

**Кизин Михаил Михайлович**

канд. искусствоведения, профессор  
ГБОУ ВО г. Москвы «Московский государственный  
институт музыки им. А.Г. Шнитке»  
г. Москвы

## **АСПЕКТЫ КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ С.В. РАХМАНИНОВА**

*Аннотация:* одной из уникальных явлений в камерно-вокальном искусстве является творчество С.В. Рахманинова, которое является непреходящей ценностью мировой сокровищницы камерно-вокальной музыки. Анализ аспектов композиторского стиля актуализирует тему статьи, связанную с непрерывно пополняемой, обновляемой и расширяющейся базой исполнительских трактовок вокально-камерного творчества, а именно романсов С.В. Рахманинова.

*Ключевые слова:* композитор, произведение, романс, певец, мелодия, романтический стиль.

Русское музыкальное искусство в пространстве художественной культуры XX столетия ввело много новаций, которые совершили мировой резонанс, вызвавший радикальное обновление мировой музыкальной культуры: «Русская музыка выступает в качестве инициатора обновления мировой музыкальной культуры, как в области художественной речи, так и в понимании границ и возможностей музыки в целом» [1, с. 11]. В этом контексте творчество Сергея Рахманинова имеет особую окраску: с одной стороны наблюдается совершенная интегрированность в исполнительский западный мир (в сознании которого он, кстати, так и остался как пианист), с другой, – Рахманинов занимает место своеобразного носителя Прекрасного, Гармонии Красоты в собственной композиторской деятельности. При внешней каноничности, традиционности музыкального языка, характерный славянский интерес к духовно-нравственным проблемам приобретает у Рахманинова оттенок экзистенциально-исповедального, что особенно обнаружено в зарубежный период жизни и творчества. Так, «слезы, опла-

кивание гибели православной Родины, наполняют эсхатологические «Послеоктябрьские» опусы Рахманинова: появляются образы и темы-оборотни, развитие которых превращает благородную аскезу в тупую механистичность» [5, с. 51].

Сергей Васильевич Рахманинов относится к величайшим русским композиторами, признанных во всем мире. Кроме того, он прославился как один из лучших пианистов своего времени, был выдающимся педагогом, много сил отдал также дирижерской деятельности. Его многогранный талант сформировался в весьма сложный период, на переломе XIX–XX вв., во время «больших перемен» в политике, общественной жизни, науке и искусстве. Как и его ровесник Александр Скрябин, и некоторые другие современники в мире искусства – поэты-символисты, акмеисты, футуристы, среди которых наибольшую славу получили Александр Блок, Валерий Брюсов, Дмитрий Мережковский, Константин Бальмонт, Зинаида Гипиус, как художники – участники группировки «Мир искусства» (Константин Сомов, Александр Бенуа, Игорь Грабарь), и как Николай Рерих, Рахманинов остро почувствовал напряженный духовный пульс «конца века». Однако он нашел свой неповторимый путь художественного осмысления болезненных проблем своего времени. Это время известный еще под названием эпохи «больших сумерек человеческой безопасности», как охарактеризовал ее известный английский писатель-фантаст Герберт Уэллс.

По многим сущностным признакам своего мировоззрения Рахманинов может выдаваться на первый взгляд крайне «несовременным» художником. Он никогда так и не сумел воспринять всеобщего восхищения радикальными новациями того времени, не ставил себе цель осуществить такой эксперимент, который бы шокировал широкую публику, подобно некоторым своим российским и зарубежных современникам. Свои «старомодные» убеждения, то есть поклонение идеалам красоты, высокой духовности, верности национальной традиции, он отстаивал до конца. Даже условия американской эмиграции, захваченной всем экстравагантным, не заставили композитора предать их.

Если попытаться определить основные принципы композиторского стиля Рахманинова, то неизбежно придется обратиться не только к его современности,

но и к предварительному этапу в истории мирового искусства. Начать следует с основ романтической эстетики, притом именно к тому кругу романтизма, которое сформировалось несколько позже, и приходится на вторую половину XIX в. Этот круг неразрывно связан с некоторыми вновь созданными национальными композиторскими школами, среди них прежде всего: польской, украинской, испанской, норвежской, финской и другими. Они формировались в государствах, которые именно в то время особенно остро почувствовали потребность в утверждении своей независимости. Ведь известно, что вторая половина XIX в. – время активных национально-освободительных движений во многих странах.

Вся история романтического направления – это бесконечный поиск идеала. Движение к идеальному, настоящего является для романтиков равнозначным движению к целостности бытия и единства, а следовательно, и к истокам.

До XIX в. изучение истории и прошлого, условно говоря, проходило в первую очередь под лозунгом «что было» (в аспекте хронологической последовательности событий). В рамках романтической историографии актуальным становится вопрос не «что было», а «как это было». Главным предметом интересов романтиков стала связь настоящего с прошлым и будущим, а значит точкой соотношения времен было настоящее – Новейшее время. Романтики пытались не просто возвращаться в прошлое, а пережить и переосмыслить его в настоящем.

Историзм мышления невольно влиял на изменение стилистических направлений в искусстве, решительно доминировал в произведениях романтической беллетристики, отображался в выборе поэтических тем, в развертывании сюжетов театральной драматургии и в проявлении новых творческих идей монументального и жанровой живописи. И если одних представителей романтизма захватывало воспроизведения и обновления трактовка исторических сюжетов, то другие вступали в особый диалог с прошлым, сознательно формируя на основе его изучения свой, новое мировоззрение. В контексте музыкального искусства данная тенденция нашла свое отражение не только в растущем интересе художников к музыкальной культуре барокко, Ренессанса, но и в устойчивых намерениях ин-

корпорировать в современное произведение художественный опыт прошлых поколений. Такая историческая ретроспекция стала основой формирования нового типа музыкально-исторического сознания.

Стоит отметить, что как и романтизм в целом, так и историзм романтизма – явления довольно неоднородны. Обращение романтиков-художников к истории и традициям прошлого имело под собой различные предпосылки и получило в музыкальной культуре разных идейного содержания. С одной стороны, историческое прошлое вдохновляло романтиков на создание и становились на службу прогресса. С другой – прошлое стало своеобразным «убежищем» для тех, кто с оговоркой относился к идее создания «нового» искусства.

Волна романтизма задела и русскую музыку (то есть, в рамках имперского государства, в которой вопрос национального самоутверждения не стоял), если принимать во внимание творчество А. Рубинштейна, и больше всего – П.И. Чайковского. Конечно, в русской культуре она имела иную окраску, чем в национальных «неимперских» школах. Опора на фольклор для русских романтиков была не так важна. Более яркое национальное направление музыкального творчества и опора на фольклор демонстрировали представители «Могучей кучки», довольно далеки от европейских романтических принципов, следуя неповторимости пути своего культурного развития. «Романтическая ориентация в тогдашнем русском искусстве неразрывно связана со стремлением «вписать» российскую музыку в контекст европейской, как ее неотъемлемую часть. Она проявлялась в переплетении элементов национального – общеевропейского на разных уровнях: и на уровне выбора тем и образов, и в выразительной системе» [6, с. 7].

Практически все авторы, которые рассматривали музыкальное творчество С.В. Рахманинова, сходятся в рассуждениях о том, что эстетическим подтекстом стилевых поисков композитора было стремление «обобщать русскую жизнь, подытожить опыт русской классической культуры» [3, с. 156]; эту особенность стиля Рахманинова очень часто называют «почвенностью» и она лучше объяснена Б. Асафьевым, который, в частности, отмечал, что музыкальные инто-

нации Рахманинова имеют огромный размах; «развиваясь от интонаций трагической скорби, они достигают уровня величаво торжественной радости. Достижение подобного эмоционального уровня торжества, возвышенности» [3, с. 156], характерно для большинства камерно-вокальных произведений Рахманинова.

Так, в упорных ритмах Рахманинова воплощается всегдашнее русское состояние – быть на чеку, что сплетается с «мирными радостями быта» и выражает особую атмосферу душевной настороженности. Данное настороженное состояние находит выражение в постоянных резких динамических перепадах, в волнообразном развитии и, конечно же, в тревожном звоне колокола. Дзвоннистость вплетается в музыкальную ткань во всевозможных проявлениях – в ритморисунках, в ритмогармониях – и служит раскрытию психологических состояний «встревоженного человека».

В то время, как в русском музыкальном искусстве наступила эпоха «ущемления мелодического принципа формирования музыки» [4, с. 294.] музыкальное дарование Рахманинова, как композитора-мелодиста, все время расцветало. Как отмечает Б.С. Асафьев: «...весь тематизм Рахманинова насквозь пронизан дыханием мелодической свежести ...» [4, с. 294.].

Важно подчеркнуть, используя богатый арсенал различных истоков русской национальной музыки, Рахманинов уникальным образом воплощает эти черты в своем творчестве. «Русское в музыке Рахманинова то, что было ее мелодическим становлением, впитано им было из всего любимого им русского окружения...» [4, с. 294.].

Особое обаяние мелоса Рахманинова заключено в его сосредоточенном «развороте». Его музыкальные интонации имели огромный размах; развиваясь от интонаций трагической скорби, они достигают уровня величаво торжественного ликования.

М. Арановский так представил особенности позднеромантической мелодической культуры:

– высказывание моделируется как сиюминутное, спонтанно, организованное вопреки правилам, стихийно;

– мелодическое высказывание разворачивается как живой и непредсказуемый процесс интонирования, а смысловая палитра наполняется множеством ранее существовавших высказываний;

– для позднеромантических высказываний особенно важен в момент интерпретации, подчас коренным образом меняющей структуру мелоса [2, с. 114].

Все эти характеристики четко выражают особенности мелодической концепции С.В. Рахманинова.

### ***Список литературы***

1. Арановский М. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры 20 века / М. Арановский // Русская музыка и XX век. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1997. – С. 7–24.

2. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. – М.: Композитор, 1999. – 343 с.

3. Асафьев Б.В. С.В. Рахманинов / Б.В. Асафьев // Избранные труды. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – 471 с.

4. Асафьев Б.С. Асафьев Б.В. С.В. Рахманинов / Б.В. Асафьев // Избранные труды. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – С. 294.

5. Бородин Б. С.В. Рахманинов и русская зарубежная культура: мотив изгнания / Б. Бородин // Композитор и исполнитель: Очерки. – Пермь, 2001. – С. 50–60.

6. Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н.П. Корыхалова. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.