**Симфоническое творчество Рахманинова.**

Рахманинову принадлежит ряд чисто оркестровых произведений, отличающихся ярким индивидуальным своеобразием образного строя, языка и стиля. Несмотря на небольшое их число, они представляются крупным и оригинальным вкладом в развитие отечественного симфонизма на рубеже XIX и XX веков. Творчество Рахманинова-симфониста протекало в общем широком русле русской симфонической музыки этой поры. Одним из основных характеризующих ее признаков, на что много раз указывалось в литературе (см.: 134), была тенденция к сближению и синтезу принципов лирико-драматического и эпического симфонизма, связанных с наследием Чайковского и композиторов "Могучей кучки", прежде всего Бородина (исключение составляет только симфоническое творчество Скрябина, которому не было свойственно эпическое мышление). В зависимости от характера творческой индивидуальности и масштаба дарования того или иного композитора этот синтез осуществлялся по-разному. Если у Глазунова лирика, драма и эпос остаются все же самостоятельными, четко отграниченными сферами с очевидным перевесом последней, то особенностью рахманиновского симфонизма является их глубокое, органичное взаимопроникновение. Лирическое и эпическое, индивидуальное и общезначимое выступают у него в неразрывном единстве: какие бы образы и картины ни возникали у нас при слушании симфоний и других оркестровых сочинений Рахманинова, за ними всегда ощущается личность самого автора с его раздумьями и переживаниями. Можно говорить в этом смысле об исповедальном начале в его симфоническом творчестве, отра-зившем самые сокровенные мысли композитора о жизни, о родине, о нравственном долге художника перед другими и самим собой. Тяготение к крупным формам симфонической музыки проявляется у Рахманинова уже в ранней юности. Несколько оркестровых произведений, в том числе первая часть неоконченной симфонии и симфоническая поэма "Князь Ростислав" по одноименному стихотворению А. К. Толстого, были написаны им еще до окончания консерватории19. Если первая часть неоконченной симфонии, несмотря на отдельные свежие привлекательные моменты, в целом представляет собой не более чем хорошую ученическую работу, то "Князь Ростислав" отличается большей самостоятельностью. В частности, обращает на себя внимание возросшее мастерство инструментовки: партитура симфонической поэмы, написанная для тройного состава с арфой и целой группой ударных, несет на себе следы вагнеровского влияния, звучание оркестра яркое, блестящее, хотя и несколько однообразное.

Признание Рахманинову как талантливому симфонисту впервые принесла оркестровая фантазия "Утес" (1893), эпиграфом к которой служат начальные строки одноименного стихотворения Лермонтова: "Ночевала тучка золотая на груди утеса-великана". В отзывах печати на первое исполнение фантазии в одном из концертов московского РМО сезона 1893/94 года отмечались поэтичность настроения, богатство и тонкость гармонии, яркость оркестровых красок (см.: 262; 205; 223). В музыке "Утеса" есть удачные колористические находки (например, легкая воздушная фигура флейты соло, передающая образ "золотой тучки"), но композитор вкладывает в нее и более глубокое психологическое содержание. Основная идея сочинения - тоска одиночества, мечта о далеком несбыточном счастье, являющаяся одним из постоянных мотивов рахманиновского творчества20. Эта идея выражена в главной музыкальной теме (теме Утеса) с характерной для Рахманинова узкообъемной мелодией, неизменно возвращающейся к исходному звуку. В своем развитии тема достигает драматического звучания, причем особую выразительность придает ей скрытый в начале интервал уменьшенной кварты, подчеркнутый "гармонией Рахманинова" (пример 38).

2 августа 1892 года Рахманинов сообщал в письме к своему -ругу М. А. Слонову: "Я пишу теперь Каприччио для оркестра не на испанские мотивы, как у Римского-Корсакова, не на итальянские, как у Чайковского, а на цыганские темы" (247, 197). Но полностью Каприччио на цыганские темы было завершено двумя годами позже и впервые исполнено под управлением автора 22 ноября 1895 года. С цыганским фольклором Рахманинов соприкоснулся ухе в своей опере "Алеко", что послужило, возможно, первоначальным толчком к возникновению замысла оркестровой пьесы, в которой темпераментные, зажигательные мелодии цыганских песен и плясок могли получить более широкое развитие. Их открытая, аффектированная эмоциональность была во многом близка композитору, хорошо знавшему цыганское пение благодаря знакомству с известной его исполнительницей А. А. Александровой, с которой он встречался в доме своих близких друзей А. А. и П. В. Ладыженских. "Общемузыкальная идея "Каприччио" Рахманинова типична для таборного фольклора вообще, - замечает автор специального исследования о пении русских цыган. - Это преодоление душевного гнета и изживание власти фатума в пляске. Эмоциональное "обращение" материала превращает музыку скорби в танцевальное "безумие"" (333, 145).

Двумя основными темами Каприччио служат мелодия трагической пляски "Малярка" и плясовой напев, известный под названием "Цыганской венгерки" (см.: 333, 145-146). Обе темы последовательно разрабатываются в мрачном по колориту Lento lugubre, напоминающем медленное размеренное траурное шествие, а затем в оживленном Allegro, составляющем вторую половину пьесы. Переходом от первой темы к резко контрастирующей ей второй служит эпизод, основанный на грациозной мелодии, в которой можно расслышать обороты общеизвестной "Цыганочки", но значительно облагороженные и утонченные. Особенно широкое развитие получает плясовая тема, звучащая все с большей стремительностью вплоть до головокружительного Presto. Незадолго до коды все три темы даются в контрапунктическом соединении, подчиняясь ритму удалой бесшабашной пляски.

Интересной деталью пьесы является введение автоцитаты: в начале второй половины в музыкальную ткань вплетается узорчатая фраза ориентального характера из "Алеко", звучащая в начале оркестрового вступления, а затем в заключительных тактах оперы. Композитор словно бы показывает самого себя среди таборного разгула.

Итогом творческих исканий раннего Рахманинова в области симфонической музыки стала Первая симфония (1895) - произведение, в которое композитор вложил много душевных сил и упорного напряженного труда, глубокое и значительное по замыслу, но несколько неровное и не вполне уравновешенное. Наряду со смелыми дерзаниями, предвосхищающими будущего Рахманинова поры его наивысшего творческого расцвета, симфония носит на себе печать известной незрелости, и новаторские намерения автора не всегда находят в ней достаточно убедительное воплощение. Этим объясняется сложная судьба произведения, оставшегося в свое время непонятым, отвергнутым авторитетными музыкальными кругами и только спустя полвека, уже после смерти композитора, получившего справедливую оценку.

Обилие резких контрастов, крутых неожиданных поворотов в ходе музыкального развития наряду с последовательно проводимой системой лейтмотивов наводит на мысль о программном характере этого сочинения. По свидетельству С. А. Сатиной, Рахманинов хотел поставить эпиграфом к симфонии библейские слова "Мне отмщение и Аз воздам" (см.: 279, 29). Смысл этих слов в идее возмездия, которую композитор истолковывает в плане не только личной нравственной, но и исторической ответственности перед родиной21. Отсюда сочетание в музыке симфонии суровой эпичности со страстным напряженным лиризмом и бурными драматическими взрывами.

В основе всего тематического материала две темы, излагаемые в экспозиции первого Allegro. Строгая "истовая" тема главной партии с преобладанием ровного поступенного мелодического движения интонационно родственна мелодиям знаменного распева, на что уже неоднократно обращалось внимание (пример 39). В своем развитии она подвергается различным ритмическим изменениям :охраняя при этом основной характер. Ей контрастирует светлая упоенно лирическая, но с оттенком грустной задумчивости тема побочной партии (пример 40). В ее строении (краткое восхождение we, а затем длительное "изживание" чувства в постепенном извилистом нисходящем движении) мы находим уже ярко выраженные индивидуальные черты рахманиновской лирической мелодики.

Разработка, начинающаяся подобием небольшого фугато на материале первой темы, контрастирует неторопливо развертывающейся экспозиции своей стремительной энергией и динамическим напором. Неуклонное нарастание приводит к длительной кульминационной зоне (начиная с цифры 8), где измененная тема главной партии грозно звучит у медных fff в сопровождении остальных групп оркестра, а остинатная фигура флейт и гобоев напоминает перезвон колоколов. Это кульминационное построение непосредственно подготавливает вступление значительно динамизированной репризы.

Основной тематический материал первой части становится источником тематизма и для последующих частей симфонии, подвергаясь при этом разнообразной выразительной и жанрово-харак-теристической трансформации. Таковы стремительное скерцо с пронизывающей музыкальную ткань беспокойной призывной фигурой валторн, поэтичное лирически задумчивое Larghetto, мечтательный колорит которого нарушается неожиданно вторгающимися грозными, зловещими аккордами медной группы, и, наконец, широко задуманный синтезирующий финал. Однако именно финал оказался наименее убедительным, громоздким и в то же время пестрым, клочковатым по форме. Композитору не удалось достигнуть в нем подлинного органического синтеза; превращение строгой, суровой темы главной партии из первой части в шумный торжественный марш представляется искусственным, недостаточно внутренне оправданным, что сказывается на общем впечатлении от произведения.

Но эти естественные для молодого композитора недостатки не перечеркивают крупных достоинств рахманиновской симфонии и не могут оправдать уничтожающего тона большинства отзывов, появившихся на страницах петербургской печати после первого (и оставшегося тогда единственным) исполнения симфонии под управлением А. К. Глазунова в одном из Русских симфонических концертов 15 марта 1897 года. Симфонию называли "декадентской", "безнадежной в музыкальном смысле", ее гармонию "извращенной", а автору даже отказывали в сколько-нибудь значительном композиторском даровании (см.: 224; 267; 221)23. Естественно, что все это должно было глубоко травмировать Рахманинова, связывавшего большие надежды со своим сочинением.

Плохое исполнение было не единственной причиной столь резко выраженного неприятия рахманиновской симфонии в Петербурге. По-видимому, весь ее образный и стилистический строй оказался чужд господствовавшим в столичных музыкальных кругах вкусам и эстетическим представлениям. Поэтому не лишено осно. ваний предположение С. А. Сатиной, что "в другом месте, например в Москве, где Рахманинов был уже некоторой величиной и где он неизменно встречал восторженный прием, симфония была бы принята иначе" (58, 29). Сам Рахманинов, судя по некоторым его высказываниям, прослушав свою симфонию в оркестре, остался не вполне доволен ею и убедился в том, что достигнутый результат не отвечает его ожиданиям. Позже он хотел вернуться к симфонии и переработать ее, но это намерение осталось неосуществленным.

Только через десять лет после тяжелого нервного потрясения связанного с неуспехом Первой симфонии, Рахманинов вновь обратился к этому жанру, создав свою Вторую симфонию24. На этот раз как московская, так и петербургская печать были единодушны в признании высоких художественных достоинств нового произведения. Один из столичных критиков сравнивал появление рахма-ниновской симфонии по значению с первым исполнением "Патетической" Чайковского, называя Рахманинова достойным преемником этого великого мастера (см.: 174). "Преемник, а не подражатель, ибо в Рахманинове живет собственная индивидуальность", - читаем в другом отзыве (336, 207).

И в самом деле, сохраняя преемственную связь с симфонизмом Чайковского, Вторая симфония Рахманинова глубоко своеобразна по своему образному строю, языку и общей концепции. Основным ее качеством, определяющим как характер тематического материала, так и способы обращения с ним, является широта и свобода мелодического развертывания. Большинство тем симфонии отличается выразительной лирической напевностью, мягкостью очертаний. Так же плавно, неторопливо, без резких контрастов и драматических взрывов совершается симфоническое развитие: длительные линии нарастания сменяются такими же постепенными спадами, переходы от одного тематического раздела к другому смягчены и затушеваны. Фактура изобилует различного рода полифоническими приемами25, но высокая степень мелодической самостоятельности отдельных голосов позволяет говорить скорее о полиме-лодизме, чем о полифонии в собственном смысле. Стремление к певучести определило и преобладание в оркестровке струнной группы, что способно иногда вызывать ощущение некоторого однообразия, но в то же время и яркой лирической выразительности, интенсивности мелодического дыхания.

Не впадая в упрощение, можно определить содержание симфонии как глубокую, сосредоточенную думу о Родине. Музыка ее часто вызывала ассоциации с образами среднерусского равнинного пейзажа (см.: 294; 293, 83, 91). Это непосредственное впечатление подкрепляется музыкальными аналогиями с некоторыми из собственных рахманиновских произведений (например, с кантатой "Весна"). Отмечалось также обилие типично русских народных попевок в тематизме симфонии.

Вторая симфония Рахманинова, как и первая, монотематична. Весь ее основной тематический материал вырастает из короткой, суровой по выражению фразы струнных басов в первых тактах вступительного Largo (пример 42). На ней построено необычное по своей длительности медлительно развертывающееся вступление к первой части. Тот же оборот лежит в основе более подвижной, распевной темы главной партии, так же, однако, не свободной от налета скорбной меланхолической задумчивости. Ей контрастирует и одновременно интонационно связана с ней необыкновенно изящная по изложению светлая поэтичная тема побочной партии, состоящая из двух элементов: краткого мотива гобоя и кларнетов типа весенних "кличей", "зазываний" и ответной фразы струнных (пример 43). Широкие волны развития в разработке приводят к яркой динамической кульминации, в которой сплетаются элементы обеих тем и призывный мотив побочной партии приобретает драматическую окраску в мощном звучании медных ff (цифра 16). Но затем сила звучания спадает, и главная партия репризы вступает так же плавно и спокойно, как в экспозиции.

Вторая часть скерцозного типа отмечалась рядом критиков как лучшая в симфонии. Ее основная тема, вырастающая из призывных мотивов первого Allegro, дана в двух вариантах: более близком к народным прообразам у валторн и интонационно обостренном у скрипок (пример 44). В середине первого раздела сложной трех-частной формы проходит широкая песенная тема народного склада, а средний раздел всего скерцо представляет собой развернутую фугу на материале второго элемента темы. "Колючее" звучание смычковых spiccato создает впечатление снежного вихря с кружащимися в воздухе острыми снежинками, а в целом скерцо может быть воспринято как картина зимнего пути с доносящимися из туманной дали манящими "зовами" и широкой песней ямщика.

Своим светлым лиризмом пленяет "весеннее" по колориту Adagio, родственное таким лирическим романсам Рахманинова, как "Здесь хорошо", "У моего окна". Его тема, неторопливо развертывающаяся в пределах малой терции с секундовым опеванием крайних звуков (пример 45), вырастает из того же первоначального зерна, которое служит источником главной партии первой части. Тематические связи с материалом предшествующих частей сохраняются и в финале, выдержанном в традиционном для русских симфонических финалов характере торжественного праздничного шествия. Типичная для всей симфонии медлительность развертывания приводит порой к некоторым длиннотам, но излишество материала искупается красотой основных мыслей и их вдохновенным, полным лирического воодушевления развитием.

Произведением меньшего масштаба, но интересным и во многом новым для Рахманинова явилась симфоническая картина "Остров мертвых" по одноименному живописному полотну А. Бёклина или, точнее, созданная под его впечатлением. Знакомство с работой модного в то время швейцарского художника послужило только первым толчком к возникновению творческого замысла композитора. В отзывах печати на первое исполнение "Острова мертвых" отмечалось, что в музыке этого рахманиновского сочинения нет того застывшего покоя небытия, которое царит у Бёклина, в ней слышатся скорее муки, стоны и отчаяние Дантова ада в соединении со страстной жаждой жизни (см.: 265; 263). Жизнь и смерть воспринимаются композитором как некая извечная антитеза, борьба непримиримых в своей противоположности, хотя и неразрывно сопряженных, начал. Эта мысль выражена музыкально в контрасте двух элементов: неизменного остинатного ритмического движения на фоне медленно сменяющихся выдержанных гармоний и трепетно взволнованной лирической темы, получающей широкое развитие в среднем разделе. Внезапный грозный срыв, после которого появляются в приглушенном матовом звучании кларнета и засурдиненных вторых скрипок начальные интонации темы Dies irae, сопровождаемые мрачно звенящими аккордами арфы и смычковых, служит переходом к заключительному разделу: снова слышится то же неумолимо ровное движение, что и в начале, устанавливается непроглядно серый колорит густого, тяжелого сумрака. Смерть торжествует, но в памяти продолжает звучать страстная мольба о жизни - так можно резюмировать впечатление от этой пьесы, в которой Рахманиновым была впервые с такой прямотой поставлена волновавшая его проблема жизни и смерти.

На это сходство обращает внимание Б. А. Сосновцев в аналитическом очерку о симфонии (см.: 217, 103-104). Написана в начале 1909 года, первое исполнение под управлением автора состоялось 18 апреля того же года.

В последние годы жизни Рахманинов создает два монументальных оркестровых сочинения, достойно завершающих его путьрусского симфониста, - Третью симфонию и Симфонические танцы.