**С.В.Рахманинов: черты стиля и периодизация творчества.**

Сергей Васильевич Рахманинов наряду со Скрябиным - одна из центральных фигур в русской музыке 1900-х годов. Творчество этих двух композиторов привлекало к себе особенно пристальное внимание современников, о нем горячо спорили, вокруг отдельных их произведений завязывались острые печатные дискуссии. Несмотря на все несходство индивидуального облика и образного строя музыки Рахманинова и Скрябина, имена их часто возникали в этих спорах рядом и сравнивались между собой. Для такого сопоставления имелись чисто внешние поводы: оба - воспитанники Московской консерватории, окончившие ее почти одновременно и учившиеся у одних и тех же педагогов, оба сразу же выделились среди своих сверстников силой и яркостью дарования, получив признание не только как высокоталантливые композиторы, но и как выдающиеся пианисты.

Но было и немало такого, что разделяло их и ставило порой на разные фланги музыкальной жизни. Смелому новатору Скрябину, открывавшему новые музыкальные миры, противопоставляли Рахманинова как более традиционно мыслящего художника, опиравшегося в своем творчестве на прочные основы отечественного классического наследия. "Г. Рахманинов, - писал один из критиков, - тот столп, вокруг которого группируются все поборники реального направления, все те, кому дороги основы, заложенные Мусоргским, Бородиным, Римским-Корсаковым и Чайковским" (242).

Однако при всем различии позиций Рахманинова и Скрябина в современной им музыкальной действительности их сближали не только общие условия воспитания и роста творческой личности в юные годы, но и некоторые более глубокие черты общности. "Мятежное, беспокойное дарование" - так был однажды охарактеризован Рахманинов в печати. Именно эта беспокойная порывистость, возбужденность эмоционального тона, свойственная творчеству обоих композиторов поняла его особенно дорогим и близким широким кругам русского общества в начале нынешнего века с их тревожными ожиданиями, чаяниями, надеждами.

"Скрябин и Рахманинов - два "властителя музыкальных дум" современного русского музыкального мира. <…> сейчас они делят между собой гегемонию в музыкальном мире", - признавал Л.Л.Сабанеев, один из усерднейших апологетов первого и столь же упорный противник и хулитель второго. Другой, более умеренный в своих суждениях критик писал в статье, посвященной сравнительной характеристике трех виднейших представителей московской музыкальной школы Танеева, Рахманинова и Скрябина- "Если музыка Танеева как бы сторонится от современности хочет быть просто музыкой, то в творчестве Рахманинова и Скрябина чувствуется трепетный тон современной, лихорадочно-напряженной жизни. Оба - лучшие надежды современной России" (344)

Долгое время господствовал взгляд на Рахманинова как на одного из ближайших наследников и продолжателей Чайковского. Влияние автора "Пиковой дамы" несомненно сыграло значительную роль в формировании и развитии его творчества, что вполне естественно для воспитанника Московской консерватории, ученика А. С.Аренского и С.И.Танеева. Вместе с тем им были восприняты и некоторые из особенностей "петербургской" композиторской школы: взволнованный лиризм Чайковского соединяется у Рахманинова с суровым эпическим величием Бородина, глубоким проникновением Мусоргского в строй древнерусского музыкального мышления и поэтическим восприятием родной природы Римского-Корсакова. Однако все усвоенное от учителей и предшественников глубоко переосмысливалось композитором, подчиняясь его сильной творческой воле, и приобретало новый, совершенно самостоятельный индивидуальный характер. Глубоко самобытный стиль Рахманинова обладает большой внутренней цельностью и органичностью.

Если искать параллели ему в русской художественной культуре рубежа веков, то это, прежде всего, чеховско-бунинская линия в литературе, лирическая пейзажность Левитана, Нестерова, Остроухова в живописи. Эти параллели не раз отмечались разными авторами и стали уже почти шаблонными. Известно, с какой горячей Вовью и уважением относился Рахманинов к творчеству и личности Чехова. Уже в поздние годы жизни, читая письма писателя, он сожалел о том, что не познакомился с ним в свое время более близко. С Буниным композитора связывали на протяжении многих лет взаимная симпатия и общность художественных воззрений. Их сближали и роднили страстная любовь к родной русской природе, к приметам уже уходящей простой жизни, в непосредственной близости человека к окружающему его миру, этичность мироощущения, окрашенного глубоким проникновенным лиризмом, жажда духовного раскрепощения и избавления от пут стесняющих свободу человеческой личности. Источником вдохновения для Рахманинова служили разнообразные импульсы, исходящие от реальной жизни, красота природы образы литературы и живописи. "...Я нахожу, - говорил он, - что музыкальные идеи рождаются во мне с большей легкостью под влиянием определенных внемузыкальных впечатлений" (247, 147). Но при этом Рахманинов стремился не столько к непосредственному отражению тех или иных явлений реальной действительности средствами музыки, к "живописанию в звуках", сколько к выражению своей эмоциональной реакции, чувств и переживаний, возникающих под влиянием различных извне полученных впечатлений. В этом смысле можно говорить о нем как об одном из наиболее ярких и типичных представителей поэтического реализма 900-х годов, основная тенденция которого была удачно сформулирована В. Г. Короленко: "Мы не просто отражаем явления как они есть и не творим по капризу иллюзию несуществующего мира. Мы создаем или проявляем рождающееся в нас новое отношение человеческого духа к окружающему миру" (182, 218-219).

Одной из характернейших особенностей музыки Рахманинова, обращающей на себя внимание прежде всего при знакомстве с ней, является выразительнейший мелодизм. Среди своих современников он выделяется умением создавать широко и длительно развертывающиеся мелодии большого дыхания, соединяющие красоту и пластичность рисунка с яркой и напряженной экспрессией. Мелодизм, певучесть - основное качество рахманиновского стиля, в значительной степени определяющее характер гармонического мышления композитора и фактуру его произведений, насыщенную, как правило, самостоятельными голосами, то выдвигающимися на передний план, то исчезающими в густой плотной звуковой ткани. Рахманиновым был создан свой совершенно особый тип мелодики, основанный на сочетании характерных для Чайковского приемов - интенсивного динамичного мелодического развития с методом вариантных преобразований, осуществляемых более плавно и спокойно (см.: 193). После стремительного взлета или длительного напряженного восхождения к вершине мелодия как бы застывает на достигнутом уровне, неизменно возвращаясь к одному длительно опеваемому звуку, или медленно, парящими уступами извращается к исходной высоте. Возможно и обратное соотноше, когда более или менее продолжительное пребывание в одной )й высотной зоне неожиданно нарушается ходом мелодни на широкий интервал, вносящий оттенок острой лирической экспрессии.

В подобном взаимопроникновении динамики и статики Ч.А.Мазель усматривает одну из наиболее характерных особенностей рахманиновской мелодики (см.: 193, 163). Другой исследователь придает соотношению этих начал в творчестве Рахманинова более общее значение, указывая на лежащее в основе многих его произведений чередование моментов "торможения" и "прорыва" (см.: 172, 246)1. Склонность к созерцательному лиризму, длительному погружению в какое-нибудь одно душевное состояние, словно бы композитор хотел остановить быстротекущее время, совмещалась у него с огромной, рвущейся наружу энергией, жаждой активного самоутверждения. Отсюда сила и острота контрастов в его музыке. Каждое чувство, каждое душевное состояние он стремился довести до крайней степени выражения.

В свободно развертывающихся лирических мелодиях Рахманинова с их длительным непрерывным дыханием часто слышится что-то родственное "неизбывной" широте русской протяжной народной песни. При этом, однако, связь рахманиновского творчества с народной песенностью носила очень опосредованный характер. Лишь в редких, единичных случаях прибегал композитор к использованию подлинных народных напевов, не стремился он и к прямому сходству своих собственных мелодий с народными. "У Рахманинова, - справедливо замечает автор специальной работы о его мелодике, - редко непосредственно проступает связь с определенными жанрами народного творчества. Конкретно жанровое часто как бы растворяется в общем ощущении народного и не является, как это было у его предшественников, цементирующим началом всего процесса формообразования и становления музыкального образа" (285, 104). Неоднократно уже обращалось внимание на такие характерные особенности рахманиновской мелодики, сближающие ее с русской народной песней, как плавность движения с преобладанием поступенных ходов, диатонизм, обилие фригийских оборотов и т. д. Глубоко и органично усвоенные композитором, эти черты становятся неотъемлемым достоянием его индивидуального авторского стиля, приобретая особую, только ему свойственную выразительную окраску.

Другая сторона этого стиля, столь же неотразимо впечатляющая, как и мелодическое богатство рахманиновской музыки, это необычайноно энергичный, властно покоряющий и в то же время гибкий, порой прихотливый ритм. Об этом специфически рахманиновском ритме, невольно приковывающем к себе внимание слушателя писали и современники композитора, и позднейшие исследователи. Нередко именно ритм определяет основной тонус музыки. Д. В. Оссовский заметил в 1904 году по поводу последней части Второй сюиты для двух фортепиано, что Рахманинов "не побоялся углубить ритмический интерес формы Тарантеллы до мятущейся и омраченной души, не чуждой временами приступов какого-то демонизма" (231).

Ритм выступает у Рахманинова как носитель действенного волевого начала, динамизирующего музыкальную ткань и вводящего лирическое "половодье чувств" в русло стройного архитектонически законченного целого. Б.В.Асафьев, сравнивая роль ритмического начала в творчестве Рахманинова и Чайковского, писал: "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" оказывается той "самостной сферой" личного созерцания, которой управлял ритм в значении волевого фактора..." (25, 298). Ритмический рисунок у Рахманинова всегда очень рельефно очерчен, независимо от того, является ли ритм простым, ровным, подобно тяжелым, размеренным ударам большого колокола, или сложным, затейливо цветистым. Излюбленная же композитором, особенно в произведениях 1910-х годов, ритмическая остинатность придает ритму не только формообразующее, но в некоторых случаях и тематическое значение (см.: 60, S3).

В области гармонии Рахманинов не выходил за пределы классической мажоро-минорной системы в том виде, какой она приобрела в творчестве европейских композиторов-романтиков, Чайковского и представителей "Могучей кучки". Музыка его всегда тонально определенна и устойчива, но в использовании средств классически-романтической тональной гармонии ему были свойственны некоторые характерные особенности, по которым нетрудно бывает установить авторскую принадлежность того или другого сочинения. К числу таких особых индивидуальных примет рахманиновского гармонического языка относятся, например, известная замедленность функционального движения, склонность к длительному пребыванию в одной тональности, порой ослабленность тяготений (см.: 39). Обращают на себя внимание обилие сложных многотерцовых образований, ряды нон- и ундецим-аккордов, часто имеющих в большей степени красочное, фоническое, нежели функциональное значение. Соединение такого рода сложных созвучий осуществляется большей частью с помощью мелодической связи. Господство мелодически-песенного начала в музыке Рахманинова определяет высокую степень полифонической насыщенности ее звуковой ткани: отдельные гармонические комплексы возникают постоянно как результат свободного движения более или менее самостоятельных "поющих" голосов.

Есть один излюбленный Рахманиновым гармонический оборот, настолько часто используемый им, особенно в сочинениях раннего периода, что получил даже название "рахманиновской гармонии" (см.: 36). В основе этого оборота - уменьшенный вводный септаккорд гармонического минора, обычно употребляемый в виде терцквартаккорда с заменой II ступени III и разрешением в тоническое трезвучие в мелодическом положении терции (пример 21). Возникающий при этом в мелодическом голосе ход на уменьшенную кварту вызывает щемящее скорбное чувство.

Как одну из примечательных черт музыки Рахманинова ряд исследователей и наблюдателей отмечал ее преобладающий минорный колорит. В миноре написаны все четыре его фортепианных концерта, три симфонии, обе фортепианные сонаты, большинство этюдов-картин и множество других сочинений. Даже мажор приобретает нередко минорную окраску благодаря понижающим альтерациям, тональным отклонениям и широкому употреблению минорных побочных ступеней. Но мало кто из композиторов достигал такого разнообразия нюансов и степеней выразительной концентрации в употреблении минора. Замечание Л. Е. Гаккеля, что в этюдах-картинах ор.39 "дан широчайший диапазон минорных красок бытия, минорных оттенков жизнечувствия" (60, 78), можно распространить на значительную часть всего рахманиновского творчества. Критики типа Сабанеева, питавшие предвзято враждебное отношение к Рахманинову, называли его "интеллигентным нытиком", музыка которого отражает "трагическую беспомощность человека, лишенного силы воли" (275, 390). Между тем рахманиновский густой "темный" минор звучит часто мужественно, протестующе и полон огромного волевого напряжения. И если в нем улавливаются слухом скорбные ноты, то это та "благородная скорбь" художника-патриота, тот "заглушенный стон о родной земле", который слышался М. Горькому в некоторых произведениях Бунина (74, 53). Как и этот близкий ему по духу писатель, Рахманинов, говоря словами Горького, "думал о России как о целом", сожалея о ее утратах и испытывая тревогу за судьбы будущего.

**Периодизация творчества.**

Творческий облик Рахманинова в основных своих чертах оставался цельным и устойчивым на протяжении всего полувекового пути композитора, не испытывая резких переломов и изменений. Эстетическим и стилевым принципам, усвоенным в юные годы, он был верен до последних лет жизни. И тем не менее мы можем наблюдать в его творчестве определенную эволюцию, которая проявляется не только в росте мастерства, обогащении звуковой палитры, но частично затрагивает и образно-выразительный строй музыки. На этом пути ясно обрисовываются три больших, хотя и неравных как по длительности, так и по степени своей продуктивности, периода. Они отграничены друг от друга более или менее продолжительными временными цезурами, полосами сомнений, раздумий и колебаний, когда из-под пера композитора не выходило ни одного законченного сочинения. Первый период, приходящийся на 90-е годы XIX века, можно назвать порой творческого становления и созревания таланта, шедшего к утверждению своего пути через преодоление естественных в раннем возрасте влияний. Произведения этого периода часто еще недостаточно самостоятельны, несовершенны по форме и фактуре2, хотя в ряде их страниц (лучшие моменты юношеской оперы "Алеко", Элегическое трио памяти П. И. Чайковского, знаменитая прелюдия до-диез минор, некоторые из музыкальных моментов и романсов) индивидуальность композитора выявлена уже с достаточной определенностью.

Неожиданная пауза наступает в 1897 году, после неудачного исполнения Первой симфонии Рахманинова - сочинения, в которое композитором было вложено много труда и душевной энергии, непонятого большинством музыкантов и почти единодушно осужденного на страницах печати, даже осмеянного некоторыми из критиков. Провал симфонии вызвал глубокую психическую травму у Рахманинова; по собственному, более позднему признанию, он "был подобен человеку, которого хватил удар и у которого на долгое время отнялись и голова и руки" (248, 101). Три последующих года были годами почти полного творческого молчания, но одновременно и сосредоточенных размышлений, критической переоценки всего ранее сделанного. Результатом этой напряженной внутренней работы композитора над самим собой явился необычайно интенсивный и яркий творческий подъем в начале нового столетия.

На протяжении первых трех-четырех годов наступившего XX века Рахманиновым был создан ряд замечательных по своей глубокой поэтичности, свежести и непосредственности вдохновения произведений различных жанров, в которых богатство творческой фантазии и своеобразие авторского "почерка" соединяются с высоким законченным мастерством. Среди них Второй фортепианный концерт Вторая сюита для двух фортепиано, соната для виолончели и фортепиано, кантата "Весна", Десять прелюдий ор.23, опера "Франческа да Римини", некоторые из лучших образцов рахманиновской вокальной лирики ("Сирень", "Отрывок из А. Мюссе") Этот ряд сочинений утвердил положение Рахманинова как одного из самых крупных и интересных русских композиторов современности, принеся ему широкое признание в кругах художественной интеллигенции и среди массы слушателей.

Сравнительно небольшой отрезок времени с 1901 до 1917 года был наиболее плодотворным в его творчестве: за эти полтора десятилетия написана большая часть зрелых, самостоятельных по стилю рахманиновских произведений, ставших неотъемлемым достоянием отечественной музыкальной классики. Почти каждый год приносил новые опусы, появление которых становилось заметным событием музыкальной жизни. При непрекращающейся творческой активности Рахманинова творчество его не оставалось в этот период неизменным: на рубеже первых двух десятилетий в нем заметны симптомы назревающего сдвига. Не теряя своих общих "родовых" качеств, оно становится более суровым по тону усиливаются тревожные настроения, в то время как непосредственное излияние лирического чувства словно бы затормаживается, реже появляются на звуковой палитре композитора светлые прозрачные краски, общий колорит музыки мрачнеет и сгущается.' Эти изменения заметны во второй серии фортепианных прелюдий ор.32, двух циклах этюдов-картин и особенно таких монументальных крупных композициях, как "Колокола" и "Всенощное бдение", выдвигающих глубокие, коренные вопросы человеческого бытия и жизненного назначения человека.

Переживаемая Рахманиновым эволюция не ускользнула от внимания современников. Один из критиков писал по поводу "Колоколов": "Рахманинов как будто стал искать новых настроений, новой манеры выражения своих мыслей... Вы чувствуете здесь перерождающийся новый стиль Рахманинова, ничего общего со стилем Чайковского не имеющий" (цит. по: 171, 356).

После 1917 года наступает новый перерыв в творчестве Рахманинова, на этот раз значительно более длительный, чем предыдущий. Только спустя целое десятилетие композитор возвратился к сочинению музыки, сделав обработку трех русских народных песен для хора и оркестра, и завершив Четвертый фортепианный концерт, начатый еще накануне первой мировой войны. На протяжении 30-х годов им было написано (если не считать нескольких концертных транскрипций для фортепиано) всего четыре, правда, значительных по замыслу крупных произведения.

Композитор сильного, ярко самобытного дарования, гениальный пианист, не имеющий себе равных среди современников, выдающийся дирижер - "божество в трех лицах", как выразился о Рахманинове один из критиков. Какая из сторон деятельности этого феноменально одаренного музыканта была главной, определяющей. Современники затруднялись ответить на этот вопрос. "Когда слушаешь его Трио или Второй концерт, или Виолончельную сонату, или "Франческу", или другое, лучшее, писал Энгель, - думаешь: вот кто рожден писать! Бросить все и писать! <...> И, слушая, как Рахманинов проводит "Жизнь за царя" или "Пиковую даму", или симфонию Чайковского, или сюиты Грига, думаешь: вот кто рожден дирижировать! Бросить все и дирижировать! Но Рахманинов еще и пианист <...> И в увлечении тем, как Рахманинов исполняет концерт Чайковского или собственные вещи, думаешь: вот кто рожден играть на фортепиано! Бросить все и играть!" (336, 391-392).

Сам Рахманинов постоянно колебался между разными своими призваниями, и когда сочинял музыку, не мог концертировать, а дирижируя, не выступал одновременно или редко и мало выступал в качестве пианиста, и наоборот. Однажды даже на вопрос: "Не вредит ли Рахманинов-пианист Рахманинову-композитору?" он ответил утвердительно: "Очень вредит" (247, 125). Но в то же время исполнительская деятельность Рахманинова несомненно в значительной мере стимулировала и оплодотворяла его творчество, а в рахманиновском пианизме отчетливо проявлялись черты композиторского мышления. Асафьев справедливо подчеркивает цельность облика Рахманинова, в котором творческое и интерпретаторское начала были нераздельно слиты воедино: "Такова была природа композитора, что произведения его создавались в одновременности как созерцание и действенное артистическое воспроизведение в одном лице, когда записанное становится лишь материалом для исполнителя-скульптора" (25, 298).

Можно утверждать, что Рахманинов не внес бы такого богатого и яркого вклада в развитие фортепианной литературы, если бы не обладал поразительным по мощи и своеобразию пианистическим дарованием. Тот же чеканный упругий ритм в сочетании с певучестью, "вокальностью", та же скульптурная лепка фразы, богатая и разнообразная "регистровка", которые были свойственны исполнительской манере Рахманинова-пианиста, в скрытом виде содержатся в нотной записи его сочинений.

Для характеристики одной из главных особенностей рахманиновского фортепианного творчества Д. В. Житомирский вводит понятие "концертности", не ограничивая его рамками лишь собственно концертного жанра. Концертность понимается им как качество противоположное камерности с присущей ей детализированностью музыкального письма. "...В сфере концертности, - замечает исследователь, - обычно полнее проявляет себя непосредственно чувственное начало. Это обусловливается отчасти тем, что концертность неотделима от индивидуально-артистической стихии" (107, 83). Отсюда проистекает и тяготение к широкой, порой несколько лапидарной манере изложения, известной декоративности и подчеркнутому ораторскому пафосу. При таком понимании концертности можно обнаружить ее признаки не только в крупных симфонизированных рахманиновских композициях для фортепиано с оркестром, но и во многих его фортепианных пьесах малой формы.