

С. Я. ВАРТАНОВ

*Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0002-4936-7132, varser@mail.ru*

Концепция «Сны о России» в интерпретации «Вариаций на тему Корелли» С. Рахманинова

Тема отношений с Родиной – доминанта мироощущения Рахманинова. Его последнее сочинение для фортепиано соло «Вариации на тему Корелли» оп. 42 (1931) создано в эмиграции после десятилетия творческого молчания. Навсегда отрезанный от России революцией композитор в «Вариациях...» повествует о судьбе любимой родины в XX веке, о стихии «русского бунта, бессмысленного и беспощадного». Не изменения своим прежним романтическим идеалам в сфере чувствования и лирической мелодики, Рахманинов тем не менее обнаруживает здесь неоспоримую приверженность искусству XX века. Сочинение отличает суровый аскетический колорит и особая весомость каждого звука при неоклассицистской фортепианной фактуре. Концепция «Сны о России» аргументируется автором с помощью метода концептуальной интеграции: она опирается на ассоциативное мышление, сценарный, режиссёрский подход пианиста к тексту. Базой концепции выступает богатство устойчивых семантических знаков текста, а также его интертекстуальные связи. Основой группировки цикла как драматического целого выступают различные трансформации основной темы – фолии. В поддержку концепции работает насыщенность сочинения образами смежных искусств, активное использование риторических приёмов.

Ключевые слова: фортепианская интерпретация, интеграция концепции, ассоциативный сюжет.

Для цитирования: Вартанов С. Я. Концепция «Сны о России» в интерпретации «Вариаций на тему Корелли» С. Рахманинова // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2 (31). С. 21–31. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.021-031.

SERGEI YA. VARTANOV

*Saratov State L. V. Slobodin Conservatory, Saratov, Russia
ORCID: 0000-0002-4936-7132, varser@mail.ru*

The Concept of the “Dreams about Russia” in the Interpretation of Sergei Rachmaninoff’s “Variations on a Theme of Corelli”

The theme of the relationship with his native land presents the dominant trait of Rachmaninoff’s worldview. His last composition for solo piano, the “Variations on a Theme of Corelli” opus 42 (1931) was composed at the time of his emigration after a decade of creative silence. Having been forever separated from Russia by the revolution, the composer in his Variations narrates about the fate of his beloved native land in the 20th century, about the force of the “Russian rebellion, senseless and merciless.” While not forsaking his previous romantic ideals in the sphere of feeling and lyrical melody, Rachmaninoff nonetheless discloses here an indisputable commitment to 20th century art as well. The composition may be discerned for its stern ascetic color and a special significance of each sound, along with a neoclassical piano texture. The concept of the “dreams about Russia” is rationalized by the author by means of the method of conceptual integration: it is founded on associative thinking, a scenario, and a theatrical approach on the part of the pianist towards the musical text. The basis of the concept is presented by an abundance of stable semantical signs of the musical text, as well as its intertextual connections. The foundation of the group-division of the cycle as a dramatic whole is presented by various transformations of the basic theme – a folia. The concept is aided by the saturation of images of combined art forms and an active usage of rhetorical devices in the composition.

Keywords: pianistic interpretation, integration of the concept, associative plot.

For citation: Vartanov Sergei Ya. The Concept of the “Dreams about Russia” in the Interpretation of Sergei Rachmaninoff’s “Variations on a Theme of Corelli.” *Problemy muzykal’noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 21–31. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.021-031.

Тема отношений с Родиной – доминанта мироощущения Сергея Рахманинова (далее С.Р.) – красной нитью пронизывает его творчество. Зарубежный период стал испытанием для композитора: «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остаётся желания творить, не остаётся иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний» [12, с. 131]. Однако после скитаний, концертов, принёсших ему славу пианиста номер один, С.Р. строит виллу в Швейцарии, высаживает берёзки и, наслаждаясь «Steinway & Sons», воскрешает дух Ивановки, где ему когда-то так хорошо работалось. Расширение репертуара за счёт произведений классиков и музыки XX века С.Р. использовал как «перезагрузку»: он редактирует свои опусы и создаёт шедевры, обобщающие темы его жизни. Как сказал Н. Метнер: «Темы его главных произведений суть темы его жизни – не факты жизни, а неповторимые темы неповторимой жизни» [8, с. 350].

Цель статьи – проследить концепцию (скрытую программу) «Вариаций на тему Корелли», раскрыть мысленный диалог, который С.Р. ведёт с утраченной родиной. *Судьба России – кровоточащая рана в его душе.* Мы опираемся при этом на метод интеграции концепции, представленный в публикациях автора в журнале «Проблемы музыкальной науки» [4; 5; 6], а также в монографии «Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова» [7]. Метод обобщает опыт фортепианной культуры, развивает идею С.Р. о *концепции*, стоящей во главе угла интерпретации: «...до тех пор, пока студент не сможет воссоздать основную идею сочинения... его игра будет напоминать своего рода *музыкальную мешанину*» [11, с. 232]. С.Р. предугадал идею *интертекстуальности*: «...прежде, чем мы сможем создать что-либо, хорошо бы ознакомиться с тем лучшим, что нам предшествовало... причина гигантского музыкантского взлёта [Рубинштейна и Листа. – С. В.] заключалась не в пустой скорлупе приобретённой техники. *Они знали*» [там же, с. 237].

Как отмечает Н. Валгина, «художественные тексты в литературе и в музыке устроены по законам ассоциативно-образного мышления, в котором жизненный материал преобразуется в своего рода “маленькую вселенную”, увиден-

ную глазами данного автора» [3, с. 105]. Решающую роль в этом играет воображение – способность интегрировать знаки текста в единую концепцию. Нельзя не согласиться с мнением И. Ханнанова, что музыка С.Р. – «идеальный семиотический объект. Она богата устоявшимися семантическими связями, чрезвычайно насыщена образностью смежных искусств, успешно использует самые сильные риторические приёмы. Более того, семиотика музыки Рахманинова обнаруживает то, что совсем недавно было осмыслено в музыкально-семиотической теории как экзистенциальный аспект знака... Музыкальный знак проживает свою жизнь так же, как эмоция или мысль» [15, с. 140]. Концепцией Вариаций оп. 42 мы выдвигаем «**Сны о России**»: она опирается на знаки текста, его интертекстуальные связи, а также на систему авторских ремарок.

Вариации – образец позднего стиля С.Р.: животворящая сила произведения прирастает перекличками с ценностями культуры. Об этом свойстве XX века пишет А. Шнитке: «...чем больше “культурных слоёв” в музыке, тем она тоньше. Увлечённый покорением новых областей, человек берёт с собой весь опыт прежних завоеваний <...> может быть, более всего проявляется индивидуальность художника в той бесстрашной открытости чужим воздействиям, когда всё извне приходящее становится своим, подчиняясь неуловимому субстрату индивидуального, который окрашивает всё, к чему рука художника прикасается» [16, с. 163].

Корелли отнюдь не первым обратился к фолии, возникшей в эпоху барокко. С.Р. воссоздаёт в фолии глубинные прототипы жанра: сочетание похоронного ритуала сарабанды с безумной экспрессией (*фолия* в пер. буквально «безумие»). Фолия навеяна также древней легендой о монахе, который влюбился в девушку и нарушил обет безбрачия. В результате он стал отверженным и был обречён на самоубийство, поскольку для него в равной степени невозможно было ни соединение с предметом чувства, ни возвращение к монашеской жизни. В Вариациях С.Р. сравнивает себя с монахом, которому суждено окончить дни вдали от горячо любимой родины – прежняя Россия исчезла безвозвратно. Важна также параллель Вариаций оп. 42 с оперой С.Р. «Франческа да Римини» на сюжет «Божественной комедии» Данте: в кульминации Вариаций звучит мотив теней Паоло и Франчески: «Нет более великой скорби



в мире, / Как вспоминать о времени счастливом / в несчастьи». В мелодии темы фолии явно интонационное родство со знаменным распевом, а также с темой Третьего фортепианного концерта *d moll* в той же тональности – таким образом, Вариации включаются в ряд сокровенных опусов в собрании текстов С.Р.: Первая симфония и Элегическое трио № 2, Первая соната оп. 28 и Третий концерт оп. 30.

Опыт мировой культуры позволяет С.Р. расширить поле смыслов, подчеркнуть индивидуальную трактовку жанра.

Эпоха барокко. Ф. Куперен в Сюите № 13 выстраивает на тему фолии цикл из 12 вариаций: «Французские фолии, или Маски домино» («Les folies françoises, ou Les dominos»). Тема здесь – 1-й куплет в череде карнавальных сцен-портретов – имеет заголовок: «La Virginite, “Девственная – под маской домино невидимого (прозрачного) цвета”». Лёгкой «девической» грации чужды тяжёлые 2-е доли фолии – они отмечены лишь мягкими «приседаниями» в началах фраз.

Эпоха классицизма. Бетховен для С.Р. – образец для композиций: «Вчера вечером слыхал в великолепном исполнении 9-ю симфонию Бетховена. Что-нибудь лучше этой симфонии никто никогда не напишет» [11, с. 447]. Цикл Бетховена «32 Вариации» («коронка» репертуара С.Р.) – важнейший прототип оп. 42.

Эпоха романтизма. Лист в «Испанской рапсодии» заострил контраст жизнерадостной хоты и мистической фолии: её демонизм подчёркнут зловещими *marcato*, одноголосием басов, пружиной ритма взлётов тират, клиньями *staccato*.

Пианизм XX века. Вместо типичной романтической фактуры и широкой мелодии С.Р. является в оп. 42 образец позднего стиля, неоклассицизма: аскетичность фактуры, лаконичность мотивов, весомость каждого звука. Ревнивый наблюдатель С.Р., Прокофьев, был явно озадачен и отмечал: «...вариации на тему Корелли, очень приличные и, вероятно, пригодные для старших классов консерватории. Но это, конечно, не прежний Рахманинов Второго и Третьего концертов» [14, с. 287].

Сегментация текста соответствует концепции «Снов о России». Их сцены – «Россия и Европа», «Россия и Азия», «Россия и Восток», «Образ России из эмигрантского далёка», «Профанация образа России», «Эпитафия России» –

показывают: С.Р., страстно любящий свою утраченную родину и страдающий от её трагедии, пытается осмысливать историю и судьбу России от старины до XX века в единстве. Структура Вариаций состоит из пяти витков спирали, развитие в каждом идёт от *созерцания к действию*. Сфера *созерцания* – Тема и её явления в началах каждого витка – олицетворение священного для автора образа Родины. Сфера *действия* – активность деструктивных сил: образы нарушения, стихия «русского бунта, бессмысленного и беспощадного» (А. Пушкин), погрузившая страну в пучину братоубийственной войны. *Созерцание* в Коде – эпитафия России: не случайно Солженицын оценивал соотношение СССР и России как «убийцы и убитого». Сценарное членение текста Вариаций отражает таблица.

Таблица. Сценарный план

Созерцание	Действие
Theme. Andante cantabile	I. Poco più mosso II. L'istesso tempo III. Tempo di Menuetto
IV. Andante	V. Allegro marcato VI. L'istesso tempo VII. Vivace
VIII. Adagio misterioso	IX. Un poco più mosso X. Allegro scherzando XI. Allegro vivace XII. L'istesso tempo XIII. Agitato
Intermezzo. A tempo rubato	XVI. Allegro vivace
XIV. Andante (come prima)	XVII. Menno mosso
XV. L'istesso tempo	XVIII. Allegro con brio
Coda. Andante	XIX. Piu mosso. Agitato XX. Piu mosso

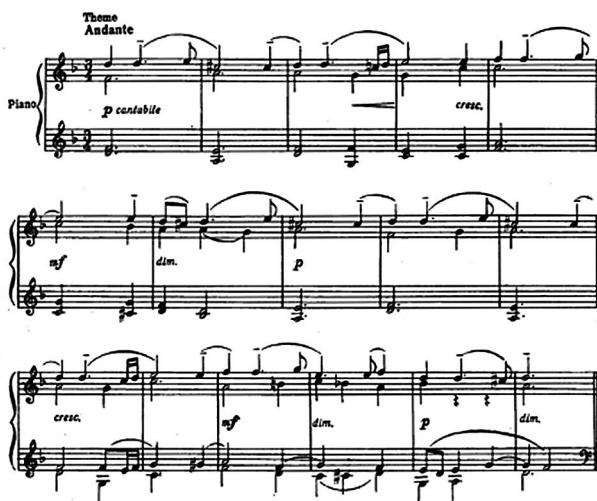
Сон первый: Россия и Европа

Theme. Andante cantabile. Тема в оп. 42 занимает исключительное место, выступая образом Родины. Для С.Р. фолия – не столько барочная ария, сколько русская протяжная песня, близкая знаменным распевам. Как и тема Концерта оп. 30, она выступает духовным стержнем сочинения и также является сквозной, её трансформации становятся центром притяжения. Ряд

секвенций коротких мотивов чудесно соединяется в единую мелодию (пример № 1). Авторские ремарки *Andante, piano cantabile* ориентируют на вокальное произношение: С. Р. говорит о теме Концерта оп. 30, что он «хотел «спеть» мелодию на ф-но, как её поют певцы, и найти подходящее, вернее, не заглушающее это «пение» сопровождение. Вот и всё!» [12, с. 380].

Пример № 1

С. Рахманинов. Вариации на тему Корелли оп. 42. Тема



Уже в теме претворяется идея цикла: внутренний конфликт влюблённого монаха (*alter ego* автора) угадывается в контрасте жанров; хорал баса – символ аскетического служения, экспрессия мелодии – трагическая безнадёжность чувства. Повторение восьмитакта темы порождает вопросно-ответную структуру, позволяет полнее обрисовать состояние героя. Первый восьмитакт с подъёмом и спадом, с вопрошанием *D* в конце воспринимается как метафора надежды. Активное *crescendo* во втором восьмитakte доходит до кульминации (такт 14) – но здесь С. Р. свободно преломляет идею Бетховена из цикла «32 вариации» – *приём перепада*. Он совершается средствами не динамики и фактуры, но гармонии. После тоники *T* (такт 6) провал в субдоминанту *S* звучит как знак краха надежды, отказа от мечты (пример № 2).

Пример № 2

Л. ван Бетховен. 32 вариации. Тема

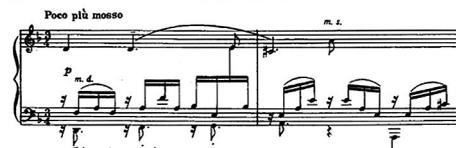


Вообще цикл «32 вариации» Бетховена – важнейшая модель интертекста Вариаций оп. 42, хотя у С. Р. нет идеи борьбы баса и мелодии в восьмитактном *ostinato* (подробнее см.: [7, с. 216–230]). Однако налицо общность внутреннего лексикона. Знаки семантики темы проецируются на вариации: а) ритмоформула *Sarabanda* – *Folia* с ритуальной остановкой на второй доле такта; б) перелом в кульминации такта 6, обозначающий точку невозврата, подчёркнут *приёмом перепада*; в) С. Р., вслед за Бетховеном, использует *ритмоформулу судьбы*, в оп. 42 – в вариации XI (в цикле «32 вариации» – IV, XXV).

Не менее важен для С. Р. интертекст с «Крейслерианой»: в Вариациях оп. 42, подобно циклу Шумана, движущая сила «ритмического сюжета» – становление ритмоформулы сицилианы. В «Крейслериане» она в двухдольном размере (6/8), её появление (№ 6) после пунктиров предыдущих номеров символизирует прорыв в стихию полётности; в finale (№ 8) она доминирует, выступает метафорой поэтического воспарения Иоганна Крейслера над убогой реальностью жизни. В Вариациях оп. 42 сицилиана в трёхдольном размере (9/8) впервые появляется в *Agitato* скользящей XIII вариации. В заключительной кульминации XVIII–XIX–XX вариаций сицилиана становится знаком тотальной катастрофы.

Var. I. Poco più mosso (Россия и Европа). Созерцание темы сменяется действием: мелодия парит над фактурой в духе «Песен без слов». Осознание особой ценности мелодии европейские романтики XIX века отождествляли с приоритетом индивидуального сознания. Шуберт, Мендельсон, Шуман заложили традиции вокальной трактовки инструмента; С. Р., вслед за Листом, ради господства свободной мелодии сдвигает басы и «баркарольные» фигурации на слабые доли (пример № 3; далее – примеры из Вариаций на тему Корелли оп. 42 С. Рахманинова).

Пример № 3 С. Рахманинов.
Вариации на тему Корелли оп. 42.
Вариация 1





Var. II. L'istesso tempo. С.Р. воздаёт дань уважения французским клавесинистам: «Кукушка» Л. Дакена – один из его «бисов». С высоты пианизма XX века С.Р. обогащает кукование птицы полифоническими эффектами и утончённым колоритом – заостряет контраст штрихов *staccato* в крайних голосах (сопрано и бас) и *tenuto* в средних (альт и тенор), вносит изысканную динамику: *piano leggiero* (первый восьмитакт), *pp sempre leggiero* (второй) (пример № 4).

Пример № 4



Вариация 2

Var. III. Tempo di Menuetto. Однако Европа это не только высокая культура, но и проблема отношения народа и власти. С.Р., как и в Прелюдии оп. 23 № 4, для воплощения своих самых мрачных мыслей избирает французский танец галантной эпохи (пример № 5). Эта метафора позволяет сравнить судьбы России и Франции конца XVIII века и кануна революции, когда социальное расслоение достигло максимума, а символом отрешённости власти от народа стала фраза Марии-Антуанетты «Если у них нет хлеба, пусть едят пирожные!» Королева окончила жизнь на гильотине.

Пример № 5



Вариация 3

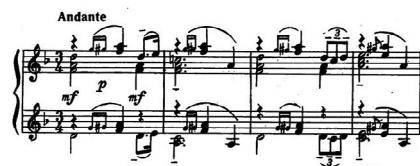
В мистических ночных перекличках мотивов-зовов в далёких регистрах спорят две силы – грозные наскоки и тревожные торможения, а за ними – извечные русские вопросы: «Что делать? Кто виноват?». Движение упирается в тупики остановок, в коих – вопрошания о судьбах России.

Для воплощения стихии «русского бунта, бессмысленного и беспощадного», и агрессии С.Р. избирает сферу мрачной склерозности – подобия «пляски смерти».

Сон второй: Россия и Азия – нашествие Батыя

Var. IV. Andante. Вариация выступает темой следующего круга: её спокойствие и чистота воссоздают православную соборность, иконописный лик России в духе фресок Андрея Рублёва. Такие ассоциации навеяны свечением золочёного нимба – эффектом эха в верхнем регистре – над строгим хоралом темы (пример № 6).

Пример № 6



Вариация 4

Var. V. Allegro marcato. Грозное вторжение *pp/f* разрушает идеальный мир. Два контрастных плана вариации – возглашения *forte* колокольных аккордов православного хорала и токкатная стихия фигураций *marcato* – ассоциируются с агрессией враждебного чуждого мира (пример № 7). Татаро-монгольское иго на века ввергло Россию в ступор застоя, раздробленная страна оказалась не готовой к борьбе.

Пример № 7



Вариация 5

Var. VI. L'istesso tempo. Доминирует стремительное токкатное движение, в цепкости артикуляции *leggiero e staccato* в *piano* узнаются образы нашествия: летучая конница татаро-монгольских орд, не встречая отпора, порабощает страну (пример № 8).

Пример № 8



Вариация 6

Var. VII. Vivace. Знаком нашествия становится пламя пожарищ, символом бедствия – призывный колокольный набат *ff*. После сухой графики здесь буйство красок: колокольные басы на педали образуют волны звуковых вибраций *laissez vibrer*, смешивают гармонии, над пространством плывут стоны мелодических мотивов (пример № 9). Здесь несомненны арки с III частью симфонической поэмы «Колокола» на слова Э. По (перевод К. Баль蒙та) – мистерии колокольных звонов: Слышишь, воющий набат, / Точно стонет медный ад! / Эти звуки, в дикой муке, сказку ужасов твердят.

Пример № 9



Вариация 7

Var. IX. Un poco più mosso. Вариация показывает, что С. Р. болезненно воспринимает искажение облика России: подобные наплывы гармоний на бас-педали часто связаны у него с образами смерти: «Остров мёртвых», XVII вариация Рапсодии на тему Паганини. Здесь нет покоя небытия: стоны, муки и отчаяние Дантова ада спорят со страстной жаждой жизни. В контрасте *ostinato* стонущих басов и трепетных восхождений в мелодии, упирающихся в препирату, слышится антитеза жизни и смерти – непримиримых и неразрывно сопряжённых начал (пример № 11).

Пример № 11

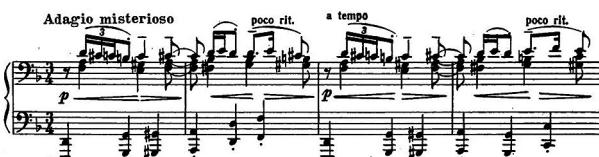


Вариация 9

Сон третий: Россия и Восток

Var. VIII. Adagio misterioso. Вариация отделена контрастом перепада *ff/p* – как тема третьего круга, воссозидающая «восточную ипостась» облика родины. Известно, что Россия ассимилировала нравы захватчиков: они пустили глубокие корни со времён нашествия – европейское и азиатское выступают рука об руку в менталитете страны. С. Р. разделял точку зрения Г. Кайзерлинга: «Русские – это великий народ не потому, что они славяне, но из-за силы, влитой в них монгольской кровью, которой лишены другие славянские племена. В результате такого смешения возникло великолепное сочетание тонкой духовности и властной силы, которое делает русский народ столь великим» [10, с. 178]. С. Р. передаёт мир Востока через прихотливость мелодики и ритмики, грацию синкоп и ориентализмы (пример № 10).

Пример № 10



Вариация 8

Var. X. Allegro scherzando. Внезапное вторжение токкатности возвращает зловещую скерцозность – это знак стихии «русского бунта, бессмысленного и беспощадного». Поначалу игровое состояние, как бы шутка, вскоре обрачивается яростным натиском сил зла: борьба идёт не на жизнь, а на смерть (пример № 12).

Пример № 12



Вариация 10

Var. XI. Allegro vivace. Передать колоссальный накал борьбы С. Р. помогает «ритмоформула судьбы»: её грозные возглашения на *forte* – Рубикон, переход через который делает невозможным обратный поворот событий (пример № 13). Бетховен в «32 вариациях» также использует её в узловых моментах: Var. IV–V–VI, XXIV–XXV.

Пример № 13



Вариация 11



С.Р. не питал иллюзий относительно судьбы родины, он писал: «Почти с самого начала революции я понял, что она пошла по неправильному пути. Уже в марте 1917 года я решил покинуть Россию... Как только я ближе столкнулся с теми людьми, которые взяли в свои руки судьбу нашего народа и всей нашей страны, я с ужасающей ясностью увидел, что это начало конца, который наполнит действительность ужасами. Анархия, царившая вокруг, безжалостное выкорчёвывание всех основ искусства, бессмысленное уничтожение всех возможностей его восстановления не оставляли надежды на нормальную жизнь в России. Напрасно я пытался найти для себя и своей семьи лазейку в этом “шабаше ведьм”» [10, с. 155].

Var. XII. L'isteso tempo. Два контрастных пла-
на вариаций вызывают ассоциации с двумя гра-
нями «русского бунта»: с одной стороны, злое *f*,
molto marcato – тяжёлый топот сапог «гряду-
щего хама», с другой – мистические зовы *piano*
legato – виноватая оглядка на поруганные ре-
лигиозные святыни, вековечные устои (пример
№ 14).

Пример № 14



Var. XIII. Agitato. Первое появление ритмоформулы сицилианы, определяющее дальнейшее развитие сюжета. Традиции этого жанра в фортепианной литературе: у Бетховена она связана с празднично-танцевальной стихией (Седьмая симфония, I часть; Концерт № 5, финал); Шуман воплощает в сицилиане стихию фантазийности (Симфонические этюды, № 5; «Крейслериана», № 6, № 8). В оп. 42 сицилиана выступает метафорой сил зла, однако первое появление маскирует её суть вкрадчивостью танца на *piano* (пример № 15). Это образ соблазна, искушения – быть может, заманчивых социальных идей: свободы, равенства, братства – войны мира хижин против дворцов. Однако искажение этих идей обернулось трагедией России – поэтому, по за-

мыслу С. Р., сицилиана превращается в символ торжествующего зла.

Пример № 15

Вариация 13

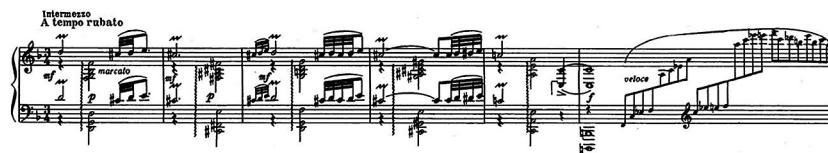


Сон четвёртый: образ России из эмигрантского далёка

Блок тематически насыщенной музыки чистого созерцания С.Р. помещает перед сценой финальной катастрофы. Чтобы подчеркнуть его значение, автор нарушает череду вариаций – вводит жанр интермеццо, свободного размышления.

Intermezzo. A tempo rubato. Как бы в импровизации многократно обыгрываются интонации темы – словно С.Р. воссоздаёт процесс мучительного поиска образа утраченной Родины (пример № 16). Образ «памяти сердца» имеет интертекст – аккомпанированный речитатив в романсе оп. 4 «Не пой, красавица» на стихи А. Пушкина: «Не пой, красавица, при мне / Ты песен Грузии печальной: / Напоминают мне оне / Другую жизнь и берег дальний».

Пример № 16



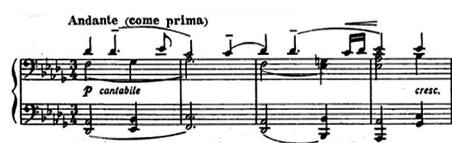
Жанр этого потрясающего лирического отступления – элегия, за которой стоит драма разбитого сердца. Музыка чарующей красоты одновременно является высокий образец фортепианной партитуры, её планы требуют дифференциации. Речитативы в мелодии *marcato* нуждаются в экспрессивной насыщенности звучания; тихие инструментальные переборы *arpeggiato piano* (арфа, лира) оттеняют сладостные томления гармоний; стремительные пассажи каденций *veloce* взлетают в заоблач-

ные выси, словно в попытке увидеть родные просторы.

Мысль автора неотступно ищет выход – и находит его в воображаемом фантастическом путешествии в прошлое. Аналогичное состояние ностальгии выразил И. Бунин в рассказе «Поздний час» (1938) из сборника «Тёмные аллеи», описывая, как герой совершает мысленное путешествие в родные, до боли знакомые с детства места: «Ах, как давно я не был там, сказал я себе. С девятнадцати лет. Жил когда-то в России, чувствовал её своей, имел полную свободу разъезжать куда угодно, и не велик был труд проехать какие-нибудь триста вёрст. А всё не ехал, всё откладывал. И шли, проходили годы, десятилетия. Но вот уже нельзя больше откладывать: или теперь, или никогда. Надо пользоваться единственным и последним случаем, благо час поздний и никто не встретит меня» [2, с. 37].

Var. XIV. Andante (come prima). Холодная красота хорала темы в *Des dur, cantabile* сродни безмолвию заснеженного пространства (пример № 17). Это взгляд на Россию издалека: образ родины законсервирован в душе изгнаника, не знающего «иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний» (С. Р.).

Пример № 17



Вариация 14

Пример № 18



Вариация 15

Сон пятый: профанация образа России, сползание в пучину братоубийства

Var. XVI. Allegro vivace. Возвращается зловещая скерцозность – стихия «русского бунта». Агрессивные наскоки пассажей на хоральные гармонии аккордов (вековые устои) становятся всё более дерзкими. В аккордах, раскачивающихся с возрастающей амплитудой, воспроизводятся ритмичные уханья солдат, раскачивающих таран для разрушения ворот при штурме осаждённых крепостей (пример № 19).

Пример № 19

Вариация 16



Var. XVII. Meno mosso. Впервые в цикле тематический материал (Россия) теряет значение священного символа! Мелодия сохраняет интонации темы, но утрачивает стройность хорала – десакрализуется, профанируется, скатывается в низкие регистры под пританцовывающее гитарное бренчание аккомпанемента (пример № 20).

Пример № 20

Вариация 17



Var. XV. L'istesso tempo. Парадоксальное сочетание призрачно-ледяного оцепенения *Des dur* с жанром колыбельной, символом материнской любви! Хрупкая, едва колышущаяся мелодия *dolcissimo* выплывает на волнообразных триолях аккомпанемента – заповедная грань неуловимого облика родины (пример № 18).

Пример № 18

Вариация 15

Завершающий же четырёхтакт *Poco meno mosso* играет двойную роль: даёт представление о весьма жалком окончании эпохи «Руси уходящей» и передаёт насторожённое ожидание неведомого будущего затаившейся огромной страны.

Var. XVIII. Allegro con brio. Вторжение *p/f* – знак воцарения новой власти в России, абсолютно уверовавшей в свою силу, подмявшей всякое право. Ритмоформула сицилианы становится символом тоталитаризма: *ostinato* её ритма ассоциируется с фанатической единой волей, раскрутившей маховик гражданской войны (пример № 21). Духовенство, дворянство, крестьяне-кулаки (а это почти половина



общества!) объявлены классовыми врагами. Сицилиана здесь ассоциируется не с «Крейслерианой» Шумана, а с «Полётом валькирий» Вагнера – гимном гитлеровских люфтваффе.

Пример № 21



Var. XIX. Piu mosso. Agitato. Затаённое возбуждение *p* и *staccato* в низком регистре и во все вызывает гротесковые ассоциации: ЧК не дремлет, а бдит, рыщет в поисках «контры» – звучание напоминает фырканье злобных собак-ищеек (пример № 22).

Пример № 22



Резким контрастом сухому *staccato* становится новый раздел: фигурации на смешивающей педали в духе сцен Ада из Сонаты «По прочтении Данте» Листа (также пьеса репертуара С. Р.) заполняют всё пространство клавиатуры. В библейской картине разливанного моря крови в гигантском нарастании С. Р. использует мотивы хорала Баха «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» (пример № 23).

Пример № 23



Заключение вариации – волны нисходящих пассажей аккордов – представляет автоцитату хроматических вихрей Ада в окончании оперы С. Р. «Франческа да Римини», (пример № 24).

Вариация 18

Пример № 24



Вариация 19

Var. XX. Piu mosso. Кульминация в заключительной вариации становится вровень с такими картинами неравной борьбы сил жизни и смерти у С. Р., как «Остров мёртвых», «Колокол». Отображение конца света в летящих пассажах октав и скачков сравнимо с «Четырьмя всадниками Апокалипсиса» Дюрера или со вздывающимися крыльями драконов, в три взмаха покрывающих всё пространство (пример № 25). Так воспринял С. Р. нечисть, поразившую страну: диктатура несёт смерть, вырождение культуры, конец русской истории.

Пример № 25



Вариация 20

В гигантских волнах сшибаются две силы: хоральные аккорды – трубы Апокалипсиса, прорезающие пространство, и взмахи крыльев дракона сицилианы – знак тоталитаризма. Тоника *d moll* означает конец борьбы: хорал повержен, провалился в басы – сицилиана торжествует, сохраняет силу *ff*.

Сон шестой: эпитафия России

Coda. Andante. «Россия, которую мы потеряли». Кода возвращает состояние созерцания, однако вместо темы звучит скорбная элегия, постлюдия-эпитафия: «Разбилось лишь сердце моё». В коде явная перекличка с *Intermezzo* среднего раздела, но вместо *tempo rubato* движение здесь приобретает траурный характер. И снова взаимодействие трёх планов партитуры: незыблемый тонический органный пункт в басу – символ стоической выдержки перед непоправимостью случившегося, волнообразные триоли в аккомпанементе, передающие эмоциональный накал переживания, и череда порывов восхождений

в мелодии, подобная обречённым попыткам героя унастись вслед за несбывшейся мечтой. Среди минора единожды, на недосягаемо высокой тихой кульминации звучит *D dur* (такт 5) – как нечаянный проблеск солнца, на миг осветивший безрадостный пейзаж (пример № 26). Это «последнее прости» России.

Пример № 26



Последний четырёхтакт возвращает аскетический хорал «темы Корелли» – завершая линию легенды о влюблённом монахе. Невозможность соединения с объектом любви и возвращения к прежней жизни заставляет его принять смерть – музыка в последнем *pp* нисходит в тишину вечности.

Заключение

Познание сочинения исполнителями отличается от традиционного музыкознания: им необходимо образно-картинное, сценарное мышление. Творчество С. Р. – пианиста и композитора, автора опер и романсов, программных симфонических поэм – показывает сценичность мышления автора, который признавался: «В процессе сочинения мне очень помогают впечатления от только что прочитанного (книги, стихотворения), от прекрасной картины. Иногда я пытаюсь выразить в звуках определённую идею или какую-то историю, не указывая источник моего вдохновения. Но всё это не значит, что я пишу программную

музыку. И так как источник моего вдохновения остаётся другим неизвестен, публика может слушать мою музыку совершенно независимо ни от чего. Но я нахожу, что музыкальные идеи рождаются во мне с большей лёгкостью под влиянием определённых внемузыкальных впечатлений» [11, с. 147]. Сама идея концепции (скрытой программы) предложена С. Р., который тяготел к программности, хотя часто уклонялся от её объявления (Этюды-картины, Соната № 1). Поэтому нам близка точка зрения И. Ханнанова, утверждающего, что С. Р. исповедовал поэтику эмоциональной правды:

«Если попытаться найти один аспект музыки Рахманинова, наиболее ценный для каждого исполнителя и слушателя и наиболее специфичный для русской музыкальной духовности, то этим аспектом будет идея музыкальной правды» [15, с. 32]. Предложенная концепция Вариаций следует эмоциональной правде: С. Р. до конца жизни болел душою за родину, протестовал против диктатуры, но поддерживал многих русских музыкантов в России и за рубежом (посылками, гонорарами), помогал стране в войне с гитлеровской Германией. Вариации оп. 42 – духовное завещание композитора.

Исполнитель, который лепит пластический текст оп. 42 на клавиатуре, получает бесценное преимущество: возможность осознать тончайшие нюансы партитуры, множество слоёв интертекста, сформировать индивидуальную концепцию. Она является результатом озарения, духовного родства и любви – самоидентификации с миром композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бородин Б. Б. Сны о России // Музыкальная академия. 2003. № 3. С.178–183.
2. Бунин И. А. Собр. соч. В 9 т. Т. 7. М.: Худож. лит-ра, 1966. 543 с.
3. Валгина Н. С. Теория текста: учеб. пособие. М.: Мир книги, 1998. 210 с.
4. Вартанов С. Я. Знаковая семантика и интеграция концепции в фортепианной интерпретации // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 4. С. 49–57.
5. Вартанов С. Я. Концептуальная интеграция и педальная идея // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 1 (8). С. 231–238.
6. Вартанов С. Я. Концепция в фортепианной интерпретации // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 1 (4). С. 40–48.
7. Вартанов С. Я. Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова. М.: Композитор, 2013. 584 с.
8. Воспоминания о Рахманинове. В 2 т. Т. 2 / сост., ред., comment. и предисл. З. Апетян. М.: Музыка, 1974. 576 с.



9. Демченко А. И. Позднее творчество С. В. Рахманинова // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1. С. 134–140.
10. Рахманинов С. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Классика-XXI, 2008. 248 с.
11. Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 1. М.: Сов. композитор, 1978. 648 с.
12. Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 3. М.: Сов. композитор, 1980. 576 с.
13. Сенков С. Е. С. В. Рахманинов: сб. ст. / Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка». Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2013. 134 с.
14. С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М.: Музгиз, 1961. 708 с.
15. Ханнанов И. Д. Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. М.: Композитор, 2011. 288 с.
16. Шнитке А. Г. Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004. 408 с.

Об авторе:

Вартанов Сергей Яковлевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (410012, г. Саратов Россия), ORCID: 0000-0002-4936-7132, varser@mail.ru

REFLECTIONS

1. Borodin B. B. Sny o Rossii [Dreams about Russia]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2003. No. 3, pp. 178–183.
2. Bunin I. A. *Sobr. soch. V 9 t. T. 7* [Collected Works in 9 Volumes, Volume 7]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1966. 543 p.
3. Valgina N. S. *Teoriya teksta: ucheb. posobie* [The Theory of Text: A Textbook]. Moscow: Mir knigi, 1998. 210 p.
4. Vartanov S. Ya. Sign Semantics and the Integration of Conception in Interpretation on the Piano. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2015. No. 4, pp. 49–57.
5. Vartanov S. Ya. Conceptual Integration and the Idea of Pedalization. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2011. No. 1 (8), pp. 231–238.
6. Vartanov S. Ya. The Concept as the Category of Interpretation of Piano Music. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2009. No. 1 (4), pp. 40–48.
7. Vartanov S. Ya. *Konseptsiya v fortepiannoy interpretatsii: pod znakom Franza Lista i Sergeya Rakhmaninova* [The Concept in Piano Interpretation: under the Sign of Franz Liszt and Sergei Rachmaninoff]. Moscow: Kompositor, 2013. 584 p.
8. *Vospominaniya o Rakhmaninove. V 2 t. T. 2* [Memoirs about Rachmaninoff in 2 Volumes, Volume 2]. Comp., ed., comment. and pref. Z. Apetyan. Moscow: Muzyka, 1974. 576 p.
9. Demchenko A. I. The Music of Sergei Rachmaninoff's Late Period. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2013. No. 2, pp. 134–140.
10. Rakhmaninov S. *Vospominaniya, zapisанные Оскаром фон Риземаном* [Memoirs, Recorded by Oskar von Rizeman]. Moscow: Klassika-XXI, 2008. 248 p.
11. Rakhmaninov S. V. *Literaturnoe nasledie. V 3 t. T. 1* [Literary Heritage in 3 Volumes, Volume 1]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 648 p.
12. Rakhmaninov S. V. *Literaturnoe nasledie. V 3 t. T. 3* [Literary Heritage in 3 Volumes, Volume 3]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 576 p.
13. Senkov S. E. S. V. Rakhmaninov: sbornik statey [Sergei Rachmaninoff: A Compilation of Articles]. Museum-Estate of Sergei Rachmaninoff “Ivanovka”. Tambov: R. V. Pershin Publishing House, 2013. 134 p.
14. S. S. Prokof'ev. *Materialy, dokumenty, vospominaniya* [Sergei Prokofiev. Materials, Documents, Memoirs]. Moscow: Muzgiz, 1961. 708 p.
15. Khannanov I. D. *Musika Sergeya Rakhmaninova: sem' muzykal'no-teoreticheskikh etyudov* [The Music of Sergei Rachmaninoff: Seven Musical and Theoretical Studies]. Moscow: Kompozitor, 2011. 288 p.
16. Shnitke A. G. *Stat'i o muzyke* [Alfred Schnittke. Articles about Music]. Moscow: Kompozitor, 2004. 408 p.

About the author:

Sergei Ya. Vartanov, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Piano Major Department, Saratov State L. V. Slobin Conservatory (410012, Saratov, Russia), ORCID: 0000-0002-4936-7132, varser@mail.ru