адресованности. В данной пейзажной пасторали с её светлой мечтательностью чувствуется благодать и покой жизни вообще, отрада души, её пристанище, то желанное, к чему тянется сердце человеческое. В коде I части состояние очарованности возобновляется с новой си-

лой в хорале струнных, расцвеченном блёстками поэтичной звончатости (вводя здесь лейттему из своей Первой симфонии, композитор как бы вспоминает о далёкой юности).

В некоторой заторможенности течения этой музыки ощущимо желание до бесконечности продлить идиллию мирных дней, а завалированная здесь ностальгическая нота несёт с собой определённый подтекст. Нетрудно понять: именно в ситуации надвигающихся бедствий до предела обостряется чувство жизни. Каким особенно драгоценным и притягательным становится то, что завтра может быть потеряно навсегда! Вот чем объясняется стремление удержать минуты ускользающего счастья. Отсюда же тоскливая меланхолия, порождённая пониманием неизбежных утрат на пороге больших испытаний.

Во II части это щемящее чувство раскрывается с наибольшей остротой, даже с болезненной экспрессией. Практически единственный раз во всём своём творчестве Рахманинов создаёт здесь вальс как таковой, что совпало с возрождением и расцветом этого жанра в отечественной музыке тех лет: в опере «Война и мир» и балете «Золушка» С. Прокофьева, в музыке к «Маскараду» и балете «Гаянэ» А. Хачатуряна и вплоть до советской песни (например, «В лесу прифронтовом» М. Блантера).

Нити ко II части «Симфонических танцев» тянутся также от психологических поэм «Вальса» М. Равеля и особенно «Грустного вальса» Я. Сибелиуса. И у Рахманинова это именно «*Valse triste*», но с переводом второго слова не как *грустный*, а *печальный*. У него это вальс-элегия последнего бала, поэма прощальных услад и вздохов, томительная в особой плавности и медлительности своего кружения (вальс-бостон). И сама лирическая эмоция также особая – «густая», насыщенная, с приступами жгучей тоски (композитор использует здесь аккордовые структуры кластерного типа, понижения ступеней, поникающие «оползания» минорных созвучий и тональностей).

Зловещей приметой происходящего становятся вторжения пронзительной сигнальности засурдиненной меди с её устрашающими «раздуваниями» и металлическим скрежетом. Для Рахманинова этот тембровый знак давно уже служил эквивалентом враждебного человеку XX века, но в данном случае, исходя из контекста военного времени, подобные звучания становятся угрожающим призраком неизбежных тревог и смертоносных опасностей.

Под нависающей сенью подобных предостережений и страхов прощальный вальс становится «танцем на пороховой бочке» или, по меньшей мере, кружением над обрывом. Присущие этой музыке гнетущие ощущения и сумрачная настороженность закономерно выливаются в стремительный вихрь коды – словно спешно-судорожные завершающие штрихи расставания (ещё одна яркая психологическая деталь).

«Война» разворачивается в крайних частях цикла по линии неуклонной эскалации. Это два скерцо, но весьма отличающиеся по смысловому наполнению. Скерцо I части носит открыто воинственно-наступательный характер: характерная моторно-токатная пульсация на маршевой основе, подчеркнутая острота упругих, пружинистых ритмов, ключевая роль духовых инструментов вообще и медных в особенности с выделением трубных фанфар и холодного блеска тембрового облачения.

При всём том, этой музыке нельзя отказать в таких качествах, как суровая бодрость и целеустремлённость, собранность, подтянутость и внешняя импозантность, броский рельеф, яркая зрелищность (в том числе через красочные тонально-гармонические сопоставления типа *f-Des-E-A-As-D-Des-G-c*). Так что на первых порах энергия, горячий напор и зажигательный темперамент молодцеватой бравуры «гарцующего» воинства может невольно увлечь, даже захватить. Это пока что не сама война, а военные игры, собиранье сил, накачивание мускулов, парад на плацу, готовность к действию.

Но уже в репризе I части мы являемся свидетелями начального этапа водоворота военной эпопеи. Атмосфера становится тревожно-возбуждённой, грозной, звучание – колючим, пронзительным, в нём прослушивается грохот орудий, а динамично-импульсивный ход-бег военной машины приобретает хищный «оскал» – примечательно, что на кульминации (ц. 26) вводится «набухший» кластер из четырёх больших секунд. В финале наращивание агрессивности выливается в вулканическую лаву сумбурно-лихорадочного хаоса разгорающихся битв.

С самого начала репризы последней части в кипение этой лавы активнейшим образом включается мотив *Dies irae*. В сравнении с «Рапсодией на тему Паганини» здесь его обличье совсем иное. Он выступает как знак грозящих бедствий, как карающая десница войны и как призрак смерти (в моменты «костлявого» перестука ксилофона).

Демченко Александр Иванович

академик ЕАЕ, академик РАЕ,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова

Дьяволиада XX века, которая заинтересовала Рахманинова ещё в опере «Франческа да Римини» и во II части Второй симфонии, а затем в некоторых из этюдов-картин и Четвёртом концерте, получает теперь законченное воплощение в полуфантастически-гротескном преломлении мрачного батального действия. Одиозный, оргиастический, сатанинский разгул милитаризма перерастает в настоящий шабаш вооружённой нечисти.

И всё-таки экспансия сил зла не носит в финале исчерпывающе тотальный характер. Его средний раздел посвящён горестным раздумьям о неразумии человеческого, а в ламентозных вопрошаниях, скорбных столах души и тоскливых причетах слышатся опасения за судьбы мира и гуманизма. И главное: в самом конце произведения намечена потенция действительного противостояния.

Вырастающий из inferнально-демонического потока эпилог произведения основан на теме № 9 «Всенощной» («Благословен еси Господи»). Она построена на интонациях знаменного распева, но восходит скорее к раскольничьим песнопениям – вот почему веет от неё праведной истовостью. Наполненная динамизмом, суровой решимостью и грозной былинно-богатырской мощью, эта тема знаменует собой могучий эпос сопротивления, реального отпора беснованию военщины.

То было пророчество грядущей миссии России, спасшей мир от гитлеровского порабощения. То был последний взгляд композитора на реалии XX столетия и последний штрих в запечатлённом им образе России, которая всегда оставалась для него святыней из святынь.

Такова последняя нота, поставленная Рахманиновым в созданной им полувекковой художественной летописи о человеке, проделавшем трудный путь из «серебряного века» в «век огнедышащий», с его неслыханными катаклизмами и робким светом надежды на грядущее от них избавление.

