

УДК 785.11.04

ББК 85.313(2)

DOI: 10.26156/ОМ.2021.13.3.005

С. В. Рахманинов — гармония Запада и Востока

Топилин, Даниил Игоревич

Российская академия музыки имени Гнесиных
121069 Москва, ул. Поварская, д. 30–36

Аннотация. Статья посвящена одной из «вечных тем» отечественного музыковедения. Вновь предпринимается попытка соотнести художественные идеалы Москвы и Санкт-Петербурга в творчестве С. В. Рахманинова на примере крупных симфонических произведений композитора. Исследовательское внимание сфокусировано на четырех элементах музыкального языка Рахманинова, объединенных в индивидуальном творческом космосе. Первая симфония предстает в качестве знакового сочинения с предчувствием фатальных событий русской истории. Подчеркивается связь между концепцией Первой симфонии и художественно-стилистическим решением поздних симфонических произведений. Симфонические танцы трактуются как квинтэссенция творчества Рахманинова со всеобъемлющим доминированием трагического начала — условное «повторение» драматургии Первой симфонии.

Ключевые слова: *Сергей Васильевич Рахманинов, Запад и Восток в русской музыке, петербургский композиторский стиль, московский композиторский стиль, Первая симфония С. В. Рахманинова, «рахманиновская восточность», Симфонические танцы.*

Дата поступления: 12.04.2021

Дата публикации: 15.09.2021

Для цитирования: *Топилин Д. И.* С. В. Рахманинов — гармония Запада и Востока // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 3. С. 74–94.
DOI: <https://doi.org/10.26156/ОМ.2021.13.3.005>.

С. В. Рахманинов — гармония Запада и Востока

Идея пути, идея России С. В. Рахманинова, интровертированность мышления Н. К. Метнера и несвершенная «Мистерия» А. Н. Скрябина — отражение актов громадной «историко-культурной драмы»: творчество русских композиторов справедливо обозначать частью истории России. Метнер и Рахманинов перешли трагический рубеж: разлука с Родиной отсвечивалась неожиданным появлением фольклорных мотивов в «Сказках» ор. 51 Метнера с посвящением *Золушке* и *Иванушке-дурачку*, Рахманинов в Третьей симфонии *a-moll* ор. 44 (1936) и Симфонических танцах *c-moll* ор. 45 (1940) подводит итог в изгнании. Интонационная сфера масштабной Третьей («Эпической») сонаты для скрипки и фортепиано *e-moll* ор. 57 (1938) как и отдельных романсов Метнера, созданных после эмиграции, отчасти воссоздает звучание православного пения, смиренной и оберегающей ауры русской церковности. Немец по крови, Метнер «оберегается» от реальности в размышлениях о духовных глубинах русского мира, а в рахманиновские партитуры проникает символ католического Запада — *Dies irae*, окончательно обретший общекультурный смысл¹. Изначально средневековая богослужебная секвенция сознательно отождествлялась со всемирностью, всеобщей фатальной обреченностью перед ликом смерти в «Острове мертвых» ор. 29 (1909) [Келдыш 1995, 14], однако впоследствии — тема пути, тема России, тема судьбы, тема творчества и тема смерти, объединяющие эмигрантские сочинения, словно погружаются в тернии константного мотива². *Dies irae* становится неотделим от собственной музыкальной интонации, подобно оригинальному сквозному лейтмотиву, распознаваемому во всех последних крупных произведениях³.

¹ Мотив *Dies irae* в творчестве Рахманинова становился объектом внимания многих исследователей — Н. В. Бекетовой, В. Н. Брянцевой, В. Б. Вальковой, А. И. Кандинского, Ю. В. Келдыша, Е. В. Назайкинского, Л. А. Скафтымовой, С. В. Фролова и других.

² См.: [Скафтымова 1995].

³ «<...> интонации секвенции *Dies irae* звучат так, что в большинстве случаев вовсе не создается впечатления цитаты» [Назайкинский 1995, 37]; «Рахманинов исключительно творческим путем установил известную общность между своей мелодикой, впитавшей черты знаменного распева и колокольности, и древними западноевропейскими напевами, реализовал эту общность через использование *Dies irae*» [Скафтымова 1995, 90].

«Великий перелом» 1917 года навсегда изменил прежний облик русских композиторов классического периода. Достигнув расцвета в начале 1900-х годов, А. К. Глазунов переживает существенный творческий спад. Рахманинов испытал серьезный кризис: прежний душевный баланс восстановить не удалось, однако последние симфонические полотна сопоставимы со знаковыми сочинениями, созданными до отъезда из России.

Рахманинов — словно «последний из могикан» старого русского мира после крушения Российской империи. Оригинальный стиль композитора изначально основывался на синтезе традиций Петербурга и Москвы: влияние оркестрового мышления П. И. Чайковского в симфонической поэме «Князь Ростислав» (1891), симфонической фантазии «Утёс» ор. 7 (1893), кантате «Весна» ор. 20 (1901), поэме «Колокола» ор. 35 (1913) дополняется тяготением к петербургской, балакиревской школе, особенно ощущается воздействие М. П. Мусоргского [Фролов 1995, 76]. В то же время в симфониях, концертах, инструментальных сонатах и камерной музыке доминирует «московский стиль» П. И. Чайковского и С. И. Танеева.

Симфонические полотна Рахманинова образуют единый цикл на трех опорах в символике минорных тональностей, охватывающих этапы творчества⁴. Первая симфония *d-moll* ор. 13 (1896) — предзнаменование будущих художественных открытий; Вторая симфония *e-moll* ор. 27 (1908) — время подлинного признания; Третья симфония *a-moll* ор. 44 (1936) — изгнанничество как «несение креста». Исторический контекст меняется, но сущностные проявления русского творца остаются единонаправленными: «оплакивание» России и принятие тяжелого бремени испытаний после гибели старого русского мира, предслышанное еще в Первой симфонии, подтверждают положение Рахманинова в ряду великих трагиков второй половины XIX века — Мусоргского и Чайковского. Первая симфония — «на подступе» к творческой зрелости Второй, а Третья уже существенно удалена от сложившегося доэмигрантского стиля.

Первая симфония — ранняя полномасштабная драматическая концепция со стержневым мотивным ядром, проходящим от вступления первой части до коды финала⁵. Произведение несет символический смысл в пределах русского мира, ибо течение исторических событий 1910-х годов в России позднее словно бы повторяет драматургию симфонии. Крупная неудача премьеры (1897) сопоставима со случившимся на первом пред-

⁴ «За несложными временными расчетами скрывается трудный, в конечном счете трагический, жизненный и творческий путь Рахманинова, отмеченный словно тремя веками — наиболее концентрированными идейно-мировоззренческими итогами — тремя его симфониями» [Скафтымова 1976, 8].

⁵ См.: [Дурандина 2008].

ставлении «Бориса Годунова» Мусоргского в Мариинском театре (1874) и чеховской «Чайки» в Александринском театре Санкт-Петербурга (1896). Провал в итоге оказался частью драматургии симфонии, только обострив ее трагизм. Сценическая судьба и «отложенное» признание позволяет сопоставить Первую симфонию Рахманинова с Четвертой симфонией Шостаковича.

В Первой симфонии рельефно проявились сложные пересечения Запада и Востока — и на уровне «тактической» архитектоники-симфонической выстроенности, и в общей «стратегической» концепционности. Впервые в классическом четырехчастном сонатно-симфоническом цикле соотносятся четыре элемента музыкального языка Рахманинова: средневековая Русь — древнерусское знаменное пение; позднее западное католическое средневековье — мотив *Dies irae*; «русская восточность» в «цыганском облиии»⁶; отчасти стилизованные интонации русской народной протяжной песни. Однако музыкальный косм⁷ Рахманинова не исчерпывается представленными элементами.

При анализе произведений Рахманинова необходимо четко обозначить корреляцию понятий «русская восточность» и «рахманиновская восточность». В научной литературе понятие «ориентализм» нередко предусмотрительно заключается в кавычки⁸, ибо природа «рахманиновского востока» не содержит очарования «этнографического» подражания Балакирева, но связь с петербургской школой вновь присутствует и проходит в сближении со стилем А. П. Бородина. Романс Рахманинова «Не пой, красавица» ор. 4 №4 на стихи Пушкина исполнен естественности в передаче «восточных красок»: мгновенно возникают аллюзии на образы половецкого стана из оперы «Князь Игорь». В Первой симфонии едва уловимые элементы восточности наделяются цыганско-мистической нотой; обозначается новая «восточная грань» русской музыки — «рахманиновская восточность».

Оригинальному композиторскому стилю Рахманинова свойственно «вбирание» или, точнее, «вплавление» обозначенных четырех элементов. Высшая точка в проявлении данного специфического метода проявилась в поздних произведениях⁹. Однако именно Первая симфония, изначально

⁶ «Характерные приемы цыганской исполнительской манеры глубоко вросли в собственный язык композитора, органично соединившись и с исконно русскими оборотами, и с элементами „русского Востока“» [Валькова 2015, 193].

⁷ Термин введен автором настоящей статьи. — *Прим. ред.*

⁸ См.: [Рахимова 2013].

⁹ «Средневековый напев [*Dies irae*] органически впаян в мелодический тематизм Рахманинова, идущий от знаменного распева. Настолько естественно подготавливается появление этой древней попевки, что процесс ее становления и включения ощущается

содержащая «вплавленные» элементы, фактически становится предчувствием появления последних сочинений с господством *Dies irae*.

Неотделимость *Dies irae* от собственной музыкальной интонации в качестве формирующегося лейтмотива четко прослеживается в Первой симфонии — до «официального» представления средневековой секвенции в «Острове мертвых».

Тематизм Первой симфонии в целом тяготеет к традициям петербургского стиля: Бородина, Мусоргского, особенно Римского-Корсакова, однако побочная партия включает интонации Чайковского [Фролов 1995, 82]. Жанровое решение совершенно московское, с преобладанием «прозападных» черт: драматическая симфония со скорбным эпилогом — рахманиновская интерпретация идей Чайковского.

Сквозь тему вступления, близкую к древнерусской церковно-литургической традиции, «просвечивают» мерцающие аллюзии на *Dies irae* (ил. 1). Несмотря на секундовое интервальное строение, тема вступления настраивает на восприятие *Dies irae*¹⁰; далее — тематизм главной партии с терцовыми интонациями почти точно воспроизводит музыкальный символ гнева Всевышнего (ил. 2). «Проблески» *Dies irae* сопоставимы с его появлением в Фортепианном квинтете Н. К. Метнера (ил. 3):



Ил. 1. С. В. Рахманинов. Первая симфония. Часть I, тт. 1–4

Fig. 1. Sergei Rachmaninoff, *First Symphony*, Part I, meas. 1–4



Ил. 2. С. В. Рахманинов. Первая симфония. Часть I, тт. 9–12

Fig. 2. Sergei Rachmaninoff, *First Symphony*, Part I, meas. 9–12

как единая, неразрывная сфера особой, объединяющей интонационности» [Скафтымова 1995, 88].

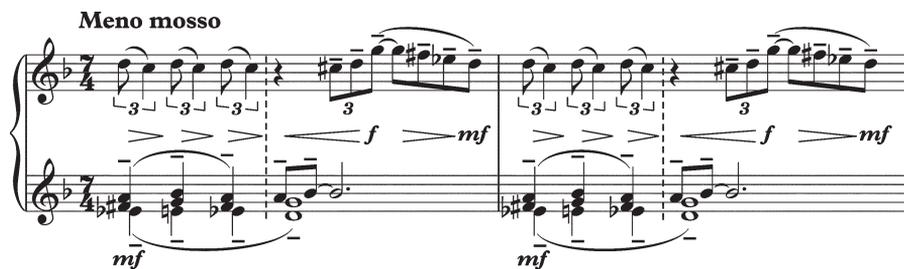
¹⁰ См.: [Валькова 2016, 50–51, 53].



Ил. 3. Н. К. Метнер. Фортепианный квинтет. Часть I, тт. 67–70

Fig. 3. Nikolai Medtner, *Piano Quintet*, Part I, meas. 67–70

Тема вступления — первый лейтмотив симфонии, по сути, тема фату-ма, отсылающая к Чайковскому. В оркестровке главной партии проявляется «кучкистский» почерк, первоначальное развертывание в петербургском стиле — природный облик Леля из «Снегурочки» Римского-Корсакова, а далее отчетливо ощущается разработочный принцип в духе драматических симфоний Чайковского. Лирическая тема — восточно-цыганская «зона»; задушевность, страсть в «одеянии» томных увеличенных секунд — музыкальное проявление «русской восточности», точнее — формирование специфической «рахманиновской восточности» (ил. 4). Второй лейтмотив симфонии — иной природы, чем у Чайковского, отметим «стонущие» интонации из связующей и побочной партий:



Ил. 4. С. В. Рахманинов. Первая симфония. Часть I, тт. 98–99

Fig. 4. Sergei Rachmaninoff, *First Symphony*, Part I, meas. 98–99

Восточно-цыганская нега прерывается вторжением лейтмотива вступления — *Dies irae*. Раскрытие образной драматургии симфонии преимущественно опирается на условно-восточные идеалы: безбрежность, «безграничность помыслов» как форма существования, но с сохранением драматического накала поздних симфоний Чайковского. Целотоновая гамма *h - cis - es - f - g - a* в разработочном разделе напоминает о глинкавском Черноморе, Каменном госте Даргомыжского и Пиковой даме Чайковского: искусственный лад у петербургских и московских композиторов традиционно обозначал зловеще-инфермальную зону.

Московско-петербургский облик отдельных эпизодов очевиден, вплоть до «перевоплощения» в каждой из частей: первая и финал навеяны Чай-

ковским, отчасти Первой симфонией *h-moll* op. 4 (1883) Аренского, также находившегося между столичными композиторскими традициями. Стремительность второй части напоминает «Ночь на Лысой горе» Мусоргского и «скок» из скерцо «Богатырской» симфонии Бородина.

Лирический центр симфонии — третья часть; негя преследуется «холодным лезвием» угрожающего «клинка» в облики *Dies irae*. Финал пронизан маршевоcтью как глубоко трагичным состоянием: смысловый принцип Чайковского и позже Шостаковича. Происходит пролонгирование синтеза ранее заявленных сфер, но в трагическом ключе: московский стиль драматического финала, петербургский эпос, лирическая цыганско-восточная негя и западный лейтмотив *Dies irae*.

Цельность Первой симфонии достигнута благодаря трагическому финалу, принявшему полновесную «драматургическую тяжесть». Основной сгущенный концентрат «действия», обозначенный в первой части, устремлен к концу симфонии и раскрыт всецело именно в финале: подобное повторится у Рахманинова только в поздних сочинениях — в Третьей симфонии и особенно в Симфонических танцах.

Кода *Largo* — спуск в «мрачные недра» указывает на западноевропейский музыкальный стиль: хроматически «сползающие» сходные диссонантные структуры. Возникают мистические аллюзии на дьявольское начало «Фантастической симфонии» Берлиоза, средний эпизод «Бабы-Яги» и «придавливающий» хроматический спуск в первых тактах «Катакомб» из «Картинок с выставки» Мусоргского. Триумф фатума выражен объединением трагического и лирического: здесь Запад и Восток почти безраздельны, ибо образуют единый мощный концепт на пути к сложению идеи смерти, идеи пути и идеи России. Трагизм симфонии — и индивидуально-личностный, тяготеющий к принципам Чайковского, к западному миру; и обобщенно-внеличностный, русско-восточный; и в целом — близкий эстетике романтизма.

Концепция Второй симфонии основана на идее России и идее пути. Интродукция лишена фатального оттенка в отличие от Первой симфонии. Сквозной тематизм — символ лирического начала — не имеет дальнейшего магистрально-эволюционирующего симфонического значения, он, скорее, наделен особым художественным предназначением «ослабить» возникающие в разработке предчувствия фатума при доминирующем в целом лирико-поэтическом состоянии. Облик Родины воссоединяется с духовным сознанием Рахманинова-творца именно через обостренно-лирическое мироощущение. Однако лейтмотив содержит и «внедренный» элемент русского народного причитания [Назайкинский 1995]. Вторая симфония в целом насыщена элементами русской народной песенности

и древнерусского литургического пения¹¹, отчасти и «рахманиновской восточности». Едва ощутимые в Первой симфонии стилизованные интонации русской протяжной песни во Второй принимают явственные очертания.

«Природные мотивы» первой части содержат эстетико-философский смысл: любовование природой есть освобождение от трагического. Восторженное созерцание простора выразилось в главной и побочной партиях; гармонический рахманиновский ход *C–D–e* дополняет музыкальное воплощение идеи России (ил. 5):



Ил. 5. С. В. Рахманинов. Вторая симфония. Часть I, тт. 98–101

Fig. 5. Sergei Rachmaninoff, *Second Symphony*, Part I, meas. 98–101

В разработке появляются дьявольские вращения, напоминающие эпизоды из симфонической поэмы «Франческа да Римини» Чайковского; интонации акцентной меди на фоне интенсивных пассажей струнных как воплощение драматизма оказываются сломленными после появления интродукционного лейтмотива: лирико-поэтический элемент подавляет нарастающий фатум, отчасти соотносимый с разработочными разделами Четвертой и Пятой симфоний Чайковского. Рахманинов приблизился к наиболее цельному состоянию именно в первой части Второй симфонии: в репризе лирическое обретает новые очертания, динамизируется — происходит симфонический рост и окончательное утверждение.

Вторая часть — стремительное скерцо с появлением ярмарочной картинности, ранее более привлекавших петербургских композиторов. Домажорная тема дополняет лирико-поэтическую линию, заложенную в интродукции и раскрытую в побочной зоне первой части, но при общей бесконфликтности в заключительной партии у низких струнных впервые появляется тематический элемент, напоминающий *Dies irae* и выросший из главного мотива Скерцо (ил. 6) — перед средним эпизо-

¹¹ См.: [Валькова 2011].

дом почти не распознаваемый, а в репризном построении — наиболее рельефно проведенный у медных¹² (ил. 7):



Ил. 6. С. В. Рахманинов. Вторая симфония. Часть II, тт. 3–6

Fig. 6. Sergei Rachmaninoff, *Second Symphony*, Part II, meas. 3–6



Ил. 7. С. В. Рахманинов. Вторая симфония, Часть II, тт. 439–443

Fig. 7. Sergei Rachmaninoff, *Second Symphony*. Part II, meas. 439–443

Создается впечатление постоянного скрытого присутствия очертаний *Dies irae*: угроза фатума преследует даже в музыкально-эстетической концепции Второй симфонии — финальные траурные аккорды меди скрываются за скерцозными тематическими осколками.

Лирический центр, как и в Первой симфонии, — третья часть. Эффект замедления времени напоминает медленную часть Первой симфонии Чайковского. Эмоциональность достигает высшей точки и переходит в природно-эпическое созерцание с «небесной» кульминацией. Лирико-эпическая гиперболизация позволяют воспринять третью часть как отдельный законченный симфонический фрагмент. Четвертая часть, фактически еще одно крупномасштабное сонатное аллегро, объединяет симфонические идеи первой части и скерцо (в меньшей степени лирического центра). Финал симфонии наполнен явными аллюзиями на разработку первой части с проблесками интонаций Чайковского и бородинской эпичности.

Мозаичность, разорванность интонаций, в корне несвойственные мелодическому мышлению Рахманинова; тревожные ритмы, напоминающие финал Первой симфонии; трагические стенания, выраженные переосмысленными интонациями Третьего концерта (ил. 8), теперь «мольба» и оплакивание, неприкаянность и смятение (ил. 9) — определяющие черты Третьей симфонии:

¹² «Тема скерцо близка по мелодическим контурам секвенции *Dies irae*, но весьма отлична от нее по темпу, изломам рисунка, импульсивности стремительного движения. Лишь постепенно в репризе из нее как бы прорезаются очертания католической секвенции — композитор подчеркивает этот момент проведением темы у медных инструментов в увеличении» [Назайкинский 1995, 35].

The image shows a musical score for the piano part of Sergei Rachmaninoff's Third Concerto, Part III, measures 204-205. The score is in 4/4 time with a key signature of three flats. It features a piano part with triplets and a right-hand part with chords and triplets. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *f*. Tempo markings are *a tempo* and *poco a poco accel.*

Ил. 8. С. В. Рахманинов. Третий концерт для фортепиано с оркестром. Часть III, тт. 204–205

Fig. 8. Sergei Rachmaninoff, *Third Concerto for piano and orchestra*. Part III, meas. 204–205

The image shows a musical score for the first part of Sergei Rachmaninoff's Third Symphony, Part I, measures 122-125. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp. It features a melodic line with triplets and a *cresc.* marking.

Ил. 9. С. В. Рахманинов. Третья симфония. Часть I, тт. 122–125

Fig. 9. Sergei Rachmaninoff, *Third Symphony*. Part I, meas. 122–125

Обозначенные стилизованные интонации русской протяжной песни в Первой симфонии обернулись оригинальным мотивом из вступления Третьей симфонии с «отсветом» средневековой секвенции: сплав русской песни и *Dies irae* наводит на мысль об историческом коллапсе, поглотившем Россию.

Первая часть по силе драматического развития соотносима с Четвертой и Шестой симфониями Чайковского, но в совершенно ином историко-культурном контексте: «после потерянной России». Тема главной партии, фактически русская протяжная песня — музыкальный космос подлинной России, как ранее во Второй симфонии, Втором и Третьем концертах, отчасти в Первой симфонии. Превращение напевной темы в марш наводит на мысль о предшествующих и последующих этапах развития отечественного симфонизма; подобный прием будет характерен для Д. Д. Шостаковича. Маршевость у Рахманинова имеет позиции противодействующего начала, наподобие нещадного железно-милитаристского механизма, разрушающего духовную архитектуру; лирические темы исполнены остротой болезненной восприимчивости бытия, лирика словно «угасает», «увядает». В связи с этим вновь возникает ассоциация с Чайковским — с его Шестой симфонией и «Пиковой дамой».

Архитектонический вал разработки первой части Третьей симфонии приводит к вершине: акцентированная медь с маршевым оттенком — подобное неоднократно присутствовало и у Чайковского в оперных и симфонических произведениях; роковое медное звучание темы вступления на фоне дубль-штриха струнных порождает ощущение полнейшей безысходности — как и в Шестой симфонии, но только у Чайковского функцию струнных выполняют тремолирующие литавры, образуя огромный эпизод до перехода к сокращенной репризе. Окончание разработочного раздела выражено у Рахманинова «накоплением» полифункционального аккорда *tutti: gis-fis-a-c-e*, «растворяющегося» после плавного уменьшения звучания медных и паузы у низких деревянно-духовых инструментов. «Обесцвечивание» аккорда подобно «увядшему цветку» без «яркости» меди, потерявшему прежний цвет и очарование. Показательно присутствие в партитуре Рахманинова структуры «тристановского» малого уменьшенного септаккорда; VI₇ мелодический дополнен басовым вводным тоном *gis*, характерно и совпадение тональности — *a-moll*.

В целом разработка первой части Третьей симфонии имеет немало общего с неожиданно «обрушившейся» разработкой первой части Шестой симфонии Чайковского не только в концептуально-драматургическом отношении, но и в эмоционально-эстетическом плане. Постоянные перепады в движении музыкального времени, прием «сжатия» в драматических эпизодах и «растяжения» в лирических сближают симфонию со многими произведениями Чайковского: «Ромео и Джульетта», «Франческа да Римини»...

Медленная часть симфонии — эпическое начало, на первый взгляд, вновь отсылает к Бородину, но повествование об ушедшем омрачено трагическим взглядом на утраченную гармонию с незабываемой природой России. Соло скрипки выражает тоску и беспредельную печаль. Чувственная острота позднее повторится во второй части Симфонических танцев: солирующие струнные в облици «черного» вальса. Челеста отдаленно напоминает о мистическом «Щелкунчике» Чайковского в окружении «рахманиновской восточности».

Третья часть — одновременно и скерцо, и финал. Смещается акцент от трагического к иллюзорно праздничному с затаенными отзвуками «пляски смерти». Идея одиночества на фоне псевдоярмарочности сопоставима с финалом Четвертой симфонии Чайковского. Последняя часть симфонии синтетична по структуре. При строгой сонатности некоторые эпизоды — почти оперное ариозо. Совмещение функций скерцо и финала порождает калейдоскопичность в изложении. В эпизоде *moderato* малый барабан и интонационные ходы деревянно-духовых напоминают

«темные» фрагменты первой части Девятой симфонии Малера, а далее тематический элемент (ил. 10), узнаваемый во вступлении и главной партии первой части Симфонических танцев (ил. 11), на вершине разработки приводит к очертаниям *Dies irae* (ил. 12):



Ил. 10. С. В. Рахманинов. Третья симфония. Часть III, тт. 232–234

Fig. 10. Sergei Rachmaninoff, *Third Symphony*. Part III, meas. 232–234



Ил. 11. С. В. Рахманинов. Симфонические танцы. Часть I, тт. 3–7

Fig. 11. Sergei Rachmaninoff, *Symphonic dances*. Part I, meas. 3–7



Ил. 12. С. В. Рахманинов. Третья симфония. Часть III, тт. 242–245

Fig. 12. Sergei Rachmaninoff, *Third Symphony*. Part III, meas. 242–245

Рахманинов проходит сквозь малеровский «холод» и мистику Чайковского: эпизод *L'istesso tempo* содержит мотивы из «Щелкунчика» и отблеск черной бездны. «Последний взгляд» на потерянную Россию как нежеланное прощание — небольшой эпизод, основанный на соотношении тембров деревянных духовых инструментов, мгновенно перерастает в жесткий марш, символ надвигающегося фатума с очертаниями *Dies irae*.

Затаенное вступление Симфонических танцев¹³ — сложение основного мотива: усиление идеи смерти, поглощающей идею пути и идею России. Фатум неотвратим: наступление *tutti* — по сути «анаграмма» *Dies irae*. В мелодическом контуре, «объятом» тритонами, скрыт архаический дух Средневековья; как и во вступлении Первой симфонии — происходит настраивание на дальнейшее восприятие богослужебной секвенции (ил. 13):

¹³ См.: [Кандинский 1989].



Ил. 13. С. В. Рахманинов. Симфонические танцы. Часть I, тт. 10–13

Fig. 13. Sergei Rachmaninoff, *Symphonic dances*. Part I, meas. 10–13

Вновь использован прием Третьей симфонии — мозаичность тематизма, интонационная разорванность: только роковые блики повторяющегося мотива. Инструментовка связующей партии точно повторяет настроение небольшого эпизода перед окончанием финала Третьей симфонии, запечатлевшего метафорический «последний взгляд» на Россию. Зона побочной — автобиографичность и оплакивание; деревянные духовые инструменты сопровождают фортепиано как оркестровым тембром, несущим особый смысл — ощущение авторского присутствия. Тематизм выходит за грань лирики на уровень прощального обобщения как квинтэссентное соединение трех центральных музыкально-эстетических идей Рахманинова: путь, Россия, смерть — с окончательным фатальным доминированием неотвратимости приближающегося конца.

Особенное значение имеет переход к репризе: низкие струнные и деревянные духовые с «колющими» интонациями и аллюзиями на *Dies irae* контрастируют с темой побочной партии. «Темная» картина удивительно напоминает сцену в спальне Графини из «Пиковой дамы» Чайковского, ибо складывающаяся музыкально-драматургическая ситуация совершенно сходная. Шорох, полумрак и лик смерти... Возможно, неслучайно «Пиковая дама» (1890) и через пятьдесят лет Симфонические танцы (1940) создавались ровно за три года до ухода Чайковского и Рахманинова.

Отсутствие разработочного раздела — свидетельство сосредоточенности на двух аффектах: рок и *Dies irae* — главная партия, прощание — побочная. Возникает мысль о статике формы, но не о статичности, ибо архитектоника первой части Симфонических танцев покоится на двух основаниях, включающих два аффекта. Без разработки — фактически без полемичности: смирение и принятие «тяжкого креста», вне попыток опровержения, как и в первой части Третьей симфонии. Отсутствие заключительной партии позволяет констатировать «замкнутость» главной и побочной зон. Первая часть — построение из четырех разделов: небольшое вступление, экспозиция, переходящая к репризе и кода. Только элементы сонатности: индивидуальная форма продиктована смысловыми константами. Кульминационный эпизод перед репризой соотносится с «дьявольским скерцо» из Шестой симфонии Чайковского, а кода

подобна порталу в принципиально другое измерение: партия струнных на фоне «небесных» колористических инструментов создают эффект потустороннего.

Вторая часть — облик потерянной России; траурная медь как символ конца и надвигающегося страшного суда. Троекратный медный призыв подобен сумеречному свечению «ростральных колонн», условно «указывающих» путь медленной лодке как на полотне Бёклина «Остров мертвых». Одинокий английский рожок, мрачный вальс — мелькают и сменяются разные образы, фрагменты воспоминаний, окутанные холодом.

Вальс — обобщение русского мира, воспоминание о дореволюционной России. Необходимо прочертить непрерывную линию эволюции трагического, прежде всего, сближающую Рахманинова и Чайковского: показательны существенные изменения в трактовках вальса. В отличие от Чайковского вальс у Рахманинова появляется только эпизодически и не занимает доминирующих позиций как одна из опор в художественном мироощущении. Однако даже небольшой частный пример содержит интересные пересечения: шопеновско-скрябинский дух раннего Вальса оп. 10 № 2 (ил. 14, 15) наполняется меланхолией в стиле Чайковского (ил. 16):



Ил. 14. С. В. Рахманинов. Вальс оп. 10 № 2, тт. 1–4

Fig. 14. Sergei Rachmaninoff, *Waltz* op. 10 no. 2, meas. 1–4

Ил. 15. А. Н. Скрябин. Мазурка оп. 3 № 4, тт. 1–4

Fig. 15. Alexander Scriabin, *Mazurka* op. 3 no. 4, meas. 1–4



Илл. 16. С. В. Рахманинов. Вальс op. 10 № 2, тт. 41–46

Fig. 16. Sergei Rachmaninoff, *Waltz* op. 10 no. 2, meas. 41–46

Русская адаптация западноевропейского вальса XIX века началась еще с М. И. Глинки («Вальс-фантазия» выходит за пределы романтической танцевальности), а позднее именно Чайковский достигнет вершины в музыкальном выражении сущности глубокого лирического чувства. Вальс постоянно сопровождает Чайковского и окончательно обретает оригинальную жанровую принадлежность как специфически русская сфера лирики. Чайковский словно обзревает «век вальса», русского вальса, предчувствуя в итоге и личную трагедию, и трагедию России. Вальс эволюционирует и «сопровождает» историко-культурный процесс, мрачнеет, наполняется скорбными интонациями, выросшими отчасти и из коды «Вальса-фантазии» Глинки.

Вальсовый *fis-moll* ный эпизод из второй части Третьего концерта Рахманинова содержит провидение дальнейших фатальных исторических событий, однако еще окружен теплотой «барской усадьбы» — как в вальсах из Серенады для струнного оркестра op.48 (1880) и из Второй сюиты для симфонического оркестра op. 53 (1883) Чайковского.

Фактурные принципы, тематическое ядро вальсового *Divertimento* из Первой сюиты op. 43 (1878) Чайковского, по существу, противоречат бытовой танцевальной природе, создается иллюзия танца. Сквозь вальсовость как полумистическое кружение проявляется объединяющая Чайковского и Рахманинова идея смерти. В зоне взаимодействия сливаются скорбный средний эпизод пятидольного вальса из Шестой симфонии и вторая часть Симфонических танцев. Именно вальсовый лирический центр окутан трагизмом.

Отблеск мистицизма усиливается в последних тактах второй части Симфонических танцев, близких Адскому коло и Чернобогу из «Млады», симфоническому эпизоду «Сеча при Керженце» из «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова и «Ночи на Лысой горе» Мусоргского: вновь у Рахманинова объединяются музыкальные идеалы московской и петербургской композиторских школ.

Финал — синтетический, как и в Третьей симфонии. Область доминирования мистического: inferнальные колокола, интонации основной темы финала Первой симфонии, напоминающие образы шабаша ведьм и отголоски оркестровки «Ночи на Лысой горе» — черты стиля петербургской школы. Оперно-сценические элементы — как метафорический театр: фантастическое и реальное не имеют четкой границы. *Dies irae* кристаллизуется у струнной группы на основе главной темы, затем «танец смерти» завладевает симфоническим простором: раздается «стук костей», как в финале Фантастической симфонии Берлиоза. Сарказм, гротеск, крайне редко встречающиеся у Рахманинова, дополняются ламентозностью струнных финала Шестой симфонии Чайковского с ощущением малеровского «холода» и темной ауры «Пиковой дамы». Итоговость творческой эволюции Рахманинова невозможна без цыганско-мистических элементов «рахманиновской восточности» в среднем эпизоде, затухающем на погружении в состояние «вечного сна». Далее резкий переход к динамическому завершающему эпизоду: мелькают острые блики *Dies irae*, эмоциональная температура возрастает. Открывается картина Страшного суда: жесткая медь, роковые удары там-тама, как в Первой симфонии, дробь малого барабана напоминают последнюю часть Третьей симфонии. Финал Симфонических танцев словно обрывается троекратным ударом там-тама с *tutti*, ибо «подлинное окончание» находится уже за пределами брэнного мира...

Симфонические танцы — квинтэссенция творчества Рахманинова, полное слияние ранее заявленных элементов со всеобъемлющим доминированием трагического начала как условное «повторение» драматургии Первой симфонии: мотив *Dies irae*, «рахманиновская восточность», включающая цыганско-мистический аффект, интонации древнерусского литургического песнопения и русской протяжной песни, изначально представленные в Первой симфонии; русское народное причитание, «впавленное» в сквозной лейтмотив Второй симфонии как символ скорби; «потусторонняя тематика» петербургского и московского жанрово-стилистического «происхождения»; западноевропейские «inferнальные черты» — бесчинство нечисти, отсылающее к мрачным эпизодам произведений Берлиоза и Малера; «черный» вальс, напоминающий о трагических вальсах Чайковского, как «траурный занавес» над старым русским миром.

Подобно Н. К. Метнеру, создавшему Фортепианный квинтет как мирскую «обитель» христианства с целью «сберечь» старый мир от резких вызовов современности в художественном и историческом плане, Рахманинов достиг «созвучия» Запада и Востока на русской почве, а петер-

бургский и московский композиторские стили «объединились» как единый музыкальный «код» России.

Сложные пересечения и взаимопроникновения художественных идеалов российских музыкальных столиц как условное воплощение двух путей к пониманию подлинной сущности русской музыки — в глобальном масштабе есть отражение всеобщей картины сближения западных и восточных тенденций на просторе России. Единение четырех элементов музыкального языка в индивидуальном космосе позволяет представить Рахманинова как одного из вершинных выразителей музыкальной России.

Композиторский принцип «вплавления» — попытка «принять» Россию в подлинной красоте и целостности; погружение в «генетическую зону» русской музыки без отрицания отдельных составляющих; признак стремления к гармоничности и сбалансированности, позволившей внутренне противостоять неустойчивости времени «великого перелома» 1917 года и последующих событий русской и мировой истории. Рахманинов отобразил исторический надлом сквозь личностную призму и сохранил творческую гармонию. Фигура Рахманинова как феномен культуры «смягчает» ожесточенность времени гармонией именно «русского свойства», подтверждая тезис XIX века о священном предназначении России в глобальном процессе историко-культурной эволюции.

Литература

- [1] Валькова 2011 — *Валькова В. Б.* Большая русская симфония как феномен культуры рубежа XIX–XX веков // Музыкальная академия. 2011. № 2. С. 10–13.
- [2] Валькова 2015 — *Валькова В. Б. С. В. Рахманинов и музыкальная Москва: 1880–1890-е годы* // Вестник славянских культур. 2015. № 4 (38). С. 182–205.
- [3] Валькова 2016 — *Валькова В. Б.* Первая симфония С. В. Рахманинова: «точка невозврата» // С. В. Рахманинов и русская музыкальная культура его времени: сб. ст. Изд. 2-е, испр. / Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», Гос. ин-т искусствознания; отв. ред. И. Н. Вановская. Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2016. С. 43–56.
- [4] Дурандина 2008 — *Дурандина Е. Е.* О Первой симфонии Рахманинова в контексте симфонизма XX века // Рахманинов — национальная память России: материалы IV Междунар. науч.-практ. конф., 26–28 мая 2008 г. / Упр. культуры и арх. дела Тамб. обл.; Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова; отв. ред. И. Н. Вановская. Тамбов: Музей-усадьба «Ивановка», ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2008. С. 76–80.
- [5] Кандинский 1989 — *Кандинский А. И.* «Симфонические танцы» Рахманинова (к проблеме историзма) // Советская музыка. 1989. № 2. С. 92–100.
- [6] Келдыш 1995 — *Келдыш Ю. В.* Последнее произведение Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): материалы науч. конф.

- 10–12 мая 1993 г.: сб. ст. / ред.-сост. А. И. Кандинский. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. С. 8–15. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 7).
- [7] Назайкинский 1995 — *Назайкинский Е. В.* Символика скорби в музыке Рахманинова (к прочтению Второй симфонии) // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): материалы науч. конф.: сб. ст. / ред.-сост. А. И. Кандинский. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. С. 29–41. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 7).
- [8] Рахимова 2013 — *Рахимова Д. А.* Ориентализм в музыке С. В. Рахманинова. Волгоград: МИРИА, 2013. 208 с.
- [9] Скафтымова 1976 — *Скафтымова Л. А.* Третья симфония Рахманинова // Музыкальная жизнь. 1976. № 11. С. 8–9.
- [10] Скафтымова 1995 — *Скафтымова Л. А.* О Dies irae у Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): материалы науч. конф.: сб. ст. / ред.-сост. А. И. Кандинский. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. С. 84–90. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 7).
- [11] Фролов 1995 — *Фролов С. В.* Рахманинов в Петербурге // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): материалы науч. конф.: сб. ст. / ред.-сост. А. И. Кандинский. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. С. 73–83. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 7).

© Д. И. Топилин, 2021

Сведения об авторе

Топилин, Даниил Игоревич

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3266-4947>

SPIN-код: 7635-5759

e-mail: d.i.topilin@gmail.com

Кандидат искусствоведения (2019), доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных

121069 Москва, ул. Поварская, д. 30–36

Sergei Rachmaninoff — Harmony of West and East

Topilin, Daniil I.

Gnesins Russian Academy of Music
30–36 Povarskaya St., Moscow 121069, Russia

Abstract. Article is dedicated to one of the “eternal themes” of Russian musicology. An attempt is made again to correlate the artistic ideals of Moscow and St. Petersburg in the works of Sergei Rachmaninoff on the example of major symphonic works. Research is focused on four elements of Rachmaninoff’s musical language, united in the individual creative cosm¹⁴. The First Symphony appears as a landmark work with a presentiment of fatal events in the Russian history and the further evolution of composer’s thinking. The connection between the concept of the First Symphony and the artistic and stylistic solution of the later symphonic works is emphasized. Symphonic dances are interpreted as the quintessence of Rachmaninoff’s art due to fusion of previously announced elements with the all-encompassing dominance of the tragic beginning — a conditional “repetition” of the drama of the First Symphony.

Keywords: *Sergei Rachmaninoff, West and East in Russian music, Petersburg and Moscow composer styles, First Symphony by Rachmaninoff, “Rachmaninoff’s East”, Symphonic dances.*

Submitted on: 12.04.2021

Published on: 15.09.2021

For citation: *Topilin, Daniil I.* “Sergei Rachmaninoff — Harmony of West and East”. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 3 (2021), pp. 74–94 (in Russian).

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.005>.

Works Cited

- [1] Val’kova, Vera B. (2011). “Bol’shaya russkaya simfoniya kak fenomen kul’tury rubezha XIX–XX vekov” [“The Great Russian Symphony as a Cultural Phenomenon at the Turn of the 19th–20th Centuries”]. In *Muzykal’naya akademiya [Music Academy]*, no. 2 (2011), pp. 10–13 (in Russian).
- [2] Val’kova, Vera B. (2015). “S. V. Rachmaninoff i muzykal’naya Moskva: 1880–1890-e gody” [“Sergei Rachmaninoff and Musical Moscow: 1880–1890s”]. In *Vestnik slavyanskikh kul’tur [Bulletin of Slavic Cultures]*, no. 4 (38) (2015), pp. 182–205 (in Russian).
- [3] Val’kova, Vera B. (2016). “Pervaya simfoniya S. V. Rachmaninova: ‘tochka nevozvrata’” [“The First Symphony by Sergei Rachmaninov: ‘point of no return’”]. In *S. V. Rachmaninoff i russkaya muzykal’naya kul’tura ego vremeni [Sergei Rachmaninoff and*

¹⁴ EDITORIAL NOTE: The term was introduced by the author of this article.

- Russian musical culture of his time*): Collection of works, 2nd edition, *corrected*. Museum-Estate of Sergei Rachmaninoff “Ivanovka”, State Institute of Art Studies, responsible organization; Irina N. Vanovskaya, executive editor. Tambov: Izdatel'stvo Pershina R. V., pp. 43–56 (in Russian).
- [4] Durandina, Elena E. (2008). “O Pervoy simfonii Rachmaninova v kontekste simfonizma XX veka” [“About Rachmaninoff’s First Symphony in the context of 20th century symphonism”]. In *Rachmaninov — natsional'naya pamyat' Rossii: materialy IV Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (Tambov, 26–28 maya 2008 g.)* [Sergei Rachmaninoff — the national memory of Russia: Proceedings of the IV International scientific and practical conference (Tambov, May 26–28, 2008)], Department of Culture and Archival Affairs of the Tambov Region, Tambov State Music and Pedagogical Institute named after Sergei Rachmaninoff, responsible organization; Irina N. Vanovskaya, executive editor. Tambov: Muzey-usad'ba “Ivanovka”, TGMPI im. S. V. Rakhmaninova, pp. 76–80 (in Russian).
- [5] Kandinsky, Aleksey I. (1989). “Simfonicheskie tantsy' Rachmaninova (k probleme istorizma)” [“Rachmaninoff’s ‘Symphonic Dances’ (to the problem of historicism)”]. In *Sovetskaya muzyka*, no. 2 (1989), pp. 92–100 (in Russian).
- [6] Keldysh, Yuriy V. (1995). “Poslednee proizvedenie Rachmaninova” [“Rachmaninoff’s last work”]. In S. V. *Rachmaninoff. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873–1993)* [Sergei Rachmaninoff. To the 120th anniversary of his birth (1873–1993)]: Proceedings of a scientific conference (10–12 May 1993), Moscow State Tchaikovsky Conservatory, responsible organization; Aleksey I. Kandinsky, drafting editor. Moscow: MGK im. P. I. Tchaikovskogo, pp. 8–15. (Nauchnye trudy Moskovskoy konservatorii [Scientific works of the Moscow Conservatory]. Collection 7) (in Russian).
- [7] Nazaykinskiy, Evgeniy V. (1995). “Simvolika skorbi v muzyke Rachmaninova (k prochteniyu Vtoroy simfonii)” [“The symbolism of grief in the music of Rachmaninoff (to the reading of the Second Symphony)”]. In S. V. *Rachmaninoff. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873–1993)* [Sergei Rachmaninoff. To the 120th anniversary of his birth (1873–1993)]: Proceedings of a scientific conference (10–12 May 1993), Moscow State Tchaikovsky Conservatory, responsible organization; Aleksey I. Kandinsky, drafting editor. Moscow: MGK im. P. I. Tchaikovskogo, pp. 29–41. (Nauchnye trudy Moskovskoy konservatorii [Scientific works of the Moscow Conservatory]. Collection 7) (in Russian).
- [8] Rakhimova, Dil'bar A. (2013). *Orientalizm v muzyke S. V. Rachmaninova* [Orientalism in the music of Sergei Rachmaninoff]. Volgograd: MIRIA, 208 p. (in Russian).
- [9] Skaftymova, Lyudmila A. (1976). “Tret'ya simfoniya Rachmaninova” [“Rachmaninoff’s Third Symphony”]. In *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life], no. 11 (1976), pp. 8–9 (in Russian).
- [10] Skaftymova, Lyudmila A. (1995). “O ‘Dies irae’ u Rachmaninova” [“About ‘Dies irae’ at Rachmaninoff”]. In S. V. *Rachmaninoff. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873–1993)* [Sergei Rachmaninoff. To the 120th anniversary of his birth (1873–1993)]: Proceedings of a scientific conference (10–12 May 1993), Moscow State Tchaikovsky Conservatory, responsible organization; Aleksey I. Kandinsky, drafting editor. Moscow: MGK im. P. I. Tchaikovskogo, pp. 84–90. (Nauchnye trudy Moskovskoy konservatorii [Scientific works of the Moscow Conservatory]. Collection 7) (in Russian).

- [11] Frolov, Sergey V. (1995). “Rachmaninov v Peterburge” [“Rachmaninoff in Saint Petersburg”]. *S. V. Rachmaninoff. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873–1993) [Sergei Rachmaninoff. To the 120th anniversary of his birth (1873–1993)]: Proceedings of a scientific conference (10–12 May 1993)*, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, responsible organization; Aleksey I. Kandinsky, drafting editor. Moscow: MGK im. P. I. Tchaikovskogo, pp. 73–83. (Nauchnye trudy Moskovskoy konservatorii [Scientific works of the Moscow Conservatory]. Collection 7) (in Russian).

© Daniil I. Topilin, 2021

About the Author

Topilin, Daniil I.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3266-4947>

SPIN-код: 7635-5759

e-mail: d.i.topilin@gmail.com

PhD (Arts, 2019), Associate Professor of the Music History Department at the Gnesins Russian Academy of Music

30–36 Povarskaya St., Moscow 121069, Russia



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)