



*Искусствоведение*

**УДК 78.071.1**

**А.А. Чернышев**

**Чернышев Александр Александрович**, профессор кафедры фортепиано Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: mgavrilova416@gmail.com

## **ВТОРАЯ СОНАТА С.В. РАХМАНИНОВА.**

### **ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ОБРАЗНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ**

В статье рассмотрены самобытные черты сонаты b-moll Сергея Васильевича Рахманинова, история ее создания, реакция музыкальной критики и художественные образы произведения как символы исторической эпохи России начала XX века.

**Ключевые слова:** Рахманинов, Вторая соната, колокола, образные символы.

**A.A. Chernyshev**

**Chernyshev Aleksandr Aleksandrovich**, professor of piano department of the Krasnodar state institute of culture, (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail:mgavrilova416@gmail.com

## **THE SECOND SONATA BY S.V. RACHMANINOV.**

### **HISTORY OF CREATION AND FIGURATIVE CHARACTERISTICS**

In the article distinctive features of the sonata of b-moll of Sergey Vasilyevich Rachmaninov, the history of its creation, reaction of musical criticism and artistic

images of the work as symbols of a historical era of Russia of the beginning of the 20th century are considered.

**Keywords:** Rachmaninov, the Second sonata, bells, figurative symbols.

*Я – русский композитор, и моя  
Родина наложила отпечаток  
на мой характер и взгляды.*

*Моя музыка – это плод  
моего характера, и потому  
это русская музыка.*

*С.В. Рахманинов*

К монументальным и широким по замыслу произведениям, затрагивающим основные вопросы человеческого бытия, принадлежит Вторая фортепианная соната b-moll С.В. Рахманинова, в которой глубина переживаний и напряженность ищущей мысли соединяется с ярким лирическим пафосом и беспокойством эмоционального тона. Написанная в середине 1913 года, после того, как была окончена поэма «Колокола», соната помечена в порядковом обозначении сочинений Рахманинова следующим за поэмой опусом 36. Это начало нового периода в творчестве Рахманинова, который совпадает с общим глубоким переломом в русской художественной культуре на рубеже десятилетий, когда, как писала А. Ахматова в «Поэме без героя»: «Начинался настоящий, не календарный XX век» [1, с.18], выдвигались новые течения, в значительной мере определившие пути не только нашего отечественного, но и мирового искусства на протяжении большого исторического отрезка времени.

В музыкознании давно уже преодолено представление о С.В. Рахманинове как о художнике консервативного образа мысли, стоявшем

в стороне от всего нового, что возникало в современном ему искусстве, и оставшемся неизменным на протяжении всей своей жизни. Если его основные эстетические позиции, унаследованные им от великих русских предшественников и вообще – от музыкальной классики XIX века, были достаточно простыми и устойчивыми, то это отнюдь не делало его глухим к окружающему. Следуя велениям времени, он постоянно ставил перед собой новые задачи и искал новые средства для их решения. В.В.Протопопов в работе о позднем симфоническом творчестве Рахманинова отмечал новые качества уже в его произведениях 1910-х годов по сравнению с сочинениями предшествующего десятилетия. Ряд критиков обращал внимание на изменения не только в манере музыкального письма, но и во внутреннем строе музыки некоторых произведений. Одни с сожалением писали об утрате прежней лирической мягкости выражения, другие, напротив, видели в появившейся эмоциональной сдержанности, сосредоточенности и углубленности мысли признаки возросшей творческой зрелости. «Пора признать, – писал один из критиков, – что духовная связь творчества Рахманинова с Чайковским окончательно порвалась и что перед нами встает во весь рост новое, никакому кумиру не закрепощенное» [7, с. 135].

Говоря об истории создания Второй сонаты С.В.Рахманинова, стоит упомянуть некоторые события.

1 декабря 1912 года прошло с огромным, небывалым успехом последнее выступление Рахманинова в концертном сезоне. Спустя несколько дней он уехал за границу. После короткой остановки в Берлине он направился в Швейцарию, где месяц отдыхал в курортной местности Ароза, оттуда в начале 1913-го года переехал в Рим. Здесь он принимается за новую большую творческую работу – поэму для симфонического оркестра, хора и солистов «Колокола» на стихи Э. По в переводе К.Д. Бальмонта. Одновременно обдумывалась и сочинялась в эскизах Вторая фортепианная соната. Оба эти сочинения были полностью завершены им уже в России. Партитура «Колоколов» была написана в Ивановке в течение июня и июля,

соната закончена уже в Москве 13 сентября 1913 года. Она посвящена Матвеем Леонтьевичем Пресману (1870–1941) – другу Рахманинова еще со времен учебы у Н.С. Зверева. Вероятно, посвятив сонату Пресману, композитор хотел таким образом поддержать своего друга и соратника в трудную минуту. Дело в том, что с 1909 года Рахманинов являлся помощником председателя Главной дирекции РМО. Многие предложения Рахманинова по повышению уровня музыкального образования наталкивались на косность и равнодушие дирекции. Однако толчком к решению Рахманинова оставить этот пост, была несправедливость, допущенная в отношении М.А. Пресмана, который с 1896 года в течение 16 лет был директором музыкальных классов отделения РМО в г. Ростове-на-Дону. Несогласный с его увольнением, Рахманинов подал в 1912 году в отставку.

В начале следующего сезона Рахманинов вновь совершил большую концертную поездку по стране, дав в течение месяца более двадцати концертов в разных городах. Программа его выступлений была в основном одна и та же, включая только что оконченную Вторую сонату и ряд менее крупных сочинений. В конце ноября 1913 года состоялось два выступления Рахманинова в петербургских концертах Зилоти: односольное (23 ноября), другое – в качестве дирижера в авторском симфоническом вечере (30 ноября). В программы этих выступлений входили новые произведения Рахманинова: Вторая фортепианная соната, уже «обыгранная» перед тем композитором в провинции, и «Колокола», впервые прозвучавшие с концертной эстрады.

В Москве первое исполнение Второй сонаты состоялось 3 декабря в Большом зале Благородного собрания. Присутствовавший на концерте Ю.С. Никольский вспоминал: «Если Бузони увлек меня совершенством пианистической отделки, Гофман заставил наслаждаться непосредственностью чувств при совершенстве пианизма, то игра Рахманинова включала в себя все эти качества. Какая мощь, какой

грандиозный темперамент, какая сила и яркость кульминации. Богатство красок его палитры не поддается описанию. И, как мне кажется, самое главное – звук. Никто не мог извлекать из клавиатуры такой звук, как Рахманинов, – гибкий, красивый и выразительный. Это был «рахманиновский» звук, который нельзя повторить и нельзя забыть. Каждое сыгранное им сочинение можно сравнить с сооружением величайшего зодчего, где грандиозные стены, стройные колонны и все детали, вплоть до лепных потолков, дверных ручек и рисунка паркета, – все составляло единое целое. Это всегда была композиция» [5, с.54].

Успех Рахманинова публики был большой, но мнения прессы и критиков разделились. В его произведениях начала 1910-х годов явственно наступают симптомы назревающего перелома. Многие в них не укладывались в рамки привычного представления о Рахманинове как о «певце интимных настроений», художнике лирического склада, склонном к элегическому раздумью или светлой поэтической мечтательности.

Постепенно и на него начинала оказывать влияние атмосфера «самого позорного и самого бездарного десятилетия в истории русской интеллигенции»<sup>1</sup> [2, с.317]. Уже в письмах 1912 года он жалуется М.Шагиняну на большую усталость и на то, что живет «из последних силенок». Он признается, что не верит в свои творческие силы. «Болезнь эта, – пишет он, – сидит во мне прочно, а с годами развивается, пожалуй, все глубже. Немудрено, если через некоторое время решусь совсем бросить сочинять» [10, с.145].

Было очевидно, что композитор переживает полосу исканий, стремится выйти за пределы того круга настроений и образов, в границах которого развивалось его творчество до сих пор. То новое, что слышалось в музыке Рахманинова, не всегда находило сочувствие даже у наиболее горячих его приверженцев. Так, после первого авторского исполнения в Москве

---

<sup>1</sup>Выражение из доклада М. Горького на I Всесоюзном съезде советских писателей 17 авг. 1934 г.

некоторых прелюдий и зор. 32 и этюдов-картин следующего опуса Эппель писал: «... жаль становится и самой пьесы, и самого композитора, не выпускающего пера из рук даже тогда, когда уже «не требует поэта к священной жертве Аполлон». И Аполлон мстит за это преобладанием формального, хотя бы и блестящего, развития над неотразимой силой стихийно бьющего ключом духа. Это преобладание не раз замечается в двух последних опусах Рахманинова». «В них не чувствуется, – замечает другой рецензент, – того вдохновения, той искренности, которыми, если так можно выразиться, напоены прежние сочинения композитора» [3, с.254].

Аналогичные суждения высказывались и по поводу Второй фортепианной сонаты. «Соната, – писал Б.Д. Тюнеев, – произведение зрелого и большого таланта... Но Рахманинова-лирика вы найдете в ней в очень малой дозе, скорее наоборот: какая-то внутренняя сдержанность, суровость и углубленность. Автор больше говорит от разума разуму, чем от сердца сердцу» [6, с.55]. Известную рационалистичность музыки, скупость лирической экспрессии в рахманиновской сонате подчеркивал и Энгель. Он отзывался об этом произведении уважительно, но сдержанно: «серьезность мысли, мастерская разработка, превосходный фортепианный стиль, словом, много «ума, холодных наблюдений», но – увы! – мало «сердца горестных замет» [11, с.450]. Также в исследовательских работах теоретиков мы можем найти такие высказывания об этом произведении: «В фортепианном творчестве Рахманинова второго десятилетия XX века не все одинаково удачно. Нельзя отнести к числу лучших сочинений композитора Вторую сонату си-бемоль минор, не лишенную тех же недостатков, что и Первая соната. Особенно эффектно звучащий, бравурный финал не избежал, однако, внешней помпезности и малосодержателен по материалу. В нем особенно наглядно проявились общие недостатки сонаты – чрезмерная массивность фактуры и многословие, приводящее к неоправданным длиннотам, обилию общих мест и “рамплиссажей”» [8, с.230].

Поэтому соната не удовлетворила автора, и в годы жизни за рубежом он создает ее вторую редакцию, произведя в ней ряд купюр и фактурных изменений, кое-где изменив тональный план, придав ему большую логичность и последовательность развития. Соната в новой редакции прозвучала впервые в сезоне 1931–1932 года.

Соната начинается кратким афористическим оборотом, звучащим решительно и императивно. Из этого вступительного построения вытекает главная партия первой части и ряд производных от нее тематических образований. Беспокойные триоли составляют ритмический фон порывистой, устремленной главной партии. Вся музыкальная ткань сонаты, как и контрастные главная и побочная образные сферы, вырастает из этих двух небольших тематических импульсов. Первый из них – яростный, набатный возглас, переходящий в звоны (см. такты 1–2), второй – скорбная ниспадающая попевка в виолончельном регистре фортепиано (см. такты 3–4). Если присмотреться внимательно, это один и тот же интонационный оборот, только по сравнению со вступительным построением, во второй раз он более конкретно оформлен ритмически и несет очень важную смысловую нагрузку. Это лейтмотив, если можно так выразиться, всей сонаты, ее интонационное ядро, звучащее во всех частях и тем самым скрепляющее все произведение. Его можно охарактеризовать как мотив скорби, символ судьбы.

Рахманиновская символика скорби, к которой мы обращаемся, не только не является демонстративной, ярко выделяющейся и намеренно подчеркиваемой, но часто даже и вовсе незаметна для слушателя. Между тем она исключительно важна для восприятия произведения композитора, для его понимания и исполнительской интерпретации, а потому и требует специального рассмотрения. Если музыка Рахманинова символична для русской культуры, если рахманиновские художественные образы можно назвать символами, то главным образом в том более широком смысле слова, какой придавал ему философ А.Ф. Лосев в своих трудах, в частности, в книге «Проблема символа и реалистическое искусство». Тем не менее в творчестве

Рахманинова мы встречаемся и с символами в более тесном смысле – с интонационно-тематическими образованиями, наделенными качеством высокой смысловой насыщенности и обобщенности, закрепившими за собой жизненно, нравственно, эстетически важное содержание. Именно таким и является лейтмотив сонаты, этот символ судьбы, в трагедийном вопрошении которого запечатлено все напряжение надвигающейся катастрофы. Недаром ведь Рахманинов выбрал для его показа тональность си-бемоль минор, с давних пор олицетворявшую собой самые мрачные настроения и передающую, как правило, всю безысходность и безнадежность сложившейся ситуации.

Если говорить о взаимосвязи сонаты с другими произведениями Рахманинова, то нужно отметить, что помимо сходства настроений отдельных эпизодов сонаты с некоторыми его же прелюдиями ор. 32 и этюдами-картинами ор. 33, многие черты роднят эту сонату, как уже упоминалось, с поэмой для оркестра, хора и солистов «Колокола» ор. 35. В сонате, которая представляет собой один из наиболее стройных по композиции рахманиновских шедевров, искусно обыгрывается близкий каждому русскому и так любимый Рахманиновым церковный колокольный звон. «Колокольность» Рахманинова от «красного» звона до зауспокойного – живая речь художника, горячая и убеждающая. Порыв и стремление, призыв, доходящий до крика, тревога, возрастающая до ужаса – вот его «колокола». Густой и полный звук жизни, мягкий, колышущийся звон природы, щемящий, не находящий резонанса вовне тон души – тоже «колокола» Рахманинова. «Колокольность», развиваясь и эволюционируя, прошла через все творчество композитора от до-диез минорной прелюдии, – через поэму «Колокола» – до последних опусов. Рахманиновская «колокольность», получившая лирико-эпическую или трагедийно-философскую основу, представляет собой глубоко национальное, исключительно самобытное явление в русской музыке. В середине второго десятилетия XX века князь Е. Трубецкой пишет: «В настоящий исторический момент человечество стоит



на перепутье. Оно должно окончательно определиться в ту или другую сторону. Что же победит в нем, – культурный зоологизм или то «сердце милующее», которое горит любовью ко всякой твари? Чем надлежит быть Вселенной – зверинцем или храмом?» [9, с.10]. В этом трагедийном вопросе запечатлено напряжение надвигающегося русского Апокалипсиса, в атмосфере которого родилась и Вторая соната, и поэма «Колокола» – одна из первых катастрофических концепций XX века. В них все символично: и появление в 1913 году по-русски: «на пороге», «накануне». И название поэмы, в контексте отдельного сочинения концентрирующее идею сквозного лейтмотива всего рахманиновского творчества. «Колокольность» в поэме посредством человеческого голоса изрекается в слове, в котором реализуется неповторимый сплав летописи и лирического дневника, отображая лик времени, лик нации, лик российской интеллигенции эпохи «неслыханных перемен, невиданных мятежей» [9, с.15]. А соната именно посредством музыки являет живую личностную историю своего творца как одного из величайших художников России. Рахманинов и Россия – энергия этих имен взаимоовеществлена в «колокольности», которая становится основой и центральным символом формирующейся в музыке композитора национальной картины мира. Вторая соната, симфоническая поэма «Колокола» – узел творчества композитора, рубеж его сознания. Здесь сталкиваются и сводятся воедино, взаимоотражаясь, концепции любви и смерти. Здесь, в предвестии перелома мировых судеб, время понято как «боль истории». «Колокольный звон есть часть богослужения; он очищает воздух от духов злобы поднебесной. Вот почему бес старается, чтобы не было звону» [4, 8]. И вот почему звон рахманиновских «Колоколов», его раскаты в сонате в 1913 году, на грани катастрофы, глубоко символичны как голос пробуждения. Взывая к нравственным основам национального духа, он звучит трагической духовной максимой, личным счетом каждому русскому как хранителю отечественной святыни. Есть глубокая мистериальная связь между образом колоколов – символом времени и исторической миссией

художника, творившего в эпоху предания и забвения христианских основ русской музыкальной культуры. Судьба Сергея Рахманинова – судьба России, равно как музыка его – душа России, явленная в многоцветии ликов «колокольности».

### **Список используемой литературы:**

1. *Ахматова А.А.* Поэма без героя. М., 2007. 20 с.
2. *Горький М.* Собрание сочинений: в 30 т. Т.2.М., 599 с.
3. *Келдыш Ю.В.* Рахманинов и его время. М., 1973. 432 с.
4. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М., 2001. 558 с.
5. *Никольский Ю.С.* Из воспоминаний // В кн.: воспоминания о Рахманинове. М., 1961. Т. 2. С. 50–58.
6. *Понизовкин Ю.В.* Рахманинов – пианист, интерпретатор собственных произведений. М., 1965. 95 с.
7. *Протопопов В.В.* Поздние симфонические произведения Рахманинова // С.В. Рахманинов: сб. статей и материалов / Под ред. Т.Е. Цытович. М., Л., 1947. С. 130–149.
8. *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о России. М., 2005. 268 с.
9. *Трубецкой Е.Н.* Три очерка о русской иконе. Новосибирск, 1991. 112 с.
10. *Шагинян М.* Воспоминания о Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове: сост., ред. и предисловие З. Апетян. Изд. 4. М., 1974. Т. 1. С. 94–163.
11. *Энгель Ю.Д.* Глазами современника (Избранные статьи о русской музыке (1898–1918)). Сост., ред., ком. и вступ. ст. И. Кунина. М., 1971. 524 с.