**Вокально-симфонические сочинения Рахманинова**

С областью рахманиновского симфонизма тесно связаны и два его вокально-оркестровых произведения: "Весна" и "Колокола". Первое из них обозначено композитором как кантата. "Колоколам" он дает более нейтральное определение - "Поэма для симфонического оркестра, хора и солистов". Оба сочинения отличаются симфонической цельностью и единством замысла, в последовательном раскрытии которого ведущая роль принадлежит оркестру. Голоса включаются в это непрерывное развитие, дополняя оркестровое звучание и как бы "комментируя" его, придавая музыкальным образам большую смысловую конкретность и определенность. Подобное сочетание оркестрово-симфонического начала с сольным вокальным и хоровым стало явлением обычным для европейского симфонизма конца XIX - начала XX века.

Более скромная по масштабу симфоническая кантата (или вокально-симфоническая поэма) "Весна" (1902) написана на слова стихотворения Н. А. Некрасова "Зеленый шум". Произведение это оказалось созвучным тем "весенним" настроениям, связанным с подъемом освободительных чаяний и ожиданием близких перемен, которыми были охвачены широкие круги русского общества в начале 1900-х годов. Образы светлого весеннего обновления жизни встречаются в литературе и искусстве этих лет у столь разных художников, как Чехов, Горький, Андреев. При первом исполнении в марте 1902 года "Весна" Рахманинова была горячо встречена публикой и вызвала почти единодушное горячее одобрение в печати. Кашкин отмечал сильное впечатление от музыки кантаты, "действительно пробуждающей весенние чувства" (167: см. также: 261; 222).

В соответствии с содержанием поэтического текста, кантата состоит из трех основных разделов: два крайних передают образ весеннего пробуждения природы после долгой зимней спячки, середина представляет собой драматический монолог крестьянина, размышляющего о том, убить ли ему жену-изменницу или простить ее грех. На протяжении всего произведения развивается мотив "зеленого шума", напоминающий интонации народных песен типа весенних "закличек" (пример 46). В начале он глухо слышится у струнных басов и фагота, но постепенно звучит все с большей силой в разных оркестровых тембрах и регистрах, и после довольно длительного развития вступает хор со словами этого поэтического рефрена.

Средний раздел - соло баритона, выдержанное в декламационной манере, содержит некоторые черты оперности, но на всем его протяжении продолжается непрерывное симфоническое развитие. В оркестре проходит несколько раз скорбная тема, интонационно связанная с основным лейтмотивом (пример 47), встречаются элементы живописно-изобразительного характера (ходы басов по ступеням уменьшенного септаккорда, хроматические пассажи деревянных, передающие грозные завывания зимней бури). После слов монолога "Да вдруг весна подкралася..." вновь появляется тема-рефрен, получающая дальнейшее развитие в хоре и оркестре, и перед самым заключением торжественно и примиренно звучат сначала у солиста, затем в хоре слова, в которых выражена основная мысль произведения: "Люби, покуда любится, терпи, покуда терпится, прощай, пока прощается, и - Бог тебе судья!"

Римский-Корсаков, познакомившись с партитурой рахманиновской кантаты, выразил опасение, что фактура ее окажется "слишком густой и вязкой для изображения весны" (232, 357). Известная колористическая сдержанность на самом деле свойственна музыке этого произведения, впечатляющего не столько обилием красочных деталей, сколько поэтичностью общего настроения. Композитор стремился выразить то чувство душевного возрождения, примирения с жизнью, которое вызывает в человеке дыхание весеннего тепла и света, задачи же колористически-изобразительного плана имели для него в данном случае второстепенное, подчиненное значение.

Вокально-симфоническая поэма "Колокола" на стихи Эдгара По в русском переводе К. Д. Бальмонта, написанная в пору высокой творческой зрелости Рахманинова (1913), по значительности своего замысла и мастерству его воплощения принадлежат к наиболее выдающимся образцам русской музыки кануна первой мировой войны. Напряженно экспрессивный, беспокойный характер музыки "Колоколов" обусловлен, как замечает Асафьев, "слиянием тревожных стадий в чувствованиях Рахманинова... с интуитивным постижением им глубоких тревог в недрах русского общества" (25, 301). И в этом смысле рахманиновская поэма оказалась таким же пророческим произведением, как "Прометей" Скрябина или "Весна священная" Стравинского.

В четырех ее частях представлен жизненный путь человека от полной надежд и ожиданий юности до печальной кончины. Звон колоколов, звучащих то светло и радостно, то тревожно и зловеще, как грозное предупреждение, то глухо и мрачно, символизирует разные этапы этого пути. Проблемы человеческой жизни трактованы в "Колоколах" в обобщенно-философском плане, поэтому образы ее не индивидуализированы: певцы-солисты выступают не как конкретные персонажи, а как "вестники судьбы", выразители некой высшей воли, господствующей над жизнью и смертью человека. Вместе с тем музыка Рахманинова лишена той отвлеченной символики, элементы которой присутствуют в бальмонтовском переводе стихотворения По. Содержание поэтического текста было переосмыслено композитором, и образы его, по справедливому замечанию А. И. Кандинского, "обрели русскую "плоть" и "кровь", сохранив вместе с тем свое обобщенное философско-поэтическое значение" (136, Рб).

При всей образно-стилистической новизне и оригинальности "Колоколов" в них сохраняются тесные связи с общим направлением рахманиновского творчества 1910-х годов. Те новые черты, которые были отмечены нами выше в прелюдиях ор. 32 и этюдах-картинах Рахманинова, получили именно в этом его сочинении наиболее полное, концентрированное выражение. Широкое использование сложных многофункциональных аккордовых построений, энгармонических тональных сдвигов и модуляций сообщают гармоническому языку поэмы особую колористическую и экспрессивную интенсивность. Богатый яркими и разнообразными красками оркестр "Колоколов", включающий кроме обычного тройного состава фортепиано, челесту и большую группу ударных, давал повод говорить об импрессионистичности оркестрового письма композитора (см.: 37). Однако, в отличие от импрессионистической зыбкости колорита, звуковые краски Рахманинова сочны, определенны, как бы положены широким густым мазком. Посредством мастерского смешения тембров он достигает, в зависимости от той или иной образно-колористической задачи, ярких и сильных контрастов звучания.

Каждая из частей "Колоколов" представляет собой законченную картину, и в то же время все они связаны между собой не только общностью основной идеи, но и последовательным развитием некоторых музыкально-тематических элементов. Стремительно проносящаяся перед слушателем первая часть рисует хорошо знакомую по русской литературе картину санного пути, сопровождаемого веселым серебристым звоном бубенцов и колокольчи ков. Несколько холодноватый, легкий воздушный колорит ее музыки создается преобладающим звучанием деревянных духовых в высоком регистре с добавлением "звенящего" тембра челесты и арфы. Инструменты медной группы использованы очень экономно, и только в кульминационные моменты фанфарные обороты труб и валторн звучат как выражение высшего восторга и упоения жизнью.

Основная тема возникает из секундового сопоставления трезвучий I и II ступеней, переходящего в непрерывный заливистый звон (пример 48). В коротком среднем эпизоде Meno mosso характер музыки меняется, возникает образ какого-то волшебного сна, оцепенения мечты, но радостный возглас солиста (тенор) подхватываемый хором, "Сани мчатся" (цифра 20) выводит из этого состояния. В заключительном построении этой части на фоне переливчатого торжественного звона у скрипок появляется плавно раскачивающаяся фигура, которая в различных вариантах проходит через все дальнейшие части, приобретая до известной степени значение основного лейтмотива (пример 49).

Вторая часть, в которой солирует женский голос (сопрано), представляет собой лирический центр произведения. Начальные слова ее текста "Слышишь, к свадьбе звон святой, золотой" многократно повторяются в хоре в виде постоянного рефрена (пример 50). Однако мы не находим здесь реальной картины свадебного обряда - это, скорее, сложный сплав чувств человека на пороге его самостоятельной зрелой жизни. Отсюда некоторая двойственность выразительного характера музыки, сочетающей нежный лиризм с суровой торжественностью и настороженностью ожидания. В ней, как писал один из критиков, "не столько непосредственной радости, сколько элегического лунного взгляда "на грядущее, где дремлет безмятежность нежных снов"" (281)- Из приведенной фразы хора вырастает широкая плавная мелодия солирующего голоса, которую дополняет более страстная и чувственная хроматическая тема среднего раздела.

В третьей части "Колоколов" с особенной силой отразилась та "встревоженность начала века, полная грозовых предчувствий", о которой писал в связи с этим произведением Асафьев. Картина пожара разрастается здесь до размеров космической катастрофы, в которой гибнет всё и вся. Образ всепожирающего пламени как символ грядущих бед и потрясений был широко распространен в символистской поэзии этих лет. Вместе с тем созданная Рахманиновым картина панического ужаса и гибели массы людей напоми стихийного народного бедствия в классических русских в операх (см.: 293, 102). В музыке этой части отсутствует оформленный и тематизм, заменяемый краткими мелодическими фрагментами и гармоническими построениями, которые выполняют одновременно изобразительную и выразительную функции. Ритмически равномерное чередование трех разных трезвучий при быстром

движении сливающихся в один сложный гармонический комплекс передает звуки тревожного набата. Стоны и вопли охваченного ужасом народа выражены в хроматических "завываниях" хора, напоминающих некоторые страницы опер Мусоргского. В ходе развития музыка дополняется различными элементами сонорно-изобразительного плана, достигая огромной силы драматического выражения.

Последняя часть поэмы - скорбный эпилог, картина похорон. Ровное, неторопливо-размеренное течение музыки напоминает траурное шествие, сопровождаемое мрачным звоном похоронного колокола. Остинатная квинтовая фигура скрипок представляет собой видоизмененную фигуру из коды первой части, но окрашенную в совершенно иные тона. На этом фоне звучит "надгробное слово" певца-солиста (баритон), которому вторит краткими псалмодическими фразами хор. В среднем разделе этого финала возникают жуткие, фантастически-кошмарные образы страшного призрака смерти, но затем восстанавливается первоначальное движение, и оканчивается все произведение тихой мажорной кодой с широкой выразительной темой струнных, медленно и плавно возносящейся в высокий светлый регистр. Это примиряющее заключение, своего рода "музыкальное послесловие" вносит существенно важный нюанс в трактовку поэтического текста, освобождая его от того безысходно мрачного пессимизма, которым окрашено произведение По.