

ОБ ОРИЕНТАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МУЗЫКИ С. В. РАХМАНИНОВА

*Работа представлена кафедрой истории и теории музыки
Астраханской государственной консерватории.*

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л. П. Казанцева

«Восточные» черты в музыке Рахманинова претерпевают эволюцию. Если в ранних произведениях композитора «ориентальный» мир более открытый, явный (это отражено, к примеру, в названиях произведений, в применении фольклорных цитат), то в зрелом периоде творчества наблюдается внутреннее гармоническое единство русского и восточного начал.

The «oriental» features in the Rakhmaninov music have evolved over the years. If the early works of the composer are more «oriental» in nature – open, evident (which is reflected in the names of the works or in applying folklore fragments, for instance), his mature-period works can be characterized by harmonious unity of the Russian and Oriental origins.

Россия в системе «Запад – Восток» представляет огромный интерес для исследователей музыкального искусства. Однако если проблеме «Запад – Восток» уделяется немалое внимание¹, то аспект взаимосвязи русской и восточной культур еще требует своего решения. В этом отношении творческая личность С. В. Рахманинова особенно любопытна. Е. Р. Скурко справедливо отмечает, что «одна из нераскрытых тем, связанных с творчеством Рахманинова, может быть сформулирована как “Рахманинов и национальные культуры”» и поднимает в ней целый ряд вопросов².

Несмотря на то что творчеству композитора посвящено немалое количество работ, до настоящего времени отсутствуют исследования по проблеме «Рахманинов и русский ориентализм». Лишь отдельные статьи или кратко изложенные мысли могут служить опорой для теоретических обоснований данного явления. В связи с этим центральным аспектом нашей работы будет рассмотрение проявления специфических особенностей рахманиновского ориентализма.

Ориентализм Рахманинова – особая страница в музыкальной культуре России. С одной стороны, в творчестве композито-

ра прослеживаются традиции «музыки русского Востока» (выражение Б. В. Асафьева), с другой стороны, это новое проявление ориентализма сквозь призму собственного стиля, синтеза в нем русского и восточного начал. На это указывают многие исследователи. Одним из первых был Д. В. Житомирский, который еще в 1945 г. в статье «Фортепианное творчество Рахманинова» писал, что для Рахманинова «ориентализм – лишь сфера сгущенной экспрессии, чувственного насыщения, т. е. тот же источник, каким был, например, цыганский романс... для русской песни»³.

Ориентальные мотивы в образно эмоциональном плане обнаруживаются в названии произведений композитора, в их национальной специфике, в жанровом аспекте произведений, в обращении (хотя и редко) к фольклорным истокам. На этих вопросах хотелось бы остановиться.

На протяжении всего творчества Рахманинова ориентальные черты проявляют себя в разных формах. Наиболее ярко «рахманиновский ориентализм» представлен в ранних сочинениях. Это отражено в названиях произведений, в их эмоциональности, применении фольклорных цитат, поисках специфических выразительных средств.

В произведениях зрелого периода творчества «восточные» черты семантичны в непрограммной музыке, а в стиле композитора наблюдается взаимопроникновение русского и восточного начал. В зарубежном периоде ориентализм Рахманинова скорее воспринимается как ностальгия по Родине. Таким образом, в произведениях Рахманинова ориентальное начало может быть либо указано автором в названии опуса («Восточный танец», «Восточный эскиз», «Цыганское каприччио»), либо проявляется в стилистическом плане произведения, не воспроизводящего определенный национальный элемент (как, например, в некоторых романсах, прелюдиях, этюдах-картинах, медленных частях фортепианных концертов и т. д.).

В многообразной палитре сочинений композитора наряду с восточно-европейскими национальными сферами: *русской* («Русская рапсодия» для двух фортепиано, песня-романс «Полюбила я на печаль свою...», сл. Т. Г. Шевченко, гармонизация на бурлацкую народную песнь «Во всю ночь мы темную», а также «Три русские народные песни» для симфонического оркестра и хора ор. 41), *украинской* (обработка украинской народной песни «Чоботы» для хора а cappella), мы находим отражение западноевропейской – *венгерской* («Венгерский танец» для скрипки и фортепиано ор. 6 № 2) и *испанской* (Серенада ор. 3, № 5, Вариации на тему Корелли для фортепиано ор. 42), также свою лепту вносит и восточное начало. Оно прослеживается в двух аспектах: в конкретно национальном выражении, а именно *цыганской* (опера «Алеко», «Цыганское каприччио» для симфонического оркестра ор. 12) и обобщенном плане, т. е. *общевосточной* (романс «Не пой, красавица...» на сл. А. С. Пушкина, ор. 4 № 4; «Восточный танец» для виолончели и фортепиано, ор. 2 № 2 и «Восточный эскиз» Oriental Sketch для фортепиано (без опуса)).

Исходя из вышеперечисленного, можно заметить, что в географическом отношении

для Рахманинова характерен главным образом Восток европейский. В его произведениях, с одной стороны, встречается колорит цыганский (как элементы «русского Востока»), с другой – испанский (как своего рода «Восток западного плана»). Однако если «Восток» для Глинки, Кучкистов, Рубинштейна и других композиторов это прежде всего связь с музыкой Кавказа, то для Рахманинова – это главным образом продолжение традиций «русского Востока». Он в большей степени увлечен музыкой другого Востока – цыганского⁴, в интонациях которого были услышаны им темы, созвучные его чувствам и настроению, – любовное томление, страдание, одиночество⁵.

Рахманиновский ориентализм конкретизируется *жанрово*: либо через танец («Венгерский танец», «Восточный танец»; «Пляска мужчин» и «Пляска женщин» в танцевальных сценах оперы «Алеко»), либо через песню (романс «Не пой, красавица...», Песня Земфиры «Старый муж, грозный муж...»; «Серенада» для фортепиано ор. 3 № 5). В зрелом периоде творчества намечается жанровая динамика – переключение от восточного танца к маршу (Этюд-картина ор. 39 № 9)⁶, токкате (Восточный эскиз)⁷, от песни к ноктюрну (средний раздел Прелюдии ор. 23 № 5).

Следовательно, интерес к «Востоку» в той или иной степени характерен для всего русского периода творчества Рахманинова. В целом он находит многостороннее отражение в произведениях разных жанровых наклонений: в операх, концертах, романсах, прелюдиях, запечатлевших как личные впечатления (пребывание композитора на Кавказе, в Крыму), так и «зарубежного» Востока.

В творчестве композитора изредка встречается использование *фольклорных источников*. Примечательно, что обращение к фольклору наблюдается в раннем (цыганскому, русскому, украинскому) и позднем (русскому, испанскому) периодах

творчества. Назовем цитаты цыганских песен «Перстенок» (№ 6 «Пляска мужчин» в опере «Алеко», *Meno mosso alla zingana*), «Маларка» и «Очи черные» (в «Цыганском каприччио»), колокольный мотив как атрибут русской культуры⁸ (в Первой сюите для двух фортепиано ор. 5), обработки украинской народной песни «Чоботы» для хора а cappella (1899) и бурлацкой народной песни «Во всю ночь мы темную» (1891). Однако, в отличие от предшествующих композиторов, Рахманинов иначе подошел к претворению фольклора. Необходимо отметить, что ни песенные, ни инструментальные цитаты (мотив колокольного звона) не имеют для Рахманинова фольклорно-этнографического значения. Его внимание как композитора и исполнителя обращено на глубинные основы ладо- и формообразования, манеру исполнения, приемы фактуры, и в этом немалое значение имеет принцип импровизационного мышления композитора.

Вполне правомерно Н. А. Мещерякова указывает на важную особенность «художественного мышления Рахманинова: проявление “цыганского во внецыганском”»⁹, т. е. в произведениях (в частности, в некоторых ранних романсах) без ярко выраженного национального колорита. Например, цыганская манера пения (страстная «экстатическая» лирика, низкий грудной регистр вокальной партии) прослеживается в романсах «О нет, молю, не уходи» ор. 4 № 1 (на слова Д. Мережковского), или «О, не грусти...» ор. 14 № 8 (слова А. Апухтина), посвященных известной московской цыганской певице Н. А. Александровой и ее сест-

ре А. А. Лодыженской. В исполнительской манере Рахманинова как пианиста исследователи отмечают раскрепощение чувств (подчеркнутую эмоциональную выразительность и откровенно-открытое выражение чувств, резкие контрасты темпа и динамики), которое, возможно, сближало его с цыганской музыкой. Неслучайно А. А. Кандинский-Рыбников пишет, что «многие из черт, характерные для цыганского искусства, присущи творчеству самого композитора: подчеркнутость выражения чувств, внезапные переходы настроений, театральные пафосы»¹⁰. У Б. В. Асафьева читаем: «Кто-то остроумно заметил, что у пальцев Рахманинова-пианиста воображение сказочницы Шехеразады». Думается, в этой мысли метко улавливается то, что для мышления Рахманинова и как композитора, и как исполнителя было характерно восточное выражение.

Из сказанного можно сделать вывод, что Рахманинов не стремился к экзотическому Востоку. Ориентальное начало в музыке композитора проявляется не столько посредством обращения к подлинным цитатам, сколько в собственном слышании «своего Востока», идущего непосредственно из глубины души. Как пишет А. И. Демченко, «ориент» для Рахманинова – «это нечто внутренне необходимое, органически входящее важным компонентом в комплекс представлений о России как стране, исторически находящейся на перекрестье Европы и Азии, Запада и Востока». Синтез русского и восточного – не фон, не быт, а нечто большее¹¹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тихонова Т. Н. Диалог Восток – Запад в контексте мифологического содержания балета Б. Бартока «Чудесный мандарин» // Миф. Музыка. Обряд: Сб. ст. М., 2007; Бекетова Н. В. Восток и Запад: «свое – иное» русского оперного мифа // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наукових праць. Київ: 2002. Вип. 10. С. 24–42; Корабельникова Л. З. Русская музыка: Восток – Запад, Запад – Восток // XIX век: целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств: Сб. статей. М., 2002. С. 16 – 26; Россия и Восток: геополитика и цивилизационные отношения. М., 1996; Россия, Запад, Восток: встречные течения (К 100-летию со дня рождения академика М. П. Алексеева). СПб., 1996; Русское искусство между Западом и Востоком: Материалы конференции. М., 1997.

² Скурко Е. Творчество Рахманинова и некоторые проблемы развития национальных музыкальных культур // Сергей Рахманинов: история и современность: Сб. статей. Ростов н/Д., 2005. С. 120.

³ Житомирский Д. В. Фортепианное творчество Рахманинова // Советская музыка. 1945. № 4. С. 88.

⁴ Отнесение цыганской музыки к восточной обосновано прежде всего происхождением этого народа (индийскими, арабскими корнями) и, несмотря на кочевой образ жизни, сохранением национальных традиций своей культуры.

⁵ Характерно, что кульминационным и, пожалуй, последним произведением Рахманинова на цыганскую тему является «Цыганское каприччио», созданное в 1894 г., когда композитору был 21 год.

⁶ На связь с жанром восточного марша в Ре-мажорном этюде-картине ор. 39 указывает сам Рахманинов в письме к О. Респиги от 2.01.1930 г.

⁷ Знаменитый скрипач Ф. Крейслер сравнил ускоряющийся темп «Восточного эскиза» в исполнении автора с движением скорого поезда «Восточный экспресс».

⁸ Имеются в виду четыре тона колокольного мотива Новгородского Софийского собора, услышанные композитором в детстве.

⁹ Мещерякова Н. А. Цыганская тема в творчестве Рахманинова // Искусство на рубежах веков: Материалы научной конференции. Ростов н/Д., 1999. С. 242.

¹⁰ Кандинский А. А. Исполнительское интонирование и мелодика // Советская музыка. 1984. № 5. С. 43–49.

¹¹ Демченко А. И. Творчество Рахманинова и магистрали художественного процесса его времени // Сергей Рахманинов: история и современность: Сб. статей. Ростов н/Д., 2005. С. 47.