

КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ ПСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ
ГБПОУ «ПСКОВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ
им. Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА»

МЕЖДУНАРОДНАЯ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ

ТВОРЧЕСТВО
С. В. РАХМАНИНОВА
И СОКРОВИЩА СЕРЕБРЯНОГО
ВЕКА

(К 150-ЛЕТИЮ КОМПОЗИТОРА)

СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ

ПСКОВ
2023

Издается по решению
оргкомитета конференции

Редактор-составитель

Н. В. Кашеварова

Редакционная коллегия

Л. Н. Никитина, Н. В. Кашеварова

Статьи и материалы: Международная научно-практическая конференция «Творчество С. В. Рахманинова и сокровища Серебряного века» (к 150-летию композитора). – Ред.сост. Кашеварова Н. В. – Псков: Логос, 2023. – 220 с.

© ПОКИ им. Н. А. Римского-Корсакова, 2023

© ООО «Логос», 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Разумовская А. Г.

С. В. Рахманинов в восприятии И. А. Бунина и его близких 5

Грищенко Н. Г.

С. Рахманинов и грамзапись 18

Куркова-Пёти Е.

Рахманинов и Франция: о жизни композитора в годы эмиграции 25

Никитина Л. Н.

Мифологемы и символы Серебряного века в вокально-симфонической поэме С. В. Рахманинова «Колокола» 32

Иванова Е. Г.

Весна Сергея Рахманинова 43

Лаптева Т. А.

Третья симфония Рахманинова, «Симфония странствий», II часть 51

Михеева М. В.

Роль Александра Зилоти в творческой судьбе молодого Рахманинова 62

Гаранова А. Г.

Особенности жанра концертного этюда в России: от А. Г. Рубинштейна к С. В. Рахманинову 73

Гусаков Д. А.

Преемственность европейских исполнительских традиций (Лист – Рубинштейн – Зилоти) в становлении Рахманинова-пианиста 82

Богод И.

А так ли сложен Рахманинов? Чего не хватает пианистам в исполнении крупной формы Рахманинова (на примере *Второй* сонаты) 87

Иванов В. С.	
С. В. Рахманинов. Вариации на тему Корелли op.42 для фортепиано. Образность и исполнительская трактовка ..	116
Прокофьева А. С.	
Образ Пульчинеллы – Полишинеля в фортепианных циклах А. С. Аренского и С. В. Рахманинова	126
Лаппо В. О.	
Неоконченный струнный квартет №2 в контексте творческих поисков раннего периода творчества С. В. Рахманинова	136
Савчук И. В.	
С. В. Рахманинов. Днесь спасение души	143
Фёдорова П. В.	
Сергей Васильевич Рахманинов и Николай Андреевич Римский-Корсаков, история взаимоотношений	148
Зорина А. С.	
Сергей Васильевич Рахманинов и Сергей Сергеевич Прокофьев – конкуренция и взаимовлияние	155
Степанникова М. Е.	
Тема лебедей в музыке Серебряного века	160
Васильев В. И.	
Влияние Серебряного века на творчество Псковских архитекторов	166
Алексеева О. А.	
Хорошо забытое старое. Художник Денисов Василий Иванович (1862 – 1921)	179
Галицкая И. А.	
Серебряные предметы конца XIX – начала XX века из собрания Псковского музея-заповедника	188
Петрова З. В.	
Искусство книжной графики Серебряного века	211

Разумовская Аида Геннадьевна
профессор кафедры филологии, коммуникаций
и русского языка как иностранного
Псковского государственного университета,
доктор филологических наук

С. В. РАХМАНИНОВ
В ВОСПРИЯТИИ И. А. БУНИНА
И ЕГО БЛИЗКИХ

История взаимоотношений и творческие контакты двух классиков русского искусства XX в. – С. В. Рахманинова и И. А. Бунина – уже не раз становились предметом научных исследований [1; 9]. Многие сближало этих величайших художников своего времени, поэтически и музыкально отразивших русскую национальную картину мира, озвучивших свою ностальгию по России. В данной работе рассматривается образ композитора, запечатленный в мемуарных и эпистолярных заметках Бунина и его ближайшего окружения.

И. Бунин на склоне лет вспоминал знакомство с С. Рахманиновым, состоявшееся в 1900 году: «При моей первой встрече с ним в Ялте произошло между нами нечто подобное тому, что бывало только в романтические годы молодости Герцена, Тургенева, когда люди могли проводить целые ночи в разговорах о прекрасном, вечном, о высоком искусстве.

Впоследствии, до его последнего отъезда в Америку, встречались мы с ним от времени до времени очень дружески, но все же не так, как в ту встречу, когда, проговорив чуть не всю ночь на берегу моря, он обнял меня и сказал: “Будем друзьями навсегда!”

Уж очень различны были наши жизненные пути, судьба все разъединяла нас, встречи наши были всегда

случайны, чаще всего недолги, и была, мне кажется, вообще большая сдержанность в характере моего высокого друга.

А в ту ночь мы были еще молоды, были далеки от сдержанности, как-то внезапно сблизились чуть не с первых слов, которыми обменялись в большом обществе, собравшемся, уже не помню почему, на веселый ужин в лучшей ялтинской гостинице “Россия”. Мы за ужином сидели рядом, пили шампанское Абрау-Дюрсо, потом вышли на террасу, продолжая разговор о том падении прозы и поэзии, что совершалось в то время в русской литературе, незаметно спустились во двор гостиницы, потом на набережную, ушли на мол, – было уже поздно, нигде не было ни души, – сели на какие-то канаты, дыша их дегтярным запахом и той какой-то совсем особой свежестью, что присуща только черноморской воде, и говорили, говорили все горячее и радостнее уже о том чудесном, что вспоминалось нам из Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Майкова...

Тут он взволнованно, медленно стал читать то стихотворение Майкова, на которое он, может быть, уже написал тогда или только мечтал написать музыку:

Я в гроте ждал тебя в урочный час.
Но день померк: главой качая сонной,
Заснули тополи, умолкли гальционы:
Напрасно!.. Месяц встал, серебрился и угас;
Редела ночь; любовница Кефала,
Облокотясь на рдяные ворота
Младого дня, из кос своих роняла
Златые зерна перлов и опала
На синие долины и леса...» [2]

Как видим, Бунин отметил романтическую восторженность молодого Рахманинова, его любовь к

классической поэзии. По всей вероятности, оба друга были очарованы антологическим стихотворением А. Майкова как образцом классической поэзии (но не новаторским романсом Н. А. Римского-Корсакова, хотя и художественно совершенным¹). В то же время Бунин упоминает сдержанность в характере композитора. В предреволюционные годы они редко встречались и писали друг другу только по особым поводам [6, с. 542]. Зато немало общались в эмиграции.

Об отношении С. В. Рахманинова к Бунину известно со слов младшей дочери композитора Татьяны Сергеевны: «Он, по-моему, прекрасно относился, очень любил Ивана Алексеевича, <...> любил его стихотворения, рассказы, говорил, что Иван Алексеевич все по-особенному слышит, рассказывал даже, как он поправил какое-то слово, когда отец читал, и научил его, как его произносить нужно, — и о внутренней музыкальности его стихов говорил, и о том, как Иван Алексеевич читал вслух» [6, с. 543].

В сентябре 1906 года, фактически в один день, Рахманинов создал два драматических романса на стихи Бунина – «Ночь печальна» (стихотворение «Ночь печальна, как мечты мои...», 1900) и «Я опять одинок» (стихотворение «Как светла, как нарядна весна!», 1899). Сопоставление поэтических и музыкальных текстов дает возможность понять различие мироощущений двух конгениальных личностей. Бунинские произведения отличает

¹ Романс «Я в гроте ждал тебя» Н. А. Римского-Корсакова о несостоявшемся любовном свидании, написанный в год смерти поэта А. Н. Майкова (1897), – технический и художественно оправданный эксперимент композитора. В поисках средства создать у слушателей иллюзию погружения в условную античность композитор впервые в России использует модальную технику и технику рядов. См.: Двоскина Е. Римский-Корсаков за работой // Искусство музыки: теория и история. – 2015. № 13. – С. 124-131.

«радость бытия», страстный порыв к счастью (любовь у Бунина дает человеку выход из земной реальности в иное измерение), но и предрешенность одиночества. В музыке Рахманинова звучат одиночество, невозможность счастья, примирение с судьбой и скорбь. Музыковедческий анализ позволяет сделать вывод: «личность Бунина проявляется в мотивах печали и одиночества, личность Рахманинова раскрывается палитрой мотивов, подчеркивающих трагическое мироощущение» [1, с. 406]. Размышляя над авторским музыкальным лейтмотивом, исследователи отмечают характерную для композитора «интонационную формулу»: «В написании имени и фамилии композитора — Sergei Rachmaninoff — присутствуют музыкальные звуки: e-g-e; a-c-h; a-f-f. Эти три мотива могут служить авторским комментарием звучания музыки, изображающим предмет мысли (мотив e-g-e — выражение сдержанности и глубокой печали; a-c-h — мотив мечты, a-f-f — мотив остановки во времени). В имени композитора звуки e-g-e — воплощение сдержанности, печали и одиночества» [1, с. 401]. По-видимому, чуткий и немногословный Бунин, говоря о «большой сдержанности в характере» своего «высокого друга», имел в виду внутреннюю трагедию Рахманинова.

Супруга писателя Вера Николаевна со всеми подробностями описала встречи с композитором уже во Франции. Их знакомство состоялось 12 сентября 1926 года: «В шестом часу приехал Рахманинов. Посидел около часу. Он с семьей в Канн. Большая вилла, своя машина, на которой они приехали из Германии. Он очень мне понравился. Очень прост и приятен. <...> По-видимому, к Яну относится очень хорошо. <...> Рахманинов пришел без шапки, в коричневой фуфайке, парусиновых туфлях. Забыл портсигар» [3, с. 131]. Бунина отметила приятное

впечатление от знакомства, простоту в общении, одевание гостя, его некоторую рассеянность, но главное – пронизательно оценила доброе отношение к своему мужу. Простота и доброжелательность Рахманинова и членов семьи подчеркнуты и в других ее записях 1926 и 1930 годов: «...он, как всегда, прост, мил и благостен» [3, с. 184], «от всей семьи осталось необыкновенно приятное и легкое впечатление» [3, с. 132]. Со свойственной Вере Николаевне точностью передается основной смысл бесед, в которых отражаются расхождения в отношении к Чехову и Толстому. Так, 24 сентября 1926 года она пишет: «Вспоминаю обед у Рахманиновых. <...> Трогательное отношение к Чехову. Все просил Яна порыться в памяти и рассказать об Антоне Павловиче. Ян кое-что рассказал. – Рахманинов <...> очень заразительно смеялся. Рассказал, что когда он еще был совершенно неизвестным, он в Ялте аккомпанировал Шляпину. Чехов сидел в ложе. В антракте он подошел к нему и сказал: “А знаете, вы будете большим музыкантом”».

– Я сначала не понял и удивленно посмотрел на него, – продолжал Сергей Васильевич, – а он прибавил: “У вас очень значительное лицо”. – Вы понимаете, что тогда значили для меня слова Чехова. А музыки Антон Павлович не понимал. Он предлагал мне потом написать что-то к “Черному монаху”».

Толстого Рахманинов не любит. <...> Ян старается показать всю трагедию Льва Николаевича, но мне кажется, его слова до Рахманинова не дошли» [3, с.132].

Встречи двух выдающихся современников продолжились летом 1930 года. 2 августа Вера Николаевна записывает: «А дома нас ждали гости – Рахманиновы, приехавшие на неделю сюда в своей машине. Он был в отличном сером костюме и новой шляпе. <...> У нее синематографический аппарат, – снимала. <...> В

Рахманинове чувствуется порода и та простота, что была присуща нашим барам. <...> Опять Рахманинов говорил, чтобы Ян писал о Чехове. Возмущался Цетлиным: «Теперь модно поругивать Чехова» [3, с. 183-184]. Галина Кузнецова в своем дневнике 3 августа 1930 года также отмечает респектабельность Рахманинова, приехавшего с дочерью Таней на великолепном темно-синем автомобиле: «Одеты оба были с той дорогой очевидностью богатства, которая доступна очень немногим. Рахманинов еще раз поразил меня сходством в лице (особенно где-то вокруг глаз) с Керенским. Галстук, костюм, шляпа, кожа рук – все у него было чистейшее, особенно вымытое, выдающееся» [8, с. 155.]. Но и она свидетельствует о пиетете Рахманинова перед Чеховым: «Разговор был разбитый и малозначительный. Рахманинов, между прочим, все настаивал на том, что И. А. должен непременно написать книгу о Чехове, перед которым он сам, видимо, преклонялся. Был любезен, прост, интересовался тем, что пишет Зуров, что я, как и кто работает и вообще как мы живем» [8, с. 155.]. Кузнецова также подчеркивает воспитанность Рахманинова, его внимание к собеседникам, искреннюю любовь к дочери: «Видно, что он очень любит дочь, это было особенно заметно по его рассказу о ее падении с лошади в Рамбуйе, где у них вилла. Они уехали часов в десять, предположительно решив встретиться с нами на другой день в Каннах» [8, с. 156.]. Но главное – сравнивает внешность композитора с бунинской, отдавая предпочтение последнему: «Во время обеда я часто смотрела на него и на И. А. и сравнивала их обоих – известно ведь, что они очень похожи, – сравнивала также и

их судьбу. Да, похожи, но И. А. весь суше, изящнее, легче, меньше, и кожа у него тоньше, и черты лица правильнее» [8, с. 156-157.]. Наблюдательная Кузнецова отмечает аристократизм Бунина и не скрывает своей симпатии к нему.

Но, пожалуй, ключевым является рассказ мемуаристок о разговоре 5 августа. Вера Николаевна передает тяжелое воспоминание Сергея Васильевича о встрече с Львом Толстым в 1900 году, когда молодой композитор переживал кризис. На концерте в доме Толстых он аккомпанировал Шаляпину, исполнившему, в том числе, и его романс «Судьба» на слова Апухтина, написанный под впечатлением Пятой Бетховенской симфонии. Толстой остался недоволен. «Я, конечно, понял, что ему не понравилось и стал от него убегать, надеясь уклониться от разговора. Но он меня словил, и стал бранить, сказал, что не понравилось, прескверные слова. Стал упрекать за повторяющийся лейтмотив. Я сказал, что это мотив Бетховена. Он обрушился на Бетховена. А Софья Андреевна, видя, что он горячо о чем-то говорит, все сзади подходила и говорила: «Л. Н. вредно волноваться, не спорьте с ним». А какой спор, когда он ругается! Потом, в конце вечера, он подошел ко мне и сказал: “Вы не обижайтесь на меня. Я старик, а вы – молодой человек”. Тут я ответил ему даже грубо: “Что ж обижаться мне, если Вы и Бетховена не признаете”. <...> Ян старался оправдать Л. Н. Сергей Вас. до сих пор задет» [3, с. 185]. Продолжение рассказа об этом разговоре – в записи 6 августа: «Я так больше и не был у Толстого, а теперь побежал бы. Очень он меня тогда огорчил. А утешил Чехов, сказав, что, может быть, просто у Толстого в этот день было несварение желудка, вот он и кинулся» [3, с. 185-186].

Г. Кузнецова, воссоздавая встречу 5-го августа, также передает рассказ Рахманинова о разговоре с Толстым: «До тех пор мечтал о Толстом, как о счастье, а тут все как рукой сняло! И не тем он меня поразил, что Бетховен ему не понравился или что я играл плохо, а тем, что он, такой как он был, мог обойтись так с молодым начинающим, впадшим в отчаяние, которого привели к нему для утешения, так жестоко! <...>

Теперь бы побежал к нему, да некуда...

– Вот, Сергей Васильевич, этим последним вы себе приговор изрекли! – сказал И. А. – С начинающими молодыми жестокость необходима. Выживет – значит, годен, если нет – туда и дорога.

– Нет, И. А., я с вами совершенно не согласен, – сказал Рахманинов. – Если ко мне придет молодой человек и будет спрашивать моего совета, да еще не в моем, а в чужом искусстве, и я буду видеть, что мое мнение для него важно – я лучше солгу, но не позволю себе быть бесчеловечным.

Поднялся спор. И. А. защищал Толстого, говорил, что он думает о нем «давно, лет сорок пять» и что нельзя судить его по нашим обычным меркам, что музыку он понимал, если, умирая, мог сказать: «Единственное, чего жаль – так это музыки!» Рахманинов, напротив, утверждал, что музыку он понимал плохо, что в Крейцеровой сонате, например, нет того, что он в ней находит, а что сам он Крейцерову сонату не любит и никогда не играет» [8, с. 159].

Как видим, Галина Кузнецова обнажает суть разногласий писателя и композитора в оценке отношения Л. Толстого к талантам: Бунин придерживается толстовской прямоты и требовательности, Рахманинов – сторонник деликатного, понимающего подхода. В этом споре

Рахманинов предстает ранимым, сомневающимся человеком.

В июле 1937 г. Бунин во время поездки в Швейцарию, видимо, был у Рахманиновых (хотя письма этого периода неизвестны) [4-1, с. 370].

А потрясенность писателя смертью композитора 29 марта 1943 года В. Н. Бунина передает признанием мужа: «...все застилает смерть Рахманинова» [3, с. 358].

Самые проникновенные воспоминания о взаимоотношениях представителей двух семей оставил писатель Леонид Федорович Зуров, с 1929 года проживавший вместе с Буниными и ставший впоследствии наследником их архива. В современном литературоведении его судьба и творчество являются предметом активного изучения².

Принадлежа к младшему поколению «семьи» Буниных, Зуров больше общался с Татьяной Сергеевной Конюс, чем с самим композитором. Именно памяти младшей дочери Рахманинова посвятил он свои воспоминания, опубликованные в 1962 году. Однако в них ярко предстают не только ее трогательная забота, нежность и бесконечная любовь к отцу, но и сам Сергей Васильевич: «Никогда не забуду, как однажды в тихий вечер Сергѣй Васильевич, с бесконечно усталыми и печальными глазами, рассказывал о своей молодости, о встречах с Антоном Павловичем Чеховым, которого он всю жизнь любил не только как художника, но и как человека.

² См.: Громова А. В., Захарова В. Т. Жизнь и творчество Л. Ф. Зурова. Монография. – М.: МГПУ, 2012. – 178 с.; Белобровцева И. З. Леонид Зуров. В тени Бунина. – М.: ИЦ «Азбуковник», 2020. – 240 с.; Разумовская А. Г. Л. Ф. Зуров – исследователь и певец Псковской земли // «Любить и знать свою землю...»: Л. Ф. Зуров о жизни Псковского края. Сборник статей. / Под ред. Н. Ф. Лищенко и А. Г. Разумовской. – Псков: ЛОГОС, 2023. – С.10-45.

Татьяна Сергеевна стояла за его стулом, молча слушала, положив на плечо отца руку. Помню, как он, медленно повернув голову к ней, благодарно погладил лежавшую на его плече руку. В этом было столько нескрываемой нежности и любви. И какой радостью засияли глаза Татьяны Сергеевны.

Этой любовью был освещен мирный вечер, та печальная, спокойная беседа о Шаляпине, о рыбной ловле с Чеховым, о русской природе.

А Сергей Васильевич тогда был уже предельно утомлен, все движения его были замедленны.

Я смотрел на его как бы тронутое пеплом лицо, на коротко подстриженные волосы и думал, до чего умные, печальные и усталые глаза у Сергея Васильевича.

<...> Печально покачивая головой, неторопливо он вставлял половину сигареты в темный мундштук. Во всем было спокойствие, простота. Ни одного лишнего движения. Он никогда не играл, всегда был сам собою.

Он рассказывал и о боях в Москве во время октябрьской революции, когда маленькую Таню пришлось закрыть в ванной комнате, чтобы она не бегала по квартире. На улице шла стрельба, с Ходынки подвезли артиллерию. Подойдя к окну, Сергей Васильевич увидел, как упал перебежавший улицу юнкер.

– Я смотрел на него и, ничего еще не понимая, думал, что вот-вот он поднимется, встанет, побежит дальше. Я смотрел, а время проходило, он продолжал лежать. Он был убит на моих глазах» [6, с. 531-532]. Зурову запомнилось именно то, что было ему понятно и близко, что проецировалось на его собственные переживания: тоска по родным людям, усталость от эмиграции, неослабевающая потрясенность событиями революции.

В его воспоминаниях эпохальное переплетается с личным, судьба Рахманинова неотрывна от судьбы России,

ее суровых испытаний: «Потом наступили поистине страшные времена. Война, захват немцами Парижа. Рахманиновы были в Америке. <...> Россия была залита кровью. Привезенные немцами во Францию русские военнопленные, как древние рабы, работали не только на побережье Атлантического океана, но и на юге, в городе, где голодали Бунины. В Грассе мы видели русские телеги, дуги, новгородских, захваченных в плен русских коней. Душа была охвачена страхом за Россию, за участь всего мира.

В это время за океаном скончался Сергей Васильевич» [6, с. 533].

Зуров описывает, как трепетно Татьяна Сергеевна «оберегала все отцовское» [6, с. 536] после его смерти, продолжала «принимать тех, кого знал и любил отец, в той же гостиной, где когда-то Сергей Васильевич при мне попросил Николая Орлова сыграть для него новые вещи Метнера» [6, с. 534]. Немаловажно, что упоминается имя пианиста Н. А. Орлова — мастера высочайшей техники и романтического стиля, относящегося больше к манере игры XIX века, чем к новой русской школе.

Л. Зуров во всем наблюдает бережную любовь Рахманинова к прежней России. Он отмечает, что в парижском доме Т. С. Конюс, как и при жизни Сергея Васильевича, висят работы М. В. Добужинского: «революционный Петроград – Нева с вмерзшими в лед буксирами; изумительный Псков в снегах с Троицким собором на скалистом холме, тревожным небом, черными, похожими на галок, ларьками на рыбном базаре. Псков он нарисовал в тяжелый год военного коммунизма, а удалось ему это сделать – рассказывал он – только потому, что Калинин согласился выдать ему разрешение на посещение северных городов» [6, с. 535]. Можно себе представить, как приятно было изгнаннику Зурову, уроженцу Псковской

земли, увидеть на картине любимый Псков, как много чувств всколыхнулось в его душе.

Описывая любимый композитором Сенар, Зуров характеризует его как «незримый рахманиновский некрополь» [6, с. 537], где обитает душа композитора: «И хотя его могила далеко, он как бы здесь, <...> среди растущих у вод, посаженных его руками деревьев» [6, с. 538], а созданная среди «совсем русских усадебных елей и берез» [6, с. 536] музыка исполнена внутренней трагедии, напряженной страстности. «Я помню, как слушала Татьяна Сергеевна, закрыв глаза, музыку отца, переживая все молча, <...> а в окна смотрел закат, но какой, охвативший все небо, – вот из тех немного даже страшноватых закатов, – а гигантские швейцарские ели, что после его смерти переросли каменную террасу, напоминали Скандинавию, север, дикие места за Ладогой, неведомые русские леса» [6, с. 537]. Находясь в эмиграции, Рахманинов хранил родину в своем сердце. Рядом с подаренными фотографиями Шаляпина и Бунина в его студии висели «картины умерших вдаль от родины художников. Тот же север, белая звонница, древняя новгородская и псковская земля» [6, с. 538].

Для нас, псковитян, особенно дорого, что благодаря Леониду Федоровичу Зурову укрепились незримая связь Сергея Васильевича Рахманинова с древней Псковской землей.

Список литературы

1. Антипина Е. С., Прохоренкова С. А. И. А. Бунин и С. В. Рахманинов: к вопросу о моделировании творческой языковой личности и ее картины мира // Преподаватель XXI век. – 2022. – № 1. Часть 2. – С. 396-410.
2. Бунин И. А. Рахманинов // Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. Т.9. – М.: Худ.лит., 1967. – С. 377-378.

3. Бунин И. А., Бунина В. Н. Устами Буниных. Дневники. Сост. М. Грин, с предисл. Ю. Мальцева. В 2-х тт. Т.2. – Москва: Посев, 2005. – 432 с.
4. Бунин И. А. Новые материалы и исследования: В 4-х кн. / Ред.-составители О. А. Коростелев, С. Н. Морозов. Кн.1. – М.: ИМЛИ РАН, 2019 – 1184 с.; Кн.2. – М.: ИМЛИ РАН, 2022. – 992 с. (Лит. наследство. Том 110).
5. Дмитриева Е. Е. Между тамбовской Ивановкой и американскими виллами на Гудзоне: швейцарское имение Сенар С. В. Рахманинова // Дмитриева Е. Е. Литературные замки Европы и русский «усадебный текст» на изломе веков (1880-1930-е годы) / Отв. ред. Г. А. Велигорский. – М.: ИМЛИ РАН, 2020. – С.172-200.
6. Зуров Л. Ф. Воспоминания // Зуров Л. Ф. Обитель. Повести, рассказы, очерки, воспоминания. / Сост. А. Стрижев. – М.: Паломникъ, 1999. – С.530-547.
7. «...Когда переписываются близкие люди»: Письма И. А. Бунина, В. Н. Буниной, Л. Ф. Зурова к Г. Н. Кузнецовой и М. А. Степун 1934-1961 / науч. ред. серии О. А. Коростелев и Р. Дэвис; сост., подгот. текста, науч. аппарат Е. Р. Пономарева и Р. Дэвиса; сопроводит. ст. Е. Р. Пономарева. – М.: Русский путь, 2014. – 714 с. (И.А. Бунин: Новые материалы; вып. III).
8. Кузнецова Г. Н. Грасский дневник / Сост., вступ. ст., коммент. О. Р. Демидовой. – СПб.: Издательский дом «Мир», 2009. – 496 с.
9. Симонов Г. Н., Ковалева-Огороднова Л. Л. Бунин и Рахманинов: Биографический экскурс. – М.: Русский путь, 2006. – 320 с.

*Грищенко Наталья Геннадьевна
заведующая отделом литературы
по культуре и искусству
Псковской областной универсальной
научной библиотеки им. В. Я. Курбатова*

СЕРГЕЙ РАХМАНИНОВ И ГРАМЗАПИСЬ

Конец XIX – нач. XX вв. стали переломным временем для музыкантов. Разработки ученых в области звукозаписи позволили огромному количеству людей по всему миру познакомиться с творчеством величайших композиторов и исполнителей того времени. Звукозаписывающие компании заключали контракты с музыкантами, а те с удовольствием выполняли свои обязательства. Конечно, изначально процесс звукозаписи развивался в зарубежных странах (США, Европа), и русские исполнители были ограничены в возможности популяризировать свое творчество таким образом. Возможность заключить контракт на звукозапись они получали только отправившись на гастроли или в эмиграцию. Знаменитый русский певец Ф. И. Шаляпин признавался: «Люблю граммофонные записи. Меня волнует и творчески возбуждает мысль, что микрофон символизирует собой не какую-то конкретную публику, а миллионы слушателей». Когда Сергея Рахманинова, другого русского музыкального гения 1-й пол. XIX в., попросили прокомментировать его отношение к звукозаписи, он написал в своей публикации: «...Граммофон для музыканта — бесценное приобретение, сделавшее его искусство вечным» [1].

Краткая история звукозаписи, которая имела отношение к Рахманинову, выглядит примерно так: с 1877 года звук записывался на восковые валики (фонограф), а с

1887 года на пластинки (граммофон). Считается, что С. Рахманинов начал записывать свое исполнение на валики еще до того, как окончательно покинул Россию. Приехав в Америку, Рахманинов подписал контракт на запись своей игры для фирмы механических роялей (инструмент сам и воспроизводил мелодию). Опробовав все возможные на тот момент (1-я пол. XX века) средства звукозаписи, Рахманинов начал записываться на пластинки у Томаса Эдисона, правда, сотрудничество композитора с изобретателем продлилось недолго.

Во-первых, это было связано с еще несовершенной системой записи, когда «звук фортепиано получался металлически звенящим. Рояль звучал в точности как русская балалайка» [2, с. 107]. Во-вторых, Рахманинов не устроил сам подход Эдисона к реализации продукции. Композитор очень внимательно прослушивал записанный материал и одобрял, что отправлять в продажу. Его неприятно удивил факт издания на пластинках того, что изначально не устроило самого Рахманинова. В-третьих, когда дошло дело до подписания контракта и Рахманинов выдвинул свои пожелания, Эдисон их не учел.

В 1920 году Рахманинов стал сотрудничать с одной из самых передовых на тот момент звукозаписывающих компаний – Victor Talking Machine Company (или просто «Victor»). Именно фирме «Victor» удалось сделать процесс звукозаписи коммерчески окупаемым, а высокую культуру доступной для масс. К слову, контракты с этой фирмой имели такие русские знаменитости, как Ф. И. Шаляпин. Записи Рахманинова, сделанные для «Victor», имели большой успех у публики. Поэтому русскому композитору, в отличие от многих его современников, была дана возможность записать на пластинки практически все свои сочинения.

Интересен тот факт, что С. Рахманинов рассматривал звукозапись не только как средство популяризации своих произведений, написанных уже какое-то время назад, но и как средство подготовки слушателей к первому исполнению сочинения на сцене. Перед выступлением в 1929 г. в Гааге со своим Вторым фортепианным концертом, Рахманинов пишет своему секретарю о необходимости выхода в свет пластинки с этим произведением¹. Также перед исполнением в Европе «Рапсодии на тему Паганини» композитор вместе с Филадельфийским оркестром записывает это произведение на пластинку.

Имея дружеские и культурные связи с представителями разных стран, Рахманинов рассматривал грамзаписи как возможный материал для работы над совместными идеями, когда непосредственная встреча была трудноосуществима. Узнав о желании московских исполнителей сыграть его Третью симфонию, Рахманинов настаивает на том, чтобы музыкантам отправили не только партитуру, но и запись музыки. Когда хореограф Михаил Фокин решил ставить балет «Паганини» (на музыку Рахманинова «Рапсодии на тему Паганини»), композитор прислал ему пластинку с авторской записью. Это позволяло верно выбирать темп постановки, близкий к оригиналу. Самое последнее свое сочинение – оркестровую сюиту в трех частях «Симфонические танцы» Рахманинов хотел записать на пластинку сразу после сочинения. Это было связано, в том числе, с планирующейся Фокиным балетной постановкой. При жизни композитора запись не была осуществлена по многим причинам. Главной из них был тот факт, что «Симфонические танцы» не пользовались популярностью у публики и звукозаписывающая компания откладывала процесс до самой смерти композитора.

¹ Письмо Е. И. Сомову от 29 сентября 1929 г. [4, с. 266-267]

Помимо записи своих собственных сочинений, Рахманинов исполнял для этой цели и произведения других композиторов. Для разных фирм Рахманинов записывал вальсы Шопена, «Венгерскую рапсодию» Листа, сонату Моцарта, Пастораль Скарлатти–Таузига, транскрипции «Скерцо» Мендельсона, Сонаты Грига, Бетховена, дуэт Шуберта. Известно, что в звукозаписывающем процессе Рахманинов выступал и как аккомпаниатор. Правда, большая часть этих материалов не сохранилась. Известна запись, сделанная Рахманиновым с Надеждой Плевицкой. Звукорежиссер Мэтью-Уокер писал о данной пластинке: «Это – удивительная пластинка, одна из самых интересных в истории граммофонных записей: мало кто сможет узнать своеобразного и лукавого аккомпаниатора. Восхитительная и очень трогательная песня оказывает поистине гипнотическое воздействие» [3, с. 148]. Подтверждением мысли о том, что звукозапись для музыканта – процесс органичный и необходимый, может служить сохранившаяся запись, где Рахманинов аккомпанирует пению своих родных и друзей.

Причисляя граммофон к самым значительным музыкальным изобретениям современности, Рахманинов четко определял лучшие свои записи: «Возвращаясь к вопросу моей работы в области грамзаписи, должен сказать, что наиболее удовлетворён теми пластинками, которые сделаны за три последних года. Эти записи включают: мой собственный фортепианный Второй концерт, который я записал с сопровождением Филадельфийского симфонического оркестра под управлением Стоковского, «Карнавал» Шумана, недавно выпущенный в Америке, Сонату b-moll Шопена (эта пластинка, мне кажется, ещё не вышла в свет), сонаты для скрипки и фортепиано Грига (c-moll) и Бетховена (G-dur), исполненные совместно с Фрицем Крейслером» [5, с. 110]. Такой узкий список

хороших, на его взгляд, записей, демонстрирует неудовлетворенность Рахманинова своим исполнением. «Когда же записываешься на грампластинку, – считал пианист, – появляется надежда достигнуть почти полного художественного совершенства. Если с первого, второго или третьего раза я не сыграю так хорошо, как хотелось бы, то могу повторно записывать, стирать запись и вновь записывать, пока наконец не буду доволен» [5, с. 108].

В 2016 года заседание псковского клуба филофонистов «ЭДИСОН», действующего при отделе литературы по культуре и искусству Псковской областной универсальной научной библиотеки им. В. Я. Курбатова, было посвящено творчеству Сергея Васильевича Рахманинова (1873 – 1943). Мероприятие сопровождала выставка грампластинок из фонда библиотеки. Каждый посетитель мероприятия мог выбрать для прослушивания любой представленный материал.

**Краткая подборка грампластинок
с произведениями С. Рахманинова,
хранящаяся в ПОУНБ им. В.Я. Курбатова:**

1. Рахманинов, Сергей Васильевич. Играет С. Рахманинов [Звукозапись]. – Москва: Мелодия, б.г. – 1 грп.
2. Рахманинов, Сергей Васильевич. Искусство С. В. Рахманинова [Звукозапись]: [комплект из 3 грампластинок] / С. Рахманинов; исполн.: солист Сергей Рахманинов, фп., Филадельфийский симф. орк., дир.: Ю. Орманди, Л. Стоковский. – [Москва]: Мелодия, 1972 (Ленинград: 3-д грп.). – 3 грп.: 33 об/мин., моно: ил.; 30 см, в кор. – (Фортепианная музыка).
3. Рахманинов, Сергей Васильевич. Концерт № 3 ре минор: для фортепиано с оркестром: соч. 30 [Звукозапись] / С. Рахманинов; исполн.: Ван Клиберн, фп.; симф. орк.

Моск. гос. филарм., дир. К. Кондрашин. – [Ленинград]: Аккорд, [1961]. – 1 грп.: 33 об/мин., стерео: портр. на конв.; 30 см, в конв.

4. Рахманинов, Сергей Васильевич. Князь Ростислав [Звукозапись]: симф. поэма: на сюжет баллады А. К. Толстого: соч. 1891 г. / ред. П. Ламма; исп. Гос. акад. симф. оркестр СССР, дирижер Е. Светланов. [и др.]. – Москва: Мелодия, б.г. – 1 грп.

5. Рахманинов, Сергей Васильевич. Элегическое трио № 2 ре минор [Звукозапись] / С. В. Рахманинов; исполн.: Лев Оборин, фп., Д. Ойстрах, скрипка, Кнушевицкий, виолончель. – [19–]. – 30 см. – 1 грп.

6. Рахманинов, Сергей Васильевич. Семь прелюдий: из соч. 32 [Звукозапись] / исп. С. Рихтер ф-но. – Москва: Мелодия, б.г. – 1 грп.

7. Рахманинов, Сергей Васильевич. Соната [Звукозапись]: соль мин.: для виолончели и ф-но: соч. 19: (1. Lento. Allegro moderato. 2. Allegro scherzando. 3. Andante. 4. Allegro mosso) / исп.: И. Гаврыш, виолончель; Л. Тимофеева, ф-но. [и др.]. – Москва: Мелодия, б.г. – 1 грп.

8. Рахманинов, Сергей Васильевич. Романсы [Звукозапись] / исп.: А. Огнивцев, бас; Н. Корольков, ф-но. – Москва: Мелодия, б.г. – 1 грп.

9. Рахманинов, Сергей Васильевич. Рапсодия на тему Паганини: для фп. с орк.: соч. 43 [Звукозапись] / [все произв.] исполн.: С. Доренский, фп., Гос. симф. орк. М-ва культуры СССР, дир. А. Дмитриев. [и др.]. – Москва: Мелодия, 1983 (Москва: ВСТ, 1982). – 1 грп.

И др.

Список литературы

1. Кузнецова Е. М. Рахманинов и грамзапись. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <<https://cyberleninka.ru/article/n/rahmaninov-i-gramzapis/viewer>>. (Дата обращения 19.03.2023).

2. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке / пер.с англ., предисловие: В. Н. Чачава. – М.: Радуга, 1987. – 430 с.
3. Мэтью-Уокер Р. Рахманинов. – Челябинск: Урал, 1998. – 199 с.
4. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 тт. – Т. 2 / Ред.-сост. З. А. Апетян. – М.: Советский композитор, 1980. – 584 с.
5. Рахманинов С. В. Художник и грамзапись / Литературное наследие: в 3 тт. – Т. 1 / Ред.-сост. З. А. Апетян. – М.: Советский композитор, 1978. – С. 107-112.

Куркова-Пёти Елена
музыковед (Франция)

РАХМАНИНОВ И ФРАНЦИЯ: О ЖИЗНИ КОМПОЗИТОРА В ГОДЫ ЭМИГРАЦИИ

*Те, кто однажды встретил Рахманинова,
никогда не смогли его забыть.
Было что-то в его личности,
во всей его внешности,
что накладывало отпечаток на каждого,
кто к нему приближался¹*

С. В. Рахманинов впервые приезжает в Париж в 1907 году с пятью историческими русскими концертами Дягилева, выступая в качестве дирижёра.

В 1929 году он снова возвращается во Францию и поселяется в предместье Парижа, небольшой деревне Клерфонтен. Маленькая «русская провинция» со множеством парков и садов напоминала ему родную Ивановку. Окружённая лесом Рамбуйе (фр. Rambouillet) и расположенная в пятидесяти километрах на юго-запад от Парижа деревня стала местом уединения семьи Рахманиновых. Здесь композитор снимал просторную виллу «Павильон» летом с 1929 по 1931 годы.

В этот период Рахманинов сочиняет цикл *Вариаций на тему Корелли* опус 42, последнее его сольное произведение для фортепиано². Двадцать вариаций на тему *Фолии* из *Сонаты* опус 5 № 12 А. Корелли (1700 г.) являются

¹ [1, с. 128]. Перевод автора

² Точное время создания – май-июнь 1931 года.

единственным сочинением, написанным Рахманиновым во «французские годы». Известно, что в период эмиграции Рахманинов больше проявлял себя как пианист-виртуоз, совершая многочисленные турне по Европе, оставив композицию на долгие четырнадцать лет³.

В интервью с *Monthly Musical Record* 1934 года композитор говорил: «Покидая Россию, я оставил позади меня желание сочинять. Потеряв свою страну, я одновременно потерял самого себя. В этом изгнании, вдали от моих корней и традиций, я не нахожу больше желания самовыражаться» [3, с. 157].

Но даже после столь продолжительного перерыва, *Вариации на тему Корелли* вновь отражают все стилистические особенности его музыкального языка. Основываясь на романтических интонациях Шопена и Листа, мы заново слышим свойственный Рахманинову нижний регистр (вариация № 20), джазовые аккорды (вариация № 8), имитацию колокольного звона (вариация № 4). По выражению биографа Жака-Емануэля Фуснаке, это «сочинение было несправедливо обойдено вниманием публики и многих пианистов, на первый взгляд скромное, но наполненное особым шармом» [3, с. 186]. Он же говорит о том, что именно «это произведение, из всех сочинений Рахманинова, несомненно, наиболее похоже на него самого» [3, с.189].

Французский критик и пианист Ги Сакр, автор двухтомного словаря *Музыка для фортепиано*, отмечает заметное изменение стиля в *Вариациях на тему Корелли*: «... гиперболическое, компактное, уступает место

³ Большая часть произведений Рахманинова была написана до 1917 года.

плотному, лаконичному, прозрачному; ритмы освобождаются, повышенная утонченность обновляет гармонию, унаследованную от Шопена» [6, с. 2185].

Рахманинов посвящает эти *Вариации* другу, артисту, которым он очень восхищался – австрийскому скрипачу и композитору Фрицу Крейслеру (1875-1962), имя которого фигурирует на многочисленных страницах биографий Рахманинова. Многие связывает двух музыкантов, повстречавшихся в годы эмиграции. Их жизненные пути пересекались постоянно. Крейслер поселяется во Франции в 1933 году, пять лет спустя получает французское гражданство, а ещё через год (т. е. в 1939 г.) окончательно обосновывается в Соединённых Штатах. В 1943 году, также, как Сергей и Наталья Рахманиновы, становится гражданином США. Путешествия, концерты, совместная запись музыки, связывают их на долгие годы. Таким образом, посвящение «французских» *Вариаций* Крейслеру не случайно.

В чем выражается сходство данного произведения с личностью самого композитора? Строгость и лаконичность темы – старинной мелодии португальского танца *Follia* или *Folies d'Espagne* (*Испанские безумства*) можно сравнить с немногословностью Сергея Васильевича, который по воспоминаниям современников был «молчуном»⁴, выражался кратко, низким голосом, внимательно слушал собеседника, был вежлив и доброжелателен.

⁴ Выражение музыковеда Андре Лисшке [4]

Хоральная фактура, меланхоличность и сдержанность темы, возможно, напоминали Рахманинову православное пение, которое он часто слушал в детстве в Софийском соборе. Необыкновенной грустью и ностальгическим настроением проникнута не только тема, но и весь вариационный цикл. Даже в моменты нарастания и бурного волнения *Più mosso, Agitato* (вариации № 5, 6, 7, 13, 19 и 20) мы слышим тревогу и тоску, которые никогда не покинут композитора после 1917 года. Хочется подтвердить эту мысль словами самого Рахманинова: «Музыка композитора должна выражать сознание той страны, в которой он родился, его любовь и веру <...> Я – русский композитор и моя родная страна повлияла на мой характер и менталитет» [3, с. 153].

Кто-то устанавливает связь *Вариаций* с барочной сюитой (вариация № 3, *Tempo di Minuetto*, мрачный и ритмичный менуэт, вариации 19-20 – словно финальная жига), кто-то улавливает в них отголоски его собственных произведений, в частности, Второго фортепианного концерта (вариация № 12). Но очевидно то, что композитор отдаёт в них дань и своим кумирам: Шопену и Листу, произведения которых входили в репертуар практически всех его сольных концертов. Так, вариация № 14 *Andante cantabile* с величественным проведением темы в *Ре-бемоль* мажоре и последующей вариацией № 15 напоминает некоторые ноктюрны и прелюдии Шопена. Вариация № 17 *Meno mosso* с явно романтической темой в верхнем регистре и одновременно «скачущим» нервным ритмом в аккомпанементе возвращает нас в эпоху XIX-го века.

В *Intermezzo*, между вариациями № 13 и 14, Рахманинов отсылает нас к *Рансодиям* Листа, с многократно повторяющейся интонацией секунды и быстрыми

пассажами его виртуозных каденций. Напомним, что Лист также использовал тему *Фолии* в своей *Испанской рапсодии* (S254, 1863 год).

И, наконец, *Coda Andante*, с шопеновским аккомпанементом и лирической темой вверху, возврат к хоральной фактуре как грустный эпилог после мощного звучания «колоколов» последней вариации. Все затихает... Как будто вся жизнь композитора пронеслась перед слушателем с её бурными переживаниями, ностальгией, тревогой.

В годы эмиграции в Париже Рахманинов мало появлялся в обществе, избегая шумных приёмов, ужинов, манифестаций, предпочитая проводить время с семьей и в кругу близких людей. Так, уютная дача в Клерфонтен остаётся недолго спокойным и уединённым местом композитора, где он чувствует себя счастливым. Большой двухэтажный *Павильон* становится центром притяжения русских друзей и знаменитых личностей. Туда приезжают Николай Метнер, Михаил Чехов, Альфред и Катрин Сван, Фёдор Шаляпин, Александр Грейнер, пианист Николай Орлов, Жюль Конюс и многие другие. В этой уютной творческой атмосфере композитор вновь обретает желание сочинять, однако параллельно начинает строительство виллы в Швейцарии. Сергей Васильевич ищет уединения.

16 марта 1932 года Рахманинов играет в зале Плейель и даёт благотворительный вечер для безработных россиян в Париже. В программе концерта: баллады Грига, Брамса, Листа, Шопена, а также его собственные произведения – *Восточный этюд* и *Вариации на тему Корелли*. Это было первое исполнение *Вариаций* во Франции. Оно не имело успеха, и по высказываниям композитора, он вынужден был сокращать их, играя во время сольных концертов. Своё

следующее произведение Рахманинов напишет спустя три года.

В 1932 году он покидает Францию и поселяется в Швейцарии. Уезжая, он оставляет здесь самого близкого ему человека, духовного друга – младшую дочь Татьяну. Муж Татьяны Борис Конюс говорил: «вся Россия, без границ, звучала в музыке Рахманинова, её православная мистика и природа»⁵.

В заключение хотелось бы вспомнить и о том, что в 1923 году три русских знаменитых педагога-эмигранта – Глазунов, Гречанинов и Шаляпин создают в Париже консерваторию имени Рахманинова, первым почетным президентом которой являлся сам композитор. Целью этого заведения было и остаётся до сих пор подарить ученикам и парижскому обществу исключительные моменты с артистами высочайшего уровня. В ее стенах проходят концерты великих музыкантов и литературные салоны.

Список литературы

1. Charton, Jean-Marie. Les Années françaises de Serge Rachmaninoff. – Paris: Éditions de la Revue moderne, 1969. – 169 p.
2. François-Sappey, Brigitte. La Musique en France depuis 1870. – Paris: Fayard, 2013. – 250 p.
3. Fousnaquer, Jacques-Emmanuel. Rachmaninov. – Paris: Seuil, *Collection Solfèges*, 1994. – 224 p.
4. Lischke, Andre. Rachmaninov – portrait du pianiste. – Paris: Buchet-Chastel, 2020. – 288 p.
5. Maurice Ravel. L'intégrale: Correspondance (1895-1937) écrits et entretiens. Edition établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo. – Paris: LE PASSEUR Éditeur, 2018. – 1769 p.

⁵ Serge Rachmaninoff - L'artiste et l'homme. Memories of Rachmaninoff (in French) (1983). URL: https://www.youtube.com/watch?v=g_Lk5cfkztc

6. Sacre, Guy. *La musique de piano: dictionnaire des compositeurs et des oeuvres*. Collection «Bouquins». 2 vol. – Paris: Éditions Robert Laffont, 1998.

Никитина Лариса Николаевна
музыковед, преподаватель
Псковского областного колледжа
искусств им. Н. А. Римского-Корсакова,
член Союза композиторов России

**МИФОЛОГЕМЫ И СИМВОЛЫ
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА
В ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ
С. В. РАХМАНИНОВА «КОЛОКОЛА»**

В своих воспоминаниях С. Сатина писала: «Летом 1913 года Рахманинов, возвратившись в Ивановку, с редким увлечением работает над симфонической поэмой “Колокола” по поэме Эдгара По, в переводе Бальмонта. Он с особенной любовью создавал это произведение, и оно долгие годы оставалось его любимой вещью. “Колокола” были исполнены в Москве (Филармоническим обществом) и Петербурге (в концерте Зилоти) под управлением автора. Успех был большой, овации и многочисленные подношения, как всегда, сопровождали выступления автора, но всё же ему казалось, что ни критика, ни публика не оценили до конца этого произведения. Возможно, что одной из причин такой недооценки является сложность сочинения, вследствие которой трудно понять его, прослушав один раз» [8]. В основу поэмы была положена поэма американского поэта первой половины XIX века Эдгара Аллана По (1809-1849) «The Bells» в переводе Константина Бальмонта. Текст был прислан композитору анонимной почитательницей его таланта. Впоследствии выяснилось, что текст прислала Мария Данилова – ученица выдающегося виолончелиста Михаила Евсеевича Букиника (1872–1947).

Стихотворение Э. По было опубликовано в 1850 г. уже после смерти поэта. Перевод, сделанный К. Бальмонтом

в 1901 г., был первым переводом стихотворения на русский язык [9]. Впоследствии стихотворение неоднократно переводилось. Известны переводы В. Брюсова (1914), Вас. Федорова (1923), В. Бетаки (1972), М. Донского (1976).



*Эдгар Аллан По
(1809-1849)*

Исследователи [5] единодушно считают одним из важнейших качеств поэзии Э. По особую роль фонетики и музыкальности, которую в разной степени пытались передать переводчики. Поэма По насыщена звуковой и цветовой символикой. Звук колоколов – серебряный, золотой, медный, железный, – в то же время ассоциируется с разными моментами человеческой жизни: светлой радостью, любовью, бедствиями и

трагедиями. За всеми этими картинами – размышление о «непостижимости бытия, о власти неких сил, перед которыми человек всегда оказывается бессильным и беспомощным» [7, с.141].

Константин Бальмонт считал свой перевод скорее подражанием, чем переводом. Пытаясь передать звукопись поэмы, он насытил произведение новыми образами и деталями, свойственными его собственному поэтическому языку. Это особенно ощущается при сравнении его текста с гораздо более близким к оригиналу переводом Брюсова, а также с фактом обратного перевода текста Бальмонта на английский язык, выполненный в 1940 г. лингвистом Фанни Коупленд. Эта версия разительно отличается от первоисточника.



*Константин Бальмонт
(1867-1942)*

Оставим критикам проблему качества переводов. Творческий импульс С. В. Рахманинов получил именно от стихотворения К. Бальмонта «Колокольчики и колокола». Отталкиваясь от образов выдающегося русского поэта-символиста, Рахманинов, как истинный гений, насытил их бездонной глубиной и новыми оттенками смыслов. Поэма «Колокола» стала наиболее убедительным воплощением в творчестве Рахманинова

тенденций и образов Серебряного века. Рахманинову в этом сочинении удалось соединить острое чувство современности и многовековую историю. Символы эпохи слились с мифологемами, имеющими универсальное, глобальное, архетипическое значение. Не случайно именно «Колокола», наряду с «Всенощным бдением», композитор считал одним из своих лучших сочинений. Благодаря переводу Бальмонта в поэме появились ассоциации с этапами жизни человека, воплощённые в разных звучаниях колоколов: рождественских бубенцов юности, свадебных колоколов расцвета и драматического набата заката жизни, погребального звона конца земного пути.

Идея поэмы Э. По – К. Бальмонта идеально соответствовала природе дарования композитора. Колокольный звон – один из важнейших звуковых образов музыки Рахманинова, воплощенный им в многочисленных инструментальных сочинениях. Колокольность музыки Рахманинова связывает его с многовековой традицией русской культуры – творчеством А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова. Колокола в России

Развёрнутое оркестровое вступление Первой части открывает образ зимней дороги, многократно воплощённый в русском искусстве. Серебряные колокольчики напоминают звон колокольчика Валдая, знакомый композитору с детства. Высокие трели флейт, серебряные звуки флажолетов арфы и фортепиано в высоком регистре, яркие фанфары труб поддерживаются лёгкими гаммами в партии хора. Первая фраза тенора – «Слышишь», – сразу рождает ощущение бескрайних просторов России, бесконечного пространства родины и

10 Tenore-Solo
pp
 Слы-
 Horst
 Lis
 ИДУЮ,
 du?
 ten!

10
dim.
ppp
 Columbia

35

грядущей жизни. Это ощущение беспредельности пространства – родовое качество русского искусства, воплощено и в русских пейзажах, и в стихах.

При этом конкретные пейзажные ассоциации сливаются с одним из важных смысловых мотивов в искусстве начала XX века – мотивом пути в значении «перехода» и «преображения». Эта связь находит своё подтверждение в коде финала, в новой теме в той же тональности *Des-dur*.

Средний раздел первой части посвящён образу волшебного вечного сна [об этом см. 1]. Этот символ появился лишь в переводе К. Бальмонта и сразу нашёл отклик в душе композитора. В поэме По нет и намёка на сон – возможно, лишь слово «Время» и «Рунические символы» могли породить мысли о вечности. Нет упоминания о сне и в переводе поэмы Брюсовым. Одно лишь слово «Сон» рождает целый эпизод в до-диез миноре, построенный на звучании хора, поющего с закрытым ртом. Короткая попевка в объёме терции опирается на жанр колыбельной и древнейшего напева знаменного пения или былины – напоминание о вечности, истории. В процессе развития к теме присоединяются хроматические контрапункты, уводящие в мир забвения и вызывающие в памяти застывшие темы Кошечева царства оперы Н. А. Римского-Корсакова. Этот образ в четвёртой части обретает зловещие черты, превратившись в символ смерти. В эпизоде первой части звучат интонации средневековой секвенции *Dies irae*, которая в зрелый период творчества становится одним из основных символов смерти в творчестве Рахманинова. Мифологема сна в поэме «Колокола» амбивалентна: забвенье оборачивается вечным сном.



Первая часть. Средний раздел. Партия хора

Вторая часть – свадебные колокола, в поэме Рахманинова неожиданно окрашены в мрачные, даже зловещие тона. Основа темы – покачивающаяся фигура секвенции *Dies irae*, а мрачные отзвуки колокольного звона передают трагические предчувствия предгрозовой атмосферы предвоенных лет. В повторности покачивающейся секундовой интонации узнаётся обрядовость, соборность, ритуальность. Это – церемония, возвращение к архаическим праистокам, которые искали многие художники и поэты Серебряного века.



Вторая часть. Вступление.

Ариозо сопрано, построенные на хроматических ходах и узорчатых линиях эпохи модерна, воскрешают образ таинственной манящей злой красоты – Шемаханской царицы из оперы «Золотой петушок». Напомню, что именно эту оперу Н. А. Римского-Корсакова Рахманинов ценил более всех других сочинений.

Soprano Solo *pp dolce*

Сквозь сно- Wie wenn Through the
 43 *rit.* *pp* *Viola*

Meno mosso.

кой - ный воз - дух но - чи Слов - но смо - тратьчи - го
 trau - mend Au - gen schau - en auf zum Him - mel, salt, dem
 night - their sound en - tran - ces, Like a lov - er's yearn - ing

Вторая часть. Ариозо сопрано.

Образ тайны, ночи, эротических фантазий нередко появляется в поэзии и живописи эпохи модерна. Манящая и смертельно опасная красота сулит наслаждение и влечёт на грань гибели. Ни в оригинале Э. По, ни в одном из переводов поэмы мы не встретим такой трактовки этого образа, таких сложных подтекстов и неоднозначных смыслов.

Третья часть поэмы — картина катастрофы, апокалипсиса. Написанная ещё до начала первой мировой войны, эта часть поражает предвидением, страшными прозрениями в будущее. Грядущие перемены предчувствовали своей чуткой душой многие творцы Серебряного века. У некоторых они воспринимались как радостное преображение мира в очищающем пламени. Ярче всего такие образы проявились в пылающем оптимизме «Прометей» Скрябина и в эскизах его «Мистерии». С другой стороны, многие художники этой эпохи обращались к картинам всеобщей гибели и разрушения. В 1913 году появилась симфоническая картина А. К. Лядова «Из

67

CORO

Casa
Hogar
Hear

where
du
them

Casa
Hogar
Hear

where
du
them

Casa
Hogar
Hear

where
du
them

Casa
Hogar
Hear

where
du
them

Именно в своих хоровых сочинениях Рахманинов выступает продолжателем великой эпической традиции русской музыки. Напомним, что все оперы композитора¹ имеют скорее камерную природу, использование массовых хоровых сцен в них минимально.

¹ «Алеко» – 1892 г., «Скупой рыцарь» – 1903-05 г., «Франческа да Римини» – 1904-05 г., «Монна Ванна» (окончено только первое действие) – 1907 г.

Третья часть. Монолог огня.

Трагическая четвертая часть — погребальные колокола. Традиции басовых монологов русских композиторов в этой части дополняются введением в партии английского рожка темы рыданий — скорбного оплакивания конечности человеческой жизни. Появляющийся в среднем разделе образ «чёрного человека» также введён Бальмонтом. Этот образ уходит корнями в образы двойников Э. Т. А. Гофмана и Г. Гейне, а также пушкинского чёрного человека из маленькой трагедии «Моцарт и Сальери». Этот символ нашёл продолжение в поэме С. Есенина «Чёрный человек» (опубликована в 1926 г.), когда этот призрак страшного наблюдателя обрёл для поэта плоть и кровь. В поэме Рахманинова символ чёрного человека воплощён при помощи остигатного ритма, который в творчестве композиторов XX века (С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, А. В. Мосолова и др.) стал воплощением зла

– страшной механистической угрозы, от которой невозможно скрыться.

Важнейшей идеей поэмы Рахманинова становится кода произведения, в которой звучит новая неуклонно поднимающаяся ввысь тема в Ре-бемоль мажоре. Это – образ небесного блаженства, мечты о гармонии и счастье, христианская надежда на спасение. Ни в оригинальном тексте Э. По, ни в переводах этой идеи нет. Покой гробовой становится финальной точкой человеческого существования. В памяти возникает сцена смерти Бориса из оперы М. П. Мусоргского, где после всех страданий героя, погребального колокольного звона и звуков отпевания в глубине оркестровой ткани рождается мелодия, «улетающая» в высокий регистр. Укажем на тональную близость этих эпизодов: до-диез минор – Ре-бемоль мажор. Такие параллели с оперой, которую Рахманинов, дирижировавший этой партитурой в театре Мамонтова, конечно, прекрасно знал, не случайны.

Стиль Поэмы Рахманинова «Колокола» тесно связан с атмосферой художественных исканий Серебряного века. Тщательность и детализированность отделки оркестровой ткани, изощрённость гармонического и фактурного письма тесно связывает это сочинение композитора с эстетикой эпохи модерна. При этом стиль Рахманинова базируется на прочной традиции русской музыки, на важнейших мифологемах русского искусства, вступает в сложный диалог с предыдущей эпохой.

Список литературы

1. Валькова В. Б. Музыкально-поэтический диалоги в поэме С. В. Рахманинова «Колокола» // Музыкальная академия. – 2013. – № 2. – С. 11-20.

2. Кандинский А. И. Симфонизм Рахманинова и его поэма «Колокола» // Кандинский А. И. Статьи о русской музыке. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. – С. 123-164.
3. Коробейников А. Система символов поэмы Эдгара По «Колокола» // Музыкальная академия. – 2013. – № 2. – С.31-37.
4. Кребель И. Мифопоэтика Серебряного века: Опыт топологической рефлексии. – СПб.: Алтейя, 2010. — 592 с.
5. Курышкина А. Е., Маркова А. Р., Ефимова А. Д. Ритмико-фонетические особенности стихотворения «The Bells» Э. А. По и его переводов // Язык, история, общество. Сборник научных тезисов и статей по материалам Международной научно-практической очно-заочной конференции / Под редакцией А. В. Кирилловой, М. В. Шуруповой. – 2019. – С. 49-51.
6. Лассан Э. Р. Благовест сменяется набатом (дискурс колокола в русской культуре) // Вестник РУДН. – 2014. – № 3. – С. 28-41.
7. Потницева Т. Н. «Как много дум наводит он...» (загадки стихотворения Э. По «Колокола» // Вестник Московского университета. – Серия 9. Филология. – 2020. – № 5. С. 141-152.
8. С. Сатина. Записка о С. Рахманинове. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <<https://senar.ru/memoirs/Satina/>> (Дата обращения 15.03.2022).
9. The Bells – Edgar Allan Poe // Антология классических переводов на Лукоморье. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <<http://luckomore.com/anthology/english/edgar-allan-poe/the-bells/balmont>> (Дата обращения 10.03.2022).

Иванова Екатерина Геннадьевна
Музыковед, преподаватель,
заведующая музыкальным отделением
Псковского областного колледжа искусств
им. Н. А. Римского-Корсакова

ВЕСНА СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА

«Что ждет меня в будущем?» Пожалуй, каждый из нас задавался этим вопросом. Наиболее напряженно он звучит, когда приближается новый год, новый век или новое тысячелетие.

Рубеж XIX и XX веков можно считать одним из самых драматичных периодов развития русского искусства с позиций этого вопроса. Это время, когда заблистали великие имена поэтов, художников, музыкантов, театральных деятелей, ученых. В литературе – А. А. Блок, Андрей Белый, В. Я. Брюсов, А. А. Ахматова, Максим Горький, Д. С. Мережковский, А. И. Куприн, И. А. Бунин; И. Е. Репин, В. И. Суриков, В. М. Васнецов, И. И. Левитан, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст – в живописи; на театральной сцене – спектакли В. Э. Мейерхольда, бенефис В. Ф. Комиссаржевской; на музыкальной – гении С. В. Рахманинова и А. Н. Скрябина, Ф. И. Шаляпина и Л. В. Собинова.

Мысль об обновлении действительности, связанная с приближением новой эры, настойчиво будоражила умы людей. Андрей Белый: «...в 1900-1901 годах, особенно в 1901м <...> молодежь тогдашнего времени слышали нечто подобное шуму и видели нечто подобное свету» [2, с. 208].

Не обошло это явление и Блока. Так, во время и после написания поэмы «Двенадцать» поэт «...несколько раз ощущал физическим слухом большой шум вокруг, шум

слитный, вероятно, шум от крушения старого мира» [3, с. 10].

Возможно, шум – это нечто грядущее новое, или уносящиеся вспять устои, или это грозный предвестник революций и войн? А свет? Может быть это появление Прекрасной дамы, которого так ждали поэты?

Андрей Белый поясняет: «Проблема, которая мучила нас, была проблемой внутреннего зрения и слуха, мир неуловимых шорохов, звуков и поступей, по которым мы старались угадать приближающуюся эпоху» [2, с. 216].

Какой новая эпоха была в произведениях А. А. Блока, чья душа чувствовала приближающиеся веяния, будь они счастливыми или трагическими, но новыми?

Не жди последнего ответа,
Его всей жизни не найти.
Но ясно чует вслух поэта
Далекий гул в своём пути.
Он преклонил с вниманием ухо,
Он жадно внемлет, чутко ждет,
И донеслось уже до слуха:
Цветет, блаженствует, растет...¹

Переход в новый век проецируется на более низкую ступень – переход в новый год, а последний, в свою очередь, на смену времен года: весна, лето, осень, зима. И каждая из этих ступеней несет надежду.

Утром года в народе называли весну. Именно она пробуждает все от зимнего забвения. Её – весну-красну – зазывали, кликали, вопрошая дары: успешные посев и всход урожая. Ей посвящен самостоятельный фольклорный пласт текстов, именуемых веснянками.

¹ 19.07.1901; цикл «Стихи о Прекрасной Даме» [3, с. 32]

Весна, весна, красная!
Приди весна, с радостью,
С радостью, с радостью,
С великой милостью:
Со льном высоким,
С корнем глубоким,
С хлебами обильными!²

По народному календарю первая встреча весны приходится на Сретенье (15 февраля). Тогда сталкиваются две силы: зима (темное, старое) с весной (светлое, обнадеживающее) встречаются. Так и на рубеже веков (ориентируясь на музыковеда Ю. В. Келдыша, это период с 1890 по 1917 годы) все ждали победы света над мраком. Это касалось не только годового цикла, но и социально-политической обстановки в стране.

Возможно, видимый тогда свет и был светом победы или появлением столь долгожданной блоковской Прекрасной Дамы, несущей надежду и в цикле часто появляющейся именно весной. Однако все это напоминает иллюзию, перекликающуюся с реальностью.

Верю в солнце Завета,
Вижу зори вдали.
Жду вселенского света
От весенней земли...³

В разные времена мотив весны побуждал многих творцов к созданию шедевров, будь то живопись, литература, музыка: «Вешние воды» И. С. Тургенева, «Вишневый сад» А. П. Чехова, «Снегурочка» А. Н.

² [7, с. 78]

³ [4, с. 40]

Островского, «Статуя весны» Я. П. Полонского, «Весным-весна» В. Хлебникова и другие. Среди русского живописного наследия особо выделяются полотна художников, расцвет творчества которых пришелся на рассматриваемый период. Чем объяснить столь широкое распространение образа весны в искусстве рубежа веков: дань моде?

А. Н. Бенуа вспоминал: «...закормили всевозможными веснами... На каждой выставке...появляется их несколько десятков. Даже некоторые художники избрали себе весну своей специальностью» [1., с. 57].

Возможно, тенденция к распространению мотива весны связана «...с появлением так называемого пейзажа настроения» [5, с. 139], который в изобразительном искусстве утвердил мэтр русской пейзажной лирики И. И. Левитан. Достаточно вспомнить его полотна, созданные на рубеже веков («Весенний ручей», «Март», «Весна. Большая вода», «Весна. Последний снег»), и становится очевидно, что «весна» заняла первые позиции в галерее образов искусства данного периода.

Возможно, настроение интеллигенции конца XIX-начала XX веков выразилось в желании «уйти» от серых будней окружающего мира и спрятаться под покровом весны.

Продолжателями традиций Левитана стали мастера из Союза Русских художников (образовался в 1903 году посредством объединения Новых мирискусников и организации «36 художников»), в творчестве которых жанр пейзажа имел большое значение. В их произведениях особо выделяются именно весенние интонации, например, «Мартовский снег» Грабаря, «Радостный май» Жуковского, «Первая зелень» Остроухова, «Зеленый шум» Рылова.

«Весенняя музыка» особенно ярка в камерно-вокальной лирике П. И. Чайковского, в музыкальной

картине «Весна» А. К. Глазунова, в балете И. Ф. Стравинского «Весна священная», во множестве романсов «певца русской природы», родственного по духу И. Левитану, С. В. Рахманинова и, пожалуй, в самом весеннем произведений рубежа веков – его кантате «Весна».

Весна сыграла множество ролей в жизни Рахманинова. Она приносила радости и неудачи, взлеты и падения. Казалось бы, весна должна покровительствовать всем начинаниям Сергея Васильевича, ведь он родился 20 марта (1 апреля по новому стилю). Однако это было не всегда так.

В период до 1917 года почти каждой весной с мыслями о создании новых шедевров Рахманинов отправлялся в имения (Ивановка, Красненькое, Бобылевка), где композитора привлекала окружающая русская природа, воздух бескрайних степей. Из воспоминаний М. Шагинян: «...Сергей Васильевич, как всегда один ранней весной хозяйничал и пытался войти в “творческую полосу”» [8, с. 156].

Подарком весны стало венчание Рахманинова с Н. А. Сатиной, которое состоялось в конце апреля 1902 г. Весной были созданы многие из популярных и всепризнанных произведений, такие как опера «Алеко», «Романс» и «Тарантелла» из Второй сюиты для двух фортепиано в четыре руки, Второй концерт для фортепиано с оркестром ор. 18, романсы ор. 21, опера «Монна Ванна», симфоническая картина «Остров мертвых», вокально-симфоническая поэма «Колокола».

Но весна не всегда была благосклонна к композитору и не всегда одаривала его светлыми моментами в жизни. Пожалуй, самым жестоким ударом судьбы, едва ли не пресекившим новые пути в творчестве, стало исполнение Первой симфонии до минор ор. 13 под управлением А. К. Глазунова в Петербурге. Это произошло в марте 1897 года.

В результате неудачи молодой Рахманинов оставил композиторскую деятельность на несколько лет. М. Шагинян отмечает, что «...болезнь пришла к Рахманинову не от провала Симфонии, даже не от собственного разочарования в ней, а от внезапной утраты пути в будущее, то есть от потери веры в себя как новатора» [8, с. 113]. И затем: «...привел пример с деревом – если прищемить пальцем его молодой побег, то оно остановится в росте, и вот его “прищепили так” на самой заре, когда он протянул свои побеги...» [8, с. 167].

Вершиной возрождения к жизни и творчеству стал Второй фортепианный концерт, на пути к которому были созданы хор «Пантелей-целитель», пьеса-фантазия для фортепиано, романс «Икалось ли тебе, Наташа», сюита для двух фортепиано в четыре руки op. 17. Своеобразным эпиграфом к новому периоду творчества Рахманинова можно считать посвящение романса Сатиной: «Нет! Не умерла моя муза, милая Наташа...»

Действительно, муза не покинула композитора. Спустя почти пять лет после провала Первой симфонии, в 1902 году была исполнена кантата «Весна» op. 20 на текст стихотворения Некрасова «Зелёный шум» для баритона, смешанного хора и оркестра. Она была завершена в феврале 1902 года. Это произведение идеально объединяет в себе две весны: одна – время, когда кантата была создана (а по народному календарю впервые весну встречают 15 февраля), другая – героиня кантаты.

Несомненно, посткризисные произведения, созданные в 1900-1901 годах, занимают устойчивые позиции в творчестве Рахманинова, каждое из них внесло струю нового, идейное содержание или музыкальный язык, но не жанр. С «Весной» связано обращение композитора к кантате – новому для его творчества жанру. Это не единственное произведение Сергея Васильевича в данном

жанре. От «Весны» тянутся нити к вершине программной вокально-инструментальной музыки Рахманинова – к вокально-симфонической поэме «Колокола».

Образ весны присущ далеко не всем опусам Рахманинова, но с наибольшей силой он воплощен именно в кантате, ставшей своеобразным рубежом в творчестве композитора. «Весна» – современное произведение, отвечающее настроениям людей эпохи рубежа XIX-XX веков, периода непредсказуемого поворота событий. Идея возрождения человека, жизни, заложенная в кантате, была созвучна мыслям интеллигенции.

«Весна» для Рахманинова – символическое произведение, ставшее результатом упорной внутренней борьбы композитора. В ней (в высокой степени автобиографичной) Сергей Васильевич повествует о перерождении человека, о его возрождении к новой жизни, к творчеству, что испытал сам после кризиса, вызванного неудачным исполнением его Первой симфонии.

Исполнение не означало, что сама симфония плоха. Современники отмечали, что это новаторское и смелое произведение. Принципы образования и развития музыкальной ткани, которые наблюдались в симфонии, можно проследить и в «Весне», и в последующих произведениях.

Как восприняли новое весеннее произведение его современники? С позиции этого вопроса показательна оценка кантаты Н. А. Римским-Корсаковым, который «...весьма одобрил избранный композитором сюжет и признал музыку Рахманинова прекрасной от начала до конца <...>. По-прежнему высоко ценя музыку Рахманинова, Николай Андреевич нашел, что образу весны все же недостает прозрачности весеннего воздуха, яркости солнца, игры красок весенней природы» [6, с. 387].

«Весна» завоевала популярность в предреволюционной России. В 1906 году Рахманинову присудили премию имени М. И. Глинки за кантату, а в 1907 году в Париже Сергей Васильевич репрезентовал себя как дирижера, управляя исполнением кантаты «Весна» – символа своего возрождения.

Список литературы

1. Алексеев А. Тема весеннего обновления в русской поэзии и музыке XIX века // Типология русского реализма 2-ой половины XIX века. – М.: Наука, 1979.
2. Белый А. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников. – в 2 тт. – Т.1 – М.: Худлит., 1980. – с. 204–324.
3. Белый А. Эпоха до первой встречи // Записки мечтателей. – 1922. – № 6. – с. 7-39.
4. Блок А. Стихотворения. Поэмы. Воспоминания современников. – М.: Правда, 1989. – 592 с.
5. Давыдова В. К проблеме синтеза жанров в современной советской вокально-симфонической музыке // Проблемы музыкального жанра: Сб. статей / отв. ред. Т. Е. Лейе. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981.
6. Оссовский А. В. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. – в 2 тт. – Т.1. – М.: Музгиз, 1961. – с. 372-418.
7. Пшеницына Н. А. Времена года: песни, пословицы, приметы, загадки на уроках в начальной школе. – М.: Владос, 2001. – 144 с.
8. Шагинян М. Воспоминания о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове: в 2 тт. – Т. 2 / сост., ред. З. Апетян. – М.: Музыка, 1961. – с. 100-174.

Лаптева Татьяна Александровна
музыковед, Заслуженный деятель искусств
Псковской области, член Союза композиторов РФ,
преподаватель Псковского областного колледжа искусств
им. Н. А. Римского-Корсакова

**СИМФОНИЯ СТРАНСТВИЙ –
ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ С. В. РАХМАНИНОВА.
НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ
СОДЕРЖАНИЯ ВТОРОЙ ЧАСТИ**

Третья симфония, написанная в зарубежный период жизни, стала одной из вершин творчества Рахманинова. Ей предшествовал длинный путь жизненных странствий и творческих исканий композитора. Она имеет тесные связи с другими произведениями композитора – Второй и Первой симфониями, симфонической поэмой «Остров мертвых» (1909), Рапсодией на тему Паганини, а также со Вторым и Третьим концертами, которые очень часто исполнялись в эти годы жизни Рахманинова за пределами России.

Третья симфония была начата летом 1935 года в Сенаре, в Швейцарии. Два лета композитор работал над новым произведением. Первая часть в эскизах создавалась с 18 июня по 22 августа, вторая писалась с 26 августа по 18 сентября. Летом следующего года композитор переработал первую часть и написал третью. Финал сочинялся с 6 по 30 июня. В конце рукописи Рахманинов оставил запись: «Кончил. Благодарю Бога! 6–30 июня 1936. Senar». Впервые Третья симфония прозвучала под управлением Леопольда Стоковского в США, в Филадельфии, 6 ноября 1936 года. 7 ноября симфония еще раз исполнялась в Филадельфии, а через два дня была повторена в Нью-Йорке. Партитура симфонии была издана в 1937 году фирмой «Таир».

В Третьей симфонии сохраняется преемственная

связь с русским симфонизмом XIX века: Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова. При этом она, как и Первая (1895), и Вторая симфонии (1907), глубоко своеобразна по своему образному строю, языку и общей концепции. Но главное в этой симфонии то, что, созданная за пределами России, на «чужбине» (по выражению Набокова), многократно прозвучавшая в многочисленных премьерных исполнениях в Америке и Европе, она продемонстрировала неистребимый «русский дух» в музыкальных образах и их развитии. И, в связи с этим, вновь вспоминаются строки Набокова: «Но где бы стезя ни бежала, нам русская снилась земля. Изгнание, где твоё жало, чужбина, где сила твоя?» [9].

Многочисленные отзывы о Третьей симфонии после премьерных исполнений в Америке очень разнились. Симфония имела неизменный успех у публики. О ее первом исполнении в Филадельфии 6 ноября 1936 года в «The New York Time» 8 ноября сообщалось: «По окончании Симфонии публика долго не покидала зал, продолжая аплодировать, пока, наконец, Рахманинов не появился на эстраде» [15, с. 301]. К публике присоединились некоторые критики: «Искренность и оригинальность произведения, сочетание блестящей техники и мастерства оркестровки вызвали горячий восторг слушателей» [15, с. 301]. Дж. Симэн сделал вывод, что Третья симфония – «Одно из значительных произведений русской школы. В этом сочинении есть широта и величие, размах и мистическая красота; оно находится на грани гениальности» («Daily Mirror», 1936, November 11) [15, с. 301-302]. И такая восторженная оценка была скорее исключением. Некоторые критики находили уязвимые стороны, симфонию называют мрачной, лирической и вызывающе насмешливой, эффектный финал оставляет впечатление поверхностности. Но у крупных музыкантов, дирижёров, симфония продолжала вызывать

огромный интерес.

Генри Вуд, английский дирижёр: «Ваша блестящая Третья симфония имела подлинный успех – какое это чудесное сочинение – считаю, что оркестр исполнил её прекрасно» [15, с. 313]. Представить публике Третью симфонию такой, как её задумал сам Рахманинов, довелось на Фестивале из восьми концертов, посвященных его произведениям в 1939 году. Концерты проходили в Нью-Йорке и в Филадельфии. 10 декабря Рахманинов продирижировал своими любимыми произведениями – Третьей симфонией и «Колоколами». «После многих лет перерыва выступление Рахманинова-дирижера не могло не вызвать интереса. Впечатление <...> от Третьей симфонии <...> было громадное» [5, с. 330].

11 декабря 1937 года Рахманинов записал свою Третью симфонию вместе с Филадельфийским оркестром. 13 и 14 марта 1941 в Чикаго он продирижировал Третьей симфонией и «Колоколами». В октябре того же года Фредерик Сток два раза в Чикаго дирижировал Третьей симфонией, Вокализом и «Островом мертвых». 10 декабря Рахманинов продирижировал своими любимыми произведениями – Третьей симфонией и «Колоколами».

Джон Бойнтон Пристли – английский романист, автор эссе, драматург и театральный режиссер, в своем сборнике «Заметки на полях» опубликовал эссе, посвященное Третьей симфонии Рахманинова: «Критика плохо приняла симфонию, заявив, что она старомодна и к ней не стоит относиться всерьез, но будучи слушателем – литератором, неискушенным в модернистских изысках, я отнесся к ней серьезно» [11, с. 422].

В СССР первое исполнение Третьей симфонии состоялось 11 июня 1943 года под управлением выдающегося дирижера Н. С. Голованова. 14 июня в «Вечерней Москве» Голованов писал: «Гармоническое

равновесие зрелой творческой мысли в соединении с искренним чувством, душевной теплотой и эмоциональностью, широкий русский национальный мелос, богатство полифонии, острая ритмика, изысканная инструментовка и строгая форма делают эту симфонию ценным вкладом в сокровищницу мировой музыкальной культуры» [15, с. 378].

Обращает на себя внимание, в сравнении с другими, взвешенный, академический, достаточно холодный и формальный тон в признании достоинств исполненной на родине Третьей симфонии, написанной на «чужбине».

Судьба симфонического наследия Рахманинова на родине разительно отличается от его наследия в других жанрах. Известность его симфоний в России несопоставима с оглушительной славой фортепианной музыки, фортепианных концертов, романсов, даже юношеской оперы «Алеко». Судьба всех трёх симфоний — непростая, драматическая. Они написаны с промежутком в полтора — и почти три десятка лет. Все три являются феноменом в творчестве композитора. Они созданы Рахманиновым — гениальным дирижёром, симфоническим и оперным, в этом можно его сравнить с современниками — Густавом Малером и Рихардом Штраусом. Каждая из симфоний отражает новый этап в жизненной и творческой биографии автора. Обращение к содержанию музыки симфоний раскрывает и новые грани творческого гения Рахманинова, и (не менее ярко и убедительно) — дух того времени, когда они создавались. Первую симфонию Рахманинов задумал ещё в 1895 г. как новаторскую и «модернистскую», что вызвало резкое неприятие у современников в России. Вторую он писал в Германии, и она уже тогда, в 1907 году, вобрала в себя могучую силу русской симфонической традиции Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова, сохранив её в сложное, противоречивое, кризисное для музыки время —

для будущего.

Третья симфония – представляется как Симфония Странствий в пространстве и времени. Она трёхчастна, что сближает её концепцию и композицию с симфониями современников – Шостаковича, Стравинского, Хиндемита, Онеггера и др. А по духу, по лёгкости, виртуозному стилю оркестрового письма её, возможно, неожиданно, можно сравнить с другим русским гением и классиком – Глинкой, который, как известно, является «Моцартом и Пушкиным» русской музыки. С Глинкой симфонию сближает и великолепный многожанровый мелодический стиль музыкальных тем симфонии – лаконичные древние попевки, широкие песенные мелодии, инструментальные фанфарные, гротескные, скерцозные и танцевальные темы. Подобный разножанровый и многокрасочный стиль у Глинки мы встречаем в «Руслане», а у Рахманинова – в Третьей симфонии. Гармонический стиль в ней основывается на натуральных и хроматических ладах. Остросовременно воспринимаются тематизм монодийного склада в сочетании с полиладовостью и многотерцовой аккордикой в фактуре и развитии. Гениальный чуткий слух Рахманинова, который всегда поражал его современников на протяжении всей его жизни, словно аккумулировал в себе все впечатления, жизненные и музыкальные, и в Третьей симфонии мастер создал галерею исторических образов далёких и ближних эпох в современном преломлении.

В фундаментальных книгах Келдыша [7] и Брянцева [2] исследовательские трактовки достаточно консервативны и традиционны, (пейзажность, колокольность, былинность, эпичность, созерцательность, лирика, скерцозность, героика). Безусловно, с новой исторической позиции возможны новые трактовки содержания Третьей, самой русской симфонии XX века, созданной вдали от родины и в гуще событий,

происходящих в мировых культурных пространствах XX века.

В Третьей симфонии Рахманинова три части.

I часть – *Lento – Allegro moderato (a-moll)*.

II часть – *Adagio ma non troppo. Allegro vivace. (Cis-dur)*

III часть – Финал. *Allegro. (A-dur)*.

В музыке симфонии можно услышать и речь древнего сказителя, и молитву, и страстное лирическое признание, и погрузиться в созерцание пейзажей и исторических картин. В драматургии I части Третьей симфонии можно уловить отклик на театр Чехова, любимого писателя Рахманинова, в финале – отражение массовых народных сцен в театральных постановках русских опер, вплоть до ярмарочных, балаганных, вечевых, праздничных.

Совершенно особое впечатление производит II часть симфонии. Она неоднородна, в её центр вклинивается скерцозно-батальный эпизод, в музыке которого воссоздаются картины исторических битв. Но основная идея сосредоточена в темах первого раздела Второй части. Вторая часть симфонии открывается вступлением, построенном на лейтtheme всей симфонии. Как эпитафия всей симфонии, в первой части она звучала одностанно. Теперь она звучит в увеличении и на фоне гармонизации многотерцовыми (нонаккорды, ундецимаккорды) и полиладовыми созвучиями (Cis-cis). Она звучит у валторны в сопровождении арфы. В книге Брянцева характер музыки этой части описан как лирико-эпический, вводится образ Баяна-сказителя. Асафьев пишет об общем характере второй части, как о пейзажном: «О многом, многом, “настроенчески” прекрасном, душевном, пейзажно-русском, говорит музыка адажио: такое чувство охватывает, когда закатной порой в странствованиях на севере

выходишь среди леса к озеру» [6, с. 373]. Несомненно, звучание лейттемы у валторны создаёт атмосферу погружения в легендарное прошлое. Многотерцовые и полиладовые гармонии у арфы в сопровождении внешне напоминают гусельные переборы, но только – внешне.

В основе музыкальной драматургии Второй части – три разнохарактерные и разножанровые темы-мелодии и сопровождающая их магическая, завораживающая гармония. Вторая тема – проникновенно звучащий у скрипки solo напев – появляется как каденция, утверждающая тональность всей части — Cis-dur (тонический органнй пункт – 6 тактов). Второе проведение лейттемы – это уже её развитие – вариация – вариант, она рождается – прорастает и из лейттемы и из её гармонии (подражание арфе-гуслям), которая тоже может считаться богатейшим тематическим материалом. Эта гармония – многотерцовая гармония XX века, многотерцовые комплексы соединяются мелодически, подчиняясь законам симметрии, сочетают в себе порядок и свободу, их соединение подобно магическим жестам. А мелодия скрипок неуклонно продвигается в верхние регистры и достигает плавным и внутренне затруднённым движением тоники cis в третьей октаве, после чего – во второй каденции – мягко спускается вниз. Третья тема (её тембр – флейта) появляется после вступления – квинтолей шестнадцатых, создающих новое настроение – трепетное *lamento*, в котором тритоновая интонация создаёт сходство с северными русскими плачами. Благодаря наблюдениям над великолепной пластикой движения рахманиновских мелодий невольно рождается целая цепь ассоциаций, расширяющих образный строй II части Третьей симфонии. Новые образы рождаются, когда мы выстраиваем логическую цепочку: Тема-Легенда (арфа-валторна; вполне убедительным в контексте содержания этой части является

сравнение музыки вступления со звучанием старинных, античных и библейских, средневековых инструментов – псалтири, лютни и арфы); Тема-Печаль/Тема-Томление (у скрипки соло); Тема-Жест (восходящая тема у скрипок, с изобразительными трелями); Тема-Плач/рыдание/оплакивание (у флейты; тембр флейты вновь углубляет сравнение с древними античными и библейскими образами, а её многоголосная вариация у скрипок усиливает эффект). В совокупности, и сопоставление, галерея этих тем-мелодий, и их развитие приводят к библейскому образу «плача на реках Вавилонских», плача народа Израиля в плену у Вавилона:

«На реках Вавилонских,
тамо седохом и плакахом,
внегда помянути нам Сиона <...>
Воспойте нам от песней сионских.

Како воспоем песнь Господню на земле чуждей?...
забуду тебе, Иерусалиме, забвена буди, десница
моя...» [4]

Так, образ второй части можно связать с одним из древнейших *библейских* сюжетов и образов. Ностальгический образ тоски по родине во Второй части можно сравнить с содержанием 136 псалма – «На реках Вавилонских». Это лирико-трагический образ тоскующей и плачущей «души народа». Современник Рахманинова, писатель Дж. Пристли, на наш взгляд, наиболее близко подошёл к мысли о «доминирующем» к трактовке в музыке симфонии образа тоски по родине. «Третья симфония – самое яркое и самое честное воплощение в музыке (насколько я знаю музыку) борьбы, изначально обреченной, борьбы с болью и отчаянием, что приходят вместе с тяжкой, захлёстывающей тоской по родине» [11, с. 422]. Сравнение при слушании и анализе возникает не случайно: лирический образ второй части Третьей симфонии воплощён с особой

глубиной, его меланхолия выражена не только характерными для Рахманинова ладогармоническими и интонационными средствами, но и отличается новыми чертами – утончённым психологизмом, особой пластикой ниспадающих и медленно восходящих мелодий, семантической трактовкой тембров (валторна, скрипка, флейта). Сочетание резко контрастных образов во Второй части симфонии выразил Дж. Пристли: «...Музыку, достойную называться музыкой, пишут не компьютеры, а люди, надеющиеся и потерявшие надежду, радующиеся и страдающие. <...> Очарование симфонии, её необычная открытость, обнаженность – плод неосознанного порыва души» [11, с. 422]. Воспринимать музыку этой части можно и как песнь-легенду, пронизанную печалью, доносящейся из глубины веков, и как проникновенную исповедь о незатихающей боли душевных ран.



Ностальгический характер музыки усиливает сравнение с её прообразами. Брянцева обращает внимание на то, что прообразами Второй части можно назвать

Интермеццо Третьего концерта и мелодию, звучащую в медленной части Второй симфонии Калинникова, песенный распев фортепианной Элегии Рахманинова. Это сравнение, на наш взгляд, раскрывает всю глубину старинного библейского сюжета, одного из первых в истории культуры образов ностальгии, тоски по Родине, по земле обетованной. Это плач – не просто плач героя, а целого народа. Это один из вечных образов тоски по земле обетованной, сквозной линией проходящий и воплощённый в разных формах и жанрах в мировом искусстве.

Список литературы

1. Богданов-Березовский В. М. Молодые годы Сергея Васильевича Рахманинова. Письма. Воспоминания. –Л.-М.: Музгиз, 1949. – 191 с.
2. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. – М.: Сов. композитор, 1976. – 680 с.
3. Брянцева В. Н. Фортепианные пьесы Рахманинова. – М.: Музыка, 1966. – 205 с.
4. Бузынкина В. На реках Вавилонских мы сели и заплакали [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <<https://www.miloserdie.ru/article/na-rekah-vavilonskih/>> (Дата обращения 23.03.2023).
5. Воспоминания о Рахманинове: в 2 тт. – Т. 1 / сост., ред. 3. Апетян. – М.: Музыка, 1961. – 512 с.
6. Воспоминания о Рахманинове: в 2 тт. – Т. 2 / сост., ред. 3. Апетян. – М.: Музыка, 1961. – 540 с.
7. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. – М.: Музыка, 1973. – 467 с.
8. Ляхович А. В. Символика в поздних произведениях Рахманинова. – Тамбов.: Издательство Першина Р. В., 2013. – 184 с.
9. Набоков В. Родина (Бессмертное счастье наше) // Набоков В. Стихотворения и поэмы / Из поэтического наследия XX века. – М.: Современник, 1991. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://www.asu.ru/news/new_on_site/15832/> (Дата обращения 23.03.2023).
10. Никитин Б. Сергей Рахманинов. Две жизни. – М.: Классика-XXI, 2008. – 208 с.
11. Пристли Дж. Б. Заметки на полях. – М.: Прогресс, 1988.

– 472 с.

12. Рахманинов. С. В. К 120-летию со дня рождения // Материалы научной конференции / Ред.-сост. А. И. Кандинский. – М.: МГК, 1995. – 184 с.

13. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 тт. – Т. 1 / Ред.-сост. З. Апетян. – М.: Советский композитор, 1978. – 648 с.

14. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 тт. – Т. 2 / Ред.-сост. З. Апетян. – М.: Советский композитор, 1980. – 584 с.

15. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 тт. – Т. 3 / Ред.-сост. З. Апетян. – М.: Советский композитор, 1980. – 576 с.

16. Сергей Рахманинов. Воспоминания, записанные Оскаром фон Ризмеманом. – М.: АСТ, 2016. – 320 с.

17. Скафтымова Л. А. А. П. Чехов и С. В. Рахманинов: некоторые параллели // Известия Саратовского университета. – 2014. – Т. 14. – вып. 1. – с. 76-80.

18. Соколова О. И. Сергей Васильевич Рахманинов. – М.: Музыка, 1984. – 160 с.

19. Федякин С. Р. Звуковая история русской эмиграции: К 140-летию со дня рождения С. В. Рахманинова // Москва. – 2013. - № 5. – с. 214-222.

20. Федякин С. Р. Звуковая история русской эмиграции: К 140-летию со дня рождения С. В. Рахманинова // Москва. – 2013. - № 6. – с. 179-193.

21. Федякин С. Р. С. В. Рахманинов. – М.: Молодая гвардия, 2014. – 480 с.

22. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. – Спб: Лань, 2013. – 496 с.

Михеева Марина Владимировна
кандидат искусствоведения, старший
преподаватель кафедры истории русской музыки
Санкт-Петербургской государственной консерватории
им. Н. А. Римского-Корсакова

РОЛЬ АЛЕКСАНДРА ЗИЛОТИ В ТВОРЧЕСКОЙ СУДЬБЕ МОЛОДОГО РАХМАНИНОВА¹

На страницах многочисленных публикаций имя С. В. Рахманинова всегда сопровождается заслуженными восторженными эпитетами: «большой художник» (В. Н. Брянцева); «музыкант с великой душой» (З. А. Апетян); «вдохновенный поэт звуков» (О. И. Соколова); «гениальный композитор, величайший пианист, замечательный, глубоко вдумчивый и волевой дирижер» (Ю. В. Келдыш); «последний романтик мирового класса» (С. М. Слонимский) и др². Однако, чтобы достигнуть этого уровня, Рахманинову пришлось пройти нелегкий долгий путь, испытав не только радость слушательского признания, но и моменты тяжелых

¹ Публикация представляет собой сокращенный вариант статьи, ранее опубликованной в сборнике: С. В. Рахманинов и проблема исторической памяти России: материалы международной научно-практической конференции / ред.-сост. И. Н. Вановская. – Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2016. – С. 113–123.

² См.: Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. – М., 1976. – С. 2; Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 тт. / ред.-сост. З. А. Апетян. – Т. 1. М., 1978. – С. 38; Соколова О. И. Сергей Васильевич Рахманинов. Изд. 3-е. – М., 1987. – С. 5; Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. – М., 1973. – С. 3; Слонимский С. М. Последний романтик // Грань веков: сб. статей / ред.-сост. Т. А. Хопрова, Л. А. Скафтымова. – СПб., 2003. – С. 7.

творческих сомнений, горечь разочарования в собственных сочинениях.

Особую роль в период начального становления Рахманинова как пианиста, укрепления его веры в собственное композиторское дарование и признания его произведений в среде критиков, сыграло «слово и дело» старшего брата, друга и учителя А. И. Зилоти. Будучи профессором Московской консерватории, он неоднократно готовил студента Сергея Рахманинова к выступлениям в ученических концертах и в то же время поощрял его творческие способности. Благодаря его связям с различными концертными организациями, стала возможной первая заграничная поездка Рахманинова в Англию в 1899 году. Следует отметить и неоднократную материальную поддержку, которую Зилоти оказывал Рахманинову в сложных жизненных обстоятельствах. Однако главной его заслугой является исполнение сочинений Рахманинова в своих концертных турне, благодаря которым многие страны Европы услышали и оценили ранние фортепианные опусы Рахманинова.

Впервые Зилоти представил публике рахманиновскую новинку осенью 1892 года. Это был Первый фортепианный концерт *fis-moll*: 8 декабря 1893 года он прозвучал в Висбадене (дирижер — Луи Люстнер/Louis Lüstner), а 15 декабря — во Франкфурте-на-Майне (дирижер — Густав Когель/Gustav Kogel).

В Кабинете рукописей Российского института истории искусств в Санкт-Петербурге хранятся памятные альбомы семьи Зилоти³, в которых собраны афиши, программки и газетные вырезки с критическими

³ КР РИИИ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 194–197.

рецензиями, в том числе и об этих выступлениях. Интересно сопоставить мнение двух немецких обозревателей, высказанное в адрес неизвестного произведения Рахманинова. В газете *Wiesbadener Tagblatt* от 9 декабря читаем: «Новым был фортепианный концерт Рахманинова. Это сочинение интересно своей блистательной техникой и может быть исполнено только пианистом, обладающим для этого необходимыми навыками. Концерт очень красив по содержанию, раскрывающееся через очарование его мелодичных тем; он ясно написан и состоит из трех частей: Allegro, Andante espressivo и Finale, главное достоинство которых в их краткости. Г. Зилоти играл этот Концерт как и последующие за ним другие произведения под громкие продолжительные аплодисменты публики»⁴. Рецензент газеты *Wiesbadener Anzeigebblatt* отмечал иное (сообщение от 10 декабря): «Г. Зилоти первым номером и впервые играл Концерт *fis-moll* для фортепиано С. Рахманинова, что, честно говоря, недостойно упоминания. <...> Отдельные места Концерта более или менее красивы, но в целом Концерт оставляет холодное впечатление»⁵.

Возможно, с целью лучшего понимания слушателями выбора пианиста, в очередном концерте во Франкфурте-на-Майне по требованию Зилоти были напечатаны несколько строк об авторе сочинения: «Концерт для фортепиано с оркестром *fis-moll* Сергея Рахманинова (родился в 1873, в Новгороде, Россия). Сергей Рахманинов учился в Московской императорской консерватории у Аренского (теория) и Зилоти (фортепиано) и в 1891 году был

⁴ КР РИИИ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 194. Л. 21. А. И. Зилоти исполнил также Этюд Ф. Листа, Фантазию и Этюд *As-dur* Ф. Шопена и Фантазию на мотивы из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» П. Пабста.

⁵ Там же. Л 21.

награжден большой золотой медалью. Его одноактная опера „Алеко“ вошла в репертуар императорского оперного театра в Москве»⁶. Но большинство рецензентов вновь на первый план выдвинули лишь высокое исполнительское мастерство А. И. Зилоти, сам Концерт показался «незначительным, малосодержательным» (*Frankfurter Journal*, 16 декабря)⁷, «здесь и там напоминающим Шопена» (*Frankfurter Zeitung*, 16 декабря)⁸. Подробный разбор рахманиновского оп. 1 был напечатан 17 декабря в газете *Kleine Presse*: «В этот раз г. Зилоти представил произведение своего талантливоего земляка — Фортепианный концерт *fis-moll* Сергея Рахманинова. Нужно иметь такую известность как у Зилоти и необходимо уметь играть на фортепиано как он, чтобы отважиться представить чужой публике сочинение неизвестного композитора; в данном случае речь идет о довольно значительном, но ни в коем случае не превосходном Концерте. Концерт Рахманинова состоит из трех коротких частей, среди которых третья часть отличается особенно интересной ритмикой и содержит заслуживающие внимания незаурядные мотивы. Менее привлекательна инструментовка, в которой слишком большую роль играют тарелки и, в заключении, большой барабан. Партия фортепиано разработана чрезвычайно тщательно и г. Зилоти сделал все возможное, чтобы представить Концерт во всей его красе. Фортепианный концерт *fis-moll* познакомил нас с русским композитором Рахманиновым. Без сомнения, еще достаточно молодой музыкант отличается необычайными способностями, что,

⁶ Там же. Л. 21 об.

⁷ Там же. Л. 22.

⁸ Там же. Л. 22.

однако, не мешает рассматривать этот Концерт всего лишь как удачную ученическую работу. Поначалу музыкальные мысли обещают многое, но вскоре слабеют и не показывают желаемой оригинальности; в их использовании и разработке еще не видно полной законченности и гладкости, что отличает руку мастера. Инструментовка в конечном счете оказывается более шумной, нежели интересной и не соответствует своими запросами по отношению к полученному результату»⁹. Отметим, что Зилоти больше не включал Концерт Рахманинова в свои выступления. Тем не менее автор был чрезвычайно признателен своему старшему кузену и в знак благодарности на издании переложения Концерта для двух роялей в 4 руки опубликовал посвящение «À Monsieur A. Ziloti».

В репертуар А. И. Зилоти входили и сочиненные в 1892 году пьесы-фантазии ор. 3. В марте 1893 года в Женеве впервые прозвучала Мелодия *E-dur*, по словам рецензента, «приятная, гармоничная и изящно исполненная» (*Journal de Genève*, 16 марта)¹⁰. 16 октября в Париже на русском фестивале, организованном газетой *Echo de Paris*, впервые за рубежом была сыграна Прелюдия *cis-moll*¹¹. Позднее, в 1896 году, во время концертного турне по городам Франции, Германии и Англии, Зилоти включил в программу Серенаду

⁹ Там же. Л. 22.

¹⁰ Там же. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 193. Л. 58.

¹¹ Там же. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 194. Л. 8 об. 12 октября 1895 года, также в Париже, впервые был исполнен Вальс *A-dur* ор. 10 № 2 (см.: КР РИИИ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 195. Л. 7 об.) Впоследствии А. И. Зилоти еще несколько раз исполнял Вальс в своих концертных программах в Европе (см.: КР РИИИ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 195. Л. 11 об., 13 об., 19 об., 24, 24 об., 27 об., 28 об., 29) и Америке (см.: КР РИИИ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 197. Л. 7, 7 об.).

*b-moll*¹². Однако, именно Прелюдия ор. 3 № 2 принесла ее автору мировую известность. В период с 1893 по 1899 годы она звучала в каждом сольном выступлении А. И. Зилоти более чем в 30 городах Англии, Германии, Франции, Швейцарии, Голландии и Америки. Интересно проследить начальный путь этого признанного шедевра по страницам зарубежной прессы. Приведем некоторые отзывы¹³.

1893 год. «Сочинения современной русской школы были отлично представлены во втором сольном концерте г. Зилоти в понедельник. Из них наиболее сложной, трудной и, наконец, привлекательной казалась „Восточная фантазия“ Балакирева, до тех пор пока не прозвучала чарующая новинка — Прелюдия Рахманинова» (*The Daily Graphic*, Лондон, 2 декабря)¹⁴.

1894 год. «...группа пьес малоизвестных русских композиторов, которые составили второе отделение программы¹⁵, в исполнении их соотечественника были интересны и достойны одобрения. Из них наиболее поразительной была Прелюдия Рахманинова» (*North British Daily Mail*, Эдинбург, 28 марта)¹⁶; «Блестящая Прелюдия Рахманинова, молодого ученика Зилоти, который удачно сделал себе имя в музыкальном мире, оставила очень благоприятное впечатление» (*Dundee Advertiser*, Данди,

¹² Там же. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 196. Л. 1.

¹³ Нередко фамилия С. В. Рахманинова печаталась с ошибками, например, «Rachmanikoff», «Raschmanikoff», «Raschmaninoff», «Rachmening», «Rachmanninoff», «Rachminoff», «Rachmanioff», «Rochmainoff», «Rachmaninow».

¹⁴ КР РИИИ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 194. Л. 16.

¹⁵ В концерте прозвучали Basso ostinato ор. 5 и Esquisse ор. 24 № 1 А. С. Аренского, Etude ор. 2 А. Н. Скрябина, Фантазия на мотивы из оперы «Евгений Онегин» Чайковского-Пабста.

¹⁶ КР РИИИ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 194. Л. 28.

31 марта)¹⁷; «...он [Зилоти] замечательно сыграл четыре сольные пьесы: Прелюдию op. 3 Рахманинова, Basso ostinato Аренского, Этюд Шопена и Рапсодию № 14 Листа. Все сыгранное кажется простым, но [оно] было настолько совершенно и прекрасно [сыграно], что от номера к номеру вызывало все больший энтузиазм публики, выразившийся в четырехкратном вызове „на бис“, что было удовлетворено исполнителем» (*Casseler Tageblatt und Anzeiger*, Кассель, 18 ноября)¹⁸.

1895 год. «„Прелюдия“ и три пьесы Аренского¹⁹ были такими разными и такими прекрасными, что каждый испытывал чувство глубокого уважения к исполнителю за то, что он представил на суд зрителей подобные музыкальные жемчужины» (*The Evening Telegraph*, Глазго, 9 марта)²⁰; «Прелюдия № 3 Рахманинова — характерное, серьезно сыгранное произведение» (*Neues Tageblatt und General-Anzeiger für Stuttgart und Württemberg*, Штутгарт, 30 октября)²¹; «Среди сольных пьес он сыграл выразительную и оригинальную *Прелюдию* Рахманинова, из всех других сочинений наиболее хорошо принятую публикой» (*The Morning Post*, Лондон, 18 декабря)²².

Растущая популярность этой фортепианной миниатюры побудило А. И. Зилоти создать ее «исполнительскую» редакцию, которая вышла в свет в 1895 году в издательстве «А. Гутхейль» с указанием: «revue

¹⁷ Там же. Л. 29.

¹⁸ Там же. Л. 35.

¹⁹ Logaèdes et Peons op. 28 и Consolations op. 36.

²⁰ КР РИИИ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 195. Л. 6.

²¹ Там же. Л. 13.

²² Там же. Л. 21. Также прозвучали Esquisse op. 24 № 2 А. С. Аренского, Melancolie op. 48 Э. Ф. Направника и Рапсодия № 14 Ф. Листа.

et doigtée par A. Siloti» («просмотрено и снабжено аппликатурой А. Зилоти» — *фр.*). От оригинала зилотиевская редакция отличалась скрупулезным отношением к обозначениям темпа, динамических оттенков и, особенно, аппликатуры и педали — в отношении двух последних авторские указания полностью отсутствовали. Вскоре Зилоти осуществил Copyright в английском издательстве *Methev, Simpson & Co* (1895), а позднее и в американском — *Edward Schuberth & Co* (1898).

1896 год. «После оркестровых произведений в исполнении г. Зилоти прозвучали сольные пьесы, одна из которых — необычная и прекрасно сыгранная Прелюдия Рахманинова» (*Neües Winterthurer Tagblatt*, Винтертур, 6 ноября)²³.

1897 год. «Прелюдия ор. 3 Рахманинова с постоянно повторяющейся басовой темой очень интересна» (*Oldenburger Generalanzeiger*, Ольденбург, 11 ноября)²⁴.

1898 год (концертная поездка по городам Америки)²⁵.

Нью-Йорк: «...однако, русская часть программы²⁶ московского пианиста показала его бóльшее преимущество и была принята публикой наиболее сердечно, что выразилось в ее аплодисментах. В списке было пять русских

²³ КР РИИИ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 196. Л. 3 об. Прелюдия С. В. Рахманинова была единственным «русским» номером программы.

²⁴ Там же. Л. 21.

²⁵ Первый концерт состоялся 26 января в Бруклине, последний — 28 марта в Филадельфии.

²⁶ А. И. Зилоти исполнил Прелюдию ор. 3 С. В. Рахманинова; Этюд «La Nuit» ор. 31 А. К. Глазунова; Basso ostinato ор. 5 и Peons ор. 28 А. С. Аренского; «Музыкальная шкатулка» ор. 31 А. К. Лядова; «Парафразы» на темы из оперы «Евгений Онегин» Чайковского-Пабста.

имен, из которых только один – Чайковский – известен большинству публики. Некоторые другие – Рахманинов, Глазунов, Аренский, Лядов – еще не упоминаются в исследованиях, даже в книге о русской музыке Ц. Кюи²⁷. Они молодые московские и петербургские музыканты, друзья и коллеги г. Зилоти, которые возложили на него миссию – проповедовать их учение на двух континентах. Он уже достиг цели в Англии и Германии, где некоторые из пьес, которые он представил, уже стали популярны. Судя по аплодисментам, которые они заслужили вчера, они станут популярны и здесь тоже. Наиболее благосклонно публикой были приняты три пьесы — Прелюдия ор. 3 Рахманинова, «Музыкальная шкатулка» Лядова и Парафразы Пабста на темы из оперы «Евгений Онегин» Чайковского. Рахманинову всего 27 лет; он ученик г. Зилоти и его Прелюдия определенно заслуживает быть услышанной везде из-за ее распевной мелодии и великолепного и оригинального гармонического развития» (*The Evening Post*, 10 февраля)²⁸.

Бостон: «О русских пьесах в программе мы не можем сказать многого. Что нас в них поразило — это недостаток национального своеобразия, они звучат как другая современная фортепианная музыка. Более того, нам кажется, что только две из них смогли подняться над утонченно-изящным салонным уровнем. *Прелюдия* Рахманинова выказала настоящую силу и твердость

²⁷ По-видимому, автор рецензии имеет в виду книгу «La Musique en Russie» («Музыка в России»), изданной на французском языке в издательстве Г. Фишбахера.

²⁸ КР РИИИ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 197. Л. 8. Статья была напечатана под названием — «Зилоти и современная русская музыка».

характера; то же можно сказать о “Basso ostinato” Аренского» (*Boston Evening Transcript*, 14 февраля)²⁹.

Нью-Йорк³⁰: «Прелюдия Рахманинова как самое блестящее и заслуживающее поощрения произведение, было бисировано» (*The Commercial Advertiser*, 17 февраля)³¹. «Прелюдия Рахманинова, оригинальная и очаровательная пьеса, была исполнена с таким совершенством, что должна была, как обычно, быть повторена» (*Evening Post*, 17 февраля)³².

Нью-Йорк: «...прелюдия ор. 3 Рахманинова, которую г. Зилоти обязан был повторять в каждом сольном концерте, вызвала восторженные аплодисменты и в прошлый вечер» (*The Mail & Express*, 26 марта)³³.

В апреле 1899 года, приехав в Англию, Рахманинов, как он сам позже вспоминал, «к своему удивлению узнал, что все молодые пианисты играют [прелюдию]. Получив же после этого приглашение посетить Соединенные Штаты, я послал запрос, достаточно ли хорошо меня знают в этой стране, чтобы можно было рассчитывать на интерес публики к моим выступлениям. Вскоре меня известили, что в США каждый музыкант знает меня как автора Прелюдии cis-moll. При данных обстоятельствах, как мне кажется, я должен быть благодарен тому, что мною создана эта Прелюдия» [3, с. 62]. Представленные зарубежные отзывы

²⁹ Там же. Л. 8 об.

³⁰ В программе концерта 16 февраля 1898 года в Нью-Йорке было указано: «Prelude op. 3 Rachmaninoff (1870–)* (by request — по просьбе [слушателей] — англ.)». Отметим, что дата рождения Рахманинова по каким-то причинам была ошибочно названа А. И. Зилоти.

³¹ КР РИИИ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 197. Л. 7 об.

³² Там же. Л. 7 об.

³³ Там же. Л. 1.

ярко свидетельствуют о том, что благодарность, несомненно, должна быть высказана и Александру Ильичу Зилоти.

Список литературы

1. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. – М.: Советский композитор, 1976. – 644 с.
2. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. – М.: Музыка, 1973. – 432 с.
3. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. – Т. 1. – М.: Сов. композитор, 1978. – 648 с.
4. С. В. Рахманинов и проблема исторической памяти России: материалы международной научно-практической конференции, 3–4 декабря 2015 г., Санкт-Петербург / Арт-холдинг «Рахманинов», Музей-усадьба С. В. Рахманинова / ред.-сост. И. Н. Вановская. – Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2016. – 188 с.
5. Слонимский С. М. Последний романтик // Грань веков: сб. статей / ред.-сост. Т. А. Хопрова, Л. А. Скафтымова. – СПб.: Сударыня, 2003. – с. 7–10.

Гаранова Анна Геннадьевна
преподаватель ГБУ ДО г. Москвы
«ДМШ им. Г. Г. Нейгауза»

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА КОНЦЕРТНОГО ЭТЮДА В РОССИИ: ОТ А. Г. РУБИНШТЕЙНА К С. В. РАХМАНИНОВУ

Жанр этюда занимал особое место в творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков. В толковом словаре Ожегова даётся следующее определение термина «этюд»: «этюд – 1. Музыкальное произведение виртуозного характера. 2. Вид упражнения» [6, с.843].

Развитие данного жанра было тесно связано с эволюцией фортепиано. В первой четверти XIX века новый инструмент активно входил в моду и требовал специальной подготовки будущих музыкантов. Появляются два основных типа этюда: инструктивный и концертно-художественный. Инструктивный этюд – это произведение для совершенствования технического мастерства исполнителя, преследующее определённые учебные цели. Основу такого сочинения составляла, чаще всего, одна техническая задача (определённый вид исполнительской техники). Как правило, инструктивный этюд строился на материале одной или нескольких фактурных формул, которые использовались на протяжении всего произведения (так называемый принцип сохранения единства мелоритмофактурной формулы). Основы методики обучения и рост уровня технического мастерства пианистов были заложены усилиями виднейших педагогов венской и лондонской школ. Выдающиеся представители этих школ – К. Черни и

И.Н. Гуммель в Вене, И. Крамер и М. Клементи в Лондоне – создали большое количество инструктивных этюдов, предназначенных для совершенствования различных элементов фортепианной техники. Многие авторы были знаменитыми виртуозами.

Концертный этюд предназначался не только и не столько для развития и демонстрации техники в процессе обучения, сколько для исполнения в концертном зале. XIX век – период расцвета жанра концертного этюда. Он возник и совершенствовался благодаря искусству выдающихся композиторов – концертирующих пианистов-виртуозов. Однако виртуозность в их сочинениях была подчинена выражению определённого художественного замысла, нередко программного типа. Таково фортепианно-этюдное творчество И. Мошелеса, Ш. Алькана и многих других. Жанр концертного этюда особенно ярко представлен в творчестве Ф. Шопена и Ф. Листа. Именно в их сочинениях был достигнут высокий синтез двигательнопонианистических и художественных приёмов, а инструктивный элемент подчинён образно-выразительным задачам.

В России период расцвета этюда связан с серединой XIX века. Этот этап был подготовлен всем ходом развития русской культуры. Менялись характер и формы музицирования, из замкнутого салона музыка выходила в большую аудиторию концертного зала. Исполнитель и композитор теперь обращались к значительно расширившемуся кругу слушателей. Повышению уровня пианистов способствовало открытие первых русских консерваторий (ориентирующихся на опыт европейского музыкального образования), частые гастроли известных западных музыкантов, развитие отечественного виртуозного пианизма. Интенсивный рост профессионализма русской фортепианной школы привёл к

появлению новых, технически сложных произведений и возникновению композиционных форм концертного плана. Плеяда выдающихся авторов успешно работала в области фортепианного творчества – А. Г. Рубинштейн, композиторы «Могучей кучки» и Беляевского кружка, в частности, М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, Ф. М. Blumenфельд, С. В. Рахманинов и другие.

На начальном этапе развития жанра в России происходил стилевой синтез традиций национального музыкального искусства и достижений европейского романтизма. Отечественные авторы опирались, прежде всего, на передовые тенденции западноевропейской культуры. Это проявлялось в усилении виртуозно-технической составляющей и в трактовке этюда как художественного произведения. В то же время очевидно стремление композиторов к наполнению сочинений интонациями, характерными для русской музыки.

Одним из первых, кто «направил русскую фортепианную литературу от “камерности” (определявшей собой характер многообразных жанров фортепианной музыки первой половины XIX века) к концертности» [4, с. 129], стал Рубинштейн. Стремление сблизить русскую и европейскую музыкальные культуры во многом определило его эстетические установки и характер композиторской деятельности. Наряду с концертом, камерным ансамблем и сонатой в сфере внимания Антона Григорьевича оказался и фортепианный этюд.

Сочинения Рубинштейна заложили фундамент для последующего развития жанра русского концертного этюда. В наследии Антона Григорьевича 18 этюдов для фортепиано. Одним из первых русских композиторов он объединяет этюды в циклы – ор. 23 и ор. 81, по шесть

произведений в каждом¹. Объединяющим принципом у Рубинштейна выступает жанровая общность. Сама идея фортепианного цикла миниатюр возникла в его творчестве под влиянием западноевропейских традиций, в частности, творчества Р. Шумана и Ф. Шуберта.

Этюды Рубинштейна – это масштабные, развёрнутые сочинения с выразительной мелодией, насыщенные сложными техническими элементами. Инструктивный материал служил платформой для создания концертных произведений, а не самоцелью. Новаторство Рубинштейна состояло в том, что на первый план выдвигалась именно художественная сторона; главной задачей для исполнителя стала передача яркого, интересного характера или образа.

Этюды Рубинштейна тесно связаны с его исполнительской деятельностью. Исполнительский почерк Антона Григорьевича в полной мере отражал особенности стиля Рубинштейна-композитора и сочетал в себе мощь, мужественность и героическое начало с певучей манерой игры. В основе фортепианной техники Рубинштейна лежала легатная игра, для которой не было свойственно суховатотоккатное звучание инструмента. На протяжении всей концертной деятельности Антона Григорьевича критики и слушатели отмечали, что он поёт своими пальцами, называли его несравненным певцом фортепиано.

Его сугубо индивидуальная манера впечатляла и поражала публику во многом благодаря яркой и запоминающейся передаче характеров и образов произведений. Композитор достигал подобной образной убедительности целым комплексом выразительных и технических средств. Например, использованием принципа

¹ Остальные этюды представляют собой либо самостоятельные пьесы (Этюд До мажор без опуса, Два больших концертных этюда без опуса), либо входят в циклы, составленные из разных пьес (например, этюды входят в циклы ор. 93, ор. 104 и ор. 109).

крупного динамического штриха, где мелодия «пропевалась» на длинном, широком дыхании. В дальнейшем в этюдах (и не только в них) данный приём нашёл отражение в построении развёрнутых, протяжённых мелодических построений. Интересно, что другой особенностью динамики Рубинштейна являлись порой совсем короткие, внезапно возникающие и тут же обрывающиеся звуковые нарастания².

Техника Рубинштейна не только в своей цельности, но и в отдельных элементах отражала его неповторимую артистическую индивидуальность и одновременно воздействовала на неё. Как известно из многочисленных воспоминаний современников и отзывов критиков, Антон Григорьевич не стремился поразить слушателей самодовлеющим и броским исполнительским мастерством. Его техника в такой степени была подчинена воплощению художественного замысла, что оставалась незамеченной (как не замечались, в более поздний период, отдельные задетые клавиши или случайно смазанные пассажи).

Будучи крупным виртуозом, Антон Григорьевич использовал в своих этюдах оригинальные типы фактуры, требующие от пианиста пальцевой беглости, мастерства владения аккордовой и октавной техникой, свободного исполнительского аппарата. Например, фактура Этюда ор. 23 № 1 основана на длительном использовании однотипных

² В дальнейшем подобная особенность будет во многом характерна для исполнительского и композиторского искусства С. В. Рахманинова, что свидетельствует о преемственности традиций. Творческие связи Рубинштейна и Рахманинова ярко прослеживаются на примере этюдов. В цикле концертных этюдов ор. 23 Рубинштейна можно выделить ряд характерных особенностей, предвосхищающих определенные черты этюдов-картин его младшего современника: особенности ритма и фактуры (ритмически четкое, токкатное движение аккордов *non legato*), мелодизация аккордового сопровождения (что найдет свое продолжение в певучей аккордовой кантилене Рахманинова).

повторяющихся движений, что требует от музыкантов значительной выносливости.

Одной из характернейших особенностей этюдов Рубинштейна являлась насыщенность фактуры изложения. Для достижения столь важного для концертного стиля полнозвучия, Антон Григорьевич довольно редко прибегал к широким, охватывающим всю клавиатуру пассажам, объединенным педалью в единый звуковой комплекс³. Подобное звучание чаще всего достигалось использованием широких аккордов *non arpeggiato*, что технически доступно далеко не всем. Характерный пример – Этюд *op. 23 № 2* с обилием нон, децим и ундецим в обеих руках. Композитор довольно редко использовал средства виртуозного пианизма, которые могли придать произведению внешне блестящий характер; широкие, охватывающие всю клавиатуру пассажи, октавные и аккордовые *martellato* Рубинштейн использовал для усиления звучания в основном только в кульминациях. Фактура его фортепианных сочинений скорее образно-красочная, чем красочно-эффектная. Таким образом, этюд рассматривался композитором как художественное концертное произведение, в котором главным было красочное, картинно-изобразительное воплощение жанра.

Опираясь на различные композиционные, в том числе интонационные, элементы западноевропейской музыки и насыщая свои произведения стилистикой русского песенно-романсового мелоса, Рубинштейн создал своеобразные и яркие концертные произведения, написанные в жанре концертного этюда. Особенно показательно иллюстрируют эволюцию жанра в творчестве композитора циклы этюдов *op. 23* и *op. 81*.

³ Своеобразным исключением стал Этюд *op. 23 № 4*. Это интересный пример чередования широких длинных арпеджио с короткими аккордовыми «репликами».

В обоих опусах Антон Григорьевич выступил новатором в формообразовании. Его сочинения отличаются масштабностью, состоят, как правило, из нескольких разделов, имеющих свою внутреннюю драматургию. Одним из первых русских композиторов Рубинштейн создал этюды с элементами сонатной формы; довольно часто в его произведениях встречается использование вариационных принципов в развитии материала⁴. Это позволяет говорить об этюдах Рубинштейна именно как о концертных произведениях. В его этюдах инструктивный материал отходит на второй план. Созданные Рубинштейном этюды продолжали линию этюдного творчества композиторов-романтиков, прежде всего – Шопена и Листа. В то же время, это этюды, в которых совершенствуется мастерство пианиста-виртуоза. В своих сочинениях Антон Григорьевич использует различные фактурные приемы: мелодизированные фигурации, широкие арпеджио, октавы и аккорды. Этюд рассматривался композитором как художественное произведение, в котором основой становится красочное, картинно-изобразительное воплощение жанра.

В дальнейшем данную тенденцию в трактовке жанра этюда Рубинштейна в своём творчестве продолжил С. В. Рахманинов в ор. 33 и ор. 39. Уже в названии сочинений – «Этюд-картина» – автор подчёркивал главенство картинной образности (лирико-психологической и жанрово-эпической) над инструктивным элементом.

Как и для Рубинштейна, для Рахманинова характерно стремление к динамизации формы: к увеличению масштабов сочинений, к концертности. Даже сравнительно небольшие по объёмам пьесы, например, «Этюд-картина»

⁴ В дальнейшем эти тенденции будут продолжены в этюдах А. К. Глазунова и С. М. Ляпунова.

ор. 39 № 6, являются развернутыми фортепианными поэмами.

Сергей Васильевич выступил ярким новатором в трактовке жанра, насыщал свои произведения новыми элементами: мужественной экспрессией, ораторским пафосом, волевой ритмикой, новой образностью, которые потребовали специфических средств выразительности. Например, сочетание выразительной мелодии и широты её развития, «ритмику внезапный волевых импульсов и постепенных накоплений энергетического потенциала путем плавно "колокольной" раскачке движения» [2, с. 92]. Отсюда специфическое свойство тематического развития в Этюдах-картинах – конфликт сил стремления и торможения, которое нередко сочетается с эпической упоминавшейся ранее «колокольной» раскачкой и характерным для русской песенности опеванием интонационных устоев.

Одним из важнейших механизмов «бесконечного» развёртывания мелодий является, по выражению Алексеева, «энергетический принцип развития» [2, с. 93], своеобразное «расшатывание» мелодии с последующим рывком интонационного устоя, как, например, в Этюде-картине ор. 39 № 9. В дальнейшем для динамизации развития музыкальной мысли используется прием секвентирования. Данные элементы подчёркивают уникальность и самобытность творчества Рахманинова.

Отдельного упоминания заслуживает специфическая ритмическая составляющая сочинений Рахманинова. Этюды-картины являются одним из ярких образцов нового прочтения ритмической составляющей произведения. Сергей Васильевич не только обобщил опыт романтической эпохи в сфере ритмической выразительности, но и во многом предвосхитил метроритмические новаторства И. Стравинского и С. Прокофьева. В частности, Рахманинов широко использовал в своих сочинениях гибкую

ритмическую пульсацию, обычно в сочетании с протяжённой мелодией кантиленно-декламационного типа. Интересно, что данный приём не сковывал свободу исполнителя, а, наоборот, активизировал развитие музыкальной мысли и придавал сочинению особую организованность и динамичность.

Ещё одним ярким новаторством Сергея Васильевича было привнесение элементов колокольного искусства в жанр концертного этюда. Колокольность была выражением не только национального эпического начала, широких просторов родины, но и сопровождала повседневную жизнь человека (церковные звоны, звучание колокольчиков и бубенчиков во время празднеств).

Таким образом, влияние Рубинштейна и Рахманинова на развитие этюдного жанра проявилось в самых разных направлениях. Они развивали сложившиеся традиции и открывали новые грани жанра, отражавшие тенденции современного музыкального языка.

Список литературы

1. Алексеев А. Д. Антон Рубинштейн. Жизнь и творчество. – Л.: Музгиз, 1945. – 48 с.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Часть 3. – Москва: Музыка, 1982. – 286 с.
3. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Том 1. 1867–1894. – Л.: Музгиз, 1957. – 492 с.
4. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Том 2. 1829–1867. – Л.: Музгиз, 1962. – 454 с.
5. Баренбойм Л. А. Этюды А. Рубинштейна // А. Рубинштейн. Этюды для фортепиано / Л. А. Баренбойм. — Москва: Музгиз, 1960. — 196 с.
6. Ожегов С. И. Словарь русского языка. 3-е изд. М.: Гос. Изд-во иностранных и национальных словарей, 1953. – 848 с.

Гусаков Дмитрий Андреевич
студент 2 курса Псковского областного колледжа
искусств им. Н. А. Римского-Корсакова.
Научный руководитель – Жданова Наталья Игоревна,
преподаватель Псковского областного колледжа
искусств им. Н. А. Римского-Корсакова

**ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ЕВРОПЕЙСКИХ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРАДИЦИЙ
(ЛИСТ – РУБИНШТЕЙН – ЗИЛОТИ)
В СТАНОВЛЕНИИ РАХМАНИНОВА-
ПИАНИСТА**

*«Мир воображения доказал,
что обладает гораздо большей силой,
чем реальный мир.
Какое счастье быть художником!»*
Сергей Рахманинов [1, с. 100]

Исполнительское фортепианное искусство XX века невозможно представить себе без монументальной фигуры Сергея Васильевича Рахманинова. В основе же его исполнительской природы лежат европейские пианистические традиции, усвоенные им еще в детские годы.

В России долгое время отсутствовали музыкальные учебные заведения, поэтому Рахманинов, как и некоторые другие русские композиторы, получил начальное музыкальное образование (чаще всего это были основы музыкальной грамоты и обучение игре на фортепиано) дома под руководством матери Любови Петровны Бутаковой.

Любовь Петровна была замечательной пианисткой, по одной из версий она окончила фортепианный отдел Петербургской консерватории (но в списках первых выпускников консерватории мы её не находим), по другой

версии обучалась в пансионе при Петербургской консерватории в классе профессора Антона Григорьевича Рубинштейна (этой версии придерживаются в своих работах музыковеды О. И. Соколова [5] и В. Н. Брянцева [1]).

Наряду с матерью, юного Сергея Васильевича обучала и подруга Любви Петровны – пианистка Анна Дмитриевна Орнатская. Она окончила Петербургскую консерваторию с серебряной медалью, обучалась у Герке, Рубинштейна и Дрейшока (эти педагоги-пианисты несли в себе европейские музыкальные и исполнительские традиции).

Рубинштейн – великий русский пианист, композитор, дирижер, музыкально-общественный деятель, основатель и первый директор Санкт-Петербургской консерватории, крупнейший фортепианный педагог XIX века. Русский музыкальный критик, композитор Герман Ларош вспоминал в своих критических статьях, что попасть в класс Рубинштейна «было заветным мечтанием всех консерваторских пианистов до малейшего включительно, ибо остальные профессора, несмотря на их почетную репутацию, совершенно затмевались славою Рубинштейна и прелестью его игры» [4, с. 68].

В фортепианном классе Рубинштейна обучалось ежегодно около 20 учеников, большую часть которых составляли ученицы, также он давал уроки и для воспитанников пансиона при консерватории. Как уже упоминалось, среди них и была Любовь Петровна Бутакова. Выделим несколько основных специальных исполнительских навыков, которые А. Г. Рубинштейн развивал у молодых пианистов. Именно они в дальнейшем и использовались Рахманиновым в его исполнительской деятельности: «Антон Григорьевич работал не только над сочинениями, необходимыми по программе, но давал самые

разнообразные задания на чтение с листа, транспонирование и импровизацию. Для своих учеников Рубинштейн составлял специальные упражнения на октавы, аккорды, скачки, пальцевую беглость, на различные виды артикуляции. Он рекомендовал их играть во всех тональностях, в разных темпах, различными артикуляционными вариантами и звуком разной силы, тем самым позволяя ученику освоить выбранный им инструмент в полной мере» [4, с. 232]. Рубинштейн уделял большое внимание техническому мастерству и признавал необходимость «технической тренировки» как способствующей созданию наиболее яркого художественного образа. По словам ученика Антона Григорьевича, Иосифа Гофмана, Рубинштейн позже уже не придерживался этих взглядов, говоря: «Играйте хоть носом, лишь бы хорошо звучало» [4, с. 234].

Но качеству звучания инструмента великий музыкант придавал исключительное значение на протяжении всей своей жизни. В своем стремлении научить пианистов выразительному вокально-речевому «произнесению» мелодии на рояле, Рубинштейн ввел обязательный класс пения. Антон Григорьевич говорил: «Тот не музыкант, кто не умеет петь» [4, с. 233] и неоднократно на уроках заставлял своих учеников исполнять романсы русских композиторов. Рубинштейн считал, что в репертуаре пианиста обязательно должна быть и музыка европейских композиторов: Баха, Бетховена, Шопена, Шумана, Листа.

Будучи учеником Листа с 1846 по 1849 годы, безусловно, он придерживался художественно-исполнительских воззрений великого музыканта. Сам же Лист считал, что техника развивается не из механического заучивания, как было принято в фортепианном искусстве, а в результате анализа и изучения трудностей. Кроме того, он,

по словам А. Буасье, отвергал «устаревшую, ограниченную, застывшую, условную выразительность в предусмотренных случаях и всю эту систематическую чувствительность» [4, с. 235]. Стремление музыканта воспитать в своих учениках способность ценить прекрасное и пробуждать в них мыслящих художников, всегда шли рука об руку с обучением игре на инструменте, поэтому все его ученики, в том числе Зилоти, Таузиг и, конечно, Рубинштейн, были вовлечены в процесс обучения и впоследствии передавали уже своим ученикам те традиции, которые в них заложил Лист.

Таким образом, Рахманинов уже в начальном периоде обучения игре на инструменте, через своих первых педагогов – Любовь Петровну Бутакову и Анну Дмитриевну Орнатскую, – начал воспринимать элементы европейской исполнительской культуры.

В 1882 году девятилетний Рахманинов поступил на младшее отделение открывшейся Петербургской консерватории. К сожалению, невзирая на прекрасных преподавателей (в числе которых был и Владимир Васильевич Демянский – также своими исполнительскими корнями восходящий к Антону Рубинштейну), образовательный опыт юного Рахманинова оказался unsuccessful прежде всего в силу проблем семейного порядка.

Именно поэтому Александр Зилоти – выдающийся пианист, любимый ученик как Листа, так и Рубинштейна, будучи двоюродным братом Рахманинова, порекомендовал определить племянника в частный пансион к известному московскому педагогу Николаю Сергеевичу Звереву, у которого когда-то учился сам.

У Зверева не было своей четко сформировавшейся фортепианной методики, но он учил юных пианистов организации систематических занятий, «настраи-вал»

артистический вкус, давал художественные ориентиры, знакомил с интересными творческими людьми. Пройдя школу Зверева, позже, в 1888 году Рахманинов продолжил обучение на старшем отделении Московской консерватории в фортепианном классе под руководством уже А. И. Зилоти, который помог Сергею Васильевичу найти свой исполнительский стиль, своё профессиональное кредо, что в итоге и сделало фигуру Рахманинова глобальной среди пианистов XX века.

Таким образом, исполнительский гений Рахманинова сложился в русле европейских исполнительских традиций и под влиянием Листа, Рубинштейна, Зилоти.

Список литературы

1. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. – М., 1976. – 645 с.
2. Брянцева В. Н. Детство и юность Сергея Рахманинова. – М.: Советский композитор, 1973. – 136 с.
3. История русской музыки: В 10 тт. – Т. 10А: Конец XIX – начало XX века / А. А. Баева, С. Г. Зверева, Ю. В. Келдыш, Т. Н. Левая, М. П. Рахманова, А. М. Соколова, М. Е. Тараканов – М.: Музыка, 1997. – 542 с.
4. Сартакова Е. С. История фортепианного отдела Санкт-Петербургской консерватории (1862-1872): дис. канд. искусствоведения: 17.00.02: защищена 04.2008 / Сартакова Елена Сергеевна. – СПб, 2008. – 19 с.
5. Соколова О. И. Сергей Васильевич Рахманинов. М.: Музыка, 1984. – 160 с.

А ТАК ЛИ СЛОЖЕН РАХМАНИНОВ?

*Чего не хватает пианистам
в исполнении крупной формы
Рахманинова (на примере Второй
сонаты)*

Музыка Рахманинова достаточно проста для восприятия. Этот стереотип распространен в мире музыки, и, надо признать, для этого есть основания. Прежде всего, рахманиновская музыка очень напевна и, благодаря песенной составляющей, мелодии легко ложатся на слух. Кроме того, его музыка эмоциональная, красочная, что располагает даже самую неискушенную аудиторию. Также Рахманинов обильно использует гармонические обороты романтической музыки в духе Листа, Грига, Шопена. Добавим сюда характерные для автора энергетику, ритм, яркие кульминации на *fff*, и благодарный слушатель уже уверен, что полностью понимает происходящее.

Между тем, именно ввиду своей открытости, музыка Рахманинова, в отличие от музыки Баха, Брамса, Шумана или, например, Прокофьева или Скрябина (о которых слушатель знает, что это «сложно»), подталкивает к очень поверхностному восприятию. Срабатывает эффект ложного понимания. Подобное происходит и с произведениями других композиторов-мелодистов. Недаром музыка Моцарта и Чайковского так популярна на планете. Но ведь это не значит, что все слушатели глубоко понимают сложную музыку этих композиторов. Суть в том, что мелодика Моцарта, Чайковского, Рахманинова кажется доступной и понятной, а поэтому

вышеупомянутый эффект часто приводит к тому, что и пианисты могут исполнять эту музыку поверхностно – овации и восторженные рецензии гарантированы. Однако музыка Рахманинова, как великого композитора, необычайно глубокая, многоуровневая и полифактурная.

В XX веке, который, безусловно, был золотым веком фортепианного исполнительства, традиции исполнения музыки Рахманинова в России не успели толком сложиться по понятным историческим причинам. Эмиграция Рахманинова в США сделала его музыку недоступной, официально запрещенной на родине [4]. Несмотря на обилие первоклассных пианистов, музыка Рахманинова почти не исполнялась в СССР [6]. Музыкальные историки считают началом бума на музыку Рахманинова Первый Международный конкурс Чайковского, когда Вэн Клайберн, по иронии судьбы, американец, открыл малоизвестную русскую музыку советской публике, исполнив блистательный Третий концерт для фортепиано с оркестром.

Тем не менее, даже несмотря на то, что это произошло в 1958 году, инерция прохладного отношения к композитору сохранялась в исполнительском сообществе еще несколько десятилетий: в репертуаре таких столпов советского пианизма как К. Игумнов, Я. Флиер, Л. Берман, Э. Гилельс, музыка Рахманинова не занимала сколько-нибудь важного места. Святослав Рихтер сыграл неисчислимое количество фортепианной музыки, не забыв малопопулярные ранние сонаты Шуберта или сочинения Генделя, однако исполнил лишь несколько прелюдий, этюдов и всего два фортепианных концерта. Сольная крупная форма Рахманинова вообще не воспринималась как концертная альтернатива сонатам

Бетховена, Шопена или Листа. Разумеется, есть непревзойденные исполнительские шедевры, достаточно вспомнить Третий концерт в исполнении Лазаря Бермана, ставший эталонным. Или проникновенные интерпретации прелюдий и пьес Эмилем Гилельсом. Или даже совсем малоизвестные широкой публике жемчужины, такие как аккомпанемент Льва Оборина в романсе «Сон» (в дуэте с Натальей Шпиллер) с развернутой насыщенной фактурой.

Но это всё – эпизодические обращения великих пианистов к творчеству Рахманинова. И это не случайно. К сожалению, вкус к исполнению рахманиновской музыки начал формироваться только в последней трети XX века, когда вышеупомянутые гиганты уже отошли в тень, и, волею судеб, им не было суждено создать полноценную исполнительскую традицию музыки Рахманинова. Например, если обратиться к творчеству Шопена, можно насчитать даже несколько школ исполнения, заложенных величайшими пианистами и педагогами. Достаточно упомянуть А. Корто, В. Софроницкого, В. Горовица, К. Игумнова, Л. Оборина, А. Б. Микеланджели, Г. и Св. Нейгаузов, М. Аргерих, И. Погорелича, К. Циммермана. Это все разные стилистические тенденции исполнения Шопена, и последующим поколениям пианистов есть от чего отталкиваться, можно выбрать стиль, который отвечает твоей артистической натуре, твоим замыслам, и пытаться выстроить на этой основе свою интерпретацию.

Не то с традициями исполнения Рахманинова. Единственное имя, которое необходимо упомянуть в этой связи, а также в связи с Второй сонатой Рахманинова, это Владимир Горовиц. Именно он в XX веке считается одним из самых известных интерпретаторов русского композитора. Широко известна дружба и творческая связь Горовица и Рахманинова, а также

лестные высказывания композитора о пианисте. Так вышло, что судьбой Горовицу была выдана своего рода печать на подлинность от самого автора, и это во многом объясняет, почему его трактовки сочинений Рахманинова ценятся столь высоко. Однако, если мы посмотрим на репертуар пианиста, то мы и там не увидим какого-то особенного количества рахманиновских произведений. Как и вышеупомянутые советские пианисты, он не сыграл ни цикла прелюдий, ни цикла этюдов, ни одного из циклов вариаций, и наконец, всего один фортепианный концерт. Разумеется, все исполненные и записанные Горовицем произведения Рахманинова изучены пианистами и музыковедами вдоль и поперек, но едва ли он был популяризатором. Пьесы Рахманинова не были средоточием фортепианного реситалья, а скорее исполнялись на бис – такие, как ставшие всемирно известными прелюдии *gis-moll* или *g-moll*. Говоря о Горовице-художнике, мы скорее вспоминаем интерпретации Моцарта, Шумана, Шопена, Шуберта, Скрябина, но не Рахманинова. Возможно, Горовиц сам для себя и играл множество пьес Рахманинова, но до широкой публики и студий звукозаписи дошли лишь немногие из них.

За прошедшие десятилетия пианисты и педагоги создали определенный набор канонических приемов исполнения музыки композитора. С его помощью определяются важнейшие стилистические цели: характерный глубокий рахманиновский тон, *rubato*, звуковое и пальцевое *legatissimo*, в том числе в сложной музыкальной ткани, разнообразие динамического плана. Применяя в той или иной степени эти приемы (кто насколько может), пианисты исполняют Рахманинова, и самые талантливые достигают известных успехов. Общая

открытость, привлекательность его музыки в этом случае создает почти стопроцентную вероятность успеха, поэтому многим исполнителям не нужно заботиться о какой-то особенной подаче, без которой они не обошлись бы при интерпретации Моцарта, Шопена, или, например, Шостаковича. Между тем, рахманиновская музыка таит в себе безграничные глубины. И главное доказательство тому – бесценные записи самого Рахманинова.

Эти записи дотошно исследованы, найдено множество примеров инновационного подхода Рахманинова-пианиста к исполнению как чужих, так и собственных произведений [3]. Это касается и темпоритмовых нюансов, и динамического ряда, и особого туше, и, разумеется, исполнительской воли артиста. Выдающимся образцом подобной интерпретации (а таким образцом может стать практически любая запись Рахманинова) можно назвать исполнение автором своей транскрипции вальса Ф. Крейсlera «Муки любви». Эта запись изумляет синтезом разноплановых техник Рахманинова, с помощью которых он создает пронзительное лирическое высказывание. Если углубиться в детали, то можно отметить потрясающей выделки *rubato* главной темы с постоянными замедлениями к концу тактов, наряду с широчайшим динамическим диапазоном, который по идее старая запись вообще не должна была бы захватывать. А над всем этим парит сольная мелодия, одинокая, вдумчивая, вопрошающая, которая, по своему интонационному и выразительному исполнению, дает фору любому скрипачу. Итогом всей этой рахманиновской магии становится то самое особое настроение, которое, как своеобразное послевкусие, остается со слушателем надолго. Грусть и неприкаянность, владевшие Рахманиновым в эмиграции, отозвались в сердце Сергея

Васильевича чем-то сокровенным при знакомстве с пьесой Крейслера. Нас впечатляет глубина проникновения в музыку, подвластная гению, хотя речь идет даже не о собственном сочинении, а об обработке, но о такой обработке, в которой невозможно абстрагироваться от личности автора. Обработке, которая в музыкальном репертуаре может пережить оригинал на десятилетия.

Чтобы понять глубину интерпретации именно Рахманинова, достаточно послушать «Муки любви» в исполнении многих других пианистов. Как правило, фокус делается на «обработочности» пьесы, то есть стремлении показать ее виртуозную составляющую – как много разных нот есть в партитуре, и как исполнитель ловко с ними справляется. Эдакий эффектный бис после основной части реситала. Вместо проникновенной и даже пронзительной истории, которую Рахманинов мастерски изложил в виде обработки пьесы своего друга.

...

Переходя к сонате *b-moll* op.36, приходится признать, что именно Второй фортепианной сонате было уготовано стать тем примером клишированного исполнения музыки Рахманинова, о котором идет речь.

К сожалению, исполнение автором его Второй сонаты не сохранилось в записи, как не осталось и высказываний современников об этой интерпретации. Поэтому нам остается только гадать, каков был Рахманинов в трактовке своей крупной формы, ведь наряду с этим не дошли до нас и записи Первой сонаты или циклов вариаций. Фортепианные концерты, к счастью, полностью сохранившиеся в авторских записях, все-таки не дают нужных инструментов к пониманию интерпретации сочинений *сольной* крупной формы.

Когда в очередном фильме с участием машины времени очередной путешественник пытается решить очередной временной парадокс, я всегда думаю — уж лучше бы он посетил реситаль в Карнеги-холл русского эмигранта С. В. Рахманинова, где тот исполняет, к примеру, свои фортепианные сонаты. Это было бы бесценное знание для пианистов и просто меломанов на столетия. Во всяком случае, это прекрасный способ понять и почувствовать стиль, что так необходимо нам, потомкам. А в итоге, в XXI веке мы до сих пор по-настоящему не представляем, как исполнять сольную крупную форму Рахманинова и, в частности, Вторую сонату.

Вторая соната С. В. Рахманинова (ор.36, b-moll, 1913 год, вторая редакция 1931 год) — дитя, рожденное в муках. Интересно, что в ранний период творчества Рахманинов не стремился во что бы то ни стало написать сонату, в отличие от многих композиторов-пианистов, для которых это было знаком творческой зрелости. Любопытно, что даже у Бориса Пастернака, написавшего всего пару пьес, есть фортепианная соната [7]. Интересно, что Первая фортепианная соната (ор.28, d-moll, 1907 год) создавалась довольно хаотично. Задуманная как симфония на литературный сюжет (по «Фаусту»), музыка оказалась настолько пианистичной, что Рахманинов отказался от идеи оркестровывать ее¹. Таким образом, Вторая соната — это действительно первая попытка создать «настоящую» фортепианную сонату, и это почему-то далось Рахманинову с большим трудом.

¹ «Одно время я хотел эту сонату сделать Симфонией, но это оказалось невозможным из-за чисто фортепианного стиля, в котором она написана». Письмо Рахманинова к Н. Морозову, 25. IV/8.V.1907. [8]

Произведение создавалось уже после Третьего фортепианного концерта, который многими признан венцом творчества Рахманинова, и одновременно с Четвертым концертом, что позволяет предположить, что автор был на пике композиторского мастерства. Тем не менее, именно жанр фортепианной сонаты вызвал у композитора массу внутренних противоречий. Сохранились сведения о попытках переписать это произведение. «Я смотрю на свои ранние произведения и вижу, как много там лишнего. Даже в этой Сонате [b-moll] так много излишнего движения голосов, и она длинна. Соната Шопена продолжается 19 минут – и в ней все сказано» [9], – писал Рахманинов уже в Америке. Отсюда мы понимаем, что русский композитор был под влиянием шопеновской сонаты (тоже Второй, и тоже в тональности *b-moll*), которая считается образцом романтической фортепианной сонаты. Итогом этих творческих поисков явилась вторая редакция сонаты, «исправленная и сокращенная автором», как написал в нотах Рахманинов.

В текущей статье нас интересует не столько настроение этой сонаты, сколько то, что Рахманинов настойчиво переделывал и исправлял ее, в попытке выразить сокровенные мысли и образы. Перед исполнителем в этом случае встает задача особой сложности. Во-первых, сольная крупная форма – это жанр, в котором, вероятно, Рахманинов не чувствовал себя столь же уверенно, как в фортепианном концерте (исправлениям подверглись также Вариации на тему Шопена, ор.22 и Первая соната, ор.28). Во-вторых, упомянутая значимость Сонаты для автора, и в-третьих, особый пианистический язык, который присутствует в этой Сонате более чем где-либо: богатая внутренняя полифония, часто распределенная между первыми пальцами обеих рук,



Вторая соната. Эпизод из экспозиции первой части



фрагмент побочной партии финала

новые для Рахманинова технические фигурации,



разработка первой части

сложные хроматические решения (кульминация первой части происходит в ми-миноре (см. рис. выше), и это в си-бемоль минорной сонате (!), причем на возвращение к максимально удаленной тональности *b-moll* Рахманинову хватает всего семи тактов. Средняя же часть Сонаты и вовсе

написана в ми-миноре. Хроматизмами изобилует и финал:



хроматические подъемы к коде Сонаты

Возвращаюсь к задаче исполнителя. Отсутствие ясных интерпретаторских традиций, о чем было сказано ранее, обнажает проблемы общего недостаточного понимания музыки Рахманинова. Если пианист все еще может сносно сыграть небольшую трехминутную пьесу композитора, то при встрече с крупной формой Рахманинова он зачастую не имеет никакого ясного плана, и в этом случае, по сути, остается только подражать великим.

И здесь я хочу вновь вспомнить Владимира Горовица и его исполнение Второй сонаты Рахманинова, ставшее эпохальным. Очевидно, что многие рахманиновские произведения, которые исполнял Горовиц, он исполнял гораздо более интимно и лично, чем произведения композиторов, которые жили задолго до него, и с которыми он не был знаком так, как с Рахманиновым. Это бесспорно накладывает серьезный

отпечаток на трактовки Горовица, и в этом смысле трудно оценивать их объективно. В попытках критически оценить исполнение Второй сонаты, то и дело за спиной пианиста мерещится призрак Сергея Васильевича, который напоминает нам, что Горовиц играл Третий концерт лучше его самого. Но я возьму на себя смелость утверждать, что манера исполнения Второй сонаты Горовицем положила начало тенденции, сбившей пианистов с толку. Рассмотрим это подробнее.

Сохранилось несколько вариантов исполнения Второй сонаты Горовицем. В них сразу заметно, насколько непривычно звучит это сочинение Рахманинова в сравнении с иными пьесами композитора. Шквальный темперамент, огромные контрасты, резкие смены темпа внутри фраз, все очень порывисто, чересчур кипуче и экзальтированно, даже грубовато. Нас может заинтересовать, почему именно Вторую сонату надо играть таким образом, и есть ли основания считать, что именно этот опус предполагает столь радикальные отличия.

В произведениях Рахманинова, написанных в те же годы, как ни странно, нет ничего подобного. Разумеется, среди них есть немало темпераментных и бурных сочинений. Тем не менее, их исполнение все равно не выбивается из рамок некоего романтического фортепианного стиля Рахманинова, соответствующего эпохе. Другими словами, экзальтация романтизма не превращается в экзальтацию постмодернизма, контрасты — по-прежнему контрасты музыки XIX века, а не сочинений Мессиана или Шнитке. Что ж, возможно, причина такой интерпретации лежит в содержании самого произведения? Исследователи многократно указывали на то, что соната написана в предчувствии того шторма, который всего лишь через несколько лет изменит Россию

до неузнаваемости. Здесь нам очень не хватает той самой записи Рахманинова, пусть даже самого ужасающего качества, которой никогда не было сделано. Музыкальный же язык, доступный в нотном тексте, принципиально не отличается от других пьес. Да, очень насыщенная полифония и фактура. Да, обилие разнонастроенческих эпизодов, замысловато чередующихся друг с другом. Но, даже несмотря на сложную пианистическую ткань, в сонате узнается все тот же Рахманинов фортепианных концертов, прелюдий, этюдов и широко известных романсов.

Возможно, Горовицу, очевидно слышавшему сонату в исполнении автора, были известны подробности, неизвестные нам. Но если полагаться на нотный текст, то он не предполагает какой-то особенной экзальтированности в духе, например, «Поэмы экстаза» Скрябина. Что же тогда происходит в игре Горовица? Это большая загадка. Я склонен объяснять трактовку сонаты очень личным осмыслением этой сонаты Горовицем ввиду его творческого диалога с Рахманиновым. Как бы мы ни относились к исполнению сонаты Горовицем, она не должна была стать той самой интерпретационной традицией, поскольку для Горовица это личное высказывание, которое абсолютно не похоже на любые иные его исполнения других сочинений Рахманинова. Сложнейшая музыкальная ткань и не до конца понятные образы этой сонаты обескураживают исполнителей, и в результате они полагаются на мнение Горовица, как на определяющее. И если чрезмерную энергетику и импульсивность исполнения Горовица еще можно оправдать вышеприведенными доводами, то подражание, копирование этого безудержного буйства последователями стало уже очевидным штампом. Экзальтация, быстрые

темпы, контрастная динамика, обильное применение педали, даже «долбежка» аккордовых построений — все это — большой соблазн для пианиста не играть «по сути», а играть «около». Интерпретация, в которой все летает, гремит и взрывается, создает ощущение, что исполнение удачное. И важно, что так может думать не только публика, но и сам пианист. Рахманиновская фактура, максимально пианистичная по своей сути, вызывает у исполнителя настоящую психологическую и моторную эйфорию, и в этой ситуации исполнителю сложно критически оценивать собственную игру.

Приведу несколько примеров. Соната начинается эффектным *agreggio* в нижнем регистре и фигурациями *quasi martellato*:

Вторая соната. Начало первой части

Если бы это был этюд-картина, то, скорее всего, исполнитель грамотно отнесся бы к обозначенному темпу. Но начало часто звучит слишком поспешно, сумбурно. Ключевая мелодика, а это две интонации (терцовый мотив вниз, и хроматический мотив, заполняющий ту же самую терцию), на которых построена вся Соната, полностью пролетает мимо ушей исполнителя и, как следствие, слушателя.

В преддверии репризы темы главной партии есть двойные аккорды *martellato*, причем в верхнем голосе звучит все та же нисходящая интонация, которая проходит через всю сонату, является ее стержнем:



Вторая соната. Эпизод из экспозиции

Тем не менее, при исполнении этих аккордов полностью игнорируется верхний голос, ясно выписанный композитором, и вся последовательность аккордов превращается в зубодробительную «колотежку» с очевидным стремлением показать виртуозность этого момента. И это при том, что нет никаких авторских

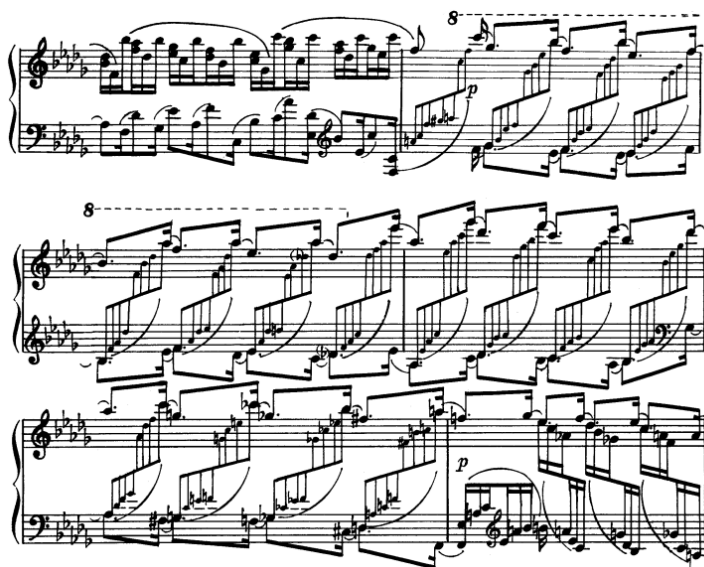
ремарок типа *stretto*, а динамика – всего лишь *forte* и далее *cresc.*, то есть весь эпизод даже не является кульминацией, а только ведет к ней. У нас нет никаких примеров исполнения Рахманиновым похожих фрагментов в подобном стиле.

Следующая за этим чарующая страница переливов мелкими нотами – как же много подобных страниц можно вспомнить в музыке Сергея Васильевича! Романсы, прелюдии, концерты, но, наверное, самый известный пример – в финале Третьего концерта:



Финал Третьего концерта. Средний раздел

Многим любителям музыки помнится этот эпизод из Концерта. Любой может воссоздать в памяти то звучание и то прикосновение, с которым пианисты обычно играют эти пассажи. Очень аккуратно, *perle*, прослушивая каждую ноту и общую звучность. Что же в Сонате?



Вторая соната. Эпизод из экспозиции

Рваный ритм, отсутствие *piano*, неуместная спешка и, как итог, абсолютное игнорирование верхней мелодии, которая иногда достигает очень больших интервалов (квинты). А интонирование больших интервалов, как известно, требует чуть большего времени, чтобы они звучали мелодично и осмысленно. В результате, весь этот лирический эпизод, проникнутый то ли тревогой, то ли смятением, превращается в этюд Мошковского.

В предыкте перед репризой первой части звучат аккордовые последовательности, которые в аналогичных фрагментах прелюдии или этюда игрались бы с определенным артистическим контролем. Возьмем для примера кульминацию этюда-картины *es-moll*:



Этюд-картина *es-moll*, op.39

Трудно вспомнить чтобы кто-то «загонял» эту кульминацию. Это при том, что общая ремарка для этюда — *appassionato*, и это несомненно одна из самых напряженно-взволнованных композиций Рахманинова. Но во Второй сонате аккорды порой звучат как почти какофоническое нагромождение звуков на сплошной педали:



Вторая соната. Подход к репризе первой части

Ликование в главной партии финала Сонаты с ее трубными гласами очень характерно для многих сочинений Рахманинова (прелюдии *B-dur*, *E-dur*, *Des-dur*, музыкальный момент № 6, романс «Какое счастье», концовка всех фортепианных концертов):



Вторая соната. Главная тема финала

Но в интерпретациях Второй сонаты тема финала часто сводится к беспорядочному нагромождению звуков без ясной ритмической структуры, без внятной мысли. И почти обязательной «колотежке».

О последних страницах Сонаты трудно говорить без боли: казалось бы, кому не известны подобные финалы-апофеозы концертов Рахманинова? Или, например, заключительная страница этюда-картины *D-dur*, ор. 39, который написан даже позже Сонаты и очень похож на нее фортепианным языком.

Как правило, пианисты вполне контролируют себя в этой коде, и не злоупотребляют педалью, *accelerando*, неоправданной истерией. Но вновь во Второй сонате это превращается в дикую необузданную скачку, как если бы пианисты поспорили, кто быстрее придет к финишу.

А все почему? «А именно так играл этот фрагмент Горовиц», – ничтоже сумняшеся, ответят нам исполнители, словно не слышавшие о Юпитере и быке.



Этюд-картина D-dur, op. 39



Завершение Второй сонаты

Разумеется, сам Горовиц не играл вышеперечисленные фрагменты с описанными недостатками. К этому привело клиширование некоей тенденции, которую в игре Горовица слышали музыканты (ускорения темпа, педальные созвучия, сверхбыстрые пассажи шестнадцатых, *stretto* в *martellato*). Исполнение Горовица цельно само по себе, и во всех вышеприведенных случаях у него имеются некие «до» и «после», которые, взаимодействуя, создают ощущение связного рассказа. Но будучи вырванными из контекста, эти элементы трактовки у иных пианистов быстро превратились в штамп, за которым нет музыкальной мысли, а есть бездумное копирование друг друга.

Надо сказать, все сколько-нибудь быстрые фрагменты в этой Сонате играют в чрезмерном темпе. Возьмем средний эпизод второй части, где полностью нивелируется звучание аккордов левой руки, которые обладают тематической ролью (все та же формообразующая нисходящая терция):



Вторая соната. Эпизод из второй части

Движение шестнадцатых почему-то убивает всякое стремление пианистов услышать тематизм и мелодику, лежащие в основе этого эпизода.

Между тем, и лирические эпизоды в этой Сонате по какой-то причине также исполняются не в духе привычной рахманиновской кантилены. Только главная тема второй части изложена естественным для Рахманинова образом, и именно эту тему пианисты, как правило, осиливают. Лирические же эпизоды первой и третьей частей написаны более сложно. Например, тема побочной партии финала, одна из самых восхитительных мелодий Сонаты, изложена очень полифонично, гармонические нюансы меняются практически на каждом звуке:



Вторая соната. Побочная партия финала

Эта побочная партия – одна из самых новаторских мелодий композитора. Да, здесь сложный гармонический язык, но, если поиграть ее с упрощенным аккомпанементом, видно, что даже для мелодизма Рахманинова – это

уникально. Это квинтэссенция поэтической лирики зрелого творчества автора: мелодия как-то неясно начинается, неясно продолжается, все на слабых долях, даже трудно музыкантски описать, как нестандартно она построена, но при этом звучит естественно, напевно, душевно, как любая из мелодий его знаменитого Второго концерта. А далее Рахманинов прибегает к своему коронному гармоническому приему, когда тональность аккомпанеента меняется на одноименный мажор-минор и обратно (то же в Сонате для фортепиано и виолончели, ор. 19, III часть, этюде-картине *es-moll* ор. 39 и ряде других сочинений):



Вторая соната. Побочная партия финала

Невероятно смело, и при этом не ломает романтическую стилистику. Думается, что пианисты должны были бы более детально разобраться во всех звуковых нюансах и играть с эстетическим смакованием, но часто эта тема звучит плоско, проходяще, минуя всю полифонию

и гармонию, с постепенным ускорением темпа, хотя в таких случаях у Рахманинова, наоборот, следует ожидать расширения и *allargando* перед кульминацией. Очевидно, пианисты не чувствуют никакой исключительности этого эпизода.

Вышеупомянутые несуразности и непродуманность исполнения Второй сонаты лишь еще более обнажают общие проблемы понимания Рахманинова. В то время как образность короткой пьесы может быть достаточно ясна для исполнителя, образность длинного произведения размыта. И за неимением плана и художественных задач, пианист просто играет произведение с помощью известных клише – здесь принято ускорять, здесь сыграть *subito*, здесь дать *ff*, даже если ничего подобного нет в тексте. Это очевидно, когда, например, пианист играет целый опус прелюдий или вариаций. Так происходит как на сольных концертах, так и на конкурсах, где исполняется много романтической музыки. Результат, как правило, не обнадеживающий. Рахманинов, столь очаровывающий публику в моменте, в пьесе на бис, зачастую оказывается недостаточно интересным или неубедительным в циклах или сочинениях крупной формы. Проще говоря, соната Рахманинова проигрывает сонате Листа или циклу Шумана.

Еще большее недоумение вызывает выбор пианистами именно *первой* редакции Сонаты. За редкими исключениями меня изумляет та артистическая «наглость», с которой совсем еще не состоявшиеся, не переигравшие определенный репертуар пианисты решают играть первую редакцию сонаты как нечто само собой разумеющееся. Как не вспомнить вошедшую в историю реакцию В. В. Софроницкого на игру юной пианистки, которая неуклюже копировала его манеру в пьесе Скрябина: «Как

Вы позволяете себе такое *rubato*? Сколько Вам лет? Какой репертуар Вы переиграли?» [2]. Надо понимать, что в игре Софроницкого помимо *rubato* есть еще миллион составляющих, которые оправдывают это *rubato* и делают его неповторимой чертой интерпретации. Есть ли эти составляющие у пианистов, беззаботно играющих редакцию 1913 года? «Какого дьявола первая редакция?» – думаю я, слушая очередного пианиста, бодро щелкающего сложные хроматические пассажи, удаленные автором во второй редакции. Просто, потому что больше нот?

Мы видели, с каким огромным трудом Рахманинов переписывал первую редакцию, пытаюсь передать образы Сонаты в наиболее лаконичной форме. Сокращению подверглись многие фрагменты, она потеряла добрых тридцать процентов текста. Тем не менее, решение было принято. Мы можем только гадать, каких усилий стоило Рахманинову переписать и сильно сократить уже однажды созданный текст. Подобных случаев в рахманиновской практике мало. Есть сочинения, которые Рахманинов переписывал, но, за исключением Первой сонаты и Вариаций на тему Шопена, целью правок была не радикальная переработка, а творческий эксперимент, совершенствование пианистической фактуры, гармонической и полифонической ткани. Например, Первый концерт и Салонные пьесы Рахманинов написал на заре своего творческого пути. Современник Равеля, Стравинского, Прокофьева, джазовой музыки, в 20-30 годы XX века он обогащал фактуру и гармонию этих произведений, поднимая их до композиторского уровня поздних концертов, этюдов и прелюдий.

Судьба Второй сонаты складывалась иначе, и я не могу себе представить, чтобы Рахманинов играл первый

вариант Второй сонаты после того, как была написана вторая редакция. Тем не менее, многие современные исполнители выбирают первую редакцию по принципу «какое платье сегодня надеть». Рахманинов дал нам понять, что вторая редакция – это то, что наиболее полно выражает творческий замысел. И в этом случае, исполнение первой редакции пока еще ничем не проявившим себя пианистом, например, на международном конкурсе, выглядит нелепой дерзостью, а главное – демонстрирует полное непонимание стиля композитора, его творческого опыта и художественных целей, которые в итоге превыше всего.

...

Резюмируя, хотелось бы сказать несколько мыслей по поводу понимания рахманиновской крупной формы. Да, вариант с машиной времени по-прежнему наилучший и самый верный. Мы можем надеяться, что на нашем веку это изобретение появится и даст ответы на вопросы. Но пока этого изобретения нет, нам стоит исходить из тех фактов, которые нам известны о Рахманинове, его писем, его жизненного пути, его исполнительских записей.

Отличительной чертой Рахманинова было благородство, которое проявлялось и в гражданской позиции¹, и в отношении к окружающим, и в самокритике, и во внешнем облике, словно олицетворяя чеховскую фразу. Мужественно и благородно звучит и его музыка. Почти всю свою крупную фортепианную форму он написал в

² Рахманинов не только жертвовал деньги в поддержку Красной Армии, но и советовал воздержаться от закупки советских товаров, тем самым выражая протест бушующему тогда террору НКВД [4]. Мы же видим, что Рахманинов прекрасно разбирался в том, что происходило на его родине.

зрелом возрасте, а Рапсодию на тему Паганини, Вариации на тему Корелли, большую часть Четвертого концерта и вышеупомянутую вторую редакцию Второй сонаты – уже в изгнании. К этому периоду он давно перерос юношеское стремление пошуметь и погрометь на рояле, и крупные произведения были для него способом выразить замыслы, которым было тесно в пьесах и прелюдиях. Об этом стоит помнить, изучая и исполняя Рахманинова.

Представьте композитора таким, каким его запечатлели фотокамеры: сосредоточенный, элегантный, аристократичный, добавьте то, что мы знаем о нем – человек с глубокими и сильными чувствами, вдохновенный, благородный, – и только тогда приступайте к анализу нотного текста. Насколько соответствуют его личности те штампы, что обсуждались выше? Возможно ли, чтобы Рахманинов в процессе исполнения вскидывал руки вверх после сложного пассажа? Мог ли такой критичный к себе пианист терять контроль над ритмом, динамикой, образностью исполняемого?

Как не вспомнить слова В. В. Софроницкого: «Настоящее, великое искусство – это так: раскаленная, кипящая лава, а сверху семь бронеи» [1; с.288]. А он жил во времена Рахманинова, и это кредо выразилось в том числе и в трактовке сочинений композитора – Софроницкий оставил стилистически убедительные интерпретации прелюдий и этюдов². Могу направить читателя к записям, которые лучше всего демонстрируют этот подход (прелюдия *cis-moll*, оп. 3, прелюдия *gis-moll*, оп. 32, этюд-картина *C-dur* оп. 33, и конечно, этюд-картина *es-moll* оп. 39).

³ Здесь проявилась и гражданская позиция Софроницкого — он играл произведения Рахманинова даже в 30-е годы, когда музыка композитора в Советском Союзе была полностью запрещена.

В этой статье не обсуждались общие недостатки, свойственные исполнению прочих произведений (не только рахманиновских). Например, пианисты грешат несовершенным legato, игрой аккордов жесткими руками, однообразным rubato, плохим прослушиванием интервалов, и в первую очередь, примы – а это один из самых выразительных интервалов в мелодической ткани. Все эти проблемы существуют и при исполнении иных композиторов. Но в отношении Рахманинова существует некий консенсус, что для его музыки это как будто не так и важно. То есть, в сонате Моцарта работаем над интонациями в мелодии, а в сонате Рахманинова вроде как и не нужно. Приходится слышать этот подход сплошь и рядом на фортепианных конкурсах, и, что самое обидное, на конкурсах имени Рахманинова. Часто дело не в нерадивости исполнителя, а в неспособности ввиду насыщенной фактуры слышать и контролировать базовые принципы звукоизвлечения, темпоритмики, акустики. Исполнителя захватывает, причем не только на сцене (что ещё было бы понятно и в какой-то степени неплохо), но и на стадии изучения произведения. Пианистический экстаз увлекает за собой моторику, а эффект ложного понимания убаюкивает внимание. И получается, что постигать глубину композиторского замысла уже и некогда (да и незачем). А ведь именно раскрытия образов, воплощения рахманиновских замыслов ждет наслышанная публика.

Сегодня мы празднуем 150-летие Рахманинова, и первые пятьдесят лет – это триумф и популярность совсем ещё новой музыки русского композитора, следующие полвека – ее запрет, постепенное возвращение и узнавание широкими массами. А последние пятьдесят лет – это осознание того, что за шикарным пианизмом и громкими

колокольными кульминациями стоит непростая и многогранная стихия, которую следует оценивать наравне с Бахом, Бетховеном, Шопеном и другими великими творцами в музыкальной истории. И молодому поколению предстоит дать свой ответ на вопрос: *а так ли сложен Рахманинов?*

Список литературы

1. Воспоминания о Софроницком // Сборник / Сост., ред., вступит. статья и комм. Я. И. Мильштейна. – М.: Сов. композитор, 1970. – 694 с.
2. Гаккель Л. М. В. Юдина и В. В. Софроницкий. Величие исполнительства. – СПб.: Северный олень, 1994. – 96 с.
3. Чинаев В. П. Пианизм Рахманинова: к вопросу о стилевой идентичности // Материалы конференции «Рахманинов и XXI век. Прошлое и настоящее. К 140-летию со дня рождения С. В. Рахманинова. – Московская консерватория, 2013. – С. 177-185.
- 4.. Сергей Рахманинов: Беглец // Интервью: Люди и события. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <<https://interviewmg.ru/1072/>> (Дата обращения 20.03.2023).
5. Выдающийся пианист Рахманинов Сергей: жизнь и творчество. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <<https://vikent.ru/author/1413/>> (Дата обращения 20.03.2023).
6. Владимир Федосеев в проекте «Мой Рахманинов» – Видеозапись. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://vk.com/video-211532974_456239036> (Дата обращения 21.03.2023).
7. Борис Пастернак. Соната для фортепиано – Видеозапись. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <<https://knigi.mirtesen.ru/blog/43557802431/Boris-Pasternak.-Sonata-dlya-forte-piano>> (Дата обращения 20.03.2023).
8. С. Рахманинов. Письмо Н. С. Морозову (25. IV/8.V.1907). – [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <<https://senar.ru/letters/337>> (Дата обращения 20.03.2023).
9. Сваны А. Дж. и Е. Воспоминания о С. Рахманинове. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <<https://senar.ru/memoirs/Swans/>> (Дата обращения 20.03.2023).

Иванов Виктор Сергеевич
преподаватель Псковского областного
колледжа искусств им. Н. А. Римского-Корсакова

С. В. РАХМАНИНОВ. ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ КОРЕЛЛИ ОР. 42 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО. ОБРАЗНОСТЬ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ТРАКТОВКА

Вариации на тему Корелли являются самым крупным сочинением для фортепиано соло, созданных Рахманиновым в заграничный период. Посвящены они замечательному скрипачу Фрицу Крейслеру, с которым Рахманинова связывала творческая и человеческая дружба.

Рахманинов писал Вариации в Европе в 1931 г. Известно, что это сочинение было закончено во Франции в Клерфонтене 19 июня. Тема вариаций на самом деле не принадлежит Арканджело Корелли, но была им использована в 1700 году как основа 23 вариаций для скрипки ре минор. Это песенно-танцевальный мотив под названием Фолия испано – португальского происхождения, что в переводе означает – «безумное веселье».



Тема вариаций

Эту же тему использует Ференц Лист в Испанской рапсодии для фортепиано. Построение всего цикла следующее: 20 вариаций на тему.

Подробнее о форме с тональным планом: тема в ре миноре и последующие 13 вариаций в этой тональности образуют первую часть. Следующий центральный раздел – лирическое отступление: интермеццо, в котором происходит модуляция из ре минора в Ре-бемоль мажор, и происходит ввод в тему, которая в преобразованном виде звучит в этой тональности. Лирическая XV вариация в этой же светлой тональности завершает средний раздел произведения.

С XVI по XX вариации – возвращение тональности ре минор. Далее – страница коды.

В первой части Рахманинов проводит тему через драматические коллизии: это и маркированное «не в долю» вступление баса I вариации:



II вариация. Фрагмент

и взрывчатость и вместе с тем стонущие интонации и гармонии III вариации tempo di menuetto.



III вариация. Фрагмент

Наконец, неистовые в своем зле вариации с V по VII. Кстати, в VII, являющейся апогеем неистовства, впервые в произведении, скрытая в фактуре, проходит тема Dies irae.



VII вариация. Фрагмент

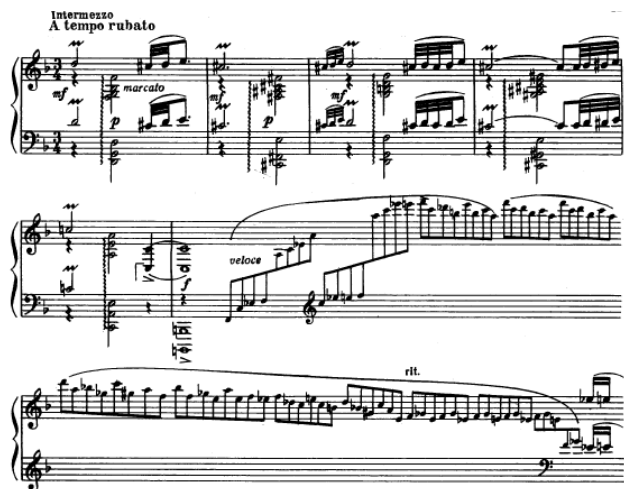
Еще одна драматургическая линия начинает заявлять о себе уже со II вариации (и тут уместно вспомнить о поэзии Серебряного века). Это некий мистицизм и призрачность. Это можно уловить и в III вариации, а в VIII и IX – уже расцвет этих образов.



VIII вариация. Фрагмент

Правда, среди этого бурного моря драматизма есть островок – прообраз лирической средней части цикла – IV вариация. Завершает первую часть XIII вариация, которая имеет образно-ритмическое сходство с последними в цикле XVIII–XX вариациями, но, как представляется, в этой вариации есть еще много человечности – смятенность чувств, душевная боль, тогда как в финале определенно и безжалостно торжествуют злые силы.

Интермеццо, написанное Рахманиновым в импровизационной манере, вместе с двумя последующими XIV и XV вариациями, является средней, лирической частью вариационного цикла.



Интермеццо. Фрагмент

В этом разделе Рахманинов обращается к восточному колориту. Страстные любовные речитативные высказывания, по-восточному изысканно-витиеватые пассажи через всю клавиатуру приводят к тонально-ладово измененной и гармонически обогащенной главной теме в тональности Ре-бемоль мажор.



XIV вариация

Далее следует XV вариация, полная лиризма, света, интересных гармонических вкраплений и утонченных хроматических интонаций. Жанрово эта вариация напоминает некоторые романсы Рахманинова (например, «Маргаритки»).



XV вариация. Фрагмент

Последние XVI-XX вариации цикла – возвращение к активному началу. Причем XVII вариация, написанная в жанре испанской серенады, – это прощание со светлой лирикой. Для создания характера большей импровизационности Рахманинов использует переменный размер. Для того, чтобы придать этой вариации большую характерность, исполнитель может в определенной мере

пользоваться *tempo rubato*. В этой вариации есть даже четырехтактная кода, напоминающая звон удаляющихся бубенчиков.



XVII вариация. Фрагмент

Последние три вариации, начинаясь героически-протестно, постепенно окрашиваются в зловещие тона — опять возникает *Dies irae* (как тут не вспомнить коду Второй баллады Шопена, и в целом трагизм код Первой и Четвертой баллад). Предпоследняя вариация приводит к дикой скачке, всепожирающему пламени ...



Окончание XIX и начало XX вариаций

Кода, следующая за трагедией, это своего рода вознесение души над пепелищем.



Кода. Фрагмент

Сквозь пепельные облака проглядывает солнце – Ре мажор тт.5 и 13: слабое утешение! Итог – суровое резюме

– последнее напоминание о теме заканчивают скорбные аккорды ре минора.

Если говорить о технической стороне интерпретации Вариаций на тему Корелли, то надо понимать, что вариации – это, с одной стороны, единый сплав музыкальной драматургии, а с другой – очень многоплановый цикл, включающий многожанровость, что не могло не сказаться на фактуре, которая включает в себя большинство типов, встречающихся у Рахманинова в других произведениях. Поэтому в Вариациях от пианиста требуется умелое владение полифоническими сплетениями, владение кантиленой, блестящее владение мелкой пальцевой техникой, умение играть «от плеча», владение техникой двойных нот, аккордовых последований в разных, вплоть до очень быстрых темпов.

Известно, что Сергей Васильевич при жизни был единственным исполнителем этого замечательного сочинения. После Второй мировой войны и с каждым новым десятилетием и в СССР, а потом и в современной России, и за рубежом у Вариаций появлялось и появляется все больше приверженцев как среди концертных исполнителей, так и среди слушателей с воспитанным вкусом. Цикл Вариации на тему Корелли занял достойное место в учебно-художественном репертуаре консерваторий. Автору этих строк посчастливилось в пору учения в Новосибирской консерватории выучить Вариации под руководством профессора В.И. Слонима и затем не раз играть в концертах.

Список литературы

1. Брянцева В.Н.С.В. Рахманинов. – М., 1976.
2. В классе Виссариона Исаковича Слонима (к 100-летию со дня рождения) / сост. О Калининкова-Наглер – Heinrich Klassen Edition; Неккарзульм, Германия, 2020.

3. Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3 тт. Т.2: Письма. – М., 1980.
4. Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3 тт. Т.3: Письма. – М., 1980.
5. Юйцзюнь Лу. «Вариации на тему Корелли» для фортепиано op. 42 Сергея Рахманинова как вершина проявления цитатности в творчестве композитора. [Электронный ресурс].Режим доступа: URL: <<https://cyberleninka.ru/article/n/variatsii-na-temu-korelli-dlya-fortepiano-or-42-sergeya-rahmaninova-kak-vershina-proyavleniya-tsitatnosti-v-tvorchestve-kompozitora/viewer>> (Дата обращения 15.03.2023).

*Прокофьева Анастасия Станиславовна,
студентка 3 курса Псковского областного колледжа
искусств им. Н. А. Римского-Корсакова
Научный руководитель –
Никитина Лариса Николаевна,
музыковед, преподаватель Псковского областного
колледжа искусств им. Н. А. Римского-Корсакова,
Член Союза композиторов России*

**ОБРАЗ ПУЛЬЧИНЕЛЛЫ – ПОЛИШИНЕЛЯ
В ФОРТЕПИАННЫХ ЦИКЛАХ
А. С. АРЕНСКОГО И С. В. РАХМАНИНОВА**

В период Серебряного века возрождается интерес к жанру комедии dell'arte. Интерес к комедии масок, балагану и эксцентрике появляется еще в конце XIX века. Большое внимание в России к комедии масок было вызвано поставленной в 1892 году в Москве оперой Р. Леонкавалло «Pagliacci», премьера которой состоялась в Милане в том же году. В своей опере Леонкавалло удалось соединить идеи веризма с традиционной комедией dell'arte. Также интерес был вызван переводом новеллы Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок» (1880), вышедшими позднее литературными произведениями «Образы Италии» П. Муратова (1911) и «Италии» Вернона Ли (1914) [7].

Спектакли этого направления возникли в XVII веке. Они создавались с помощью импровизаций, актеры знали сценарий лишь в общих чертах. Признанными авторами этих комедий были: Беолько (1502-1542) («Фьорина»), Н. Барбьери (1576-1641) («Неразумный, или Муки Мещетино и помехи Скапино»), К. Гольдони (1707-1793) («Слуга двух Господ»), К. Гоцци (1720-1806) («Принцесса Турандот»), К. Ктернхейм (1878-1942) («Сноб»). Отличительной чертой комедии dell'arte были шаблонные персонажи, которые

переходили из одной комедии в другую и имели уже утвердившуюся характеристику, т.е. маски.



К. Сомов - Маскарад, 1925

«Среди масок итальянской комедии особой популярностью пользовались три – Арлекин, Пьеро и Пульчинелла» [8]. Пульчинелла имел и другие названия: Полишинель, Паяц. Этот герой характеризуется как горбатый и немного полный задира и шут. Главной задачей Полишинеля было рассмешить зрителей и отвлечь их от основного действия.

На развитие русской литературы и процесс реформирования русского театра оказал влияние немецкий романтик Э. Т. А. Гофман (1776-1822). «В эпоху реформирования русского театра на рубеже XIX – XX веков режиссеры и драматурги искали теоретические обоснования новым принципам в драматическом искусстве, что способствовало актуализации “гофмановского комплекса” и его театральной эстетики» [4, с. 18]. Данный комплекс включает в себя синестезию искусств; «романтическую иронию и гротеск; решение проблемы механизации жизни человека через символы маски, куклы, автомата, марионетки и двойника, которые подменяют человека» [4, с. 18]. Частью «гофмановского комплекса» являлось решение проблемы механизации жизни человека. Гофман считал, что человек «попал в подчинение искусственной жизни, где автоматы ценятся больше всего» [4, с. 19].

Гофман поднимает проблему обезличивания людей, как бы замены человека на пустышки и марионетки. В эстетике Гофмана занимают свое место и маски, «которые помогают скрыть подлинное лицо человека» [4, с. 20].

В конце XIX – начале XX вв. черты комедии dell'arte наблюдались в большом количестве литературных и художественных произведений. В творчестве авторов XX века развитие комедии dell'arte связано, прежде всего, с лирикой символистов. Ярким литературным произведением этого направления является «Балаганчик» А. Блока (1880-1921), написанный в 1906 году, и поэма «Двенадцать», где «экспозиция выдержана в стилистике кукольного балагана» [8]. Одним из последних обращений к этому стилю стала «Поэма без героя» (1940-1962) А. Ахматовой (1889-1966). В живописи влияние образов комедии dell'arte в XX веке проявилось в творчестве Константина Сомова (1869-1939) («Язычок Коломбины» - 1915, «Арлекин и Дама» - 1921, «Маскарад» - 1925, «Итальянская комедия» - 1914, проиллюстрированная «Книга Маркизы» - 1918), Александра Бенуа (1870-1960) («Любовная записка» - 1905, «Итальянская комедия» - 1906), Сергея Судейкина (1882-1946) («Автопортрет. Пьеро и Арлекин» в соавторстве с В. Шухаевым - 1914).

Традиции комедии dell'arte получили развитие в театральных постановках В. Мейерхольда (1874-1940), К.



П. Пикассо - Пульчинелла, 1920

Станиславского (1863-1938) и Е. Вахтангова (1883-1922), нашли отражение в пьесах «Венецианские безумцы» М. Кузьмина (1912), «Клоп» В. Маяковского (1928), цикле пьес «Квартира Коломбины» Л. Петрушевской (1975).

В музыке к комедии масок в конце XIX века обратились А. С. Аренский (1861-1906) и С. В. Рахманинов (1873-1943). Яркое воплощение образа Пульчинеллы создал А. С. Аренский в сюите «Силуэты».¹ Цикл пьес А. Аренского был написан в 1892 году в Москве. Сюита «Силуэты» состоит из пяти разнохарактерных пьес: «Ученый» c-moll, «Кокетка» C-dur, «Паяц» cis-moll, «Мечтатель» As-dur, «Танцовщица» c-moll. Каждая из пьес представляет собой портретную характеристику того или иного персонажа. Пьесы выстроены по контрасту характеров и жанров. Композитор продолжает традиции эпохи романтизма, а также цикла «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского.

Пьеса «Паяц» показывает внешний облик героя - игривый и беззаботный. С помощью октавных унисонов, устремляющихся вверх пассажей, ходов по хроматической гамме и контрастов *f* и *p*, достигается торжественное и триумфальное звучание.

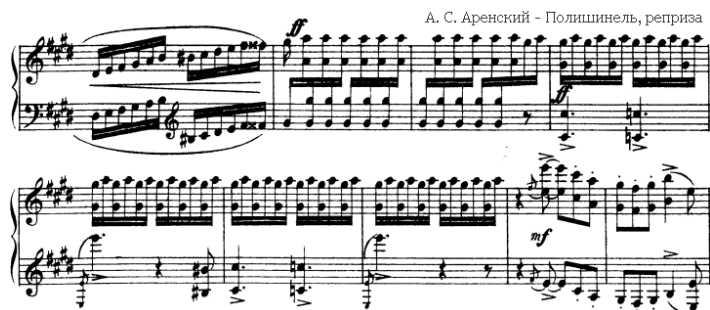
¹ А. С. Аренский учился в Петербургской консерватории у Н. А. Римского-Корсакова, который положительно относился к творчеству своего ученика. В творчестве Аренского сочетаются традиции двух музыкальных школ – Петербургской и Московской. В музыкальном наследии композитора: три оперы («Сон на Волге», «Рафаэль», «Наль и Дамаянти»), балет («Ночь в Египте»), кантата («Лесной царь»), баллады («Волки», «Кубок» и др.), две симфонии (h-moll, A-dur), сюита из балета («Египетские ночи»), вариации на тему Чайковского, камерно-вокальные сочинения и огромное количество фортепианных произведений. После окончания учебы в 1882 году Антона Степановича пригласили работать в Московской консерватории. Он стал преподавать музыкально-теоретические дисциплины – инструментовку, фугу и свободное сочинение.



Средний раздел представляет собой лирическую разработку, в котором развиваются элементы первой части. Восходящее движение по звукам септаккордов сначала проводится полностью в тональностях As-dur и Es-dur, а потом из темы вычленяется мотив, который проводится в тональностях es-moll и fis-moll.



Но вскоре все возвращается к безудержному веселью, движение триолями по всей клавиатуре характеризует прыжки самого Паяца.



А. С. Аренский был профессором Московской консерватории и главным преподавателем в классе свободного сочинения С. В. Рахманинова. Он имел огромное влияние на своих учеников, среди которых были Р. М. Глиэр (1875-1956), Г. Э. Конюс (1862-1933), А. Н. Скрябин (1872-1915) и С. В. Рахманинов.

Работа над циклом «Пьесы-фантазии» op. 3 С. В. Рахманинова началась в период учебы в консерватории. Пять пьес для фортепиано op. 3 были опубликованы Гутхейлем в феврале 1893 года. «Пьесы-фантазии» в цикле расположены следующим образом: «Элегия» es-moll, «Прелюдия» cis-moll, «Мелодия» E-dur, «Полишинель» fis-moll и «Серенада» b-moll. Опираясь на письма С. В. Рахманинова к М. А. Слонову, на работы Ю. В. Келдыша «Рахманинов и его время» (1973) и В. Н. Брянцевой «Рахманинов» (1976), удалось выяснить, в каком порядке они были написаны. «Мелодия» E-dur была закончена вместе с романсом «Утро» осенью 1891 года, задолго до того, как началась работа над клавиром оперы «Алеко». Параллельно с оперой Рахманинов пишет «Прелюдию» cis-moll, а уже на протяжении 1892 года до первой половины декабря также сочиняет пьесы в следующем порядке: «Элегия», «Полишинель» и «Серенада».



П. Пикассо - Пульчинелла, 1920

В пьесе «Полишинель» композитору удастся не только описать внешний образ героя, но и проникнуть в его сложный внутренний мир. Пьеса наполнена яркими всплесками тональностей, «бубенчатым» [2, с. 128] и колокольным звоном. Тональность переменчива: D-dur сменяется fis-moll и наоборот.

С. В. Рахманинов - Полишинель, вступление



Возникают всплески гармонической субдоминанты в предыкте. В среднем разделе Полишинель предстает в другом образе — более глубоком и лирическом. Тема показана в низком регистре в октавный унисон на тоническом органном пункте на фоне шестнадцатых и триолей. Появляется ложная надежда. Изложение данного

типа создает атмосферу чувственности, которая нарушается вспышками ревности и страсти. Композитору удается показать психологические переживания героя, приоткрывая подлинное лицо персонажа.

С. В. Рахманинов - Полишинель,
средний раздел



В репризе веселье продолжается с еще большей интенсивностью и торжественностью.

С. В. Рахманинов - Полишинель,
реприза



Возникает напряженная кульминационная сцена. Кода изображает то, как ловко со сцены убежал Полишинель.

С. В. Рахманинов в цикле «Пьесы-фантазии» активно ищет свой творческий стиль, он отходит от традиционного толкования персонажа в комедии dell'arte и создает образ страдающего и непонятого артиста. Композитор делает акцент на том, что герой пьесы вынужден всегда улыбаться и быть веселым.

Для Рахманинова образ Полишинеля имел личное значение. С Полишинелем он сравнивал близкого друга, певца Слонова. В письме к М. А. Слонову от 27 февраля 1893 года С. В. Рахманинов пишет: «Иду по твоему письму дальше. Ты был для меня “паяцем”, роль, которую я тебе навязывал в присутствии других, так что теперь у тебя, вероятно, сложилось то убеждение, что я своего фортепианного Полишинеля писал с натуры <...> Я, в свою очередь, задам также вопрос только не себе, а тебе, и без всякого терзания и мучения, а вполне добродушно спрошу тебя: что с тобой, Миша? Ты положительно “одурманен”» [6, с. 234].

Эта тема нашла продолжение в творчестве многих композиторов XX века: в балетах «Петрушка» (1911) и «Пульчинелла» (1920) И. Ф. Стравинского, операх «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова (1908), «Любовь к трем апельсинам» С. С. Прокофьева (1919).

Список литературы

1. Апетян З. Воспоминания о Рахманинове: в 2 тт. – Т. 2. – М.: МузГиз, 1961. – 570 с.
2. Брянцева В. Н. Рахманинов. – М.: Сов. композитор, 1976. – 681 с.
3. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. – М.: Музыка, 1973. – 507 с.
4. Королева В. В. «Гофмановский комплекс» в театральной эстетике Серебряного века / Королева В. В. // Вестник Томского государственного университета. – 2019. – №439. – с. 18-25.
5. Мейерхольд В. Э. Переписка: 1896-1939. – М.: Искусство, 1976. – 464 с.
6. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 тт. – Т. 1 /

Ред.-сост. З. Апетян. – М.: Советский композитор, 1978. – 648 с.

7. Чебанова О. В. Судьба комедии дель арте в России и драматургия конца XIX – первой трети XX века. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <<https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200501911>> (Дата обращения: 29.04.2023).

8. Чекмарева М. А. Персонажи комедии дель арте в западноевропейской живописи и графике первой половины XX века: иконография и интерпретация. [Электронный ресурс]. Режим доступа URL: <<https://www.dissercat.com/content/personazhi-komedii-del-arte-v-zapadnoevropeiskoi-zhivopisi-i-grafike-pervoi-poloviny-xx-veka>> (Дата обращения: 29.04.2023).

Лаппо Вероника Олеговна
студентка 4 курса Псковского областного колледжа
искусств им. Н. А. Римского-Корсакова.
Научный руководитель –
Никитина Лариса Николаевна,
музыковед, преподаватель Псковского областного
колледжа искусств им. Н. А. Римского-Корсакова,
Член Союза композиторов России

**НЕОКОНЧЕННЫЙ КВАРТЕТ №2
В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКОВ
РАННЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА
С. В. РАХМАНИНОВА**

Сергей Васильевич Рахманинов – гениальный композитор, пианист и дирижер. Его творчество относится к концу XIX – первой половине XX века. Творческий облик композитора многогранен. Раннее творчество Рахманинова охарактеризовано ярким взлетом его музыкальной карьеры 1889-1897 годов. К раннему периоду относится опера «Алеко», первый фортепианный концерт, пьесы-фантазии ор. 3, Музыкальные моменты ор. 16, романсы, симфоническая картина «Утес». Помимо фортепианных и симфонических произведений С. В. Рахманинов сочинял камерно–инструментальную музыку¹.

Струнный квартет № 2 Сергей Васильевич Рахманинов начал сочинять весной 1896 года после концертных гастролей по Европе со скрипачкой Терезиной Туа (1866-1956 гг.). Во время поездки композитор не мог

¹ В 1889 году была первая попытка написать струнный квартет №1, который создавался под влиянием Чайковского в летнее время года. Квартет не был завершен. Под впечатлением от смерти почитаемого композитора П. И. Чайковского в 1893 году С. В. Рахманинов сочинил «Элегическое трио» g-moll.

заниматься сочинением. Сергей Рахманинов обращался за помощью и консультацией к Сергею Ивановичу Танееву. В дневнике Танеева 22 марта этого года записано: «Вечером пришел Рахманинов. Пишет квартет. Говорили о квартетном стиле, в частности, о квартете Моцарта. Я дал ему Моцарта квартеты» [6, с. 128].

Квартет g-moll так и не был закончен. Скорее всего, композитор не смог завершить его, так как на протяжении 1895-1896 гг. усердно работал над своей Первой симфонией. В 1900 году Сергей Васильевич возвращается к написанию квартета. Именно в этот период Рахманинов проявляет себя как сформировавшийся художник с пониманием процесса создания произведения, отдающий предпочтение определенному кругу образов и смыслов. Однако большая часть квартета была написана еще в совсем юном возрасте, на начальном этапе композиторской деятельности, когда эта концепция «художника» еще только намечалась. Возможно, именно это помешало окончанию квартета.

Струнный квартет «сохранился в виде разобщённой рукописи, в которой отсутствует ключ» [3, с. 124]. «Автограф представляет собою черновые карандашные наброски партитуры первых двух частей квартета, написанные на 7 отдельных листах» [3, с. 124]. В 1947 году исследователь, редактор, лектор, инструментовед, исполнитель и преподаватель Борис Доброхотов вместе с композитором Георгием Киркора обращаются к квартету. Благодаря их работе появилась партитура струнного квартета. В настоящее время квартет исполняется и на больших сценах².

² Самая ранняя запись произведения американским струнным квартетом «Будапештский квартет» появилась в 1953 году. В сегодняшнее время квартет особенно популярен среди студентов в музыкальных учебных учреждениях.

Период времени с 1896 по 1900 в жизни композитора связан с состоянием «черной меланхолии» – так композитор определяет свое состояние в письме к М. А. Слонову. «Мои дела обстоят все так же скверно. Я начинаю, кажется, страдать черной меланхолией. Факт! Этой меланхолии я предаюсь не менее по часу в день. <...> я умру к концу сезона от черной меланхолии. Смотрите, плачьте больше!» [4, с. 273]. Пессимистичное настроение композитора нашло отражение в музыке квартета. Возможно, настроение Сергея Васильевича было связано с неудачным исполнением Симфонии №1, одиночеством и личными проблемами.

Первая часть струнного квартета №2³ написана в сонатной форме. Главная партия g-moll состоит из двух образов. Первый представляет собой изящный, утонченный, томный образ, после которого сразу же следует второй. Он придает теме трепет и взволнованность.

³ I часть – Allegro moderato, g-moll

II часть – Allegro molto sostenuto, c-moll

The image displays a musical score for a piece in F major, 3/4 time. It consists of three systems of staves, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-4) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody in the treble staff features eighth-note patterns and slurs. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. The second system (measures 5-7) starts at measure 5 and includes a forte (*f*) dynamic marking. The third system (measures 8) begins at measure 8 and includes a *dim.* (diminuendo) marking, leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic at the end of the system. The score concludes with a double bar line.

1 часть. Главная Партия

Побочная партия F-dur, наоборот, сперва звучит более спокойно, и только с развитием начинает преобладать драматический образ.



1 часть Побочная Партия

Вторая часть контрастна первой по характеру. Она написана в трехчастной репризной форме (ABA). Первый раздел написан в форме пассакалии в тональности с-moll. Тема строится на типичном для тем пассакалий движении от I к IV ступени и обратно. Структура темы не квадратная, а последний звук (до) является концом предыдущей вариации и одновременно началом следующей. Тема проводится у виолончелей. Первый раздел содержит 15 проведений темы. В первые восемь вариаций происходит наращивание фактуры за счет постепенного вступления инструментов и обогащения мелодии характерным «покачивающимся» мотивом. «Покачивающийся» мотив своим напряжением и «внутренней болью» нарастает и полностью погружает слушателя в эмоциональный мир серости и мрака. Можно соотнести «покачивающийся»

мотив пассакалии с «черной меланхолией», которая овладела Сергеем Васильевичем в тот период жизни.

Развитие приводит к кульминационной группе вариаций (с 9 по 15) на доминантовом органном пункте. В процессе развития накапливается драматизм, который выплескивается в интермедии, после которой возвращаются две вариации пассакалии.



Тема пассакалии

Средний раздел начинается умиротворенно в тональности Es-dur. Тема пассакалии проводится у скрипки соло. Здесь происходит поворот от трагических образов к более светлым и оптимистическим. На этом авторский текст заканчивается.

Неоконченный квартет № 2 является документом эпохи. Лечение у доктора Даля, борьба с «черной меланхолией» приводят Сергея Васильевича к новому этапу его жизни, который начинается с Концерта для фортепиано с оркестром № 2. В пассакалии все трагические краски доведены до предела. Они предстают в сгущенном виде (тональность c-moll, нисходящие интонации, хроматизмы, трагические колокола, элементы траурного шествия и т. д.). Такое преувеличенное использование средств музыкальной выразительности наводит на мысль о некой самоиронии, которая ярко проявилась в одном из писем композитора к Н. Д. Скелон: «Приходите ко мне на могилу <...>. У меня на могиле будет каменная плита (мне это очень хочется), которую поставите, вероятно, вы в память прежней любви ко мне – больше некому за нее заплатить деньги. Вот вы на эту

плиту садитесь. Распустите ваши волосы! <...> Насидевшись вдоволь, отправляйтесь в частную оперу на какое-нибудь представление, где я был дирижер без дирижерского места. И тут посидите. Измените тут только ваш вид» [4, с. 273]. Саркастическое отношение к ситуации, воплотившееся в творчестве, позволило композитору преодолеть творческий кризис и привело к светлым образам зрелого периода.

Список литературы

1. Антипов В. И. Творческий архив С. В. Рахманинова: указатель произведений. Сборник статей. – Тамбов: Изд. Першина Р. В., 2013. – 135 с.
2. Келдыш Ю. В. (1907-1955.). Рахманинов и его время / Ин-т. Истории искусств М-ва культуры СССР. – Москва: Музыка, 1973. – 469 с.
3. Петухова С. А. Борис Доброхотов – исследователь и редактор. // Искусство музыки: теория и история. – Часть 1 – 2021. – №24. – с. 102-151.
4. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 тт. – Т. 1 / Сост.-ред., авт. вступ. статьи З. А. Апетян. – М.: Сов. композитор, 1978. – 648, с.
5. Соколова О. И. Сергей Васильевич Рахманинов [1873-1943] / О. И. Соколова. – 3-4 изд. – М.: Музыка, 1987. – 157 с.
6. Танеев С. И. Дневники. 1894-1909. В 3-х кн. / С. Танеев. – М.: Музыка, 1985. – 181 с.

Савчук Инна Васильевна
*историк, краевед,
член Старорусского отделения Рахманиновского
общества*

С. В. РАХМАНИНОВ, ДНЕСЬ СПАСЕНИЕ ДУШИ

Сергей Васильевич Рахманинов (1873-1943) – гениальный композитор, выдающийся пианист и дирижёр, имя которого стало символом русской национальной и мировой музыкальной культуры. Композитор родился 20 марта (по старому стилю) 1873 года в усадьбе Семеново Старорусского уезда Новгородской губернии.

Музыкальная одаренность Сергея Рахманинова обнаружилась в раннем детстве: уже с четырех лет он стал обучаться игре на фортепиано. «Самый непостижимый из всех Господних даров людям – музыка. Господь дал этот дивный, таинственный дар – слышать музыку и своим талантом исцелять души и оживотворять сердца. Среди них – гордость русской культуры Серебряного века, великий русский композитор, пианист и дирижер Сергей Васильевич Рахманинов» [6]. Великую музыку невозможно изобразить словами и эпитетами, потому что она неопишима. Мы слышим прекрасную музыку, можем получить достаточно полное представление о прекрасном и Божественном. Такова и есть музыка С. В. Рахманинова – духовно насыщенная, необычайно величественная, красочная, нежная и мечтательная. Она рассказывает миру о Боге и о любящей Его прекрасной Святой Руси, поющей Ему славу своим неповторимым колокольным гласом о России, чьи бескрайние просторы украшены величественными храмами, наполненными чудотворными

иконами, возвышенными молитвами и духовными песнопениями.

«Я – русский композитор, – писал Рахманинов, – и моя Родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды. Моя музыка – это плод моего характера, и поэтому русская музыка: единственное, что я стараюсь делать, когда сочиняю, – это заставит её прямо и просто выражать то, что у меня на сердце» [4, с. 167]. Глубокое понимание веры, православной службы было заложено в нем с самого детства и продолжалось всю жизнь.

В творчестве С. В. Рахманинова очень важны христианские мотивы, которые свидетельствует о том, что его гений был ниспослан России. Будучи верующим человеком, Рахманинов не только сделал выдающийся вклад в развитие русской духовной музыки, но и в прочих своих произведениях воплотил христианские идеи.

Первое обращение С. В. Рахманинова к духовным жанрам было еще в 1893 году, когда им был написан духовный концерт для смешанного хора без сопровождения «В молитвах неусыпающую Богородицу». Этапом становления духовных основ в музыке Сергея Васильевича Рахманинова стала «Литургия Иоанна Златоуста» (соч. 31), написанная в 1910 году и впервые с большим успехом прозвучавшая 25 ноября в Москве в исполнении Синодального хора под управлением знаменитого регента и друга Рахманинова – Николая Данилина. В Литургии Рахманинов дает новую жизнь хоровым жанрам русской музыки. Композитор ввел в свое произведение практически полный текст Литургии св. Иоанна Златоуста, восстановил ектины (великую, сугубую, просительную и малую), использовал элементы фольклора, интонации знаменного пения, а также имитацию колокольного звона, что придает музыке неповторимый и истинно национальный характер. [7, с.148-156].

Спустя пять лет С. В. Рахманинов завершил величайшее из своих творений – «Всенощное бдение» (1915), написанное на темы древних песнопений знаменного распева. «Всенощное бдение» посвящено памяти Степана Васильевича Смоленского (1848-1909) – профессора Московской консерватории, управляющего Придворной певческой капеллой в Петербурге, исследователя и знатока церковного пения. Сочинение представляет собой «монументальное эпическое полотно, достойно продолжающее “кучкистские” национальные традиции, единственное произведение такого масштаба в русской музыке после “Сказания о граде Китеже” Римского Корсакова» [1. с. 301]. «“Всенощная”, – говорил Асафьев, – появилась у Рахманинова в суровую годину испытаний, выпавших на долю России, “как ответ, возникший из крепких корней народного эпоса о мире всего мира. То, о чем Римский-Корсаков так тепло и проникновенно мог поведать в эпическом “Сказании о невидимом граде Китеже”, потому и влекло Рахманинова, что слышалось, как родное, высоко эпическое понимание глубин народного строя русской жизни”» [2, с. 413-414]. Хоровой цикл включает 15 песнопений воскресного всенощного бдения, это неизменяемые песнопения. Очевидно, что выбор композитора не случаен, воскресная служба занимает исключительное место в церковной жизни. «Это день, принадлежащий не времени, а вечности. Это малая Пасха, которую мы имеем счастье праздновать раз в неделю» [5]. По словам известного хорового дирижера В. Чернушенко, «“Всенощная” С. В. Рахманинова создана для храма. А храм этот – вся Россия с голубым куполом неба, с неоглядным раздольем полей и лесов, с иконостасом, где запечатлены лики и деяния святых – лучших сынов ее, с умным, добрым, красивым народом» [8]. Великая музыка С. В. Рахманинова и сегодня радует и волнует миллионы слушателей, покоряя

своей глубокой правдивостью, неугасимой верой в человека, простотой и непосредственностью чувств, теплотой и поэтичностью образов, красотой и подлинно русской широтой мелодий [8, с.158].

Слушая музыку Рахманинова, душа стремится к свету и прозрению. О Рахманинове как композиторе можно сказать: «Такую музыку мог написать только человек, который все, что в ней сказано, пережил в своей жизни» [3, с. 31]. Сегодня непереносимый «шум мира» делает музыку тишины, музыку С. В. Рахманинова этическим сокровищем! «Особенностью характера Рахманинова была великая скромность, некоторая замкнутость и отрешенность от мира, и, что всегда отражалось в его музыке, – особенная умиротворенная возвышенность. Один из его современников – пианист Иосиф Гофман – утверждал, что не знал человека “чище и святее, чем Рахманинов”» [10]. «Рахманинов – огромное богатство. В его творчестве есть дух православия, есть сила Воскресения, Россия, доброта, милостивый взгляд на мир, память о вечности» [9] утверждает японский пианист Садакацу Цучида, который пришёл к православию. С. В. Рахманинов ушел ко Творцу в Крестопоклонную неделю Великого поста 1943 года, а нам — его потомкам — в наследство досталась удивительная музыка русского гения, несущая в себе отсвет Благой вести.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 2. – М.: Академия наук СССР, 1952. – 783 с.
2. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. – М., 1973. – 470 с.
3. Никитин Б. С. Сергей Рахманинов. Федор Шаляпин. – М.: ОТиСС, 1998. – 240 с.
4. Райзе Е. С. О музыке и музыкантах: афоризмы, мысли, изречения, высказывания. – Л.: Музыка, 1969. – 167 с.

5. Антошков Д. Воскресение – малая Пасха. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <<http://sykcentr-okrug.ru/?s=%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%BE%D1%88%D0%BA%D0%BE%D0%B2>> (Дата обращения 23.03.2023).
6. Винарова М. Отзвук вечности. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://pravoslavie.ru/60508.html>. (Дата обращения 23.03.2023).
7. Кандинский А. Литургия Иоанна Златоуста Рахманинова // Музыкальная академия. – 1993. – № 3 (644). – с. 148-156. [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: <<https://mus.academy/articles/liturgiya-svyatogo-ioanna-zlatoust>> (Дата обращения 23.03.2023).
8. Русская духовная музыка. Великое славословие. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <kotovsk-istok.com.ua> (Дата обращения 20.01.2022).
9. Семёнова Е. От одного из русских – русскому народу. Сергей Рахманинов. – Режим доступа: [Электронный ресурс]: URL: <https://www.chitalnya.ru/work/3525029/> (Дата обращения 23.03.2023).
10. Черникова Е. Музыкант-благотворитель // Сокрытое Сокровище. – 2020. – №4 (276). [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <<https://sokrsokr.net/muzykant-blagotvoritel/>> (Дата обращения 23.03.2023).

Фёдорова Полина Витальевна
*студентка 4 курса Псковского областного колледжа
искусств им. Н. А. Римского-Корсакова.*

*Научный руководитель –
Никитина Лариса Николаевна,
музыковед, преподаватель Псковского областного
колледжа искусств им. Н. А. Римского-Корсакова,
Член Союза композиторов России*

СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ РАХМАНИНОВ И НИКОЛАЙ АНДРЕЕВИЧ РИМСКИЙ-КОРСАКОВ: ИСТОРИЯ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

Николай Андреевич Римский-Корсаков – великий русский композитор, автор 15 опер, симфонических картин, вокальных произведений, глава Санкт-Петербургской композиторской школы. Сергей Васильевич Рахманинов – гениальный русский композитор, пианист, дирижёр. Ранний период творчества Рахманинова связан с Санкт-Петербургом, но основательное музыкальное образование он получил в Московской консерватории.

В Московской консерватории С. В. Рахманинов занимался под руководством С. И. Танеева (по теоретическим дисциплинам) и А. С. Аренского (в классе свободного сочинения). В молодые годы Рахманинов очень ценил творчество Петра Ильича Чайковского, которому посвятил Элегическое трио «Памяти великого художника». Сильное влияние на Рахманинова оказывали как сочинения Чайковского, так и сама личность композитора. Рахманинов характеризовал Петра Ильича «умницей, любезным, воспитанным, разговорчивым, начитанным, свободно чувствующим себя <...> в любом обществе, пленяя всех собой» [6]; но, по словам Оссовского, «В ранние годы своей музыкальной жизни, замороженный Чайковским,

Рахманинов постепенно, по мере приближения к зрелости, стал освобождаться от безотчётной власти его чар. На моей памяти Сергей Васильевич в беседах чаще и охотнее останавливался на Римском-Корсакове, Бородине, Мусоргском, чем на Чайковском» [6],

Творческие отношения Рахманинова и Римского-Корсакова складывались постепенно. В воспоминаниях Оссовского упоминается исполнение музыки Рахманинова под руководством Римского-Корсакова: «В самый год переселения моего в Петербург в Русских симфонических концертах М. П. Беляева 17 декабря 1894 года была исполнена под управлением Н. А. Римского-Корсакова “Пляска женщин” из “Алеко”. Преподнесённая в сыроватом, художественно не отделанном виде, она прошла незамеченной. Внимание слушателей, да и дирижёра, было сосредоточено на “тузах” беляевского кружка — А. К. Глазунове (“Балетная сюита”, шедшая в первый раз), М. А. Балакиреве, А. П. Бородине, самом Римском-Корсакове, представленных крупными произведениями. Среди них небольшой фрагмент Рахманинова как-то затерялся» [6].

Вероятно, именно в 1894 году состоялось первое серьёзное знакомство Римского-Корсакова с музыкой Рахманинова. Возможно, Николай Андреевич слышал о Рахманинове и раньше. В 1882 году Рахманинов поступил на младшее отделение Санкт-Петербургской консерватории в класс Владимира Демянского. Изначально Рахманинов тяготился занятиями, а позже начал их прогуливать. Римский-Корсаков работал в консерватории с 1871 года с учащимися старшего отделения, но возможно, встречался с учениками младших классов.

В 1885 году Рахманинов встретился со своим двоюродным братом Александром Зилоти, который на тот момент был уже известным пианистом. Услышав игру талантливого мальчика, Зилоти посоветовал ему

продолжить своё обучение в Московской консерватории. Пути Римского-Корсакова и Рахманинова разошлись.

Первое упоминание о Рахманинове в «Летописи моей музыкальной жизни» Римского-Корсакова относятся к 1896 году. Оно связано с премьерой Первой симфонии Рахманинова в Русских симфонических концертах. «В русских симфонических концертах этого сезона шли в первый раз чудесная 6-я симфония c-moll Глазунова, увертюра к “Орестее” Танеева, “Фатум” Чайковского, симфония d-moll Рахманинова и проч.» [3; с. 260]. Оссовский вспоминает: «Появление нового капитального произведения Рахманинова в программе концерта привлекло внимание музыкального Петербурга. Интерес концерта усугублялся ещё тем, что в нём впервые исполнялась незадолго перед тем изданная М. П. Беляевым симфоническая поэма П. И. Чайковского “Фатум”» [6]. История премьеры Первой симфонии в Петербурге всё ещё вызывает дискуссию у исследователей. Существует множество обвинений в адрес Глазунова, дирижировавшего симфонией, и воспоминания Рахманинова об ужасном провале, но, судя по письмам Рахманинова, он сохранил с Глазуновым тёплые, даже дружеские отношения, обращаясь к нему на «ты». В письме от 23 февраля 1906 года Рахманинов пишет: «Дорогой Александр Константинович! То, что ты меня просил передать от твоего имени оркестру Большого театра – я передал. И он и я – очень жалею о твоём отказе, хотя лично я и понимаю вполне приведённые тобой мотивы для отказа. Как-нибудь до другого раза!» [1; с. 364]. Описывая премьеру симфонии, Оссовский акцентирует разницу «идеологических, художественных и технологических установок между музыкальными школами, к которым принадлежали автор и исполнитель» [6].

Следующее соприкосновение Рахманинова и Римского-Корсакова состоялась в частной опере С. И. Мамонтова. Мамонтов испытывал особую любовь к сочинениям композиторов «Могучей кучки». Рахманинов принимал участие в постановках как дирижёр. В письмах мы находим упоминание об операх Римского-Корсакова «Снегурочка», «Садко», «Майская ночь» [1; с. 273, 272, 275]. Рахманинов вспоминает о знакомстве с Шаляпиным и создании им образов Ивана Грозного («Псковитянка» Римского-Корсакова), Бориса Годунова (опера Мусоргского «Борис Годунов», которая шла в редакции Римского-Корсакова) [1; с. 540]. К сожалению, Рахманинову не пришлось проявить в этих постановках свою творческую индивидуальность, поскольку трактовки принадлежали первому дирижёру Эспозито. Так или иначе, в это время произошло личное знакомство композиторов. Личность Римского-Корсакова произвела на Рахманинова очень сильное впечатление. Оссовский вспоминает: «В Римском-Корсакове Рахманинова в особенности восхищали две стороны: в человеке — высокое этическое чувство; в художнике — высочайшее мастерство. С наибольшей силой покоряли Рахманинова богатство гармонии Римского-Корсакова и его ни с чем не сравнимый оркестр» [6].

В 1905 году С. В. Рахманинов дирижировал в Большом театре в Москве оперу Н. А. Римского-Корсакова «Пан воевода». Видимо, в эти годы Рахманинов уже не скрывал свой интерес к музыке главы Петербургской композиторской школы. Это подтверждает письмо Н. А. Римского-Корсакова В. В. Бесселю от 3 июня 1904 г.: «Рахманинову партитуру высылайте по-актно. Он охотник до моей музыки, она его заинтересует, и постановка моей оперы этим закрепится» [4; с.84].

Римский-Корсаков считал Рахманинова талантливым музыкантом и был первым петербургским дирижёром,

исполнившим произведение юного композитора. Но признание творчества Рахманинова как значительного исторического явления исходило у Римского-Корсакова, по словам Оссовского, «от разума, а не от сердца» [6]. Сам Римский-Корсаков и его окружение восхищались в основном исполнительским талантом С. В. Рахманинова, показательно мнение А. К. Лядова: «Известности же своей Рахманинов много обязан Зилоти и тому ещё обстоятельства, что он вообще говоря отличный дирижёр и талантливый пианист.» [5; с. 498].

Высоко оценивая музыку Рахманинова, Николай Андреевич нашёл, что образу весны в кантате «Весна» всё же недостаёт прозрачности весеннего воздуха, яркости солнца, игры красок весенней природы [6]. Эта оговорка, однако, не помешала Римскому-Корсакову в следующем году выдвинуть произведение Рахманинова на Глинкинскую премию¹.

Н. А. Римский-Корсаков критически оценивал оперу Рахманинова «Скупой рыцарь». По воспоминаниям В. В. Ястребцева, Римский-Корсаков так отзывался об опере: «Хотя Рахманинов и чудный музыкант, всё же его “Скупой рыцарь” совершенно лишён мелодии, и это обстоятельство Николая Андреевича лично чрезвычайно как-то обижает» [5, с. 355]. По словам Оссовского, Римский-Корсаков считал, что «оркестр поглощает почти весь художественный интерес, и вокальная партия, лишённая оркестра, неубедительна; ухо в конце концов тоскует по отсутствующей мелодии. Впрочем, окончательное суждение о „Скупом рыцаре“ можно будет составить, только прослушав оперу в оркестре, со сценой» [6]. На отсутствие мелодии указывает В. В. Ястребцев [5; с. 365].

¹ В 1904 году Рахманинову была присуждена Глинкинская премия – 500 руб. за Второй фортепианный концерт c-moll

Рахманинов не был постоянным посетителем сред у Римского-Корсакова, но его музыка в доме композитора исполнялась – романсы «Здесь хорошо» и «Сумерки» исполняла Надежда Ивановна Забела-Врубель (1868-1913), которая очень любила музыку Рахманинова. Рахманинов всю жизнь восхищался музыкой Римского-Корсакова. Он особенно ценил оперу «Золотой петушок», которую взял с собой в эмиграцию. За границей Рахманинов активно пропагандировал произведения великого русского гения.

В письме М. Н. Римскому-Корсакову от 5 мая 1923 года Сергей Васильевич писал: «...Хочу Вам от себя сказать, как высоко здесь ценится творчество Николая Андреевича, как его здесь почитают. Такие вещи, как “Золотой петушок”, “Шехеразада”, “Светлый праздник”, “Испанское каприччио”, играют всеми обществами ежегодно, вызывая неизменно те же восторги. На меня же лично, в особенности три первые произведения, действуют болезненно. От сентиментальности ли, м[ожет] б[ыть], мне присущей, от моего ли уже пожилого возраста или от потери Родины, с которой музыка Николая Андреевича так связана (только Россия могла создать такого художника), исполнение этих вещей вызывает у меня постоянные слезы» [2; с. 142].

Список литературы

1. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 тт. – Т. 1 / Ред.-сост. З. А. Апетян. – М.: Сов. композитор, 1978. – 648 с.
2. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 тт. – Т. 2 / Ред.-сост. З. А. Апетян. – М.: Сов. композитор, 1980. – 576 с.
3. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. – М.: Музыка, 1982. – 440 с.
4. Римский-Корсаков Н. А. Сборник документов / под ред. В. А. Киселева. – М., 1951. – 290 с.
5. Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: в 2 тт. – Т. 2 / Ред. А. В. Оссовского. – Л., 1960. – 633 с.

6. Оссовский А. В. Воспоминания о С. В. Рахманинове.
[Электронный ресурс]. Режим доступа: URL:
<<https://senar.ru/memoirs/Ossovsky/>>. (Дата обращения: 15.03.2023).

Зорина Анастасия Сергеевна
студентка I курса Псковского областного
колледжа искусств им. Н. А. Римского-Корсакова.
Научный руководитель –
Никитина Лариса Николаевна,
музыковед, преподаватель Псковского областного
колледжа искусств им. Н. А. Римского-Корсакова,
Член Союза композиторов России

С. В. РАХМАНИНОВ И С. С. ПРОКОФЬЕВ – КОНКУРЕНЦИЯ И ВЗАИМОВЛИЯНИЕ

С. В. Рахманинов и С. С. Прокофьев – это два гениальных композитора, пианиста, дирижера, связанных с русской культурой Серебряного века.

Разница в возрасте между Рахманиновым и Прокофьевым – 18 лет. Это целых два поколения со своими убеждениями, мыслями и принципами. На первый взгляд кажется, что они принадлежат к абсолютно разным стилистическим направлениям. Однако этих двух художников объединяли тесные личные и творческие связи.

Первое упоминание о С. В. Рахманинове в «Автобиографии» С. С. Прокофьева мы встречаем 22 ноября 1903 года [3, с. 126], когда Прокофьев впервые посетил концерт, в котором исполнялись сочинения Рахманинова. Особенно сильное впечатление на Прокофьева произвел Второй концерт для фортепиано с оркестром. 22 августа 1907 года Сергей Сергеевич пишет своему другу В. М. Моролёву: «Если продолжаете интересоваться фортепианными концертами, то купите Рахманинова № 2: очень красив» [8]. Постепенно восторг сменяется попыткой более трезво оценить стиль своего кумира.

«Мне казалось, что в музыке Рахманинова необычайной красоты есть некоторые свойственные ему обороты, но в общем их мало, и они, будучи им найдены, уже повторяются в других его сочинениях. По сравнению со Скрябиным он представлялся композитором, меньше рвущимся к новизне и гармоническим находкам. Про его мелодии кто-то ядовито сказал, что большинство из них написаны для голоса с очень маленьким диапазоном. И все-таки иногда в этот маленький диапазон он умудрялся уложить темы удивительной красоты, как, например, в том же втором своем концерте.» [3, с. 409].

Пиком увлечения Прокофьева музыкой Рахманинова стало начало 1910-х годов XX века. В этот период С. С. Прокофьев боготворил С. В. Рахманинова. Он постоянно посещал его концерты и восхищался каждым выступлением Сергея Васильевича, несмотря на мнение других. В своем дневнике 30 ноября 1913 года Прокофьев пишет: «Далее следовала новинка – “Колокола”. Меня поразила масса интереснейшей и остроумнейшей изобретательности, не всегда свойственной Рахманинову, масса любопытных приёмов, много приятных неожиданностей. <...> . Вернувшись домой, звонил Мясковскому, но увы, он тоже ругал “Колокола”: ни одной темы, масса бутафории и полное несоответствие музыки и текста...» [4, с. 383].

Осенью 1915 г. С. В. Рахманинов дал концерт, где исполнял произведения А. Н. Скрябина. «Скрябинисты» возмущались и считали кощунством задуманное Рахманиновым, ведь музыка Александра Николаевича по стилю сильно отличалась от сочинений Рахманинова. Однако С. С. Прокофьев, который только начинал свою композиторскую карьеру, глубоко оценил выступление С. В. Рахманинова и во время антракта вбежал в артистическую. Свое одобрение он выразил несколько фамильярно. «Я вами доволен, вы хорошо исполнили Скрябина», – заявил С. С.

Прокофьев. Рахманинов был ошеломлен таким поведением «Прокофьева надо немного осаживать», – сказал он присутствующим [7].

Во втором десятилетии XX века начинает всходить «звезда» Прокофьева-композитора и пианиста, Прокофьев все больше привлекает внимание публики к своему творчеству. Стоит отметить, что С. В. Рахманинов никогда не отрицал талант Прокофьева. 1 апреля 1918 года Прокофьев пишет: «Про меня сказал, что я огромный талант, но часто пишу странные и непонятные для него вещи. Узнав же, что я отношусь к его музыке не враждебно, а очень люблю её, просветлел и велел передать мне привет» [4, с. 693].

Когда оба композитора приезжают в Америку, отношения между ними начинают налаживаться. «Рахманинов оказался ужасно славным, занятно ворчливым на американцев и дорогу, и звал меня прийти обедать.» [4, с. 746] И вот Рахманинов и Прокофьев уже хорошие приятели. Все в том же 1918 году С. С. Прокофьев часто гостил у С. В. Рахманинова. «Был у Рахманинова <...> Мы провели час в самом тёплом разговоре и, право же, Рахмаша ужасно хорош» [4, с. 747]. «Вечер провёл у Рахманинова, который мил и, если можно так выразиться, пассивен» [4, с. 757].

В эти годы Прокофьев занимался исполнительской деятельностью и не только слушал, но и сам играл музыку Рахманинова. «Программа готова и рахманиновские вещи выучены лучше всего» [4, с. 747]. «Рахманинова я сыграл просто-напросто очень хорошо...» [4, с. 748]. Однако 21 ноября 1918 года Прокофьев вспоминал диалог с Рахманиновым, где признался, что боится играть рахманиновские сочинения при авторе. «Сергей Васильевич, я так боялся играть при вас ваши прелюды, что очень рад, что вы не были» [4, с. 749]. Сергей Сергеевич восхищался Рахманиновым как пианистом, но чувствовал,

что не может достичь такого же совершенства безупречной гениальной игры как Рахманинов. Из-за этого о к восхищению примешивалось чувство зависти. В начале 1919 года Прокофьев пишет: «Любопытно, что бешеный успех вместо меня сделал Рахманинов, так мрачно и равнодушно приехавший из своего Копенгагена» [4, с. 759]. С. В. Рахманинов, наоборот, стал ценить мнение молодого коллеги, был более внимательным к Прокофьеву и интересовался его творчеством.

Постепенно отношение Прокофьева к Рахманинову становится более критическим. Прокофьева не устраивает репертуар Рахманинова. Он считает программы чересчур романтическими и ангажированными. «Программа... Нет, Рахманинов продал свою душу чёрту за американские доллары! Вальсы Шопена, рапсодии Листа, вариации Моцарта, собственная полька – ужас! Вместо того, чтобы играть, по крайней мере, три четверти из своих сочинений» [4, с. 756], – писал Прокофьев 24 декабря 1918 года. Отношения между композиторами начинают ухудшаться. «Когда я зашёл к нему, он имел вид зверский, и я сейчас же ушёл» [5, с. 15]. «Когда я зашёл в артистическую, где была куча народа, то Рахманинов меня принял очень странно: протянул большую, мягкую и любезную руку, но не прекратил разговора с каким-то джентльменом» [5, с. 22]. «Рахманинов, как только со мной поздоровался, ушёл в другую комнату, и за завтраком был посажен в другом конце стола» [5, с. 376]. Отношения композиторов не сошли на нет. Оба так же ходили друг к другу на концерты, время от времени завтракали семьями, мило общаясь. Прокофьев окончательно сформировал себя как композитор и пианист. Он уже не боготворил Рахманинова так, как раньше, но очень уважал его.

В своем дневнике С. С. Прокофьев 5 мая 1932 года последний раз упоминает о С. В. Рахманинове словами:

«Рахманинов мрачно делает большие деньги»[5, с. 828]. В середине 1930-х годов Прокофьев окончательно возвращается в СССР. До конца жизни композиторы не встречаются лично. Музыка Рахманинова в Советском Союзе исполнялась чрезвычайно редко. Рахманинов не оставил в своих письмах каких-либо упоминаний о сочинениях Прокофьева 1930-х годов. В 1943 году Прокофьев вошел в число музыкантов, поздравлявших С. В. Рахманинова с 70-летием, незадолго до его смерти. Во многих сочинениях С. С. Прокофьева чувствуется влияние С. В. Рахманинова. Особенно это ощущается в концертах для фортепиано с оркестром, но это – тема отдельного исследования.

Список литературы

1. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. – М.: Музыка, 1973. – 432 с.
2. Морозов. С. А. Прокофьев. – М.: Молодая гвардия, 1967. – 280 с.
3. Прокофьев С. С. Автобиография. – М.: Сов. композитор, 1982. – 599 с.
4. Прокофьев С. С. Дневник: в 3 тт. – Том 1: 1907-1918. – Coordination Impression DIACOM, 2002. – 812с.
5. Прокофьев С. С. Дневник: в 3 тт. – Том 2. 1919-1933. – Coordination Impression DIACOM, 2002. – 841с.
6. Соколова О. И. Сергей Васильев Рахманинов. – М.: Музыка, 1984. – 159 с.
7. Сенар., Л. Д. Ростовцева, воспоминания о С. В. Рахманинове. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <<https://senar.ru/memoirs/Rostovtsova/>>. (Дата обращения: 17.03. 2023).
8. Богуш П. М. Три поездки Сергея Прокофьева в Никополь (избранное). [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <<https://bizslovo.org/content/index.php/uk/istoriya-nikopolya/148-pochat-xx-st/83-tri-poezdki-prokofyeva-v-nikopol.html>>. (Дата обращения 17.03. 2023).

*Степанникова Мария Евгеньевна,
студентка I курса Псковского областного колледжа
искусств им. Н. А. Римского-Корсакова
Научный руководитель –
Никитина Лариса Николаевна,
музыковед, преподаватель Псковского областного
колледжа искусств им. Н. А. Римского-Корсакова,
Член Союза композиторов России*

ОБРАЗ ЛЕБЕДЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

На рубеже XIX-XX веков возникли новые черты миропонимания в общественном сознании России. Всё большее распространение в произведениях культуры и искусства Серебряного века получают универсальные тенденции. Историческая тематика уступает место вечным темам. Бытовая сторона жизни получает статус фона, на первый план выходит мифологизация и культово-религиозные темы. Среди символических образов, волнующих творцов Серебряного века, выступает образ Лебедя – символа духовных и нравственных человеческих ценностей.

Ни об одной птице не сложено столько легенд и преданий, мифов и сказок, стихов, песен, как о лебедь. Лебедь в них является почитаемой благородной птицей, олицетворяющей все самые лучшие качества, какими только может быть наделён человек: мудростью, духовной чистотой и целомудрием, красотой, грациозностью и необычайной волшебной силой. Лебедь считается птицей

поэтов. Песня умирающего лебедя – это песня поэта, а его белизна – искренность. Знаменитая «лебединая песня» – обозначение последнего значительного творения выдающихся людей. Образ лебедя, как в искусстве, так и в литературе наиболее часто представлен как образ романтический. При этом лебедь также является и противоречивым символом: в нем соединяются меланхолия и преображение, смерть и свет, мужское и женское начало.

Особый интерес к этому символу испытывали художники Серебряного века. Образ лебедя мы встречаем в творчестве: Р. Вагнера, П. И. Чайковского, Э. Грига, Сен-Санса Н. А. Римского-Корсакова. Р. Вагнер относился к более ранней эпохе, но при этом оказал сильнейшее воздействие на всех деятелей Серебряного века.

Опера Вагнера «Лоэнгрин» (1849) основана на средневековой легенде. Главная героиня – принцесса Эльза, несправедливо обвинённая в убийстве брата. На её просьбу о помощи является прекрасный рыцарь Лоэнгрин – посланец Грааля. Его привозит ладья, которую влечёт лебедь. В итоге лебедь оказывается заколдованным братом принцессы Эльзы – Готфридом. Тема лебедя проходит через всю оперу, а сам образ представлен как посланец далёкого мира, светлых сил.



Р. Вагнер. Опера «Лоэнгрин», Тема лебедя.

В 1869–1886 гг. по распоряжению короля Людвига II Баварского был воздвигнут Замок Нойшванштайн

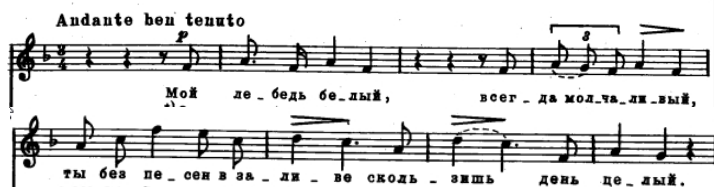
(Германия) в стиле рыцарской крепости. Название замка означает «Новый лебединый камень». В основу его интерьеров положены сюжеты опер Вагнера, музыкой которого король восхищался. Замок Нойшванштайн стал прототипом замка студии Уолта Диснея. Можно предположить, что история о лебеде и озёрах, окружающих Нойшванштайн, повлияла на П. И. Чайковского, который в 1872 году посетил Вагнеровский фестиваль в Байройте.

«Лебединое озеро» – балет Петра Ильича Чайковского, написанный в 1876 году. Главного героя балета зовут точно так же, как и главного героя тетралогии Вагнера – Зигфрид. В этом балете лебедь появляется в двух образах: светлом лебеде Одетты и мрачной Одиллии. Одетта – главная героиня балета – зачарованная, трогательная и поэтическая девушка. Одиллия – обольстительная и холодная, представляет собой мрачный образ злых сил. Основная тема судьбы балета напоминает тему запрета из оперы Вагнера.



П. И. Чайковский. Балет «Лебединое озеро» Тема судьбы.

Красивый, светлый, пейзажный образ лебедя мы находим в романсе Э. Грига «Лебедь», созданном в 1860 г.



Э. Григ. Романс «Лебедь»

Пьеса Камиля Сен-Санса из сюиты «Карнавал животных», созданная в феврале 1886 года, всемирной известностью обязана хореографической миниатюре Михаила Фокина на эту музыку. Она была предназначена для балерины Анны Павловой и более известна под названием «Умиравший лебедь». Эта композиция контрастно отличается от сатирических образов, которыми наполнена «Большая зоологическая фантазия». Это единственная серьезная пьеса. В комической сюите французского композитора она отображает светлый символ любви и верности – гордую, величественную птицу.



К. Сен-Санс. Сюита «Карнавал животных». №13, «Лебедь»

В опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» образ Царевны Лебеди становится символом далёкой, идеальной сказочной красоты.



Н. А. Римский-Корсаков. Ария Царевны Лебеди из оперы «Сказка о царе Салтане»

Первой исполнительницей партии Царевны Лебеди стала Надежда Ивановна Забела-Врубель, которая послужила моделью знаменитой картины её мужа – Михаила Врубеля – «Царевна Лебедь».

В середине XX века на фоне усиления антиромантических тенденций меняется и восприятие образа лебедя. Показательно становится его трактовка в кантате К. Орфа «Кармина бурана» (1935-1936 гг.). «Плач жареного лебедя» (№12) отличается откровенной пародийностью: «Когда-то жил я на озере и был красивым белым лебедем. Бедный, бедный! Теперь я черен, сильно поджарен». Мелодия основана на жанровых признаках плача, но форшлаги выдают ее насмешливую иронию. Таким образом, с завершением Серебряного века образ лебедя кардинально меняет свой облик.



К. Орф. Кантата «Кармина бурана» №12 «Плач жареного лебедя»

Список литературы

1. Бальмонт К. Избранное. – М.: Худ. литература, 1983. – 608 с.
2. Глухова М. В. Образ лебедя в искусстве. – Кострома: Дом печати, 2010. – 10 с.
3. Ровер Е. С. Русская литература XX века. – Глава 1. - М.: Паритет, 2000. - 493 с.
4. История русской музыки: в 10 тт. – Т. 9: конец XIX – начало XX века / авторы тома: Келдыш Ю. В., Рахманова М. П., Корабельникова Л. З., Соколова А. М. – М.: Музыка, 1994. – 450 с.
5. Феномен «серебряного века» в русском искусстве на рубеже XIX–XX веков. Режим доступа: [Электронный ресурс]. URL: <<https://diplomba.ru/work/90584?ysclid=lbtyujj047252690350>> (Дата обращения: 12.12.2022).
6. Николай Андреевич Римский-Корсаков. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <<https://www.belcanto.ru/rimsky.html?ysclid=lfpwgjsuxu479068391>> . (Дата обращения 23.03.2023).
7. Балет «Лебединое озеро»: содержание, интересные факты, видео, история. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <<https://soundtimes.ru/balet/klassicheskie-balety/lebedinoe-ozero>>. (Дата обращения 23.03.2023).
8. Григ Э. Романсы и песни. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.belcanto.ru/grieg_romances.html> Режим доступа: (Дата обращения: 23.03.2023).
9. Сен-Санс К. Лебедь. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <<https://soundtimes.ru/detskie-spektakli/kamil-sen-sans-karnaval-zhivotnykh/kamil-sen-sans-lebed>> (Дата обращения: 23.03.2023)
10. Опера Вагнера «Лоэнгрин». Режим доступа: [Электронный ресурс]. <<http://musike.ru/index.php?id=82>>. (Дата обращения: 26.03.2023).
11. Карл Орф, кантата «Кармина Бурана». [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <<http://musike.ru/index.php?id=121&ysclid=lfpwlbnlb749979539>>. (Дата обращения: 27.03.2023).

Васильев Владимир Иванович
председатель правления Псковского
областного отделения Союза архитекторов РФ

ВЛИЯНИЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА НА ТВОРЧЕСТВО ПСКОВСКИХ АРХИТЕКТОРОВ

Архитекторы в своём творчестве гораздо более зависимы от вкусов заказчика, нежели композиторы или писатели. Зодчий не может работать «в стол», надеясь на понимание и признательность будущих поколений. Да, в нашей профессии тоже были (наверное, есть и сейчас) люди, не построившие ни одного здания, хотя их несомненный талант был признан коллегами. Но кто, кроме собратьев по профессии, знает и помнит о них?

Именно готовя к этой вечной зависимости от заказчика везде и всегда (в нашей стране – вплоть до 1917 г.) архитекторов учили работать «в стилях». Зодчий XIX – нач. XX вв. обязан был уметь легко и свободно проектировать здания в романском, китайском, готическом, мавританском, византийском, палладианском и др. стилях, а при наличии желания и возможностей – искусно смешивать их, создавая в итоге не «ужин скобаря-холостяка» (всё, что есть в холодильнике, летит на сковородку), а изящный коктейль.

Этим тонкостям ремесла были обучены и архитекторы, работавшие в Пскове на рубеже XIX – нач. XX вв. Но, попадая разными путями (почти никогда – добровольно) в наш Псков, архитекторы оказывались окружены заказчиками крайне невзыскательными в художественном

отношении. Складывается впечатление, что у псковских заказчиков той поры практически отсутствовал соревновательный задор, стремление удивить земляков и перещеголять конкурентов. Кроме того, псковичи, в отличие от жителей столицы, отличались консерватизмом во вкусах и крайней степенью рачительности (мягкий синоним скупости) – т. е. теми качествами, которые повергают архитектора в смертную тоску. Поэтому до поры до времени обывательские постройки выглядели бедновато в сравнении с казёнными постройками: кадетским корпусом, гимназией, обоими духовными училищами, духовной семинарией. Единственным ярким пятном в ряду частных зданий был дом Орлова (современный адрес – ул. Гоголя, 19), построенный ещё в 1850-е гг. и во всё том же палладианском стиле.

В то время, как в Петербурге уже вовсю торжествовал модерн, – стиль, так наглядно выразивший архитектурным языком творческие метания Серебряного века, – Псков не изменял проверенной эклектике и Высочайше одобренным альбомам образцовых фасадов [6]. Однако близость столицы, куда местная публика уже начала езживать в магазины и театры (всего-то шесть часов скорым поездом – красота!), невольно при этом сравнивая петербургскую архитектуру с псковской, сладким ядом дурманила головы благонравных псковичей. А уж псковские архитекторы, листая страницы журнала «Зодчий», который в каждом своём номере публиковал чертежи новых построек в модном стиле «модерн», нетерпеливо стремились доказать *urbi et orbi*, что и они не лыком шиты.

Первым из них бросился «во все тяжкие» Эдуард

Гермейер, и это можно объяснить следующим образом: в отличие от своих коллег – Станкевича и Данишевского, – Гермейер служил не в Строительном отделении губернского правления, а в должности городского архитектора. Эта должность предполагала меньшую занятость в постройке казённых зданий, но большее участие в строительстве обывательских домов, а также объектов, сооружаемых за счёт городской казны и потому гораздо менее «подцензурных». Практически первой (к тому же, весьма крупной по меркам нашего города) работой Гермейера в Пскове стало проектирование и строительство Народного дома им. А. С. Пушкина, начавшееся в 1902 г. [3] Это здание нельзя отнести к модерну в чистом виде, как он выражен в лучших работах петербургских (если говорить о России) зодчих: его «подводят» симметричная композиция и многочисленные «цитаты» из палладианской архитектуры. Будет справедливым признать, что Народный дом отнюдь не является шедевром архитектуры: его главный фасад перегружен декором, особенно верхняя часть, что делает здание тяжеловесным и похожим на торт (см. илл. 1). Но мы сейчас не анализируем чистоту стиля, а говорим о влиянии Серебряного века на псковских архитекторов. Всего лишь несколькими годами ранее псковичи восхищались постройками Векшинского (Духовное училище), Нестурха (Женское епархиальное училище и дом Гессе), Станкевича (дом Шпаковской), являвшимися местными образцами эклектики. Теперь же, при виде построенного Народного дома, псковских обывателей всё сильнее пленяли причудливо изогнутые переплёты окон, растениевидные извивы архитектурного декора и чугунных решёток.



Илл. 1. Э. А. Гермейер: Народный дом им. А. С. Пушкина¹

Полагаю, что немаловажную роль в приобщении Гермейера к модерну сыграло его сотрудничество с петербургскими архитекторами – в частности, с Л. М. Харламовым. Последний составил проект собственного здания Сергиевского реального училища, а Гермейер, в соответствии с установившейся с конца XIX в. практикой, вёл надзор за строительными работами [5]. При этом архитектор, ведущий такой надзор, предварительно выполнял, как правило, рабочие чертежи, в соответствии с которыми и строили здание. В процессе строительства архитектору, ведущему надзор, приходилось, в т. ч. разрабатывать эскизы дверей, решёток, вазонов (или подбирать готовые по каталогам, что с кон. XIX в. использовалось всё чаще). Для окончательного выбора каждого из перечисленных элементов необходимо было ехать в Петербург, в котором находились представительства практически всех предприятий, производивших эти элементы. Можно предположить, что в этих поездках не только происходило новое общение с Харламовым и другими столичными архитекторами, но и знакомство

¹ Дореволюционная почтовая открытка

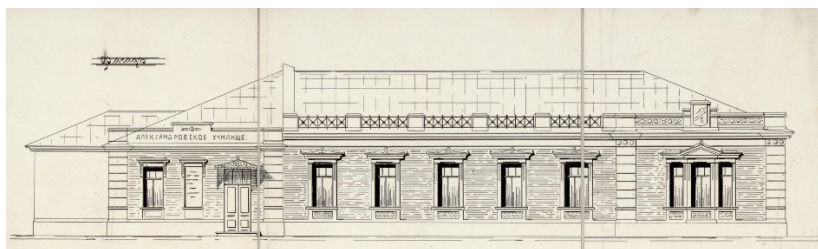
Гермейера с новыми постройками, всё более укреплявшее приверженность Эдуарда Александровича стилю модерн. Эта приверженность проявлялась во всех его последующих постройках, которых было немало, но мы здесь перечислим только те, в которых авторство Гермейера документально подтверждено. Это дом Ильяшева на Кахановском бульваре, реконструированный дом Батова (на Завеличье, у Ольгинского моста), а также утраченные к настоящему времени здания Псковского общества взаимного кредита (в послевоенное время – ЦУМ) и Коммерческого банка.

Заметим, что в казённых зданиях, проектировавшихся Гермейером в тот же период (1900-1912 гг.), влияние модерна почти не ощущается, либо вовсе отсутствует. К первым из них следует отнести здание отделения Государственного банка (его проект разработал Г. К. Космачевский, но Гермейеру было поручено выполнить рабочие чертежи, а также надзирать за строительством (илл. 2) [1] и жилого дома для его сотрудников. Ко второй группе относится проект Александровского училища (илл. 3).



Илл. 2. В работе над зданием Псковского отделения Государственного банка Гермейер сотрудничал с Л. М. Харламовым²

² Фотография сделана автором статьи в августе 2020 г.



Илл. 3. Здание Александровского училища на Завеличье Гермейер спроектировал значительно более строгим³

Мы столь подробно рассказали о работах Гермейера, потому что количество возведённых им построек с элементами стиля модерн превышает количество построек, осуществлённых всеми остальными псковскими архитекторами, вместе взятыми. Но, говоря о влиянии Серебряного века на творчество зодчих, работавших в Пскове в конце XIX – начале XX вв., нельзя не упомянуть Г. Ф. Станкевича. Его архитектурные симпатии в нач. 1890-х гг. (возможно, лишь как отражение вкусов заказчика) однозначно принадлежали эклектике палладианского толка (магазин Платишенского в Новоржеве и уже упомянутый дом Шпаковской в Пскове). Да и в 1912 г., проектируя при доме Батова старообрядческую моленную, он именно под влиянием вкусов заказчика обратился к неорусскому стилю. Но когда Герард-Клименс Фортунатович в 1900-1903 гг. проектировал и строил свой собственный доходный дом (илл. 4), то вложил в него всё, что ему нравилось в модерне.

³ Чертёж из фондов Российского государственного исторического архива (РГИА): ф.733, оп.233, д.393, л.2.



Илл. 4. Собственный дом губернского инженера Г.-К.Ф. Станкевича на Кахановском бульваре [4].

Впрочем, итог не выглядел шедевром, и утрата затейливой башенки, которая изначально венчала сопряжение двух «уличных» фасадов, пошла едва ли не на пользу общему облику здания. Да, угол здания, стоящего на перекрёстке, почти всегда уместно закрепить неким повышенным акцентом – тем более, что каждый из уличных фасадов разбит (архитекторы говорят – «раскрепован») небольшими ризалитами, слегка возвышающимися над уровнем остальной части фасада. Однако авторская башенка, увы, выглядела мелко рядом с крепко прорисованными формами ризалитов. Эту мелкотравчатость усугубляет лукаво извитый шатёр над башенкой, придающий этому элементу здания облик торта, стоящего на «подносе»-балконе.

Однако совсем другой модерн в исполнении того же архитектора мы видим в «доме Сафьянщикова» (современный адрес: Октябрьский пр., 18 – см. илл. 5).



Илл. 5. Г.-К.Ф. Станкевич: дом купца Сафьянщикова⁴

Видимо, за десяток лет, прошедших с начала проектирования собственного дома, Станкевич коренным образом переосмыслил суть модерна – настолько различен вид обоих зданий. Вместо игривых извивов растениемвидного декора мы видим строгий, почти суровый главный фасад. Его скупой декор выдержан скорее в духе имперско-языческого Рима, нежели в русле нежной пластики Югендстиля. Впрочем, нельзя полностью исключать вероятность участия других – столичных – зодчих в создании «дома Сафьянщикова»: такая практика существовала в Пскове в начале XX в. В качестве примера достаточно напомнить о сотрудничестве Гермейера с петербургскими архитекторами Гавриилом Космачевским, Леонидом Харламовым и Робертом Першке. Вспомнить об этой практике заставляет большое сходство «дома Сафьянщикова» (в стилистике декора и в архитектурной композиции главного фасада) с лучшими образцами столичного модерна, «исповедующего» именно «северное» течение данного стиля.

⁴ Фотография сделана автором статьи в ноябре 2022 г.

С другой стороны, такие же формы мы можем видеть в некоторых проектах Анатолия Подчекаева, которому, как выпускнику Рижского политехнического института, сам Бог велел стать апологетом Югендстиля. Здесь мы говорим о зданиях Алексеевской общины Красного Креста (современный адрес: ул. Кузнецкая, 23 – см. илл. 6), здании Островской уездной управы (илл. 7) и собственном доме купца Александрова.



Илл. 6. Здание Алексеевской общины Красного Креста⁵

К сожалению, фасад второго из перечисленных зданий обезображен сайдингом, а дом Александрова, стоявший в самом начале Великолуцкой (ныне – Советской) улицы был вообще снесён полвека назад. Но «дом Сафьянщикова» объединяет с тремя постройками Подчекаева, в частности, важный элемент фасада: мощный аттиковый фронтон (обычно с крупным полуциркульным окном), не только «придавливающий», но и цементирующий всю фасадную композицию.

⁵ Дореволюционная почтовая открытка



Илл. 7. А. Подчекаев: здание Островской уездной управы⁶

В данной статье нельзя не упомянуть работы архитектора Владимира Назимова, который в своём творчестве совершил самую значительную (в сравнении с другими псковскими зодчими) эволюцию от Надвратного корпуса на подворье Псково-Печерского монастыря до неосуществлённого проекта школы в селе Врев (илл. 8). Весьма вероятно, что причиной столь разительных изменений в творческих взглядах Назимова стал его переезд в Петербург и как следствие – более активное знакомство с новыми течениями в архитектуре, общение с коллегами. Не случайно именно там, в столице, Назимов построил своё самое неоднозначное творение – «дом Якович» на Ораниенбаумской ул. (дом №22/24 в современной нумерации). Конечно же, упомянутая постройка (илл. 9, 10) никоим образом не может быть отнесена к стилю «модерн» – скорее, это робкий предвестник зарождающегося конструктивизма. Однако, поскольку настоящая публикация посвящена не собственно модерну, а влиянию Серебряного века на творческие пристрастия псковских архитекторов, «дом Якович» является весьма показательным примером.

⁶ Дореволюционная почтовая открытка



Илл. 8. Проект Назимова: земская школа в с. Верева, 1914 г.⁷



Илл. 9, 10. Дом Якович в С.-Петербурге⁸

В заключение данного краткого анализа приведём пример из творчества Н. Н. Клименко, который недолго (менее 5 лет), но весьма ярко работал в Пскове [2]. Ещё будучи студентом, Никита Николаевич запроектировал и построил в Петербурге несколько зданий, в т. ч. многоэтажные доходные дома для О. П. Строковской (илл. 11) на Крестовском острове и для своего старшего брата, присяжного поверенного Николая Клименко на Большой

⁷ Чертёж из фондов РГИА: ф.835, оп.1, д.827, л.1.

⁸ Фотографии сделаны автором статьи в июле 2015 г.

Монетной (см. илл. 12). Оба упомянутых здания принадлежат к т. н. «кирпичной эклектике».



*Илл. 11. Н. Н. Клименко: дом
О. П. Строковской в С.-
Петербурге, 1900 г.⁹*



*Илл. 12. Н. Н. Клименко: дом
Николая Н. Клименко в С.-
Петербурге, 1903 г.¹⁰*

Приехав после окончания учёбы в Псков, Клименко в первом же частном заказе дал волю своей фантазии, к 1912 г. построив лучшее (на мой субъективный взгляд) в городе здание в стиле «модерн» – дом И. А. Козловского (современный адрес: ул. Некрасова, 46 – *илл. 13*).

Дух свободного творчества, дурмнящий российскую интеллигенцию начала XX в., подтолкнул Гермейера, Станкевича, Подчекаева, Назимова, Клименко к поискам (порой мучительным и далеко не всегда удачным) новых форм и образов, нового пластического языка. В нач. 1910-х гг. четверым из них (кроме Станкевича) было не более 35 лет, и всем им только предстояло вступить в золотую пору своего творчества.

Война и революция прервали их разбег...

⁹ Фотография сделана автором статьи в марте 2015 г.

¹⁰ Фотография сделана автором статьи в июле 2015 г.



Илл. 13. Н.Н. Клименко: дом И.А. Козловского, 1912 г.¹¹

Список литературы

1. Васильев В. И. Краткие итоги архивно-библиографических и натурных исследований ОКН РЗ «Государственный банк Российской империи. Псковское отделение» по ул. Советской, 44 в Пскове // Научно-реставрационный вестник. – Вып. 5. – Псков: Псковгражданпроект, 2019.
2. Васильев В. И. Из ряда вон выходящий // Научно-реставрационный вестник. – Вып. 5. – Псков: Псковгражданпроект, 2019.
3. Левин Н. Ф. Архитектор Гермейер – автор проекта Народного дома имени Пушкина // Псковские сезоны: провинциальный театр в XX веке / сост. Л.А. Никитина; под ред. Г.И. Иванова. – Псков, 1999.
4. Левин Н. Ф. Псков на старых открытках. – Псков: Стерх, 2009.
5. Новикова Н. Н. Строительство зданий для учебных заведений Пскова во II половине XIX – начале XX века. – № 7. – Псков, 1997.
6. Собрание Фасадов, Его Императорским Величеством высочайше апробованных для частных строений в городах Российской Империи. 1809-[1812] года. Часть I. – СПб, 1809.

¹¹ Фотография сделана автором статьи в марте 2019 г.

Алексеева Ольга Анатольевна
начальник художественного отдела
Псковского музея-заповедника

МУЗЫКА ЖИВОПИСИ
ХУДОЖНИКА ВАСИЛИЯ ДЕНИСОВА
(КАРТИНА «ГРЕХОПАДЕНИЕ» ИЗ СОБРАНИЯ
ПСКОВСКОГО МУЗЕЯ)

Василий Иванович Денисов (1862 – 1921) был богато одаренной творческой личностью. Получив высшее музыкальное образование и достигнув значительных успехов, по окончании Варшавского музыкального института по классу валторны он работает музыкантом в оркестре Русской частной оперы С. И. Мамонтова, затем в оркестре Русского драматического театра Ф. А. Корша. Но к тридцати годам молодой человек понимает, что его настоящим призванием является изобразительное искусство.

С 1895 г. он начал самостоятельно заниматься живописью, постигая секреты ремесла в мастерских К. А. Коровина и В. А. Серова, начиная с 1896 года, становится участником многих выставок. В 1899 г. учится в школе Е. К. Званцевой. В 1912 г., 1916 г. участвует в выставках «Мира искусства». В 1915 г. в Москве и Петрограде проходят его персональные выставки. Художник работает много и продуктивно, создавая росписи храмов, пейзажи, декоративные панно, портреты и символично-фантастические композиции. Широко известными в первые два десятилетия XX века были и его театральные работы – он оформлял многие спектакли ведущих театров обеих российских столиц.

Как театральный художник он сотрудничает с

Итальянской оперой и Оперным театром С. И. Зимина, Театром музыкальной драмы в Петербурге. Фантастические композиции Денисова в духе символизма пришлось по вкусу В. Мейерхольду и В. Комиссаржевской. В качестве театрального художника, взаимодействуя с Сергеем Дягилевым, принимает участие в создании новаторских постановок рубежа эпох. По приглашению великого импресарио Денисов показывает свои работы на выставках русского искусства в Париже и Берлине. Являясь во многом бесстрашным первопроходцем, художник одним из первых оформляет спектакль первого советского детского театра. К сожалению, сценография его символистских и авангардных спектаклей почти не сохранилась и потому малоизвестна. После революции он продолжает работать как театральный художник и одновременно выполняет эскизы плакатов, панно для съездов и торжественных заседаний в Большом театре.

И хотя Василий Денисов в своё время считался продолжателем Михаила Врубеля, к большому сожалению, имя художника сейчас не очень известно. Станным образом он на протяжении многих лет считался непрофессиональным художником или художником так называемого «второго ряда».

Между тем, этот мастер, обладающий острым чутьем цвета, декоративности и музыкальности образов, – пока еще неразгаданный феномен русского Серебряного века, уникальная и одновременно типичная фигура искусства переломного времени. Живописец не боялся экспериментировать, постоянно искал новое в использовании красок и грунта, пробовал неожиданные технологии: например, наносить на тонкий холст вместо грунта замешанный на пигментах крахмал, а затем

добавлять большое количество красок, прибавляя тем самым объемность и декоративность в игре светотени. К интересным композиционным решениям (разворот плоскости и приближение изображения к зрителю, локальная укрупненность форм) он прибавляет удивительный психологический эффект. При этом ставит на первое место не содержание, а красочную фактуру, придуманную им в смелых фантазиях. В результате феерия красок многоцветного «мозаичного» полотна усиливает выразительность монументального символического образа.

Прекрасное знание музыки сформировали особый оригинальный взгляд художника-музыканта. Поиск гармонии и полный символизм и тайного шифра язык его произведений придаёт работам художника особое неповторимое звучание. В его эпических символично-фантастических полотнах можно уловить некоторые аналогии с творчеством другого музыканта и художника – М. К. Чюрлениса. Потаенные знаки, скрывающие загадочные смыслы, невероятные символы и загадки, декоративность, изысканность и тонкое чутье отличали творчество обоих мастеров.

Картина «Грехопадение» (1907 г.), поступившая в 1975 г. в Псковский музей-заповедник из коллекции архимандрита Алипия (И. М. Воронова) ни разу до 2022 г. не выставлялась в залах картинной галереи. Впрочем, полотнам этого художника в собраниях других музеев также не уделялось должного внимания.

Метафора превращения – излюбленный прием символистов, на котором порок предстает в виде таинственного и лукавого чудовища, преследующего падших.



*«Грехопадение» 1907 г. Псковский музей-заповедник.
В левом нижнем углу черной краской: В. Денисов. Из коллекции И. М.
Воронова (Псково-Печерский монастырь) в 1975 году.*

Сюжет картины трансформируется по вертикали холста: легкое звучание музыкального ритма перламутрового Рая сменяется садом кружевных изящных цветущих деревьев. Опускаясь к центру, безбрежный свет и свободно-воздушное парение цвета меняются. Изображение аккумулируется в замкнутое пространство, образованное мощным туловом змия, в центре которого условные, впитавшие перламутровое сияние райского света, спокойно отдаваясь этому потоку, изображены фигуры Адама и Евы. Пластично соединяясь в единое целое, не отторгнутые друг от друга, персонажи нежны и спокойны. Такая гармония нарушается в произведениях многих европейских и русских художников, где можно увидеть Адама и Еву, стоящих по разным сторонам, а Адам, порой, развернут к Еве спиной. Например, в картине Поля Гогена «Адам и Ева» (1902 г.) и Уильяма Блейка «Искушение и грехопадение Евы» (1808 г.). Несмотря на философскую основу сюжета, встречаются довольно ироничные, приближенные по своей образности к примитивному восприятию изображения Адама и Евы, как у Эмиля Нольде в картине «Потерянный рай» 1921 г.

Обратив внимание на данные примеры, надо признать, что художники чаще всего изображают персонажей чувственно, натурно и эротично, даже нарочито сексуально. Иллюстрацией сказанного может служить работа Ханса Бальдунга «Адам и Ева» (1531 г.), где герои показаны телесно и плотски, Адам наделен лукавым, соблазнительно зовущим взглядом, а змий настолько мал и незаметен в ветвях дерева, что появляется крамольный вопрос о том, кто здесь бóльший искушитель.

Адам – первый человек, нарушивший волю Бога, что привело его из состояния блаженства и благодати в состояние страданий и лишений. Он изгнан из Рая, так как нарушил запрет Господа, вкусив от Древа познания добра и

зла. Ева не смогла избежать соблазна и поддалась обольщению падшего ангела.

В картине Денисова «Грехопадение» Адам и Ева подвержены искушению, но грех еще не совершен, благодать и покой не нарушены, но постепенно контраст и яркость цвета усиливаются, герои оказываются в замкнутом пространстве, в центре жерла, смыкающегося мощной плотью искушителя. Художник изучает философию мгновения – мгновения, перевернувшего ход событий истории человечества. В картине «Грех» (1902 г.) из Государственной Третьяковской галереи – герои уже безжалостно ввергнуты в пропасть, где жаждущий победы искушитель получил желаемое. И тематически сюжет близок, скорее, к изгнанию из Рая.

Придавленные нескончаемым туловом завершившего искушение коварного змия и согбенные под тяжестью свершившегося, Адам и Ева бредут вместе в неизведанное и пугающее грядущее. «Погибшие души» тоскливо и бесшумно начали вселенское неясное блуждание в неоглядном пространстве.

С появлением нового персонажа меняется живописный строй картины. Постепенно воображаемый художником мир наполняется чувством напряжения и тревоги, появляется ощущение витающего греха и ласкающей жути неопределенности. Парадоксально, но не возникает чувство страха, искушитель предстает больше лукавым, даже веселым, чем коварным. В картине из Государственной Третьяковской галереи, где грех совершен, пути назад нет, и змей, исполнив задуманное, наделен чертами более зловещими.

На картине из собрания Псковского музея Змий также изображен с открытой пастью, наполненной крупными, явно не змеиными зубами, в которой зажат зеленый плод с проникнувшим в сочную плоть червем

познания. Этого зловещего персонажа очень интересно рассматривать: обнаруживаются любопытные детали, невидимые глазом ранее – ресницы, ярко горящий зеленый зрачок в крупных сиреневых глазах, пристально сопровождающих внимательного зрителя. Вероломный искуситель красив, хитер и опасен. Силуэт его головы приближен своим очертанием к черепу. Иногда, художники, обращаясь к теме искушения, изображали главного персонажа и смерть. Философия *Memento mori* не редкий подтекст данного сюжета как напоминание о быстротечности жизни, тщетности земных удовольствий и неизбежности смерти.

Картина Василия Денисова, словно сложенная из мелкой цветной мозаики, необычайно декоративна. Мазки, хаотично положенные тонкой кистью, создают иллюзию объемной фактуры, напоминая мелко раздавленные осколки стекол. Живописный объем образует фрагментарный кобальтовый, охра и изумрудная краска. Контурный черный цвет закрученного тулова змея, кольца узора, покрывающие его кожу, создают ритм нудно и неотвратимо удушающей плавности. Мастер вообще не использует острых углов и дерзко ломаных линий, все происходит мягко, гладко и медленно, неоглядное пространство накаляется постепенно. И только в нижнем ярусе картины художник укрупняет объем и тяжеловесность полотна.

Денисов на протяжении всего своего творчества стремился выработать универсальный язык, соединив цвет и музыку, пытался применить музыкальные категории в живописи. Колористическая гамма, чутко найденная художником, разворачивается эмоционально. Умиротворение и покой перламутрового Эдема сменяются постепенным усилением мистической тревоги по мере движения взгляда зрителя к низу картины. Живая линия в ее ритмической бесконечности и ее неторопливая текучесть

меняют диапазон звучания. В великолепном синтезе «звучащего цвета», меняющихся ритмов и форм раскрывается символическое содержание холста.

Ритм является одним из самых универсальных элементов творчества Денисова. Он не всегда сразу заметен зрителем и воспринимается скорее подсознательно. Именно поэтому, глядя на ту или иную картину и даже не понимая до конца её сюжет, вы можете испытывать то, казалось бы, беспричинную радость, то тревогу, то умиротворение, то меланхолию. Именно так вместе с другими средствами выразительности работает ритм в данной картине Василия Денисова.

Музыка и ритм в картине переданы последовательно закрученными формами, техникой нанесения красок, цветом и светом, повторением смысловых элементов. Живописно тонко найденный ритмичный рисунок настраивает зрителя на нужный лад, несет смысловую нагрузку и служит одним из способов характеристики персонажа. В данном случае именно ритм разделяет элементы картины композиционно и идейно, объединяя и организуя их в единое целое. Опираясь на эти находки живописца, мы погружаемся в очень спокойную и умиротворяющую идиллию в верхнем регистре картины, где уравновешенный ритм вызывает ощущение легкого полета и парения, и плавно поддерживается изящно положенными мазками. Иллюзия умиротворяющей мелодии в верхней части картины мечтательна. Плавные изгибы условно очерченных тел все еще созвучны легкому изображению перламутрового воздуха. Уходящая идиллия рая сменяется мистически тревожным объемом нижнего яруса полотна. Новые, совсем неведомые грядущие испытания подчеркивают закрученные пропорции и почти отсутствующие интервалы между фрагментами разноцветных мазков. Вместе с тем все изображение в

нижней части холста умышленно укрупнено, усиленно закручено, словно веревочными жгутами «фактурных ребер» искusstеля.

Картина подобна оригинальному музыкальному произведению, сыгранному красками и кистью в единственно верной, прочувствованной автором тональности. Музыка подсказывает художнику некоторые закономерности, одинаково действующие в обеих сферах, и внимательный зритель услышит эту музыку.

Список литературы

1. Большая Российская Энциклопедия. [в 30 тт.]. – Т.8. – М., 2007. – 766 с.
2. Василий Денисов: Живопись и графика из собрания Евгения Ройзмана. Современники о художнике / Сост. кн., авт. вступ. ст. и коммент. С. В. Голынец. – Екатеринбург: Издательство Уральского Университета, 1999. – 104 с.
3. Голынец С. В. Три «Мира искусства» // Пинаотека. 1998. – № 6—7. – С. 15—21.
4. Лев Бакст: Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство: Альбом / Автор текста и сост. С.В. Голынец. – М.: Изобразительное искусство, 1992. – 239 с.
5. Петрова О. Ф. Символизм в русском изобразительном искусстве. – СПб: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2000. – 10 с.
6. Сергей Дягилев: Пермь — Петербург — Париж: Альбом-каталог / Проект, науч. ред., вступ. ст. С. В. Голынца. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. – 184 с.
7. Энциклопедия русского авангарда: изобразительное искусство, архитектура: биографии живописцев, архитекторов, графиков, скульпторов, художников книги, театра и кино, фотографов, историков искусства и архитектуры, художественных критиков, музейных работников, коллекционеров. В 3 тт. / авт.-сост. В. И. Ракитин, А. Д. Сарабьянов. Том I: А-К. – М.: Global Expert & Service Team, 2013.

Галицкая Ирина Акиндиновна
хранитель фонда драгоценных камней
и драгоценных металлов Псковского музея-заповедника

СЕРЕБРЯНЫЕ ПРЕДМЕТЫ КОНЦА XIX- НАЧАЛА XX ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ ПСКОВСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА

Среди предметов, которые в фонде драгоценных металлов Псковского музея можно отнести к периоду конца XIX – начала XX веков, отчетливо видны закономерности развития русского ювелирного дела этого времени. В конце XIX века начинают активно разрабатываться отечественные месторождения драгоценных металлов, создается ювелирная промышленность, в этот период необыкновенно расцветает техническое мастерство, в ювелирном искусстве утверждается национальный стиль. Появление фабричного производства и относительное удешевление предметов серебра обусловило широкое распространение серебряных изделий в быту представителей всех слоев общества. Высокий уровень художественной культуры производителей, значительная конкуренция на рынке, постоянно проводимые художественно-промышленные выставки создавали и поддерживали требовательность к качеству даже массовой продукции ювелирных фирм. На рубеже веков вещи, исполненные на ювелирных фабриках, поднимают свой статус до уровня ценимых произведений искусства. Они принесли отечественному искусству не менее громкую славу, чем представители русского авангарда. Мировая слава русских ювелиров началась и упрочилась с Первой международной промышленной выставки в Лондоне в 1851, и далее на Всемирных выставках в Вене и Париже.

Отход в течение второй трети XIX века от строгих правил классицизма и постоянная смена стилевых направлений во второй половине столетия активизирует роль личности художника. Общественный и социальный статус художника прикладного искусства меняется. Значительные художественные силы начинают работать с крупными мануфактурными предприятиями, с ювелирными фирмами.

Последним оплотом индивидуальных форм перед стандартизацией и прагматизмом массового производства XX века стал стиль, который не имел какого-то единого наименования, и в разных странах складывались свои термины для явления, получившего в России названия модерна. Черты нового стиля продемонстрировала Всемирная выставка 1889 года в Париже. Возникнув как противовес эклектике предыдущих эпох, модерн хотел стать стилем без образца, без примера, совсем новым, самостоятельным, современным стилем¹. [7, с.9] Он завершил собой эпоху романтизма в развитии мирового искусства в XIX столетии. Стиль модерн оформил, прежде

¹ Не все историки искусства согласны с определением модерна как единого «большого» стиля. «Является ли он особым стилем или обозначает общую тенденцию к обновлению искусства на рубеже веков? Искусство, которое сравнительно недавно именовалось декадентским, все отчетливее приобретает значение этапа, завершающего грандиозный цикл развития европейской культуры, начавшегося еще в эпоху античности. Несомненно то, что предпринятая на рубеже веков попытка обобщения эстетического опыта человечества, синтеза художественных традиций Востока и Запада, античности и Средневековья, классицизма и романтизма сопровождалось и, в известной мере, была порождена явлениями упадка, кризиса сложившейся к тому времени системы научных, эстетических и этических ценностей» [7, с. 9].

всего, конструктивные нововведения архитекторов: использование возможностей нового материала (железобетонных конструкций, металла и стекла), повышенного внимания к планировке помещений и т. д. Большое внимание уделялось стилевому единообразию оформления интерьеров, поэтому каждый предмет, включая оконные рамы, лестницы, мебель, шторы, посуду, столовые приборы и сантехнику, должен быть выполнен в стиле модерн. При этом такой, казалось бы, несерьезный и «дополнительный» (с практической точки зрения) элемент как декор, становится эталоном стиля, входит в повседневный обиход обычного человека и встречается ему повсеместно: на фасаде здания, в рисунке обоев, в оформлении художественного журнала. Причем каждая европейская художественная школа в формировании стилевых особенностей модерна опиралась на опыт национального искусства, именно в этом продолжая традиции романтизма.

В художественных произведениях эпохи модерна были широко представлены темы смерти, эротики, распространённым стало обращение художников к миру тайны, сна, легенды, сказки. Эстетику модерна отличает внимание к гибкой, как удар бича или стебель водяного растения линии, текучесть форм, широкое распространение цветочных мотивов, прежде всего ирисов и водяных лилий. Набор орнаментальных мотивов модерна в целом был схожим для декоративно-прикладного искусства, книжной графики и архитектуры.

Посуда, предметы быта и сервировки стола, украшения, оклады икон – вот состав коллекции Псковского музея, относящейся к рубежу XIX и XX столетий. Среди предметов нашей коллекции есть изделия прославленных ювелирных предприятий, поставщиков Высочайшего

Двора, выдающихся мастеров, имена которых знает весь мир.

Большинство предметов, выполненных в стиле модерн, о которых пойдет речь, происходят из клада столового серебра². Он насчитывает 40 единиц хранения, был найден во время археологических раскопок при зачистке профиля западной стены XX Богоявленского раскопа на Запсковье осенью 2000 года. Клад был глубоко зарыт: он лежал между строительными горизонтами XVIII и XIX веков [10, с. 88]. В его составе столовые и чайные ложки и предметы сервировки чайного стола, большинство из которых имеют стилистические признаки модерна. Время бытования этих вещей определяется по клеймам пробирного надзора и дарственным надписям. На солонке из клада сделана гравировка «25/VIII 1917». Возможно, сокрытие клада связано с трагическими событиями начала XX века: революцией 1917 года и последовавшими за ней событиями. Столовое серебро этой семьи, судя по датам клейм, собиралось на протяжении жизни по крайней мере двух поколений: с середины XIX до начала XX века.

Вещи в стиле модерн изготовлены разными производителями и приобретались, видимо, не одновременно, но целенаправленно, исходя из вкусов владельца. На месте XX Богоявленского раскопа, предположительно, находился полукаменный двухэтажный дом и деревянный флигель чиновника Михаила Ивановича Миновского [19, с. 119]. Большая часть предметов происходит из небольших мастерских Москвы, но куплены они могли быть и в Пскове. На 41200 человек населения [8, с. 68] в городе находилось 14 магазинов и лавок, торгующих серебряными и золотыми изделиями, причем, некоторые из них принадлежали мастерам Псковского серебряного

² КП-32335.

цеха³[5, с. 22-66], другие же были только торговыми предприятиями⁴[15, с. 430]. Серебряные вещи могли продаваться и в галантерейных магазинах⁵.

К Богоявленскому кладу принадлежит сливочник⁶ [16, с. 227], изготовленный в московской мастерской С. М. Иконникова, которая специализировалась на производстве посуды. Форма сливочника ярко демонстрирует стилевую принадлежность: все углы его мягко скруглены, как и широкие устойчивые ножки. Несмотря на подчеркнутую асимметрию гравированного узора, в расположении его акцентов нет случайности, декор подчеркивает форму

³ Торговля серебряными изделиями старшины псковского серебряного цеха Петра Ивановича Кузнецова по ул. Нарвской, Лавка серебряных изделий крестьянина Михаила Кузнецова по ул. Ильинской в д. Алексеева, Ювелирный магазин брата мастера серебряного цеха Боруха Ракова - Гирша Хаимовича Ракова на ул. Сергиевской, в семье мастера Василия Сарапова лавка и мастерская серебряных изделий принадлежала Анне Яковлевне Сараповой, сначала на ул. Нижней Петропавловской в доме Батова, затем на Колясном рынке в доме того же Батова, М. М. Серебряников имел лавку в мастерской на Запсковье в д. купца Я. Я. Некрасова и магазин на Сергиевской ул. в доме Гельдта.

⁴ Магазин золотых и серебряных изделий, галантереи и велосипедов Фейгина Иосифа Хацкелевича на ул. Архангельской в доме Дельвинга, Магазин золотых и серебряных изделий и часов псковского серебряника крестьянина Силаева Николая Сергеевича по ул. Сергиевской в доме Земского банка, затем в доме Гессе, Магазины золотых, серебряных, ювелирных изделий и часов Бурштейна в доме Гельдта на Сергиевской, А. И. Рейнфельдта, на Михайло-Архангельский ул. в доме. Гельдта, В. И. Цимбала на Великолуцкой в доме Кафельникова, Э. Л. Фрадкина в доме Высоцких на Великолуцкой улице и Гинцбурга в доме Теплова на Нарвской улице.

⁵ Например, магазин Ивана Васильевича Апащикова, находившийся на Петропавловской улице в Псковском городском листке, давал рекламу о поступивших в продажу серебряных солонках. Магазин А. А. Гессе рекламировал серебряные предметы.

⁶ КП- 32335/4.

предмета, характер растительного орнамента типичен для модерна. Изгиб фигурной ручки повторяет линии резьбы.

Подстаканник⁷ [16, с. 216] с неровным верхним краем, который следует линии растительного орнамента, также происходит из этогоклада. Край подчеркнут позолотой, включенной и в узор из любимых модерном водяных растений. Орнамент предметов, изготовленных в разных мастерских, использует одинаковый мотив – изображение кувшинки. По ручке подстаканника рельефными петлями от ее начала вьется стебель и прорастает шарообразным бутоном, который венчает высоко поднятую петлю ручки. Поверхность серебра пострадала от долгого пребывания в земле, поэтому эффект графических орнаментов на гладкой поверхности несколько утрачен. В орнамент подстаканника включена позолота. Золочение гальваническим способом дает яркий тон, здесь он красноватый из-за добавления в золото значительного количества меди. В условиях жесткой конкуренции производитель ищет способы удешевления массовой продукции и вносит свои коррективы в технологию изготовления серебряной утвари.

Иногда только орнамент делает предмет традиционной формы принадлежащим стилю модерн. Это относится к солонке изклада, о котором упоминалось выше. Солонка мастерской Кошелева П. И.⁸ [16, с. 225] демонстрирует резной декор с изображением паутины. Подобный мотив мы видим в расстекловке окна особняка И. И. Миндовской в Георгиевском переулке в Москве (арх. Ф. О. Шехтель), в рисунке кованой решетки балкона доходного дома И. Б. Лидваль на Каменноостровском проспекте Петербурга (арх. Ф. И. Лидваль), вазе 1900 года из Музея

⁷ КП – 32335/9 кон. XIX – нач. XX веков, Москва, мастерская Прокофьева Ильи Прокоповича.

⁸ КП – 32335/5.

истории Петербурга, которая так и называется «Ваза с паутинным узором». Среди природных форм, которыми оперирует модерн, паутина в высшей степени графична, это линейное построение тонкое, точное и недолговечное. Возможно, и на уровне символа это было интересно для художников той короткой эпохи, которую волновали как витальные силы природы, так и тема смерти. Переключка декоративного оформления архитектуры и бытовых предметов и формировала особую среду, пронизанную единством стиля. Подобную общность стремится организовать любой большой стиль мирового искусства, что и составляет особую атмосферу, неповторимый «аромат» эпохи.

В кольце для салфеток⁹ [16, с. 228] также именно орнамент, а не форма демонстрирует стилевые признаки. Д. Штеренбергер писал, что «модерн начинается с орнамента» [21, с. 214] Принципиально несимметричный, синкопированный ритм линии, напоминающей волну или движение ленты или бича – единственное украшение кольца.

Пластичность и текучесть серебра как нельзя лучше подходят для создания орнаментов модерна. Если художник умело пользуется этим, то предметом любования может стать даже массово тиражируемое недорогое изделие, как чайная ложка¹⁰ [16, с. 196].

Свидетельством жизни двух совершенно разных эпох – модерна и социалистического реализма является портсигар, изготовленный на рубеже XIX и XX столетий. В 1928 году его верхнюю крышку дополнили еще одной

⁹ КП – 8749/45. 1899-1907гг, Москва, мастерская Фролова С. А.

¹⁰ КП – 2537 Клейма: на черенке «J.A.L.» – неизвестный мастер серебряного дела, Петербург. Известны его работы: в ГИМе хранятся солонка, фруктовые ножи, ложка.

накладкой. Серебряный портсигар¹¹ [16, с. 224] без замка. Для удобства пользования на торце верхней крышки припаяна позолоченная накладка в виде глаза бога Гора с овальной вставкой из бирюзы. От него по всей наружной поверхности обеих крышек расходятся лучи.

Европа познакомилась с культурой Древнего Египта благодаря экспедиции Наполеона, и в течение XIX века открытия Ж. Ф. Шампольона, деятельность О. Мариета, открытие в 1881 году Луксора сформировало устойчивый интерес, который актуализировался в связи с тем или иным культурным событием. В начале XX века в «египетском стиле» оформляли самые разные объекты: кинотеатры, колледжи, библиотеки и музеи, заводы и фабрики, тюрьмы; синагоги и масонские ложи. Египетские цитаты придают предметам интерьера и быта оригинальность и красочность. Интерес к Египту был связан и с мировоззренческими поисками. М. Чюрленис создает «Сонату пирамид», в 1908 году был поставлен балет А. Аренского «Египетские ночи», 1916 году Брюсов издал стилизованное продолжение поэмы Пушкина «Египетские ночи». Бальмонт в конце 1909 года посетил Египет, написав серию очерков, которые составили впоследствии книгу «Край Озириса» (1914). Мода на египетское искусство распространилась во всех слоях общества, известно, что у императора Николая II была солонка в египетском стиле от фирмы Фаберже. Нет ничего удивительного, что сохранилось довольно много подобного рода портсигаров¹². Они были разной стоимости в зависимости от качества вставки на верхней крышке: это

¹¹ 1899-1908 гг., Россия, Москва или Петербург, клеймо «ПВ»

¹² Аналогичная накладка со вставкой из сапфира присутствует на портсигаре с эмалевыми вставками фирмы К. Фаберже, Москва 1899-1908 гг. [22, с. 67]

могли быть драгоценные или полудрагоценные камни или цветное стекло.

В 1920-е годы наш портсигар поменял владельца. Он служит уже в качестве памятного юбилейного подарка. На внутренней стороне крышки шрифтом, популярным в первые годы советской власти, с элементами стиля модерн, знакомому нам по заголовкам газет «Известия» и «Правда», сделана гравировка: «Кавалеру Ордена Красного Знамени/ тов. Карпову М.П./в день 10 й годовщины РККА/от Псковского / Окрисполкома/ 1918-1928 гг.»¹³. Для придания портсигару статуса юбилейного дара в правом верхнем углу припаян знак «X лет Октябрьской революции» с эмалью и золотыми накладками, предназначенный для партийных и хозяйственных руководителей. Этот знак выпускали на Красносельской ювелирной фабрике в Костромской области. Он существовал в трех вариантах, продавался свободно, подобный – стоил 10 рублей. Средства от продажи шли на строительство ЦДКА¹⁴ в Москве.

Русская национальная школа в рамках общеевропейского искусства – тема многих серьезных монографий [2, 3, 11, 13, 21]. В мою задачу не входит определять творчество Ф. И. Рюкерта как национальную ветвь модерна или поместить его в рамки русского стиля. В нашей коллекции представлен небольшой ковш фирмы Ф. И. Рюкерта, напоминающий по величине чайную чашку на круглом поддоне. Форма его очень удобна для пользования, ручка в форме глаголя хорошо ложится в руку [16, с. 351].

¹³ В момент получения портсигара Михаил Петрович Карпов был командиром 56-ой Московской стрелковой дивизии, которая в это время дислоцировалась в Пскове и занимала казармы Омского полка на Завеличье. Предыдущая его должность – командир 167 полка 56 дивизии. Михаил Петрович Карпов был награжден орденом Красного Знамени в 1922 году приказом РВСР № 166, будучи «красноармейцем 1 легартдива». [27, с. 144]

¹⁴ Центральный Дом Красной Армии.



*Ковш. 1899-1908 гг. Ф. И. Рюкерт.
Москва. Серебро, позолота,
скань, эмаль, живопись по эмали.*

Клейма позволяют сузить датировку до промежутка в девять лет. Ковш украшен горячей полихромной эмалью, внутри позолочен. Эмаль выполнена по скани, причем сканный орнамент находится выше уровня эмали и выполняет роль контурного рисунка,

иногда завитки скани сами превращаются в часть орнаментального узора, что считается стилевым признаком работ мастерской Рюкерта. Несмотря на древность техники эмали по скани, пришедшей к нам еще из византийского искусства, характер существования этого приема у Рюкерта очень современен. Подчеркнутая роль контурного рисунка, обнимающего собой плоскости локального цвета, характерна для искусства, фовистов, клуазонистов и других мастеров рубежа XIX и XX веков. Край чаши и ручки обрамляет сканая веревочка, плотно скрученная из четырех тонких круглых дротов.

При необходимости создания предмета невысокой, конкурентоспособной цены, он должен привлечь внимание среди множества себе подобных. Ручка, удобная и эргономичная, слегка приподнятая, как и носик ковша, создает характеристику объемной формы предмета, «цепляет» наш глаз, что и требуется продавцу. Ручка ковша полая, несмотря на ее довольно массивный вид, это снижает вес металла и себестоимость изделия. В декоре небольшого ковшика использовано 18 оттенков эмалей. Подсчитано, что эмальеры фирмы Фаберже использовали 144 цвета эмали. (Для сравнения: современные эмальеры используют только 18 цветов. Некоторые рецепты составов утрачены,

некоторые - не используются из-за токсичности входящих в них ингредиентов) [9, с. 67]. Особая гамма эмалей, которую изготавливали в мастерской Рюкерта, скань, играющая большую роль в организации рисунка – все это создавало особый легко узнаваемый художнический почерк. Кроме того, у Рюкерта нет той перегруженности деталей, «страха пустоты», который присущ многим технически совершенным созданиям его конкурентов. Федор Рюкерт никогда не работал исключительно для Фаберже, он принимал заказы от Сазикова, Маршака, Курлюкова, Овчинникова, но у Фаберже он был главным поставщиком эмалей в русском стиле.

Темно-зеленый фон ковша оживлен очень светлыми, слегка зеленоватыми «резервами», в которых яркими красными, желтыми, светло-зелеными пятнами включен орнамент. Локальный цвет сверху покрыт контрастными оживками, выполненными в технике финифти, требующей от мастера большого профессионального мастерства. Так, поверх розоватых «елочек» нанесены синие штрихи; желтые «лепестки» прописаны красным; на синих «картушах» штриховка более тёмного синего цвета и так далее. Центральный мотив орнамента – стилизованное изображение птицы, сказочное, нарядное, но не потерявшее связь с реальностью. Оно заключено в круг, расположено под чуть приподнятым носиком ковша. Орнамент здесь целиком подчиняется форме предмета. В орнаментальных мотивах этого ковша можно усмотреть переключку с изобразительными элементами иллюстраций И. Я. Билибина к сказкам Пушкина, и знакомство мастера с творчеством С. В. Малютина, Е. Д. Поленовой и другими работами Абрамцевского и Талашкинского круга художников.

Каждая европейская художественная школа в формировании стилевых особенностей модерна опиралась

на опыт национального искусства, продолжая в этом традиции романтизма. Период конца XIX – начала XX веков был временем наибольшего расцвета русского стиля. Его определение, как и термин «модерн» до сих пор вызывает полемику среди специалистов даже в области его наименования. Это явление, возникшее во втором десятилетии XIX века¹⁵, появилось вследствие стремления русского общества выразить в искусстве идеи национальности, сделав наглядным то, что является выражением народного духа, что ассоциируется с корнями национально культуры [13, с. 11]. Стимулировали подъем интереса к этому направлению в искусстве развитие российской этнографии, результаты крестьянской реформы, празднование 300-летия дома Романовых и другие факторы. Развитие русского стиля было прервано революцией и возобновилось в XX в. в производстве советских сувениров, творчестве коллективов народной песни и в индустрии моды. И, хотя русский стиль появился в качестве официального направления искусства в Петербурге, но разработан был в богатой древнерусскими памятниками Москве. Крупные музейные собрания, предметы церковной старины давали художникам материал для изучения характерных декоративных приемов Древней Руси. Художники, которые сотрудничали с ювелирными фирмами, изучали древнерусские орнаменты, создавали на их основе композиции, иногда повторяющие свой прототип, а чаще – демонстрирующие на основе национальных традиций дизайн, отвечающий требованиям нового времени.

В это время переживают расцвет ювелирные техники, которые рассматривались как принадлежащие

¹⁵ Некоторые исследователи видят начало русского стиля в архитектуре в творчестве Казакова и Баженова [14. с.11]

искусству Древней Руси – скань, зернь, эмаль: перегородчатая, выемчатая, эмаль по скани.

Солонка с эмальями московской мастерской Петра Баскакова¹⁶ [16, с. 224] из коллекции Ю. П. Спегальского выполнена в форме чугунка. Это очень характерно для своего времени. Проявления национального художники видят в повторении предметов крестьянского быта, причем изготавливаемые изначально в дешевых материалах теперь они повторяются в гораздо более дорогих, и становятся иногда предметами роскоши¹⁷. Серебряная позолоченная наружная поверхность солонки покрыта чернью, которая имитирует черный металл. Яркие эмали, обрамленные сканым орнаментом, украшают поверхность предмета. Цвета эмалей, их сочетание, характер симметричного орнамента, хоть и восходит к технологии произведений древнерусского искусства, но обнаруживает знание его создателями европейских стилей XVIII – XIX веков. Обрамление краев изделия полосой сканых кружков, заполненных голубой эмалью, становится настолько распространенным приемом в это время, что его можно считать датирующим признаком для изделий из серебра, сработанных на рубеже столетий. Тот же способ декорировки мы видим на футлярчике для карандаша московской мастерской Д. П. Никитина¹⁸ [24].

В ювелирном деле все чаще начинают использоваться сюжеты из крестьянской жизни. Заимствуются формы традиционной деревенской и древнерусской посуды. Впервые в истории русского

¹⁶ КП – 7272.

¹⁷ В это же время на Дьяковском заводе Мальцовых стеклянные изделия в русском стиле повторяли формы гончарной и металлической крестьянской утвари

¹⁸ КП – 27436.

ювелирного искусства сюжеты драгоценных изделий мастера стали черпать в народном быту и русской истории. Появляются многочисленные ковши и братины, кузовки, ушаты, корзинки и т. п. За этой тенденцией стояли высокие идеалы, осознание общественного долга русской интеллигенции, который многие художники видели в том, чтобы дать предметам крестьянского искусства, где соединение пользы и красоты было органичным, новую жизнь. Высоким произведениям ювелирного искусства подражали и рядовые ремесленники.

Братина¹⁹ на круглом поддоне московской, мастерской Агафонова Сергея Ивановича [24] с буквальной точностью воспроизводит форму, широко бытовавшую в XVII столетии. Братина украшена гравированным орнаментом, хорошо вписанным в форму предмета, но несколько банальным и эклектичным, сочетая геометрические узоры и плетенку вдоль верхнего края, русские «городки» и полотенце, и детализованные изображения цветов, обрамляющих круглый «резерв». В отличие от живой переливчатой кованой поверхности древнерусских братин, эта – литая гладкая, механически обработанная проигрывает древним образцам в красоте поверхности изделия.

Серебряные солонки [16, с. 173-174] в виде русских деревянных «солониц» во множестве делали серебряники Красносельской и Сидоровской волостей Костромской губернии. Узоры просечного орнамента, как правило, варьируются и отличаются большой фантазией²⁰. Мастер

¹⁹ КП – 18645. Братина - в допетровской Руси сосуд для питья на братчинных пирах и на поминках, почти шарообразной формы на невысоком поддоне, мог быть с конусообразной крышкой. Изготовленная из драгоценного металла, служила весьма ценным подарком.

²⁰ Солонка КП-11417.

Манилов Иван Зиновьевич из деревни Алеево, работавший в течение почти тридцати лет до 1917 года, представлен предметами сервировки стола во многих музейных собраниях нашей страны.

В русском стиле успешно работала московская фирма Ореста Федоровича Курлюкова, существовавшая с 1884 по 1916 г.²¹. Фабрика серебряных изделий выпускала очень широкий ассортимент высокохудожественных предметов, работала с различными материалами. Это были вазы из хрусталя или поделочного камня, оправленные в серебро, сервизы, чернильные приборы, ковши, братины. В 1885 году фирма была награждена медалью министерства финансов «За усердие и искусство» [26, с. 161]. Ковш овальной формы с ручкой является частью комплекта посуды, когда к основному предмету набора – большому сосуду, ковшу или братине, по его боковым граням привешивают за ручки одинаковые маленькие ковшики, которые назывались «ковшата», выполненные в том же декоре и служащие для питья. Обычно, в такие наборы входила и разливательная ложка. В целом, это мог быть набор для кроушона, кваса или иных напитков. Наш ковш невозможно поставить на горизонтальную поверхность стола. Это предмет, из которого пьют «до дна». Носик его имеет килевидное завершение с шариком на конце. Ручка объемная, полая, в форме «глаголя» служит для подвеса. Внутри ковш покрыт гладкой позолотой. На наружной стороне тулова и ручки чередуются участки серебряной поверхности и позолоты, покрытые резным орнаментом в «русском стиле». Сочетание серебряных и позолоченных участков поверхности металла, характерное для предметов

²¹ О. Ф. Курлюков – участник Первой международной выставки изделий из металла и камня в Петербурге. Фирма сотрудничала с мастерской Ф. Рюкерта и фирмой К. Фаберже.

древнерусского искусства часто встречается в изделиях этой фирмы. Штрих разной глубины создает ощущение некоторого объема в орнаментах, среди которых «чешуйчатый» имеет аналогии в украшениях мощевиков, басменных окладов икон XVI века, изображениях доспехов святых воинов на палехских иконах XVII века. Также и плетенка относится к древнейшим типам орнамента, и, хотя у нее нет конкретных прототипов, она с несомненностью «опознается» как происходящая из рукописных книг, заставок и инициалов.

В рамках развития русского стиля появляются предметы, которые можно счесть «ювелирными обманками», поскольку их поверхность обработана наподобие фактуры дерева, льна, меха, лыка. Это распространенный в то время прием стилизации, основной чертой которого является наследование форм, родившихся в прошлых исторических условиях, и перенос их в новые условия и новые материалы.



Коробка-туесок. И. Алленуус. Петербург к. XIX-нач. XX вв. Серебро, литье, чеканка, гравировка.

Такого рода ювелирные изделия пользовались большой популярностью в силу новизны, необычности и высокого мастерства обработки металла. Их охотно покупали представители царствующих домов всей Европы. В такой технике исполнена нижняя крышка портсигара, которая воспроизводит²² поверхность бересты [16, с. 186]. Коробка

²² КП – 24933. Портсигар исполнен между 1899 и 1903 годом в мастерской Руча Федора Андреевича, владельца мастерских золотых и

цилиндрической формы с крышкой выполнена в виде плетеного из бересты туеска²³. Поверхность предмета проработана машинной гравировкой с воспроизведением текстуры дерева. Мастер Иоганн Алениус²⁴ [23], чье клеймо стоит на коробке–туеске много работал на фирму Морозова. На многих изделиях этой одной из лучших в России ювелирных компаний стоит его клеймо. Техника литья и чеканки в это время достигает высокого расцвета, так что мастерам удается передать в серебре свойства иных материалов. Подобного рода изделий сохранилось много в собраниях музеев страны, они есть в музеях Московского Кремля, во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства, в эрмитажной коллекции и во многих провинциальных собраниях. Это сухарницы, подстаканники, корзинки, солонки, портсигары, ликерные наборы и т. д. Демонстрация виртуозной техники обработки металла вступает здесь в противоречие с чувством материала, и это снижает художественное достоинство подобных вещей, но вместе с тем является органичным для эстетики русского стиля. «Для произведений, выдержанных в этой стилистике, имитация материала (дерева) и воспроизведение народных форм были очень важны, так как путь прямых, узнаваемых аналогий считался необходимым условием для создания вещи в русском стиле. Дерево, воспринимаемое как «национальный» материал, служило средством для создания художественного образа» [6, с. 27].

серебряных изделий в Петербурге, известных в 1888-1908. Мастерская Руча работала и на фирму Фаберже, исполняла и эмалевые изделия, но они далеко не достигали той степени совершенства, которая отличала работы Рюкерта, фирмы Хлебникова и других ведущих мастеров–эмальеров.

²³ КП – 15117.

²⁴ Аллениус Иоганн Константин, уроженец Финляндии, серебряного дела мастер.

На международных выставках получают награды серебряные предметы с жанровыми сюжетами из крестьянской жизни, напоминающими поздних передвижников. В нашем собрании таким примером может служить настольная кабинетная скульптура или заготовка для печати, которая изображает крестьянку, наливающую в кружку молоко²⁵. Скульптура круглая, фигура изображена в рост. Женщина повязана платком поверх повойника, одежда ее прикрыта фартуком, рукава закатаны, обнажая крепкие руки. Молоко она наливает в деревянный жбанчик, стянутый прутьями, — все это живые детали, почерпнутые из быта большого города. Подставка цилиндрической формы, чуть расширяющаяся книзу с геометрическим орнаментом, который встречается повсеместно в русском браном ткачестве и является образом продолжения жизни, слияния женского и мужского начал, дающего росток новой жизни.

После успеха демонстрации крестьянских изб на Всемирной выставке 1867 года портал крестьянской избы стал воспроизводиться во многих изделиях из серебра. Такой декор демонстрирует десертная ложка²⁶ [16, с. 227] мастерской серебряных изделий Казакова Семена (Москва), который работал на фирму Немирова-Колодкина²⁷ [25, с. 198] и в 1900 г был участником выставки в Париже [16, с. 227]. Короткая ручка заставляет вспомнить ложки середины XVII века с сильно укороченным круглым стеблем. Круглая форма чашечки была распространена в XVIII столетии, а резной с чернью узор на ней в виде портала избы с окном и полотенцем типичен для русского стиля конца XIX века.

²⁵ Клейма отсутствуют.

²⁶ КП- 21261, 1884 г.

²⁷ Владелец фабрики ювелирных изделий с 1825 года. С 1891 года — поставщик Вел. Кн. Елизаветы Феодоровны.

На граненое основание, предназначенное для хранения монет, поставлена крестьянская изба, с висячим замком на двери¹ [16, с. 196].

Среди предметов нашей коллекции есть изделия прославленных ювелирных фирм, поставщиков Высочайшего Двора: Сазикова, Овчинникова. Фирма Павла Акимовича Овчинникова была крупнейшим в России ювелирным предприятием. Основана она в 1853 в Москве. Начиная с 1865 года, ее изделия постоянно удостаивались высших наград на всероссийских и международных выставках. Мировую известность она приобрела благодаря прекрасному качеству изделий с эмалью, чернью и гравировкой. Среди художников, создававших модели для фирмы Овчинникова были А. Жуковский, Е. А. Лансере, В. А. Гартман. В национальном стиле на фабрике создавалось большинство предметов. Современники фабриканта считали самой видной его заслугой то, что он стоял у истоков возрождения и развития эмалевого дела в России. Павел Овчинников являлся Поставщиком Высочайшего Двора, Поставщиком Его Величества короля Италии, в 1867 году в Париже получил орден Почетного легиона, а в Австрии в 1873 году – орден Железной короны. С 1873 года отделение фирмы Овчинникова открылось в Петербурге, где уже наследником Павла Акимовича, его сыном Михайлом, который сам был прекрасным художником, были произведены судки для специй из серебра и хрусталя, закупленные в музей в 1988 г.

Набор судков имеет клеймо «М. Овчинников» со знаком поставщика императорского двора² [25] и датируется

²⁸ КП- 32415, 1860 г, С.-Петербург, возможно, мастер Иоганн Варьюс (?)

²⁹ В 1856 году Александр II вводит почётное звание «Поставщика Высочайшего Двора и Великокняжеских Дворов», утверждает регламент и вид знака. С 1862 года разрешается употребление государственного



*Судки для специй. 1899-1908 гг.
Фирма Овчинникова,
петербургское отделение.
Серебро, позолота, литье,
штамповка, стекло, резьба.*

промежутком 1899-1908 гг. Набор состоит из шести предметов. Металлическая подставка имеет ручку в виде изогнутой петлей ветки. В центре каждой стороны основания штамповкой выполнен гладкий картуш в обрамлении завитков, вокруг которого располагаются птицы с ветками в клювах, цветы и листья.

Этот орнамент повторен на пробках в виде слегка приплюснутой полусферы и ложечке для горчицы. Сосуды сделаны из хрустального стекла с ручной гравировкой и служат для хранения соли, перца, уксуса, масла и горчицы. Изделие относится к тому времени, когда в орбиту интереса мастеров прикладного искусства возвращаются «европейские» стили, десятилетием ранее безапелляционно отвергаемые. При этом историческими прототипами избираются стили, насыщенные декором, как например, рококо, ренессанс, барокко. Форма и орнаменты нашего предмета обнаруживает близость со стилем Людовика XVI с его пасторальными мотивами, любовью к овалу, венкам и гирляндам в сочетании со строгими прямыми линиями.

герба на вывесках и изделиях фабрикантам, художникам и ремесленникам, которые поставляли предметы к Высочайшему Двору или исполняли заказы для Двора в продолжение 8-10-ти лет. Для получения такого звания, которое означало серьёзную рекламу, требовалось соблюдение ряда условий: добросовестные поставки двору «по сравнительно малым ценам» товаров или работ собственного производства в течение 8—10 лет, участие в промышленных выставках, отсутствие рекламаций от потребителей и т. д. Звание Поставщика Двора присваивалось владельцу лично, в случае смены владельца требовалось получать звание заново. Звание давалось только на период поставок.

Эволюция русского серебряного дела на рубеже XIX и XX века шла под знаком развития национального стиля. Получив европейскую прививку в результате реформ Петра, русское общество почувствовало необходимость осознать логику исторического развития страны, найти в предшествующем искусстве те традиции, которые могли бы составить основу национального стиля. «История русского в русском искусстве представляет собой ничто не что иное, как историю традиции древнерусского и народного искусства в европеизированном общемировом процессе, в русле которого развивалось русское искусство XVIII – начала XX века». [11, с. 6]

Еще одна важная особенность характеризует этот период развития художественного серебра – демократизация потребителя. Благодаря развитию производства недорогие и качественные вещи стали доступны широкому кругу потребителей, и стилистические тенденции в развитии искусства усваивались обществом через бытовые функциональные вещи.

Список литературы

1. Борисова Е. А. Архитектура в творчестве художников Абрамцевского кружка: (У истоков «нерусского стиля») // Художественные процессы в русской культуре второй половины XIX века / Отв. Стернин Г. Ю. – М.: Наука, 1984. – С. 137–182.
2. Борисова Е. А., Каждан Т. П. Русская архитектура конца XIX – начала XX века. — М.: Наука, 1971. – 238 с.
3. Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. – М.: Советский художник, 1990. – 360 с.
4. Бицадзе Н.В. Храмы неорусского стиля: идеи, проблемы, заказчики / Министерство культуры РФ; Российский институт культурологии. — М.: Научный мир, 2009. – 366 с.
5. ГАПО. Псковское губернское раскладочное по промысловому налогу присутствие: Именной указатель. – С.22—66.

6. Гилодо А.А. Русское серебро: вторая половина 19-начало 20 века. Из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства (Москва). – М.: Береста, 1994. – 172 с.
7. Горюнов В.С. Тубли М.П. Архитектура эпохи модерна: Концепции. Направления. Мастера. – СПб.: Стройиздат, 1992. – 360 с.
8. Губернский Псков в архивных документах: Сборник документов Государственного архива псковской области. – Псков, 2010. – С. 68.
9. Донцов А. К вопросу о подделках ювелирных изделий с эмалью конца 19-начала 20 в.//Антикварное обозрение. – №2. – 2008. – С. 67.
10. Ершова Т. Е. Отчет об археологических исследованиях Пскова в 2000 г.// Архив Псковского археологического центра. Дело 119. Т. III. Богоявленский XX раскоп. – Псков, 2002 г. – С. 88.
11. Кириченко Е.И. Обозначение содержания русского в русском искусстве XVIII – начала XX веков. // Сборник научных трудов Всероссийского музея декоративно-прикладного искусства. – М., 1992. – С. 6.
12. Кириченко Е. И. Русский стиль: Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII-нач. XX в. – М.: Галарт; АСТ. – Б. г., 1997.
13. Кириченко Е. И. Русский стиль. – Москва: БуксМАарт, 2020. – С. 11.
14. Лисовский В. Г. Архитектура России XVIII – начала XX века. Поиски национального стиля. – М.: Белый город, 2009. – С. 6-7.
15. Памятная книжка Псковской губернии. 1913–1914 гг. – С. 430.
16. Постникова-Лосева М. М. Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л. Золотое и серебряное дело XV – XX вв. Территория СССР. – №№ 2880, 2881. – М., 1982. – С. 227.
17. Псковский городской листок. – 1896. – от 10.04.1896 г.
18. Псковский городской листок. – 1896. – от 14.07.1896 г.
19. Псковские губернские ведомости. – № 18. – 31 мая. – 1895 г. – С.119.

20. Русское искусство первой половины XIX-начала XX вв. // Сборник научных трудов Всероссийского музея декоративно-прикладного искусства. – М., 1992.
21. Сарабьянов Д.В. Модерн. Истоки. История. Проблемы. – М.: Искусство, 1989. – С. 214.
22. Скурлов В. Анализ ассортимента изделий Фаберже. // Антикварное обозрение. – СПб., 2010. – № 4. – С. 67.
23. Скурлов В. В. Список золотых, серебряных дел мастеров и ювелиров С.-Петербурга – Петрограда 1849–1917 гг. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <<http://skurlov.blogspot.de/2013/05/1849-1917.html>>. (Дата обращения: 20.01.2023).
24. Скурлов В. В. Список ювелиров Москвы 1850–1917 гг. // Архив Валентина Скурлова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://skurlov.blogspot.de/2011/06/blog-post_205.html.. (Дата обращения: 21.01.2023).
25. Скурлов В. В. Поставщики императорского двора. – СПб, 2008. – 90 с.
26. Смородинова Г. Г. Ювелиры серебряного века // Русский стиль. Собрание Государственного Исторического музея: Каталог. – М., 1998. – С. 198.
27. Филимонов А. В. 56-я Московская // Псков. – №29. – 2008. – С. 144.
28. Юдин М. Русский стиль в изделиях фирмы Овчинникова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://sias.ru/upload/2013_1-2_358-383-udin.pdf> (Дата обращения 20.01.2023).

Петрова Зинаида Викторовна
*преподаватель Псковского областного колледжа
искусств им. Н. А. Римского-Корсакова*

ИСКУССТВО КНИЖНОЙ ГРАФИКИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Формирование русской школы книжной графики начала XX века невозможно представить без деятельности художников объединения «Мир искусства». Данное творческое объединение было образовано в Петербурге в конце 90-х годов XIX века на основе кружка творческой интеллигенции под предводительством А. Н. Бенуа и С. П. Дягилева.

Остро чувствуя необходимость реформирования облика русской книги, «мирискусники» делали первые пробы в одноименном журнале, который стал полем проведения опытов и экспериментов искусства иллюстративной печати. Здесь предполагалась свобода индивидуального проявления каждого мастера, возможность реализации его творческой манеры, но также и работа над поиском гармонии в общем ансамбле. В работе над журналом «Мир искусства» трудились К. А. Сомов, Л. С. Бакст, Е. Е. Лансере, И. Я. Билибин. А после 1910 года и «младшее поколение» – Б. М. Кустодиев, З. Е. Серебрякова, Д. И. Митрохин, С. В. Чехонин, Г. И. Нарбут. Творческое объединение имело широкий спектр художественной



*Е. Е. Лансере. Проспект
объявления о подписке
на журнал «Мир
искусства» на 1901 г.*

деятельности, но для многих художников книжная графика стала основным направлением, что способствовало развитию и процветанию журнала «Мир искусства», а также основанию подобных изданий со схожей направленностью – «Аполлон», «Жар птица», «Золотое Руно».

Одним из излюбленных творческих методов мастеров «мирискусников» стала стилизация. Но не в форме слепого копирования и заимствования художественных образцов, но через изучение, проникновение, отражение «эха ушедшего времени» [5]. Каждый мастер имел свои стилевые предпочтения: Билибин – народное искусство, Лансере – средневековые и декоративный символизм, Бенуа – искусство XVIII века, но, работая над конкретным литературным произведением, художники углубленно работали над передачей эпохи происходящего действия, его характерностью, передачей временных и народных особенностей.

Это был период становления принципов оформления книги, возведение ее в отдельный вид искусства путем совершенствования всех компонентов ее составляющих – шрифта, декора, рисунка, размещения текстового и иллюстративного материалов, использования дополнительных декоративных элементов (заставки, буквицы, виньетки, рамки и т.п.).

Отчетливо выраженные поиски нового в оформлении книги можно проследить в издании сборника сочинений М. Ю. Лермонтова (1891 г.). Книга была выполнена на высоком для того времени полиграфическом уровне, а для ее оформления привлечены крупнейшие русские художники – в числе которых М. А. Врубель, В. А. Серов, В. М. Васнецов, К. А. Коровин. Однако при совершенстве отдельных составляющих, издание вышло сочетанием разнохарактерного, не объединенного общим принципом

изобразительного материала, в котором иллюстрации не соотносятся ни с самой книгой, ни между собой. Каждая часть выражала творческую манеру автора, но не книги.

Александр Бенуа вошел в историю русской книжной графики не только в качестве художника, но и как один из основоположников теории книжной графики. Основные принципы которой были изложены в статье «Задачи графики», изданной в 1910 г.

Создается конструктивная логика построения издания: соотношение внутреннего и внешнего оформления, определенный ритм размещения отдельных компонентов, продуманность композиции оформления книги как единого целого. Данный принцип впервые был заложен А. Бенуа и претворен в жизнь в его работе над «Медным всадником» и многотомным изданием Н. Кутепова «Царская и императорская охота на Руси». Общий метод Бенуа в искусстве иллюстрации следующий: интерпретация авторского замысла, отбор сюжетных мотивов для изображения, формирование логического развертывания композиции, организация текстового и изобразительного материала. Ведется работа над макетированием будущего издания с созданием рисунка отдельной страницы и соотношением формата листа, наборной полосы шрифтом и иллюстративным материалом.

Особый вклад художников «Мира искусства» – это создание нового типа детской книги, сформировавшегося под влиянием А. Бенуа («Азбука в картинках»), расцветшего под кистью И. Билибина (цикл изданий «Сказки»), продолженного и доведенного практически до совершенства в изданиях Нарбута, Митрошина, Чехонина и др., а также получившего продолжение в книжной графике послереволюционной России. Художниками был установлен принцип «воспитание книгой – воспитание красотой» Кроме того, повышался полиграфический

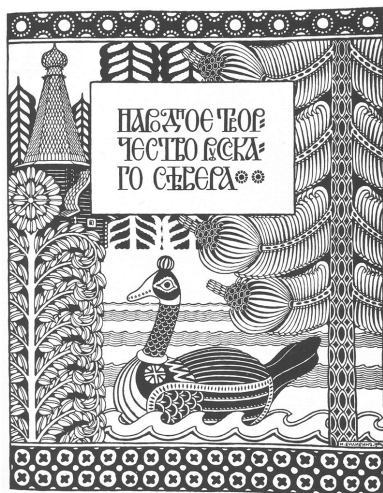
уровень оформления книги – крупные цветные рисунки, плотная качественная бумага, выразительный шрифт.

Отдельная часть нововведений касалась шрифтового оформления – велись пробы с различными видами наборных шрифтов (стилизация под старинные типы изданий), а также художники трудились над разработками рисованных шрифтов в стремлении соответствовать образному характеру иллюстрированных произведений, включая рисованные буквы в общую композицию издания. Курсивы Бенуа и Бакста, прорисованные буквицы Лансере, имитирующие старославянское письмо шрифты Билибина – вот примеры единства функциональности и декора в ансамбле книги.

Принцип пассивного иллюстрирования уступает активному одухотворенному соавторству [5]. Значительная работа книжной графики того периода – иллюстрирование и оформление повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат» (1912-1916 гг.) Е. Е. Лансере. Здесь наиболее полно проявился новый принцип работы художника над книгой. Для проникновения в дух повествования мастер неоднократно посещал Кавказ, и в основу иллюстраций вошли натурные этюды, зарисовки, старинные портреты и дагерротипы (изображения реально существовавших исторических личностей, включенных в повесть). Особую роль имеют разворотные иллюстрации – нововведение книги XX века, – объединяющие сюжетный ряд иллюстративного действия. Мастером использовались разнообразные вилы репродукционной техники для наиболее полного выражения своего художественного замысла. Также Лансере был одним из постоянных оформителей журнала «Мир искусства», автором заставок, обложек, концовок, шмуцтитолов и шрифтов.

Среди художников «Мира искусства» И. Я. Билибин первый приобрел славу книжного графика. Его

своеобразная манера навеяна впечатлениями от русской декоративной культуры и народного творчества. В процессе работы художник совершал поездки по северным губерниям России, его лучшие книги включили все богатство и



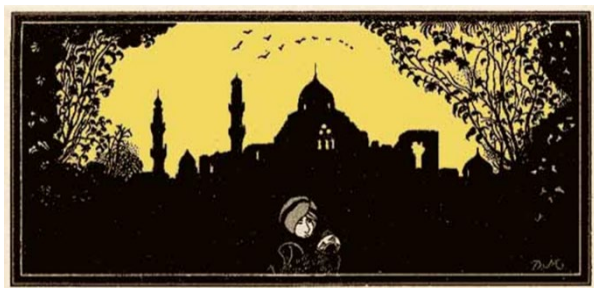
И. Я. Билибин. Шмуцтитул к статье
«Народное искусство Русского
Севера». Журнал «Мир
искусства». 1904 г.

разнообразие русского народного искусства. Билибин, как никто до него, умел передавать в детской книге атмосферу сказочности.

В его работах отражаются лучшие тенденции старославянской книжной миниатюры: объединения в иллюстративном комплексе клеймовых изображений, стилизации шрифтов, включение букв и заставок, единство композиции всего печатного листа и образа книги в целом. Наибольшей популярностью пользуется оформление сказок Пушкина –

это «лицо иллюстратора-профессионала». Он не только повторяет мотивы, сюжеты и образы народного искусства, но и переносит в современную ему книгу стилистические приемы старопечатной книги, миниатюры и народную графику. Одна из наиболее эффектных иллюстраций к «Салтану» – «Бочка по морю плывет», – является несомненным парафразом знаменитой «Волны» японского художника Хokusai. Увлечение японской гравюрой стало особой линией вдохновения художников-иллюстраторов того времени, особенно мастеров «младшего поколения».

В творчестве второго поколения художников объединения «Мир искусства» сформированные принципы искусства книжного оформления реализуются в полной мере. Своеобразная, в вечном поиске, манера Нарбута – от подражания Билибину до силуэтной графики (цикл «Сказки»). Уникальные издания детской книги Митрохина с увлечением восточными мотивами и образами прикладного искусства («Маленький Мук» по Гауфу). Шрифтовые и орнаментальные композиции Чехонина («Театральная Азбука»), приоритет декоративного начала книги, а также творчество прочих мастеров книжной графики – есть продолжение идей славных начинателей «Мир искусства» и развитие искусства книги как отдельной сферы искусства, наследие которого приняла советская книжная графика.



*Д. Митрохин.
Иллюстрация
к сказке В.
«Маленький Мук».
Издательство
И. Н. Кнебель.
1912 г.*

Необходимо отметить и изменения, произошедшие с техникой печати, которая имела главенствующую роль в оформлении печатных изданий. Типографская техника не всегда могла в полной мере соответствовать замыслу художника и требованиям редакции. И некоторое время автотипии, гелиогравюры, фотокопии, цинкографии и хромофотографии выполнялись на заказ за рубежом. Но после 1904 г. появилась возможность совершенствования способов печати, где существенную роль сыграло внедрение фотомеханики и цветной ксилографии,

цинкографии, расширившие издательские возможности мастеров. Теперь во многих произведениях иллюстраторов выполнялась имитация гравюры, которая была проще в тиражировании с помощью фотокопий. Таким образом, техника начинает превращаться в стилистику. И художники-иллюстраторы выступали и в роли «техников», рассчитывая заранее технологию воспроизведения своих работ в печати для того, чтобы наиболее полно раскрыть художественный образ книги.

«Мир искусства» явился одной из основополагающих страниц развития и становления отечественной графической культуры, книжной графики. Мастера создали новое лицо русской книги как произведения искусства. В какой-то степени мы можем найти аналогии идеи оформления книги в средневековой книжной графике, можно сказать, что художники возродили старые идеи с учетом современных возможностей печатной техники, что способствовало рождению нового образа. Движение от искусства иллюстрации к искусству книги – это решающее действие в отечественной культуре. Данные тенденции получили распространение и в иных печатных изданиях. Художники одновременно могли работать с разными журналами, что способствовало культивации и взаимоорганизации творчества деятелей печатного искусства.

Список литературы

1. Липович И. Н. «Азбука в картинах» Александра Бенуа // Детская литература. – М.: Советская Россия. – 1969 – № 1. – 52 с.
2. Липович И. Н. Иван Яковлевич Билибин. – Л.: Художник РСФСР, 1966. – 80 с.
3. Ляхов В. Н. Очерки теории искусства книги. М.: Книга, 1971. – 254 с.
4. Чугунов Г. Соловей. Сказка Г.-Х. Андерсена в иллюстрациях Г. Нарбута // Художники детям. Из истории детской книги. – Л.: Художник РСФСР, 1980.

5. Липович И. Н. Книжная графика «Мира искусства»: автореферат дис... канд. искусствоведения: 17.00.04. – Л.: Ленингр. гос. ун-т им. А. А. Жданова, 1974. – 18 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <<https://proza.ru/2015/03/20/2023>>. (Дата обращения: 10.02 2023).
6. Радлов Н. Современная русская графика / Ред. С. Маковского. – Пг.: Свободное искусство, 1917. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <<http://www.raruss.ru/russe-moderne/2838-moderne-buchschmuck-in-russland.html>>. (Дата обращения: 10.01.2023)
7. Соловьев А. Ю. Мир искусства и книжная графика. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <<https://chukokkala.ru/blog/iz-knig-i-gurnalov/mir-iskusstva-i-knizhnaya-grafika/>>. (Дата обращения: 15.01.2023).

КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ ПСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ
ГБПОУ «ПСКОВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ
им. Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА»

МЕЖДУНАРОДНАЯ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ

ТВОРЧЕСТВО
С. В. РАХМАНИНОВА
И СОКРОВИЩА
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

(К 150-ЛЕТИЮ КОМПОЗИТОРА)

СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ