

Лариса Дмитриевна Благовещенская<sup>1</sup>,  
Алексей Владимирович Талашкин<sup>2</sup>

*Сибирский центр колокольного искусства  
Новосибирской митрополии  
Новосибирск, Россия*

<sup>1</sup>*zvonarcenter@yandex.ru*

<sup>2</sup>*talashkin@mail.ru*

## КОЛОКОЛЬНОСТЬ – ЧЕРТА СТИЛЯ С. В. РАХМАНИНОВА

**Аннотация:** Рахманинов – один из тех композиторов, на чьем творчестве звон колоколов сказался наиболее весомо. Это не только «лежащие на поверхности» «Колокола», но буквально все его богатейшее наследие. Тем не менее объемного и всеобъемлющего труда на эту тему не существует. Есть только отдельные наблюдения и работы по какому-либо одному произведению, причем нередко с ошибками, свидетельствующими о том, что автор не знаком с самим искусством звона. Данная статья – попытка, хоть кратко, охватить проблему колокольности всего наследия композитора в ожидании монографии, которая со временем появится усилиями молодых ученых.

**Ключевые слова:** *Рахманинов, колокольность, колокольные попевки, мелодии-ассоциации, гармония, фактура.*

**Благодарности:** Авторы благодарят композитора, ассистента-стажёра Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского Александра Геннадьевича Перова и кандидата искусствоведения, старшего научного сотрудника Российского института истории искусств Александра Борисовича Никанорова (Санкт-Петербург).

*Как этот звон, могучий и тяжелый,  
Сливается с открытой и веселой  
Равниной зеленеющих полей!  
(И. Бунин)*

Колокольный звон в произведениях русской классики – важная и современная проблема. Тем не менее в музыкознании она еще не ставилась со всей полнотой, хотя в различных трудах и исследовани-

---

Данная работа представляет собой модернизированную статью *Благовещенская Л. Д. Колокольный звон в творчестве С. В. Рахманинова // Былое и думы, или Как это было. Новосибирск, 2008. 133 с. С. 88–107.*

яя многих музыковедов, специально никогда звоном не занимавшихся, можно найти множество интересных ценных замечаний по этому поводу.

Практически все музыковеды, пишущие о С. В. Рахманинове, упоминают о колокольности в его музыке (о влиянии звона на творчество композитора, о претворении его в конкретных произведениях). Если проанализировать проблему колокольности в работах музыковедов, то обилие отдельных наблюдений, ассоциаций, образных сравнений, констатаций фактов и некоторых выводов говорит о том, что этим вопросом пора заняться специально. Цель настоящей статьи – попытаться проследить колокольность в различных ее проявлениях как одну из черт стиля композитора.

Одним из первых отметил новый подход Рахманинова к звону В. В. Стасов, указав на его преемственную связь с Мусоргским [Асафьев, 1961, с. 359]. Очевидец этого разговора Б. В. Асафьев, обративший внимание на «интонации атмосферности» в русской музыке в целом, уловил связь рахманиновских звонов со звуковой атмосферой и, что очень важно, с атмосферой тревоги и настороженности (предвосхищенной еще Бородиным) в общественной жизни России начала XX в. [Там же, с. 365]. В его выражениях «раскачивание», «волны звона», может быть, неосознанно подсказана необходимость изучения колоколов и звона как физического явления.

Наибольшее внимание колокольности у Рахманинова уделила В. Брянцева. Ее истоки она отмечает в слуховых впечатлениях детства композитора [Брянцева, 1976, с. 156–157], анализирует ее формирование в юношеских произведениях [Там же, с. 172], отмечает новизну факта интонационного цитирования звона [Брянцева, 1966, с. 159–161], констатирует ее проявления на протяжении всего его творчества как продолжение традиций русской классики, наконец, отмечает колокольность как важную черту стиля композитора [Там же, с. 46].

Ценные наблюдения высказали Н. Алексеев – об обращении к звонам как проявлению национального и как средству обогащения фортепианной палитры [Алексеев, 1954, с. 70, 72, 107, 180, 184], М. Арановский – о связи «набатности» с атмосферой кануна революции 1905 г. [Арановский, 1963, с. 30], Т. Бершадская – об отсутствии связи колокольного органного пункта с движущимися голосами [Бершадская, 2004, с. 113–114] (не до конца осмысленное наблюдение; факт объясняется особенностями трактовки устоя в жанре звона); И. Бэлза – о колокольности самой тональности Прелюдии До диэз минор [Бэлза, 1947, с. 31]; Б. Доброхотов – о мотиве звона в эскизах к «Эсмеральде» как одним из моментов, намечающих его дальнейший твор-

ческий путь [Доброхотов, 1947, с. 92]; Ю. Келдыш [Келдыш, 1973, с. 60] и А. Соловцов [Соловцов, 1969, с. 81–82] – о преемственной связи с кучкистами в воплощении звона; В. Протопопов – о роли вспомогательных звуков и гармоний в колокольных звучаниях [Протопопов, 1947, с. 143–144]. А. Кандинский включил мысль о колокольности как черте национального колорита в учебник по русской музыке для студентов училищ [Кандинский, 1985, с. 182] и как источнике тематизма и музыкально-психологической выразительности – в учебник для музыкальных вузов [История, 1960, с. 240]. И. Бэлза [Бэлза, 1947, с. 37] и Г. Коган [Коган, 1945] отмечают колокольность в исполнительской манере Рахманинова. Обобщающую работу написал А. С. Ярешко, но безвременная кончина не позволила ему продолжить исследование. В последнее время появилось несколько работ, посвященных колоколам в отдельных произведениях Рахманинова. Так, В. Любарский обратился к духовному концерту «В молитвах не усыпающую Богородицу» [Любарский, 2012], Н. Федоровская и А. Алябьева – к поэме «Колокола» [Федоровская, Алябьева, 2002], О. Генебарт – в Этюдах-картинах ор. 33. [Генебарт, 2022], Т. и К. Лазуткины рассматривают колокольность как выражение красоты [Лазуткин, Лазуткина, 2014]. Е. Хадеева изучает это явление у Рахманинова в ряду других русских композиторов [Хадеева, 2004].

К сожалению, некоторые исследователи неверно употребляют термины колокольного звона (трезвон, перезвон и др.), что объясняется отсутствием курса колокольного звона в программе обучения музыковедов, неточностью подобного рода терминологии, идущей от неизученности вопроса и разрозненности местных традиций данного вида искусства, а также наблюдавшейся до последнего времени полной изоляцией проблемы из области истории русской музыки. К сожалению, сейчас, когда информация об искусстве звона стала доступной, ситуация не улучшилась.

Как вспоминают очевидцы, на колокольный звон как на один из важных источников *его* слухового опыта указывает сам композитор [Бортникова, 1947, с. 43; Брянцева, 1966, с. 72–73, 101]. В этом плане ему очень повезло. В детстве – Новгород, Софийский собор: «Одно из самых дорогих для меня воспоминаний детства, – говорит впоследствии композитор, – связано с четырьмя нотами, вызвавшими большими колоколами Новгородского Софийского собора, которые я часто слышал, когда бабушка брала меня в город по праздничным дням. Звонари были артистами. Четыре ноты складывались во вновь и вновь повторяющуюся тему, четыре серебряные плачущие ноты, окруженные непрестанно меняющимся аккомпанементом. У меня с

ними всегда ассоциировалась мысль о слезах» [Брянцева, 1976, с. 157]. Не исключено, что маленький Сережа бывал и в Юрьевом монастыре, колокола которого, по воспоминаниям Е. Гиппиуса, тоже звучали необыкновенно своеобразно<sup>1</sup>.

После Новгорода – Москва: «Если я в своих сочинениях с успехом заставил вибрировать колокола в лад человеческим эмоциям, то этим я во многом обязан тому, что значительная часть моей жизни была прожита среди звучания московских колоколов» [Там же, с. 101]. Незначительный, но символический факт: дедом композитора А. А. Рахманиновым был написан романс «Вечерний звон» (правда, задолго до рождения внука).

Попробуем подробнее проанализировать московские впечатления Рахманинова. Живя у Зверева на Арбате, он не мог не слышать звона кремлевских колоколов. А. Трубникова вспоминает, что композитор ходил слушать звоны Сретенского монастыря [Трубникова, 1961, с. 123]. Сохранилась докладная записка, составленная после обследования Сретенских колоколов, проведенного Е. Лебедевой в 1928 г., где она пишет: «Весь комплект больших колоколов и мелкого звона представляет редкий образец колокольного оркестра, на котором при виртуозной технике П. Ф. Гедике [звонарь, брат композитора А. Ф. Гедике – Л. Б., А. Т.] возможно разрабатывать любую музыкальную тему...»<sup>2</sup>.

В своих «Воспоминаниях» композитор А. Ф. Гедике пишет, что звонами они с братом увлеклись еще в детстве, сами любили звонить на колокольне. Уже тогда Павел звонил на мелких колоколах, что было технически более трудной задачей<sup>3</sup>.

Об исполнительском мастерстве П. Ф. Гедике мы сейчас можем судить только по свидетельствам очевидцев, но высокое качество подбора доказать можно. Имеются две записи его звукоряда. Одна, видимо более ранняя, фиксирует двенадцать колоколов, вторая – двадцать четыре.

Сравнивая звукоряды, мы видим, что звонарь прежде всего заполнил отсутствовавший средний регистр. Наложив схематично обертоны низких колоколов на звукоряд подбора, мы увидим, что 1) обертоны нескольких, в том числе двух нижних колоколов, частично совпадают; 2) основные тона многих колоколов подбора совпадают по высоте с обертонами более низких колоколов (см. Пример 1).

<sup>1</sup> Из личной беседы с автором статьи.

<sup>2</sup> Российский национальный музей музыки (РНММ). Ф. 162. № 261.

<sup>3</sup> РНММ, Ф. 47. № 884. Л. 34.

The image shows a musical score for three voices (I, II, III) and a basso continuo part. The voices are written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The basso continuo part is written in bass clef and includes a section labeled 'подбор' (selection) with a '+' sign above it, indicating a specific harmonic choice. The score consists of several measures of music with various notes and accidentals.

Эти факты в искусстве звона являются свидетельством высокого качества и гармоничности всего подбора. Учитывая тот момент, что композитор А. Ф. Гедике был одним из близких друзей Рахманинова, трудно предположить, что последний не был знаком с его братом, звонарем, что они не вели разговоров о русских колоколах и звонах Сретенского монастыря.

Среди московских знакомых Рахманинова мы встречаем тех, кто интересовался звоном, внес свою лепту в его изучение. Это прежде всего И. Бунин, А. Кастальский, С. Смоленский, у которого Рахманинов слушал лекции по истории церковного пения, которому посвятил «Всенощное бдение» и работы которого по колокольному звону не мог не знать [Смоленский, 1899; 1907]. Известный историк русской музыки даже тон Синодальному хору, очень ценимому Рахманиновым, задавал по Успенскому колоколу колокольни Ивана Великого.

А. Кастальский не опубликовал трудов по звону, но его композиторское творчество и исследовательские рукописи свидетельствуют о глубоком интересе к проблеме<sup>5</sup>. Рахманинов говорил: «Я многому научился благодаря беседам с ним...» [Брянцева, 1976, с. 455]. Не исключено, что одним из предметов их бесед был колокольный звон.

Среди знакомых из круга других специальностей творческой интеллигенции следует отметить И. Бунина, оставившего поэтические описания звона в своем творчестве, и К. Станиславского. Последний особенно заинтересовался звоном в связи с подготовкой спектаклей «Царь Федор Иоаннович» и «Смерть Иоанна Грозного». Он специально ездил в Ростов Великий слушать знаменитые ростовские звоны, ввел

<sup>4</sup> «Белыми» нотами обозначены основные тона колоколов, а «черными» – обертоны.

<sup>5</sup> Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 999. Оп. 1; РНММ. Ф.162. № 104. Л. 1-5, 7.

колокола не только в указанных, но и в других спектаклях МХАТа в качестве важного компонента музыкального оформления [Режиссерские экземпляры, 1980; Изралевский, 1965, с. 51–52]. Рахманинов не только был знаком с режиссером, но и поддерживал тесный контакт с труппой театра, бывал на его спектаклях. Естественно, он не мог не быть в курсе исканий коллектива в этой области.

Главное же – Рахманинов застал знатоков звона старшего поколения: Римского-Корсакова, советовавшего ему, как лучше использовать колокольный звон в Первой сюите [Воспоминания, 1957, т. 2, с. 237], Стасова, горячо пропагандировавшего колокольный звон, как и все самобытное в русском искусстве. Маститый критик оказывал постоянную поддержку исследователю ростовских звонов протоиерею А. Израилеву и написал предисловие к его брошюре [Израилев, 1884], советовал Балакиреву записывать колокольные звоны [Балакирев, Стасов, 1935, с. 77–78, 136].

Вся предреволюционная общественная обстановка в России рубежа веков способствовала пробуждению интереса к колокольному звону как фактору русской истории, русской музыки, древнему символу свободы. Кроме упомянутых работ по этому вопросу, выходит книга С. Рыбакова [Рыбаков, 1896], издается и переиздается труд Н. Оловянишникова [Оловянишников, 1912].

Правда, как и в любом деле, интерес порождает и просто моду. Нотные издания этой поры буквально пестрят галопами, кадрилиями и прочими салонными пьесами на колокольную тему [Полный каталог, 1911; 1911/12]. Но все эти пьесы прочно забыты, как и их авторы, а звоны Рахманинова все больше привлекают внимание слушателей. В роли самостоятельных образов колокольные звучания в творчестве Рахманинова выступают не часто. (Произведения, основное содержание которых исчерпывается изображением звона, чисто колористические, вообще не так часто встречаются в музыкальной литературе: этюд «Трезвон» ор. 11, № 3 Ляпунова, сюита «Звоны» ор. 40 Блуменфельда.) В большинстве же случаев колокольные звоны несут важную смысловую или драматургическую нагрузку. У русских классиков они подчеркивали драматургически важные моменты в развитии действия (например, «Борис Годунов» Мусоргского), служили символом Родины в героико-патриотическом («Псковитянка» Римского-Корсакова, «1000 лет» Балакирева и т. п.) или лирическом плане (романсы Вас. Калинникова и А. Егорова с одинаковым названием «Колокола»), усиливали момент наивысшего торжества (эпilog «Ивана Сусанина» Глинки). По сравнению с предшественниками, у Рахманинова на

первое место выдвигаются колокольные звучания как символ Родины, национального, который он использует, может быть, не реже, чем народный мелос. Как самостоятельный образ и жанровая основа колокола в финале Первой сюиты<sup>6</sup> служат средством выражения ликования и торжества, а в поэме-кантате «Колокола» они заимствованы у Э. По. Правда, у Рахманинова образы значительно переосмыслены. Зародившись в поэме Э. По, символистская трактовка образов колоколов<sup>7</sup> получила продолжение в весьма разных областях творчества (сравним романы Роденбаха и психологическую поэму-кантату Рахманинова, где символистские образы значительно «обрусели», драматизировались). Есть случаи, когда колокольные звучания используются Рахманиновым как составная часть образа (Этюд-картина ор. 33, № 4).

При воплощении колокольных звонов следует различать моменты, с одной стороны, прямого воспроизведения звона, и с другой – сознательного и подсознательного ассоциативного воспроизведения. Ведь кроме тех случаев, когда композитор воспроизводил звучание колоколов, существует бесчисленное множество проявлений колокольности, выступающих не прямым подражанием звонам, а например, ассоциирующихся с мерной раскачкой языка колокола, движениями звонаря. Видимо, подобные случаи не всегда осознавались композитором и отличаются от подражаний так же, как, допустим, народная мелодика «Сусанина» от разработки подлинных русских песен в «Камаринской».

В области мелодики существует два основных мелодико-ритмических проявления колокольности, которые условно можно назвать колокольными попевками и мелодиями-ассоциациями. Под первыми следует понимать двух-четырёхзвучные ритмоинтонации, воспроизводящие типичные попевки высоких и средних колоколов. Для них характерно тождество первого и третьего или второго и четвертого звуков (конец Этюда-картины ор. 33, № 7, начало I части «Колоколов», финал Первой сюиты; изобилует ими финал Третьей симфонии; эпизод звона в Этюде-картине ор. 39, № 7 – более сложный вариант).

Четырёхзвучная схема попевки не является обязательной, возможны и шестизвучные (см. мотив трубы из I части «Колоколов» 4, т. 3), тождества звуков тоже может и не быть.

---

<sup>6</sup> Несмотря на то что III часть сюиты тоже базируется на звучании новгородских колоколов, образом они там не становятся.

<sup>7</sup> Об этом случае см. далее. Не следует путать с богатой символикой колокола, не имеющей отношения к символизму как течению в искусстве.

На интонациях колокольных попевок строится главная партия первой симфонии (см. Пример 2)

Пример 2



В процессе развития, вычлняясь, эти попевки звучат в чистом виде, образуя эпизод звона (8–10), но не с целью прямого подражания, как у Мусоргского, а как этап тематической работы.

При сознательном изображении звона используются несколько рядов колокольных попевок, вертикально наложенных, что является типичным для фактуры звонов (финал Первой сюиты).

Мелодии-ассоциации не имеют ничего общего с попевками, характерными для искусства звона и постоянно раздававшимися с колоколни, а лишь вызывают в представлении движения звонаря раскачку как чередование поступательного движения с возвратным при равномерной или увеличивающейся амплитуде. Ассоциация создается размеренностью, неоднократным возвращением к одному и тому же звуку, чередованием небольших отрезков восходящей и нисходящей направленности, последовательным расширением интервалов. Она ощутима лишь тогда, когда особенности интонационного строения мелодии находятся в соответствии с метроритмическими проявлениями колокольности. К таковым относятся двудольность, являющаяся с ассоциативной точки зрения следствием четности движений звонаря и языка колокола; а также ритмическое или динамическое подчеркивание сильной и относительно сильной доли.

Мелодическая раскачка может быть связана не только с движениями звонаря, но и, по-видимому, прежде всего – с целым рядом подобных трудовых движений вообще. Однако в произведениях композиторов XIX в. этот вид мелодики был, несомненно, переосмыслен именно в связи с колокольной раскачкой благодаря тому, что звон стал в более значительной степени занимать умы людей вследствие накопления весомых ценностей в этой области музыкального искусства, да и сами колокола, доведенные до степени совершенства как произведения художественного литья, привлекли к себе больше внимания.

Мелодические обороты, ассоциирующиеся с равномерными колебаниями, более характерны для лирических и эпических образов



(тема средней части Прелюдии соль минор, тема II части «Колоколов»), в то время как мелодии, связывающиеся в восприятии с накоплением и последующей реализацией энергии в процессе раскочки, – для образов активных, действительных (главные партии Второго и Третьего концертов). В этом плане интересно сравнить тему II части «Колоколов» (см. Пример 3), особенно в хоровом варианте, и тему главной партии I части Второго концерта. Обе они основаны на секундовой интонации, но в первом случае спокойный и величественный характер придает музыке не только медленный темп и нисходящая секунда, но и двудольная трактовка трехдольного размера, что вообще характерно для моментов, связанных с колокольностью (Этюд-картина ор. 39, № 3, заключительные такты Серенады). Во втором же случае четырехдольный такт теряет размеренность, трактован очень импульсивно; тема ассоциируется со звоном в один край незакрепленным языком, что выражается соотношением длительностей и акцентированием сильной доли. Интересно, что характер раскочки был найден в этой теме композитором сразу, и этой стороны черновая работа автора не коснулась, что видно из предварительных эскизов темы.

### Пример 3

The musical score for Example 3 is written for a chamber ensemble. It begins with a *Lento* tempo marking. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes the following parts:

- 2 Cl(B)**: Two Clarinets in B-flat, playing a melodic line with dynamic markings *sf* and *f*.
- Cl basso (B)**: Clarinet in B, playing a supporting line with dynamic markings *sf* and *f*.
- Cor(F)**: Cor Anglais in F, playing a melodic line with dynamic markings *p* and *cresc.*
- Arpa**: Harp, playing a rhythmic accompaniment with dynamic markings *sf* and *f*.
- Archi**: Strings, playing a rhythmic accompaniment with dynamic markings *p*, *pizz.*, and *poco a poco cresc.*. The string part includes markings for *con sord.* (with mutes) and *non div.* (non-divisi).

The score shows a melodic line in the woodwinds and strings, with dynamic markings such as *p*, *sf*, and *f*. The string part includes markings for *con sord.* and *non div.*

Соловцов отмечал, что тема Второго концерта воспринимается как глубоко национальная, хотя в ней нет прямого сходства с русскими песнями [Соловцов, 1969, с. 103]. Национальную окраску в данном случае придает не народный мелос, а колокольность; в частности – прием мелодической ассоциации с раскачкой.

Убедительным доказательством колокольной природы мелодий-ассоциаций служит основная тема II части «Колоколов». Партия альты, основанная на упомянутом мотиве трубы из первой части, представляющем собой колокольную попевку, является ассоциативным воспроизведением звона, причем ассоциация здесь сознательная. Последний факт подчеркнут тем, что воспроизведение раскачивающегося движения подкреплено аккордами, воспроизводящими звучание колоколов (см. Пример 3). Итак, в этом случае музыка создает представление о звоне не только путем подражания его звучанию (гармония), но и посредством изображения движения, рождающего это звучание (мелодическая линия).

Чрезвычайно богаты мелодическими раскачками рахманиновские симфонии и концерты. При всем различии образного содержания тем главных партий Второго и Третьего концертов в их строении и развитии наблюдается общий принцип раскачки. Причем, если само слово «раскачка» ближе импульсивной теме Второго концерта, которая четко ассоциируется с накоплением энергии (своего рода апофеоз самого процесса преодоления), то для темы Третьего концерта больше подходит слово «качание» (вспомним, что двухтактовое оркестровое вступление – это тоже качание, правда, гармоническое – T-D). Однако в обоих случаях в процессе дальнейшего изложения тем происходит, если воспользоваться ассоциациями физики, возрастание амплитуды колебания с последующим возвращением к исходному звуку.

Безусловно, нельзя все раскачивания, в том числе весьма распространенные у Рахманинова – секундовые, относить к проявлениям колокольности: они очень характерны и для древнерусских мелодий. Здесь достойна рассмотрения тема взаимосвязи и взаимовлияния звона и старинной русской музыки других жанров, что не входит в задачи статьи. Во всяком случае ясно, что развивались они не изолированно, как и в случае с народной песней.

Колокольные попевки и мелодии-ассоциации не всегда четко разграничены и обособлены друг от друга. Нередко эти проявления колокольности выступают совместно или переходят друг в друга. Вспомним описанный случай интонационных истоков темы II части «Колоколов» (мелодия-ассоциация) из мотива трубы I части (колокольная попевка). Интересны случаи, когда попевки звучат в соединении с мелодиями-

ассоциациями, имеющими с ними общее происхождение и интонационное родство (как в начале II части «Колоколов»). Последовательное их соединение можно услышать в конце той же II части (см. Пример 4).

Пример 4

51

К свадь - бе зов свя - той, зо - ло -

той. Слы - шись к свадь - бе зов свя

Мелодии-ассоциации и колокольные попевки могут как бы переходить друг в друга, сохраняя свойства обоих видов мелодико-ритмических колокольностей, могут без четких границ переходить в построения, интонационно не имеющие ничего общего со звоном, органично вплетаться в ткань произведения. Такими моментами изобилуют «Колокола», и вообще, они очень типичны для творчества Рахманинова, в отличие от его предшественников, для которых характерна обособленность, замкнутость эпизодов звона.

Прямое и ассоциативное воспроизведение звона, воплощающееся в мелодико-ритмической сфере соответственно в колокольных попевках и мелодиях-ассоциациях, аналогично происходит и с помощью иных выразительных средств. Так, в области фактуры возможно подражание полифоническим рядам звона (финал Первой сюиты), неоднократная смена регистров, ассоциирующаяся с раскачивающимся движением (Прелюдия до-диез минор; заключительный такт Прелюдии ор. 23, № 2; начало Этюда-картины ор. 39, № 9; Первый концерт, ч. 1, т. 9–12; Элегическое трио, ч. III, [31](#)). Фактура имеет для Рахманинова огромное значение в достижении эффекта колокольности-

сти. Зачастую, используя типичные аккорды классической гармонии, он необычным их расположением и распределением в фактуре достигает очень своеобразных эффектов. Так, в начале Прелюдии до-диез минор только распределением звуков обычных трезвучий между правой и левой руками пианиста Рахманинов вызвучивает в них кварто-квинтовые комплексы, характерные для звонов (см. Пример 5).

Пример 5



Аналогичный случай можем найти в до-минорном эпизоде звона из Этюда-картины ор. 39, № 7 (т. 6–7). Еще один интересный случай раскочки в фактуре можно найти в финале Первой сонаты (см. Пример 6). Здесь, если можно так выразиться, раскочка двойная: секундовая – на слабых долях в среднем регистре и септимовая – на сильной и относительно сильной долях в басу.

Пример 6



Своеобразием фактуры достигается и другой эффект колокольности у Рахманинова. Нередко фрагменты его фортепианной музыки сравнивают с гудящим колоколом. «Гудение», «гул» в музыке – не термины, а метафоры, рожденные ассоциацией слушателя. Реальная основа этих метафор в некоторых особенностях рахманиновских пассажей: повторении звука не только на разных долях такта, но и на разных, если так можно выразиться, единицах пульсации в доле; помещении опорного звука, основного тона аккорда, не на сильной доле, а среди мелких длительностей. При наличии педали мы слышим неравномерное возобновление некоего звука, какое-то время сохра-

няющего звучание, но вытесняемого родственными ему. Это напоминает эффект изменения звучания колокола во времени, описанный Гарбузовым [Музыкальная акустика, 1940, с. 56], когда на протяжении звучания преобладающим по силе оказывается то один, то другой обертон.

Показателен в этом плане Музыкальный момент ор. 16, № 4 (см. Пример 7)

Пример 7

Presto ♩=104

Тонический звук, не считая сильной и относительно сильной доли, появляется здесь на шестой, второй и четвертой шестнадцатой. Появляющийся после него терцовый звук мы слышим на третьей, пятой, первой и четвертой шестнадцатых. Во второй половине такта эти же места занимает нижняя терция (звук до-диез). Учитывая быстрый темп, когда слушатель не осознает перемещения отдельных звуков, мы получаем впечатление гудения, то есть изменяющегося во времени некоего звучащего комплекса.

В Этюде-картине ор. 33, № 2 эффект «гудения» создается за счет помещения нижнего звука основной оstinатной ритмоинтонации, приобретающего значение органного пункта, на слабой доле (см. Пример 8).

Пример 8

Allegro

Здесь тоже можно найти аналогию в акустике колокола, высота основного тона которого значительно завуалирована обертонами, в отличие от так называемого в курсе элементарной теории музыкального звука.

Еще один акустический эффект можно услышать во II части Элегического трио [23]: после двухкратных колокольных ударов фортепиано в паузе продолжают звучать выдержанные тоны скрипки и виолончели как остаточное гудение колокола. Видимо, в области фактуры частично лежит и замеченная Асафьевым у Рахманинова связь колокольности с «атмосферностью», «далями». Звук колокола по сравнению с большинством других звуков музыки имеет большую амплитуду колебания, а значит, вызывает большие сотрясения воздуха. Для фортепианных произведений Рахманинова типично изложение темы в аккордовой фактуре правой руки на фоне бурных пассажей левой с глубокими басами (средняя часть Прелюдии соль минор). В то же время чрезвычайно привычно для нас изложение мелодии в высоком регистре (часто в октаву) на фоне гармонии в низком или среднем регистре, но отделенной от мелодии «воздушной прослойкой», часто даже за счет тембра и динамики, а не регистра, что имеет обоснование в физической природе звука как органичного комплекса обертонов. В рахманиновской же фактуре «вся основа колеблется», а аккорды высокого регистра – как бы основание других звуков, не слышимых из-за дальности расстояний.

Другая причина впечатления «атмосферы» – обилие в колокольных звучаниях Рахманинова квинт и кварт (средняя часть Элегии, Прелюдия ор. 32, № 12), столь типичных для звонов, в то время как для нашего слуха «наполненность» звучания ассоциируется с терцией, а «пустота», «воздух» – именно с этими интервалами.

Отмеченная В. Берковым склонность Рахманинова к «утверждению отдельных оборотов путем многократного повторения» [Берков, 1960, с. 109] тоже идет от звона, повторения мотива в нем – важнейшее средство развития, типичное для любого орнамента.

Еще одна сторона рахманиновской колокольности – органнне пункты. Они у него, как правило, повторяющиеся, часто акцентированные, как звучание басового колокола (Прелюдия ор. 23, № 7, романс «У врат обители святой»). Глубокие басы, умелое использование ударной природы фортепиано тоже служит достижению эффекта колокольности (Прелюдии ор. 23, № 2; ор. 32, № 10). Нередко композитор с колокольной ударностью звукоизвлечения излагает перво-

начально лирическую тему (главная партия I части Первого концерта в кадении).

Прямые воспроизведения колокольного звона «работают» только в определенном регистре. Это связано с тем, что выразительные возможности подбора колоколов в разных регистрах очень своеобразны. Так, описанные колокольные попевки мы воспринимаем как таковые только в высоком и среднем регистре, причем чем быстрее темп, тем выше регистр. Связано это с тем, что на более низких колоколах они неисполнимы из-за большого веса источника звука, несоизмеримого с силами звонаря. На самых низких колоколах их вообще нельзя исполнить из-за того, что движение языка не может быть быстрее определенной скорости, согласно физическим законам.

В творчестве Рахманинова мы сталкиваемся с уникальным явлением, не характерным для композиторов, обращавшихся к звону, – интонационным заимствованием мотива колокольной попевки новгородских колоколов и использованием его не в качестве самого себя, а для обрисовки совершенно нового образа (слез, горя), о чем говорилось ранее. По поводу этого случая сам композитор пишет: «Для третьей части [Первой сюиты. – Л. Б., А. Т.], которой предпослано стихотворение Тютчева “Слезы”, я тотчас нашел идеальную тему – мне вновь запел колокол Новгородского собора. В моей опере “Скупой рыцарь” я использовал ту же самую тему для выражения слезной мольбы несчастной вдовы...» [Брянцева, 1966, с. 72–73]. Необычность такого цитирования в том, что, как правило, композиторы заимствовали из звона ритм, фактуру, гармонию, поскольку мелодическое начало не относилось к главным выразительным средствам этого искусства и было само по себе не богато. Численно ограниченный, очень широкого диапазона подбор колоколов группировался по регистрам в ряды созвучий и попевок [Гиппиус, 1966, с. 16], и для протяженной мелодической линии мелких зазвонных и средних колоколов было слишком мало.

В композиционном плане у Рахманинова типичны эпизоды звона во вступлениях, переходах, преддыктах, реже – заключениях. Истоки этого в самом жанре колокольного звона. Там он тоже часто служил вступлением – подготавливал какое-либо значительное действие: богослужение, вече, тушение пожара, встречу или проводы войска. В православной службе он также отмечал наиболее важные моменты



и выстраивал завершение. Таково, например, вступление ко Второму концерту, Этюду-картине ор. 39, № 9.

В своем творчестве Рахманинов обращался к разным видам звона. В Этюдах-картинах ор. 33, № 6 и ор. 39, № 7 это похоронный перезвон с четко выраженной нисходящей направленностью, в I части «Колоколов» – звон поддужных колокольчиков, кстати сказать, не вдохновлявший русских классиков, несмотря на его богатую символику в ямщицких песнях. Большой же частью Рахманинов сплавлял черты разных видов звона, обобщая и стилизуя их. Это, однако, не должно давать повод некоторым музыковедам писать про отдельные моменты звона в его творчестве: «праздничный, торжественный перезвон», «набатный перезвон», что просто безграмотно, поскольку праздничным был трезвон, а набат – отдельный вид звона.

Как видно из большинства приводимых примеров, прямолинейная имитация звонов у композитора встречается не часто, но колокольностью пронизано буквально все его творчество. Совсем не обязательно, чтобы Рахманинов обращался к теме или образу звона, хотя бы в самостоятельном эпизоде. Например, в коде Русской рапсодии в колокольной фактуре изложена только партия второго фортепиано, во второй сонате – только левой руки, тогда как партия правой не имеет отношения к звону (см. Пример 9). Иногда приходится говорить уже не об эпизодах, а буквально о моментах звона (заключительные такты Второй сонаты, I часть Первого концерта, т. 14). Отдельные элементы колокольности могут появиться, видимо, совершенно бессознательно в произведениях, в которых их трудно ожидать, например, глубокий гудящий бас в Элегии ор. 3, № 1. В данной связи показательно одно из ранних колокольных произведений композитора – юношеский Гавот, на который обратила внимание В. Брянцева [Брянцева, 1966, с. 48]. От французского танца здесь мало что осталось. Уже пятидольный размер не имеет к нему никакого отношения. Но интересно, что этот типичный русский размер, совершенно не характерный для колокольного звона, в данном контексте ощущению его не препятствует. Интересно также, что гавот произошел из второй части бранля (в переводе с французского – качание); есть даже бранль «Колокольный звон». Так что здесь очень сложное перенесение жанровых истоков на типично русскую почву.



The image shows a musical score for Example 9, consisting of two systems. The first system includes a piano part (left and right staves) and a violin part (top staff). The piano part features a complex melodic line in the right hand with triplets and a sixteenth-note run, and a bass line with chords. The violin part has a melodic line with accents. The second system shows a continuation of the piano part with a seven-measure rest in the right hand and a bass line with chords. Dynamics include *poco a poco cresc.*, *m.s.*, and *mf*. The score is in G major and common time.

Этап органичного внедрения колокольности в музыкальную ткань – знамение времени; на рубеже веков в русской музыке он связан не только с творчеством Рахманинова. У кучкистов было, если можно так выразиться, преимущественно «цитатное» использование звона. Следующий этап типичен для более позднего и глубокого освоения любого пласта новых звучаний. Так было с русской песней в XIX в., так же было со звучаниями эпохи научно-технической революции в XX в.

Колокольный звон постоянно претворяется в творчестве советских, постсоветских и современных зарубежных композиторов. Особенно возросло число таких произведений во второй половине XX в. Временами это производит впечатление просто моды. Но в основе явления лежат более глубокие причины: память поколений, стремление осмыслить свою историю, освоить новые (уже другие, нежели у классиков) колористические звучания, использовать новую общественно-политическую символику колокола. Углубление и возрастание роли общественно-политической символики колокола в советской музыке – еще один этап эволюции колокольности в истории музыки, но это уже предмет отдельного разговора. Рахманиновские колокольные традиции отмечены у Прокофьева Л. Гаккелем [Гаккель, 1960, с. 20]. О пьесе В. Казанджиева «Триумф колоколов» Собора Александра Невского» Н. Толстых пишет: «Музыкальным прообразом пьесы в не малой мере стали колокольные мотивы русской фортепианной музы-

ки у Мусоргского, Рахманинова, Бородина. С другой стороны, не следует забывать, что собор Александра Невского был выстроен в центре Софии во славу русского оружия, русско-болгарского боевого братства и совместной борьбы против турецких поработителей. В звоне колоколов – вечное напоминание об этом» [Толстых, 1982].

## Литература

- Алексеев А. Д.** С. В. Рахманинов : жизнь и творческая деятельность. М.: Музгиз, 1954. 240 с.
- Арановский М. Г.** Этюды-картины Рахманинова. М.: Музгиз, 1963. 40 с.
- Асафьев Б. В.** С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. М., 1961. Т. 2. С. 345–374.
- Балакирев М. А., Стасов В. В.** Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым / предисл. и комментарии В. Каренина; вступ. статья Г. Л. Киселева. М.: Музгиз, 1935. XXXVIII, [1], 276 с.
- Берков В. О.** Рахманиновская гармония // Советская музыка. 1960. № 8. С. 104–109.
- Бершадская Т. С.** О гармонии Рахманинова // Статьи разных лет : сб. ст. СПб.: Союз художников, 2004. С. 90–117.
- Бортникова Е. С.** В. Рахманинов: жизнь и творчество в документах и материалах. 1873–1917 гг. // Рахманинов С. В. Сборник статей и материалов / под ред. Т. Э. Цытович. М.; Л.: Музгиз, 1947. С. 41–74.
- Брянцева В. Н.** С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 644 с.
- Брянцева В. Н.** Фортепианные пьесы Рахманинова. М.: Музыка, 1966. 205 с.
- Бэлза И. С.** С. В. Рахманинов и русская музыкальная культура // С. В. Рахманинов: сборник статей и материалов / под ред. Т. Э. Цытович. М.; Л.: Музгиз, 1947. С. 7–40.
- Воспоминания о Рахманинове / сост., ред., примеч. и предисл. З. Апетян ; Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки: в 2 т. М., 1957.
- Гаккель Л. Е.** Фортепьянное творчество С. С. Прокофьева. М.: Музгиз, 1960. 172 с.
- Генебарт О. В.** Семантический спектр преломлений колокольности в языке и структуре этюдов-картин ор. 33 С. В. Рахманинова // ИКОНИ: Искусство. Культура. Образование. Научные исследования. 2022. № 2 (14). С. 91–100.
- Гиппиус Е. В.** Ростовские колокола и звоны // Музыкальная жизнь. 1966. № 18. С. 15–17.
- Доброхотов Б. В.** Оперные замыслы С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов: сборник статей и материалов / под ред. Т. Э. Цытович. М.; Л.: Музгиз, 1947. С. 89–106.
- Израилев А., прот.** Ростовские колокола и звоны. СПб., 1884. 24 с.
- Изралевский Б. Л.** Музыка в спектаклях Московского художественного театра: записки дирижера / предисл. Ю. Шапорина. М.: Всерос. театр. о-во, 1965. 314 с.

- История русской музыки в 3 т.: учебник для исполнительских факультетов консерваторий. М.: Музгиз, 1957–1960. Т. 3 / авт. глав: И. В. Абезгауз, Л. В. Данилевич, Е.А. Добрынина. 1960. 333 с.
- Кандинский А. И.** С. В. Рахманинов // Русская музыкальная литература. Л.: Музыка, 1985. Вып. 4. С. 181–240.
- Келдыш Ю. В.** Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 432 с.
- Коган Г.** Рахманинов-пианист // Советская музыка. 1945. Сб. 4. С. 58–79.
- Лазуткина Т. В., Лазуткин Н. К.** Колокольность как выражение красоты в музыке Рахманинова // Проблемы и перспективы развития современной гуманитаристики: история, филология, философия, искусствоведение, культурология: Сборник трудов VI Междунар. дистанционной научно-практической конференции. Под общ. ред. доцента О. П. Чигишевой. Ростов-на-Дону. 2014. С. 16–21.
- Любарский В. К.** Русские колокольные звоны и их отражение в духовно-хоровых сочинениях С. В. Рахманинова на примере концерта «В молитвах неусыпающую Богородицу» // XXII Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Т. 2. М.: Изд-во ПСТГУ, 2012. С. 256–262.
- Музыкальная акустика / под ред. Н. А. Гарбузова. М.; Л.: Музгиз, 1940. 246 с.
- Оловянишников Н. И.** История, колоколов и колоколотейное дело на заводе товарищества П. И. Оловянишникова с-вья. 2-е изд., доп.: История колоколов и колоколотейное искусство. М., 1912. 435 с., 14 л. илл.
- Полный каталог музыкальных сочинений, изданных в России. СПб.: Рус. о-во издателей муз. произведений и торговцев нотами и муз. инструментами, 1911. Вып. 1: 1908/12–1911/12. [2], 54 с.
- Полный каталог музыкальных сочинений, изданных в России. [СПб.], 1911/12. Вып. 2: отдел для одного фортепиано в 2 руки / с предисл. А. Сук. [4], 432 с.
- Протопопов В. В.** Позднее симфоническое творчество С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов: сборник статей и материалов / под ред. Т. Э. Цытович. М.; Л.: Музгиз, 1947. С. 130–154.
- Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского. М.: Искусство, 1980. Т. 1. 1898–1899: Пьесы А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». «Смерть Иоанна Грозного». 479 с.
- Рыбаков С. Г.** Церковный звон в России. СПб.: печ. Е. Евдокимова, 1896. 71 с.
- Смоленский С. В.** Красный звон: из письма [С. В. Смоленского С. А. Рачинскому] // Татевский сборник С. А. Рачинского. СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1899. С. 257–259.
- Смоленский С. В.** О колокольном звоне в России. СПб.: Тип. Гл. упр. уделов, 1907. 26 с.
- Соловцов А. А.** С. В. Рахманинов. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1969. 174 с.
- Толстых Н.** Дни болгарской культуры в СССР // Советская музыка. 1982. № 11. С. 130.
- Трубникова А. А.** Сергей Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове / сост. З. Апетян. М., 1961. Т. 1. С. 123–156.

**Федоровская Н. А., Алябьева, А. Г. С. В. Рахманинов.** Поэма «Колокола»: к проблеме воплощения «колокольности» // Культура Дальнего Востока и стран АТР: Восток-Запад. Вып. 8. Материалы научной конференции 2001 г. Владивосток: Изд-во ТГЭУ, 2002. С. 178–183.

**Хадеева Е. Н.** Колокольная образность в русском музыкальном искусстве XIX – начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2004. 181 с.

**Larisa D. Blagoveshchenskaya<sup>1</sup>,  
Alexey V. Talashkin<sup>2</sup>**

*Siberian Center for Bell Art  
Novosibirsk, Russian Federation*

### **BELL-LIKE SOUND IS A FEATURE OF S. V. RACHMANINOV'S ARTISTIC STYLE**

**Abstract:** Rachmaninoff is one of those composers whose works show the influence of the ringing of bells on a grand scale. This is not only the “Bells” “lying on the surface”, but incorporation of the most prosperous tradition of the bell ringing. Despite this, there is no comprehensive work dedicated to this topic. The Russian historiography of this problem consists of sporadic and digressed observations in academic papers on entirely different issues or limited conclusions from the analyses focused on the single Rachmaninov’s work. Moreover, these publications often have errors, indicating that the authors are unfamiliar with the art of the bell ringing. The article presents an overview of the role of the bell ringing in the entire legacy of S. V. Rachmaninov and highlights significant issues related to this topic, which are worth independent research.

**Keywords:** *Rachmaninov, bells, melodies-associations, harmony, texture.*

**Acknowledgments:** The authors are grateful to the composer, trainee assistant of the Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky (Moscow) Perov Alexander Gennadievich and candidate of art history, senior researcher at the Russian Institute of Art History Nikanorov Alexander Borisovich (St. Petersburg).