

3. Голованов Н. Н. О советской тематической картине. М.: Советский художник, 1970. 71 с.
4. Иванов-Ехвет А. И. По следам находок. Чебоксары: Чуваш. книжн. изд-во, 1977. С. 69-83.
5. Капланова С. Г. От замысла и натуры к законченному произведению: Суриков, Врубель, Петров-Водкин. М.: Изобразительное искусство, 1981. 216 с.
6. Трофимов А. А. О художественном мастерстве А. А. Кокеля // Искусство: избранные труды. Сборник статей: Чебоксары: ЧГИГН, 2005. С. 85–91.
7. Червонная С. М. Живопись автономных республик РСФСР (1917–1977). М.: Искусство, 1978. С. 100.

REFERENCES

1. Viktorov Ju. V. A. A. Kokel'. Etoj kartine net konkurentov // Vydajushchiesja ljudi Chuvashii. Cheboksary, 2002. S. 97–102.
2. Vanslov V. V. Iskusstvoznanie i kritika. L.: Hudozhnik RSFSR, 1988. S. 83.
3. Golovanov N. N. O sovetskoj tematicheskoj kartine. M.: Sovetskij hudozhnik, 1970. 71 s.
4. Ivanov-Ehvet A. I. Po sledam nahodok. Cheboksary: Chuvash. knizh. izd-vo, 1977. S. 69–83.
5. Kaplanova S. G. Ot zamysla i natyry k zakonchennomu proizvedeniju: Surikov, Vrubel', Petrov-Vodkin. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1981. 216 s.
6. Trofimov A. A. O hudozhestvennom masterstve A. A. Kokelja // Iskusstvo: izbrannye trudy: Sbornik statej. Cheboksary: ChGIGN, 2005. S. 85–91.
7. Chervonnaja S. M. Zhivopis' avtonomnyh respublik RSFSR (1917–1977). M.: Iskusstvo, 1978. S. 100.

Д. А. Рахимова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБЛИК ОРИЕНТАЛИЗМА В МУЗЫКЕ С. В. РАХМАНИНОВА

Автор статьи выделяет ориентальную линию в творчестве С. В. Рахманинова и рассматривает специфику художественно-образного содержания его музыки сквозь призму русского ориентализма, главной составляющей которой является синтез русского и восточного начал.

Ключевые слова: С. В. Рахманинов, русский музыкальный ориентализм, художественно-образное содержание.

D. Rahimova

THE ARTISTIC IMAGE OF ORIENTALISM IN S. V. RACHMANINOV'S MUSIC

The oriental line in the music of S. V. Rachmaninov is identified the specificity of the artistic images in the content of his music is viewed through the prism of Russian orientalism, the main component of which is the synthesis of Russian and Eastern origins.

Keywords: S. V. Rachmaninov, Russian musical orientalism, artistic image content.

В творчестве С. В. Рахманинова, наряду с русской песенностью, колокольным звонком, знаменным распевом, немаловажное значение занимает и ориентальное начало. Его признаки исследователи наблюдают в цыганском элементе оперы «Алеко», «Каприччио на цыганские темы» для оркестра

ор. 12, в некоторых романсах («О нет, молю, не уходи...», «О, не грусти...»); в общеориентальных чертах романсов («Не пой, красавица...», «Она, как полдень, хороша...», «В моей душе...», «Ночью в саду у меня...») и инструментальной музыки («Восточный танец» для виолончели и фортепиано ор. 2 № 2,

Прелюдия ор. 32 № 2, «Восточный эскиз» для фортепиано); в наличии ориентальных признаков в неориентальных произведениях (медленных частях концертов, симфоний). При этом в одних работах ученые отмечают «сферу сгущённой экспрессии, чувственного насыщения» [4, с. 88], романтическую элегичность с чертами ностальгии, которая «нередко выступает в соединении с восточным началом» [3, с. 47], «статичность и динамику» (Л. А. Мазель) или «порыв и торможение» (В. Н. Брянцева), в других — выделяют средства музыкальной выразительности, придающие ориентальную окраску сочинениям Рахманинова.

Данные наблюдения отчасти очерчивают проблематику ориентализма в музыкальном наследии композитора. Тем не менее, в настоящей статье хотелось бы остановиться на специфике художественно-образного содержания в ориентальной музыке Рахманинова. Для этого сначала определим некоторые образные черты русского музыкального ориентализма XIX века, а затем выделим их индивидуально-стилевые черты.

Итак, ориентализм, сформировавшийся и ярко проявивший себя в произведениях композиторов XIX века, становится неотъемлемой частью русской музыкальной культуры. На эту особенность обратили внимание В. В. Стасов, а затем Б. В. Асафьев, который дал название этому явлению — «русский музыкальный ориентализм», или «русская музыка о Востоке»*. Учитывая, что до настоящего времени в отечественных музыкальных энциклопедиях и словарях отсутствует рубрика «ориентализм в музыке», будем исходить из следующего положения: ориентализм — это художественное течение, характеризующееся претворением представлений о Востоке сквозь призму менталитета, сложившегося в европейском композиторском творчестве.

В художественно-образном плане ориентализм композиторов России XIX века отражает романтические искания, связанные с мотивом одиночества, страдания, скитания на чужбине, «бегства» героя от реальной действительности, в частности:

– в «дальние» страны, отсюда — географическая тема (чаще всего в виде кавказских, цыганских, персидских, испанских мотивов);

– в историческое прошлое своей страны — в эпической теме (например, в опере «Князь Игорь» Бородина показаны события периода сопротивления русского народа набегам половцев, в «Китеже» Римского-Корсакова — нашествию татар);

– в чарующий мир волшебной сказки, где тесно соприкасаются ориентальность и фантастика (например, восточные образы в операх-сказках Глинки, Римского-Корсакова или в симфонии «Антар» и в симфонической сюите «Шехеразада» Римского-Корсакова).

В целом Рахманинов воспринял данную традицию, но продолжил ее по-своему, в условиях художественной культуры нового времени. По сравнению с так называемым «петербургским» ориентализмом композиторов XIX века (выражение Л. З. Коробельниковой), Рахманинов как преемник «московской школы», творивший на рубеже XIX–XX веков, вырабатывает новые его художественные принципы, выражающие иные творческие интересы. Так, в отличие от композиторов XIX века с их программными произведениями на восточную тематику, у Рахманинова ориентальное начало чаще проявляется в непрограммных опусах. Если ориентализм XIX века проникает в жанры вокальной музыки (восточный романс, песня, хоровые и танцевальные сцены в операх) и оркестровой (симфоническая сюита, поэма, симфония), то у Рахманинова носителями ориентализма становятся жанры камерной фортепианной музыки (прелюдия, этюд-картина), а также медленные лирические разделы сонатно-симфонического цикла. В образном отношении в XIX веке приоритетны красочные массовые сцены (восточные танцы, хоры), у Рахманинова — более камерное, интимное, субъективное, психологическое начало индивидуально-личностного высказывания.

Назовем специфические особенности рахманиновского ориентализма:

– во-первых, это обращение к цыганской музыкальной культуре в его ранних произведениях (опера «Алеко», «Каприччио на цыганские темы» для симфонического оркестра, романсы «О нет, молно, не уходи!..», «О, не грусти...»**), в которых эмоционально-страстное, чувственно-экспрессивное выражение становится самодовлеющим. Такие

художественные образы созвучны его чувствам, настроениям, жизненным переживаниям — любовному томлению, страданию, одиночеству***;

– во-вторых, наряду с ярко выраженным «восточным» колоритом в романсах или в инструментальных пьесах, декларирующих ориентальную направленность в своем названии, — «Восточный танец» для виолончели и фортепиано op. 2 № 2 или «Восточный эскиз» для фортепиано (без опуса), специфическим для Рахманинова становится введение ориентального в неориентальную музыку (в побочные партии и медленные части фортепианных концертов, симфоний, сонаты для виолончели и фортепиано);

– в-третьих, особенностью ориентализма в музыке Рахманинова является синтез русского и восточного, в котором ощутимо не столько сопоставление, дифференциация «своего» и «чужого», сколько их органичное соединение (интеграция). Процесс же синтеза «своего» и «чужого», по мнению М. Г. Арановского, заключается в том, что «чужое должно превратиться в свое, но не заменить его, а, наоборот, поглотиться своим, раствориться в нем» [1, с. 225; курсив мой. — Д. Р.];

– в-четвертых, ориентализм Рахманинова характеризуется своеобразным соотношением статики и динамики. Статика присуща состояниям неги, истомы, запечатлению «остановленного мгновения» (романсы op. 14 № 9 «Она, как полдень, хороша...» и № 10 «В моей душе...»), спокойного созерцания (медленная часть Сонаты для виолончели и фортепиано, op. 19). Динамика возникает при переходе из одного эмоционального состояния в другое (необузданного гнева Земфиры по отношению к Алеко в песне «Старый муж, грозный муж» в состоянии истомы, наслаждения красотой Молодого Цыгана — «Как ласкала его...» в продолжении ее песни в «Сцене у люльки» из оперы «Алеко»). Если статика связана с остановившимся, «созерцаемым» временем (воспоминанием о прошлом), а может быть, и с вечностью («медитативностью»), то динамика — с быстротечностью времени, приобретающего значение «угрожающего» настоящего (о чем речь пойдет ниже).

Обозначив специфические особенности ориентализма в музыке Рахманинова, перейдем к раскрытию его художественно-смыслового аспекта. Для этого обратимся к характеристике основных образно-тематических линий «русского» (раннего и центрального, до 1918 года) и «зарубежного» (позднего) периодов творчества композитора***, где выделим:

– лирическую образную сферу как основополагающую в ориентальной лирике композитора;

– эпическую, представленную темой Родины, отражающей двухполюсную (восточно-славянский) менталитет русского человека;

– драматическую, поданную в антитезах любви и ревности, прошлого и настоящего («далекого» — «близкого», «своего» — «чужого»).

Для «русского» периода творчества показательна лирическая сфера образности, где усилено чувственно-эмоциональное начало, раскрывающееся в теме любви и лирическом пейзаже. Тема любви получает наиболее яркое раскрытие в вокальной музыке. Рахманинов отбирает поэтические тексты, повествующие о страданиях от любви, столь характерных и для восточной поэзии: op. 4 № 1 «О нет, молю, не уходи...» (стихи Д. С. Мережковского), № 5 «Не пой, красавица...» (стихи А. С. Пушкина) или op. 14 № 8 «О, не грусти...» (стихи А. Н. Апухтина). В сочинениях op. 14 № 9 «Она, как полдень, хороша...» и № 10 «В моей душе...» на стихи Н. М. Минского удивительно то, что русский текст русского поэта, не содержащий ничего восточного, смог послужить основой ориентального романса. Такое восприятие композитора, возможно, связано с тем, что в творчестве Минского имеется немало стихотворений на восточную тематику, список которых приводит П. И. Тартаковский [9, с. 40, 74], и Рахманинов почувствовал синтетическую природу поэтических строк автора о страданиях от неразделенной любви. Здесь можно усмотреть одну из важных черт рахманиновского стиля — «слышание» ориентального в неориентальном (в данном случае — в поэтическом тексте).

Красочно-изобразительный пейзаж теплой южной степной ночи, столь типичный для композиторов России, встречаем, например, в «Интермеццо» из оперы «Алеко». В произведениях центрального периода лирическая пейзажная сфера завуалирована в непрограммных медленных частях концертов, симфоний или виолончельной сонаты. Ориентальные черты (например, в Прелюдиях ор. 23 D-dur, Es-dur) можно трактовать как деталь, окрашивающую лирический русский пейзаж восточными «красками». Так, говоря о «всепроникающем лиризме», А. И. Демченко пишет: «В этой сфере выделяются выпестованные композитором оазисы <...>, которые становятся прибежищем и высшей отрадой души, наполнены умиротворяющим покоем и дарят наслаждение тонкостью и полнотой эмоциональных проявлений (один из таких оазисов — медленная часть Виолончельной сонаты, см. также романсы типа “Здесь хорошо”» [3, с. 45; курсив мой. — Д. Р.]. Выражение «оазис», с одной стороны, в контексте «умиротворяющего покоя» или «наслаждения тонкостью» наводит на мысль о наличии ориенталий в музыке Рахманинова, с другой стороны, намекает на композиционную особенность — «фрагментарность» (это лишь «островок») ориентального в музыке автора.

В эпической художественно-образной сфере ориентальное начало связано с темой Родины — России, расположенной на «перепутье» Запада и Востока. В музыке Рахманинова, особенно раннего периода, можно привести немало примеров использования русских напевов, переосмысленных «на восточный лад». Так, в первой теме «Русской рапсодии» для двух фортепиано наряду с былинными элементами слышим и ориентальные, напоминающие Восток Римского-Корсакова (в частности, тему — кстати, также стилизованную — Царевича из Третьей части симфонической сюиты «Шехеразада»). В оркестровом «Каприччио на цыганские темы» мелодия русской народной песни «Во саду ли в огороде» звучит «на цыганский лад» — чувственно-эмоционально. Список подобных примеров можно продлить****. В смысловом плане ориентальное начало при синтезировании русского и восточного

воспринимается как показ «восточного образа сквозь призму русского народного сознания» [6, с. 34].

Драматическая образная сфера в ее ориентальном аспекте представлена в виде сопоставления любви и ревности («Сцена у люльки» оперы «Алеко»), контрастного соотношения мечтаний о светлом, прекрасном — суровой реальности (Прелюдия ор. 23 № 5, g-moll), воспоминаний о прошлом («далеком») — и реалий настоящего, «близкого» (романс «Не пой, красавица...»).

Как можно заметить, все названные выше образные сферы связаны между собой. С одной стороны, их объединяет лирическое начало, которое проникает и в эпическую (любовь к родине, к России, к русскому пейзажу), и драматическую (в контрастном соотношении любви и ревности, мечты или воспоминания — и реальной действительности) линии. С другой стороны, обнаруженный в них русско-восточный синтез имеет важное смысловое значение — акцентуации чувственно-эмоционального в любовной лирике, восточно-европейского в теме Родины и драматического в соотношении будущего (или прошлого) и настоящего.

В художественно-образном содержании произведений «зарубежного» (позднего) периода наблюдается преобладание мрачного, скорбно-драматического колорита. В то же время большинство ориентальных разделов вносят просветление своей лирической выразительностью, лирико-эпическим ностальгическим настроением.

Лирическая сфера медленной части (концерта, симфонии) воспринимается как временное отстранение от сурово-мрачного образа (первой части), как отрешенное созерцание «равнодушной природы», сияющей «красою вечною» (по выражению В. Н. Брянцева). Однако, в отличие от страстной, «сгущенной» юношеской лирики раннего периода, поздние произведения, начиная с ор. 40, полны большей сдержанности, некоторой скованности, возможно, в связи с выражением соответствующего психологического состояния художника. Отличительной особенностью лирики зарубежного периода можно считать не светлые «мечты о будущем», а, говоря словами самого

Рахманинова, «нетревожимые воспомина- ния» о прошлом [7, с. 131].

В позднем творчестве композитора тема любви разворачивается в несколько ином ракурсе. В явном виде, обозначая программное название произведения, встречаем ее в транскрипциях вальсов Ф. Крейсlera «Муки любви» и «Радость любви», отобран- ных музыкантом для своей исполнительской деятельности. В оригинальном творчестве композитора в — Вариациях на тему Корелли ор. 42 и Рапсодии на тему Паганини ор. 43 — тема любви сопровождается скрытой программностью. В вариациях XIV–XVIII и «Интермеццо» из цикла ор. 42 любовная лирическая тема словно заложена в легенде танца фолии. Не чужда этому и Рапсодия на тему Паганини: через три года после ее завершения Рахманинов в письме к Фокину предлагает «оживить легенду о Паганини» и, в частности, в вариациях XI–XVIII — ле- генду о любви Паганини к флорентийской красавице, что дало повод Михаилу Фокину хореографически инсценировать Рапсодию [8, с. 542]. Любопытно, что лирическая ли- ния в этих двух произведениях, выражаю- щая тему любви, не вызвана программным замыслом, а развернута уже после создания произведения.

Эпическая образная сфера в рассматри- ваемом периоде приобретает особый смысл. Переплетаясь с ностальгическими воспоми- наниями композитора, тема Родины проходит своеобразным подтекстом, складывающим- ся в образно-тематических арках, соединя- ющих «русский» период творчества с «за- граничным». В интонационно-тематическом плане такую образно-смысловую линию «воспоминаний» наблюдаем между «Расска- зом Старика» («вдруг оживляются виденья») оперы «Алеко» и интонацией вступления ко второй части Четвертого концерта, а так- же между темой фортепианного вступления романса «Не пой, красавица...» и ее «отзву- ками» в XVII вариации из серии корелли- евских Вариаций ор. 42, воскрешающими в памяти «другую жизнь и берег дальней» [2, с. 543].

В таких интонационно-тематических арках между произведениями «русско- го» и «зарубежного» периодов ощутимо

перевоплощение юношески пылкого настро- ения в задумчиво-сосредоточенное, сурово- скорбное эмоциональное состояние. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить на- чальные мелодические фразы вторых частей Четвертого концерта (C-dur), Первого кон- церта (D-dur), а также фортепианной партии в романсе «О нет, молю, не уходи...» ор. 4 № 1 (d-moll). Все они содержат похожее интонационное зерно — восходящее дви- жение на p (причем интонации романса и Четвертого концерта идентичны по высоте: d-e-f) в умеренном (Con Allegro в романсе) или медленном (Andante, Largo в концертах) темпе. Но заостренный в романсе и Пер- вом концерте ритмический рисунок за счет пунктирного ритма, акцентного повторения третьего звука на слабой, а затем и сильной долях такта усиливает в этих интонациях страстно-приподнятое эмоциональное на- строение (в этом заметно влияние цыган- ской музыки), а размеренная ритмическая пульсация мелодической линии Четвертого концерта (как, впрочем, и в «Рассказе Стари- ка») — наоборот, передает уравновешенное, сосредоточенное, возможно, философское раздумье.

Драматическая образная сфера в зару- бежном этапе жизни композитора приобре- тает особый статус. В отличие от «русско- го» периода творчества, где светлые мечты о будущем (или воспоминания о прошлом) и драматическая реальность настоящего со- относились как «далекое» и «близкое», в за- рубежном периоде они корреспондируют как «родное» (светлое воспоминание о про- шлом) и «чужое» (жизнь реального настоя- щего, «на чужбине»). В них драматический контраст представлен вторжением «злых сил» в мир грез (средний раздел в медлен- ных частях Четвертого концерта, Третьей симфонии).

Подытоживая рассмотрение художественно-образного содержания му- зыки Рахманинова, можно констатировать, что на протяжении всего творчества он оста- ется верен своим ориентальным принципам. В ранних произведениях «русского» пери- ода «ориентальный» мир композитора более явен и открыт. Это сказывается в названи- ях произведений, в их эмоциональности, в

наличии фольклорных цитат, в ярких выразительных средствах. В центральном периоде творчества наблюдается гармоничное единство русского и восточного начал, их взаимопроникновение. Использование «восточных» черт в непрограммной музыке имеет семантическое значение, что в зарубежном периоде оборачивается ностальгией по Родине.

Ориентализм Рахманинова, продолжающий традиции «русской музыки о Востоке», в то же время в художественно-образном отношении получает новые аспекты выражения, связанные с воплощением внутреннего, психологического мира человека (духовно-нравственная открытость, отзывчивость, тонкая впечатлительность). Композитор

глубоко проникает в специфику национального, выявляя в нем русское начало не только через знаменный распев, колокольный звон или народно-песенные интонации, но и через синтезирование русского и восточного. Тем самым в осознании специфичности двухполюсного (восточно-европейского, восточно-славянского) мира русского человека, живущего в «соединительно-разделительном пространстве между Западом и Востоком» (Т. В. Чередниченко), и в универсальности мышления самого композитора, сумевшего в своем творчестве воплотить «общенациональное» сквозь призму «личного», кроется сущность рахманиновского «ориентализма» как нового явления в русской музыкальной культуре конца XIX — начала XX веков.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Имеются в виду следующие работы: «Наша музыка за последние 25 лет» (1883), «Искусство XIX века» (1901), В. В. Стасова и «Русская музыка: XIX и начало XX века» (1928), «Пути развития советской музыки» (1943), «О чужих странах и людях» (1944) Б. В. Асафьева.

** Напомним, что романс ор. 14 № 8 «О, не грусти...» посвящен известной исполнительнице цыганских песен и романсов Н. А. Александровой, а ор. 4 № 1 «О нет, молю, не уходи!..» — ее сестре А. А. Лодыженской. В этих посвящениях усматриваются черты автобиографичности: отношение музыканта к подразумеваемому «адресату», его внутреннее состояние души, лирическое настроение.

*** Можно предположить, что интерес Рахманинова к цыганскому исполнительскому искусству сказался в импровизационности и увлечении жанром фортепианного концерта.

**** Опираясь на периодизацию творчества музыканта, предложенную Ю. В. Келдышем, будем все же иметь в виду следующие границы: ранний (до ор. 16 включительно) и центральный (до ор. 39) этапы, объединенные здесь в «русский» (или «московский») период, и поздний — «зарубежный» период.

***** Например, фортепианная интерлюдия, обрамляющая вторую строфу романса «Не пой, красавица...» Рахманинова, содержит в своей основе подлинный колокольный мотив новгородского звона, услышанный композитором в детстве [2, с. 156–157]. Восточный колорит этому звучанию придает нисходящая мелодическая линия с увеличенной секундой в доминантовом ладу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998.
2. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М., 1976.
3. Демченко А. И. Творчество Рахманинова и магистрали художественного процесса его времени // Сергей Рахманинов. История и современность: Сб. статей. Ростов-н/Д., 2005. С. 42–52.
4. Житомирский Д. В. Фортепианное творчество Рахманинова // Советская музыка. 1945. № 4. С. 80–94.
5. Маймин Е. А. О русском романтизме. М., 1975.
6. Рапацкая Л. А. Проблема ориентализма в русской музыкальной культуре XVIII–XIX вв. // Взаимоотношения народов России, Сибири и стран Востока. История и современность: Международная научно-практическая конференция. М., Иркутск, 1995. С. 31–35.
7. Рахманинов С. В. Литературное наследие: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. В 3-х т. / Сост. ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З. А. Апетян. М., 1978–1980. Т. 1.
8. Рахманинов С. В. Письма / Ред. З. А. Апетян. М., 1955.
9. Тартаковский П. И. Русская поэзия и Восток: 1800–1950. Опыт библиографии. М., 1975.

REFERENCES

1. *Aranovskij M. G.* Muzykal'nyj tekst. Struktura i svojstva. M., 1998.
2. *Brjanceva V. N.* S. V. Rahmaninov. M., 1976.
3. *Demchenko A. I.* Tvorcestvo Rahmaninova i magistrali hudozhestvennogo processa ego vremeni // Sergej Rahmaninov. Istorija i sovremennost': Sb. statej. Rostov-n/D., 2005. S. 42–52.
4. *Zhitomirskij D. V.* Fortepiannoe tvorcestvo Rahmaninova // Sovetskaja muzyka. 1945. № 4. S. 80–94.
5. *Majmin E. A.* O russkom romantizme. M., 1975.
6. *Rapackaja L. A.* Problema orientalizma v russkoj muzykal'noj kul'ture XVIII–XIX vv. // Vzaimootnoshenija narodov Rossii, Sibiri i stran Vostoka. Istorija i sovremennost': Mezhdunarodnaja nauchno-prakticheskaja konferencija. M.: Irkutsk, 1995. S. 31–35.
7. *Rahmaninov S. V.* Literaturnoe nasledie: Vospominanija. Stat'i. Interv'ju. Pis'ma. V 3-h t. / Sost. red., avt. vstup. st., komment., ukaz. Z. A. Apetjan. M., 1978–1980. T. 1.
8. *Rahmaninov S. V.* Pis'ma / Red. Z. A. Apetjan. M., 1955.
9. *Tartakovskij P. I.* Russkaja poezija i Vostok: 1800–1950. Opyt bibliografii. M., 1975.