

С. В. РАХМАНИНОВ*(К десятилетию со дня смерти композитора)*

Академик Б. АСАФЬЕВ

Рахманинов в свои ученические годы уже был замечен и ласково приветствуем П. И. Чайковским. Его первая опера «Алеко» (1892) также привлекла к себе общее внимание, и не только в Москве. С нею автор выступил вскоре и как дирижер в Киевском оперном театре. Быстро выдвинулся Рахманинов-пианист. Несомненно, личный и притом обаятельный композиторский почерк Рахманинова чувствуется уже в первых очень юношеских опытах. Теперь они нам известны и пленяют не потому только, что это опыты ставшего всемирно известным русского музыканта в его триединстве: композитор, пианист, дирижер. Правда, если вчитаться в первые критические отзывы о Рахманинове (скажем, в московском журнале «Артист» за сезоны 1893—1894 гг. и далее), то можно сделать интересные наблюдения: как будто несомненность рождения крупного русского таланта не оспаривается, но критика все же наставнически ворчит на юношу за проявляемую им смелость выступлений. Побоятся: не вздумал бы зазнаваться. Советуют постепенность и осторожность, а то ведь можно оступиться: ведь в садах досужей музыкальной критики всегда росло много колючего терновника, и надо сказать, что по мере творческого интенсивного роста таланта Рахманинова эти колючки тоже росли, и он очень скоро почувствовал, как больно они ранят. Но все-таки первые признания вновь от-

крытой звезды астрономами русской музыки были едва ли не единодушны.

Творчество Рахманинова, сразу ярко выдвинувшись, смело расцветало и, начав первый зрелый этап восхождения, а потом достигнув своей вершины и стойко на ней удержавшись, в общем охватило период времени чуть свыше пятидесяти лет. Оно разместилось в эпоху между годами кануна кончины Чайковского (и А. Г. Рубинштейна, т. е. 1893 и 1894) и годом пятидесятилетия со дня смерти Чайковского, т. е. 1943, когда и умолк Рахманинов, чуть-чуть не достигнув своего семидесятилетия. Он родился 20 марта (1 апреля) 1873 г., а скончался в ночь на 28 марта 1943 г.

В данном очерке мне захотелось восстановить творческий облик Рахманинова в полноте расцвета его таланта, приблизительно от начала ошеломляющего воздействия его второго концерта до грустных встреч с ним в Петрограде, в дни перед отъездом на чужбину. Это не столько воспоминания младшего современника Рахманинова, сколько описание впечатлений и живых еще ощущений присутствия в былой петербургской музыкальной действительности рахманиновских произведений и им же исполняемой своей музыки. Для меня сознание этого присутствия всегда оставалось дорогим, душевно необходимым с того памятного утра, когда на репетиции одного из концертов Зилэти я впервые услышал игру Рахманинова, очарование которой с той поры никогда не исчезало. Не портрет его я воссоздаю, а пытаюсь выразить, чем волновала рахманиновская му-

Настоящая статья Б. Асафьева представляет собой сокращенное изложение его брошюры «С. В. Рахманинов», изданной в 1945 году Московской филармонией.— *Ред.*



С. Рахманинов (1905 год)

зыка в годы трудной борьбы за признание высоты помыслов композитора, упорно сводимого его недругами в ранг «салонных авторов».

Помню из суммы первых впечатлений от явления Рахманинова: рыцарственно-строгий и суровый облик на эстраде, внутренняя волевая сосредоточенность, сказывавшаяся во всем том, что можно назвать благородством артиста в его соприкосновении с искусством — без тени панибратства. Как сейчас, слышу поразивший меня ритм «менуэтного реминорного прелюда» и особенное рахманиновское интонирование именно сферы «d-moll'ности»: чудилось здесь и нечто бетховенское. Сразу же в пианизме Рахманинова волновали глубоко ощутимая им природа и — повторяю — интонационно-фортепианная сфера тональности, а также абсолютное отсутствие механически привычного звукоизвлечения. Рахманинов играл тетрадь своих прелюд очень гор-

до, словно делая открытый вызов собравшимся петербургским музыкантам... и словно говоря: «знаю, что моя музыка вам не понравится, но я — пианист, и каждый извлекаемый мною тон — в моей власти и в нем я».

Запомнились тогда чуткие пальцы Рахманинова и манера глубоко вводить их в клавиши, как в нечто очень упругое, упорное. Впоследствии много, много раз я множил и накапливал свои впечатления. Хорошо слышу сейчас и Рахманинова в совместной игре его сюит для двух роялей, и Рахманинова — тончайшего аккомпаниатора собственных романсов (а однажды и дивного аккомпаниатора — толкователя романсов Чайковского, особенно «Ни слова, о друг мой», «Слезы», «На нивы желтые»), и Рахманинова в домашней обстановке с Зилоти, показывающего новую «бриллиантовую» редакцию скромного первого фортепианного концерта, наконец, Рахманинова — дирижера «Пиковой дамы» и своей второй симфонии и т. д. Но рельеф первого впечатления остался неизгладимым.

Не буду нанизывать звеньев воспоминаний. Позволю только включить сюда хронологически для дальнейшего важное, сохранившееся у меня одно из писем Рахманинова 1917 г. Желая проверить список его произведений, я послал ему просьбу рядом с надписанными мною их названиями и опусами проставить собственноручные даты. Вот что я получил в ответ¹:

Многоуважаемый Борис Владимирович! Отвечаю на Ваши вопросы.

- 1) «Колокола» (клавир) Вам выслан.
- 2) Новые этюды из печати вышли.
- 3) Вариации 22-й opus играл в сокращенном и измененном виде. Предполагаю внести поправки в новую редакцию.
- 4) Теперь про Симфонию op. 13. Что сказать про нее?! Сочинена она в 1895 г.

¹ Перечень произведений, приложенный к письму Рахманинова, опускается — *Ред.*

Исполнялась в 1897. Провалилась, что, впрочем, ничего не доказывает. Проваливались хорошие вещи неоднократно, и еще чаще плохие нравились. 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 кое-где недурная музыка, но есть и много слабого, детского, натянутого, выпященного... Симфония очень плохо инструментована и так же плохо исполнялась (дирижер Глазунов). После этой Симфонии не сочинял ничего около трех лет. Был подорбен человеку, которого хватил удар и у которого на долгое время отнялись и голова и руки... Симфонию не покажу и в завещании наложу запрет на смотрины.

Если Вам понадобится что-либо еще от меня узнать, пожалуйста, пишите. Мой летний адрес: Москва, Кузнецкий мост, 6. Магазины Рос. Муз. Изд.

С искренним уважением

С. Рахманинов

13 апреля 1917.

Это драгоценное для меня письмо не требует комментариев, ибо в нем уже ясно звучит зерно дальнейшей душевной драмы, драмы — боюсь сказать — пожизненной Рахманинова-композитора.

Позволю себе лишь небольшое разъяснение касательно фантазии «Утес»... Это из рецензии Н. Д. Кашкина в журнале «Артист», апрель 1894, № 36, о Девятом симфоническом собрании Русского музыкального общества в воскресенье 20 марта: «...Во втором отделении исполнялась новая фантазия для оркестра молодого композитора, г. Рахманинова, уже успевшего приобрести значительную известность. Программой для фантазии г. Рахманинову послужил один из рассказов А. Чехова — «На пути», но композитор дал своему сочинению название «Утес», потому что эпиграфом к рассказу послужило начало известного стихотворения. С. Рахманинов — крупный и сильный талант, но еще далеко не установившийся. В его фантазии видно и то и другое; но, во всяком случае, сочинение очень симпатично искренностью порыва и богатством оркестровых красок, которыми юный автор весьма удачно распоряжается. Фантазия не только очень понравилась, но, не-



Руки Рахманинова

смотря на свои значительные размеры, была повторена».

Великая заслуга Рахманинова — в его напевнейшей мелодии. Здесь он упорно утверждал свою линию. Это не было теоретическим исканием. Мелодика Рахманинова всегда стелется, как тропа в полях, непридуманная, ненавязываемая. Подсказана ли она стихом, внушена ли симфоническим замыслом, напета ли чуткими пальцами Рахманинова-пианиста, в ней чувствуются плавное дыхание и естественность рисунка, рожденные сильным, но глубоко дисциплинированным чувством. В ближайшие десятилетия, следовавшие за смертью Чайковского, в творчестве русских композиторов занимали большое место преобразование его мелодического наследия и слияние богатств «группы пяти», т. е. балакиревской школы, с новыми всходами: намечался лирический союз Петербурга и Москвы на почве особенно заметного романсного содружества. Конечно, наиболее сильная роль здесь и выпала на долю Рахманинова. В эпоху наступавшего ущемления мелодического принципа формирования музыки его дарование все время расцветало, как сугубо мелодийное: весь тематизм Рахманинова насквозь, даже там, где рахманиновская энергия ритма довлеет над композицией, пронизан дыханием мелодической свежести. Конечно, главная тема второго фортепианного концерта поразила всех, как душевное явление величайшей силы таланта и мужественной природы характера... Прочная ме-

мелодическая основа, на которой покоилось здание рахманиновского композиторства, имела родником своим его своеобразный волевой аристократизм и душевное благородство. Не своеволие, а непреклонность культуры чувства, культуры музыки как исповедания человечности. В трудную для русского искусства пору эстетических «изысков» их оболыщения не могли заставить Рахманинова свернуть с его природного пути. Он глубоко страдал от жестких упреков в старомодности, отсталости, «салонности», но не уступал, храня в своей красивой художественной натуре свой этос—свое нравственное превосходство: честность перед своим дарованием. «Не хочу ради того, что я считаю только модой, изменять постоянно звучащему во мне, как в шумановской фантазии, тону, сквозь который я слышу окружающий меня мир», — так однажды выразился Рахманинов. Он упорно верил, что не обманывается, что это не «фальшивый тон», и что рано или поздно родной народ его услышит. В наши дни, когда только и начинается серьезное и вместе с тем радостное вникание в рахманиновскую музыку, его вера оправдана.

В далекие же теперь для многих дни восхождения этой музыки в былой России не всем удавалось услышать правду тона творчества Рахманинова...

Русское в музыке Рахманинова, то, что было ее мелодическим становлением, впитано было им из всего любимого им русского окружения, из русской действительности. Он понимал это, как Чехов... Тут дело не в «жанризме», не в стилизаторской изобразительности, не в драматургии характеров. Но если бы «Чайка» и «Три сестры» родились бы в сознании наичуткого их мастера как пение русской женской психики в цикле мелодий, подобных шубертовским родникам европейского лиризма XIX века, — эти мелодии и были бы насыщены тем тоном, что звучит как несомненно, неизменно русское (именно русское, а не «российское») в мелосе Рахманинова, как родящий стимул его напевности, вклиняющейся в душу.

И «Вишневый сад» прозвучал бы тоже рахманиновским тоном: в чеховской лирике ведь не оставалось ничего помещичьего и сугубо барского (скажем, фетовского), но зато чувство и поэзия русской

усадебности звучали неизменно красиво, так красиво, как цвет черемухи, сирени и жасмина; вот тут уже мы всецело в пределах рахманиновских цветущих садов с лирическим же восполнением из тургеневского «Затишья» и поэтикой плачущих ив. Романсы Рахманинова, подобные «Сирени», «У моего окна», хотя и не являлись исповедыванием символизма, в действительности были отражением атмосферы новой, тончайшей (но не утонченной модернистски) душевности и касанием музыки русской природы — качества, какое слышалось и в чеховской мудрой «Свирели», и в ряде лирических моментов у Бунина (Рахманинов не случайно нашел выразительнейшие глубоко бунинские интонации в романсе «Ночь печальна»), и, в страстно повышенном, ярком и сочном тоне, в странных новеллах юного Горького. Кто умел чутко слышать музыку русской природы у только что перечисленных писателей, как новое постижение лирики слов, тот замечал в мелодическом рисунке рахманиновских романсов, прелюд и музыкальных моментов их образный, нежно и зыбко колышущийся подтекст настроений, угаданных современными мастерами русского языка, умевшими созерцать родную природу не только зрением, но и слухом.

Вспоминается один из дорогих для меня дней в далеком прошлом, в «Пенатах» у Репина. То ли это было после памятного для старых петербуржцев выступления Рахманинова-пианиста в симфоническом концерте Зилоти с исполнением цикла прелюд ор. 23, то ли после появления данного цикла в печати, но по просьбе В. В. Стасова, которому я не однажды играл эти прелюды, мне пришлось исполнить их и наиграть несколько романсных мелодий в «Пенатах» в присутствии также А. М. Горького и И. Е. Репина. Отмечу, что слушателями в несомненной для них пышной талантливости композитора была отмечена черта всецело русских истоков его творчества, и особенно наличие пейзажа, не живописно-изобразительного, а подслушанного в русском окружении чуткой душой музыканта. Горький сразу метко определил: «как хорошо он (Рахманинов) слышит тишину». Характерно добавил Репин о новом после Глинки, Чайковского и Мусоргского рисунке в русском мелодизме: «что-то не от итальянской канти-



С. Рахманинов

лены, а от русских импрессий, но и без французов». Стасов — и это тогда едва ли не впервые — отметил яркий рахманиновский штрих, впоследствии глубоко вкоренившийся в его симфоническую ткань, в ритмы и интонации: «не правда ли, Рахманинов очень свежий, светлый и плавный талант с новомосковским особым впечатлением, и звонит с новой колокольной и колокола у него новые». После этого, конечно, пришлось для сравнения неизбежно сыграть колокольный звон из «Бориса» в память о дорогом всем «Мусорьянине». Но интересно все-таки, что, по-видимому, через си-бемоль-мажорный прелюд (ор. 23, № 2) Стасов уловил своеобразие в рахманиновских колокольных ритмо-звукоточках, их сочность и праздничность: «что-то коренное в них и очень радостное». Сильное впечатление, помню, оставил ре-мажорный прелюд (ор. 23, № 4): «озеро в весеннем разливе, русское половодье» (Репин). Впоследствии, много раз слушая незабываемые музыкальные росписи Рахманинова — исполнение им мелодий-далей в собственной музыке, — вспоминал я это определение. Но при этом воображение добавляло образ могучей, плавно и глубоко ритмично, медленно реющей над водной спокойной стихией властной птицы.

Преимущественное обаяние мелоса Рахманинова таится в его сосредоточенном «развороте», в скрытой силе, сдерживаемой на каждом глубоко уходящем тоне. Ф. М. Blumenfeld, не раз демонстрируя этот выразительный прием, говорил, что в данном отношении Рахманинов — вполне достойный соперник Антона Рубинштейна, и еще добавлял: «а вот еще — кто их знает — Шаляпин ему или он (Рахманинов) Шаляпину внушил секрет одухотворенности любого интервала». И в самом деле, не было ни одной неведомой обоим тропы на путях интервалов, которая не вела бы к осмысленнейшему — эмоционально и интеллектуально — «пронесению». Очевидно, для них обоих мелодическое в музыке и было всем в музыке — ключом к человеческому в звуках.

И вновь и вновь вспоминается романс «Есть много звуков в сердца глубине», где, кажется, композитору хотелось повести про свое крестное и существенное, сокровенное волнение: как становится в сознании музыка. Характерно, что в пи-

низме его, при всей красоте воли, мужества и твердости, убежденности, уверенности каждого удара, все-таки за непреклонностью замысла ощущалось постоянное «рождение вновь» творческого процесса. Это ощущение передавалось силой выявления мелодического контура всей композиции, даже ритма, ибо и акцентный ритм, и ритм длительностей, и ритм цезур и «воздушных пауз», т. е. еле уловимых «молчаний» и передышек (они были у Рахманинова столь же осмысленно прекрасны, как у Шаляпина), и ритм глубины дыхания — все, все было пронизано мелодической закономерностью чередований прилива, отлива и смен светотени, а главное, овеяно орлиным полетом, спокойной властностью. Кто-то остроумно заметил, что у пальцев Рахманинова-пианиста воображение сказочницы Шехерезады. Не вернее ли сообщить его пальцам удивительный дар мускульной интеллектуальности или «ума осязания», т. е. свойства, каким наделена вся античная скульптура, а также руки и кисть Микель-Анджело? Если удавалось кому-либо близко, очень близко наблюдать за руками Рахманинова во время концерта с эстрады (например, это возможно было за выходной дверью на эстраду в одной из петербургских концертных зал), тому не покажется странным определение работы его пальцев как осязания великих скульпторов. Извлекаемые им звучности несли в себе такую осязательно образную нагруженность и силу сопротивления и упора, что казались видимыми и материально упрямыми: пальцы великого музыканта высекали из них генделевские по плотности и весомости формы с гибкой и целесообразной звукомускулатурой...

...Рахманинов в безграничной «гамме оттенков» интонаций выступал как гениальный поэт человеческого «чувства тона» как осмысления звукообщения. В словесной речи рахманиновское интонационное дарование равнялось бы гению величайших мастеров ораторского искусства, особенно в сфере возвышенного пафоса от интонаций трагической скорби до величаво торжественного ликования, от забавной шутки до изощреннейшей лукавой иронии. С исключительной силой и мужественной энергией Рахманинов вцеплялся в клавиши, когда стремился передать суровейшие ритмо-на-

скоки звучаний (специфически рахманиновские острые клевания: они особенно были рельефны в его исполнении этюдов-картин, но раскиданы и в остальных сочинениях). Эти интонации в его музыке вызывают образ «бетховенских когтей», бетховенской страстности и лвиности, волевой рыцарственной поступи. Подобного рода свойства, наличие которых в свое время почти никак не хотели слышать в творчестве Рахманинова бывшие современники, свидетели его расцвета в пору русского модернизма, теперь все выпуклее и властнее начинают осязаться в ткани и динамике его лучших произведений. Конечно, стальной ритмике, как главной действующей стихии исполнительского таланта Сергея Васильевича — пианиста и дирижера, — отводилось много места даже в годы отрицания его композиторского значения и его крупной творческой индивидуальности. Но оставалось непонятным, каким образом происходило в столь могучем и цельном художественном организме деление на якобы вялого и рыхлого композитора, и на великолепного пианиста, и на одареннейшего дирижера, всегда доказывавшего своими выступлениями «вред традиционного предрассудка» об отсутствии у русских дирижерских талантов. А между тем цельность явления Рахманинова как музыканта всегда указывала на наличие в его произведениях ярких следов великой классико-романтической эпохи музыкальных титанов и, конечно, лвиной повадки бетховенства, без нарочитого подражания бетховенской индивидуальности, как этого не было и у Чайковского.

Однако у последнего коренная природа его «беспокойного» симфонизма с особенной силой проявлялась в драматургической коллизийности самой тематики. В музыке же Рахманинова очень страстное в своей творческой цельности объединение лирико-созерцательного склада чувства с волевым организаторским складом композиторски-исполнительского «я» оказывалось той «самостной сферой» личного созерцания, которой управлял ритм в значении волевого фактора: никакого деления творческого организма не было, не было и ритма как иного от музыки безличного принципа. Но такова была природа композитора, что произведения его создавались в одновременно-

сти, как созерцание и действенное артистическое воспроизведение в одном лице, когда записанное становится лишь материалом для исполнителя-скульптора. Ритм, коренясь в музыке, передавался исполнителю как ее кровообращение, пульсация, ибо рахманиновская музыка никак не существует только архитектурно-инженерно: только в насквозь ритмически организованном воспроизведении она перестает быть кажущейся рыхлой. Интересно следить, как в нотной записи Рахманинова эволюционизировало мастерство обнаружения ритмического начала. Но не сразу далось Рахманинову перенести из своей исполнительской сферы в формы записи многообразие своего интонационного богатства как в области орнаментальной, так и в цементирующей музыке pedalности — фортепианной и оркестровой. Потому и не дается пианистам рахманиновское исполнение, что, при все увеличивающейся у него тщательности записи в количественном отношении, многие тонкие интонационные детали от записи ускользали. Помню, как сильно ошеломляла Рахманинова партитуры Римского-Корсакова и особенно «Зелотого петушка»: «предел экономии, ничего лишнего — что записано, то и слышно, а какая оркестровая педаль», т. е. он хотел сказать, какова интонационно-цементирующая связь внутри всей ткани, контролируемая внутренним слухом гениального мастера еще до слушания сочинения в оркестре. Рахманинов искренно признавался, что это качество ему не дается. Но он забывал главное: что в его собственных руках была палитра, требовавшая не меньшей чуткости и слуховой осязательности, чем оркестровая, и что с помощью ее он выработал в себе фортепианного колориста первоклассной чуткости, использовавшего для русской музыки классические уроки Шопена и Листа, особенно масштабы последнего. Мало того, он из скромности скрывал, что закономерности pedalности и логика экономии в условиях атмосферы фортепиано соло — диалогов фортепиано и оркестра — совсем иного качества, чем только оркестровая цементировка. А в этих-то иных закономерностях он достиг уже в своем втором концерте великих завоеваний, и чем дальше (третий концерт), тем больше и точнее осознавалась им палитра фортепианности и

симфонического диалогирования фортепиано и оркестра, с преодолением щегольства внешней виртуозности. На заключительном этапе своей жизни Рахманинов, наконец, нашел через принцип и форму симфонического диалога (особенно в «Рассоидии на тему Паганини» (ор. 43) для фортепиано и оркестра, 1934) свой особенно чеканный и ритмически властный строй мышления, повлиявший и на весь его оркестрово-симфонический язык. В сфере же пианизма он сказал в конце концов столь веское слово, что теперь представляется, будто от наивно романтической фактуры первых фортепианных опусов с их юношеской лирикой созерцаний «родного и дорогого» уюта до титанического стиля рахманиновской фортепианности, начиная с эпохи третьего концерта и этюдов-картин, прошли не близкие нам, младшим его современникам, сроки, а века исканий.

Теперь, думается, можно понять, чем вызывались сильные разногласия в оценке Рахманинова и недоуменное разделение его личности цельного художника на композитора и пианиста, далеко не равных, в период после второго концерта. Годы были трепетные, лихорадочные, нервные, когда и в музыке преобладали интересы к новизне щекочущих нервы звуко сочетаний и к дразнящим изысканный слух раздражениям. Стремления Рахманинова к симфоническому монументализму и мощной виртуозности и прочности ритмопостроений казались повторением всего лишь унаследованных путей: скалой, выдвинутой искусством прошлого. А лирико-созерцательная полнота его музыки всей своей озерной плавностью и особенно задушевностью мелодической ткани со «стоячими» гармониями, в которых довлели звукопространственная глубина и вескость над воздушностью импрессионизма и подвижностью звукомельканий, стояла в резком противоречии с бурно волнующейся современностью. Композитор никак не мог ощутить себя вне жизни. Он пламенно любил родину и, вероятно, по-своему любил глубже многих крикливых голосов со страниц газет и журналов. Но тогдашняя «беда» его (а на самом деле дальнзоркость и пронизательность) заключалась в неприемлемости тех из новых бысролетных течений, подражая которым он потерял бы свое лицо и свое

ощущение глубин русской жизни. Инстинктивно он чувствовал красоту, величие и правду тютчевских стихов («В небе тают облака»), подсказанных родной природой:

Чудный день!—Пройдут века—
Так же будут в вечном строе
Течь и искриться река
И поля дышать на зное.

Здесь для него, для его чуткой души, было основное, коренное, незыблемое, стойкое, главное чувство. Если отсюда идти в глубь психики, то коснемся тех задушевных родников, где возникали лирические интонации и строй романсов, подобных обращению «К детям». Но в то же время Рахманинов совсем особенно принимал предгрозовые настроения и бурлящие ритмы русской современности: не разрушение и хаос слышались ему, а предчувствие великих созидательных сил, возникающих из недр народных. Он инстинктивно ощущал ритм как основу русской жизни и жизнедеятельности там, где большинству — одним от восторга, другим из страха — чуялись пока только бури во имя бури, ломка и разрушение. Ритмы его музыки — фундамент ее пламенного пафоса — никогда не пели как стихийные, нецелеустремленные силы, а звучали стремлением достичь глубины русского национального характера через присущую ему волю к организации и собирательству народной энергии.

В замечательном преломлении Рахманиновым элемента музыки — ритма — не как отдельной стоящей и только регулирующей ее течение власти законов композиции, а как органически врожденного принципа развития многие видели только качество исполнителя. Это от унаследованной привычки воспринимать и русскую жизнь аритмично и не чувствовать в ней упрямой воли строительства. Уже Бородин гениально по-своему воплотил в музыке соседство красоты человеческого любования соками жизни с обнаружением сил, ею управляющих и властвующих над стихийностью. Недаром в музыке Рахманинова струя бородинства не однажды подмечалась. Но именно ему удалось музыкой же раскрыть строй русской души в ее исторически сложившейся особенности: в чело-вечнейшем любовании тихими радостями жизни и одновременно в ее всегда тре-

возможной внутренней настроенности (мелодика «встревоженных» ломких интонаций с настойчивыми ритмами). Это всегдашнее русское состояние — быть на чеку — так органично сплелось с мирными радостями быта, что вовсе не выражалось непременно войнами фанфаронад в русском искусстве звука, а составляло особенную атмосферу постоянной душевной настороженности.

Как бывало уже у Бородина, эта настороженность находила свое выражение в нарушении величавой тишины и сосредоточенного покоя всплесками волн набата или в менее тревожном колорировании звуковой атмосферы колокольными созвучиями. У Рахманинова колокольность вплетена в ткань музыки, становится в самых различных окрасках, толчках, ритмоузорах, ритмогармониях уже не только импрессионистским выразительным средством, а раскрытием психологических состояний встревоженного человечества. К своей поэме «Колокола», созданной в канун первой империалистической войны, Рахманинов подошел вполне последовательно из всего своего круга настороженных зовов и предчувствий тревог родины. Текст Э. По, да к тому же в бальмонтском переводе, оказался тут всего лишь канвой — «словесным представителем» глубоко вкоренившихся в сознании композитора вопросов к действительности.

Уже при всем эстетическом величии гениальной темы второго концерта — темы мощного вздоха композитора — в ней слышится встревоженность начала века, полная грозных предчувствий. Суровая, властная ритмика не дает рахманиновскому ораторскому пафосу скорби расплываться в формальностях музыкальной риторики, но слушатель чувствует, что музыка столь напряжена, что может прорвать плотину ритма своей волнующей встревоженностью. Так бывает у Бетховена, 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 этативал 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...

Но были иные ступени рахманиновских восхождений, когда тревожное становилось для него «ликом фатально-трагического» (стоит послушать для постижения таких страниц музыки Рахманинова его исполнение си-бемоль-минорной сонаты Шопена, где борьба волевого ритма с пульсами тревоги особенно остра) и, как я уже сказал, раскрытием страхов человечества. Постоянное беспокойство творчески сильных личностей — всегдашнее «зачем», вопрос к смыслу творчества и к настойчивой работе художника, прерывающейся бессмыслием смерти, — волнует некоторых композиторов особенно сильно по причине своеобразия внутренних психических свойств музыкально-творческого процесса. Но тем сильнее становится это волнение на пороге таких эпох, когда художественными натурами чутко осязается психика встревоженного человечества, а не только личная нервность...

Итак, казавшаяся в свое время только спокойно созерцательной, звуковая эмоциональная атмосфера лирики Рахманинова была насыщена интуитивно глубоким чувством взволнованной психики русского человека предвоенной поры, когда начинал трепетать вместе с внешними устоями жизни весь ее коренной склад. И не потому ли уже тогда «просто слушатели» русской музыки, столь тогда презираемые эстетиками — диктаторами художественных вкусов, тянулись к Рахманинову: в его правдивой, искренней мелодике дышали призывы родной страны и приветная скромность русской природы, как у Чехова и самых чутких мастеров пейзажа, а в его суровой и благородной ритмике отражались душевный строй всегда умевшего себя отстоять народа и эпос русских витязей. Немногие из тогдашних музыкантов, и даже среди молодежи, соблазненные «оранжереями звуконовизны», угадывали великую правду музыки Рахманинова и его всемерное право на надлежащее внимание. Он очень тосковал, не позволяя, однако, себе ни слова вымученной мольбы в ответ на обидное непризнание со стороны крупнейших знатоков, милостиво признававших в нем первоклассного пианиста, владевшего к тому же и ритмом, как чем-то

извне ему присущим, а не исконный сущностью цельного Рахманинова, и к тому же реальной сущностью, которую мало кто ощущал в русской жизни и чье присутствие мало кто угадывал в скоплявшихся народных грозах.

В 1909 г., летом, Рахманинов написал свой целомудренный третий концерт для фортепиано с оркестром. Начало его прозвучало глубоко интересно: вместо величаво и гордо вздымающегося разлива музыки, как это было в знаменитом подступе к экспозиции второго концерта с его ораторской динамикой, тут скромно, по-моцартовски, тепло и проникновенно (как в начальном аллегро соль-минорной симфонии, только еще простодушнее) запекает свою тему одногласно-рахманиновское фортепиано. Тема, словно бы лишенная стимулов к росту, как те осенние цветы, о которых Пушкин сказал, что они как

Цветы последние милей
Роскошных первенцев полей...

Чайковский тоже знал очарование и соблазн развития именно подобных мелодий русских, «часов разлуки», как раньше это хорошо почувствовал Глинка в «тоске Гориславы». Пробудив своей начальной темой третьего концерта то, что Пушкин назвал «унылыми мечтаньями», Рахманинов с колоссальным размахом и силой развития музыки из жизнеспособного мелодического зерна преодолел «реквиемные (в смысле поисков душевного покоя) настроения», уже начавшие застилать его волю¹ к творчеству. Среди его симфонических диалогов (вариации фортепианные и оркестровые, сюиты для двух фортепиано и концерты для фортепиано с оркестром) третий концерт рождается словно из краткой исповеди одинокой души, разрастаясь в песнь души (вовсе не субъективную, замкнутую, песнь для себя) и поиски места для себя в окружающей действительности: диалог, словно старинные прения жизни со смертью, опять по-новому выдвигает значимость рахманиновской ритмики, ни в каком случае не механизмирующей движения музыки, а вызывающей спор за цен-

ность жизни и неизбежное возвращение к весне и радостям человечности. Ритм утверждает жизнеспособность рахманиновской музыки, внушая ей волю и душевный строй, а не покой безмятежности: тут коренное, рахманиновское, идейное становление. И оно опять сродни бородинским мыслям: Рахманинов, как и Бородин, не боится в своих медлительных симфонических раздумьях манящей ласки покоя, но лишь как момент, а не цели. Цель — это строй и готовность воли к защите и сопротивлению. Не потому ли прелестная лирика рахманиновской «Франчески» не дает в итоге законченного чувства удовлетворения: цветок расцвел и поник, не сопротивляясь, а вот финальные этапы концертов, сюит и вариаций — дело иное. Так бывало и на жизненном пути композитора: не раз обрывались лакуны, «паузы творчества», когда полученные от действительности удары потрясали его нервную систему и обрывали творческую линию... Живые силы бодрствующего внутреннего творческого ритма, пока организм был крепким, долго укрепляли Рахманинова и помогали ему преодолевать глубокий душевный кризис.

Прерываю мой очерк, доведя свой опыт восстановления творческого облика композитора, хранителя заветов великой поры русской музыкальной классики, до естественного предела. Позволю себе не касаться произведений, написанных за рубежом, за исключением только глубоко русской, третьей, последней его симфонии. Она во многих, многих отношениях является симфонией воспоминаний о родной почве, и потому в ней проникновенно отстоялось то, что в лирике Рахманинова годов борьбы за отстаивание прав своей музыки, т. е. в период творческого расцвета, предшествовавшего заключительному периоду мудрой зрелости мастера, было особенно исконным, но заволакивалось порой разного рода «инакостью» и излишней загроможденностью. Через краткое напоминание о волнующих моментах третьей симфонии подытоживаю высказанные мною на предшествующих страницах основные мысли.

Одним из пленительных, завораживающих моментов рахманиновской лирики всегда были своего рода «стояния», застывания музыкального развития на какой-либо особенно понравившейся композитору

¹ Весной того же 1909 г. был написан шемный душу «Остров мертвых» — музыка тишины и моря, — безусловно также с тенденциями симфонического диалога, но в пределах только оркестра.

зитуру и привлечшей его внимание интонации. Мысль как бы останавливалась. Она созерцает или, может быть, озирается в мире явлений, как бы отыскивая путь-дорогу дальше, отыскивая луч маяка, чтобы плыть к нему — к надежде, к верному другу. Но бывает и так, что Рахманинов вклиняет в музыку заманчивые данные извне: мелодические обороты порой напоминают пастуший наигрыш или представляют собою краткие попевки из старинной культовой мелодии — «зачин гласа».

Любопытна также привязанность Рахманинова к интонациям, невольно ассоциирующимся со звонами. Их движение — постепенное раскачивание и, наконец, звонкий, ясный перебор. В колокольных переливах, переборах и в звонких отзвуках, может быть, ямщицких бубенцов и колокольчиков, вообще в лирике «колокольности», в разлитии по воздуху «волн звона», композитора привлекала красота мерного развертывания, расцветания, наконец, разбега музыкальной интонации.

Звуковыми наплывами, набеганием волны за волной чаще всего и наполняется симфоническое развитие рахманиновской музыки. То колыхание за колыханием, почти шелест; то всплеск за всплеском; то раскачивание за раскачиванием; то чередование мощных «полнозвучий» (напоминаю опять хотя бы начало второго фортепианного концерта).

В «созерцательных» эпизодах играет большую роль красивый, типичный рахманиновский орнамент — мелодичный, плавный, спокойно расцветающий. Так нежатся струи русской прихотливо извивающейся степной речки. Можно долго и далеко идти вдоль нее, любясь сменами и оттенками окружающего пейзажа. Трудно не любить подобного рода рахманиновские медленные восхождения, изгибы, завитки и колыхания музыки, когда мелодический рисунок словно нехотя расстается с каждым своим красивым поворотом и извивом. Недаром эпоха рождения рахманиновской мелодии совпадает с развитием русского лирического пейзажа, в котором живопись моментами столько же видится, смотрится, сколько одновременно и слышится.

Я робко пытаюсь схватить словами самое существенное в особенностях лиризма и вообще музыкально-поэтической речи Рахманинова — и вокальной и ин-

струментальной. Три отмеченных свойства («опевание» неподвижной мелодической точки, прихотливые образы звонов и перезвонов и, наконец, орнаментальная напевная звукопись) встречаются почти всегда в типичных для композитора произведениях...

В третьей симфонии обобщаются рахманиновские лучшие свойства. В ней три обстоятельные части, но в среднюю (медленную) включено как бы скерцо — порывистое движение в прерывистых ритмах воинственно-маршевого натиска.

На таком же движении основано в первой части симфонии все центральное развитие. Идет подъем (рахманиновские наплывы звуковолн, одна за одной). Дыхание сперва беспокойное, короткое. Паузы частые: словно чтобы захватить воздух. Но тема ускоряется: порыв к далекой цели, стремление в неведомую страну, там, за перевалом, или погоня за сказочным образом красоты, как Ивана-царевича за Жар-птицей, — все сильнее, все напряженнее. Растут силы, крепнет дыхание. Порывистость переходит в волевой натиск. Начинаются яркие, более длительные нарастания. Наконец, будто предел напряжения — характерный рахманиновский набатный, колокольный наплыв (разумеется, это не бытовой звон, а образ колокольно звучащей атмосферы).

Начало симфонии: из тишины, из дали, из раздумья. Музыка рождается из прекрасной своей русской архаической напевностью вводной, как мотто, мелодии запева. Резкий всплеск, будто взвился занавес. Опять тишина, в которой возникает подголосок (минорная «терция кукушки») и на нем выразительная лирическая распевная тема, оказывающаяся вскоре же источником многообразнейших превращений, стимулом интереснейшего развития, о котором уже было сказано.

Средняя (медленная) часть симфонии: созерцание, дума, переходящая в беспокойство. Исходная мысль (соло валторны на арфных аккордах) — трансформированная начальная попевка симфонии, но шире распетая, как голос вещего певца у сине-моря или бел-озера. Дальнейшее раскрытие музыки — перемежающиеся наплывы и шелесты «звуковых струй», над которыми реют, словно перистые и нежные облака, мелодии-попевки. Или это лет птицы-лебедя над «тихим покоем». О многом, многом, «настроенчески» прекрас-

ном, задумчивом, пейзажно-русском, говорит музыка адажио: такое чувство охватывает, когда закатной порой в странствованиях на севере выходишь среди леса к озеру, лесом хранимому и замороженному, и поддаешься очарованию тишины.

В последней части симфонии преобладают "переливы-перезвон", типичные для Рахманинова: среди наплывов мелодий звенит воздух, то радостно и светло, то тревожно и настороженно, то ликующе. От этого финала останется хорошее, цельное впечатление, а от всей симфонии такое чувство, будто слух совершил неспешную прогулку "в садах человеческого сердца".

Лучшим страницам музыки Рахманинова всегда были свойственны подобные состояния, как и лучшим поэтическим прозрениям русских художников-пейзажистов. Впрочем, русский лирический напевный пейзаж сам является сердцем русской живописи.

Партитуру симфонии Рахманинова нельзя назвать оркестрово-красочной. Ее "тутти" — звучности всего оркестра — не привлекают особого внимания. Но зато инструментально-напевный рисунок отдельных голосов, который сплетается, переливаясь своими тембрами, составляет одно из привлекательных свойств стиля Рахманинова.

Интересна ритмика симфонии. Выразительность пауз-цезур, пауз-передышек, разрезающих и синкопирующих напев и тем самым его напрягающих, контрасты короткого дыхания и широкого, плавного — вся эта взволнованность движения музыки лишь усиливает и мерности впечатление стройности развития мысли симфонии по раз намеченному пути.

Третья симфония Рахманинова примыкает к лучшим традициям русской симфонической классики

При этом она ближе к бородинскому лирико-эпическому становлению, чем к реалистической драматургичности Чайковского. Она — крупное явление в эволюции национально-русского симфонизма. Конечно, Рахманинов — менее драматург душевных коллизий, чем мастер сказа и развития музыки в чреде превращений, как Глинка в "Руслане" и Бородин в "Игоре" и симфониях.

Потому так примечательно и рахманиновское искусство вариаций. Симфонии Рахманинова возникли на жизненно далеких расстояниях друг от друга, словно подытоживая прожитые творческие годы. В них раскрываются и сплетаются лучшие стороны его глубоко созерцательной, насыщенной проявлениями правдивого, цельного чувства музыки, не знающей грубой чувственности.

Одухотворенная лирикой сердечно-горестных замет и гимнами восторга и любви, обращенной к великой родине композитора, музыка эта начинает теперь, вместе с вновь открытой первой симфонией, свою новую, светлую жизнь.