

Одиночество Рахманинова

Придя в мир 125 лет назад, Сергей Васильевич Рахманинов стал единственным гением-музыкантом, которому суждено было выразить великую ностальгическую грусть по России. Разумею не только послеоктябрьскую Россию, добровольно оставленную Рахманиновым и многими русскими людьми его времени, не только потрясающе выразительные сочинения, написанные композитором «в беженстве» (его слова).

Нигде, кроме России с ее равниной и ее тропами, ведущими в бесконечную даль, так сильно не чувствуется печаль жизненного пути и печаль ухода, и хотя в начале века наша страна ощущала себя свежей и молодой, ностальгия оставалась для русских художников столь же естественной, сколь для русского путника желание оглянуться на длинной проселочной дороге.

Ни у одного нашего композитора-классика нет такого изобилия минора, как у Рахманинова, и это, наверное, объясняется ностальгическим тоном его существования. Но в минорах не только печаль, в них необычайная чувственная острота, необычайно сильное переживание «преходящей прелести бытия», и есть только одно подобие рахманиновской музыке — это проза Бунина, наполненная темной меланхолией чувственности (особенно в поздние годы). У Рахманинова в его минорах изумительно передана еще и томительность русской шири, русского степного востока: поистине какой-то сладкой тоской отзывается мелодический взлет в романсе «Не пой, красавица, при мне». А в первой части позднего, прощального творения — «Симфонических танцев» — в этой переключке духовых, в этом голосе саксофона, затаенно-страстном, как сам Восток, да еще и в песенной теме небывалой красоты, в них дан символ, то есть абсолютная полнота русского: смиренного и пряного, величавого и страдальческого.

Подумать: в 1940 году, когда сочинялись «Симфонические танцы», могли бы еще здравствовать Чехов, Левитан, Серов; только что ушли из жизни Станиславский, Шалапин, Куприн; в эмиграции вполне деятельным было рахманиновское поколение: Бунин, Зайцев, Шмелев, не считая тысяч и тысяч безвестных соотечественников-эмигрантов. Рахманинов отпел Россию, какой они ее знали, какой она оставалась в их памяти. Если тема православного обихода «Отцу и Сыну и Святому Духу слава» может звучать так, как она звучит в финале «Танцев» — надломлено, тяжело, подталкиваемая «мотивом смерти», то ясно, что наступила катастрофа, что пути пресекались.

Но и об этом композитор говорит со строгим достоинством, но и в этом сочинении нет ничего мелодраматического. Считается, что Рахманинов «эмоционально распахнут» и поэтому, кстати, облада-

ет неизменной привлекательностью для исполнительской и композиторской молодежи. Привлекателен — бесспорно, что до «распахнутости», то нет: перед нами один из самых строгих отечественных мастеров, один из тех, кто воплотил собою традиционную русскую «стыдливость творчества». Есть ли что-либо лаконичнее знаменитой Прелюдии до-диез минор, романсов «Сирень», «Сон»? А Рахманинов как исполнитель собственных сочинений? Он играет их очень сжато, будто в каждый миг готовый умолкнуть, не желая «занимать собою». И, например, Третий рахманиновский концерт в исполнении Горовица кажется более протяженным и нарядным, чем в авторском исполнении.

Все, что делал Рахманинов, было невероятно чистым по стилю, композитор, на удивление, «семиотичен», если воспользоваться современным словом, и только у него оказалась возможной многообразная звуковая переключка последних сочинений с первым, еще не нумерованным опусом (оперой «Алеко»). Говорить ли, сколько щемящего в такой переключке на расстоянии российского полувека?

А эта «готовность умолкнуть»... Я думаю, что молчание было главной житейской и творческой средой нашего великого музыканта. Молчание как сосредоточенность, как поле эмоционального общения, как затворничество и отдохновение, как единение с природным миром, пребывающим в тишине: во всех названных смыслах мы находим его у Рахманинова. Дважды в жизни он замолкал как композитор, и это было реакцией на кризисные события творческого порядка (в одном случае) и на жестокое социальное насилие (в другом, после революции); Рахманинов «затворялся» в молчании. Он был весьма немногословен в житейском кругу, его эмоции проходили не через слово, и именно это Сергей Васильевич имел в виду, признаваясь: «Во мне 95 процентов музыканта и только 5 процентов человека». Наконец, молчание выступает как образ и тема в рахманиновских сочинениях; седьмой номер хоровой Литургии св. Иоанна Златоуста (с ремаркой «Очень медленно. Еле слышно. Почти без оттенков») есть гениальная звуковая «метафора молчания»: человек созерцает Бога.

Время при этом замедляет свой ход. От рахманиновских созерцаний, от его тихих звуковых пейзажей неотделимо ощущение

широкого временного потока, хочется сказать — «божьего времени», текущего в вечность. А может быть, это время бесконечной русской дороги? Его не ускорили и не могли ускорить никакие лихорадки общественной истории, и русская дорога навек нашла свое запечатление в рахманиновских Прелюдии соль-диез минор и симфоническом Этюде-картинке, равно как и в бессмертном шедевре Рахманинова-пианиста — исполнении пьесы Чайковского «На тройке», словно песня и колокольчик затишают в зимней тьме...

Звук рахманиновского фортепиано недаром сравнивали с тоном прекрасного басового голоса. Скажу, что во всей музыке Рахманинова слышны басовые ноты, если угодно — басы бытия, она принакает к главным, осевым величинам человеческого существования на земле. Для музыканта жизнь есть звукояд со своими низами и верхами, так вот, рахманиновские творения даже и акустически тяготеют к низким регистрам, а дисканты выглядят тревожащей неожиданностью, будучи на первом плане. В глубинах жизненного звукояда находятся чувство ностальгии, переживание тишины, видение дороги. И службе всего — вопрошение о небытии и проникание Смерти. После Шестой симфонии Чайковского ничто в русской музыке не выражало собою заупокойный мотив с такой величавостью и простотой, как симфоническая поэма Рахманинова «Остров мертвых» и вокально-симфоническая поэма «Колокола». Пройдет еще немного времени, Смерть в России обернется убийством, плач превратится в крик, и наступит черед симфоний Шостаковича, а рахманиновские творения останутся последним запечатлением Смерти-откровения.

Но и Рахманинова достигали излучения современности, и он в поздние свои годы сильнее чувствовал прикосновение страха и зла. Иначе в его музыке не стало бы больше судорожно-напряженных, «дьяволических» ритмов, иначе так бездушно-крикливо не играла бы медь в финале Третьей симфонии и весь финал не становился бы пугающей маской «народного веселья», иначе звучание поздних сочинений столь часто не казалось бы пустым, «полым», а ведь в русском предании «полое» есть прибежище зла. Но не было бы и протеста. Известно, что Рахманинова с его мощной композиторской волей всегда привлекал марш, как тип движения и образ мысли, но в 20—40-е годы его маршевость стала трагически темной, гнев и печаль будто противостояли современному «шестивью зла». Даже и для стиля нашего мастера небывало сгущена экспрессия в хоровой обработке народной песни «Белилицы, румяницы вы мои». Рахманинов превратил ее в жесто-



Сергей Рахманинов со своей собакой Левко на реке Хопёр близ имени Красненькое (1899 год).

чайшую драму, в зрелище гибели — и все это в звучаниях приглушенно-подвижного марша...

Есть в рахманиновском мире некая утешающая, разрешающая величина, способная к возраставанию, она одолевает «пустоту зла», контрастирует маршевой жесткостью. Это — колокольный звон. Никто из композиторов XX века не обладал подобным звуковым таплетом, присутствующим во всех временах творческой жизни и в произведениях любого жанра. У Рахманинова звон становится благовестом, голосом правды, голосом Родины — и не только России, но и Москвы, где в рахманиновские времена даже сам воздух был пропитан колокольным гулом. И если в позднейшей русской музыке колокол остался только как военный набат, то у Рахманинова он по-прежнему и навеки воплощает собой русский храм, но также и полноту неомраченной жизни. Изумительны эти рахманиновские апофеозы-звоны — во Втором и Третьем фортепианных концертах, в романсе «Весенние воды»: будто лучится праздничный свет, а навстречу, к свету подымается ваша душа. Помнил ли композитор, что «апофеоз» по-гречески означает «обожествление»? Но он слышал Бога, когда сотворил светлый перезвон в своей музыке.

Эта музыка возвышенна и пламенна, и, значит, ее можно было бы определить словом «серафическая», объединяющим оба эти смысла. Но она еще и сурова и трагична. Она русская — и не только потому, что ее язык природно русский, но и потому, что

лики добра и зла отсвечивают в ней друг на друга, один сквозь другой, как во многих откровениях русского творчества, считая романы Достоевского и симфонии Чайковского. И при этом рахманиновское искусство не вселенское и, слава Богу, что так. Оно повернуто к духовному Северу: к чистоте, истовости, строгости, а чувственное — оно в его музыке звучит, как захватывающий контраст, ностальгический наплыв; когда слышны Восток или Америка (как в Третьей симфонии), то и щемит потому, что всегднее духовное обиталище Рахманинова — смиренный и суровый Север.

Все ли помнят о нем, о Севере, все ли душой отвечают ему в нынешней России? Едва ли так. Еще и поэтому мне кажется, что Рахманинов — композитор для немногих при всей своей широчайшей репертуарной популярности. Для немногих в России и в мире, ибо кто же без труда прочтет его ностальгические письмена, угадает его московские колокола, проникнет в ужас святотатства, запечатленный на последних страницах его музыки — в финале «Симфонических танцев»? Он одинок сегодня, ибо та Россия, которую он знал, которой жил и которую воплотил музыкально, — она тоже одинок в мире и отъединена даже и от многих здравствующих россиян. Приближались ли мы к ней, утешимся ли ею к нашему благу и спасению? Если да, то помощь Рахманинова на этом пути будет для нас очень, очень заметной.

Леонид ГАККЕЛЬ,
доктор искусствоведения,
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.

20.03.98

Рахманинов С.В.