

Н. В. Медведева

**СОДЕРЖАНИЕ ХОРОВЫХ СОЧИНЕНИЙ «КОЛОКОЛА»
И «ВСЕНОЩНОЕ БДЕНИЕ» С. В. РАХМАНИНОВА
В СВЕТЕ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ КОМПОЗИТОРА**

Статья посвящена рассмотрению параллелей в идейно-образном содержании хоровых шедевров Рахманинова с целью выявления тех художественных особенностей, которые позволяют раскрыть личностные качества русского композитора.

Ключевые слова: самоидентификация композитора, русский менталитет, образно-художественное содержание, драматургия, лейт-образ, лейт-тема.

N. V. Medvedeva

**CHORAL CONTENTS OF S. V. RAKHMANINOV'S «BELLS» AND
«THE ALL-NIGHT VIGIL» IN THE LIGHT OF COMPOSER'S BRANDING**

The article deals with the parallels in ideological and imaginative content of choral masterpieces of Rachmaninoff with the aim of identifying artificial features that allows you to reveal personal qualities of the Russian composer.

Keywords: composer's branding, the Russian mentality, figurative artistic content, drama, leit image, leit motif.

Активизация национальной самоидентификации, попытки прояснения национальной идеи инициируют современных отечественных философов и культурологов обращаться к положениям русской религиозно-философской школы, в трудах ученых которой определяются особенности русской ментальности, формировавшейся в течение ряда столетий в диалоге с православием. Это обусловлено тем, что в настоящее время, которое многими учеными характеризуется как кризисный период в жизни национального духа, проблемы русского менталитета приобрели особую актуальность. В этой связи не случаен интерес к изучению искусствоведами опосредованного проявления религиозных концепций в творческих исканиях писателей, композиторов, художников эпохи предгрозовых ожиданий, то есть периода конца XIX – начала XX века, поскольку именно с этим временем связан национальный культурный подъем России во всех сферах науки, философской мысли и искусства.

Так, на протяжении последних десятилетий подробно анализируются новые биографические и творческие факты из жизни И. Ф. Стравинского, А. Т. Гречанинова, С. В. Рахманинова и других мастеров музыкальной культуры, которые и после получения ими своеобразного «мирового статуса» всегда подчеркивали свою принадлежность к национальным истокам. Однако говорить об особенностях мирозерцания столь оригинальных мастеров невозможно вне анализа широкого культурно-исторического контекста рубежа веков, философских взглядов, распространяемых в тот сложный и противоречивый период. В этом отношении творческая личность Рахманинова, отличающаяся всеобщим признанием его уникальных талантов как композитора, пианиста и дирижера, все же недостаточно раскрыта по ряду объективных причин. Во-первых, наследие Рахманинова многие десятилетия не было представлено российским слушателям в полной

мере. Были искажены в свете коммунистических идеологических соображений сведения из жизни композитора. Возможно, это объясняется тем, что значение вдохновлявших Рахманинова религиозных символов и образов, во многом определивших его творчество, тщательно замалчивалось. Поэтому духовные произведения Рахманинова практически до конца XX века широко не исполнялись и не издавались. В связи с последним обстоятельством невозможен был и детальный, целостный, а также сравнительный анализ образного содержания духовных и светских сочинений композитора, основу которых составляли мелодики знаменного распева и колокольных звонов.

Выбор темы данной статьи также связан с новым взглядом на хоровые сочинения в свете открывшихся биографических фактов из жизни композитора, которые требуют иного осознания в контексте всего его творческого наследия. Имеются в виду издания: «Воспоминания Сергея Рахманинова, записанные О. фон Риземаном» (2008) и Б. Никитина «Сергей Рахманинов. Две жизни» (2008).

Все названные аспекты еще не получили детального освещения в отечественном музыковедении, так как труды Ю. В. Келдыша (1973) и А. Кандинского (1991) лишь в общих чертах знакомили с указанными шедеврами Мастера. В работах исследователей внимание, преимущественно, обращалась на взаимосвязь рахманиновских сочинений с традициями древнерусского певческого искусства, а также художественными тенденциями русского искусства рубежа XIX–XX веков. Вопросы же новаторства музыкальной драматургии и философского содержания хоровых шедевров, а также особенностей их идейно-образной взаимосвязи на сегодняшний день музыковедами пока освещены недостаточно.

Широко известно высказывание Сергея Рахманинова «Я – русский композитор», точно отражающее ярко национальный стиль композитора, воплотившийся в инструментальных и вокальных произведениях, светских и духовных сочинениях. В отечественном музыковедении русскость Рахманинова традиционно связывается с пафосной темой Родины, романтической темой обновления, мечты, весны, пейзажными зарисовками пробуждающейся природы, ощутимыми, в основном, в инструментальных жанрах и романсах. Многими исследователями в контексте «русского ренессанса» характеризуются и духовные сочинения Сергея Васильевича, выражающие русскую идею как широко понимаемую религиозную идею. В этом отношении особое место занимают хоровые циклы – вокально-симфоническая поэма «Колокола» и «Всенощное бдение».

Напомним, что оба сочинения были созданы композитором в период расцвета его творчества, приблизительно в одном временном отрезке с разницей в два года. Вокально-симфоническая поэма «Колокола» была сочинена накануне трагических событий Первой мировой войны, в 1913 году, а «Всенощное бдение» – в 1915 году, в разгар не только войны, но и духовного кризиса, продемонстрировавшего тенденцию ослабления чувства патриотизма. В то же время, светское и духовное сочинения, написанные в период надвигающихся глобальных изменений жизни предреволюционной России, в полной мере отразили единые мысли, чувства и умонастроения Мастера. Не случайно в обоих шедеврах Рахманинова ощутима общность идейно-образного содержания, связанного с художественным осознанием вечных философских проблем не только жизни человечества, но и соотечественников, современников. В этих произведениях полноценно и полномасштабно отразились религиозно-философские идеи композитора о жизни и смерти, о судьбе русского народа в сложные для России исторические периоды.

Как известно, в 1913 году Рахманинов задумывал создать третью симфонию и уже разработал план своего будущего сочинения, однако присланная анонимом поэма Э. По в переводе К. Д. Бальмонта «Колокола» побудила композитора создать вокально-симфо-

ническое произведение на основе составленного им плана симфонии, предполагающего органичное сочетание «взволнованностей» оркестровой музыки и поэтического слова.

Подтверждение сказанному мы находим в записанных О. фон Риземаном воспоминаниях Сергея Рахманинова: «Я прочитал вложенные в конверт стихи и немедленно решил воспользоваться ими для задуманной симфонии с хором. Структура стихотворения требовала четырехчастной симфонии» [8, с. 143]. Действительно, текст поэмы по содержанию и образному наполнению логически соответствовал четырехчастной структуре симфонического цикла. Символическое содержание стихов Э. По в переводе К. Бальмонта позволило Сергею Васильевичу придать поэме надличностный характер. Основной идеей вокально-симфонической поэмы является обобщенный образ Человека, рожденного, чтобы умереть. В облике внеисторического типичного Человека, как правило, стираются частные, индивидуальные черты, а потому формируется образ всего человечества, его судьбы. В этом произведении композитор как никогда остро затрагивает вечные философские темы человечества: жизнь и смерть; страх и трепет перед грядущими жизненными событиями; судьба, ударам и испытаниям которой человек бессилен противостоять. В подтверждение приведем точку зрения Б. В. Асафьева: «К своей поэме “Колокола”, созданной в канун Первой империалистической войны, Рахманинов подошел вполне последовательно из всего своего круга настроенных зовов и предчувствий тревог родины. Текст Э. По оказался канвой, “словесным представителем” глубоко вкопавшихся в сознании композитора вопросов к действительности» [1, с. 365].

Масштабность и значительность замысла роднит вокально-симфоническую поэму с симфонией, поскольку метод воплощения философско-поэтической идеи предполагает отказ от виртуозных жанровых инструментальных образов. Они способствуют показу жизни человека на разных ее стадиях – от полной радужных надежд беспечной юности до гробовой доски. Четыре части поэмы словно соответствуют четырем периодам жизни человека, а колокольный звон может ассоциироваться с биением сердца. Образно об этом пишет Б. В. Асафьев: «У Рахманинова колокольность вплетена в ткань музыки, становится в самых различных окрасках, толчках, ритмоузорах, ритмогармониях уже не только выразительным средством, а раскрытием психологических состояний встревоженного человечества» [1, с. 365]. Так, в каждой части композитор использует сквозные образы-символы: «бубенчики» (1 часть), «церковный венчальный колокол» (2 часть), «набат» (3 часть), «погост» (4 часть). Отметим и то, что Рахманинов использует между частями прием *attacca*, который не только позволяет композитору усилить сквозной характер музыкальной драматургии, но и подчеркивает трансформацию светлого, полетного образа первой части в образ зловещей стихии (третья часть), а затем и в пугающий, безжизненный, мертвенно-спокойный образ четвертой части. Интересно, что в третьей части Рахманинов использует исключительно хоровую звучность без солистов, вероятно, для того, чтобы передать трагедию судьбы человечества перед всеобщим бедствием и катастрофой, в которой гибнут сотни, тысячи и миллионы людей.

Показательно, что драматургическое единство цикла достигается не только благодаря общей поэтической идее, но и с помощью тональных арок, музыкальных связей, порой тонких и завуалированных. Рахманинов не использует лейтмотивный принцип развития, что было бы традиционно для позднеромантической симфонической драматургии (напомним о «Фантастической» симфонии Г. Берлиоза). Однако мотивные, интонационные переключки, тонально-гармонические арки устанавливают ассоциативные связи между частями, что позволяет Мастеру объединить все разделы в единую сквозную композицию. Представим тональный план и имеющиеся в партитуре темповые указания с помо-

щью таблицы (см. приложение 1), где зафиксирована общая логика тонального развития и тональные взаимосвязи первого, третьего и четвертого разделов.

Большую роль в драматургии «Колоколов» играют общие сквозные мотивы и ритмо-формулы, которые словно проходят через весь цикл. Так, интонация опевания третьей ступени, строение которой можно сравнить с мотивом средневековой секвенции *Dies irae*, часто аллегорически связана с образами мертвого сна и смерти. Впервые она появляется в среднем разделе первой части, затем выступает в роли заглавной интонации второго раздела. Несколько образно завуалированной она предстает и в третьей части, в последний раз возникает в IV части в виде варианта инверсии. Часто используется Рахманиновым и мотив, состоящий из нисходящих хроматизмов. Композитор применяет его в моменты зловещей напряженности, катастрофы и траура. Например, средний раздел первой части. Во второй части живописно переданы настроения беззащитности и трепета волнения молодой невесты перед венчанием. В третьей части – образ суматохи, разгорающегося пламени. В четвертой – образ всеобщего страдания, скорби, слез.

Анализируя ритмическую сторону музыкальных тем произведения, следует отметить «сквозное развитие» триольного ритма, возможно ассоциирующегося у Мастера с трепетом, страхом, взволнованностью. Впервые триольный ритм появляется в конце первой части на словах «говорят» в контрапункте с быстрыми восходящими пассажами фортепиано, арфы и челесты. Эти триоли в сочетании с радостным звуком бубенцов и красотой русских пейзажей, открывающихся взору солиста-героя, передают образ душевного трепета. Во второй части триольный ритм уже воплощает иную взволнованность: трепет невесты перед замужеством. В третьем разделе триольный ритм напоминает о разбушевавшейся стихии пожара, крушащей все надежды и все живое на своем пути. Наконец, в финале триольный ритм олицетворяет душевный страх и трепет зрелого человека, возможно, старца-мыслителя, размышляющего о жизни и смерти.

Представляется, что через символический образ колоколов Рахманинов воплощает и заглавную идею – бессмертие России, русской культуры, русского народа, неотделимость судьбы русского человека от судьбы своего народа. Именно образ-символ колоколов тесно связан с идеей соборности.

Ощутимы параллели образно-художественного содержания «Колоколов» и духовно-концертного произведения Рахманинова «Всенощное бдение». Духовная суть сочинения предстала в художественном содержании своеобразно: молитвенная служба, словно обращенная ко всему человечеству, перекликается и с идеей соборности, столь характерной для русской культуры и философии. В самобытном произведении воплощены новаторские идеи композитора, связанные со стремлением «сплавить» особенности культовой музыки с другими жанровыми разновидностями хорового искусства. Во «Всенощном бдении» Мастер по-новому трактует жанр православного богослужения, что объясняется стремлением автора с помощью обобщенного понимания библейских текстов достичь высокого уровня художественного обобщения и философской значимости произведения. Не случайно в этом контексте прослеживается и смысловая арка с символическим содержанием поэмы «Колокола». Об этом говорит А. И. Кандинский: «"Всенощное бдение" создавалось как произведение, принадлежащее одновременно церковной и светской музыкальной культуре – по глубине и масштабности гуманистического содержания, по разнообразности и законченности эстетического облика, по строгости и свободе музыкального письма» [3, с. 5].

Безусловно, в первую очередь содержание «Всенощного бдения» связано со старозаветными и новозаветными событиями из истории христианства, а вера и единство передаются через символ Троицы. Символом единства, как проповедует христианство,

становится личность Иисуса Христа, явившегося воплощением духа (небесного начала) и плоти (земного начала). Так, в наставлениях Христа: «Бодрствуйте на всякое время и молитесь, да сподобитесь избежать всех сих будущих бедствий и предстать пред Сына Человеческого» – звучит основная идея службы «Всенощного бдения» [см.: 10, с. 3]. В то же время, воплощение образов смирения, моления и единения народа позволяет Рахманинову актуализировать эту идею для соотечественников, переживавших военное лихолетье.

Важно, что при создании «Всенощного бдения» Рахманинов оставил структуру своего образного литургического цикла практически без изменения, строго следуя церковным канонам. В целом, следование номеров в общей композиции «Всенощного бдения» можно сравнить с рядом фресок и мозаик православного храма, которые открываются взорам приходящих в него для молитвы людей. Примечателен тот факт, что Рахманинов исключил из своего сочинения три номера, возможно, не отвечавших его замыслу и драматургическому плану. К ним относятся: «Господи, воззвах к Тебе», «Сподоби, Господи» из вечерни и хвалебная песнь «Бог Господь и явился к нам» из утрени. Сделаем предположение, что композитор не использовал эти песнопения в связи с повторяющимися в сюжетной линии описаниями событий, что противоречило логике цикла с драматургией сквозного типа.

В то же время, не нарушая структуры канона богослужения, Рахманинов создает развернутую концентрическую форму, в которой взаимодействуют контрастные образы. Внутри малых циклов – вечерни и утрени – образуются отдельные малые группы номеров, объединенных общей идеей цикла. Все малые группы взаимосвязаны друг с другом и образуют целостную форму. Поясним это на схеме, в которой обозначены и взаимосвязи между малыми группами [см. приложение 2].

Так, в малые группы объединяются номера: второй и третий; с четвертого по шестой; седьмой и восьмой; девятый и десятый; одиннадцатый и двенадцатый, тринадцатый и четырнадцатый. Этому способствуют общие сквозные идеи и функции отдельных песнопений. Первая малая группа (номера 2, 3) объединена ветхозаветным сюжетом о пребывании Адама и Евы в раю и изгнании из Эдема. Другая группа (номера 4–6) объединяет части идеей смирения, в ней повествуется о добровольном пришествии Спасителя, благой вести Деве Марии, о благодарности старца Симеона за счастье увидеть и принять на свои руки Божьего Сына. В следующей малой группе (номера 7, 8) повествуется о жизни Христа на земле и Его распятии. Номера 9 и 10 объединены повествованием о воскрешении Спасителя; номера 11, 12 связаны идеей славления Богородицы и Святой Троицы. Наконец, в еще одной малой группе (номера 13, 14) повествуется о распространении учениками Христа христианских заповедей по всему миру.

Уточнить драматургические функции номеров позволяет следующая схема [см.: приложение 3]. Так, крайние номера «Приидите, поклонимся» и «Взбранной воеводе», с одной стороны, объединены идеей воздаяния хвалы Иисусу Христу и Богородице, с другой – выполняют функцию обрамления. Напомним, что в первом номере осуществляются поклоны верующих Спасителю. Последний же номер – это хвалебная песнь Деве Марии, первой просветительнице русской земли, заступнице людей и воинов.

Взаимосвязь содержания в другой паре малых циклов («Благослови, душе моя, Господа», «Блажен муж» и «Днесь спасения», «Воскрес из гроба») подтверждается общностью замыслов в христианских учениях Ветхого и Нового заветов, так как в них прослеживается вся история христианского человечества от грехопадения Адама и Евы до пришествия Спасителя и Его воскрешения после распятия.

Еще одна смысловая арка («Свете тихий», «Ныне отпускаеши», «Богородице Дево, радуйся» и «Величит душа моя Господа», «Славословие великое») объединяет молитвы славления Спасителя, Богородицы и Святой Троицы. Малая группа, включающая 11 («Величит душа моя Господа») и 12 («Славословие великое») номера, выполняет функцию кульминации всего цикла. Номер «Славословие великое», находясь в «точке золотого сечения», выражает главную христианскую мысль о триединстве Отца, Сына и Святого Духа, подчеркивая значение примирения земного и небесного в облике воплотившегося и воскреснувшего через страдания Сына Божия.

Непосредственно в центре концентрической композиции «Всенощного бдения» располагаются малые группы из 7 («Шестопсалмие») и 8 («Хвалите имя Господне») номеров, 9 («Благословен еси, Господи») и 10 («Воскресение Христово видевше») номеров. Их функция связана с развитием музыкального содержания в общей форме цикла. Важно, что эти четыре номера по смыслу связаны с сюжетом о земной жизни Христа-Богочеловека, чистого душой, который совершает благие поступки и приносит Себя в жертву во имя спасения человечества. Кульминационным номером является «Славословие великое» (номер 12), повествующее о примирении земли и неба в виде триединства Отца, Сына и Святого Духа.

Важно указать и тональные взаимосвязи с «Колоколами», которые рельефнее определяют философскую концепцию «от мрака к свету». В этом отношении не случайно использование Рахманиновым в финальном номере сочинения тональности До мажор, которая часто ассоциируется с белым светом. Таким образом композитор выражает светлую веру и надежду на скорое избавление от выпавших на долю его соотечественников испытаний, а также убежденность в возрождении национального духа России. Подчеркнем, что во «Всенощном бдении», как и в «Колоколах», одним из сквозных образов-символов утверждается колокольность, разрастающаяся от звона малых колоколов до всемирного благовеста. Особо ярко колокольность представлена в двух кульминационных номерах сочинения: «Шестопсалмие» (номер 7) и «Славословие великое» (номер 12). В них композитор с помощью исключительно хоровых приемов, особенностей тембров, фактуры, ритмических рисунков сумел показать широкий звуковой спектр колокольного звона.

Суммируя результаты предпринятого анализа, сделаем вывод: драматургическое развитие литургического цикла и вокально-симфонической поэмы основывается на философской идее «от мрака к свету», стремлении преодолеть личностное одиночество духовным всенародным единством. Символом неугасающей веры, единства и соборности русского народа является лейт-образ колокола, запечатленный Рахманиновым в хоровой и оркестровой фактурах произведений и словно олицетворяющий собой сердце России, сердце русского народа. Вера гениального музыканта в непобедимую духовную силу русского народа и русской культуры зафиксирована в интервью Мастера с американским корреспондентом Д. Ивеном: «Музыка композитора должна выражать дух страны, в которой он родился, его любовь, его веру и мысли, возникшие под впечатлением книг, картин, которые он любит. Она должна стать обобщением всего жизненного опыта композитора» [7]. Будучи ярким представителем национального искусства, Сергей Рахманинов в своем творческом наследии воплощает характерные черты «русскости», свойственные русской культуре и русской ментальности.

Примечания

1. Апетян З. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1988. – Т. 2. – 540 с.
2. Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви: в 2 т. – М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. – С. 457–459.

3. Кандинский А. И. «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков // Советская музыка. – 1991. – № 5. – С. 4–10.
4. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. – М.: Музыка, 1973. – 432 с.
5. Никитин Б. Сергей Рахманинов. Две жизни – М.: Классика – XXI, 2008. – 208 с.
6. Рахманинов С. В. Письма / под ред. З. Апетян. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1955. – 604 с.
7. Рахманинов С. В. Связь музыки с народным. – Режим доступа: www.senar.ru/articles/traditional - 03.01.2008
8. Риземан О. Сергей Рахманинов. Воспоминания. – М.: Классика – XXI, 2008. – 248 с.
9. Соколова О. И. Сергей. – М.: Музыка, 1984. – 160 с.
10. Светозарова Е. Д. Всенощное бдение. – Л., 1990. – 34 с.

Приложение 1

| № части | Название | Темп | Тональность |
|---------|--------------------------------|-----------------------|--|
| 1 часть | «Слышишь, сани мчатся в ряд» | Allegro ma non troppo | Крайний раздел: As-dur; Средний раздел: cis-moll Крайний раздел: As-dur; |
| 2 часть | «Слышишь к свадьбе зов святой» | Lento | Вступление в c-moll Крайний раздел D-dur Средний раздел: Ges-dur Крайний раздел D-dur |
| 3 часть | «Слышишь, воющий набат» | Presto | Крайний разделы: <i>f-moll</i> ; Средний раздел: h-moll Крайний разделы: <i>f-moll</i> ; |
| 4 часть | «Похоронный слышен звон» | Lento lugubre | Крайние раздел: cis-moll ; Средний раздел: <i>f-moll</i> ; Крайние раздел: cis-moll Кода: Des-dur |

Приложение 2



| № | Название | Темп | Тональность |
|----|------------------------------------|--------------------|---------------|
| 1 | «Приидите поклонимся» | Довольно скоро | d-moll |
| 2 | «Благослови, душе моя, Господи» | Умеренно | a-moll |
| 3 | «Блажен муж» | Довольно скоро | d-moll |
| 4 | «Свете тихий» | Довольно медленно | <i>c-moll</i> |
| 5 | «Ныне отпускаеши» | Медленно | b-moll |
| 6 | «Богородице Дево, радуйся» | Спокойно, не скоро | F-dur |
| 7 | «Шестопсалмие» | Не скоро | <i>c-moll</i> |
| 8 | «Хвалите имя Господне» | Не скоро | As-dur |
| 9 | «Благословен еси, Господи» | Довольно скоро | d-moll |
| 10 | «Воскресение Христово видевшее» | Не скоро | d-moll |
| 11 | «Величит душа Моя Господа» | Медленно, тягуче | g-moll |
| 12 | «Славословие великое» | Довольно скоро | <i>c-moll</i> |
| 13 | Тропарь «Днесь спасения» | Медленно | a-moll |
| 14 | Тропарь «Воскрес из гроба» | Медленно | d-moll |
| 15 | «Взбранной воеводе» | Довольно быстро | C-dur |