

А. В. Ляхович

**СИМВОЛИКА
В ПОЗДНИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
РАХМАНИНОВА**

Монография

*К 140-летию со дня рождения
Сергея Васильевича Рахманинова
(1873—1943)*

Тамбов



2013

ББК 85.313(2Р=Рус)
УДК 78.071.1
Л985

*Издание осуществлено в рамках долгосрочной целевой программы
«Культура Тамбовской области»*

Руководитель издательских проектов
Музея-усадьбы С. В. Рахманинова «Ивановка» — А. И. ЕРМАКОВ

Научный редактор
доктор искусствоведения, профессор Национальной музыкальной академии
им. П. И. Чайковского И. Б. ПЯСКОВСКИЙ

Рецензенты:
доктор искусствоведения, профессор Волгоградского института искусств
им. П. А. Серебрякова М. А. АРКАДЬЕВ;
кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник Института философии
имени Г. С. Сковороды Национальной академии наук Украины А. В. ИЛЬИНА

Л985 Ляхович, А. В.

Символика в поздних произведениях Рахманинова: монография / А. В. Ляхович; Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка». — Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2013. — 184 с.

Монография посвящена анализу символики в музыке С. В. Рахманинова. Поздние произведения композитора рассматриваются как трехуровневые символические структуры, а поле значений их символики — как многоуровневая целостность, общая для всех шести циклов позднего периода творчества и имеющая несколько альтернативных «сюжетов-мифологем». Некоторые аспекты анализа посвящены малоисследованным сторонам музыки Рахманинова, таким как проблема полистилевого мышления композитора, роль китча в его поэтике, связи позднего стиля Рахманинова с развлекательной культурой Запада 1920—1940-х гг. и др. Композиторское творчество Рахманинова в целом трактуется как «макроцикл», объединенный системой мотивной символики.

Книга предназначена для специалистов в области исторического музыкознания, культурологии, музыкальной семантики и герменевтики, а также представляет интерес для широкого круга читателей.

ББК 85.313(2Р=Рус)
УДК 78.071.1

© Ляхович А. В., 2013
© Музей-усадьба С. В. Рахманинова
«Ивановка», 2013
© Издательство Першина Р. В., 2013

ISBN 978-5-91253-475-1

ВВЕДЕНИЕ

В последние десятилетия мы с удивлением открываем *нового* Рахманинова. Открытия, подкрепленные сменой идеологических парадигм и регенерацией гуманитарного дискурса, тем более удивительны, что касаются, за редкими исключениями, не новых — неизвестных, — а давно исполняемых опусов. Сейчас, в исторической перспективе, музыка Рахманинова предстает *современной* — не только своему времени, но и нашему. Текущая эпоха, отмеченная общим знаком «пост-», характеризуется неожиданной современностью и со-мыслием Рахманинову, созвучием многих ее особенностей его искусству. Более того, некоторые открытия Рахманинова, незамеченные в модернистском и традиционалистском контекстах, оказываются ее предвосхищением, ее моделью в миниатюре¹.

Все это в особенности относится к *позднему* периоду творчества композитора. Первая ассоциация с именем Рахманинова, возникающая в сознании — музыка, созданная им до эмиграции из России в 1918 году: «русские» прелюдии, романсы, Второй и Третий концерты, etc. «Американские» произведения, написанные после 1918 г., сейчас известны не менее, и исполняются не реже, чем «русские», в особенности Рапсодия на тему Паганини и «Симфонические танцы», но их репутация порой сопровождается некой загадочностью, недомолвками, почтительным недоверием, словно за ними стоит «не вполне Рахманинов». Такая обособленность имеет свои причины: Рахманинов уехал из России, и стал — по прошествии многих лет молчания — писать совершенно иначе. При оценке поздних опусов по критериям «привычного Рахманинова» обнаруживается несовпадение предмета и критерия. Позднего Рахманинова нельзя понять в рамках знаний о прежней его музыке; его нельзя понять и в рамках основных стилевых тенденций эпохи. Мнение о пресловутом консерватизме музыкальных принципов Рахманинова основано на этом удивительном несоответствии, которое, однако, во второй половине XX века обернулось неожиданной стороной: многие свойства позднего стиля Рахманинова оказались родственны как некоторым литературным опытам 1930—1940-х гг., осваивавшим новые измерения художественного мышления, так и — в некоторых своих

¹ Символическая драматургия поздних произведений Рахманинова родственна «основному закону» эпохи постмодерна, ее духовному конфликту — отношениям прошлого и настоящего, старого и нового.

качествах — более поздним проявлениям культуры XX века: искусству 1950—1990-х гг., творчеству Г. Свиридова и А. Шнитке, Х. Борхеса и И. Бродского, У. Эко и И. Глазунова. Здесь можно говорить не столько о влиянии (позднее творчество Рахманинова стало приобретать достойное признание лишь в последние десятилетия XX века), сколько о предвосхищении и художественном родстве.

Такое место позднего стиля Рахманинова в музыкально-историческом контексте своего века можно сравнить (при всем различии стилевых специфик) с ролью позднего стиля Бетховена в эволюции музыки XIX века: вступив в качественно новый стилиевой этап, выходящий в основе своей далеко за пределы исходного классицистского стиля (даже в расширенном понимании), Бетховен во многом использовал тот же арсенал выразительных средств, что и его современники-романтики, оставшись в основе своего художественного метода чуждым романтической эстетике; стиль позднего Бетховена стал уникальным, самостоятельным стилевым феноменом — «сторонним ответвлением» путей развития музыки XIX века. При этом многие черты позднего бетховенского мышления оказались родственны не современной ему, а последующей эпохе — эпохе возрождения доклассических традиций, эпохе музыкального интеллектуализма и «новой вещности».

Основной текст данного исследования состоит из трех частей. **Первая часть** — предваряющая: в ней обозначена эволюция стиля Рахманинова, предшествовавшая позднему периоду, и определены творческие принципы, актуальные для Рахманинова во все периоды его творчества. **Вторая часть** — аналитическая: в ней исследованы связи позднего стиля Рахманинова с современным ему музыкальным контекстом, а также проанализированы три уровня рахманиновской символики во всех формах ее проявлений. **Третья часть** — синтезирующая: в ней очерчивается возможное пространство интерпретаций символики, рассмотренной во второй части, обобщаются поэтика и художественный метод позднего Рахманинова. Основной текст исследования предварен **историей вопроса**, где дан обзор исследований и публицистики, посвященных Рахманинову, с 1918 г. (условное начало позднего периода) по 2012 г., определением **материала** исследования, а также краткими **методологическим** и **терминологическим очерками**. В конце исследования даны **приложения**, содержащие нотные примеры и другой иллюстративный материал.

Автор выражает глубокую признательность за участие в судьбе его исследования директору Музея-усадьбы С. В. Рахманинова «Ивановка», заслуженному работнику культуры РФ **А. И. Ермакову**; доктору искусствоведения, профессору Волгоградского института искусств им. П. А. Серебрякова **М. А. Аркадьеву**; кандидату искусствоведения, младшему научному сотруднику Института философии имени Г. С. Сковороды Национальной академии наук Украины **А. В. Ильиной**; кандидату искусствоведения, доценту Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского **М. С. Чернявской**; кандидату искусствоведения, доценту Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского **И. Л. Ивановой**; доктору искусствоведения, профессору Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского **И. С. Драч**; доктору искусствоведения, профессору Национальной музыкальной академии им. П. И. Чайковского **М. Д. Копице**; кандидату искусствоведения, профессору Национальной музыкальной академии им. П. И. Чайковского **Ю. П. Глущенко**; доктору искусствоведения, профессору, заведующему кафедрой музыкального искусства и хореографии Южноукраинского государственного педагогического университета имени К. Д. Ушинского **С. В. Шипу**; доктору искусствоведения, профессору Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского **Л. В. Кириллиной**; кандидату искусствоведения, заслуженному деятелю искусств Украины **Г. В. Степанченко**; кандидату искусствоведения, профессору, ректору Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского **Т. Б. Веркиной**; кандидату искусствоведения, доценту Национальной музыкальной академии им. П. И. Чайковского **В. И. Романько**; профессору Национальной музыкальной академии им. П. И. Чайковского **Т. А. Бондаренко**; кандидату искусствоведения, доценту Национальной музыкальной академии им. П. И. Чайковского **И. Г. Туковой**.

Особую благодарность автор хотел бы выразить своему покойному научному руководителю — выдающемуся украинскому музыковеду, доктору искусствоведения, профессору, заведующему кафедрой истории и теории музыки Национальной музыкальной академии им. П. И. Чайковского **И. Б. Пясковскому** (1946—2012). Игорь Болеславович вложил в это исследование огромное внимание и труд. Его замечательные советы, продуктивные идеи, критика и тщательная редакторская работа были неоценимы, и без них исследование не состоялось бы.

ИСТОРИЯ ВОПРОСА

Мировое рахманиноведение весьма богато: Рахманинову посвящено в целом не меньше аналитических и публицистических текстов, чем любому другому классику той эпохи. Среди них — немало исследований, внесших значительный вклад в знание о музыке Рахманинова. И между тем некоторые аспекты его творчества до сих пор недостаточно изучены. Более того, к подобным белым пятнам относятся и важнейшие свойства музыки Рахманинова — такие, как символика, полистилевые приемы, роль китча, автоцитатность, специфика мотивного развития и др. Несмотря на 70 лет, минувшие со времени смерти композитора, и огромную известность его музыки во всем мире, она предстает перед нами до определенных пределов «сфинксом» — явлением знакомым, но непознанным; разрешение смысловых задач ее чаще всего осуществляется интуитивно, в обход необходимого контекста и знаний, а восприятие ограничивается непосредственно-эмоциональным рядом.

Такая ситуация имеет четыре основных причины:

1. Общие тенденции развития музыкальной науки в России и за рубежом, которые определили рамки музыковедческого дискурса о Рахманинове и сформировали профессиональную репутацию его музыки.
2. Стилевая специфика музыки Рахманинова, характеризующаяся освоением и синтезом сложившихся традиций.
3. Пресловутая доступность музыки Рахманинова.
4. Особенности авторских свидетельств о собственном творчестве.

Рассмотрим указанные причины по порядку. В Советском Союзе фигура Рахманинова — «белоэмигранта», не скрывавшего своей враждебности к советскому строю [168, с. 1] — изначально была «политически неблагонадежной», и это обстоятельство накладывало отпечаток на отношение к Рахманинову в течение всего существования Советского Союза, проявляясь, однако, в разные годы по-разному. Конкретика этого отношения менялась — от бойкота, проводимого РАПМ в связи с подписью Рахманинова под открытым письмом «Против принудительного труда в СССР» [168, с. 1], и политики нейтралитета, проводимого в 1930-е гг. после разгона РАПМ, — до официального признания, наступившего после пожертвования Рахманиновым средств на нужды Красной Армии (1942).

В годы развернутого изучения наследия Рахманинова (начиная с 1940х гг.) перед советским музыковедением стояла сложная задача «легализации» художника, чье творчество было далеко от официально признанной системы эстетических приоритетов. Поэтому

комплексный советский музыковедческий «портрет» Рахманинова отличается подчеркиванием и абсолютизацией тех свойств, которые были созвучны официальной идеологии (традиционность, доступность, «реализм»), и замалчиванием, осуждением либо игнорированием идеологически «опасных» аспектов (символика, религиозный, мифопоэтический и философский подтекст, связи с искусством авангарда, с джазом и многое другое). Доминирующий подход к Рахманинову, надолго ставший непреодолимым стереотипом, заключался в рассмотрении творчества Рахманинова с позиций эстетики XIX века (в частности — эстетики народности, характерной для русской культуры XIX века, и эстетики непосредственного самовыражения, характерной для романтизма), что было связано с общим тяготением эстетических приоритетов советской идеологии к прошлому. Тем самым многие важнейшие свойства рахманиновского искусства изначально оказались вне музыковедческого дискурса.

В рамках такого подхода было создано немало высокопрофессиональных исследований, представляющих собой подробную и глубокую разработку проблем, связанных преимущественно с консервативным компонентом искусства Рахманинова [9; 23; 29; 56; 58; 59; 67; 94; 115; 141]. В течение 1940—1980 гг. было исследовано более-менее подробно все наследие Рахманинова в полном объеме. Кроме того, под руководством З. Апетян была проведена беспрецедентная текстологическая и фактологическая работа, итогом которой было издание двухтомника «Воспоминания о Рахманинове» [36; 37] и трехтомника «С. В. Рахманинов. Литературное наследие» [118; 119; 120], служащих и поныне основным (а зачастую — единственным) источником биографических сведений о композиторе.

В целом — в течение 1940—1980 гг. в советском музыкознании был создан подробно разработанный, изобилующий тонкими, правдивыми деталями и наблюдениями **миф о Рахманинове — последнем представителе великой русской классики XIX века, хранителе реалистических традиций в эпоху разгула формализма, певце простых, здоровых, сильных и полнокровных эмоций.** Этот миф во многом определяет восприятие музыки Рахманинова по сей день.

На Западе ситуация была иной. Приоритетная роль авангардных течений в формировании искусства XX века естественным образом определила его отражение в музыкальной науке и критике: шкала последовательного усложнения языковых и структурных средств («прогресс») предстает в западном музыковедческом дискурсе XX века мерилом всякой оценки. Тем самым существенно затруднялась оценка музыки, созданной вне закономерностей указанного

«прогресса», представляющего, по сути, лишь несколько доминирующих традиций.

Если советское музыковедение в целом отличалось демонстративным тяготением к консервативному полюсу, то западное, напротив, — к авангардному; *комплексный системный подход* к Рахманинову долгое время не осуществлялся как в России, так и за рубежом. Кроме того, в музыкально-аналитическом дискурсе Запада заметную роль играют направления, для которых характерно исключение семантических задач из поля исследования.

В этих условиях музыка Рахманинова, несмотря на интерес и проницательные высказывания видных музыкантов (И. Гофмана [41], Н. Метнера [99], Л. Стоковского [119, с. 476; 120, с. 390], К. Сорабджи [196] и других), не вызвала должного интереса и понимания среди исследователей 1920—1950 гг.: оценочные критерии, в которых она нуждалась, не были разработаны, а новизна ее в данной системе координат не фиксировалась. Американский музыковед М. Гаррисон отмечал: «В конце концов, Третий концерт Рахманинова создавался отнюдь не как копия предыдущего концерта. Эти два произведения создали впечатление композиторской нормы, и от Рахманинова уже не ожидалось отступление от нее. В то же время романтический стиль этих опусов утратил свою актуальность, поскольку Рахманинов ушел далеко вперед перед отъездом из России» [177, с. 255].

Несмотря на то, что музыка Рахманинова быстро приобрела популярность и вошла в репертуары ведущих исполнителей мира, в исследовательской среде установилось пренебрежительное отношение к ней. Только в 1950-е гг., с появлением работы С. Бертенсона и Дж. Лейды [171], такая позиция в целом изменилась, однако характерно, что ключевой характеристикой искусства Рахманинова служил термин *romantic* (даже по отношению к позднему периоду). Кроме того, как и в советском музыкознании, облик Рахманинова в исследовательском отражении был связан преимущественно с фортепианными жанрами (характерна часто употребляемая характеристика «composer-pianist»), что создало ему, однако, репутацию представителя салонно-виртуозной школы, сравнимого в позитивных случаях с Листом, в негативных — с Мошковским, Годовским, Паде-ревским и другими.

В целом на протяжении 1930—1960 гг. в западном музыковедении был создан **миф о Рахманинове-консерваторе, осколке XIX века в XX, композиторе для виртуозов, сочинявшего эмоционально, но зачастую — на грани банальности и компромиссов со вкусами широкой публики.**

Таким образом, оба мифа — и советский, и западный — отличались некоторым содержательным сходством, но имели при этом противоположные знаки в оценке одного и того же явления.

Вторая причина недостаточной изученности некоторых важных сторон музыки Рахманинова связана с основной творческой интенцией композитора, направленной не на создание новых языковых средств, а на освоение и синтез уже имеющихся. Новизна рахманиновского языка требует иной системы координат, во многом отличной от двухмерной шкалы поступательного усложнения музыкальных средств первой половины XX века. Такая система оказалась доступной только после возникновения в искусстве второй половины XX века явлений, родственных рахманиновскому пантрадиционализму: эпоха постмодерна предоставила новые, во многом неожиданные возможности доступа к творческой лаборатории Рахманинова, творившего до возникновения самого понятия «постмодерн».

Третья причина недостаточной изученности некоторых важных сторон музыки Рахманинова связана с ее «доступностью». Произведения Рахманинова представляют собой сложное, порой парадоксальное сочетание форм и языковых приемов, характерных для позднеромантической традиции, с глубоко оригинальными особенностями интонационного и структурного мышления, восходящими к средневековой культуре, и символикой, создающей отдельное смысловое измерение. Непосредственно-интонационный смысловой ряд, воспринимаемый слушателем музыки Рахманинова, кажется «простым»; характерно среднестатистическое восприятие музыки Рахманинова как потока непосредственного самовыражения — «от сердца», «будто само написалось», «душу раскрывает» и т. д.; слушатель, как правило, не подозревает, насколько изощренная, сложная и продуманная структура предстает перед ним в облике «порыва души». «Видимость» музыки Рахманинова (позднеромантическая ткань) не сводится редуктивно к структурному «скелету» данной традиции, а впечатление от непосредственно-интонационного ряда не тождественно *пониманию* произведения.

Синтетичность традиций, свойственная Рахманинову и выраженная здесь в структурном и семантическом аспектах (сочетание принципов позднеромантического мышления с «неомодальным» мотивным развитием, романтического самовыражения с символикой «тайных знаков»), определяет обманчивость облика музыки Рахманинова. Свойственный ей «пафос встревоженного сердца» (характеристика Б. Асафьева) [17, с. 286] — явление, но не сущность; результат, но не механизм; следствие, но не причина.

Наличие дистанции между непосредственным интонационным рядом, структурными особенностями и символикой музыки Рахманинова приводило зачастую к ограничению внешним, привычным, к игнорированию сущностного и глубинного. Такой провокации порой поддавались высококвалифицированные исследователи, оставившие в целом ценные исследования и наблюдения в рахманиноведении.

Четвертую причину недостаточной изученности некоторых важных сторон музыки Рахманинова можно назвать косвенной, однако ее также необходимо учесть в конфигурации обстоятельств, определившей современное состояние науки о Рахманинове. Все немногочисленные авторские свидетельства о своей музыке (сводящиеся к десятку писем [118; 119; 120], воспоминаниям, записанным О. фон Риземаном [117], и несколькими интервью [118]), отличаются — за редким исключением — крайней скрытностью и неопределенностью.

Вновь, как и в предыдущем случае, возникает провокация провести прямую параллель между авторскими автохарактеристиками и смыслом музыки. Здесь нужно учитывать два фактора:

1. Скрытность Рахманинова, ставшая притчей во языцех, — явление более глубинное, нежели просто черта характера: в контексте творческого облика композитора она представляется сознательной эстетической позицией, направленной на поддержание изначальной синкретической чистоты музыкального смысла — «мысль изреченная есть ложь».

2. К Рахманинову, вероятно, применим термин «наивный художник», обозначающий тип творческого мирозерцания, в котором мышление-в-творчестве преобладает над мышлением-о-творчестве. Это ни в коей мере не означает упрощенности творческого мира. Напротив, погруженность художника в систему координат своего творчества, непосредственность теоретизированием, приводит к значительному, часто предельному усложнению этой системы «изнутри», к чрезвычайно емкой «внутренней речи» (что мы и имеем в случае Рахманинова). Но при этом наблюдается дисбаланс сложности творческого мира и элементарности авторского дискурса о нем. В творческий мир таких художников не входит рационализирующий, теоретически-обобщающий компонент, они мыслят в рамках «что», а не «о чем». В этом отношении можно провести параллели с А. Брукнером, А. Модильяни, С. Есениным и др.

Перейдем к обзору источников, касающихся непосредственно исследования позднего стиля Рахманинова. Позднему стилю в исследовательском внимании «повезло» значительно меньше

других периодов творчества Рахманинова, что в значительной мере оправдывает актуальность данного исследования. Причины этого явления мы рассмотрим ниже.

Прижизненные источники

Источники 1926—1943 гг. в основном сводятся к публицистике: музыкальной критике, обзорам, статьям. Среди них выделяются подробные и проницательные рецензии: русскоязычного критика И. Яссера о Вариациях на тему Корелли, где он предсказывает этому циклу «ведущее место в вариационном репертуаре» [166]; английского композитора и пианиста К. Сорабджи (K. Sorabji) о Рапсодии на тему Паганини: «глубоко оригинальный и независимый ум, находящийся, подобно Метнеру, в отчуждении <...> от модных гримас Парижа, Берлина, Вены и Москвы» [196]; музыкального критика журнала «Sun» В. Гендерсона (W. Henderson) о Третьей симфонии, где рецензент высказывает косвенную догадку о природе мотивного развития музыки Рахманинова: «Мы подозреваем — после недостаточного первого прослушивания, — что в этой симфонии имеется более органичное тематическое единство, чем то, которое было воспринято» [171, с. 324]; музыкального критика журнала «Daily Mirror» Дж. Симэна (J. Seman), писавшего о Третьей симфонии, что это — «одно из значительнейших произведений русской школы. В этом сочинении есть широта и величие, размах и мистическая красота; оно находится на грани гениальности» [120, с. 302].

Однако общий тон рецензий в целом был далек от проницательности. По словам американской исследовательницы Х. Канг, «в течение первой половины двадцатого столетия существовала сильная тенденция критиковать музыку Рахманинова. Некоторые интеллектуалы от музыки клеветали на нее, называя банальной и мелочной» [181, с. 1]. М. Гаррисон отмечал: «Реакция критиков была в основном негативной, и выражалась в самых разгромных отзывах, которые Рахманинов получал со времен премьеры Первой симфонии в 1897 году... Можно провести параллель с отзывами о поздних произведениях Дебюсси, Форе и Русселя. Эти композиторы, подобно Рахманинову, были заклеены как консерваторы» [177, с. 255].

К примеру, Л. Джилмэн (L. Gilman), корреспондент «Herald Tribune», писал о Четвертом концерте: «Новое произведение не имеет ни выразительности, ни эффектности, в отличие от ее знаменитого предшественника — концерта до минор» [цит. по: 171, с. 248–249].

П. Сэнборн (P. Sanborn) в «New York Evening Telegram» назвал тот же концерт «многоглаголющим, утомительным, малозначащим, местами —

мишурным». Далее он писал: «Концерт кажется бесконечной, свободно скроенной смесью того и этого — от Листа до Пуччини, от Шопена до Чайковского. Даже Мендельсон наслаждается мимолетным комплиментом... Это прошлое было настоящим в европейских столицах 50 лет назад. Мадам Сесиль Шарминад может без труда написать такое после третьей бутылки водки» [192].

Э. Шлосс (E. Schloss) отметил после премьеры Третьей Симфонии, что новая симфония его «разочаровала», что она — «с отголоском лирической пейзажности, свойственной стилю композитора, но бесплодной» [171, с. 323]. С. Лэсер (S. Laciár) писал о той же симфонии: «Нельзя сказать, однако, что Рахманинов говорит здесь новые вещи, даже если его язык более индивидуален, чем прежде, и свободен от влияния Чайковского. После первого прослушивания нелегко избежать впечатления определенной многословности... Не смогут ли ножницы сослужить хорошую службу этой вещи?» [171, с. 324–325.].

На фоне такого критического резонанса большую роль в изучении биографии композитора, а также в пропаганде его творчества сыграла книга О. фон Риземана [117]. Несмотря на ряд натяжек, критически воспринятых Рахманиновым [131, с. 79], эта книга ценна в качестве «аутентичного» прижизненного свидетельства.

В 1939 году вышло первое издание другой биографической работы — «Биографии Рахманинова» В. Лайла (W. Lyle «Rachmaninoff: a biography» [182]). Эта книга стала столь популярной, что неоднократно переиздавалась вплоть до нашего времени. В 1942 году вышла работа В. Бэйкер «Гармонический стиль Всенощного бдения Рахманинова» [170], содержащая достаточно углубленный анализ предмета. Эта работа, очевидно, была едва ли не первым специализированным музыкально-теоретическим исследованием музыки Рахманинова на Западе.

В отечественной литературе тех лет отношение к Рахманинову так или иначе определялось политическим контекстом, поэтому его наследие либо оказывалось на периферии исследовательских интересов, либо подвергалось обструкции. На протяжении данного периода в отечественной печати вышло лишь две небольших работы, посвященные Рахманинову (не считая публицистики) [3; 14].

Характерным примером «пролетарского» отношения к Рахманинову может служить статья члена РАПМа Н. Выгодского «Небесная „идиллия“ или фашизм в поповской рясе», где он пишет о «Колоколах»: «Вся симфония построена на сопоставлении идеи воинствующего империализма, грубой солдафонщины, фашизма — с одной стороны, социал-фашистского, елейно-лицемерного пацифизма —

с другой стороны, и все это завершается упадочно-мистическими нотками смертельных галлюцинаций» [38, с. 27-28], а также коллективное Открытое письмо работников ВМШ им. Ф. Кона, где провозглашается официальный бойкот Рахманинову: «В связи с контрреволюционным выступлением композитора Рахманинова в американской прессе правление Музгиза постановило прекратить перепечатку произведений Рахманинова и изъять из продажи массовые издания его произведений» [149]. Под «контрреволюционным выступлением» подразумевается подпись Рахманинова в открытом письме «Против принудительного труда в СССР», опубликованном в газете «Нью-Йорк Таймс» [168]. Лишь цикл концертов, посвященных Рахманинову [78, с. 61], а затем публикация брошюры А. Альшванга «Колокола Рахманинова» [3] знаменовали ослабление бойкота.

В целом данный период характеризуется значительным дисбалансом между исполнительским бытием музыки Рахманинова и уровнем ее исследовательского освоения.

Изучение и оценка позднего периода творчества Рахманинова в 1942—1980-е гг.

Год пожертвования, внесенного Рахманиновым в фонд Красной Армии, — 1942 — стал началом комплексной «реабилитации» композитора в отечественных музыкальных кругах. По словам Т. Левоу, «советская идеологическая доктрина сначала отторгла, а затем канонизировала Рахманинова» [78, с. 62]. Музыка Рахманинова получила поддержку официальной пропаганды [78, с. 53-67], исполнялась на фронте (в частности, Э. Гилельсом). Явлением, показательным для перемены отношения к композитору, стал беспрецедентный проект реконструкции утраченной партитуры Первой симфонии, осуществленный Б. Шальманом под руководством А. Гаука. Премьера возобновленной Симфонии состоялась 19 октября 1945 года [112, с. 361], и с тех пор Симфония исполняется по восстановленной партитуре. В 1945 г. в Москве прошла выставка «С. В. Рахманинов» [116, с. 167], а также «научно-творческая сессия», посвященная Рахманинову [116, с. 164], и абонемент симфонических концертов «Рахманинов» [116, с. 164].

Появляются первые исследования и сборники, посвященные Рахманинову: статья Д. Житомирского «Фортепианное творчество Рахманинова» (1945) [49], первая отечественная монография А. Соловцова «Рахманинов» (1947) [144]. В 1947 г. издаются два сборника статей: «С. В. Рахманинов и русская опера» [126] и «С. В. Рахманинов. Статьи и материалы» (под редакцией

Т. Цытович) [125]. В последнем сборнике была опубликована статья В. Протопопова «Позднее симфоническое творчество Рахманинова» [115], сыгравшая особую роль в изучении позднего периода творчества композитора. В частности, В. Протопопову принадлежат тонкие наблюдения над мотивным развитием в Рапсодии на тему Паганини [115, с. 135], послужившие впоследствии основой для одной из научных интерпретаций мотивного мышления Рахманинова — теории микротематизма [129, с. 146; 137, с. 104]. В литературе тех лет особое место занимает статья Б. Асафьева, где музыковед сформулировал основные черты творческого почерка Рахманинова, в частности — дал содержательную интерпретацию Третьей симфонии [7, с. 410–411]. Выводы Б. Асафьева отличаются проницательностью и чуткостью к индивидуальным особенностям музыки Рахманинова — «пейзажности» ее лирических страниц, роли национально-почвенного начала и колокольности в ней.

Выдвигается фигура А. Соловцова — исследователя, пропагандиста и «легализатора» творчества Рахманинова, создающего в течение 1950-х гг. ряд работ [144; 145], посвященных Рахманинову. Оценкам А. Соловцова свойственно стремление адаптировать эстетику Рахманинова к идеологическим условиям, которое выражалось в подчеркивании в ней «народности» и осуждению того, что было связано с усложнением языка и стиля Рахманинова, наблюдавшемся с 1910-х гг.; поздние произведения в целом получают осторожную либо негативную характеристику. В 1951 году А. Соловцов публикует брошюру «Фортепианные концерты Рахманинова» [145]. Характеристики Четвертого концерта и Рапсодии на тему Паганини здесь отличаются традиционной осторожностью в оценке «влияний Запада» [145, с. 53–57].

В 1957 году появилась монография О. Соколовой «Симфонические произведения Рахманинова», в которой рассматриваются Третья симфония и «Симфонические танцы» [142]. В данной работе, носящей, как и большинство исследований музыки Рахманинова того времени, более пропагандистский, нежели исследовательский характер, дается в целом одобрительная характеристика симфонического наследия Рахманинова; поздние циклы рассматриваются в рамках тех же критериев, что и доэмиграционные. Говорить о какой-либо комплексной разработке позднего стиля по отношению к данной работе невозможно, однако она сыграла свою положительную историческую роль в вовлечении позднего наследия Рахманинова в спектр исследовательских интересов. Впоследствии О. Соколова опубликовала одну из самых популярных монографий о композиторе — «Рахманинов» (1984) [141]. Эта монография, вышедшая в серии «Биографии

композиторов», также имеет популяризаторский характер. Характеристики поздних произведений Рахманинова в целом воздают дань советскому «мифу о Рахманинове», обозначенному в начале данного раздела.

Заметным событием в исследовании позднего стиля стала работа Г. Хубова «Третья симфония Рахманинова» (1959), в которой дается одобрительная, хоть и во многом идеологически обусловленная характеристика этого цикла [155]. Подход Хубова в целом ограничен парадигмой романтического симфонизма в ее модусе, утвержденном Чайковском, и потому не дает возможности достаточно точного отражения закономерностей Третьей симфонии; обобщение, касающееся природы позднего стиля, в данной работе отсутствует.

В 1962 г. выходит в свет монография В. Бажанова «Рахманинов» (в рамках серии ЖЗЛ), в которой дается позитивная и внимательная характеристика всех поздних циклов Рахманинова [9]. Эта монография, при всем популяризаторском ее характере, является и ныне одной из лучших работ о Рахманинове в этом жанре.

Выдвигается фигура В. Брянцевой, сыгравшей (наряду с З. Апетян) определяющую роль в советской рахманистике. В небольшой по объему монографии «Фортепианные произведения Рахманинова», вышедшей в 1966 году, В. Брянцева впервые дала комплексную характеристику всем без исключения произведениям Рахманинова для фортепиано соло (включая произведения без опуса) [29]. Особое внимание Брянцева уделяет закономерностям рахманиновского тематизма. Анализ, произведенный Брянцевой, отличается подробностью и основательностью; при этом методология анализа восходит к пониманию мотивного мышления Рахманинова как частного явления тематических принципов позднего романтизма (в одном ряду с принципами Чайковского и Скрябина), а рахманиновская драматургия трактуется как симфоническая в асафьевском понимании этого термина.

Центральное внимание, как и в предыдущей работе, В. Брянцева уделяет генезису рахманиновского тематизма. Достоинством ее анализа является внимательное отслеживание тематической драматургии произведений Рахманинова. В. Брянцева — автор концепции рахманиновского тематизма, которая долгое время играла ключевую роль в отечественной науке о Рахманинове. Суть ее заключается в постулировании принципа «мотива-лейтхарактеристики», определяющего, по мнению Брянцевой, тематическое мышление Рахманинова. В наше время актуальны также и иные интерпретации мотивного мышления Рахманинова, которые будут рассмотрены ниже.

В монографии В. Брянцевой впервые дается характеристика позднего стиля как отдельного феномена в эволюции творчества Рахманинова. В. Брянцева обозначает характерные свойства позднего стиля (преимущественно в фортепианном творчестве), в целом рассматривая его как частное ответвление принципов, сложившихся в 1900—1918 гг.

Значение монографии В. Брянцевой в науке о Рахманинове велико. Именно с этой работы начинается этап комплексного изучения позднего стиля, ранее предваренный статьей В. Протопопова. Монография В. Брянцевой ознаменовала преодоление пропагандистского, популяризаторского и «реабилитационного» подхода к творчеству Рахманинова.

Другим событием, важным для изучения позднего стиля и науки о Рахманинове в целом, была публикация двухтомника «Воспоминания о Рахманинове» [36; 37] и трехтомника «Рахманинов. Литературное наследие» [118; 119; 120], осуществленная З. Апетян. В этих изданиях опубликованы исторические материалы, служащие и по сей день необходимым источником для всякого исследования, посвященного Рахманинову. Помимо того, З. Апетян провела огромную систематизаторскую и историографическую работу, снабдив материалы примечаниями, в которых дается подробная хронология жизни и творчества Рахманинова, включая поздний период. Как отмечает Т. Левая, «хрестоматийно известные двухтомные „Воспоминания о Рахманинове“ и трехтомное „Литературное наследие“, появившиеся на свет благодаря подвижническому труду З. Апетян, стали, несомненно, ценнейшей частью советской литературы о Рахманинове. Сложнее обстояло дело с теми жанрами, где требовалась не столько фактология, сколько анализ и оценка. Заужено-штампованное представление о композиторе не скоро уступило место полноте и многогранности его подлинного облика» [78, с. 63].

Для изучения биографии композитора большое значение имела работа Ю. Келдыша «Рахманинов и его время» (1973) [67]. Однако характерно, что «время Рахманинова» в работе Ю. Келдыша обрывается 1917-м годом; в этом ограничении, по-видимому, сказалась традиция восприятия позднего творчества Рахманинова как «комментариев» к наследию «русского» периода.

В последующий период значительный вклад в науку о Рахманинове и в преодоление мифов и стереотипов, сложившихся вокруг его творчества, внес А. Кандинский. Его статьи в журнале «Советская музыка» (1973—1989) [56; 58; 59] и в особенности — вступительная статья к альбому «Рахманинов» (1982, 1988) [116, с. 5—11], отличаются точностью культурно-исторических характеристик, способствующих

пониманию связей искусства Рахманинова с культурой своего времени. Проницательная статья о Рахманинове принадлежит В. Бобровскому (1985), который одним из первых (наряду с Л. Скафтымовой) обратил внимание на уникальность рахманиновской мотивной системы [23].

В целом наука о Рахманинове в отечественном музыковедении данного периода отличается, с одной стороны, подробностью разработки проблемного поля, выделяющей отечественную школу на первый план в мировом рахманиноведении; с другой стороны — значительным влиянием мифов и стереотипов, прямо или косвенно связанных с идеологической спецификой советского музыковедения. Отечественному музыковедению данного периода принадлежит первенство в системном изучении позднего периода творчества Рахманинова, начало которому положила монография В. Брянцевой, подготовленная работами В. Протопопова, О. Соколовой и Г. Хубова.

В зарубежном музыковедении в отмеченный период появляются первые масштабные исследования жизни и творчества Рахманинова: развернутые биографии А. Гроновича (A. Gronowicz, 1946) [178] и В. Серова (V. Seroff, 1950) [195]; комплексная биографическая и популяризаторская работа С. Бертенсона и Дж. Лейды «Сергей Рахманинов. Жизнь в музыке» (S. Bertensson, J. Leyda «Sergei Rachmaninoff, a lifetime in music», 1956) [171], служащая до сих пор одним из основных фактологических источников в данном вопросе. В последней работе особенно важны материалы, связанные с поздним периодом жизни и творчества композитора, которые игнорировались советской рахманистикой по идеологическим причинам и до сих пор не переведены на русский язык. Важную роль также сыграла работа Дж. Калшоу «Рахманинов: человек и его музыка» (J. Culshaw «Rachmaninov: The Man and His Music», 1950) [175]. В целом наблюдается подъем интереса к фигуре Рахманинова. Сведения о его жизни даются в характерном «бестселлерном» стиле; в этом отношении показательны заголовки глав книги нидерландского исследователя Дж. Андриессена (J. Andriessen): «Катастрофа», «Флирт», «Фиаско» и т. п. (1950) [169].

Характеристики позднего стиля в указанных работах не опосредованы политическим фактором, и поэтому поздние циклы рассматриваются в них наравне с другими произведениями Рахманинова, однако критерии их рассмотрения, обусловленные отношением к Рахманинову как к консерватору-«романтику», не давали возможностей для полноценного анализа. При этом указанные работы послужили своеобразным стимулом для пересмотра снисходительного отношения к Рахманинову-композитору, характерного

для музыкальной критики 1930—1940 гг. В этом отношении характерно сравнение статей о Рахманинове в двух изданиях музыкального словаря Гроува: 1954 г. и 1980 г.

Фрагмент статьи 1954 г, автор — Э. Блом (E. Blom): «Как композитор, он с трудом может быть причислен к своему времени вообще <...> Он не имел ни национальных особенностей балакиревской школы, ни индивидуальности Танеева или Метнера. Технически он был высокоодарен, но и строго ограничен. Его музыка хорошо выстроена и эффектна, однако монотонна по фактуре, которая сводится большей частью к искусственно стихийным звучаниям в сопровождении разнообразных вариантов арпеджио. Значительная популярность нескольких работ Рахманинова в течение его жизни продолжалась недолго, и музыканты никогда не принимали их всерьез» [172, с. 27.]

Фрагмент статьи 1980 г., автор — Дж. Норрис (G. Norris): «Его поздние произведения... созданы с исключительным эмоциональным блеском, с особой ясностью фактуры в сочетании с усложненной хроматизированной гармонией и новаторскими ритмическими приемами» [188, с. 716].

В течение 1960-х гг. отношение к Рахманинову оставалось в рамках внимания к феномену, популярному в исполнительских и слушательских кругах, но не слишком благодарному для исследования. Характерный пример — работа Ж. Каванага «Фортепианная музыка Рахманинова: структура, форма и исполнительские проблемы» (J. Cavanaugh «The Piano Music of Rachmaninoff: structure, form and performance problems», 1961), содержание которой сводится к статистике фортепианных произведений Рахманинова и беглым характеристикам тех из них, которые снискали симпатии автора [173]. Лишь в 1970-е годы появляются системные исследования творчества Рахманинова: Р. Мэттни-Уолкер «Рахманинов» (R. Mattnew-Walker «Rachmaninoff», 1980) [185], Дж. Норрис «Рахманинов» (G. Norris «Rakhmaninov», 1976) [186].

Выдвигается фигура Дж. Норриса, музыкального критика газеты «The Daily Telegraph», который создал, помимо вышеуказанной монографии, также краткий ее вариант [187], статью о Рахманинове в Новом словаре Гроува [188]. Кроме того, Норрис является также соавтором Каталога произведений Рахманинова¹. Интерес к творчеству Рахманинова постепенно возрастает; появляются специальные исследования, затрагивающие отдельные аспекты проблемы, —

¹ Threlfall R. and Norris G. A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninoff. — London: Scolar Press, 1982. — 218 p.

такие, как работа П. Пиготта «Оркестровая музыка Рахманинова» (P. Piggott «Rachmaninov orchestral music», 1974) [191].

В целом для зарубежной рахманистики указанного периода характерно утверждение фигуры Рахманинова в сфере исследовательских интересов, закрепление за ним статуса «классика» и достаточно внимательное отношение к наиболее популярным его произведениям — преимущественно фортепианным; но при этом — преобладание популяризаторского и биографического (фактологического) подхода.

Современное состояние проблемы

В 1980—1990-е гг. как в России, так и на Западе ситуация изменилась: и там и здесь стали появляться многочисленные исследования, свидетельствующие как о пробуждении новой волны интереса к творчеству Рахманинова, так и о преодолении мифов и стереотипов прошлых лет. По сути, именно с этих пор можно говорить о «втором рождении» Рахманинова в исследовательской среде: музыковеды открыли для себя «незнакомое» Рахманинова, обнаружили многие свойства его мира, не фиксируемые в системе координат прежнего подхода. «С одной стороны, сказывалась давняя потребность в более широком научном освоении рахманиновского наследия, с другой — сыграла роль публицистическая волна „перестроечных лет“, стимулировавшая многие открытия и переоценки... В контексте восстанавливаемых связей с культурой русского зарубежья прослеживается тенденция окончательной реабилитации сочинений позднего периода, над которыми многие годы довлел ярлык „кризисных“ и „упаднических“» [78, с. 63-64].

Современное изучение творчества Рахманинова в странах СНГ концентрируется вокруг специализированных научных конференций, проводимых различными вузами Москвы, Санкт-Петербурга, Харькова, Ростова-на-Дону, Саратова, Тамбова. Знаковыми событиями, стимулировавшими «второе рождение» Рахманинова в музыковедении, стали конференции к 120-летию композитора, прошедшие в 1993 г. в Москве и Тамбове. На них были впервые затронуты вопросы связей Рахманинова с джазом (Ю. Васильев «Рахманинов и джаз») [34], символики (А. Кандинский-Рыбников «Проблема Судьбы и автобиографичность в искусстве Рахманинова» [62], Е. Вартанова «Мифопоэтические аспекты симфонизма С. В. Рахманинова» [32], Н. Бекетова «„Колокола“ Рахманинова: концепция предостережения» [12]), семантики знаменного распева (А. Кандинский «Хоровой цикл ор. 31 Рахманинова в контексте литургического богослужения») [60] и многие другие.

Среди важнейших рахманиновских конференций, проводимых за этот период, нужно отметить следующие:

- Международная научно-практическая конференция «Творчество С. В. Рахманинова в контексте мировой музыкальной культуры. Опыт и новые направления исследований на рубеже XX—XXI вв.» К 130-летию со дня рождения композитора (Тамбов, 2003).

- I—V Рахманиновские чтения (Тамбов, 2004—2012).

- I—VIII научно-теоретические симпозиумы «Рахманинов: на переломе столетий» (Харьков, 2004—2011).

- Международная научно-практическая конференция «С. В. Рахманинов — национальная память России» (Тамбов, 2008 г.).

По материалам докладов опубликованы работы, раскрывающие новые аспекты проблемы. Среди таких работ, важных для современного этапа осмысления личности и искусства Рахманинова, нужно отметить исследования Н. Бекетовой «Сергей Рахманинов: на грани миров (личность как символ культурного цикла)» [13], Е. Шевлякова «Рахманинов современный и „несовременный“» [161] (в которой едва ли не впервые затрагиваются аспекты полистилевого мышления композитора), А. Демченко «Творчество Рахманинова и магистралей художественного процесса его времени» [45], Г. Ганзбурга «Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия» [39], И. Кривошей «Феномен театра в культуре Серебряного века и романсы Сергея Рахманинова» [76], Л. Скафтымовой «Рахманинов и *Dies Irae*» [125], Ю. Васильева «Еще раз о проблеме „Рахманинов и символизм“» [33], Т. Левоу «Рахманинов в зеркале отечественной публицистики» [78].

Важнейшим центром изучения наследия Рахманинова стала Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. Среди ведущих современных рахманиноведов — В. И. Антипов, В. Б. Валькова, С. Г. Зверева, К. Зенкин, В. Медушевский, А. Кандинский-Рыбников (Москва), Л. Скафтымова (Санкт-Петербург), Г. Калошина, Е. Шевляков, Н. Бекетова (Ростов-на-Дону), Е. Р. Скурко (Уфа), Г. Ганзбург, Л. Трубникова (Харьков). Панорама современного рахманиноведения отличается характерным для постмодернистского дискурса плюрализмом, широкой амплитудой мнений и интерпретаций, предлагающих порой полярные истолкования одного явления (ср., например, работы Ю. Келдыша «Последнее произведение Рахманинова» [66] и В. Грачева «О художественном мире „Симфонических танцев“ С. В. Рахманинова» [42], представляющие собой весьма различные интерпретации скрытой программы «Симфонических танцев»).

В отечественном музыковедении наибольшее внимание уделяется проблемам символизма и связей Рахманинова с православной

культурой, обсуждение которых в прежнее время было затруднено. Эти аспекты рахманиноведения, открытые в 1990-е гг., в наше время оформились в новые музыковедческие традиции. Можно даже констатировать, что прежняя доминанта облика Рахманинова в отечественном исследовательском и публицистическом отражении сменилась на противоположную: взамен «реалистичности» постулируется «мистичность», фактор тайного, сокровенного смысла и скрытой религиозной программы (А. Кандинский-Рыбников «Проблема Судьбы и автобиографичность в искусстве Рахманинова» [62]; В. Грачев «О художественном мире „Симфонических танцев“ С. В. Рахманинова» [42]; Г. Калошина, О. Шапарчук «О фаустианстве Рахманинова» [54]; Н. Сарафанникова «P.S. о микротематизме» [129]; В. Медушевский «Духовные тайны фактуры в музыке Рахманинова» [96], «Творчество Рахманинова: подвиг несения традиции» [98] и другие работы).

Такая установка коррелирует с некоторыми существенными особенностями музыки Рахманинова, однако порой она представляет собой своеобразное «искушение тайной», приводя в ряде случаев к формированию двух новых мифов о Рахманинове:

1) Рахманинов — православный художник, воплотивший в светских жанрах религиозные образы и символы, составляющие содержание его музыки;

2) Рахманинов — художник-пророк, зашифровавший судьбу России в символической тайнописи, представляющей собой систему программных «лейтмотивов Судьбы».

Первый миф, основанный на роли знаменного распева в интонационной системе Рахманинова, справедлив постольку, поскольку православный контекст неотъемлем от данного материала, и ошибочен постольку, поскольку ошибочно прямое отождествление жанрового происхождения материала с его исходной тематикой. По словам Л. Скафтымовой, «наличие символов, связанных с православием, в произведениях Рахманинова становится в ряде музыковедческих работ основополагающим критерием оценки музыки композитора. Эта тенденция также не представляется перспективной. Необходим осторожный, бережный подход исследователей к этой важной проблеме» [138, с. 288]. Т. Левая отмечает: «Не хотелось бы, чтобы возрождение религиозной музыки Рахманинова обернулось новой догмой» [78, с. 65]. В этом отношении особенно характерны работы В. Медушевского [96; 98] и В. Грачева [42], не говоря о примерах «околомузыковедческой» литературы (статья свящ. Пафнутия Жукова [50] и др.).

Второй миф восходит к попыткам однозначного (аллегорического) программного истолкования мотивной системы Рахманинова. Предпосылки и правомерность таких попыток будут рассмотрены ниже.

В зарубежном музыковедении наблюдаются сходные процессы. Личность и творчество Рахманинова привлекают все больше внимания, освещаются все более подробно и разносторонне. Уже в фундаментальной работе Б. Мэртина «Рахманинов: композитор, пианист, дирижер» (B. Martin «Rachmaninoff: composer, pianist, conductor», 1990) заметна тенденция к рассмотрению творчества Рахманинова в контексте его времени и эстетической панорамы [184].

С тематикой нашего исследования резонирует диссертация В. Джонстона «Гармония и кульминация в поздних произведениях Рахманинова» [180]. Под «поздними произведениями» Рахманинова исследователь подразумевает произведения, написанные между 1909 и 1940 гг., тем самым объединяя второй этап периода зрелости с собственно поздним стилем. Надо признать, что с позиций темы, заявленной автором, в таком объединении есть рациональное зерно, поскольку именно отмеченная дата служит точкой отсчета процессов, сформировавших впоследствии поздний стиль Рахманинова; однако в свете прочих критериев (драматургия, эстетика, стиль) такое объединение неубедительно. Исследователь подробно анализирует симметричные и полиладовые гармонические комплексы в контексте гармонического языка современников Рахманинова — Скрябина, Прокофьева и других.

Осмыслению символики Рахманинова и основного ее элемента — темы *Dies Irae* — посвящено развернутое исследование В. Полловера «Рахманинов и *Dies Irae*» (V. Pollover «Rachmaninov and *Dies Irae*», 2004), где автор отмечает: «Рахманинов использует целый ряд синестетических свойств, помогающих передать его сообщение» [189, с. 4].

Чрезвычайно интересна диссертация Х. Канг «Рапсодия на тему Паганини: анализ и дискурс» (H. Kang «Rachmaninoff's Rhapsody on a Theme by Paganini: Analysis and Discourse», 2004), где автор подробно анализирует интонационную структуру произведения, различные аспекты программности и символики, предлагает оригинальный вариант интерпретации программы Рапсодии [181].

Англоязычное исследование А. Ивановой «Фортепианные концерты Рахманинова: одиссея стилиевой эволюции» (A. Ivanova «Rachmaninov's Piano Concertos: The Odyssey of a Stylistic Evolution», 2006) [179] посвящено вопросу, который долгое время игнорировался западным музыкознанием, — эволюции стиля Рахманинова. Несмотря на ряд натяжек и традиционно скептическое отношение

к Четвертому концерту, эта работа свидетельствует о продуктивных тенденциях в западном музыковедении.

Современную литературу о Рахманинове обобщает объемная и подробная работа М. Гаррисона «Рахманинов: жизнь, произведения, грамзаписи» (M. Garrison «Rachmaninoff: Life, Works, Recordings», 2005) [177].

Материал, методология и терминология исследования

Под поздними произведениями Рахманинова подразумеваются произведения, написанные в последний период его творчества — период эмиграции (1918—1943).

В строгом значении это понятие применимо к пяти масштабным циклам:

- Три русские песни оп. 41 (1926).
- Вариации на тему Корелли оп. 42 (1931).
- Рапсодия на тему Паганини оп. 43 (1935).
- Симфония № 3 оп. 44 (1936).
- «Симфонические танцы» оп. 45 (1940).

К этому же списку примыкает Концерт № 4 оп. 40. Этот цикл Рахманинов «завершил в эскизах» еще в апреле 1914 г.; тогда же предполагалось, что «к осени это произведение будет совершенно закончено»¹. Но действительное окончание работы над концертом (1926) и две последующие его редакции (1932, 1940) хронологически относятся к периоду эмиграции, что во многом определило стиль Четвертого концерта.

Таким образом, материалом настоящего исследования являются шесть циклов, написанных Рахманиновым в поздний период творчества. Эти циклы можно условно объединить в хронологические подразделы, несколько различные по стилевым приемам:

1. Четвертый концерт оп. 40; Три русские песни оп. 41 (этап формирования круга образов, характерных для позднего периода, и поиска новых стилевых средств);
2. Вариации на тему Корелли оп. 42 (этап оформления позднего стиля);
3. Рапсодия на тему Паганини оп. 43; Третья симфония оп. 44; «Симфонические танцы» оп. 45 (этап окончательной кристаллизации стиля).

¹ Журнал «Музыка», 12 апреля 1914 г.; цит. по: [36, с. 457].

Методологический очерк

Тенденция рассматривать музыку Рахманинова с позиций программности и символики (преимущественно религиозной) в последнее время (1990—2000-е гг.) стала доминирующей в отечественном рахманиноведении. В этом отношении данная работа вписывается в эту тенденцию и выступает определенным ее обобщением.

В качестве необходимых условий **системного подхода к рахманиновской символике** в данной работе постулируется:

1. Несводимость художественного символа к конечному значению («программе» в романтическом понимании).
2. Трехуровненность рахманиновской символики (мотивный, стилевой и драматургический уровни).
3. Отношение к рахманиновской мотивной системе как к мобильной, динамичной среде аллюзий и смыслов, а не как к статичной лейтмотивной системе.

Музыка Рахманинова в большинстве случаев не имеет объявленной, «официально» фиксированной авторской программы. Более того, известно неприятие Рахманиновым «околомузыкального» дискурса в любых его проявлениях, особенно — в «философских», которые Рахманинов презрительно именовал «вумными разговорами» [158, с. 121–123]. Однако взаимодействие исторического, жанрового, интонационного и стилевого контекста образует в музыкальном произведении сложный комплекс метамузыкальных смыслов. Поздний стиль Рахманинова отличается предельно высокой степенью осмысленности и системности этого комплекса, сложнейшей структурой его значений. Благодаря этим качествам поздний стиль Рахманинова не только вписывается в тенденцию к символизации художественной структуры, характерную для искусства XX века, но и выделяется в ее ряду как один из наиболее ярких и сложных примеров.

Тем самым подразумевается, что для осмысления поздних циклов Рахманинова принципиально понимание отношений музыкальных и метамузыкальных смыслов как системы осмысленных отсылок первых ко вторым, или символики. **Текст** поздних циклов Рахманинова (музыкальный феномен) образует сложное многоуровневое единство-целостность с **контекстом** (метамузыкальный феномен). Данный комплекс метамузыкальных смыслов имеет, как указывалось выше, системный характер, следовательно — выражает определенные *намерения* автора. Говорить о «полной» или «неполной» их осознанности, равно как и определить приблизительную ее степень не представляется возможным в силу специфики художественного творчества, метафорически выраженной в романе В. Пелевина

«Чапаев и Пустота»: «Авторство — вещь сомнительная, и все, что требуется от того, кто взял в руки перо и склонился над листом бумаги, так это выстроить множество разбросанных по душе замочных скважин в одну линию, так, чтобы сквозь них на бумагу вдруг упал солнечный луч» [113, с. 343]. Для исследователя важна не столько *осознанность*, сколько *осмысленность* художественного явления.

Система метамузыкальных смыслов поздних произведений Рахманинова образована взаимодействием музыкальных явлений, имеющих свой стабильный, исторически обусловленный контекст. Под стабильностью подразумевается возможность сходной верификации данного контекста слушателями, имеющими сходный (необходимый) уровень знаний, ассоциативного багажа и слухового опыта. К таким явлениям (музыкально-семантическим факторам) в данной работе отнесены:

- Историко-стилевой контекст музыкального материала.
- Жанровый контекст музыкального материала.
- Знаковая специфика музыкального материала, приобретающая в контексте исторического и жанрового факторов определенную семантику (например, цитата и аллюзия).
- Взаимодействие слова и музыки (в произведениях с вербальным текстом).
- Авторский вербальный комментарий к музыке, связанный с ней единой художественно-смысловой целостностью — программа (при ее наличии), а также разнообразные ремарки.

Выбор конкретики этих факторов в поздних произведениях Рахманинова настолько показателен, что их комплексное взаимодействие образует органичную систему отсылок, значений и контекстов. Анализ смыслов и форм проявления этой системы и определяет основное содержание данного исследования.

Поздние произведения Рахманинова, обладающие беспрецедентной смысловой общностью, рассматриваются в этой связи как синтетическая **системная целостность философского, мифопоэтического и образно-художественного контекста**, воплощенного музыкальными средствами. Тем самым постулируется понимание феномена позднего цикла Рахманинова как музыкальной модели философско-мифопоэтической концепции, или рода «музыкальной философии», в соответствии с концепцией художественного символа А. Лосева: «Необходимо, чтобы художественное произведение в целом конструировалось и переживалось как указание на некоторого рода инородную перспективу, на бесконечный ряд всевозможных своих перевоплощений» [80, с. 119].

К позднему циклу в творчестве Рахманинова в полной мере применим термин **«притча»**, обозначающий повествование с иерархически организованным множеством смысловых уровней, соединенных между собой системой отсылок. Иными словами, особенности музыки Рахманинова предполагают наличие в ней **скрытой программы** — не в литературном, «веймарском» смысле этого понятия, а в более широком, философско-мифопоэтическом значении. Демонстративная нелюбовь Рахманинова к «философии» и к «вумным разговорам» говорит, вероятно, не столько об эстетических приоритетах, сколько о нелюбви к вульгаризации духовно-философской сферы, к ее опустошению путем отрыва от сокровенного единения с музыкально-художественным образом.

Основное направление анализа в данном исследовании нацелено на реконструкцию смыслового потенциала рахманиновских «притч». Процесс реконструкции представляет собой трехуровневую герменевтическую операцию:

1. **Выявление и анализ** музыкально-семантических факторов, их генеалогии, семантики и форм воплощения;
2. **Вербализация** значений символики, произведенная на основе интерпретации комплексного взаимодействия объективных музыкально-семантических факторов;
3. **Установление связей** данного круга значений с объективным культурно-историческим контекстом и его интерпретация с учетом этого контекста.

Данная операция является необходимым путем, который пройден автором в процессе анализа во всех направлениях в равной мере.

Центральная задача данного исследования — анализ поля значений символики поздних произведений Рахманинова. Весь материал анализа трактуется в нем как символика различного рода, форм, уровней сложности, опосредования и верификации. **Выделяется три уровня рахманиновской символики: мотивная система, стилевая семантика и драматургия музыкального пространства-времени.** Произведения позднего периода творчества Рахманинова, таким образом, интерпретируются как сложная (как минимум, трехуровневая) символическая структура-шифр, требующая осознанной герменевтической дешифровки.

Художественный символ не имеет, в отличие от аллегии, конечной и однозначной семантики [80, с. 111-112], а подразумевает иррациональную многозначность и мобильность смыслов. Поэтому вербализация метамузыкальных смыслов, воплощенных в символе, будет лишь указанием на определенное **поле значений**. В нашей интерпретации метамузыкального уровня мы не пытаемся

определить некое **конкретное** значение той или иной музыкальной отсылки («что хотел сказать автор»), а указываем на возможный ассоциативный **потенциал** ее значений. Даже в тех случаях, когда отсылка подразумевает, по нашему мнению, некое фиксированное значение, конечный смысловой объем отсылки никогда им не ограничивается, подразумевая продолжение цепи ассоциаций с учетом этого значения.

Поле значений музыки Рахманинова, очерченное таким анализом, трактуется как мифопоэтический феномен и рассматривается в соответствии с основными закономерностями мифопоэтики, обозначенными Ф. Кассирером во втором томе «Философии символических форм» [64].

Терминологический очерк

Помимо общеупотребительной терминологии, не требующей специальной расшифровки, в данном исследовании используется ряд терминов с широким полем значений, требующим уточнения применительно к данной проблематике:

Аллюзия — связь данного текста с другим текстом, осуществленная на уровне намека или суггестии. «Принцип аллюзии проявляется в тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты, но не переступая ее. Классификация здесь невозможна, возможны лишь примеры» (А. Шнитке) [18, с. 144].

Китч — в данном исследовании этот термин употребляется в широком значении, в отличие от оценочных («китч — это подменный опыт и поддельные чувства» — К. Гринберг [43]) или социологических («китч — это массовое искусство для избранных» — В. Руднев [123, с. 134]) формулировок. Ближе к концепции данной работы — высказывание О. Нердрума: «В китче мастерство — решающий критерий качества. Стандартом является лучшее из созданного в истории, поэтому китч остается без защиты законов того времени, к которому он принадлежит... Искусство защищено от прошлого, потому что оно — нечто иное. Для китча нет таких различий. В противоположность стремлению искусства к новому, китч обращается среди традиционных форм» [105].

В данной работе *китч* — элемент художественного пространства, выделенный аудиторией в процессе «естественного отбора» как наиболее выразительный, и потому понятный и узнаваемый. Китч не тождественен традиции — синтетической целостности элементов художественного пространства. Китч соответствует эстетической самоидентификации большинства. Для китча характерна однозначность,

примат знака над смыслом, «выветривание» смысла; в восприятии китча узнавание обычно довлеет над пониманием.

Китч — важнейший фактор существования культуры XX века, в частности, одного из ее «сокрытых двигателей» — массовой, коммерческой культуры, в которой он становится информацией, усвоенной массовым восприятием «без реально назревшей внутренней необходимости, без проникновения в смысл предмета... только потому, что „так надо“» [49, с. 53]. В искусстве XX века китч стал эстетическим «зеркалом толпы», однако его сущность отнюдь не сводится к соответствию низменным вкусам: в условиях XX века китч приобрел роль объективной культурной реальности, требующей отражения и внимания. Это качество на определенном этапе стало предметом художественной рефлексии, что отразилось в названии некоторых произведений (например, «Китч-музыка» В. Сильвестрова).

Семантика китча как такового множественна:

1. Китч как явление вторичное от не-китча обозначает некую энтропию информации, бывшей до своего «выцветания» в китч полноценным художественным образом. Поэтому любой китч всегда включает в себя **хронологическую характеристику**: всякий элемент художественного пространства, прежде чем стать китчем, проходит естественный отбор на соответствие указанным критериям. Таким образом, природа китча двойственна: всякий материал, ставший китчем, когда-то не был им; *всякое художественное произведение в той или иной степени включает в себя элементы китча* (исключая экспериментальные тексты). Китч — не только сущностная, но и этапная характеристика, обозначающая как способность данного элемента художественного пространства стать китчем, так и определенную фазу его функционирования.

2. Китч по своей природе связан с **семантикой всеобщего** (антоним индивидуального), представляя собой выражение эстетических запросов **большинства**. Это не отрицательная характеристика, а сущностная: большинство не тождественно «толпе», а выступает здесь лишь качественным фактором (оно существует, например, и на уровне элиты); большинство становится «толпой», когда китч начинает механически продуцироваться — превращается в субкультуру. Китч относителен к каждой данной группе реципиентов, поскольку представляет собой среднее арифметическое восприятия данной группы.

3. Китч содержит как минимум две противоположные оценочные характеристики: **позитивную в рамках критерия всеобщего, и негативную в рамках критерия гармонии смысла и языка**. Китч всегда представляет собой некоторый примат языка

над смыслом, «выцветание», «выветривание» смысла. Негативная оценка китча производится в рамках культурных критериев, высших относительно среды формирования китча. Негативная характеристика китча связана с его потенциалом банального: использование китча в определенных (наивных или коммерческих) художественных условиях становится банальностью; в случае осмысленного использования китча как китча, характерного для искусства XX века, он становится фактором опосредования, дистанцирования, иронии.

Тем самым *позитивная характеристика китча становится характеристикой всеобщего, а негативная — характеристикой иронии отношения к всеобщему.*

Мотивная символика — первый из трех уровней музыкальной символики, используемых Рахманиновым: использование интонационных формул (ритмических, мелодических и гармонических) в качестве отсылки-символа. Отсылка может иметь форму цитаты (автоцитаты), аллюзии, лейтмотива или звукоизобразительной формулы.

Музыкальное пространство-время — модель исторических процессов, осуществленная музыкальными средствами. Такая модель возможна благодаря:

- достижениям развитой симфонической драматургии и всей традиции, основанной на ней, во всем многообразии ее форм и жанров. Каждый пример этой традиции представляет собой некую модель реального, внемузыкального поступательного времени, воплощенную музыкальными средствами [71, с. 3–5; 91–92];
- семантическим возможностям полистилистики.

В основе термина — понятие «художественное пространство» (по Ю. Лотману — «модель мира данного автора, выраженная на языке его пространственных представлений» [82, с. 253]). Понятие «художественное пространство», примененное к музыке и взятое в историческом масштабе, наиболее актуально в ситуации полистилистического мышления, множественности задействуемых традиций, стилей и жанров.

Категории пространства и времени взаимосвязаны, и термин «художественное пространство» необходимо включает в себя и темпоральные характеристики, связанные с отметками на шкале истории, к которым нас отсылает контекст данного элемента. Всякий материал связан ассоциативными нитями с неким комплексом обстоятельств, чей культурно-исторический контекст так или иначе определяет наше восприятие его семантики. Этот контекст может быть сколь угодно общим или, напротив, конкретным: от жанрового прототипа — до обобщенных представлений о языке, стиле и эпохе; от общепринятых историко-культурных ассоциаций — до отсылок

к конкретным явлениям и событиям, понятных лишь в контексте профессионального анализа. В полистилевой ситуации этот комплекс служит материалом для самостоятельного смыслового уровня.

Сакральное — эстетическая категория, обозначающая укоренение в искусстве ассоциативного контекста, связанного с неким трансцендентным началом (например, религиозным). Сакральное противоположно *профанному*, и признание артефакта сакральным, как правило, исключает его квалификацию как профанного, равно как и наоборот. Например, признание некоего образца церковного искусства профанным возможно только при дистанцировании от его ритуального компонента, а признание некоего предмета повседневного обихода сакральным возможно только при отказе от его обиходных функций. Парадоксальное единство сакрального и профанного стало ведущим принципом поэтики Рахманинова. Нужно отметить, что обозначение данной образности как сакральной не тождественно указанию на ритуальную жанровость данного текста (тогда как ритуальная жанровость необходимо указывает на его сакральность).

Символ — «этот термин часто употребляется даже в самом обыкновенном бытовом смысле, когда вообще хотят сказать, что нечто одно указывает на нечто другое, то есть употребляют термин „символ“ просто в смысле „знак“» [80, с. 5], поэтому необходимо уточнить значения этого термина, актуальные для нашей работы.

Художественный образ — основа искусства — сам по себе «имманентен символу» (А. Лосев): «Если всякий художественный образ есть идея, осуществленная в образе, или образ вместе со всей его идейной общностью, то ясно, что в любом художественном произведении, взятом ли абстрактно или взятом во всей гуще исторического процесса, идея есть символ известного образа, а образ есть символ идеи» [80, с. 118]. При этом А. Лосев различает две степени символики: если символ первой степени имманентен художественному образу, то символ второй степени «несет с собой не чисто художественные функции художественного произведения, но его соотнесенность с другими предметами»; «подлинная символика есть уже выход за пределы чисто художественной стороны произведения» [80, с. 119]. В данном исследовании все слова с корнем «символ» используются *только в этом значении* — в качестве характеристики художественного символа «второй степени» (по А. Лосеву).

Символизм — это слово, как и однокоренные с ним слова «символист», «символический», применительно к Рахманинову вызывают цепь культурно-исторических ассоциаций: эти понятия служат едва ли не основным знаменателем русского и (шире) **евро-**

пейского искусства начала XX века. В этом контексте, безусловно, символика Рахманинова имеет внутреннюю, органическую связь со спецификой своей эпохи. Тождественен ли символизм Рахманинова тому значению, которое вкладывается в это понятие применительно к эпохе Серебряного века например, к литературным течениям [33, с. 132]? Известно, что Рахманинов отрицательно отзывался о современных ему проявлениях символизма¹, а его собственные эстетические приоритеты лежали преимущественно в сфере прошлого: «Музыка <...> должна оказывать очищающее действие на умы и сердца, но современная музыка не делает этого. Если мы хотим настоящей музыки, нам необходимо возвратиться к основам, благодаря которым музыка прошлого стала великой» [119, с. 113].

Уточним терминологию. Слова «символизм», «символист», «символический» хоть и имеют общий корень, однако в гуманитарном обиходе приобрели различную семантику.

Термин «символист» имеет достаточно стабильное значение и употребляется исключительно по отношению к представителям искусства рубежа XIX—XX веков, притом чаще всего — по отношению к участникам соответствующих литературно-художественных групп (в России, Франции и других странах). Таким образом, термин «символист» является в определенной степени синонимом термина «декадент».

Термин «символизм» имеет более широкий спектр применения: его используют и в узко-историческом смысле — при обозначении литературно-художественных групп (например, объединения русских поэтов эпохи Серебряного века, основанного В. Брюсовым), и более расширенно — как общее обозначение раннего европейского модернизма, и в широком смысле — как творческий метод, особенность художественного мышления, не имеющая жесткой хронологической и эстетической фиксации.

Слово «символический» имеет наиболее широкую семантику и употребляется в качестве характеристики как отдельных примеров использования символики, так и в качестве определения художественной системы, основанной на их использовании (вне историко-стилевой конкретики).

Отношение Рахманинова к «символизму» [158, с. 125] нужно квалифицировать, таким образом, как неприятие конкретных проявлений художественно-эстетической традиции, современной Рахманинову. Очевидно, что использование термина «символист» в контексте общеупотребительной его семантики по отношению к Рахманинову

¹ «Он не очень жаловал символистов» (по свидетельству М. Шагинян) [158, с. 125].

неприменимо. Однако в более широком плане Рахманинов, безусловно, является представителем *символизма* — стилевого направления искусства первой половины XX века, и в этом отношении его искусство родственно в том числе и русскому символизму-декадансу. В более широком плане музыка Рахманинова — яркий пример сложного и высокоразвитого *символического* искусства, явление, стоящее в одном ряду с такими его примерами, как средневековое искусство или интеллектуальный роман XX века¹.

Символика в музыке — тип музыкальной программности: система отсылок к внемusicalным смыслам, внедренным в музыкальную ткань. Понимание символа (установление соответствия отсылки с ее смыслом) производится на основе звукоизобразительной, жанровой, стилевой семантики материала данной отсылки либо на основе ее связи с другим материалом (цитата или аллюзия). Идентификация отсылки, ее вычленение из прочего материала производится на основе ее повторности (в рамках произведения или во многих произведениях), а также на основе авторского ее подчеркивания, для которого используются различные средства музыкальной драматургии (паузы, тембровая, гармоническая, мелодическая, темповая, ритмическая, тематическая новизна и мн. др.), позволяющие оформить материал отсылки как значимое «событие».

Символика в музыке, таким образом, выступает художественной организацией ассоциативного (программного) пространства музыки, его конкретизацией и в то же время обогащением. Такая организация часто сознательна на уровне *факта связи* данного материала с данным массивом смыслов; осознанность автором самих смыслов в их полном объеме и конкретике утверждать нельзя. Смысловое пространство музыкальной символики, как и любой другой, можно определить как *мифопоэтику*, а смысл, конструируемый ею, как *миф*. Музыкальные параметры мифопоэтики определяются фондом ассоциаций, накопленных музыкальной традицией за все время ее развития и укорененных в коллективном бессознательном.

Символикой нужно считать отсылки к смыслам обобщенным, отвлеченным, обладающим значительным мифопоэтическим потенциалом. Поэтому простые примеры музыкальной иллюстративности («изображение» событий, о которых повествуется в словесном тексте, пение птиц, шум стихии и т. п.) нельзя считать символикой. Звукоизобразительность становится символикой лишь тогда, когда конечное значение отсылки не сводится к звукоизобразительной ассоциации, а сама ассоциация указывает на некий массив обобщенных

¹ Тем самым не постулируется прямое влияние этих явлений на музыку Рахманинова, а подчеркивается их эстетическая общность.

смыслов. Музыкальная программность как таковая также не тождественна символике.

Символика относится к сфере гипотетического композиторского замысла (по В. Москаленко [102, с. 10-12]) и в наиболее широком измерении соответствует семантической системе «человек и его жизнь» (по В. Медушевскому [97, с. 24]), а в наиболее конкретном — «символу» в классификациях типов содержания Ч. Пирса и В. Холоповой [154, с. 55].

Стилевая модель — семантически осмысленная и самостоятельная совокупность элементов определенных традиций и жанров, опосредованно (цитатно и аллюзийно) используемых для ассоциативной отсылки. Каждая отдельно взятая стилевая модель, таким образом, может выступать символом, обладающим художественно организованным кругом значений.

Стилевая семантика — тип музыкальной знаковости, характерный для Рахманинова, в особенности для позднего его стиля, а также для К. Дебюсси, М. Равеля, Г. Малера, И. Стравинского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева и многих других композиторов XX века. Его суть заключается в использовании элементов различных традиций и жанров, оформленных в стилевые модели, в качестве семантической отсылки. Ассоциативно-семантический ряд данной отсылки связан с историческим происхождением используемой традиции или жанра. Стилевая семантика является вторым из трех уровней музыкальной символики, используемых Рахманиновым.

Полистилистика — опосредованное моделирование различных музыкальных стилей. Полистилистические приемы свойственны не только музыке второй половины XX века, по отношению к которой этот термин стал общеупотребительным, а (как замечал А. Шнитке, автор этого термина) также и самым разным эпохам в истории музыки [18, с. 144]. В данном исследовании термины «полистилистика», «полистилевой» и прочие из этого ряда употребляются в тех случаях, когда обращение к различным стиливым моделям является знаковой отсылкой, актуализирующей *культурно-исторический контекст* используемого стиля в семантическом пространстве произведения. Такое отношение к традиции — суммирующее, обобщающее — специфично для XX века, поэтому термины «полистилистика», «полистилевой» и пр. употребимы, с нашей точки зрения, только по отношению к музыке XX века. Именно в культуре XX века, осмыслившей историю «на расстоянии», хронологические характеристики символизировались, приобрели самостоятельное историческое измерение, самостоятельный смысл, несводимый к внутрителивой семантике используемых приемов. В семантике

полистилевой музыки всегда присутствуют «герои», так или иначе определяющие ее смысл: История, Время и Культура.

Цитата — художественно осмысленное использование материала, взятого из другого произведения (своего или чужого), или приемов, характерных для другого стиля. «Принцип цитирования проявляется в целой шкале приемов, начиная от цитирования стереотипных микроэлементов чужого стиля, принадлежащего иной эпохе или иной национальной традиции (характерные мелодические интонации, гармонические последовательности, кадансовые формулы) и кончая точными или переработанными цитатами или псевдоцитатами» (А. Шнитке) [18, с. 143].

Человек-во-времени — формула, характеризующая субъекта музыки Рахманинова; философская характеристика человека, осмысленного в историческом контексте.

ЧАСТЬ 1

ЭВОЛЮЦИЯ СТИЛЯ РАХМАНИНОВА

Для понимания специфики позднего стиля Рахманинова необходимо очертить путь, который привел композитора к данному этапу.

Творчество композитора традиционно подразделяется на ранний период, отсчет которого ведется с первого значительного произведения Рахманинова — Концерта № 1 ор. 1 (1890—1897), период зрелости (1899—1918) и поздний период (1926—1940). Эстетические и хронологические рамки этих периодов очерчены вполне определенно: их разделяют два длительных творческих кризиса («периоды молчания») 1897—1899 и 1917—1926 гг., в течение которых композитор создавал лишь отдельные миниатюры и транскрипции. «Периоды молчания» способствовали кристаллизации новых установок, воплощаемых в последующие периоды творчества.

В настоящем исследовании на основе многих стилевых и эстетических особенностей периода зрелости принято его условное деление на два подпериода: 1899—1908 и 1909—1918. Музыкально-стилевое и эстетическое различие между ними значительно, а понимание природы этого различия важно для определения генезиса позднего стиля.

Язык Рахманинова претерпел сложную эволюцию. Подобно Скрябину или Стравинскому, разница между опусами различных периодов творчества Рахманинова порой настолько существенна, что сложно представить их принадлежность перу одного художника (сравним, например, Рапсодию на тему Паганини со Вторым концертом, Этюд-картину ор. 39 № 6 — с Серенадой ор. 3). Однако так же, как и у Скрябина или Стравинского, во все периоды творчества Рахманинова актуальны общие закономерности, проявляющиеся всякий раз в различных музыкально-стилевых обликах, но сохраняющие при этом эстетическое и конструктивное единство. Без обозначения этих закономерностей, оформленных в ранний период, невозможен анализ позднего стиля. Первая часть нашего исследования посвящена определению этих закономерностей, специфике их проявления в различные периоды творчества, а также рассмотрению их условий и предпосылок.

1.1. Формирование художественного метода Рахманинова в ранний период творчества

Рахманинов появился в русской музыке 1890-х гг. как яркий представитель *романтического* искусства. С самых первых опусов Рахманинова современниками была отмечена прямая преемственность традиции «Чайковский — Рахманинов» [7, с. 395]. В первом значительном произведении — Концерте № 1 ор. 1 (первая редакция) — влияние Чайковского определило многие особенности музыкального языка и образности. Однако уже здесь — порой более, порой менее определено — обозначены проявления индивидуального мышления [129, с. 146]:

1. Значительная роль знаменного распева и колокольного звона в интонационной системе и, соответственно, значительная роль национально-почвенной тематики.

2. Мотивная техника, генетически восходящая к попевочной вариантности знаменного распева и колокольного звона.

3. Знаковая насыщенность тематизма, переходящая в символизацию драматургии.

4. Тенденция к масштабированию основных параметров произведения (драматургия, фактура, динамика).

Эти особенности, прямо или косвенно проявившись в Первом концерте, укрепились и развились в ближайших опусах (Пьесы-фантазии ор. 3, Первая сюита для двух фортепиано ор. 5) в индивидуальную и целостную художественную систему. Сейчас, в исторической перспективе, мы внятно различаем в ее контексте черты иной преемственности: «Мусоргский — Рахманинов», «Римский-Корсаков — Рахманинов» [46, с. 69].

1.1.1. Влияние знаменного распева и колокольности на творчество Рахманинова

Знаменный распев и колокольность (со всем сопутствующим семантическим контекстом) стали интонационной и образной основой индивидуального стиля Рахманинова. В этом отношении Рахманинов воспринял, помимо московской традиции «Нового направления духовной музыки» С. Смоленского (чей курс он слушал в Московской консерватории) [157, с. 12], также и традицию петербургской школы, освоившей эту сферу в 1860—1880 годы¹.

¹ Эти традиции выступили здесь органичным «резонансом» впечатлений детства и юности Рахманинова, его соприкосновений с новгородской и московской певческой и звонарской культурами.

Воздействие знаменного распева и колокольности на творчество Рахманинова не ограничивается языковыми аналогиями; оно проникло вглубь, в самую сущность музыкально-интонационного мышления Рахманинова. Отметим эту особенность в качестве **первого из принципов, основополагающих для художественного метода Рахманинова** и определяющих специфику рахманиновской поэтики в целом.

Этот принцип актуален для всех периодов творчества Рахманинова, включая поздний. Он лежит в основе **мотивной системы Рахманинова** — первого уровня символики в его поздних произведениях (два других — стилевая семантика и драматургия музыкального пространства-времени).

Рассмотрим эту систему подробнее. Ядро принципа, организующего становление и развертывание рахманиновского материала — попевочное варьирование мелоса и тематизма, восходящее к вариантности средневековой монодии и колокольного перезвона. Этот принцип можно определить как проекцию модально-вариантного мышления на классико-романтические стилевые и формообразующие принципы. Он проявляется в чрезвычайно экономном использовании изначального интонационного материала, сводящегося к структурно-смысловому минимуму — попевке. Экономность определяется вариантным произрастанием материала из попевки (включая как тематизм, так и различные уровни музыкальной ткани — от связующих и развивающих разделов формы до пластов фактуры). Такое развитие подобно процессу живого прорастания организма, где изначальная попевка-импульс (далеко не всегда обозначенная в виде законченной формулы) уподобляется зерну, пути ее развития — побегам и ветвям, а оформленные в итоге такого развития (которое может лишь подразумеваться) тематические единицы — плодам.

Этот принцип в целом ни в коем случае не является *имитацией* модального мышления, реконструкцией средневековых принципов либо стилизацией. Генетическая связь с модальной вариантностью проявляется не в отдельно взятых структурных, интонационных или ладовых особенностях, а на уровне интонационного мышления и принципа работы с материалом. Этот принцип сводится к **возможности квази-модальной переинтонировки любой формулы**, которая восходит к потенциалу бесконечных комбинаций тонов модальной мелодии, ограниченному только диапазоном. Другой, генетически родственный источник — колокольный звон, в самой природе которого заложена возможность свободной вариантной перестановки используемых тонов (колоколов) — «перезвона».

Модальность как таковая у Рахманинова присутствует нечасто, и только в виде ладовой аллюзии («*похоже* на модальность»),

но принцип, тем не менее, превратился в **систему нового структурно-интонационного мышления**. В определенных своих проявлениях он смыкается также с романтическим принципом монотематизма. Сходство, однако, внешнее, и на интонационном уровне различие между двумя принципами обозначено вполне определенно: если монотематизм предполагает смысловую целостность и законченность изначальной тематической идеи, то рахманиновская попевка-зерно принципиально разомкнута и потенциальна.

Отмеченные закономерности действуют не только в рамках замкнутого произведения, но и внутри музыки Рахманинова в целом, **образуя скрытые интонационные и семантические связи между произведениями**, создавая видимость «макроцикла», равного в конечном объеме всему творчеству композитора. Сравнив тематизм главнейших опусов Рахманинова, нетрудно убедиться в произрастании основных тематических формул из нескольких изначальных архаических попевкок-зерен, общих для всей музыки Рахманинова (*примеры 1-2¹*). Подробная «редукция» рахманиновского тематизма — задача для отдельного исследования; здесь отметим наличие, как минимум, **трех** изначальных попевок-праобразов, «интонационных архетипов», лежащих в основе рахманиновского тематизма (*пример 1*), — элементарных формул опевания и перезвона. Знание этих «архетипов» и их интонационной роли важно для понимания механизмов рахманиновской символики и цитатности (в частности — для интонационно-смыслового генезиса одного из центральных символов музыки Рахманинова — *Dies Irae*).

В демонстративной нелюбви Рахманинова к «декадентству», «вумным разговорам» и «философии» [158, с. 121-123] косвенно выразилось соотношение музыки Рахманинова с эстетическим дискурсом его эпохи: тенденция к тотальной вербализации и озвучиванию-именованию всей духовно-эстетической сферы, связанная с небывалым развитием культуры художественной рефлексии, была едва ли не главной чертой русского Серебряного века. Эпоха противоречиво и парадоксально сочетала два стремления: к тайне сокровенного, сакрального смысла — и к оглашению этой тайны всеми доступными способами. В облике Рахманинова тайна безусловно преобладает над оглашением и демонстрацией, постижение — над полемикой и убеждением. Искусство Рахманинова — откровение, данное в молчании, мистическое постижение тайны символа вне установки на ее утверждение в эстетико-социальном дискурсе. В такой ситуации

¹ См. приложение (все дальнейшие ссылки на нотные примеры относятся к приложению).

«музыка говорит сама за себя», и (перефразируя афоризм) «музыкальная мысль, извлеченная в декларацию — есть ложь».

Но музыка Рахманинова «говорит» музыкальными средствами о смыслах, выходящих за *пределы* «неизреченного» — «чистой музыки». Музыкально-смысловые структуры музыки Рахманинова очень сложны, а их семантический контекст предельно объемлен. При этом мотивные формулы, приобретающие символическое значение и кристаллизирующиеся в стабильные знаки, не статичны в своей знаковой роли, а подобны почкующимся отросткам большого и разветвленного организма. Мотивная символика у Рахманинова дана в живом росте становления и динамики. Мотив, приобретающий значение метамузыкальной отсылки, — не предзаданный «кристалл», а обретенный или обретаемый этап жизненного процесса. Это же касается многих цитат, «присваиваемых» Рахманиновым или даже обретаемых в итоге интонационного прорастания (Рапсодия на тему Паганини, *пример 27*).

Иными словами, мотивная символика Рахманинова — **вечно становящаяся**, а не ставшая, в отличие от других систем мотивной символики (например, барочной риторики или лейтмотивных систем). Элементы интонационного языка Рахманинова всегда **напоминают** нечто, слышимое где-то и когда-то — в другом рахманиновском произведении, в другом разделе или части формы, — всегда вызывают своеобразный эффект «музыкального дежа вю», всегда сопровождаются аллюзиями «тайной связи». И эти аллюзии не могут быть проигнорированы — они образуют живую ткань ассоциаций, составляющих осмысленный контекст (с одной стороны); но они **не могут быть и однозначно верифицируемыми знаками** (с другой стороны).

Именно с этим свойством рахманиновской мотивной символики связаны распространенные в музыкальном обиходе попытки усмотреть в его творчестве некую статичную лейтмотивную систему — «тайную программу». Музыка Рахманинова в силу своей интонационной природы «вводит во искушение» слышать в ней загадочный «шифр судьбы»

Мотивная знаковость может проявляться в самых разных формах. Рахманиновская символика, при некоторых моментах сходства с лейтмотивной системой, в корне отлична от нее. Иллюстративно-аллегорический метод лейтмотивной системы предлагает предзаданность интонационной структуры и смысла; рахманиновская система — жива и мобильна, в ней нет четкой грани, отделяющей символ от не-символа, но нет и тотальной аллегоричности каждого музыкального события, как нет и «просто-музыки» — без осмысленных метамузыкальных аллюзий. Символика Рахманинова динамична:

и форма, и смысл ее элементов обретаются в процессе. Вся мотивная ткань Рахманинова благодаря живому родству всего материала представляет собой **гибкую и текучую среду аллюзий и смыслов**. Поэтому произведения Рахманинова можно считать до определенной степени разомкнутыми — процесс интонационно-смыслового формирования не ограничивается одним произведением, а перетекает из опуса в опус, — что до определенной степени обосновывает трактовку творчества Рахманинова как «макроцикла». **Главный смысл элементов мотивной символики Рахманинова — сам факт их сходства, родства, связи как таковой, а не значение («программа»), обусловившее такую связь.** В данных условиях элементы мотивной символики приобретают одну «программу»¹, которая неизбежно очерчивается вокруг архетипов судьбы, пути, тайного предназначения и т. п., вызванных к жизни самой повторностью и мобильностью элементов мотивной системы.

Именно поэтому в рамках «макроцикла» обнаруживаются не только естественные отсылки настоящего к прошлому, но и парадоксальные «профетические» отсылки настоящего и прошлого к будущему, музыкально-автоцитатные «пророчества» и «предсказания», [42; 62; 128]. Так, характерные образно-интонационные комплексы, ассоциативно связанные с «отъездом» Рахманинова, с тоской по Родине (ностальгический характер музыки, «фатальные» мелодические формулы, переменность минора-мажора и многое другое)², присутствуют в его музыке значительно ранее искомого «отъезда»³ (по сути — с самых ранних опусов), создавая видимость «роковых пророчеств».

Однако здесь, думается, проявилась не столько «профетическая» мистика, сколько **базовые свойства мифопоэтического хронотопа**, для которого актуальны *не только каузальные связи*. Как отмечает Ф. Кассирер, «миф идет в данном случае прямо противоположным путем. Он начинает с представления целенаправленного воздействия — ибо все „силы“ природы для него не что иное, как проявление демонической или божественной воли. Этот принцип является для него источником света, последовательно освещающим бытие в целом, — а вне него для мифа нет и возможности понимания мира» [64, с. 62]. Данный принцип афористически выражен в строках А. Ахматовой:

¹ Подробная ее интерпретация будет дана в третьей части.

² Например, тема второй части Третьей симфонии.

³ Такую символику нужно считать также и частным проявлением общей мифологемы отъезда, конца, разлуки, прощания-навсегда, характерной для русской культуры рубежа XIX—XX вв., в частности, для пьес Чехова и рассказов Бунина.

Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет —
Страшный праздник мертвой листвы.

«Поэма без героя» [8, с. 592]

Таким образом, творчество Рахманинова развивалось с учетом «событий» собственной мифопоэтики: позднейшие «события» оформлялись как предмет месседжа предыдущих «событий», не повторяя их механически, а выстраиваясь с ними в единой семантической плоскости «взаимосвязи времен», сформулированной А. Ахматовой. Такие «пророчества» нужно считать культивируемым художественным приемом. **«Пророческая сила» этих «событий» актуальна и действенна в рахманиновском мифе о себе и своей судьбе, в мифопоэтическом пространстве, которое не стоит смешивать с реальным пространством жизни Рахманинова.**

Если сравнить различные типы символики, то риторика барокко и лейтмотивный принцип романтизма, с которыми связываются наши представления о музыкальной символике, могут быть противопоставлены символизму Рахманинова, как логическая система Нового времени — иррационализму эпохи *fin de siècle*. Значение отсылок в творчестве Верлена, Жюльена, Рильке, Блока, Мандельштама не всегда поддается вербализации; все художественное пространство символизма предстает атмосферой постоянного неуловимого узнавания-осмысления, атмосферой «тайных знаков», связей, намеков, аллюзий и суггестий. Само *ощущение* тайной многозначности оказывается важнее *конкретных образов и смыслов*, отсылая в конечном счете к мистической непостижимости бытия.

В этом отношении творчество Рахманинова представляется наиболее близкой музыкальной аналогией литературному символизму рубежа XIX—XX веков. **Намек, аллюзия, суггестия — основные приемы рахманиновской мотивной символики; исключительную, определяющую роль в ней играет мотивное сходство, предстающее в форме намеков на автоцитатность и автоаллюзийность.**

Склонность к созданию сложных смысловых конструкций «изнутри» — средствами «живой символики» — говорит о произрастании корней рахманиновского искусства из глубокого прошлого, из мистической целостности средневекового мирозерцания. Символизм Рахманинова, при всем его родстве символизму Серебряного века, в основе своей близок также стихийному, органическому символизму средневековой культуры. «Стихийность» не исключает сложнейшей иерархии, организации и системности знаков

и значений, а напротив — естественно порождает ее вне противоречий с непосредственностью музыкального самовыражения.

Оговорим, что у Рахманинова встречаются также и эпизодические примеры стабильных звукоизобразительных и лейтмотивных формул (*примеры 3, 4, 20, 21, 22, 23, 24*).

Можно предположить, что именно живая органика становления почвенного материала обусловила **пейзажную ассоциативность, аллюзии русской природы**, традиционные для восприятия музыки Рахманинова. Соответственно распространены также сравнения музыки Рахманинова с русской пейзажной живописью, с картинами Васильева, Саврасова, Левитана (которого Рахманинов высоко ценил [114, с. 92]). Однако в отношении смыслообразования актуальным будет также сравнение с канонической житийной иконой, взятой в единстве со своей природной/национальной средой. Такая икона — пример храмового сакрально-условного мышления, воссоединенного со своими пантеистическими корнями, взятого в целостности с живым окружением — согласно максиме народного мироощущения «*мир как храм*». Если усугублять аналогию с пространственно-пластическим искусством, то «психологическую», «реалистическую» ассоциативность музыкального романтизма XIX века можно уподобить модели мира «в натуральную величину», а мышление Рахманинова — со средневековой «живой» символичностью, которая суть не схематизация, а «вбирание» в символ всего живого в полном объеме, без потерь. Музыка Рахманинова — церковь Покрова на Нерли с ее символикой орнамента и барельефов, вписанностью в окружающий пейзаж, — «микро-храм», однокоренной с «макро-храмом» — Миром. Мышление Рахманинова — своеобразное возрождение средневековой символизации мироздания, в которой мир не терял ни йоты в полноте, целостности и жизни, а только был — вкупе со всем этим — закодирован в условный «шифр». Тем самым мистический символизм Рахманинова амбивалентно сочетался с психологизмом романтической культуры, образуя сложное единство-взаимодействие.

Итак, символизм Рахманинова органически связан с попевочно-вариантным мышлением, и потому представляет собой не статичную систему, подобную лейтмотивной, а живой организм формирования интонаций, смыслов и аллюзий. Органическое интонационное родство элементов музыкального материала определяет постоянную аллюзийную связь между ними, сознательно организуемую автором. В этой контекстуально-символической насыщенности, способствующей усмотрению скрытой, мистической подоплеки («тайных знаков») в разворачивании рахманиновского материала, есть внутренняя

связь, с одной стороны, с символизмом рубежа XIX—XX веков, а с другой стороны — с культурой средневековья. Отметим рахманиновский механизм мотивной символизации в качестве **второго из принципов, основополагающих для творчества Рахманинова.**

Данный принцип является уникальным в музыкально-эстетической панораме эпохи и, позволяя проводить косвенные параллели (мотивные принципы Стравинского, Бартока и др.), прямых аналогов в искусстве первой половины XX века не имеет.

Принцип мотивной символики игнорировался в большей части хрестоматийных исследований советского периода и был косвенно очерчен в некоторых работах 1990—2000-х гг. [33; 42; 54; 55; 62;]. Ближе к сути рахманиновского мышления — теория микротематизма¹, предложенная Л. Скафтымовой [129, с. 146; 136, с. 84; 137, с. 103]. Н. Сарафанникова справедливо отмечает: «Мы можем говорить о своеобразном сосуществовании двух противоположных типов мелодики, в равной мере характерных для композитора. Иными словами, тем или иным способом микротематизм взаимодействует с тем, что мы привычно именуем рахманиновским мелодизмом. <...> Такое взаимодействие можно охарактеризовать как „нераздельное, взаимосвязанное“. Здесь, в прямом и переносном смыслах, „одно вытекает из другого“, а именно: истоком мелодии широкого дыхания, опирающейся на значительный диапазон (мелодизм), оказывается микротема (тематическое ядро) с ее последующей деривацией» [129, с. 147].

Однако понятие «микротематизм» представляется применимым к данному явлению только в известной степени², поскольку не охватывает *системности* мотивного мышления Рахманинова, объединяющего интонационные образования разных произведений в единую целостность. Любой компонент музыкального материала, претендующий на тематическую роль, предполагает *уникальность*: «первая, индивидуализирующая функция темы» (по В. Холоповой) «соответствует известному эстетическому правилу: каждое произведение искусства индивидуально и неповторимо» [153, с. 273]; мотивная система Рахманинова, напротив, предполагает всеобщность и единство — в соответствии со своими средневековыми корнями: «первая эсте-

¹ Микротематизм — явление, при котором «тематически значимыми становятся *синтаксически не самостоятельные, но приобретающие важное выразительное значение в контексте фразы мельчайшие элементы — интонации из двух-трех звуков*» (по Е. Ручьевской) [124, с. 122].

² Это понятие применено Е. Ручьевской по отношению к «системе имитируемых элементов» у Палестрины и композиторов нидерландской школы, к оперному лейтмотивизму [124, с. 123-125]. Также оно употребляется по отношению к музыке Веберна, Дебюсси [153, с. 309].

тическая функция индивидуализации — для каждого музыкального произведения — не могла отвечать средневековым художественным канонам. <...> В русском знаменном распеве... не требовалось, чтобы каждый напев был индивидуально неповторим» [153, с. 275].

«Мираж цитатности», или «эффект дежа вю», в высокой степени свойственный музыке Рахманинова, на наш взгляд, не сводится к интерпретациям отдельных его проявлений, а требует целостной, системной разработки.

Для анализа мотивной системы Рахманинова используется и понятие «мотивно-составного тематизма», в котором «первичной целостностью обладает мотив или начальная мотивная группа (тематическое ядро), а тема в полном виде становится результатом процесса (по В. Холоповой) [153, с. 302]. Понятие «первичная целостность» также применяется к мотивному мышлению Рахманинова, элементы которого предстают не как данность, а как потенциал. Более актуальным здесь представляется термин В. Вальковой «рассредоточенный тематизм» [31, с. 40], примененный ею к музыке, связанной с мифологическим мышлением (что резонирует с данным явлением); своеобразной адаптацией этого термина к рахманиновской специфике выглядит термин «рассредоточенные вариации», предложенный Н. Сарафанниковой [129, с. 149].

В нашем исследовании мы используем термины «мотивная система» и «мотивная символика» как наиболее обобщенные и конкретные.

Принцип мотивной символики чрезвычайно усложняет анализ рахманиновской музыки. Поэтому в данном исследовании мы проанализируем только те примеры мотивной символики Рахманинова (взятые из его позднего творчества), которые играют наиболее важную роль в драматургии анализируемых произведений. Анализ мотивной символики Рахманинова в полном объеме представляется задачей, выполнимой лишь в рамках отдельной развернутой монографии.

Внешние факторы, определившие развитие мотивного мышления Рахманинова, вероятно, нужно искать в биографических корнях композитора, в обстоятельствах его жизни в Псковском и Новгородском краях, где традиции средневековой культуры (в том числе и музыкальной) и к концу XIX века оставались живой практикой. Связь Рахманинова со знаменным пением и колокольностью двояка: с одной стороны, эта традиция, бывшая в Новгородском и Псковском краях живой интонационной средой, естественно сформировала музыкальные пристрастия Рахманинова; с другой стороны, Рахманинов, воплощая «родную» интонационную сферу, выступил продолжателем традиций Нового направления русской духовной музыки и петербургской школы.

1.1.2. Влияние русской народной музыки на творчество Рахманинова

Традиции использования мелоса крестьянской протяжной песни, разработанные Мусоргским и Римским-Корсаковым, проявились в творчестве Рахманинова более опосредованно: прямые интонационные параллели, в отличие от знаменного распева, встречаются эпизодически и являются скорее данью традиции, нежели свойством индивидуального стиля («Русская песня» из ор. 11, «Слава» из ор. 16). Однако связь с протяжной песней, как и со знаменным пением, двояка: с одной стороны, в музыке Рахманинова косвенно отразились традиции профессиональной ее разработки, с другой стороны — более значительным было глубинное ее влияние на интонационно-структурные принципы рахманиновского мелоса.

Мелодия широкого дыхания, с ее стихийно-волновым развертыванием и грандиозностью горизонтали — «визитная карточка» мелодического стиля Рахманинова — воплотила в себе соответствующие особенности протяжной песни [94, с. 156]. При этом генетическая связь с народным протяжным мелосом вовсе не предполагает обязательного *внешнего* — ладового, интонационного, стилевого — соответствия ему (так же, как связь мышления Рахманинова с модальной варианностью не предполагает соответствия всего материала, подвластного этому принципу, особенностям модальной гармонии).

Существенна также связь музыки Рахманинова с народной плясовой стихией, чаще всего слитой в ней воедино с колокольностью и знаменностью. Плясовое начало, наряду с колокольностью — один из корней упругой рахманиновской ритмики, с ее распором и силой тектонических сопряжений.

1.1.3. Поэтика Рахманинова. Принцип единства сакрального и профанного

Итак, определяющая роль национально-почвенного материала и эпический масштаб обозначены в ранних опусах Рахманинова более рельефно, чем камерность лирического высказывания, характерная для фортепианной и вокальной лирики Чайковского, а влияние архаической вариантности имеет основополагающее значение для формирования музыкального мышления композитора. Особого рода национальная семантика, связанная с церковным распевом — «древняя», «суровая», «аскетическая», — укореняется в качестве одного из образных знаменателей рахманиновской музыки,

имея предшественников в лице Римского-Корсакова («Псковитянка», «Пасхальная увертюра») и Мусоргского («Борис Годунов», «Хованщина»).

Однако основания для сближений с Чайковским, безусловно, есть. И лежат они также в сфере работы с материалом: и Чайковский, и Рахманинов использовали бытовую, «городскую» интонационную сферу. Их общность в этой области нередко создает достаточно близкие языковые и образные аналогии. В рамках этих аналогий есть и одно различие, не слишком принципиальное с музыкально-стилевой точки зрения, но эстетически очень существенное: бытовой материал, используемый Чайковским, восходит к традиции *домашнего музицирования*; материал, используемый ранним Рахманиновым, нередко имеет явное созвучие с современной Рахманинову *цыганской эстрадой*, то есть к традиции, приобретшей «низкую», профанную семантику.

Отметим интерес к профанному в качестве **третьего из принципов, основополагающих для художественного метода Рахманинова.**

Различие это, с одной стороны, достаточно условно, так как цыганские эстрадные коллективы, возникшие в России повсеместно в 1860—1890-е гг., использовали во многом репертуар, накопленный многолетней русской романсовой традицией. С другой стороны, в этой среде выработался свой характерный исполнительский стиль, восходящий к значительно переработанной собственно *цыганской* традиции; особенности этого стиля распространялись на весь репертуар, исполняемый такими коллективами, подчиняя себе также и традицию домашнего музицирования [163, с. 4-12].

Появление цыганской эстрады знаменовало собой возникновение собственно *эстрадной музыки* в России. Исполнительский стиль подобных цыганских коллективов, опираясь на фольклорные таборные традиции, в то же время представлял собой уже совершенно отличный от них феномен, будучи не фольклорным, а субкультурным явлением. Репертуар таких коллективов охватывал весьма калейдоскопичную культурную панораму — от собственно таборных песен до русских романсов (основная часть репертуара) и западноевропейских куплетов. Русский романс в рамках цыганской эстрадной традиции модифицировался в «цыганский», или «жестокий» романс: «В цыганском исполнении русские песни обретали новые стилистические свойства. Это дает основание говорить о возникновении в среде московских хоров городского бытового диалекта — цыганской „транскрипции“ русской песни, романса» [164, с. 57].

Итак, оба феномена музыкального быта — и домашнее музицирование, и цыганская эстрада — имеют свои достаточно

определенные интонационные «портреты», позволяющие идентифицировать их преломления в академической традиции¹. Эстетическое же различие здесь огромно; по сути, грань различия отделяет эстетику девятнадцатого века от сложной и дисгармоничной эстетики двадцатого века, «зреющей» в финальном витке культуры уходящей эпохи.

Лирический герой Чайковского еще не рефлексировал бытовой материал как профанный: как и Шуберт, и Мендельсон, и Брамс, он отождествляет себя с этой средой, ставит знак аксиологического равенства между материалом и собственным отношением к нему. У раннего Рахманинова *бытовой* материал, становясь *эстрадным*, приобретает профанный «ярлык», который в академическом культурном контексте невозможно проигнорировать².

В этом отношении трактовка бытового материала ранним Рахманиновым кардинально отлична от Чайковского: здесь профанность становится **самостоятельным** эстетическим фактором, равноправно взаимодействующим с другими факторами в системе образной драматургии произведения. Поэтому Рахманинов в этом смысле отходит от традиции Шуберта и Чайковского, косвенно примыкая к представителям новой эстетики — Малеру и Сати. Интонационный облик профанного у раннего Рахманинова настолько характерен, что позволяет сблизить его творческие поиски с линией раннего экспрессионизма (Малер, Р. Штраус).

Профанное здесь воплощается в языковой характеристике *банального*. Согласно классификации, данной Г. Ермаковой для этой категории [47, с. 203], существует две основные разновидности осмысленного использования банального в художественном творчестве: **поэтизация** и **пародирование**. Если у Чайковского, а также Мендельсона, Шуберта и других представителей романтической традиции банальное было объектом поэтизации, «облагораживания» (при этом лирический герой не определял банальное *как таковое* —

¹ В отслеживании отражений этой культурной среды в творчестве раннего Рахманинова нужно учитывать и биографический фактор: молодой Рахманинов принимал деятельное участие в жизни московской богемы 1890-х гг. [164, с. 97-98], и даже, по свидетельству Л. Д. Ростовцовой, «Анна Александровна Лодыженская (сестра известной цыганской певицы Н. А. Александровой) была его горячей платонической любовью» [122, с. 243].

² Нельзя провести четкую и однозначную грань между качеством бытового материала у Чайковского и раннего Рахманинова. Общность эпохи способствовала сближению: у Чайковского можно найти образцы «цыганского» материала, а у раннего Рахманинова есть примеры использования интонаций «русской песни». Дело не столько в однозначных интонационных «ярлыках», сколько в эстетической *тенденции*, характерной для каждого из композиторов.

как оценочное качество), если в искусстве XX века — у Шостаковича, Хиндемита, Шнитке — банальное подлежит осмеянию и осуждению, то у раннего Рахманинова ситуация представляется уникальной: банальное здесь выступает **знаком сострадания**, сохраняя свою идентификацию автором как *профанного*.

Еще более уникально то обстоятельство, что Рахманинов в полной мере применяет к профанному материалу закономерности вариантного развития, генетически связанные со знаменным распевом (китчу, как явлению ставшему и статичному, подобная живая вариантность не свойственна). Более того, в рамках данного метода Рахманинов осуществляет преобразования одного в другое, превращая цыганский интонационный материал — в знаменный и наоборот. Наиболее яркий пример — побочная тема первой части Трио ор. 9, где несколько деталей — смена фактуры и гармонии, добавление широкого интервала в мелодию — создают эффект полного стилевого и жанрового перевоплощения (*пример 5*). **Рахманинов синтезирует интонационные сферы бытового китча и сакральной архаики**, находя и подчеркивая общее интонационное зерно, праинтонацию — корень «русскости» того и другого. Найденное единство обоих начал, восходящих к общим интонационным прототипам, позволило Рахманинову вступить в стилевые и смысловые сферы, недоступные до него никому.

Нахождение и разработка интонационного единства полярно противоположных музыкально-культурных явлений — высокого и низкого, аскетического и гедонистического, священного и вульгарного, древнего и современного — является одним из главнейших открытий Рахманинова. Тем более удивительно, что оно осуществлено композитором на самых ранних этапах становления индивидуального стиля, найдено им в качестве черты, определяющей его музыкальное «Я» в самых первых опусах — Пьесах-фантазиях ор. 3, Первой сюите для двух фортепиано ор. 5, Фантазии «Утес» ор. 7, Элегическом трио ор. 9.

Интонационное единство предполагает также единство смысловое. Эту особенность мы отметим в качестве **четвертого и главнейшего принципа художественного метода Рахманинова**, определяющего его сущность и специфику. Назовем его **единством сакрального и профанного**. Данный принцип характерен для Рахманинова на всех этапах его творческой эволюции и выражает некое художественное и духовное *credo*, некую сверхзадачу духовно-философского порядка, стоящую перед Рахманиновым **в** различных ипостасях в разные периоды жизни и творчества.

Сущность этого парадоксального феномена можно понять только в контексте некоторых специфических особенностей русской

духовной традиции. Н. Бердяев в работе «Истоки и смысл русского коммунизма», исследуя философские традиции русской литературы, затрагивает вопрос, принципиальный для понимания одной из важнейших тенденций русского искусства: «Русские мыслители, русские творцы, когда у них была духовная значительность, всегда искали не столько совершенной культуры, совершенных продуктов творчества, сколько совершенной жизни, совершенной правды жизни. <...> Русские писатели с необычайной остротой пережили трагедию творчества перед неизбежностью преобразования самой жизни, осуществления правды в жизни. Гоголь и Толстой готовы были пожертвовать творчеством совершенных произведений литературы во имя творчества совершенной жизни. Русские писатели не закованы в условных нормах цивилизации и потому прикасаются к тайне жизни и смерти. Они выходят за пределы искусства» [15, с. 63-64].

Итак, для русского художника подобного типа собственно эстетический идеал не был конечным идеалом: такой художник стремится к «совершенной правде жизни» (не ограничиваясь «совершенной культурой») и для достижения этой цели **«выходит за пределы искусства»**; подобный же «выход» позволяет «прикоснуться к тайне жизни и смерти». Очевидно, суть «выхода за пределы искусства» сводится не столько к некоему реальному размыканию игровой герметичности художественной деятельности, сколько к некоему новому качеству самого искусства: преодолению всех видимых ограничений и условностей для достижения высшей этической ценности — «совершенной правды жизни». Сугубо эстетическая ценность — «совершенная культура», — уступая «правде жизни» свое первенство в аксиологической иерархии художественного творчества, становилась в таком контексте одной из условностей-ограничений («масок»), подлежащих преодолению («срыванию») ради приближения к «правде жизни». Искусство приближалось к проповеди, культура — к моделированию (и — тем самым — приближению) «совершенной правды жизни», не менее значимому для ее реализации, нежели конкретные социальные действия.

Парадокс — в том, что искусство при этом оставалось искусством, а видимая подмена высшей ценности, подмена красоты — истиной, эстетики — этикой приводила в одних случаях (при известной ограниченности дарования) к социализации, упрощению, утилитаризму искусства¹, в других случаях (когда появлялся гений) — к небывалым высотам,

¹ Здесь можно вспомнить многочисленных представителей русской «бытовой» литературы второй половины XIX века (Успенский, Писемский и другие), «Что делать?» Чернышевского, а также творчество «передвижников» в живописи.

к «подходу к границе жизни и смерти», к новой красоте, обогащенной опытом этико-философского откровения.

В этом случае «преодоление ограничений» равносильно обращению «ко всем», вне зависимости от социального, культурного и всех прочих статусов субъекта восприятия; это обращение апеллирует к сущностному, исконно-человеческому началу в человеке, оно определено лишь одной доминантой — любовью, приобретающей всеобщий, вселенский, соборный характер, — и потому становится доступным максимально широкой аудитории.

В до-рахманиновской русской музыке гениями такого рода были Чайковский и Мусоргский. Однако для них не стоял библейский вопрос «любви к прокаженному»: человек для них — феномен сложный, амбивалентный, многоплановый, но цельный, неразорванный в этическом знаке своих музыкально-стилевых характеристик. Юродивый у Мусоргского — более объект поэтизации, средоточие авторской ценностной базы, нежели знак дистанции, отделяющей данный духовный феномен от авторского «Я». И даже дистанция между Борисом-злодеем и Борисом-мучеником у Мусоргского выражена образно-интонационными средствами, без привлечения стилиевых характеристик, имеющих «высокий» и «низкий» оценочный знак. Появление в поэтике Рахманинова *эстрадного китча* — свидетельство разрыва, дистанции между различными проявлениями человеческого духа, которую автор стремится преодолеть, и тем самым — характеристика «падшести», «разорванности» духа (термины Бердяева). Эстетическая оценка (банальное) трансформируется в этическую (профанное), становится ее символическим знаком. Недаром «цыганщина» раннего Рахманинова часто трансформируется в стихию хмельного разгула.

Однако падшесть для Рахманинова — катализатор не осмеяния, а сострадания. В этом отношении именно поэтика Рахманинова явилась наиболее созвучным музыкальным «резонансом» этико-философских идей Достоевского.

Помимо своей роли этико-персоналистического знака, профанное у Рахманинова выступает и знаком национальной самоидентификации. Для Рахманинова национальная принадлежность — не объект поэтизации, не средоточие идеалов, а боль и мука, от которой он не отрекается, а принимает как путь религиозного искупления, самоотождествляется с «убогим ликом» Родины, воплощенном в «цыганском надрыве». Антитеза китчу — сакральная сфера знаменного тематизма — у Рахманинова, с одной стороны, служит мериллом этико-эстетической дистанции и разрыва; с другой стороны, она предельно сближена с китчем, образуя с ним в процессе **интона-**

ЦИОННО-стилевого взаимодействия единое амбивалентное качество: «Я царь — я раб — я червь — я бог!» (Г. Державин). «Цыганское по-могало касаться труднодоступных, скрытых пружин жизни... пости-гать невятный язык карамазовского в человеке» [164, с. 24].

Метаморфозы «корня русскости» — попевок-праинтонаций, лежащих в основе как сакрального, так и профанного материала, — тождественны многообразию полярных проявлений русского нацио-нального характера; сам «корень» представляет собой некий музы-кальный архетип русского национального начала, найденный Рахма-ниновым в синтезе и синкрезисе полярных начал, полярных творче-ских интенций и традиций — сакрального и профанного, древнего и современного, московской и петербургской школ. Можно провести аналогию с поиском философского «корня русскости», осуществляе-мым Достоевским в романе «Братья Карамазовы», с поиском архети-па национального характера, определяющего все его возможные про-явления (от старика Карамазова — до Алеши).

Синтезирующая, обобщающая роль Рахманинова в истории русской музыки, отмеченная некоторыми исследователями¹, выража-ется в сведении к единству традиций, имеющих собственные фикси-рованные стилевые пределы. Такое сочетание, нарушающее «стиле-вой паритет» каждой из традиций, приводит к их взаимодействию и к стиливой целостности нового порядка. Рахманинов стоял у истоков полистилевого мышления, синтезировав не только принципы и языки московской и петербургской школ, но и полярные жанрово-исторические традиции. Именно сочетание сакрального и профанно-го, воплощенное в разные периоды творчества Рахманинова в разных формах, определяет специфику рахманиновского взаимодействия стилей. Эту особенность отметим в качестве **пятого принципа худо-жественного метода Рахманинова**.

Проблема полистилевых явлений у Рахманинова требует терми-нологического уточнения. Термин «полистилистика» и производные от него («полистилевой» и т. п.) традиционно применяются к музыке второй половины XX века, и за ними закрепилось значение условно-сти и относительности стилевых систем в художественном простран-стве постмодерна, тождественное аксиологическому релятивизму. Традиционное значение термина «полистилистика», закрепленное за такими примерами, как музыка Л. Берио, А. Шнитке, Б. Циммермана, В. Сильвестрова, предполагает известную несводи-мость используемых стилей друг к другу, известное их нетождество и неподчинение друг другу.

¹ Например, А. Оссовским [112, с 360], А. Кандинским [116, с 11].

Однако исходное значение термина, введенного в обиход А. Шнитке в 1971 г. [18, с. 143], значительно шире конкретных проявлений полистилистики в музыке второй половины XX века. «Явление полистилистики в музыке существовало задолго до того, как я стал употреблять слово „полистилистика“ и думать о взаимодействии разностильного музыкального материала. Первыми из композиторов XX века здесь были Айвз и Малер», — отмечает А. Шнитке [18, с. 143].

Между тем почти одновременно с Малером, совершившим дерзкий прорыв в сферу китча в Первой симфонии (1888), Рахманинов стал осваивать эту же область в ор. 3 и 4 (1891). В стилевых приемах Малера и Рахманинова много общего¹, при всем различии их поэтики и самой трактовки китча. Высказывания А. Шнитке о таких качествах полистилистики, как «возможность интеграции „низкого“ и „высокого“ стиля, „банального“ и „изысканного“ — то есть более широкий музыкальный мир и общая демократизация стиля», а также мысль о том, что «вряд ли можно было бы найти столь же убедительное музыкальное средство для философского обоснования „связи времен“ как полистилистика» — словно напрямую касаются Рахманинова².

Поэтому термин «полистилистика» и производные от него представляются применимыми к музыке Рахманинова — безотносительно их традиционной привязки к стилевым приемам музыки второй половины XX века, весьма отличными от нее, но и в чем-то сходными с ней.

Стилевая семантика Рахманинова, в отличие от релятивистской множественности полистилистики Берио и Десятникова, очерчивает единство и целостность («от противного») в ситуации динамичной и диалектической аксиологической иерархии: профанное у Рахманинова — знак одновременно и нижней отметки на аксиологической шкале, и ее преодоления ради ценности высшего порядка.

Именно стилевой фактор (наряду с неудачным исполнением), вероятно, нужно считать причиной провала премьеры Первой симфонии (1897) — произведения, где обозначенные выше стилевые компоненты образуют новое, совершенно непривычное для опыта российской публики 1890-х гг. стилевое единство. Это новое качество не столько является результатом создания новых языковых

¹ Аспекты параллели «Малер — Рахманинов» были подробно рассмотрены в работе Г. Калошиной «Религиозно-философская символика в симфониях Рахманинова и его современников» [55].

² «Связи времен» у Рахманинова посвящена отдельная часть данной работы — «Художественный мир позднего Рахманинова».

форм, сколько выражает синтез уже существующих: именно **традиция** и сопутствующий ей семантический комплекс с самого начала были основным творческим интересом Рахманинова. Отметим этот фактор в качестве **шестой особенности, основополагающей для художественного метода Рахманинова**. Подробный анализ роли и значения традиции в поэтике Рахманинова будет дан ниже, в характеристике зрелого стиля.

Таким образом, полистилевая антитеза-единство «сакральное-профанное», которая будет определять весь творческий путь Рахманинова, заложена в его поэтике с самых ранних опусов. Профанное у Рахманинова — знак сострадания к соответствующему духовному качеству в условиях «разорванности», «падшести» человеческого духа; знак персоналистической всеобщности и преодоления всех мыслимых ограничений, разделяющих людей-«братьев во Христе»; знак национальной самоидентификации с «нищей Россией» — знак «губительной истины» (по Бердяеву), воплощенный полистилевыми средствами. Поэтому помимо традиционных параллелей «Рахманинов — Чайковский», «Рахманинов — Мусоргский», «Рахманинов — Блок» представляется актуальной также параллель «Рахманинов — Достоевский».

1.2. Характеристика зрелого стиля Рахманинова

После творческого кризиса 1897—1899 гг. стиль Рахманинова кардинально меняется. Образно-стилевой аспект этого феномена подробно исследован в работе Г. Ганзбурга «Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия» [39, с. 266-268]; в контексте задач данной работы актуальны следующие факторы стилового перелома: видимое исчезновение «цыганских» элементов из всех сфер творчества, кроме камерно-вокальной, и на основе этого — формирование во многом нового мелодического стиля и нового музыкального языка. Именно стиль 1900—1917 гг. идентифицируется слушателем как наиболее характерная ипостась творческого облика Рахманинова.

Для этого стиля характерно **слияние сакрального и профанного на глубинном образном и языковом уровне в непротиворечивое единство**. Если у раннего Рахманинова благодаря наличию внятно узнаваемого цыганского «знака» подчеркивался фактор изначальной разорванности, полярности духовных проявлений, требующий преодоления в сострадании, — то в зрелом стиле на первый план выходит фактор гармонии, целостности, слияния, всеединства. Если у раннего Рахманинова в ситуации единства противоположностей акцент смещен на *противоположность*,

то у зрелого — на *единство*. Полистилевое пространство раннего Рахманинова сплавилось в моностилевое качество.

Это преобразование рахманиновского художественного «Я» воплотилось в великой интонационной реформе стиля Рахманинова, образная суть которой — единство сакрального и профанного — в ранний период подлежала *обретению в процессе*, а теперь является уже как обретенная *данность*. Эта реформа выразилась в **абсолютном образно-интонационном синтезе профанного (бытового) и сакрального (знаменного и колокольного) материалов** — на основе знаменного распева, который благодаря существенной «прививке» профанного интонационного субстрата приобрел невиданную всеобщность и всеактуальность высказывания, сохранив сакральную чистоту и возвышенность.

Язык зрелого Рахманинова может быть сколь угодно сложен, но сама его интонационная основа изначально ориентирована на всеобщность слушательского восприятия. В рамках такой установки образность музыки может быть сколь угодно далека от гармоничности, может характеризоваться скорбью (Прелюдия си минор op. 32), демонизмом (скерцо Второй симфонии), но «интонационное всеединство», стоящее за каждой из характеристик, насыщает их предельной общезначимостью, «гармонией Великого Всеединства человека и рода, человека и космоса, которой одаряет нас сегодня музыка Рахманинова» [13, с. 22]. Данный интонационный синтез — «завоевание», «сакрализация» и «очищение» сферы профанного — был одним из величайших и непревзойденных достижений Рахманинова.

Именно здесь лежит корень *доступности* музыки Рахманинова. Она обращена «ко всем», ее субъект вбирает в себя всю амплитуду проявлений человеческого духа, «Я» идентифицируется с «Мы». Творчество Рахманинова в этом отношении явилось музыкальной аналогией идеям Всеединства и Соборности, актуальным в русской религиозной философии рубежа веков.

Наглядную аналогию этим идеям можно усмотреть в мотивном мышлении Рахманинова, где все «плоды» восходят к единому «зерну». Музыка Рахманинова, как правило, не знает противопоставления «абсолютных» образно-интонационных начал: при всей остроте контраста существует уровень безусловной интонационной общности.

Этико-философской семантикой музыки Рахманинова определена роль **традиции** в его творчестве. Традиция у Рахманинова становится семантически важной, превращается в знак коренного, сущностного, всеобщего, в фактор, обладающий самостоятельным значением, равноправный с другими образными факторами в системе художественных координат произведения. За традицией у Рахманинова

стоят представления о сверхличном, о Роде, о глубинных корнях человека. Традиция в образной системе Рахманинова — живой культурный организм, кристаллизовавшийся в знак самого себя, сгустившийся до стилевого символа и не теряющий при этом живого начала. Можно сказать, что традиция для Рахманинова — олицетворение духовной сущности человека.

С традицией связана роль Времени и Истории в мире Рахманинова: традиция выступает **живым воплощением временных процессов**, философско-мифопоэтическое осмысление и отражение которых составляет одну из главных метамузыкальных тематических линий музыки Рахманинова.

Роль традиции как символа Человека-во-времени в рахманиновском мире отметим в качестве **седьмого принципа, основополагающего для творчества Рахманинова**.

1.3. Черты стиля Рахманинова 1909—1918 гг., непосредственно подготовившие стиль позднего периода

Творчество Рахманинова, начав развиваться в стилевых рамках позднего романтизма, в течение 1890—1909 гг. и (частично) позже сохраняло главные компоненты **романтического искусства: монологичность и непосредственность субъективного лирического высказывания**.

Это качество, начиная с самых ранних опусов Рахманинова, сочеталось с другой чертой его творческого облика, отмеченной в начале первой части исследования — склонностью к символизации драматургии, к знаково-риторической насыщенности тематизма. Рахманинов с первых творческих шагов проявил себя как представитель **символического искусства** и тем самым внятно обозначил свое отличие от музыкального контекста девятнадцатого века и принадлежность искусству века двадцатого.

Символичность рахманиновских формул-знаков в определенных драматургических условиях перерастала в **театральность** — максимальную характеристическую выпуклость знаковых формул и событий, их «сценические котурны» (*примеры 4, 5*). Условность символа перерастала в условность театральную, и «плоды» рахманиновского интонационно-смыслового организма — символически значимые формулы — преподносились все более подчеркнуто. Апогеем такой театральности в ранний период была Первая симфония ор. 13.

Две отмеченные тенденции долгое время сосуществовали, взаимопроникая друг в друга: непосредственность романтического высказывания таила в себе живое дерево «тайных знаков»,

а символические, театрально подчеркнутые события имели открытый, романтически окрашенный тонус «речи от первого лица».

Однако в произведениях рубежа 1900—1910-х гг. обнаруживается постепенная смена образных, а вслед за ними — жанровых, стилевых и языковых приоритетов. «Романтико-монологическая» линия постепенно уступает место «символично-театральной», что выражается в нескольких факторах:

1. Возрастание роли танцевальной жанровости.
2. Существенное усложнение языка (гармонического, мелодического, фактурного).
3. Усиление гротескно-иронического начала.
4. Частое и наглядное подчеркивание «событий» музыкального «сюжета».

Обе тенденции сосуществуют рядом, с постепенным преобладанием и, наконец, абсолютизацией второй (в последнем «русском» ор. 39 лишь один номер — № 5 ми-бемоль минор — является традиционным романтическим монологом «от первого лица»). Символически насыщенные музыкальные формулы и события Рахманинова превращаются в «маски», подчеркивающие своим гротескно-демонстративным поведением суть событий, а «театр» — художественное пространство рахманиновской музыки — постепенно приближается к «балаганчику» или «вертепу». Наконец, поздний стиль Рахманинова — апогей театральности, ставшей ядром нового стиля и трактуемой специфично и расширенно.

Эти перемены были косвенно связаны с рядом объективных причин. Главная из них восходит к специфике культурно-эстетической ситуации рубежа первых десятилетий XX столетия. Театр был своеобразным знаменателем искусства Серебрянного века. На первом плане оказался фактор игры, «ненастоящести», условности театрального действия: театр стал символом-моделью искусства, культуры, «второй реальности». Условность, лежащая в самой основе феномена театра, в контексте символизма была воспринята как зримое воплощение природы символа, сочетающего конечность условного знака с бесконечностью смыслов. Театральное было тождественно искусственному, игровому, порой — балаганному, кукольному, а порой — механическому, жуткому.

Театр эпохи символизма — не столько вид искусства, сколько модель мироощущения; он стал квинтэссенцией «искусства для искусства», самодовлеющей условности. Недаром тема балагана, маски, кукольности была так актуальна в творчестве Бенуа, Сомова, Кустодиева, Блока, Ахматовой, Стравинского, Прокофьева. Эта тенденция принесла пышные всходы, попав на исторически

обусловленную почву кризиса непосредственности романтического высказывания, назревшего и в творчестве Рахманинова, и во всем мировом искусстве данного периода. О связи Рахманинова с театральной стихией свидетельствует факт, приводимый В. Носовой: «...На сцене МХТ стали устраивать платные вечера-„капустники“ в пользу остроножающихся актеров. <...> Однажды Рахманинов, уже в то время известный композитор, пианист и дирижер, аккомпанировал гротескному танцу Алисы Коонен и ее партнера. Вот из этих „капустников“ и родился театр-кабаре „Летучая мышь“» [110, с. 203].

Кроме того, на музыку Рахманинова оказал значительное воздействие один из самых ярких примеров современного ему театра — опера Римского-Корсакова «Золотой Петушок», премьера которой состоялась осенью 1909 г. Эта дата совпала с отмеченным «рубежом театральности» в музыке Рахманинова¹. Для прояснения его сущности, подготовившей почву для формирования позднего стиля, необходимо подробно рассмотреть созвучие стиля «Петушка» с эволюцией стиля Рахманинова в 1910—1917 гг.

В образном плане оно проявилось в появлении и усилении в творчестве Рахманинова **иронического** начала, принимающего часто формы гиперболы и гротеска. Театральность «Золотого петушка» с ее злым балаганом и острой характерностью персонажей во многом оказалась созвучной новой рахманиновской театральности — яркого и характерного для своего времени «театра» музыкальных масок и символов. Есть внутренняя связь между жуткой причудливостью символистского театра-«балаганчика», демонизмом сказочных персонажей «Петушка» и усилением в творчестве Рахманинова (начиная с 1910 х годов) роли **«мефистофельских» образов, выраженных в форме иронии и гротеска**. «Злая» образность играла большую роль в творчестве Рахманинова и ранее, но именно в отмеченный период впервые принимает подчеркнуто иронический **облик**. В дальнейшем, в поздний период творчества, гротеск станет основной рахманиновского образного мира.

В стилевом отношении резонанс с «Золотым петушком» проявился в ладогармоническом и образно-драматургическом аспектах.

¹ В строгом смысле слова приходится говорить не столько о принципиальном влиянии «Петушка», сколько о формировании в творчестве Рахманинова новой тенденции, подготовившей почву для «соприкосновения-созвучия» со стилем «Петушка». Первые проявления этой тенденции — в симфонической поэме «Остров Мертвых» ор. 29 (1908), в Концерте № 3 ор. 30 (лето 1909) — имели место еще до премьеры оперы; но нельзя отрицать, что творческое соприкосновение с балаганной стихией «Петушка» способствовало актуализации этого начала в творчестве Рахманинова.

Рахманиновская гармония хроматизируется, причем во многих произведениях 1910-х гг. отчетливо слышно «созвучие» с хроматическими ориентализмами Шемаханской Царицы. В предшествующий период гармония Рахманинова была преимущественно диатонична, ее диатонизм был определен архаикой знаменного распева — основного интонационного источника рахманиновской музыки. Хотя эволюция рахманиновского языка, конечно, связана с причинами более широкого порядка, чем воздействие стиля «Петушка», но в данном случае можно говорить о влиянии: интонации лейтмотивов Царицы и в особенности Додонова царства (с его характерным крестообразным рисунком, приобретшим у Рахманинова свою семантику) встречаются с этого момента (рубеж 1900—1910-х гг.) в более или менее опосредованном виде во многих произведениях Рахманинова. В качестве примеров назовем Этюды-картины ор. 33 № 5, ор 39 № 1, 2, 7, а также тему вступления «Симфонических танцев». Характерная увеличенная секунда, типичная для раннего творчества Рахманинова (связанная там с «цыганской» семантикой), в 1910-е гг. вновь появляется в рахманиновской музыке, резонируя с интонационным портретом «Додонового царства» и приобретая (возможно) роль некоего символа «Руси-Востока» (Этюд-картина ор. 39 № 9).

В драматургическом аспекте созвучие с принципами «Золотого петушка» и их дальнейшее, сугубо индивидуальное рахманиновское развитие проявилось более опосредованно. О некотором результате этого развития можно говорить уже применительно к Этюдам-картинам ор. 39, в особенности — № 6 и 9 (1917 г.).

В поздний период эти принципы получили наиболее последовательное и глубокое претворение. Их суть восходит к особым художественным задачам «Золотого Петушка», во многом уникальным и для Римского-Корсакова, и для современного ему музыкально-культурного контекста, а именно — намерением «осрамить Додона окончательно» [143, с. 332]. Это намерение — изначальная установка на **памфлетность**, вызвало — в целях усиления сатирической характерности и доходчивости — привлечение особых музыкально-стилистических средств: принципа иллюстративности, воплощенного в намеренной стилевой пестроте характеристик. Именно стилевая семантика (а не образно-интонационная), осмысляемая в рамках оппозиции «высокое-низкое», стала здесь главным средством театральной характеристики персонажей — «кто есть кто».

Подобный прием — своеобразный тип музыкально-театрального «коллажа» — давно использовался в прикладных (как правило, юмористических) целях: например, драматические спектакли, в целях доходчивости характеристик, иллюстрировались

разнообразными музыкальными попури. Элементы этого принципа можно обнаружить и в нетеатральных музыкальных жанрах (Увертюре «1812 год» Чайковского, где используются цитаты русского и французского гимнов).

Такую цитатность, конечно, нельзя считать проявлением полистилистики в точном смысле этого слова, поскольку здесь важна прямая, а не культурно-эстетическая семантика используемых «чужих» элементов. Однако сама театральнo-прикладная функция этого принципа обусловила в нем игровое привнесение в музыку внемузыкального семантического компонента — смыслового контекста данной цитаты.

Именно эта традиция — с помощью цитатной семантики «форсировать» восприятие данной характеристики — и легла в основу лубочно-балаганного замысла «Петушка». Здесь этот принцип значительно усложнился: помимо характеристических прямых цитат городского фольклора («Светил месяц», «Чижик-пыжик») и «чужой» музыки (марша из «Демона» Рубинштейна, кадрили Мусоргского) текст «Петушка» переполнен стилевыми цитатами, призванными на более изощренном уровне подчеркнуть необходимую грань характеристики персонажа.

В таких цитатах характерные признаки используемого стиля пародийно заострены: музыкальный портрет Додона — карикатурная квинтэссенция «богатырской» музыки «кучкистов»; многоликость облика Шемаханской царицы, многообразие различных «масок», которые она «надевает» на себя в процессе обольщения Додона, выражается то в итальянском бельканто, то листовской патетике, то в элементах венского вальса, то в зыбкости импрессионистических «воздушных замков», а также в разнообразных, обыгранных с оттенком автопародии, стилистических автоцитатах — как, например, «квинтэссенция» корсаковского ориентализма в арии «Ответь мне, зоркое светило» или «тоска-томление» Царицы, построенная на гармониях «таяния» Снегурочки.

«Памфлетный» замысел «Золотого Петушка» был воплощен на новом художественном уровне: использование «чужого» материала имеет здесь уже не только внешне-иллюстративное, но и самодостаточное эстетическое значение, становится **новым способом музыкально-художественного мышления — манипулированием семантикой стилевых моделей для усиления их театральной характеристики**. В этом отношении, как справедливо замечает И. Кунин, «Золотой Петушок» «был *началом* и весь обращен в будущее, к опере XX века» [77, с. 116].

Созвучие художественных открытий «Петушка» веянию времени (к этому моменту некоторые полистилевые элементы — совсем в ином качестве — имели апробацию также в творческих поисках Г. Малера, Э. Сати, Ч. Айвза) дало импульс к последующим поискам в неосвоенных ранее областях музыкального мышления. Эти открытия были восприняты Рахманиновым и постепенно разрабатывались им все более глубоко.

Творческие установки Рахманинова, в тот момент весьма далекие от «памфлетности» и вообще от прямого или косвенного взаимодействия искусства с социально-игровой сферой (к которому относятся «балаганные» поиски Прокофьева, Стравинского, Мейерхольда), имели ярко выраженную субъективно-лирическую доминанту. Но метод манипулирования театрально-стилевыми «масками», воспринятый от Римского-Корсакова и созвучный стилевой семантике раннего периода, давал потенциальную возможность **безграничного обогащения собственного стиля иностилевыми элементами**, избегая «опасности» эклектики, то есть внешнего, не-синтезирующего их использования. Восприняв идеи Римского-Корсакова, Рахманинов нашел свой собственный «ключ» к глубинным художественно-семантическим возможностям **традиции**, который использует в полной мере в поздний период.

Рахманиновский стиль 1900-х гг. был относительно стабилен¹; начиная же с отмеченного момента происходит постепенное и нарастающее обновление стиля, которое привело к **качественному преобразованию второго уровня рахманиновской символики — стилевой семантики**. Кульминация этого процесса приходится на поздний период, где синтетическая множественность стилевых моделей становится своеобразным способом художественного видения.

¹ Исключением нужно считать оперы «Скупой Рыцарь» и «Франческа да Римини», в которых Рахманинов осуществляет поиск новых драматургических и языковых приемов, новаторских для своего времени и предвосхищающих многие черты позднего стиля.

ЧАСТЬ 2

ФЕНОМЕН ПОЗДНЕГО ЦИКЛА В ТВОРЧЕСТВЕ РАХМАНИНОВА

Шесть циклов Рахманинова, созданных с 1926¹ по 1940 гг., полностью представляют его поздний стиль: кроме них, композитор не создал в данный период ничего, за исключением транскрипций и редакций прежних произведений.

Уникально своеобразна уже история их создания: первый из шести циклов закончен лишь после восьмилетнего кризиса (в течение которого творческая деятельность Рахманинова-композитора практически угасла), все последующие отделены друг от друга значительными промежутками времени (в среднем — по четыре года). И — при такой внешней количественной непродуктивности творческого процесса — в качественном отношении каждый из шести поздних циклов не только является произведением высокого художественного совершенства, но и примером освоения исключительных по новизне стиливых средств, круга образов и эстетических принципов.

В данном исследовании мы считаем обоснованным употребление термина «поздний цикл Рахманинова» (по аналогии с терминами «поздняя соната Бетховена», «поздняя опера Верди» и т. д., устоявшимися в музыковедческом дискурсе). Этот термин призван подчеркнуть уникальность данного явления, его отличия как от произведений, написанных композитором в другие периоды его творчества, так и от циклических произведений других авторов. Благодаря уникальным особенностям и их стабильности во всех существующих примерах, поздний цикл Рахманинова может считаться особым, самостоятельным и целостным эстетическим явлением, имеющим свою отчетливую специфику в каждом из отдельно взятых параметров: жанровом, стилевом, языковом, формообразующем, драматургическом, образно-ассоциативном, культурно-историческом, эстетико-философском. В этом отношении поздний цикл Рахманинова — явление, характерное для тенденции к синтезу разных искусств и духовно-культурных сфер, типичной для XX века.

¹ 1926 — год окончания работы над первой редакцией Четвертого концерта, начатой еще в 1914 г.

В данном разделе будут рассмотрена жанрово-стилевая, культурно-историческая и семантическая специфика позднего цикла Рахманинова, а также закономерности его символики на трех основных уровнях: мотивном, стилевом и драматургическом.

2.1. Поздний период художественного творчества как духовный феномен. Психологические и эстетические особенности

«Поздний период» — не только хронологическая характеристика, но и качественная: это словосочетание характеризует этап обобщения и подведения итогов творческого пути художника — его «последнее слово», суммарный творческий эпилог, после которого ничего не может быть сказано.

Поздний период тесно связан с духовными особенностями «второй половины жизни», с психическим складом человека, не столько осваивающего и создающего, сколько суммирующего освоенное и созданное. Поэтому по самой своей природе поздний период творчества имеет черты, стабильные во всех примерах.

В аспекте художественной деятельности поздний период характеризуется накоплением и совершенствованием мастерства: художник, вошедший в поздний период творчества, знает и умеет то, чего не знал и не умел ранее. Поэтому поздний период характеризуется стремлением к высшей мере совершенства, «отделки», эстетизации. Опыт, накопленный на протяжении творческого пути, определяет высокую степень владения и управления материалом в поздний период: характеристики становятся максимально лаконичными, поскольку художник приобретает умение воплощать многое в малом. Исчезает протяженность, намерение «высказаться до конца», исчезают дополняющие и комментирующие характеристики: позднее высказывание сжимается во времени (длительность) и в пространстве (фактура), часто представляя собой смысловой «кристалл». Языковые характеристики позднего периода представляют собой максимально информативные формулы, сочетающие обобщенность с образной конкретикой. В этом отношении характерны такие примеры позднего творчества, как Сорок первая симфония Моцарта, Большая fuga op. 133 Бетховена, Четвертая симфония Брамса, «Тапиола» Сибелиуса, «Симфонические танцы» Рахманинова, Седьмая симфония Прокофьева, Пятая симфония Лятошинского, *Requiem Canticles* Стравинского, Альтиная соната Шостаковича и другие.

В образном плане для позднего периода типично преобладание интеллектуального над эмоциональным, конструктивного над

спонтанным, обобщенного над непосредственным. Этап осмысления, которым характеризуется поздний период, определяет роль философского начала в позднем творчестве. Поздняя концепция всегда предстает моделью личной философии, личного осмысления роли «Я» в мире; то, что сказано в методологическом очерке данного исследования об особенностях поздних циклов Рахманинова, в некоторой мере актуально и по отношению к поздней концепции «вообще»: развернутая поздняя концепция неизбежно насыщается метамузикальным смыслом — философским осмыслением личного опыта.

В языковом и стилевом планах поздний период отличается двумя амбивалентными тенденциями: с одной стороны, поздний этап консервативен по своей природе — в прямом, вне-оценочном значении «консервирования» (сохранения) языковых и стилевых особенностей, с которыми художник идентифицирует свое «Я» и его место в мире (культуре). С другой стороны, именно поздний период творчества художника бывает точкой отсчета новых тенденций в искусстве, развитых и утвержденных младшими его современниками. Так, Сороковая симфония Моцарта обозначила появление нового жанрового типа — лирической симфонии, — впоследствии развитого романтиками; поздние сонаты Бетховена (№ 28–32) обозначили начало романтической тенденции к размытию сонатно-симфонической структуры; поздние фортепианные пьесы Листа («Женевские колокола» и другие) обозначили определяющую роль тембра и звукокраसочности, характерную впоследствии для импрессионизма; поздние оперы Римского-Корсакова, в частности «Золотой петушок», обозначили характерные тенденции европейского модернизма — от языка до драматургии; поздние циклы Рахманинова предвосхитили особенности постмодернистского отношения к времени, стилю и языку, etc. Сосуществование этих двух тенденций, имеющее в каждом случае индивидуальный баланс, тождественно диалектической фазе синтеза противоречий, рождающего следующий виток традиции.

В психологическом плане поздний период неотделим от особенностей данного этапа человеческой жизни. Поздний период, за редкими исключениями, совпадает с этапом старости. Т. Адорно в кратком эссе «Поздний стиль Бетховена» наметил «теорию художественной старости», явление которой полагает в «диссоциации формы», подвергающейся распаду под влиянием «прикосновения смерти» подобно распаду гармоничных форм тела [1, с. 209]. Эта теория — интерпретация приоритета философского начала в позднем творчестве с характерным для него игнорированием-преодолением критерия динамичности; под «формой» Т. Адорно понимает прежде всего динамическую, симфонически-поступательную

форму, которую целесообразно признать все же явлением, альтернативным в многообразии проявлений категории *формы*. Симфонически-поступательная форма — эстетический эквивалент молодости и зрелости — воплощает в музыке, по Адорно, «идею своего динамизма. Без этой идеи творчество — только процесс, но процесс не развития, а взаимного возгорания крайностей, которые уже не привести к безопасному равновесию и не удержать спонтанно возникающей гармонией. Крайности следует понимать в самом точном, техническом смысле: одноголосие, унисон, завиток-формула как знак — и полифония, вздымающаяся над ними без всякого опосредствования» [1, с. 210].

Таким образом, Адорно отметил основные черты позднего этапа творчества — приоритет структурной изошренности, философический тонус — и их связь с состоянием духа, отмеченного «прикосновением смерти», — но отказал им в эстетической самоценности, сравнивая их с «динамизмом» художественной «молодости» в пользу последней, а феномен «художественной старости» определил как «подлинные катастрофы в истории искусства» [1, с. 210]. Ему справедливо возражала М. Юдина, полагая в отмеченных чертах позднего творчества печать не столько разрушения, сколько преобразования и перехода в иную (духовную) сущность [95, с. 118–126].

Все отмеченные свойства позднего периода художественной деятельности актуальны в той или иной мере и в позднем периоде творчества Рахманинова, который охватывает условные возрастные рамки с 45 лет (1918 — дата отъезда Рахманинова из России) до 67 лет (1940 — дата окончания последнего произведения Рахманинова — «Симфонических танцев»); смерть художника последовала спустя 3 года — в 1943 г. В дальнейшем исследовании будет проведен анализ индивидуальных проявлений этих свойств, а также их эстетических и культурных связей.

2.2. Характеристика позднего периода творчества Рахманинова

Рахманинов всегда оставался самым собой, не превращаясь ни в подражателя, ни в заложника собственной инерции; все принципы художественной уникальности Рахманинова, сформулированные в первой части, равно актуальны для него во все периоды творчества. Помимо того, явление позднего стиля не только не было некой внезапной переменой, но и было последовательно подготовлено целым рядом глубинных изменений в стиле 1910—1918 гг. (как это было показано в первой части).

И, однако, при всем при этом стиль Рахманинова после 1918 г. изменился настолько, что идентификация произведений позднего и зрелого периодов, данных в непосредственном, наглядном сравнении, затруднена: сложно представить, что Рапсодия на тему Паганини ор. 43 и Прелюдии ор. 23, Три русские песни ор. 41 и романсы ор. 26, «Симфонические танцы» ор. 45 и Вторая симфония ор. 27 принадлежат перу одного автора. Быть может, первый опус нового периода (Четвертый концерт в первой редакции) в сравнении с последними опусами предыдущего периода (Первый концерт во второй редакции, 1917, три фортепианных миниатюры без опуса, 1918—1919) покажется звеном той же стилевой цепи, однако в последующих опусах то новое, что найдено в Четвертом концерте, усугубится и кристаллизуется в явление, позволяющее говорить о **новом самостоятельном стиле**. Поздний стиль Рахманинова, подобно позднему стилю Бетховена, — явление, стоящее особняком в истории музыки.

В контексте вышеуказанных особенностей позднего периода художественного творчества поздний стиль Рахманинова характеризуется:

1. Уменьшением роли непосредственно-эмоционального начала и возрастанием роли интеллектуально-конструктивного. Это проявилось на всех уровнях: интонационном, структурном и образном.
2. Специфическим образным кругом (философичность).
3. Изошренностью структуры, совершенством «отделки», экономностью средств.

Теперь отметим индивидуальные черты позднего стиля Рахманинова в контексте принципов, обозначенных в первой части.

Как отмечено выше, музыкальная (художественная, культурная) **традиция** — главный творческий материал и средоточие художественных интересов Рахманинова. Этот принцип остается актуальным и в поздний период, однако здесь происходит качественный пересмотр и значительное усложнение подхода к традиции. Главный его показатель — смена интонационно-стилевых приоритетов, косвенно связанная с переменами в жизни композитора: **роль профанного берет на себя преимущественно материал, восходящий к западному (эстрадному) шлягеру**. Интонационное качество, достигнутое в итоге сплава русского бытового начала с сакральным, отходит на стилевую периферию — в ретроспективную «русскую» сферу — и тем самым оказывается вне семантической оси противопоставления «сакральное-профанное», а новый материал привносит свою отрицательную семантику «чужбины». Тем самым гармония сакрального и профанного, достигнутая в зрелый период, вновь разрушена, а связь духовных полюсов — разорвана.

Поэтому профанное у позднего Рахманинова изменило свою роль, превратившись из знака сострадания — в знак иронии. Тем самым сменилась этическая парадигма: Всеобщее стало массовым, Соборное — сборным, мир «братьев во Христе» — «толпой», а автохарактеристика любви и сострадания — самоиронией фатального духовного родства с «толпой»; лирический герой превратился из исповедника в кающегося. Целостность зрелого периода сменилась новым витком спирали — разорванностью, непреодолимым дисбалансом, определив исключительную трагическую силу поздних опусов Рахманинова.

Однако роль профанного у позднего Рахманинова не ограничивается иронией, а роль традиции не сводится к дуализму «Восток — Запад». Тенденция к театрализации, характерная для музыки Рахманинова 1910-х гг., перешла в позднем стиле в иное качество воплощения, определяя наиболее существенные черты нового художественного метода.

Принцип театральной характеристичности приобрел в позднем стиле **исторический масштаб**, распространившись на подход к традиции: подобно тому, как в творчестве 1910-х гг. театральное острашение¹ образа подчеркивало все самое существенное и семантически важное в нем, так в позднем стиле имеет место театральное острашение традиции, превращение ее в «маску», подчеркивающую в ней все наиболее характерное и знаковое. Роль и формы китча у позднего Рахманинова в связи с этим значительно усложнились: китч играет роль как отрицательного полюса (западный шлягер), так и острающего компонента, внедренного в любой образ и любую традицию.

Количество традиций, используемых в художественном пространстве позднего стиля, увеличилось, а их отношения усложнились, что способствовало выходу символической театральности Рахманинова на новый уровень. Важнейшей драматургической характеристикой, выходящей на символический уровень, стали **стилевые модели**, материалом для которых служат различно использованные **традиции**. Каждая из моделей несет определенную семантическую функцию, выступая воплощением конкретной образной сферы. Стилевая семантика сочетается с театральной характеристичностью на уровне конкретных интонаций и диалогов и служит средством максимальной характеристики данного образа на всех уровнях: от интонационного до символического.

¹ «Острашение» — термин В. Шкловского, родственный термину Б. Брехта «отчуждение» — выделение того или иного предмета или явления из привычного контекста, чтобы отнестись к нему как к новому, увидеть в нем новые свойства [162, с. 12].

Эти изменения повлекли за собой значительное расширение контекстуального масштаба: рахманиновский инструментальный «театр» превратился из театра ситуативных мизансцен — в театр, персонажами которого стали культуры, стили и символизируемые ими историко-духовные, этические тенденции и мифопоэтические архетипы.

В поздний период творчества символика Рахманинова приобрела трехуровневую структуру: первый ее уровень составляет мотивная символика, воспринятая от предыдущих периодов творчества, а два других образованы новым качеством стиля Рахманинова — полистилевым пространством его поздних произведений. Трехуровневая символическая структура позднего цикла Рахманинова — уникальное явление в истории музыки, не имеющее никаких аналогов, кроме символической структуры зрелых и поздних произведений Скрябина; впрочем, и эта параллель условна, и в целом в циклах Рахманинова и Скрябина куда больше различного, чем общего.

2.3. Музыкально-исторический контекст позднего периода творчества Рахманинова

В этом разделе мы рассмотрим поздний период творчества Рахманинова в ракурсе «Рахманинов и его музыкальное окружение» (в отличие от других разделов этой части, рассматривающих поздний стиль в ракурсе «Рахманинов и его индивидуальный мир»).

2.3.1. Рахманинов и академическая музыка 1920—1940 гг.

В литературе 1950—1980 гг., посвященной анализу поздних циклов Рахманинова, в вопросе генезиса стиля внимание обычно уделяется их связи с *минувшими* традициями, прежде всего — с русскими [28; 29; 56; 57; 94; 115; 141; 145; 155]. Между тем поздние циклы Рахманинова связаны всеми основными своими нитями с настоящим, направлены на настоящее и рождены настоящим — от материала до тематики, от языка до эстетики.

В традиционной пассеистической генеалогии позднего стиля виновен, вероятно, стереотип «рахманиновского консерватизма», ибо сейчас в непосредственном звучании поздние циклы Рахманинова воспринимаются как сугубо «современная» музыка — явление, всецело принадлежащее своему времени. Роль джазовых традиций здесь хоть и существенна, но не играет определяющей роли: джаз представляет скорее «расцветку» ткани поздних циклов, чем саму ткань. Косвенным виновником своей консервативной репутации

выступил, как ни странно, сам Рахманинов: имеющиеся авторские свидетельства говорят об осознанной оппозиции к «модернизму». Как бы то ни было, связи позднего стиля с современной ему академической музыкальной панорамой столь же малоизученны, как и связи с эстрадой. Попытаемся обозначить их.

К моменту появления первого из поздних циклов — Четвертого концерта (1926) — музыкальная панорама Европы и Америки представляла собой исключительно пеструю и разнообразную картину, обусловленную спецификой каждой из индивидуальностей, стоящих в авангарде музыкальных поисков. Стравинский, Прокофьев, Шенберг, Берг, Веберн, Барток, Хиндемит, композиторы «Шестерки», Равель, позднее Шостакович, Лютославский — каждая из этих фамилий очерчивает определенную сферу поисков, имевшую свою специфику и своих последователей.

Однако, несмотря на калейдоскопичность картины, можно отследить несколько определяющих, интерстилевых тенденций, исполняющих роль музыкальных знаменателей эпохи.

Наиболее заметная, «наглядная» из них обычно именуется в обиходе словом из арсенала инструментальной терминологии — **«токкатность»**. Этим понятием обозначают доминирующую роль ритма (часто — оstinатного) в системе выразительных средств произведения, а также особые фактурные и исполнительские приемы, обусловленные такой ролью: жесткую линейность, отсутствие либо минимализм полифонической колористики, в фортепианной фактуре — «ударные» приемы игры, реставрация доромантических фактурных приемов.

Эта тенденция — реакция на крайности эмоциональной экзальтации в романтической и постромантической традиции — прослеживается уже у Дебюсси, и далее — в той или иной мере — во многих индивидуальным стилях, выступая своеобразной печатью XX века в музыке, **знаком его энергического начала**. В ней воплотилась смена эстетических парадигм: переориентация с романтико-монологического самовыражения — на объективный «пульс жизни».

Данная тенденция сопровождалась массой сопутствующих стиливых явлений и связей: **«неоархаикой»** с ее аллюзиями «первобытных» ритмов и апологией ударности как преимущественного способа или эффекта звукоизвлечения (Прокофьев, Барток, Стравинский); **интересом к джазу** и латиноамериканской музыке, возникшим на той же волне обновления выразительного арсенала европейской традиции, что и «неоархаика» (Стравинский, Хиндемит, Равель, композиторы «Шестерки»); **неоклассицизмом** с его реставрацией классических и доклассических приемов игры (Прокофьев, Стравинский, Казелла, Равель, композиторы «Шестерки», Хиндемит);

конструктивизмом и урбанизмом с его поэтизацией техники (Прокофьев, Мосолов, Хиндемит, Онеггер).

Вторая тенденция связана с **эмансипацией тембра** в выразительной системе произведения. Позднеромантическая и импрессионистская по своей генеалогии, эта тенденция ярко воплотилась в «гигантомании» 1900—1910-х гг. (Р. Штраус, Дебюсси, Равель, Малер, Скрябин, ранний Стравинский) с ее расширенными оркестровыми составами, задействованием всех возможных регистров и приемов игры. Постимпрессионистская традиция развивалась после 1920-х гг. в творчестве Р. Штрауса, Вила-Лобоса, французских (поздний Равель, «Шестерка»), итальянских (Респики, Далапицолла) композиторов, а также в многочисленных субкультурных отголосках — от «пряностей» симфоджаза до среднестатистического метаязыка партитур первой половины XX века, — став второй «печатью XX века» в музыке, знаком его чувственного начала.

Третья тенденция связана с **усложнением ладогармонического языка и отходом от нормативов мажоро-минорной системы**. Ее можно условно разделить на тенденцию к созданию альтернативных систем вертикальной организации (нововенская школа и другие многочисленные попытки создания новых гармонических систем, поздний Скрябин, Айвз) и тенденцию к расширению рамок мажоро-минорного мышления (Стравинский, Прокофьев, Равель, композиторы «Шестерки», Хиндемит).

Рахманинов, в отличие от большинства своих современников, не идентифицировал себя ни с каким направлением в современной музыке. Его оппозиция по отношению к «модернистам» (собирательное наименование композиторов, отошедших от нормативов позднего романтизма) общеизвестна; сам он позиционировал себя как представителя «старой школы» [118, с. 51]. Ни одного свидетельства симпатии Рахманинова к какому-либо современному композитору, кроме Н. Метнера, не зафиксировано [118, с. 72, 80]; существуют свидетельства об одобрении Рахманиновым «Жар-Птицы» Стравинского [17, с. 291] (изъявленном скорее в ностальгическом, нежели в профессиональном контексте), его же «Весны священной» [118, с. 145] и «Скифской сюиты» Прокофьева (при настороженном отношении к музыке Прокофьева в целом) [112, с. 384]; в репертуаре Рахманинова современная музыка представлена Токкатой Пуленка, несколькими пьесами Дебюсси, Пятой сонатой и несколькими опусами «среднего периода» Скрябина [120, с. 439-467].

Казалось бы, налицо очевидный консерватизм взглядов и эстетики. Но произведения Рахманинова, как ни странно, являют собой противоположность такой позиции. Анализируя поздние циклы

Рахманинова, обнаружим, что все три тенденции, отмеченные нами в качестве музыкальных знаменателей XX века, не только присутствуют в них, но и во многом определяют их языковую специфику.

Токкатность — едва ли не то главное, что отличает язык позднего стиля от языка «русского» Рахманинова. При сравнении его зрелого и позднего стилей в первую очередь обращает на себя внимание возросшая роль жесткой пульсации, остигатных и синкопированных ритмов взамен привычной «панвокальности».

Токкатность проявилась в позднем стиле Рахманинова во всех вышеперечисленных стилевых обликах, в первую очередь — в джазовом и неоклассицистском. Фортепианное письмо позднего Рахманинова демонстрирует явную неоклассическую интенцию — вплоть до преобладания двухголосия¹, элементарных форм движения и фактуры (примеры 4в, 12, 20, 27в, 27е, 28). Наглядной параллелью Рапсодии на тему Паганини в этом отношении могут служить фортепианные произведения Прокофьева и Стравинского. Черты урбанистического гротеска здесь также заметны (в жесткой наступательности остигатных ритмов, в ироничности эстрадного китча), равно как и следы «неоархаики» (в суровом аскетизме знаменного пения). К примеру, А. Алексеев, анализируя стиль Бартока, отмечает: «Такой тип мелодики становится характерным в первые десятилетия века и для других композиторов, обратившихся, подобно Бартоку, к древним пластам песенности, — для Стравинского, Рахманинова, Фальи» [2, с. 31].

Токкатность у позднего Рахманинова играет исключительную стилевую и семантическую роль: будучи преобладающим типом фактурной и ритмической организации, она почти всегда сопровождается семантикой «нашествия» — агрессивно-деструктивного начала. Токкатность, тесно слитая с элементами джаза — один из «ликов чужбины», ликов агрессивного, безжалостного XX века. Тенденция к эмансипации тембра также обращает на себя внимание при анализе позднего стиля, в первую очередь — в оркестровом письме. Оркестр позднего Рахманинова — подчеркнуто индивидуализированный и декоративный. То же можно сказать и о ладогармоническом мышлении позднего Рахманинова: не соприкасаясь с поисками альтернативной вертикальной организации, язык Рахманинова вполне вписывается в характерную тенденцию к расширению пределов мажорно-минорной системы.

¹ Судя по фактуре всех трех поздних фортепианных опусов, Рахманинов испытал влияние «неоклавесинной» фактуры Дебюсси и Пуленка (что косвенно подтверждается наличием их произведений в репертуаре Рахманинова-пианиста).

Поздний стиль Рахманинова, если оценивать его с позиций соответствия языково-стилевым тенденциям своего времени (1920—1940 гг.), **в целом является скорее типичным, нежели периферийным явлением.** Степень «новаторства», то есть — удаленности от позднеромантической языковой парадигмы в измерении трех описанных основных тенденций, у позднего Рахманинова достаточно высока для того, чтобы говорить о преодолении инерции позднего романтизма (в рамках которого создано большинство «русских» произведений Рахманинова) и бесспорной принадлежности эстетике нового века. С другой стороны, она не столь высока, как у многих современников Рахманинова (особенно — освоивших новые гармонические системы), однако и у них есть множество произведений, гораздо более традиционных в языковом отношении, чем общие нормативы позднего стиля Рахманинова¹, — как и у Рахманинова, со своей стороны, есть примеры весьма «левых» звучаний, значительно опережающих таковые же нормативы признанных «модернистов»² (впрочем, Рахманинов никогда не переходил грани тонального мышления). Язык позднего Рахманинова нужно признать значительно более «левым», чем язык композиторов, продолжавших писать в рамках инерции позднего романтизма — например, произведений Метнера, написанных в то же время, Элгара, Глазунова, Косенко и других.

В целом поздний стиль Рахманинова, если его оценить объективно — по факту его закономерностей, вне авторских и каких-либо иных вербальных характеристик, — примыкает к тому же нерадикальному, традиционалистскому крылу европейского модернизма, что и музыка позднего Равеля, Пуленка, Респиги, зрелых Хиндемита, Лятошинского, отчасти — Прокофьева, Стравинского (в «неоклассический» период). Вероятно, если бы не декларативная оппозиционность Рахманинова к «модернизму» (будем вслед за Рахманиновым обозначать этим словом все пост- и анти-романтические течения европейской музыки) — его позднее творчество в музыковедческом отражении не выносилось бы столь категорично за скобки музыкального процесса 1920—1940 гг., а рассматривалось бы как его неотъемлемое звено.

И, однако же, есть основания для такого обособления. Язык позднего Рахманинова — исключительно самобытная система.

¹ В качестве примеров можно указать на многочисленные «неоклассические» опусы Прокофьева (Классическая симфония), Стравинского (Соната для фортепиано), музыку Равеля (Концерт соль мажор), Пуленка (Соната для флейты и фортепиано).

² Например, разработка финала Четвертого концерта в первой редакции, fuga в финале Третьей симфонии.

Его невозможно вписать *в полной мере* ни в одну из основных тенденций своей эпохи, включая консервативно-традиционалистскую. Влияние современного Рахманинову музыкального процесса на его язык бесспорно, однако в поисках источника этого влияния мы обнаружим, что оно имеет комплексно-опосредованный характер: нельзя говорить об определяющем влиянии на позднего Рахманинова кого-либо — можно говорить об **отражении в творчестве Рахманинова самых общих тенденций музыки XX века вне связи с конкретными индивидуальными стилями.**

В качестве наиболее конкретных связей позднерахманиновского языка с современным ему музыкальным процессом нужно отметить:

1. Связь с постромантическим и импрессионистическим оркестром, восходящая к Р. Штраусу, Дебюсси, Равелю, Скрябину, позднему Римскому-Корсакову, раннему Стравинскому.

2. Связь с приемами неоклассицистского фортепианного письма. Обращение Рахманинова к старой традиции было в известной мере самостоятельным, независимым явлением, неопосредованным современными примерами, как это было и в случаях со Стравинским, Прокофьевым, Равелем; среди современных Рахманинову явлений, вероятно, нужно учитывать косвенные влияния Прокофьева и французского неоклассицизма.

3. Претворение токкатности, восходящее к Прокофьеву, Стравинскому, а также к джазовой традиции.

Указанные связи нужно рассматривать не столько как влияния, сколько как прототипы, прообразы соответствующих явлений в индивидуальном стиле Рахманинова — без них эти явления едва бы имели место, однако в конечном своем воплощении они сугубо индивидуальны.

Тезис об **отражении** в позднем стиле Рахманинова явлений, характерных для музыки XX века, отсылает нас к принципу мышления позднего Рахманинова, который в целом представляет собой **отражения различных традиций** в синтетическом «зеркале» авторского стиля.

В полистилевом пространстве позднего Рахманинова элементы модернизма стали одной из используемых традиций — наряду с джазом, знаменным распевом, русской традицией XIX века и другими. Лик современности — материал, семантически связанный с «сегодня», — предстает во множественном пространстве позднего Рахманинова в облике элементов современной ему музыкальной культуры — эстрадной и академической. «Модернизм» позднего Рахманинова — стилевая модель, равноправная с прочими.

Элементы модернизма преподносятся как таковые — как условный знак-квинтэссенция данной традиции, — в соответствии с общим для позднего стиля принципом остранения всякой используемой традиции. Поэтому отношение с искусством модернизма у Рахманинова сложно и многосоставно:

1. Модернизм влиял на Рахманинова как современный ему интонационный субстрат, и Рахманинов находится в этом отношении внутри данной традиции.

2. Модернизм опосредованно использовался Рахманиновым в качестве стилевой модели, и Рахманинов находился в этом отношении извне данной традиции.

3. Модернизм выступал для Рахманинова «враждебной» средой, требующей преодоления.

2.3.2. Рахманинов и развлекательная музыка Запада 1920—1940 гг.

Одна из наиболее характерных особенностей поздних циклов Рахманинова, позволяющая мгновенно идентифицировать их «на слух» — внедрение в академическую стилистику эстрадных оборотов и ритмов, наделяющих музыку позднего Рахманинова особой жесткой, бескомпромиссной энергией, ироничностью и терпкостью.

Вопрос связей позднего рахманиновского стиля с этой традицией стал обсуждаться относительно недавно [34, с. 183]. Западный шлягер, бывший для Рахманинова такой же непосредственной музыкальной средой, какой для нас выступает современная рок- и поп-музыка, развивался на основе джаза, стремительно подчинившего себе музыкальную моду Европы и Америки. Джаз проник в европейскую музыку на волне «неопримитивизма» и увлечения экзотикой «наивного» искусства еще в 1910-е гг. «Американское начало в музыке основывается на том глубоком синтезе европейского и неевропейского, который пронизывает... многие произведения европейских композиторов XX века» [70, с. 253-254]. С другой стороны, европейская музыка — в частности, «экзотическая» струя импрессионизма и экспрессионизма — оказала существенное влияние на джаз. Дебюсси своими «Менестрелями» и «Кукольным кэуоком» обозначил начало этого взаимодействия¹.

С тех пор джаз (а позднее — и его субкультурные ответвления) стал различимым голосом в полифонии музыкальных традиций

¹ Впрочем, контакт Дебюсси с джазом не вышел за рамки позднеромантического «визита в чужую культуру», подобного его же «испанским» и «китайским» опусам.

первой половины XX века. Из корифеев европейской музыки того времени контакта с джазом избежал, пожалуй, лишь Прокофьев; прочие — Равель, композиторы «Шестерки», Стравинский, Хиндемит, Шостакович и другие — так или иначе отразили его в своем творчестве.

Здесь можно обозначить:

1. Случаи одностороннего воздействия: «впитывание» и использование композитором элементов джаза без определяющего влияния его собственного стиля на джаз (Стравинский, Хиндемит, Шостакович).

2. Случаи двухстороннего взаимодействия: взаимовлияние собственного стиля и джаза (Дебюсси, Равель, Гершвин).

Ко второй группе примыкает и Рахманинов. Рассматривая связи Рахманинова со сферой западной эстрады, нельзя оставлять без внимания два фактора. Первый из них — влияние музыки зрелого, «русского» Рахманинова на становление джаза. Это влияние имело место в рамках комплексного влияния достижений позднеромантической музыки на молодую американскую традицию (наряду с Рахманиновым существенным было также воздействие Вагнера, Скрябина, Дебюсси, Равеля, Р. Штрауса) и касалось прежде всего ладогармонического и мелодического аспектов, а также фортепианной фактуры. В западной эстрадной традиции можно встретить немало примеров, в которых неожиданно узнаются интонации русского мелоса (*примеры 6, 7, 8, 9а*); встречаются также характерные гармонические обороты и «рахманиновская» аккордика (*примеры 6, 7, 9*). Влияние музыки Рахманинова на джаз было, вероятно, наиболее интенсивным в период эмиграции Рахманинова и его активной концертной деятельности на Западе.

В качестве второго фактора нужно отметить наличие единого метаязыка эпохи — синтетически-усредненной «музыкальной физиономии» города начала XX века. Этот метаязык был равно актуален и узнаваем в таких разных культурных проявлениях, как джаз, поздний романтизм, импрессионизм, салонная музыка, варьете и другие. Характерный общий «пряный», «пикантный» интонационный облик этого метаязыка, связанный с самыми общими эстетическими закономерностями эпохи — «модерна» и «декаданса» 1900—1910-х гг. — слышен в музыке Дебюсси, Равеля, Скрябина, Р. Штрауса, Рахманинова, Стравинского, Годовского, Падеревского, в парижском шансоне, венской оперетте и блюзе. Общностью этого субстрата объясняется неожиданное «джазовое» звучание некоторых страниц рахманиновской музыки 1910-х гг. (вторая часть Второй сонаты ор. 36, вторая часть Первого концерта во второй редакции и другие), равно

как и других квази-джазовых страниц творчества европейских композиторов, возникших до полноценного утверждения джаза на европейской арене (например, заключительная партия финала Третьей симфонии Скрябина, вызывающая у современных слушателей недоумение своим «сходством» со стилем sweet).

Кроме того, нужно учитывать изначальное равнодушие (и даже неприязнь) Рахманинова к «экзотизации» музыки — главному фактору обращения европейских композиторов к джазу и его субкультурным отголоскам. Эстетика Рахманинова определялась почвенным и коренным, а не экзотическим.

Однако, несмотря на то, существует множество факторов, стимулировавших обращение Рахманинова к эстрадной традиции западного происхождения:

1. Тяготение Рахманинова к работе с традицией.
2. Интерес Рахманинова к профанной сфере.
3. Стремление Рахманинова к созданию «интонационного портрета» эпохи, к отображению самого сущностного в человеке-во-времени.
4. Тенденция к расширению стиливых рамок, к обогащению собственного стиля иностилевыми элементами, характерная для творчества Рахманинова 1910-х гг.. Эта тенденция привела к появлению таких творческих экспериментов, как Полька V.R., моделирующая стиль Годовского, цикл «Шесть Стихотворений для голоса и фортепиано» op. 38, моделирующий стиль «декадентской» вокальной лирики того времени (Дебюсси, Прокофьев, Стравинский), Этюд-картина op. 39 № 6, моделирующая приемы таперского музицирования, и других.
5. Усиление концертной деятельности в период эмиграции, и как следствие — неизбежное для концертирующего артиста того времени соприкосновение с салонно-виртуозной традицией, родственной эстраде в стиливом и эстетическом отношениях.
6. Соприкосновение с «чужой» музыкальной средой и ее отображение в своем творчестве.

Первый пример прямого обращения Рахманинова к этой традиции относится к 1916 г. (приемы таперского музицирования в Этюд-картине op. 39 № 6, с обращением к вульгарным жанрам — галопу, болеро, «цыганской венгерке»). В поздний период использование Рахманиновым стиливых, интонационных и жанровых элементов западной эстрады приобрело **системный характер**. Так же, как и другие композиторы, обратившиеся к джазу (Стравинский, Хиндемит, Кшенек), Рахманинов не «играет в джаз», а синтезирует элементы джаза и эстрады с собственной традицией. Такой прием,

в соответствии с классификацией А. Шнитке, называется **адаптацией** — «пересказ чужого нотного текста собственным музыкальным языком (аналогично современным адаптациям античных сюжетов в литературе) или же свободное развитие чужого материала в своей манере» [18, с. 144].

Однако Рахманинов идет в смелости синтеза дальше своих современников: если Хиндемит в сюите «1922» опосредует элементы эстрады ладогармоническими приемами европейской авангардной традиции, если Стравинский сочетает в Piano Rag Music и Ebony Concerto манеру джазового музицирования с «языческой» архаикой, то Рахманинов синтезирует элементы эстрады с самыми различными традициями, сочетая тем самым, казалось бы, несочетаемые элементы культурного пространства. Это приемы, воспринятые от современной ему авангардной традиции, элементы необарочных, неоклассических и неорусских стилизаций, но главным образом — *традиция модально-попевочного мышления, интонационные и ладогармонические особенности знаменного распева.*

Джазовое у позднего Рахманинова, как правило, неразрывно слито и синтезировано со знаменным, древнее — с современным, сакральное — с профанным. Такой стилевой синтез уникален — как по масштабу охватываемого культурного пространства, так и по качеству синтезируемых элементов. Именно в этой парадоксальной паре «джаз/распев» воплотился на новом уровне главный принцип поэтики Рахманинова — **единство сакрального и профанного**. Это единство, в отличие от стиля 1900-х гг., дисгармонично, противоречиво, парадоксально; оно же насыщает поздний стиль Рахманинова колоссальной внутренней динамикой.

Предпосылки, стимулировавшие единство джаза и архаики у позднего Рахманинова, имеют глубинную конструктивную природу: «Сближение с джазовой сферой происходит очень часто на почве знаменного распева: свободная, лишенная равномерной акцентности, ритмика древнерусских песнопений удивительным образом оказалась созвучной острой, нерегулярной ритмике XX века» [34, с. 183]. Например, в финале «Симфонических танцев» (*примеры 10, 11*), в цитате песнопения «Благословени еси Господи» из Всенощного Бдения Рахманинова появляется характерный ритмический прием, «визитная карточка джаза» — так называемое *свингование* (svinging) или смещение метрического акцента на слабые доли такта. В оригинале это песнопение изложено без синкоп. Подобное смещение, однако, было использовано Рахманиновым задолго до контактов с джазом — в связующей партии финала Первой симфонии; но если этот пример представлял собой реконструкцию «аутентичной»

знаменной нерегулярности, то пример из «Симфонических танцев» в силу звукового фона эпохи не мог не вызывать осознанных ассоциаций с джазом, всячески подкрепленных к тому же тембровыми (басс-группа, ударные) и ладогармоническими (септаккордовость) средствами. Таким образом осуществилось конструктивное сближение материала, отделенного друг от друга четырьмя веками.

Рахманинов, возможно, затронул сферу эстрады глубже и полнее многих своих современников: если для Стравинского или Хиндемита джаз представлял собой некий обобщенный стилевой знак-квинтэссенцию, внутри которой отдельные традиции были почти неразличимы, то в позднем стиле Рахманинова можно отметить соприкосновение с несколькими дифференцированными эстрадными традициями.

В первую очередь это собственно **джаз** — тот его профессиональный интонационно-стилевой базис, который определял развитие всей новой эстрадной традиции. В творчестве Рахманинова различимы следующие элементы джаза:

- характерная **ритмика**: «свингующая» синкопа (наиболее характерные примеры — IX, X, XX вариации Рапсодии на тему Паганини; кода второй части и заключительный эпизод начиная с цифры 92 финала «Симфонических танцев» (начиная с цифры 92), *примеры 11, 12, 17б, 17в, 17г, 27е, 28, 31*), оstinatность, различные варианты синкопированных ритмоформул (*примеры 11, 28, 31*);

- характерная **оркестровка**: существенная роль ударной группы, басс-группы, солирующих инструментов;

- характерные приемы фортепианной «ударной» игры: жесткая аккордовая либо линейная фактура, обилие акцентов, отсутствие фактурной колористики, доминирующая роль ритма в процессе интонирования (*примеры 12, 20б, 24в, 27е, 28*);

- трансформированные, но сохраняющие свою характерность **гармонические элементы**: +VI ступень в миноре, – II ступень в мажоре; различные септаккордовые и нонаккордовые комплексы (*примеры 12, 14б, 17г, 27е, 28, 32, 34*);

- использование различных характерных **интонаций** и мелодических оборотов — хроматизмов, секвенций, etc. (*примеры 17, 18, 19, 21, 28, 31, 33, 34, 36б*).

Многие черты указывают на использование Рахманиновым конкретной разновидности джаза. Это так называемый **коммерческий джаз**, или **sweet jazz**:

- Использование стереотипных ритмических и интонационных формул.

- Использование оркестровых приемов, характерных именно для коммерческого джаза (интонирование многоступенных аккордов брасс-группой, звучание струнной группы, характерные пассажи духовых).

В этом отношении чрезвычайно характерно сходство материала, фактуры, гармонии, мелодики «Рапсодии в стиле блюз» Гершвина и поздних циклов Рахманинова (сравним *примеры 19 и 14б, 17, 27е, 31; примеры 9а и 33*).

Помимо того, значительная часть эстрадного материала в позднем стиле Рахманинова восходит к обобщенной традиции околodжазовой субкультуры. В первую очередь это проявляется в использовании жанров современных танцев: вальса-бостона (IV вариация из Вариаций на тему Корелли, *пример 26б*, XII вариация из Рапсодии на тему Паганини, *пример 33*, вторая часть «Симфонических танцев», *пример 23в*), фокстрота (XVI вариация Рапсодии, *пример 21а*), болеро (финал Симфонии № 3, *пример 34*).

Внутри этой традиции можно усмотреть несколько источников:

1. Музыка варьете, представляющая собой специфическую «ресторанную» традицию, связанную в том числе и с бытом русской эмиграции (*примеры 23в, 32-34*).

2. Музыка латино, представляющая собой опосредованное влияние испанских и латиноамериканских традиций, синтезированных с элементами джаза, на легкожанровую музыку 1920-х гг. (значительная часть материала в финалах Третьей симфонии и «Симфонических танцев», *примеры 14б, 17, 31*).

Собственно джазовые элементы, как правило, жестко привязаны к архаике (что аргументируется с интонационно-конструктивной точки зрения вышеуказанным родством нерегулярной метрики), а легкожанровыми элементами, как правило, опосредуются лирические высказывания, приобретающие тем самым трагико-иронический характер.

Связи позднего Рахманинова с эстрадой не ограничиваются ясно обозначенными стилевыми моделями. Многие страницы поздних циклов имеют «эстрадный» привкус, который выражается то в оркестровке, то в отдельных характерных интонациях или гармониях, то в ритмике. Можно сказать, что эстрада постоянно, неизменно присутствует в музыкальном пространстве-времени позднего Рахманинова как знак неизбежного «сейчас», как знак бытия-во-времени. «Эстрадность» поздних циклов Рахманинова, с одной стороны, является проявлением метаязыка постромантической и постимпрессионистской музыки, наравне с «эстрадностью» музыки Равеля, Р. Штрауса, композиторов «Шестерки» и других. С другой стороны,

«эстрадность» позднего Рахманинова имеет свои индивидуальные особенности. Это явление более общеэстетическое, чем музыкально-стилевое: специфический привкус броскости, эффектности, развлекаемости, иронически острабяющий трагические «события» рахманиновских циклов, создает в них (в особенности — в Рапсодии на тему Паганини, в Третьей симфонии и в «Симфонических танцах») дополнительное смысловое измерение. Трагико-философская коллизия поздних циклов словно «показана», «представлена» в развлекательном реву.

К каждому из поздних циклов (в особенности — к Рапсодии на тему Паганини) в нарицательном смысле применимо определение «шоу». В этом, помимо очевидной связи с субкультурой развлекающейся Америки, а также с деятельностью Рахманинова-пианиста¹, можно усмотреть идею древнего балагана — поучать, развлекая: «сказка ложь, да в ней намек». Ранее, в «русские» периоды творчества, дань артистической коммуникации не переходила традиционных рамок романтической виртуозности, но в поздний период ее навязчивая демонстративность приобретает рефлексивно-иронический характер: среди многочисленных ипостасей художественного «Я» автора определенную роль играет и «Я-развлекатель».

Эстрадное, «американское» у Рахманинова — знак современности, но также и знак «чужбины» [25, с. 59-60; 26, с. 182; 34, с. 184] — фактора, определяющего (наряду с фактором профанности) «чужеродность», этически отрицательное значение этой сферы в аксиологической системе позднего цикла. Ассоциативный ряд «эстрадное — чужое — деструктивное» определяет итоговую семантику эстрадного материала в позднем стиле.

2.4. Мотивная символика позднего Рахманинова

Мотивная символика — первый из уровней рахманиновской символики. Ее подробный анализ — задача, требующая отдельной монографии. Сложность задачи — в том, что **всякий** элемент мотивного мышления Рахманинова в силу его природы неизбежно наделяется интертекстуальными аллюзиями, а следовательно — тяготеет к символизации. Различие — только в драматургической роли символов, коррелирующей с мерой их оформленности и стабильности. Поэтому данный раздел является не «каталогом» мотивной символики

¹ Репертуар пианиста в ту эпоху должен был включать в себя произведения салонно-виртуозного и развлекательного репертуара (из соображений рынка и конкуренции).

Рахманинова, а попыткой ее классификации, проиллюстрированной конкретными примерами.

Механизм мотивной символики Рахманинова основан на **принципе автоцитатного подоби́я**: ее элементы осмысляются в контексте своей роли в других произведениях Рахманинова либо относительно их программы/вербального текста (автоцитаты) в контексте своих связей с другим материалом (цитаты и лейтмотивы), в контексте своего изобразительного потенциала либо драматургической роли в данном произведении. Контекст и основанная на нем ассоциация — главный смысловой канал мотивной символики Рахманинова.

В данном разделе мы рассмотрим примеры, которые, с одной стороны, представляются наиболее показательными для позднего стиля, с другой — поддаются, с нашей точки зрения, более-менее убедительной вербализации.

2.4.1. Автоцитаты, звукоизобразительность, лейтмотивы

«В творчестве Рахманинова, наделенного редчайшим мелодическим дарованием, исключительную роль всегда играл особый интонационный слой: интонации-тезисы, интонации-символы, лаконичные темы, темы-ячейки, микротемы» [129, с. 146]. Автоцитатность и автоаллюзийность — одно из наиболее характерных свойств мышления Рахманинова. По масштабу данного явления Рахманинов сопоставим в истории музыки, пожалуй, лишь с Шостаковичем: как и у Рахманинова, у Шостаковича, по словам С. Надлер, «резкой смене стилевых аффектов противостоит... невероятное постоянство музыкального языка, повторность различных приемов, авторская эмблематика» [103, с. 11].

Практически вся музыкальная ткань произведений Рахманинова представляет собой среду гибких, мобильных перекрестных аллюзий и связей между различными своими элементами (*примеры 1, 2*). В отдельных случаях аллюзия приобретает определенность, кристаллизуясь собственно в *цитату*.

Из огромного массива автоцитат в поздних произведениях Рахманинова укажем некоторые, наиболее заметные:

1. Цитата лейттемы Первой симфонии в коде первой части «Симфонических танцев», а также аллюзия второй темы финала Первой симфонии в коде финала «Симфонических танцев».

2. Аллюзия Прелюдии ре минор ор. 23 в третьей вариации Вариаций на тему Корелли.

3. Аллюзия Прелюдии си-бемоль минор ор. 32 в тринадцатой вариации Вариаций на тему Корелли.

4. Цитата темы Этюда-картины ре минор ор. 33 и финала Третьего концерта, родственные знаменному псалму «Да устрашатся враги Его» (ранее использованному в качестве темы главной партии в «Пасхальной увертюре» Римского-Корсакова) в конце десятой вариации Вариаций на тему Корелли.

5. Аллюзия Прелюдии ре-бемоль мажор ор. 32 в среднем эпизоде финала «Симфонических танцев».

6. Аллюзии коды симфонической поэмы «Колокола» в ре-бемоль-мажорном эпизоде каждого из поздних циклов, кроме Трех русских песен, явленные в разной конкретике — от оркестровки до тематизма.

7. Последовательность малых терций, используемое в Этюде-картине ми-бемоль минор ор. 33, в коде второй части «Колоколов» и во вступлении к «Белилицам-румяницам» из Трех русских песен.

8. Многократное повторение лейтмотива Прелюдии до-диез минор ор. 3 в среднем эпизоде финала «Симфонических танцев».

9. Оstinатное повторение трехзвучной формулы «перезвона» во второй части Третьей симфонии (переход к репризе), ставшей отсылкой к симфонической картине «Остров мертвых», где она звучит в аналогичной драматургической ситуации (переход к репризе).

Некоторые автоцитаты повторяются столь часто и стабильно, что кристаллизуются в четкую формулу-лейтмотив¹: Типичная формула такого рода — хроматическое опевание. Первый достоверный ее пример — один из элементов главной темы Первой симфонии. Далее она стала основой мотивной системы оперы «Франческа да Римини», где приобрела внятную семантику смерти. В этом качестве она использовалась во всех крупных опусах Рахманинова: в «Острове мертвых», в Третьем концерте, в «Колоколах» (где играла особую роль). Эта фигура используется в каждом из поздних циклов (*пример 23*). Другая формула, также используемая во всех поздних циклах, — мотив колокольного перезвона, ставший лейтмотивом «Колоколов». Символика этого мотива, с трудом сводимая к словесному определению, связана с ассоциативным рядом «колокол — сигнал — общезначимое — внеличное — мистическое» (*пример 24*).

Значение каждой из перечисленных автоцитат определяется совокупным качеством ее **драматургической роли** в каждом из произведений. Тем самым данный материал становится олицетворением некоего «тайного начала», загадочного «героя», появляющегося в разных условиях. Так, последовательность малых терций (пункт 7

¹ Именно к поиску таких формул нередко сводится анализ символики Рахманинова, хоть на самом деле их немного, и все здание рахманиновской символики никак не сводится к ним.

вышеприведенного перечня) становится «дурным знаком», символом зловещего ожидания: после него грядет Ужасное. Хорал «Да устроятся враги Его» (пункт 4) становится эмблемой древней воинственности. Все аллюзии коды «Колоколов» (пункт 6) насыщаются семантикой воскресения, вечности, соответствующей первоисточнику. Цитаты из Первой симфонии, существовавшей в тот момент только в памяти Рахманинова, становятся сокровенным диалогом с этапами собственной жизни. «Перезвон» из «Острова мертвых» (пункт 9) ассоциативно связывается с некой фазой «после смерти/шабаша» (например, с заутреней).

Случаи использования Рахманиновым символической звукоизобразительности можно условно разделить на два типа.

В первый входят формулы, ставшие неотъемлемой частью метаязыка новоевропейской традиции, включающей в себя риторические накопления барокко, классицизма и романтизма. Часть их имеет значение, связанное с интонационностью произведения, и потому не поддается идентификации в качестве самостоятельных отсылок, играя при этом свою роль в конструировании метамузыкальной семантики (формулы вздоха, порыва, нисходящего и восходящего движения и т. д.). Другая часть их сохранила традиционное значение отсылки к более опосредованным смыслам (фигуры креста, страдания, ходы на увеличенные и уменьшенные интервалы и т. д.).

Ко второму типу относятся формулы, приобретающие роль локальных (в рамках данного произведения) либо единичных звукоизобразительных фигур, конструируемых Рахманиновым из фигур первого рода, подчеркнутых и масштабированных в соответствии со своим локальным звукоизобразительным значением.

Среди фигур первого типа:

1. Фигура креста, восходящая к барочной риторике. Сфера значений этой фигуры в поэтике позднего Рахманинова неизбежно связывается с автобиографическим контекстом — личной судьбой в мифологеме «крестного пути» (*пример 3*).

2. Фигура «бичевания» (ритмический рисунок «мужественного хорая», по Браудо [27, с. 55–56]), восходящая к барочной риторике — один из «ликов зла» (*пример 20*).

3. Нисходящие ходы на уменьшенные и увеличенные интервалы — знаки страдания, сомнения, отрицания, восходящие к барочной риторике (*пример 21*).

4. Нисходящая гамма — знак «ухудшения ситуации». Хроматический ее вариант восходит к барочной фигуре *passus duriusculus* (*пример 22*), диатонический — выступает оригинальной звукоизобразительной фигурой «потопа слез» (*пример 4*), значение

которой можно определить по пушкинскому тексту оперы «Скупой Рыцарь», сопровождающему этот мотив в опере:

*Да! если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за все, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп...*

Каждая из фигур многократно встречается во всех поздних циклах. Так, последняя из вариаций ор. 42 — демонический и трагический финал цикла — построена на нисходящей хроматической гамме; в кульминации первой части Четвертого концерта оркестр громогласно «возглашает» фигуру креста; в среднем эпизоде финала «Симфонических танцев» многократно повторяемый мотив из Прелюдии до-диез минор ор. 3 переинтонирован так, что в секвенции обрывает ряд нисходящих тритонов; и т. д.

Фигуры второго типа чрезвычайно разнообразны. Рахманинов часто иллюстрирует «события» своей музыки, создавая своеобразные опознавательные знаки для привлечения внимания к ним.

Среди фигур такого типа — остановка-оцепенение перед катарсическим ре-бемоль-мажорным эпизодом в среднем разделе финала «Симфонических танцев», создающая эффект перехода через мистический рубеж (смерти?); ритмическая фигура пунктирной триоли, играющая в Вариациях на тему Корелли роль знака «сатанинского смеха»; трехзвучные мотивы в первой части «Симфонических танцев», символизирующие троичную структуру цикла с негативной (нисходящий рисунок) и фатальной (с упором в основной тон) семантикой; фанфара-ритурнель в начале второй части «Симфонических танцев» (вальса), создающая аллюзию «бала у сатаны», и многие другие.

2.4.2. *Dies Irae*

Вопрос генезиса и семантики этого важнейшего рахманиновского символа заслуживает отдельного рассмотрения.

Вначале укажем — применительно к данной проблеме — на бесперспективность исследований в ракурсе происхождения грегорианского прототипа (об историческом контексте и происхождении этого песнопения см.: V. Pallaver, *Rachmaninov and Dies Irae* [189]). Рахманинов, по свидетельству И. Яссера, не использовал данные об «аутентичном» *Dies Irae*, отталкиваясь исключительно

от романтического его отражения [167, с. 366–370], поэтому глубину исторического экскурса следует ограничить XIX веком.

Далее отметим безусловную принадлежность рахманиновского *Dies Irae* русско-знаменному интонационному и семантическому комплексу во все периоды творчества Рахманинова. То, что воспринимается на слух как цитата *Dies Irae*, у Рахманинова представляет собой органичный элемент целостной интонационной системы, восходящей к знаменному распеву. Это дало повод Л. Скафтымовой утверждать, что «русские национальные черты пропитывают *Dies Irae* и окрашивают его в иные, не свойственные первоисточнику тона» [136, с. 90].

Но и вопрос о «первоисточнике» не следует считать таким однозначным. Вербальные источники подтверждают намеренное цитатное использование темы *Dies Irae* начиная лишь с 1930-х гг.¹ Однако тема *Dies Irae* встречается в творчестве Рахманинова и значительно ранее (первый достоверный пример — Прелюдия op. 3 № 2, написанная в 1892 г.) — как в полном, «классическом» облике (первая часть Первой симфонии, скерцо Второй симфонии, «Остров мертвых»), так и в виде отдельных элементов и интонаций.

Более того, два интонационных зерна, лежащие в основе этой темы, выступают базисным «пра-материалом» значительной части всего рахманиновского тематизма (*примеры 1, 2*) [33, с. 150–157]. Поэтому, как и во всей мотивной символике Рахманинова, помимо использования собственно *Dies Irae*, часто используются интонационные аллюзии этой темы — «*похоже на Dies Irae*». Как отмечает Ю. Васильев, «с семантическим планом секвенции *Dies Irae* Рахманинов безусловно связывал практически любой мотив, прямо или косвенно ее напоминающий» [33, с. 151]. При этом ячейки *Dies Irae* слишком глубоко укоренены в рахманиновской интонационности для того, чтобы связывать каждое из бесчисленных их проявлений с какой-либо стабильной семантикой.

Где же проходит грань между собственно *Dies Irae* и задействованием ее элементов в интонационном развитии? Каковы критерии бесспорной верификации «намеков» на *Dies Irae*?

¹ Известен интерес Рахманинова к происхождению этой темы в процессе работы над Рапсодией на тему Паганини: «Рахманинов стал изыскивать мне, что его весьма занимает в настоящее время знаменитый средневековый напев *Dies Irae*, который обычно известен музыкантам (в том числе и ему самому) лишь по его двум-трем начальным фразам, столь часто применяемым в различных музыкальных произведениях в качестве „темы смерти“» [167, с. 366]. Вероятно, этот интерес объясняется стремлением познать корни и природу одной из важнейших интонационных формул собственного стиля.

Нужно признать, что подобных критериев не существует — за исключением явлений этой темы в стабильной форме, утвержденной романтической традицией (VII вариация Рапсодии на тему Паганини, кода финала «Симфонических танцев»). Существование таких критериев означало бы кристаллизацию живой мотивной символики Рахманинова в статичную лейтмотивную систему, между тем как постоянная гипотетичность перехода несемантизированного материала в *Dies Irae* и обратно создает своеобразную между-опусную «тень» *Dies Irae* — «живую» ткань аллюзий. Суггестивное бытие *Dies Irae* в рахманиновском мире значительно глубже и многомернее, чем традиционный лейтмотив.

Как отмечает Ю. Васильев, «для композитора, может быть, наиболее важным являлся не собственно факт восприятия слушателем какого-то интонационного оборота из его произведения в качестве представителя данной темы, а то, что мотив средневековой секвенции и ее образность в связи с этим оборотом почему-то реципиентами обязательно должны были вспомниться» [33, с. 151]. Всякое появление материала *Dies Irae* вызывает у подготовленного слушателя неизбежные (и не всегда осознанные) ассоциации с данной семантикой. Однако здесь, на наш взгляд, уместна следующая оговорка: эти ассоциации не всегда указывают на программную роль *Dies Irae* в данном произведении. Семантика *Dies Irae* и намеков на нее — характерный пример *макроциклических связей*, аллюзий одного произведения в другом.

Dies Irae — «потустороннее» явление, которое угадывается в знакомых, «посюсторонних» очертаниях — иногда лишь угадывается, а иногда проступает со всей зловещей определенностью. Рахманиновская *Dies Irae* — пример музыкального **символа** во всей полноте и сложности этого понятия.

Говоря о генезисе *Dies Irae*, нужно помнить, что интонационный круг литургической монодии — как в западноевропейском (грегорианском), так и в восточном (византийском и русском) вариантах — предстает в данном стилевом контексте единым началом. Трансформация знаменного распева в *Dies Irae* и обратно не будет ни в малейшей мере фиксироваться как интонационное преобразование.

Поэтому, вероятно, следует говорить об **эволюции** семантики темы *Dies Irae* и ее элементов на протяжении творчества Рахманинова, о последовательной кристаллизации и становлении поля ее значений. Вначале она появилась в музыке Рахманинова, скорее всего, в сугубо знаменном облике, без привлечения западноевропейской семантики. Аллюзии с романтической традицией использования этой темы нужно искать, вероятно, начиная с Первой симфонии

(с *Dies Irae* в главной теме), первоначальный эпиграф к которой — «Мне отмщение, и Аз воздам» — совпадает с литургической тематикой *Dies Irae*.

Таким образом, можно предположить, что:

1. Рахманиновская *Dies Irae* — изначально **«русского происхождения»**, и национальная семантика, восходящая к **русской** литургике, сохраняется в этой теме и в случаях ее позднейшего использования;

2. Мотив Возмездия, в контексте которого *Dies Irae* оформилась в качестве метамузыкальной отсылки, определяет первичную семантику этого символа у Рахманинова.

Семантика Возмездия, коррелирующая с исходной тематикой *Dies Irae*, требует более подробного рассмотрения. Это религиозно-эсхатологическое понятие, восходящее к мифологеме Страшного Суда, было, наряду с идиомами «*fin de siècle*», «декаданс» и др., одной из ключевых характеристик эпохи русского Серебряного века. В данном историческом контексте оно приобрело конкретное мировоззренческое значение, опирающееся на социальный миф — сложный, исторически обусловленный комплекс представлений о вине культурной элиты («интеллигенции») перед трудящимися массами («народом»), о ее смерти в «очистительной буре» (революции) — исторически неизбежной каре за компромиссы с властью и паразитическое существование за счет народного труда [15, с. 17–30]. Концепция Возмездия получила наибольшее оформление в стихотворениях и публицистических работах А. Блока (поэма «Возмездие», статьи «Возмездие», «Интеллигенция и революция» и другие) [19; 20; 21; 22], наиболее всесторонний анализ и критику — в трудах Н. Бердяева («Истоки и смысл русского коммунизма») [15].

«Возмездие» трактовалось как **смерть культуры** — неизбежное зло, бывшее в то же время проявлением высшей справедливости, фатального и этически обусловленного суда. В корне такой концепции — жертвенное религиозно-этическое представление о собственной греховности и правомочности личной гибели во имя высшей, вневличной справедливости. Историко-социальные установки, определяющие коллизию Возмездия, слились с религиозным, эсхатологическим компонентом. В самом общем смысле Возмездие — живое мифопоэтическое ощущение «духа времени», живущее вне конкретных историко-социальных доктрин.

Таков **русский генезис** этой мифологемы, несомненно, определившей в той или иной мере семантику символа Возмездия в Первой симфонии Рахманинова — секвенции *Dies Irae*. Логично

предположить ее влияние на ассоциативный ряд этого символа и во всех последующих случаях его использования.

Теперь рассмотрим другую ассоциативную цепь *Dies Irae*, связанную с музыкальными традициями. Первичная ассоциация, возникающая при слушательской идентификации этой темы, связана с романтической традицией использования *Dies Irae* в качестве **символа смерти**. В романтической традиции *Dies Irae* выступает, благодаря наиболее ярким и характерным примерам использования этой темы (у Берлиоза, Листа, Сен-Санса, Чайковского), символом *христианского представления о смерти как о потенциальных дверях в inferнальный мир*. Семантика романтической *Dies Irae* неразрывно связана с образами Ада, злой силы и тем самым — со сферой мефистофельского отрицания и иронии [189, с. 4, 29].

У позднего Рахманинова, однако, наряду с романтической семантикой *Dies Irae* как общеевропейского «знака смерти», литургической семантикой Судного Дня и русской семантикой Возмездия, эта тема окутывается облаком сложных, порой парадоксальных смыслов и значений.

Тема *Dies Irae* не самодостаточна — она выступает в тесном интонационном взаимодействии со всем архаическим стилевым пластом, фигурируя в качестве символа, представляющего древнее сакральное начало. Чаще всего она появляется в *современном* стилевом контексте, образуя характерную амбивалентную пару. Рахманинов в ряде случаев вскрывает неожиданные грани интонационного потенциала этой темы, парадоксально сближая ее с джазовым мелосом (Рапсодия на тему Паганини), музыкой латино (финал «Симфонических танцев»), авангардной токкатностью (финал Третьей Симфонии). Рахманинов воспользовался близостью этой темы к одной из типичных интонаций американской развлекательной музыки (*примеры 19, 27e*). Встречается эта тема и в других стилевых обликах: в облике тоскливо-мечтательной «цыганской скрипки» (третья редакция Четвертого концерта), древнерусского хорала в стиле Мусоргского (Рапсодия на тему Паганини, *пример 27d*); Рахманинов даже интегрирует *Dies Irae* с «Камаринской», воспользовавшись их интонационным родством (финал Третьей Симфонии, *пример 35*). *Dies Irae* у Рахманинова и предвечна, и современна, и вездесуща: композитор подчеркивает **жанрово-стилевой релятивизм** темы, ее способность принимать *любые облики*, сохраняя собственную идентификацию.

В двух случаях *Dies Irae* «привязана» бесспорными авторскими указаниями к «бесовской» тематике: в первом случае (Рапсодия на тему Паганини) — это авторский сюжет балета о Паганини,

во втором («Симфонические танцы») — двенадцать ударов колокола (знак шабаша). В этих случаях *Dies Irae* становится символом сатанинского начала. Большая часть проявлений *Dies Irae* имеет активный, токкатно-наступательный облик, объединяя семантику древней секвенции с наиболее знаковой музыкальной характеристикой XX века — токкатностью; в некоторых случаях древняя и современная ипостаси *Dies Irae* обозначены раздельно, в порядке демонстрации/сравнения полюсов.

Жанрово-стилевой релятивизм рахманиновской *Dies Irae* имеет глубокие мифопоэтические корни: «Подобно тому как нет для мифологического сознания твердого различия между сном и явью, нет для него и четкой линии, отделяющей сферу жизни от сферы смерти. Отношение между ними не как между бытием и небытием, а как между однотипными, однородными частями одного и того же бытия» [64, с. 51].

В комплексе отмеченного круга значений образовывается замкнутый ассоциативный ряд: **Древность — Сакральное/Внеличное — Возмездие — Судный день — Смерть — Активное зло — Ад — Дьявол — Вездесущность — Современность.**

Как видим, круг значений замыкается на хронологических аллюзиях, образуя скрытый вектор «древнее — современное». Мифологемы Возмездия, Судного дня могут считаться также хронологическими характеристиками, связанными с моделью внеисторического, мистического времени в христианской мифопоэтике.

Весь комплекс значений в синтезе дает основания для интерпретации *Dies Irae* у позднего Рахманинова **как архетипа, символизирующего некое предвечное карающее начало, сущее во все времена, но особенно актуальное в наши дни.** Мифологема рахманиновской *Dies Irae* сближается тем самым с:

- христианской линейной концепцией времени, направленного к концу времен — Страшному суду, и апокалипсическими образами эпохи Страшного суда, эпохи зла и катастроф;

- христианскими эсхатологическими мотивами активного зла, Страшного суда, дьявола и ада как инструментов Божьей кары.

Тем самым поле значений символа *Dies Irae* тесно связано с философской проблемой **сущности зла**, приближаясь к христианской амбивалентной трактовке зла как деструкции/Божьего гнева.

Для определения круга значений рахманиновской *Dies Irae* важны не только особенности ее функционирования, но и соотношение ее с окружающим материалом, ее образно-драматургический контекст. Существует связь-взаимодействие между *Dies Irae* и лирическим материалом, который в рамках нашей драматургической

схемы классифицирован как «страдание/покаяние». Это взаимодействие приобретает в контексте данных характеристик семантику, связанную с христианской парадигмой **личного искупления**.

В русской концепции Возмездия ключевую роль играл мотив собственной исторически обусловленной (фатальной) греховности, требующей неизбежного искупления; светлым полюсом в индивидуальных случаях выступали представления либо о вневличной исторической (религиозной) справедливости Суда (воплотившегося в социальную мифологию «очистительной бури»), либо о надежде на прощение.

Итак, от символа *Dies Irae* у позднего Рахманинова тянутся ассоциативные нити к следующим культурно-историческим и мифопоэтическим представлениям:

1. Активное зло, враждебное деструктивное начало, воплощенное в христианских мифологемах смерти, конца, дьявола, бесовства и ада, восходящих — через мифопоэтику романтизма — к средневековью.

2. Христианское представление о сущности зла как амбивалентного единения деструкции/Божьей кары.

3. Русская концепция Возмездия — исторически обусловленной смерти культуры, приравниваемой к высшему вневличному суду — религиозному Апокалипсису.

4. Религиозное представление о связи древнего и современного, об истории, линейно направленной к концу — Судному дню.

5. Уподобление современности эпохе Страшного суда.

6. Религиозное представление о личном искуплении.

2.4.3. Цитаты из Обихода и их модификации

Знаменность — важнейший интонационный источник музыки Рахманинова. Интонации знаменного распева настолько глубоко внедрены в ее ткань, настолько синтезированы с прочим интонационно-стилевым материалом, что отслеживание тематической генезиса каждой «знаменной» формулы представляется невыполнимой задачей.

Однако существует несколько примеров, которые можно с разной степенью вероятности считать *цитатами* из Обихода.

Первый из них — комплекс тематических образований, родственных друг другу и восходящих к одному или нескольким прототипам. Их можно гипотетически идентифицировать с инвариантами песнопений «Господи, спаси благочестивыя» и «Буди благословенно

имя Твое отныне и до века»¹ (№ 6 и 19 «Литургии св. Иоанна Златоуста» ор. 31). Помимо того, Н. Сарафанникова связывает его с мотивом «Христос Воскресе», использованным Рахманиновым в финале сюиты ор. 5² и Римским-Корсаковым в увертюре «Светлый праздник» [129, с. 148]. Это указывает, с одной стороны, на малую вероятность наличия конкретного первоисточника; с другой стороны — на *знаменную типичность* этого интонационного комплекса, который не просто *похож на распев* и *восходит к распеву*, как большинство элементов мотивной системы Рахманинова, но и *обозначает распев*, т. е. выступает цитатой, аккумулирующей в себе несколько подлинных обиходных формул и превращенной в эмблему данной традиции.

Эти мотивы используются во всех поздних циклах, играя наиболее важную роль в Третьей симфонии и «Симфонических танцах» (*примеры 13-16*).

Также существует одна бесспорно верифицируемая цитата из песнопения «Благословен еси, Господи» (№ 9 Всенощного Бдения ор. 37), используемая в «Симфонических танцах» (*примеры 10, 11*).

Использование цитаты указывает на акцентируемую автором важность семантики данной отсылки. Отметим, однако, что литургический текст первоисточника здесь нельзя считать *литературной программой*: подобная сложная, опосредованная смысловая связь предполагает не прямые, а косвенные, аллюзивные значения. Кроме того, семантика литургического контекста играет здесь равную роль с жанровой семантикой «знаменности», Православия, почвенности и т. п. Мотивы «Буди благословенно» и «Господи, спаси благочестивых» интонационно схожи (*примеры 13, 15*) и, участвуя в развитии Третьей симфонии и «Симфонических танцев», образуют единый интонационный комплекс, окруженный, соответственно, единым «облаком» ассоциаций.

Семантика мотива «Буди благословенно» на первый взгляд трудноопределима: текст — пример славословия (называемый в православии «молитвой праведного Иова» [101]), а в музыке Рахманинова данный мотив использован в трагико-гротескном контексте. Но если допустить логику в «изнанке» славословия, в обращении его в хулу и кощунство — такая интерпретация убедительно вписывается в картину шабаша, рисуемую в финале «Симфонических танцев». Кроме того, слова «от ныне и до века» содержат еще и отсылку к семантике Времени и Вечности, актуальную в контексте аллюзий Конца Света, которыми насыщены «Симфонические танцы».

¹ На связь с этим песнопением указывал и Ю. Келдыш [66, с. 9].

² Разумеется, присутствие этого тематического комплекса в творчестве Рахманинова не ограничивается поздними циклами и ор. 5.

Славословие перевоплощается в свою противоположность — в кощунство, поругание, а вечность — в конец времен¹.

В «Симфонических танцах» мотив «Буде благословенно» (пример 14б) звучит в итоге цикла, в заключительной партии финала, и представляет собой часть сложного и многомерного семантического комплекса, связывающего воедино четыре цитаты — «Буди благословенно», «Благословен еси Господи», *Dies Irae* и фанфару, напоминающую музыку С. Брэдли к мультфильму «Том и Джерри»². Грань, отделяющая одну цитату от другой, одну отсылку от другой, как и всегда у Рахманинова, предельно размыта: явление меняется, деформируется «на глазах», обрастая новыми, парадоксальными значениями. Все четыре отсылки, в согласии с принципами мотивного развития Рахманинова, не полагаются как данность, а обретаются в процессе, конструируются из праматериала. Главная тема финала изначально представляет собой синтез *Dies Irae* и «фанфары Тома и Джерри», однако верифицируемой отсылкой к субкультурной формуле становится лишь в репризе (примеры 14, 17, 18).

Интересующий нас мотив «Буди благословенно» появляется в двух инвариантах, выдержанных в стилистике коммерческого джаза. Во втором появлении он незаметно перевоплощается в «фанфару Тома и Джерри» (пример 18), усугубляя субкультурные ассоциации. Кроме того, он вкупе с *Dies Irae* неожиданно оказывается родственным типичнейшей интонации развлекательной музыки, которая встречается и в Рапсодии в стиле блюз Гершвина (пример 19).

Единство сакрального и профанного, знаменного и эстрадного материала — явление, привычное для Рахманинова, однако наличие верифицируемой цитаты из богослужебной музыки предельно заостряет противоречие этих полюсов: музыка превращается в «глумливое богослужение», в «ритуал дураков». Несовпадение жанровых (сакральное) и стилевых (профанное) аллюзий, подчеркнутое двуединой жанровостью (обиходный мотив + «фанфара Тома и Джерри»), создает семантику кощунства; в контексте собственной семантики мотива обозначается связь с «концом вечности» — Страшным Судом, которая аллюзия усугубляется другими отсылками — «фанфарой Тома и Джерри» и песнопением «Благословен еси Господи», следующим в коде

¹ Разумеется, данная интерпретация — лишь попытка вербализировать неуловимое «облако» смыслов, окутывающее данный символ.

² О возможности верификации данного материала как аллюзии музыки к «Тому и Джерри» — см. нашу работу «Том, Джерри & Рахманинов. История одной цитаты» [91].

финала «Симфонических танцев» непосредственно за мотивом «Буди благословенно».

Цитата «Благословен еси Господи» представляет собой уже не отдельный мотив, а редкий для Рахманинова случай подробного цитирования значительного отрезка собственного произведения — коды девятого номера Всенощного Бдения ор. 37 (*примеры 10, 11*).

Литургический контекст этого номера связан с тематикой смерти, жертвенного подвига Христа, воскрешения из мертвых и тем самым — Страшного суда (*см. Приложение 2*). Песнопение переинтонировано в джазовой стилистике. Вначале (в первом проведении побочной партии финала) оно появляется в зеркальном отражении (зазеркалье — символ смерти) и лишь потом обретает собственную суть.

Все указанные цитаты звучат в постоянном взаимодействии с темой *Dies Irae*. В итоге выстраивается амбивалентный ассоциативный ряд: **Сакральное — Страшный Суд — Смерть — Зло — Дьявол — Кошунство — Последние дни.**

Итак, мы видим, что семантика литургических цитат у позднего Рахманинова не ограничиваются сугубо сакральным контекстом. Более того, Рахманинов идет далее кого-бы то ни было в смелости своего обращения с литургическим материалом: ни русская, ни западноевропейская музыка ничего подобного не знала¹. Музыкальные «кошунства» Рахманинова на первый взгляд немыслимы (особенно в контексте некоторых свидетельств о религиозности Рахманинова [40, с. 433; 120, с. 254]). Однако на внеобрядовом уровне идея подобных перевоплощений религиозна в высшем смысле: их семантика находит свое подтверждение в канонической христианской эсхатологии, в частности — в Откровении Иоанна Богослова, повествующем о чудовищных пароксизмах зла в Последние дни, в христианской амбивалентной трактовке зла и Божьего гнева.

Кроме того, глубоко почвенные, «растущие» из средневековых корни поэтики Рахманинова обусловили амбивалентность сакрального и профанного в его позднем творчестве. «Русское средневековье, отличаясь открытостью священного для секуляризации, исповедует смех амбивалентный, направленный,

¹ Исходным импульсом подобных приемов служит само возникновение романтической традиции использования *Dies Irae* как символа смерти: в самой берлиозовской идее заключалось преодоление ритуальной сакральности *Dies Irae*, взятой как элемент литургии, и тем самым — кошунство. Однако единение стилевых и аксиологических полюсов, подобное коде «Симфонических танцев», остается беспрецедентным примером в истории музыки.

в первую очередь, на самого смеющегося, сочетающий хвалу и хуление, святость и кощунство... Бинарность сознания русского человека, испытывавшего одинаково сильное притяжение к „высокой“ и „низкой“ константам бытия, отразилась в дуальной модели мира и культуры. Колоритная многомерность древнерусской культуры этого периода раскрывается в полярных сущностях сакрального, проводящего в жизнь догматы официального православия, и профанного, приземляющего эти догматы на „низкий“, бытовой уровень посредством осмеяния и пародирования» [146, с. 33-34].

Поэтому трактовка литургических цитат в «Симфонических танцах» в качестве позитивного религиозного символа, утверждения «подлинных ценностей» (В. Грачев, В. Медушевский [42; 97; 98]) представляется нам акцентуацией лишь одной из его смысловых граней, но не комплексной программой.

В отношении средств смысообразования литургические цитаты Рахманинова представляют собой сложные, многоуровневые символические конструкции, требующие одновременного осмысления как минимум на четырех уровнях:

1. Уровень верификации цитаты и контекста ее прототипа (в данном случае — литургического контекста).
2. Уровень осмысления жанрово-стилевого взаимодействия (сакральное–профанное).
3. Уровень соотнесения данной цитаты с соседними цитатами, их интонационно-смыслового единства.
4. Уровень синтеза ассоциативных рядов и осмысления образной целостности.

2.4.4. Семантика «чужого» материала в поздних произведениях Рахманинова

Достоверные примеры цитатного использования Рахманиновым материала, принадлежащего не ему, в позднем периоде немногочисленны. Интертекстуальность в высокой степени свойственна мышлению Рахманинову, но, как упоминалось выше, она коснулась преимущественно внутрителивых отсылок — автоцитат. Помимо упоминавшихся уже литургических цитат *Dies Irae*, «Буди благословенно», «Благословен еси Господи» и возможной аллюзии музыки к «Тому и Джерри», есть несколько возможных цитат, осознанность которых труднодоказуема. Среди них — возможная цитата заключительной партии репризы первой части Шестой симфонии Чайковского в коде восемнадцатой вариации Рапсодии на тему Паганини

(совпадают не только мелодический рисунок и гармония, но и драматургические ситуации), цитата «Камаринской» в коде финала Третьей симфонии.

Однако, помимо цитат, «чужая» музыка присутствует в музыке позднего Рахманинова в качестве исходного материала для разработки. Это русские народные песни в цикле «Три русские песни» ор. 41, средневековая испано-португальская тема «Фолья» («тема Корелли») в Вариациях на тему Корелли ор. 42, тема Двадцать четвертого каприза Паганини в Рhapsодии на тему Паганини ор. 43.

Характерно уже то, что первые три крупных цикла, созданных за рубежом (Четвертый концерт, как указывалось выше, был начат еще в России), написаны на «чужие» темы¹. Это обстоятельство в отечественном музыковедении даже вменялось автору в вину (выступая, вероятно, замаскированной политикой неодобрения всего, что Рахманинов создал «в отрыве от Родины») [144]. Как бы то ни было, использование чужих тем в вариационных циклах не может служить оценочной характеристикой, а все три указанных цикла исключительны не только по своим художественным достоинствам, но и по оригинальности принципов, касающихся в том числе и трактовки «чужого» материала.

Чем, как не возможностью диалога стилей (культур, традиций), объяснить такой интерес Рахманинова к работе с «чужими» темами, не проявлявший себя ранее в такой мере (единственные примеры — несколько обработок народных песен и Вариации на тему Шопена ор. 22)? А интерес к диалогу и синтезу традиций — главнейшая особенность позднего стиля Рахманинова.

Данное явление обладает двумя характерными особенностями, на первый взгляд противоположными:

1. Рахманинов использует «чужой» материал **как возможность стилевого диалога**. В каждом из трех случаев «чужой» материал трактуется как знак (символ) определенной культурно-исторической сферы.

2. Рахманинов использует «чужой» материал **«как свой»**, «присваивая» его в итоге интонационного синтеза. Назовем это **принципом индуктивного становления** — основным принципом работы Рахманинова с «чужим» материалом.

«Присвоение» чужого материала также коррелирует с важнейшей тенденцией Рахманинова к автоцитатности, к замкнутости творческого мира в рамках внутрисклассовых отсылок.

Каждый пример использования Рахманиновым «чужого» материала семантически насыщен и кристаллизуется в **символ**.

¹ Эту тенденцию исследует В. Орлов в работе «„Чужие темы“ в творчестве Рахманинова» [111, с. 319].

В известной мере любой осмысленно используемый автором «чужой» материал (например, тема для вариаций) является обобщенным знаком некой традиции постольку, поскольку в нем присутствует указание на диалог культур, однако его роль в образной системе произведения зависит от значимости в ней культурно-исторического фактора. Значимость выбора «именно этого» материала, значимость его историко-стилевой конкретики у Рахманинова исключительно высока; музыкально-конструктивный критерий выбора отходит на второй план.

Рассмотрим все три примера подробнее. Каждый из них представляет собой новое творческое открытие в соответствующей сфере.

Три русские песни ор. 41 по трактовке фольклорного материала далеки от обеих традиций работы с фольклором, известных Рахманинову: старой академической традиции, ориентированной на приближение фольклора к ее закономерностям (Чайковский, Римский-Корсаков, Лядов), и новой авангардной традиции «неофольклоризма» (Стравинский), ориентированной на приближение академической традиции к закономерностям фольклора. Три русские песни можно трактовать как обращение к неким *архетипам русского начала*, приобретшим в связи с особенностями биографии Рахманинова (эмиграция) особую значимость в семиосфере его творчества.

Рахманинов оставляет фольклорные оригиналы неизменными, не преобразуя их методами европейской симфонической драматургии, по сути развивая их в рамках исходной формы (со вступлением и вставками-проигрышами)¹. «Песня — символическое искусство» (Свиридов) [132, с. 73]; взятая в своей изначальной сущности, песня дает исключительные возможности для символизации. В цикле Рахманинова каждая из песен становится самостоятельным **СИМВОЛОМ** двоякого плана: символом глубинной, изначальной, архетипической «русскости» и символом некоего начала, связанного с тематикой песни. Словесный текст песни, с одной стороны, направляет содержание символа в определенное смысловое русло, а с другой стороны — не исчерпывает всего смыслового потенциала символа, играя роль метафоры, аллюзии, знака, указующего (или, точнее, «наводящего», намекающего) на истинное, символическое содержание-подтекст.

Рахманинов переосмысливает и жанровые, и смысловые качества песен, выстраивая их в соответствии с общим образно-философским замыслом цикла (тексты песен см. в приложении).

¹ Характерно, что для романсов Рахманинова типична не куплетная форма, а развернутые поэмно-монологические формы, которыми композитор пользовался даже при обращениях к народной тематике (романсы на слова Кольцова); таким образом, в отношении музыкальной формы Три русские песни представляют собой новое и нетипичное для Рахманинова явление.

Первая из песен — «Через речку, речку быстру» — в оригинале хороводная юмористического характера, взятая из сборника А. Лядова [51, с. 167]. Рахманинов сократил текст хороводной с девятнадцати до пяти музыкально-поэтических строф. В итоге изменились и сюжет, и концепция песни: в фольклорном оригинале повествование завершается «мажорно» — «утица» возвращается; у Рахманинова «утица» улетает навеки. Вся песня трактована как развернутая трагическая метафора некоего события, приводящего к одиночеству — духовной смерти лирического героя.

Вторая песня — «Ах ты, Ванька, разудала голова» — рекрутская песня-плач. Ее кода — постлюдия — развивает образ последнего куплета: «С кем я буду темну ночь, Ванька, коротать?» Мистический образ-символ темной ночи воплощается Рахманиновым мобилизацией сложнейших ладогармонических средств: звучность первых тактов коды производит впечатления звукового хаоса, иррациональной стихии скорби, подобно апокалиптическим образам «плача и скрежета зубов». Образ подчеркнут навязчивой фигурой *passus duriusculus*, выросшей из интонации плача.

Символическая «темная ночь», воцарившаяся в коде второй песни, стала отправной точкой для образности финала. Последняя часть в Трех русских песнях, как и в других поздних произведениях Рахманинова — идейно-философский центр концепции. Его основа — плясовая «Белилицы, румяницы вы мои», в оригинале — веселая, шутливая песня, — переосмыслена в духе брутального, карикатурного пляса. «Белилицы-румяницы» представляют собой характерный для позднего Рахманинова демонический финал.

Характер первой и третьей песен, таким образом, изменен на противоположный в соответствии с конкретным элементом вербального текста, представшим для Рахманинова ключевой метафорой. Народная метафорика каждого из трех текстов сводится соответственно к трем доминантам: **потеря, разлука, страх**. Общая символическая доминанта цикла — **одиночество**, переходящее в страх перед неизвестным. Образы песен становятся метафорами, выражающими это начало в разных аспектах. Характерно, что песни не имеют сюжетной связи, однако в рамках цикла оказываются посвященными одной тематике. Ни в одной из песен, включая «Ах ты, Ванька» (наиболее близкую по сюжету к идее цикла), не говорится прямо о том, что составляет метамузыкальный уровень смысла Трех русских песен. Его скрытая программа воплощается в тексте не напрямую, а в метафорах, переходящих в символы.

Автобиографический подтекст в Трех русских песнях оказывается зашифрованным в тематике, не имеющей к нему прямого отношения:

Рахманинов «присваивает» «чужую» тематику, превращая ее в шифр своей собственной судьбы. Между тем обращение к народной песне, подчеркнуто бережное, почти благоговейное, говорит о диалоге Рахманинова с иностилевым явлением, о дистанции между двумя различными точками культурного пространства.

Кроме того, в двух первых номерах сам материал песен оказывается итогом интонационного развития во вступлении (принцип индуктивного становления «чужого» материала): Рахманинов «лепит» его из типичных для своего стиля интонаций-попевок (*пример 25*), прочно вкрапляя его в закономерности собственного языка (интонационное «присвоение»).

Итак, фольклорный материал в Трех русских песнях предстает одновременно и как «свой», и как «чужой». Обработки народных песен превращаются у Рахманинова в символический шифр, отсылающий к мифу о своей судьбе. Вербальный текст играет роль ассоциативного импульса, шифрующего содержание, но и намекающего на него. Характерны в этом отношении «Белилицы, румяницы», где сюжетные мотивы вербального текста образуют сложное, амбивалентное взаимодействие:

- Мотив приближения неизбежной расплаты.
- Мотив скрытой вины, глумливо выраженный «от противного» — через отрицание условной героиней своей вины, на которую, однако, явно намекает совокупная логика вербального и музыкального текста, — героиня и виновата и не виновата.

В Вариациях на тему Корелли, в отличие от Трех русских песен, нет вступления: цикл начинается непосредственно с темы. Тема Вариаций — «Фолья» (*Andante*) — играет в цикле двоякую интонационную роль: помимо своей роли материала для вариационной разработки, эта тема обладает и важной особенностью — интонационной гибкостью и соответствием интонационным сферам, характерным для Рахманинова. Первые три звука «Фольи» образуют один из главнейших попевок-«кирпичиков» мотивной системы Рахманинова — исходную ячейку секвенции *Dies Irae*¹ (*пример 1*), чем композитор и пользуется в интонационной разработке темы, часто сближая ее с *Dies Irae* (*пример 26*). Кроме того, архаика мелодического рисунка темы (характерны узкоинтервальные обороты — опевания и триорды) делает возможным ее интонационное сближение со знаменным распевом (наиболее яркий пример — IV вариация цикла). Таким образом, тема изначально предстает как «присвоенная», «собственная», являясь, однако, в целостности, совокупности

¹ Возможно, это обстоятельство стало одним из стимулов обращения Рахманинова к этой теме.

«собственных» интонационных деталей как «чужая». Факт использования этой темы Рахманиновым показателен: она содержит в себе огромный интонационно-стилевой потенциал.

Сама тема — «Фолья», — как известно, принадлежит не Корелли, хоть и использовалась им, как и многими другими композиторами — А. Вивальди, А. Скарлатти, И. С. Бахом, Д. Перголези, А. Гретри, Л. Керубини, Ф. Листом; это старинная испано-португальская баллада, происхождение которой восходит к XIV веку [121, с. 235]. Имя Корелли в названии Вариаций указывает на стиливую связь с эпохой **барокко**. Тема Вариаций — в том обличье, в котором она функционирует в цикле, — имеет черты барочной арии. Обобщенная аллюзия «старинной» европейской традиции — важнейшая стиливая модель в системе стиливой семантики позднего Рахманинова.

В творчестве Рахманинова 1910-х гг., в контексте характерного для этого периода расширения стиливых горизонтов композитора, есть и образцы обращения к стилистике барокко: Прелюдия си мажор ор. 32 (1910), написанная в жанре сицилианы; Вокализ ор. 34 (1916), реставрирующий особенности барочной арии; Этюд-картина ор. 39 № 4, написанный в жанре куранты. Все эти примеры отличаются синтезом «старинных» и русских интонационных и жанровых элементов; особая, пронзительная ностальгичность отличает Вокализ, который в этом отношении непосредственно «подготовил почву» для обращения к теме фольи.

Если сравнить отношение к этой теме Рахманинова с отношением, скажем, Листа в Испанской рапсодии, то очевидна бережность, с которой Рахманинов воссоздал хрупкий «старинный» образ, сохранив его в аутентичной простоте и чистоте. Никаких опосредующих национальных влияний в стилистике изложения Темы нет — это «чистая» стилизация, намеренно «очищенная» в этом случае Рахманиновым до степени символа некоего идеального духовного начала; активное опосредование этой темы русскими и другими иностиливыми элементами будет происходить лишь в вариационном развитии.

Имя Корелли также может указывать на **скрипичный** элемент в теме, и это может быть ценным указанием для исполнителя: в самом деле, какой инструмент способен более других «спеть» скорбное *lamento* барочной арии, как не скрипка? Кроме того, многие фактурные приемы Вариаций родственны скрипичным (как и в Рапсодии на тему Паганини).

В процессе вариационного развития «старинная» тема Корелли преобразуется до неузнаваемости, реализуя в полной мере свой интонационно-стилевой потенциал. В начале в тему вторгается джазовый

свингующий бас (1 вариация), затем она последовательно приобретает черты древнерусского причета (2 вариация), менуэта в «древнерусском» одеянии — аллюзии Прелюдии Рахманинова ре минор (3 вариация), знаменного распева в одеянии вальса-бостона (4 и 9 вариации), *Dies Irae* (6 вариация), барочного прелюдирования (7 вариация), синтеза эстрадных танцев — танго, фокстрота, болеро и бостона (8 вариация), авангардной токкатности (11 вариация), урбанистического гротеска (12 вариация), «испанистого» гитарного наигрыша (13 вариация), скрипичной каденции — аллюзии «кореллиевской» линии (Интермеццо), баховского хорала (14 вариация), колыбельной — кантилены «русского» Рахманинова (15 вариация), зловещего марша с элементами джаза (16 вариация), трагико-шутовской серенады под аккомпанемент гитары (17 вариация), брутального пляса (18—19 вариации). «Старинный» мелос Темы в процессе вариационного развития переплавлен в знаменный распев, в эстрадные танцы, в барочный хорал, в русскую кантилену, в скрипичную импровизацию, *Dies Irae*, в авангардную токкатность, приобретает русские, испанские, средневековые, барочные, современные черты.

Все это огромное культурно-стилевое пространство синтезировано в Вариациях в единую интонационную и стилевую целостность. Все интонационные образования выведены из темы, однако сама «чужая» тема изначально предстает совокупностью «собственных» интонаций.

Использование «чужого» материала, как и в Трех русских песнях, символично: сама по себе Тема служит комплексной отсылкой к семантике старины (барочной арии — утерянного идеального, ностальгического начала), Испании (трагико-шутовского начала), сарабанды (скорби, траурного начала), архаики (средневекового начала), скрипки (виртуозно-импровизационного начала), и эти отсылки поддерживаются и разрабатываются в процессе развития. Кроме того, сама тема может служить некой интертекстуальной «полемикой» с темой Тридцати двух вариаций Бетховена¹: первые фразы обеих тем почти идентичны; обе темы построены на ритмоформуле сарабанды, но тема Вариаций Рахманинова в сравнении с героической и рельефной темой Бетховена звучит как скорбное воспоминание — тень былого в настоящем.

Таким образом, и здесь мы можем видеть сочетание противоположных жанрово-исторических векторов: «присвоения» Рахманиновым

¹ В пользу этого предположения говорит и тот факт, что в «период молчания», предшествующий написанию Вариаций (1931 г.), Рахманинов сделал запись 32 вариаций Бетховена (1925 г.).

«чужой» темы и диалога с ней как с «представителем» иной культурно-исторической сферы, а также символизацию чужого материала, насыщение его предельным метамузыкальным смысловым объемом.

В Рапсодии на тему Паганини используется тема Двадцать четвертого каприза Паганини. Роль темы в этом вариационном цикле уникальна: исходя из логики вариационного развития, собственно темой является структурный ритмо-гармонический «каркас» темы Паганини, обозначенный как Вариация 1, предшествующая Теме. Собственно тема Паганини является в рамках этой логики первой вариацией.

В этом отношении Рапсодия представляется кульминацией принципа индуктивного становления, развитого в двух предыдущих циклах, наиболее внятной и совершенной его формой. Использование этого принципа в Рапсодии далеко не ограничивается обретением темы Паганини в итоге интонационного синтеза: тема *Dies Irae*, играющая в цикле роль второй темы для вариаций, «прорастает» из интонаций темы Паганини (*пример 27*). Более того, сама тема Паганини, как и в случае с темой Корелли, оказывается «шифровкой» типичных рахманиновских «попевок-кирпичиков», из которых Рахманинов строит все дальнейшие интонационные образования (*примеры 1, 27*). Рахманинов находит интонационный «общий знаменатель» для «своего» и «чужого» материала, вновь представляя «чужой» материал как «свой».

Тема Паганини также имеет свою семантику. Имя Паганини стало музыкальным мифом — квинтэссенцией романтической виртуозности. Усиливая этот ассоциативный ряд, Рахманинов использует в Рапсодии «виртуозную» стилевую модель (о ней шла речь в разделе «Семантика стилевых моделей»), а тема Паганини служит знаком, ее представляющим. Это первая семантическая цепь темы Паганини, имеющая к тому же автобиографический подтекст (сам Рахманинов был концертирующим виртуозом — «Паганини фортепиано»).

Имя Паганини также стало одной из реинкарнаций романтической мифологемы о гении, продавшем душу дьяволу в обмен на собственную гениальность (наряду с Фаустом), и тем самым — символом романтического демонизма. Этот ассоциативный ряд Рахманинов подчеркивает не только особой ролью *Dies Irae* в цикле, где эта тема впервые в творчестве Рахманинова предстает в облике вербально подтвержденной цитаты, но и созданием программы — либретто о Паганини (см. *Приложение 4*).

«Демонизм» Паганини, взятый как романтический миф (китч), не только коррелирует с интересом позднего Рахманинова к inferнальной тематике, но и совпадает с ироническим тоном Рапсодии по двум ассоциативным цепям:

1. Мефистофельская ирония романтического демонизма.
2. Ирония в адрес самого романтического демонизма, осмеянного в качестве китча.

Кроме того, Рахманинов всячески подчеркивает скрипичную семантику темы Паганини: наряду с элементами сугубо фортепианного виртуозного китча, в Рапсодии имитируются приемы из скрипичного арсенала: пиццикато, деташе, «смычковая» кантилена (*примеры 27б, 27в, 27г*).

В процессе вариационного развития тема Паганини последовательно перевоплощается в *Dies Irae*, в свинг, в бостон, в авангардную токкатность, в «этюд Мошковского», в фокстрот, наконец — в полнозвучную рахманиновскую кантилену «русского» стиля. Зеркально обращенный мотив темы Паганини неожиданно оказывается характернейшей русской попевкой (*пример 27ж*). В этом можно усмотреть своеобразную символику — антагонизм русского, «ре-бемоль-мажорного» начала с «виртуозным» началом.

Итак, можно обобщить: **«чужой» материал используется Рахманиновым в качестве рода символики.** Интонационный генезис «чужого» материала актуализирует сложный механизм диалога «своего» и «чужого» с конечным преобладанием «своего» — «присвоением» «чужого». Природа этого явления, как и автоцитатности, тесно связана с автобиографичностью поэтики Рахманинова, которая будет рассмотрена в третьей части нашего исследования.

2.5. Стиливая семантика музыки позднего Рахманинова

Стиливая семантика — второй из уровней рахманиновской символики. Полистилевые аспекты позднего творчества Рахманинова практически не изучены, что, с одной стороны, удивительно, ибо стиливая семантика представляет собой один из главнейших компонентов творческого метода позднего Рахманинова, а с другой стороны — показательно, ибо стереотипы «Рахманинова-консерватора», «Рахманинова-реалиста» и т. п. до сих пор не изжили себя¹.

Мир позднего Рахманинова по качеству мироощущения — мир трагичный и дисгармоничный, как и эпоха, его определившая; поэтому в его образной системе столь значительную роль играют

¹ Полистилевые аспекты позднего творчества Рахманинова исследовались в трудах Н. Сарафанниковой, отмечающей в Третьей симфонии и в «Симфонических танцах» «стилевые характеристики: романтизм (постромантизм), импрессионизм и экспрессионизм» [129, с. 148]; А. Демченко [45], Е. Шевлякова [161], Б. Джонстона [180], анализирующего связи языка позднего Рахманинова с современной ему музыкой.

деструктивные образы — так же, как и в культуре данной эпохи в целом. Однако качество и форма раскрытия образов зла у Рахманинова настолько своеобразны, что, пожалуй, возможные аналогии граничат лишь общностью образно-этического знака и некоторыми характерными стиливыми тенденциями, которые мы рассмотрим ниже.

Говоря о стиливых моделях позднего Рахманинова, нужно оговорить, что они являются обобщением некоторых преобладающих качеств данной музыки, а не элементами музыкальной формы, наподобие частей цикла, хотя в некоторых случаях (например, в соотношении ре-бемоль-мажорных лирических эпизодов с последующим материалом) они следуют друг за другом, как акты драмы. В других случаях нельзя провести точную грань, отделяющую «эту» стиливую модель от «той».

Основная, доминирующая образная сфера позднего Рахманинова — сфера **демонического**; соответственно, стихией его воплощения является **гротеск**. Выразителем этой сферы у позднего Рахманинова является сложный семантико-стиливиый комплекс, основу которого составляют две исторически полярные стиливые модели. Одну из них назовем «**моделью архаики**» (интонационная основа — знаменный распев, причеты, колокольный звон), другую — «**моделью эстрады**» (интонационный источник — современная Рахманинову эстрадная стилистика); сочетание этих моделей назовем «**архаико-эстрадной**» стиливиой моделью. К ней же относится католическая секвенция *Dies Irae*, функционирующая в качестве символа всей архаической/сакральной сферы.

Архаико-эстрадная модель — новая, наиболее парадоксальная ипостась единства сакрального и профанного. Сочетание таких, казалось бы, стилистически и семантически несоединимых интонационных сфер становится основой музыкального языка позднего Рахманинова. Даже подлинные цитаты из Обихода появляются в Третьей симфонии и «Симфонических танцах» в эстрадном облачении. Стиливиый дуализм сакрального-профанного в позднем стиле стал гораздо более подчеркнутым, демонстративным и парадоксальным.

В своей трактовке джазовой и бытовой стилистики Рахманинов частично соприкасается с тенденцией музыки первой половины XX века воплощать средствами «массовой» музыки вульгарное, циничное, бездуховное, с традицией музыкальной сатиры. Однако у позднего Рахманинова «массовый» — псевдоэстрадный — пласт вступает в причудливые соединения с самыми различными стиливыми и семантическими элементами: жанры эстрадных танцев, сохраняя свой знак вульгарности, — с лирическим высказыванием, со знаменным

распевом, с русским фольклором; джазовые интонации — с «архаическим» пластом и *Dies Irae*. Связь «массовой» стилистики с такой значительной культурной перспективой (и главным образом — с сакральным архаическим пластом) придает ее проявлениям мистическую глубину и многомерность мифа.

В позднем стиле «одевание» интонаций знаменного пения и *Dies Irae* в джазовые одежды XX века не только создает эффект «снижения», «развенчания» сакральности, но в тех случаях, когда Рахманинов прямо цитирует темы Обихода (в Симфонии № 3 и «Симфонических танцах» [60, с. 27]), подобный стилистический «наряд» создает семантику кощунства, поругания, анти-сакральности. С другой стороны, действует и обратный механизм: связь профанного с сакральным «возвышает» профанное, придает ему мифологическую значительность и глубину. Такая форма соединения полярных по устоявшейся семантике элементов культурного пространства, с одной стороны, вносит в сакральную семантику неизбежный иронический оттенок; с другой стороны, служит способом неразрывной смысловой связи времен и традиций.

С этой стилиевой моделью неразрывно связана ритмоинтонационная сфера **токкатности**, имеющая семантику неумолимого пульса времени, наступательного, активно-агрессивного начала. В стилиевом отношении эта сфера связывает Рахманинова (помимо джаза) с современной ему академической традицией, оформляясь в отдельных случаях в «**авангардную**» стилиевую модель. Сфера токкатности и модернистская стилистика, данные в паре, — стилиевой эквивалент рахманиновского «сегодня», символ современности.

В Рапсодии на тему Паганини, частично — в Четвертом Концерте и Вариациях на тему Корелли используется особая стилиевая модель, которую мы назовем «**виртуозной**». Ее интонационная основа — элементы «виртуозно-транскрипционного», салонного фортепианного стиля XIX-XX вв., трансформированные черты которого в Рапсодии, кроме того, дополнены фактурными заимствованиями из арсенала скрипичной техники¹. Семантика «виртуозной» сферы (как и других проявлений китча у Рахманинова) имеет иронический и в какой-то мере самоиронический характер. Самоирония выражается в разных произведениях позднего Рахманинова в различных формах опосредования лирических «автопортретных» характеристик иностилевыми элементами.

¹ Возможно, использование традиции, которая типологически относится к сфере, изначально противоположной массовому искусству, но утратившей художественную информативность и тем самым ставшей частью массового искусства, косвенно связано с интенсивной гастрольной деятельностью самого Рахманинова.

В художественном пространстве позднего стиля существует также иная сфера, выступающая стабильным образно-аксиологическим знаком. Назовем ее **русской стилевой моделью**. В количественном отношении проявления этой модели уступают всем прочим, но при этом она является средоточием ценностной базы концепции позднего цикла Рахманинова. Внутри нее можно определить две стилевые модификации: ретроспективную модель прежнего, «русского», стиля Рахманинова (в ор. 40, 42–43) и обобщенную модель стиля русской музыки рубежа XIX—XX вв., наиболее близкую к стилю Римского-Корсакова (в ор. 44–45). Таким образом, эту модель определяют элементы русской традиции рубежа XIX—XX веков — времени жизни Рахманинова в России, в отличие от архаико-эстрадной сферы.

Первая стилевая модель отличается подчеркиванием элементов, противоположных архаико-эстрадной сфере: здесь возвращается «привычная» для Рахманинова красочность и многопластовость фортепианной фактуры, вокальное «широкое дыхание» мелодики, «пение на фортепиано» (Концерт № 4, Рапсодия на тему Паганини), изъятые из основного арсенала позднего стиля и превратившиеся в «нетревожимые воспоминания» [118, с. 131].

Второе обличье русской стилевой модели представляет собой преломление традиций использования русской протяжной песни, разработанных петербургской школой, с сохранением и подчеркиванием ладогармонической специфики, с использованием характерных приемов инструментовки (первая и вторая части Трех русских песен, средний раздел первой части «Симфонических танцев», многочисленные примеры из Симфонии № 3).

В стилевом отношении эта сфера в наибольшей степени давала повод многим критикам 1930—1940 гг. для упреков Рахманинова в консерватизме [171, с. 248–249, с. 323–325; 177, с. 255]. На самом деле это явление иного порядка: подобная реставрация интонационной среды «золотого века» русской классики является стилевым моделированием конкретной культурной сферы, имеющей определенную семантику. Заблуждение некоторых современников Рахманинова, критически воспринявших его музыку, — в том, что они принимали проявления этой сферы за «собственный», не изменившийся со времен романтизма, язык Рахманинова, применяя к его позднему творчеству понятие музыкального языка в историко-стилевых рамках, фиксирующих закономерности моделируемой сферы, то есть — музыкального мышления XIX века.

Язык позднего Рахманинова — комплекс различных и равноправных стилевых моделей, синтезированных на макроуровне в целостность

индивидуального музыкального стиля. Стилиевые модели внутри этой множественности настолько тесно взаимосвязаны (интонационно и семантически), что не имеют ничего общего с эклектикой и образуют единую художественную целостность.

Таким образом, в данном случае мы имеем дело с **ретроспекцией**, воссоздающей определенную культурную ситуацию прошлого (пусть недавнего). При этом «русское» — в широком понимании — у Рахманинова составляло глубинный, базовый уровень его художественного мышления. Это обусловлено мотивной системой Рахманинова, хранящей свои русские корни в любой стилиевой ситуации.

С ретроспективной сферой тесно связана еще одна стилиевая модель позднего Рахманинова — обобщенная аллюзия старинной европейской традиции, основанная на элементах традиций барокко и классицизма. Ее драматургически-смысловую роль можно сравнить с ролью аналогичной стилистики в творчестве Шнитке, Сильвестрова, позднего Шостаковича: это знак ностальгии по утерянному навсегда «золотому веку». Учитывая аллюзийную, неконкретную жанрово-историческую специфику этой стилиевой модели, назовем ее **«старинной»**. Эта стилиевая модель взаимодействует в тесном переплетении с русской сферой, по отношению к которой выполняет родственную и дополняющую роль. Русский и «старинный» академический китч у позднего Рахманинова — одновременно и символ Традиции, и символ невозвратимой ее утраты.

Итак, можно обобщить: главная особенность стилиевого мышления позднего Рахманинова заключается в множественности стилиевых форм, каждая из которых связана с определенной семантической идеей и тем самым приобретает значение символа. При этом достигается охват значительного историко-культурного пространства, что существенно расширяет ассоциативно-смысловой потенциал позднего цикла Рахманинова.

2.6. Драматургия позднего цикла Рахманинова. Модель музыкального пространства-времени

Уровень драматургии — третий, высший уровень рахманиновской символики. Шесть циклов, созданных Рахманиновым в поздний период, объединяет не только единая стилиевая основа. Общность драматургии этих циклов, несмотря на структурно-композиционные различия между ними, обозначена столь рельефно, что позволяет говорить о наличии **единой драматургической идеи** во всех поздних циклах Рахманинова. Каждый из них представляет собой определенный

этап формирования этой идеи, новый шаг в поиске наиболее адекватной и совершенной ее формы.

Сама идея и последовательность ее реализации во многих отношениях уникальны. Столь последовательное воплощение единой идеи в произведениях различных форм, структур и жанров можно найти лишь у Скрябина — в зрелый и поздний периоды творчества. Рахманиновская и скрябинская идеи очень различны, однако в обоих случаях роль их выходит за рамки структурной организации конкретного материала и наполняется *метамузыкальным контекстом*. И у Скрябина, и у Рахманинова драматургическая идея выступает *музыкальной моделью неких последовательных процессов глобального философского плана*.

У Скрябина эта модель выражается в триаде последовательных этапов движения Творящего Духа: **томление — полет — экстаз**, а их качество и логика чередования воплощены образно-интонационными средствами, в первую очередь — **тематическими** (характерные скрябинские темы-символы томления, воли, полета и т. д.).

Драматургическая модель позднего Рахманинова в самом общем плане также воплощается в **трех последовательных этапах**, имеющих стабильные характеристики движения: **Allegro — Andante — Allegro**. Индивидуальные структурные градации этой модели приведены на *таблице 1*.

Таблица 1

Индивидуальные соотношения структуры и драматургической идеи в поздних циклах Рахманинова

Произведение	<i>Первый этап</i>	<i>Второй этап</i>	<i>Третий этап</i>
Четвертый концерт оп. 40	Первая часть	Вторая часть + побочная партия финала (Des-dur)	Третья часть
Три русские песни оп. 41	Первая часть	Вторая часть	Третья часть
Вариации на тему Корелли оп. 42	Тема, Вариации 1–12	Интермеццо + Вариации 13–14 (Des-dur)	Вариации 15–20, кода
Равсодия на тему Паганини оп. 43	Вариации 1–10	Вариации 11–17 +18 (Des-dur)	Вариации 19–24
Третья Симфония оп. 44	Первая часть	Вторая часть (Des-dur)	Третья часть
«Симфонические танцы» оп. 45	Первая часть	Средний эпизод финала (Des-dur)	Третья часть

Однако троичностью макроструктуры сходство со Скрябиным исчерпывается. Этапы становления драматургической идеи у Рахманинова представляют собой совершенно иное качество и обозначаются на **жанрово-стилевом** уровне, а именно — сочетанием определенных жанровых начал, имеющих стабильные характеристики (темп, мелодика, фактура, характер и т. д.), с определенной **стилевой семантикой материала**, обусловленной сочетанием различных традиций.

Традиции, используемые в этой драматургической схеме, можно свести к нескольким хронологическим группам-этапам. К первой группе отнесем джаз, салонную традицию, элементы модернизма — все, что связано с современной Рахманинову музыкальной средой и выступает потому характеристикой **настоящего**. Рахманиновское настоящее имеет внятный культурно-биографический контекст: оно предстает как **западное настоящее**, приобретая тем самым семантику чужеродной среды, чужбины. Кроме того, материал настоящего часто связан со шлягером и потому имеет ярлык иронии.

Ко второй группе нужно отнести «русскую» и «старинную» стиливые модели. Материал этой группы выступает характеристикой **прошлого**, приобретающей семантику некоего идеального начала, золотого века, потерянного рая. Русский компонент этой группы также насыщается культурно-биографическим контекстом, связанным с эмиграцией Рахманинова из России, западный же отсылает нас к более обобщенному ассоциативному ряду — высокой традиции, вечных ценностей и т. д.

Наконец, третью группу образует архаико-эстрадная сфера — материал, восходящий к литургической культуре средневековья. Эта сфера принадлежит к традиции, вынесенной за скобки культурного контекста эпохи, что в сочетании с литургической семантикой наделяет материал данной группы значением некоего сакрального, предвечного начала, внеисторического и вневременного измерения.

Соотношение этих хронологических этапов с разделами формы индивидуально, и точное совпадение композиции с непрерывной последовательностью этапов есть только в Вариациях на тему Корелли, в Рапсодии на тему Паганини и в Третьей Симфонии. В Четвертом концерте и в «Симфонических танцах» второй этап «разбросан» между второй частью и финалом. В Трех русских песнях эта схема воплощена в «облегченном» варианте: во втором этапе отсутствует компонент, присутствующий во всех остальных поздних циклах ре-бемоль-мажорный эпизод.

Однако логика соотношения этапов (*таблица 2*) позволяет трактовать их именно как **последовательные этапы**, а логику композиции Четвертого концерта и «Симфонических танцев» —

как повествование с хронологическими «витками», подобно романам М. Пруста («В поисках утраченного времени»), фильмам Ф. Феллини («8½»), А. Тарковского («Зеркало»).

Первый этап, в соответствии со своей экспозиционной функцией, наиболее индивидуален.

Второй этап везде сохраняет свою функцию лирико-субъективного начала. Он состоит из двух характеристик — негативной и позитивной (схема 2), и в двух случаях (ор. 43, 44) сохраняет последовательное их изложение в рамках среднего раздела формы; в двух случаях они вынесены в разные разделы формы (в Четвертом концерте и в «Симфонических танцах» — во вторую часть и в финал); в одном из случаев субъективно-лирическая негативная характеристика заменена демонической (Третья симфония), и в одном случае позитивная характеристика отсутствует (Три русские песни).

Финальный, «злой», деструктивный этап идентичен во всех шести циклах.

Таблица 2.

Характеристики этапов драматургии поздних циклов Рахманинова

Аспект анализа	<i>Первый этап («День»)</i>	<i>Второй этап («Сумерки»)</i>		<i>Третий этап («Полночь»)</i>
Драматургическая роль	Объективное Конфликт Данность	Субъективное Реакция Осмысление		Внеличное Итог Изнанка
Образность	Трагедия	Страдание Покаяние Самоирония	Воспоминание Прощание Благословение (Des-dur)	Зло Театр Проклятие
Хронологическая характеристика	Различные Варианты	Настоящее в субъективном ракурсе	Прошлое	Настоящее в мифологическом ракурсе + вневременное
Возможная интерпретация семантики	Характеристика ситуации («Я в мире»)	«Я — часть мира» («Я» греховное)	«Я — вне мира» («Я», очищенное страданием и прощенное)	«Мир вне Я» (Последние дни).
Стабильность	Наиболее индивидуально	В 5 случаях из 6	В 5 случаях из 6	Во всех случаях

Именно устойчивость драматургической функции, подчеркнутой стабильной стилевой семантикой, и позволяет трактовать эти образно-стилевые сферы как этапы метамузыкальной драматургической идеи, стабильно воплощенной (с индивидуальными вариациями) в каждом из поздних циклов.

Рассмотрим ключевой момент, который приходится во всех циклах на точку золотого сечения, — соотношение второго и третьего этапов.

Завершение второго этапа в пяти примерах из шести (кроме Трех русских песен) основано на материале стилизованных автоцитат из музыки «русского периода» (дополненном в ряде случаев аллюзиями русской и европейской старины) и имеет свою стабильную лейттональность **ре-бемоль мажор**. Данная тональность становится стабильным символом соответствующей сферы.

Финальный раздел во всех без исключения примерах основан на синтезе современного и средневекового материалов и имеет демонический характер, подчеркнутый в ряде случаев программными знаками (например, двенадцать ударов колокола в «Симфонических танцах»). «Злые» финалы — характерная черта именно позднего цикла¹.

Таким образом, **соотношение второго и третьего разделов символически оформлено как соотношение прошлого и настоящего**, где прошлое предстает как безвозвратно ушедший идеал, а настоящее демонизируется и мифологизируется.

В самом общем плане драматургия поздних циклов предстает как триада **экспонирование конфликта — субъективная реакция — мистическая изнанка** (таблица 2). Первый этап — обозначение конфликта — задействует все элементы историко-художественной перспективы. Второй этап — субъективная реакция на конфликт — имеет образную динамику, полюсы которой обозначены двумя разными характеристиками: от страдания, связанного с *материалом настоящего*, — к просветлению, связанному с *материалом прошлого*. Третий этап соединяет воедино образ настоящего с древними мифологическими архетипами, укорененными в средневековом литургическом материале.

Итак, перед нами обобщенная модель некоего процесса или пути, который характеризуется подведением итогов и взглядом назад

¹ Среди циклов, созданных до 1917 г., есть примеры драматического финала с траурной кодой (Трио ор. 9, Первая Симфония ор. 13), траурного финала с катарсической кодой («Колокола» ор. 35), однако наиболее близким прототипом в этом отношении можно считать Первую сонату ор. 28, где финал посвящен характеристике Мефистофеля.

перед решающим последним этапом, тождественным абсолютному отрицанию или смерти. Этапы этого процесса были метафорически оформлены в программных подзаголовках частей «Симфонических танцев», впоследствии снятых автором: «День», «Сумерки», «Полночь». Первый этап, как данность, может иметь различный характер (подчеркивание различных аспектов данности); второй этап имеет субъективно-рефлексивный характер, однако в итоге рефлексии обретается некая истина-сверхценность, укорененная в прошлом; третий этап служит одновременно характеристикой и современности, и причастности ее к некоему предвечному, мистически-роковому ходу вещей. Современный материал приобретает здесь отрицательную семантику, воплощенную в банальности шлягера и в агрессивности авангардной токкатности.

Ассоциативный круг такой модели весьма обширен. Здесь можно усмотреть автобиографические мотивы, связанные с эмиграцией Рахманинова (сакрализация прошлого и демонизация чужбины). Характерно высказывание Рахманинова из интервью 1934 года: «Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, не остается желания творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний» [118, с. 131].

В этом высказывании — несколько существенных моментов, резонирующих с основными качествами поздней рахманиновской драматургии: рефлексивно-покаянный тон, соответствующий образности второго этапа циклов («Сумерки»); характеристика прошлого как «нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний», то есть качества, вынесенного за скобки процесса, не имеющего продуктивного влияния на настоящее. Именно такое отношение прошлого и настоящего воплощено в переходе от ре-бемоль-мажорных эпизодов к финалам поздних циклов: Рахманинов демонстративно подчеркивает принадлежность этих этапов разным измерениям бытия посредством намеренного разрыва формообразующих, тональных, интонационных, стилевых, жанровых и образных связей между ними.

Такая драматургия служит и некой моделью человеческой жизни, в особенности — характеристикой ее последнего этапа, где прошлое представляется средоточием ценностей, а настоящее проходит под знаком близкой смерти. В этом отношении характерно трагико-философское осмысление личного пути, подводящего к великому испытанию — смерти, трактовка прошлого — багажа «нетревожимых воспоминаний» — как знака личностной самоидентификации, «оправдания Я», и отъединение его от мирового процесса в отдельное измерение.

Однако ассоциативный круг драматургии позднего Рахманинова представляется более обширным. Связь с комплексом религиозно-философских и мифопоэтических представлений, закрепленная в средневековом литургическом материале, очерчивает в данной темпоральной модели новое измерение, придает ей историческую глубину и многомерность.

Весь данный материал находится в тесной интонационной и семантической связи с цитатами из православной и западной литургии, тематика которых связана со смертью, Страшным судом и Возмездием за грехи. Эсхатологическая тематика отсылает нас к христианской модели времени, направленного к концу времен. Вместе с тем комплекс «сакральное-профанное» несет семантику отрицательного, враждебного, деструктивного начала. Светлое начало (Des-dur, «Прошное», «Воспоминание») оказывается вынесенным за скобки процесса, а «злой» финал становится одновременно и Настоящим, и Концом. Финал позднерахманиновских циклов амбивалентен: это и зло, и высшее сакральное начало; и низменное, и возвышенное, и повседневное, и вневременное одновременно.

Такая парадоксальная ситуация приобретает смысл в контексте христианских эсхатологических представлений. Христианские представления о зле амбивалентны: зло — это и деструктивное, противное Господней воле начало, но — также и испытание, инструмент Божьей кары. Конец времен — Божий гнев, и времена Страшного суда отмечены, согласно Апокалипсису, разгулом зла, который предопределен предвечным сакральным началом, связывающим «холод и мрак» последних дней с Божьим промыслом.

Отсюда — амбивалентность сакрального-профанного в характеристике современности, приобретающей значение Последних дней, отсюда же — ее негативность и демонизация. Финал позднерахманиновского цикла — это финал финалов: **завершение художественного целого здесь равносильно завершению «вообще»**, ибо семантика данного финала тождественна отрицанию и разрушению всей созданной реальности данного цикла.

В этом контексте страдальческая лирика второго этапа приобретает значение личного искупления, а «нетревожимые воспоминания» ре-бемоль-мажорной сферы — личного оправдания и очищения, отъединения от безумного мира, обреченного на Страшный суд. Личный путь субъекта позднерахманиновской драматургии, таким образом, приобретает значение пути от «Я в мире» (греховное, конфликтное начало) через «Я — часть мира» (страдание/искупление) — к «Я — вне мира» (очищение/прощение + проклятие миру).

Такая интерпретация объясняет стилевые и семантические парадоксы позднего Рахманинова и представляет драматургию поздних циклов как **христианско-мифопоэтическую модель времени, направленного из прошлого — к концу времен**. Темпоральное измерение такого континуума становится моделью некоего решающего, переломного момента временного пути. В *личном, субъективном* контексте такой момент вызывает ассоциации с приближением к «событию событий» — смерти; в *сверхличном, объективно-историческом* измерении — с приближением к «смерти мира» — Апокалипсису.

Таким образом, драматургическая идея поздних циклов Рахманинова может быть трактована как **модель исторического пути — музыкального пространства-времени, увиденного и осмысленного с позиции предфинального этапа**.

Прототипом такой драматургии является симфоническая поэма Рахманинова «Колокола». Именно там была разработана ее главная особенность — хронологическое моделирование, воплощенное в частях — символических этапах человеческой жизни и мировых процессов — Юность, Зрелость, Старость, Смерть (сравним с подзаголовками частей «Симфонических танцев»: «День», «Сумерки», «Полночь»)¹. Кроме того, в «Колоколах» было оформлено семантическое соотношение макроуровня (драматургия) и микроуровня (мотивная символика). Поздние циклы Рахманинова представляют собой переосмысление принципов «Колоколов» и развитие их в индивидуальную, стабильную драматургическую систему.

¹ Подробнее о «Колоколах» — см. нашу работу «Поэма „Колокола“ Рахманинова как мифопоэтическая модель мироздания» [86].

ЧАСТЬ 3

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ПОЗДНЕГО РАХМАНИНОВА

Художественный мир позднего Рахманинова не изучен, не постигнут в той мере, какой требует его масштаб и значение. Изучение его осложнялось как обстоятельствами, изложенными в истории вопроса, так и некоторыми собственными качествами: обманчивая традиционность, «наивность», очевидность многих приемов, сокрытие основного смыслового ряда в шифр, требующий «посвящения», парадоксальность образных сочетаний не складывались в логичную целостность в системе координат любой из музыкальных традиций первой половины XX века.

Мир позднего Рахманинова не вписывался во «всеобщие» схемы: ни в авангардистскую, ни в неоклассическую, ни в традиционалистскую, ни даже — в собственную рахманиновскую: оценка позднего стиля по критериям «русского» Рахманинова озадачивала несоответствием всех основных параметров (или тех, которые казались основными) прежним критериям. Поздний стиль требовал признания его сугубо индивидуальным, единичным, в конечном счете — исключительным явлением. Линии родства и связей обозначались лишь при отсчете мерок позднего стиля не извне, а изнутри него.

Однако внутренние связи, соединяющие мир позднего Рахманинова не только с художественным контекстом эпохи, но и с самыми глубинными течениями культурных процессов XX века, проявились в позднем цикле в некоторых аспектах существеннее, чем в других музыкальных явлениях эпохи. Возможно, мир позднего Рахманинова ближе открытиям иных духовных сфер своего времени — литературной и философской, а также музыкальному мышлению более позднего времени, чем контексту музыкальных традиций 1920—1940-х гг. в их конкретных проявлениях.

Мир позднего Рахманинова — мир рефлексивного художника XX века. Под рефлексией подразумевается «внутренняя речь автора о мире и о себе, структурированная в художественном мире музыки и зафиксированная в музыкальном тексте (в соответствующей системе знаков) [159, с. 17]. Л. Шаповалова предложила классификацию признаков «рефлексивного сюжета и рефлексивного образа» в музыке:

1. Образ размышления как монологическое высказывание «от первого лица» — репрезента «Я-образа» (на этапе экспозиции).

2. Жанровая установка на исповедальность, интроспекцию и «внутреннюю речь».

3. «Отпечаток» всех этих свойств на характере медитативного тематизма с высокой степенью эмоционального накала «проговаривания» себя.

4. Наличие в экспозиции рефлексивного образа темы-двойника, выдержанной в том же жанровом ключе и в той же тональности, что выстраивает драматургический сюжет по принципу **парности** (в отличие от сонатной антитезисности) и объясняет двоемирие рефлексивной драматургии через единство планов психологического и онтологического бытия субъекта музыки («Я-образа»).

5. На этапе экспозиции происходит не столько узнавание образа автора как *субъекта рефлексии* («Я-образ»), сколько обнаружение характера его взаимоотношений, типов и способов общения: «Я — МИР», «Я = Я», «Я — не-Я» [159, с. 106–107]

Перечисленные признаки «подходят» на первый взгляд не столько позднему, сколько «русскому» стилю Рахманинова, что в целом совпадает с основной интенцией категории «музыкальной рефлексии» у Шаповаловой, направленной преимущественно на лирико-субъективную образную сферу и тем самым — на романтическую и пред-/постромантическую парадигму художественного высказывания. В самом деле, монологичность «от первого лица», «внутренняя речь» заместились в позднем стиле театральностью, опосредованием, остранением, а «медитативный тематизм» уступил приоритет моторно-кинетическому.

Однако специфика мира позднего Рахманинова такова, что иерархическая целостность замещается в нем парадоксальной множественностью альтернативных «сюжетов», которую мы подробно рассмотрим ниже. И на «внутреннем» уровне, оттесненном «внешними» сюжетами — токкатностью и театральностью — в «подвалы» художественного здания, данная классификация во многом оказывается актуальной. Имеется в виду прежде всего второй этап рахманиновской драматургии — «Сумерки», а также — запятанные глубоко в тайники рефлексирующего «Я» «нетревожимые воспоминания» «ребемоль-мажорной» сферы. В этом — уникальная специфика художественного мира Рахманинова: его рефлексивность оказывается вовлеченной в игру, в мифотворчество, оказывается не высшим/конечным, а равноправно-альтернативным уровнем художественного здания. В совокупной целостности художественных средств рефлексивность Рахманинова, его музыкальное «Я» тождественно не «режиссеру»,

а одному из «актеров» единой драмы-мистерии, разыгрываемой в каждом из его поздних циклов.

Рассмотрению «сюжета» этой мистерии (на основе анализа трех уровней рахманиновской символики, проведенного во второй части исследования) и посвящена третья часть.

3.1. Осмысление символического контекста поздних циклов Рахманинова

3.1.1. Скрытая программность поздних циклов

Итак, на основе анализа, проделанного во второй части, мы очертили ряд важнейших смысловых факторов поздних циклов Рахманинова, позволяющих реконструировать метамузыкальный уровень их замысла.

Здесь исследователя ждет коварная «ловушка». Взгляд «извне» на символичность, аллюзийность, суггестивность музыки Рахманинова провоцирует на выход в заведомо упрощенную, однозначную плоскость — в сферу попыток конкретно-программных толкований. Между тем мифопоэтическая «реальность» не поддается однозначной причинно-следственной объективации и верификации.

Э. Кассирер во втором томе «Философии символических форм», посвященном мифопоэтике, отмечал: «Это своеобразное взаимодействие, эту индифферентность всех ступеней объективации, различаемых эмпирическим мышлением и критическим разумом, всегда следует иметь в виду тому, кто стремится не рассматривать содержание мифологического сознания извне, а понять его изнутри. Мы привыкли воспринимать это содержание как „символическое“ постольку, поскольку за ним стремятся отыскать иной, скрытый смысл, к которому символы опосредованно отсылают. Миф становится при таком подходе мистерией: его подлинное значение и его подлинная глубина заключаются не в том, что он выражает своими собственными фигурами, а в том, что он скрывает. То есть мифологическое сознание, подобно шифрованному письму, понятно только тому, кто обладает необходимым для этого ключом, — т. е. тому, для кого особые содержательные элементы этого сознания в сущности не более чем конвенциональные знаки для „иного“, в них самих не содержащегося» [64, с. 52].

Цитированный отрывок с исчерпывающей ясностью характеризует специфику данной ситуации и исследовательского подхода, требуемого ею. «Ключ», необходимый для понимания «шифрованного письма» «изнутри» (жанрово-стилевая и интертекстуальная

конкретика музыки Рахманинова), позволяет определить его «иное» (метамузыкальный контекст), не поддаваясь на провокацию объективирования «его собственных фигур» «**извне**» (наделения конкретных элементов текста конечным значением)¹.

В каком отношении здесь можно говорить о **программности**? В буквальном смысле программны только три из шести поздних циклов — Три русские песни (постольку, поскольку «программна» любая музыка с вербальным текстом), Рапсодия на тему Паганини (авторской программой служит либретто балета «Паганини») и «Симфонические танцы» (программой служат подзаголовки частей «День», «Сумерки», «Полночь», впоследствии снятые автором). И то — в каждом из указанных случаев программа представляет собой не «расшифровку» смысла, а напротив — аллюзию, шифр, равноправный фактор в системе музыкальных отсылок-символов, и является лишь одним из «тайных знаков», указующих на подлинный смысл, подлинную программу.

О традиционной программности здесь говорить нельзя даже в случаях наличия литературного сюжета (Рапсодия на тему Паганини, см. Приложение 4). Соответственно, степень образной конкретики будет, за единичными исключениями (вроде двенадцати ударов колокола в финале «Симфонических танцев»), предельно вариативной. Ничего похожего на единую, квазилитературную фабульную логику в поздних циклах мы не найдем: каждое явление-значение двойится, множится, расщепляясь на амбивалентные смысловые уровни; все смыслы, преследуемые в попытке «раскрыть тайну» поздних циклов — мобильны, переменчивы, в конечном итоге — субъективны.

В вопросе определения программности поздних циклов Рахманинова исследователь подводит традиционное убеждение в том, что в отдельном произведении **программа должна быть одна**.

Бесспорно, программа должна иметь некий доминирующий уровень измерения (как правило, линейно-литературный), организующий всю логику повествования и выступающий точкой смыслового отсчета, «нулевой отметкой» на интерпретационной шкале. В большинстве примеров программной музыки этот уровень может быть сформулирован в целостной литературной форме. Например, в Третьей симфонии Малера такой отметкой выступает идея последовательного восхождения от косной материи к вершинам чистого духа, в «Карнавале» Шумана — идея воображаемого сплочения всех

¹ Системным подходом и чутким отношением к рахманиновской мифопоэтике примечательны работы В. Бекетовой «Сергей Рахманинов: на грани миров (личность как символ культурного цикла)» [13] и Е. Вартановой «Мифопоэтические аспекты симфонизма С. В. Рахманинова» [32].

(реальных и мнимых) поборников Подлинного Творчества и их триумф над рутиной в форме веселой карнавальной феерии, в Четырнадцатой симфонии Шостаковича — идея экзистенциального переживания человеческой смерти, — не говоря о произведениях, имеющих подробно выписанный линейный «сценарий» («Поэма экстаза» Скрябина). Этот «командный уровень», организующий все здание ассоциаций и контекстов, собственно, и считается программой в строгом смысле слова.

Сама идея множественности, альтернативности противоположна, казалось бы, сути музыкальной программности. Но так ли это? Обязательно ли «точка отсчета» смыслов должна лежать в нарративной плоскости? Отчего уровень, организующий всю логику программы, не может лежать в сфере «несказанного» — в сфере «вещей в себе», архетипов и мифологем? Ответвления этой логики — ассоциативные цепочки — должны иметь выход на вербальный уровень, иначе программа не будет программой, — но центр, идея, организующая всю их множественность, может испаряться из слов, как испаряется из них сама музыка.

Все альтернативные программы поздних циклов, растущие из различных (порой полярных) смысловых отсылок — разные ответвления одного дерева, ствол которого не поддается вербальной фиксации. Программа — в привычном понимании этого слова, сформированном романтической традицией, — здесь подменяется суггестией, намеком на программу, существование которой не вызывает сомнений, но едва ли может быть определено и доказано.

Специфику программности поздних циклов прекрасно определяют слова «смысловая полифония». Например, семиосфера финала «Симфонических танцев» организована по принципу, сходному с организацией пространства романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Подобно тому, как действие романа проходит одновременно в трех параллельных, альтернативных реальностях — мистическом измерении-вне-времени-и-пространства, древней Иудее и современной Москве, причем организующей реальностью выступает именно мистическая, «сюр-реальная» реальность, — так и пространство финала «Танцев» одновременно совмещает в себе три альтернативных программных «реальности», укорененных в жанрово-стилевых отсылках: сатанинский шабаш, Древнюю Русь и современный мегаполис, причем организующей реальностью выступает опять-таки «реальность» мистическая (шабаш/конец света/возмездие). «Симфонические танцы» и «Мастер и Маргарита», работа над которыми была завершена одновременно — в 1940 году, были одними из первых

сигналов нового мышления, нового отношения искусства/реальности, где на смену центричности пришла альтернативность.

Поздний цикл Рахманинова — загадка, заданная не ради изыскания отгадки, а для очерчивания некоего смыслового поля и парадоксального его утверждения через демонстрацию амбивалентного сочетания-единства полюсов. Загадочность и парадоксальность — в корне образной системы, определяющей мир позднего Рахманинова. Поздний цикл Рахманинова — риторический вопрос, в самой постановке которого кроется ответ.

Не нужно стремиться примирить противоречия поздних циклов в поисках синтезирующей их программы: само их наличие, их обозначение в тексте — уже есть программа. Мы не осмыслим программность поздних циклов, если будем исходить в нашем понимании программности из постулата единственности и одноуровневости возможной программы. В этом случае рахманиновские циклы предстанут перед нами произвольными, разорванными совокупностями образов и намеков на неожиданные, непредсказуемые смыслы, — между тем как анализ показал внятную (хотя и сложную) логику организации этих смыслов.

Программность поздних циклов многоуровнева и альтернативна, причем альтернативность не сводится к необъятному пространству неизбежной вариативности субъективных интерпретаций, а ограничена осмысленными авторскими рамками-знаками, вмещающими в себя противоположные явления, которые в синтезе нужно считать **единой, целостной амбивалентной программой**.

Идентификатором этой программы выступает, с одной стороны, мотивная и стилевая символика (микроуровень смысла); с другой стороны — драматургия (макроуровень смысла). Сочетание этих параметров и позволяет восстановить рамки поля метамузыкальных значений, определяемого как «программа».

В некотором смысле **все поздние циклы Рахманинова имеют одну программу** — постольку, поскольку можно говорить о беспрецедентном единстве драматургической идеи. В этом отношении каждый новый поздний цикл — новая попытка воплощения все той же идеи. Каждый отдельный ее случай, однако, представляет собой индивидуальную вариацию.

Какого же рода эта программа?

Она не литературна — логику ее развертывания нельзя отождествить с вербальной логикой; она не нарративна — логика ее повествования не стремится быть «похожей» на поступательный причинно-следственный ход вещей «первой реальности»; она не линейна —

музыкальные «тайные знаки» отсылают нас в единовременный момент не к одному значению, а сразу ко многим — противоположным.

Однако нельзя сказать, что программой поздних циклов служат некие отвлеченные идеи, равно как речь не идет и только об эмоциональном контексте музыки, который Чайковский считал (в рамках романтической парадигмы личностного самовыражения) подлинной программностью. Программа поздних циклов конкретно-метафорична, *метамузыкальные образы играют в них роль, равную с музыкальными.*

Программой поздних циклов выступает философская идея, укорененная в мифопоэтическом контексте. Миф создает множество альтернативных символических уровней воплощения все той же идеи — **альтернативных сюжетов**, моделей этой идеи, выполненных в различном ассоциативном материале.

«Рефлексия, если она владеет всей полнотой, ценностями человеческой жизни, есть способ духовного ее удвоения — духовное зрение (зеркало). <...> Отсюда момент автобиографичности, в равной и весьма сильной степени свойственный рефлексирующим художникам» [159, с. 107]. Поэтому первый из таких сюжетов — автобиографический.

3.1.2. «Я», «Не-Я» и «Сверх-Я» в образной системе позднего стиля: автобиографический контекст поздних циклов Рахманинова

Автобиографичность — одно из определяющих свойств поэтики Рахманинова. В этом свойстве на первый взгляд можно усмотреть родство с искусством романтизма и его парадигмой личностного самовыражения: художественно преображенное «Я» — центр романтической вселенной. Однако если композитор-романтик выражает себя через непосредственно-интонационный ряд (а его «Я» тождественно переживанию «здесь и сейчас» — «психологизму», «диалектике души»), то Рахманинов — условно, опосредованно, через символ.

Основной уровень воплощения художественно преображенного «Я» у позднего Рахманинова — **символическое моделирование себя и своей жизни в форме мифа**, символ взамен «излияния чувств», миф взамен монолога. Рахманинов не передает миру «правду о себе» — исповедь, выраженную «от первого лица», — он создает миф, предание о себе, моделирует свою жизнь и судьбу. **Миф о себе, своем времени и своей судьбе** — формула рахманиновской автобиографичности.

Такая исповедь — в форме заведомой «сказки-лжи» — открывает потаенные глубины «Я», воплощенные в метафорах-мифологемах, с онтологической глубиной, неведомой непосредственному самовыражению. Соответственно, художественное «Я» автора мы будем именовать не лирическим героем, не субъектом, а **автором-мифотворцем**.

Автобиографичность Рахманинова можно сравнить с тремя жизнеописаниями Кнехта из романа «Игра в бисер» Г. Гессе, если представить себе одновременное сочетание всех трех альтернативных мифов о себе.

Стержень, корень такого мифа, его сюжет¹ и программа — «сценарий жизни», который мы назовем, вслед за установившейся традицией, *судьбой* (не в романтическом значении рока, фатума, как у Вагнера или Чайковского, а в философском значении некой осмысленной жизненной максимы, имеющей внеличную природу, некой целевой жизненной логики высшего порядка). «Судьба» — мифологема жизни Рахманинова, воплощенная в его творчестве.

Связь слова «судьба» с именем Рахманинова неслучайна: во всем творчестве Рахманинова прослушивается модель некой общей логики, явленной в различных формах. В особенности это касается позднего стиля с его единой драматургической идеей — *моделью «судьбы»*.

В этом отношении **всякий элемент мотивной системы Рахманинова является «темой судьбы»**, поскольку каждый из них участвует в символическом моделировании «судьбы» — логики мифа о себе — музыкальными средствами. Некого статичного, стабильного риторического «лейтмотива судьбы», по нашему мнению, не существует — слишком общий, глобальный характер имеет данное начало.

Рахманиновский миф о себе имеет **целевой, телеологический характер**: его разворачивание предопределено неизбежным итогом. Речь идет не о предзаданности любого художественного замысла, организованного в согласии с предварительной идеей, а о *художественно-символическом моделировании предопределения*.

Здесь кроется сущность рахманиновской автоцитатности. Эта система есть **основной материал и средство символического моделирования своей жизни** — авто-мифотворчества. Опираясь скрытыми аллюзиями мотивного сходства, Рахманинов создает эффект тайной связи этапов собственной жизни, эффект тайной логики высшего порядка — *судьбы*. Значение этих аллюзий разнородно:

¹ Слово «сюжет» используется в расширенном понимании — как осмысленный, логичный алгоритм разворачивания событий во времени.

от роли создания скрытого «эффекта дежа вю» — до конкретных событийных знаков.

С помощью системы автоцитатности Рахманинов «присваивает» все, что присутствует в необъятном пространстве его творчества, включая стилистически чужеродный материал (джаз, авангард и т. д.) и цитаты из «чужой» музыки. Любой материал, вне зависимости от происхождения, оказывается встроен в систему автоцитатности: *«все — Я, все — обо мне, все — часть мифа о моей судьбе».*

«Моделью судьбы» выступает **драматургическая идея** позднего цикла. Для определения основных ее «действующих лиц» — символов-персонификаций, означенных стилевой семантикой, воспользуемся терминами-метафорами **«Я»**, **«Не-Я»**, **«Сверх-Я»** (по условной аналогии с терминами фрейдизма «Эго», «Ид», «Супер-Эго»).

Суть «Я», его ядро воплощается в ретроспективном материале «русского» стиля Рахманинова («ре-бемоль-мажорная» сфера: пятнадцатая вариация цикла на тему Корелли, восемнадцатая вариация Рапсодии на тему Паганини и т. д.). «Не-я» — «чужая», внешняя сфера — представлена моделями джаза, авангарда и виртуозного китча. «Сверх-Я» воплощено в сакральной сфере.

Однако ни о каком открытом, прямом противопоставлении, а тем более — борьбе, конфликте разных начал, традиционном для симфонической драматургии, речь не идет. Отношения этих начал сложны и парадоксальны.

«Сверх-Я» проникает в «Не-я», образуя амбивалентное единство сакрального и профанного, выражая укорененность трансцендентного в обыденном, вечного — в преходящем, «всегда» — в «сегодня». Чистое «Я» оказывается вынесенным в прошлое, за скобки «сегодня». «Не-Я» **«присваивается»** без замены своего отрицательного аксиологического знака и становится тем самым второй, «ущербной», «греховной» ипостасью «Я» — «и это тоже Я» (лирические эпизоды, основанные на эстрадном материале — 12 и 16 вариации Рапсодии, вторая часть «Симфонических танцев» и т. д.).

«Я» оказывается качеством, аксиологически двойственным: «Я-чистое» («вчера») противопоставляется «Я-греховному» («сегодня»). Автор-мифотворец идентифицирует себя с Возвышенным и себя же — с Низменным. Всеуничтожающая самоирония автора-мифотворца не знает пределов, не останавливается перед кощунством и сатаническими аллюзиями (Рапсодия, «Симфонические танцы»), вновь вызывая ассоциации с духовными безднами мира Достоевского. В этом отношении очень характерен фрагмент авторского сюжета балета «Паганини»: «Мне кажется, что в конце пьесы некоторые персонажи

должны походить карикатурно, непременно карикатурно, на самого Паганини. И они должны здесь быть со скрипками, еще более фантастично-уродливыми» [120, с. 114]. Идентификация «Я» со злом эквивалентна в данном случае некоему условному абсолютному пределу духовного падения, выраженному в максиме Достоевского «дальше некуда идти». Абсолютизм, максимализм личного духовного опыта — характерно русские качества поэтики Рахманинова.

Причина такой ситуации укоренена в сюжете мифа о своей судьбе; эта причина выступает главным экзистенциальным, символическим и философским событием данного мифа. Обозначим ее условно как **отъезд**.

Связь поэтики позднего Рахманинова с фактом его эмиграции давно уже зафиксирована как в исследованиях [139, с. 249-55], так и на уровне обиходного восприятия, однако она зачастую истолковывается прямолинейно — в духе «тоски по Родине, выраженной в звуках». Между тем мотив отъезда в рахманиновском творчестве включен в сложную систему мифопоэтических аллюзий, корни которых тянутся в до-эмиграционный период.

Здесь нужно отметить один из важнейших факторов отличия позднего периода. В до-эмигрантский период одна из основных мифологем рахманиновского творчества была связана с *грядущей катастрофой*. К этой сфере прикреплен ряд формул-автоцитат, рассмотренных нами в соответствующем разделе. В позднем творчестве **мифологема катастрофы переосмысливается в мифологему отъезда**, сохраняя связь с указанным рядом символических формул. Отсюда — «эффект предвидения», «пророчества», закрепленный в мотивной связи разных произведений Рахманинова.

Уточним: речь не идет о некоем линейном сюжете отъезда, «рассказанном» в музыке; также бессмысленно искать в поздних циклах «лейтмотив отъезда» (равно как и «тему судьбы»). Речь идет о драматургическом факторе, определившем соотношение элементов музыкального пространства-времени, закрепленное в драматургической модели позднего Рахманинова: русское прошлое, западное настоящее; русское «Я-чистое», западное «Я-греховное».

Отъезд — событие, вынесенное за скобки мифа поздних циклов: оно уже свершилось, и все повествование мифа приобретает поэтому характер «пост-». Отъезд в данном случае выступает мифологемой катастрофы, смерти, конца (света). **Миф позднего Рахманинова — посткатастрофичен; каждый поздний цикл — постфактум конца.** Рахманинов осмысляет собственный отъезд как событие вселенского значения, определившее специфику бытия и собственного статуса в нем.

Отъезд — фактор, определивший трагизм позднерахманиновского мира: бытие — «сейчас» — стало инобытием — *заброшенностью на чужбину*; подлинное бытие превратилось в «нетревожимые воспоминания» — в «тогда», в «когда-то». После конца — не-жизнь, нежить, анти-бытие; чужбина приравнивается к небытию. Отсюда — пандемонизм позднего цикла.

С отъездом (смертью, концом) связан мотив вины. Идентификация «Я» со злом — следствие отъезда. «Я-чистое» связано с «тогда», «когда-то», а нынешнее «Я» опорочено отъездом — духовной смертью. Роковая и неизбежная связь «Я» с небытием пост-отъезда — источник неизбежного трагизма поздних циклов. Характерный пример символического моделирования мотива вины — финал Трех русских песен («Белилицы-румяницы»), где «невиновность» героини, постулируемая в тексте («я ж не знаю и не ведаю, за что»), «опровергается» музыкальным комментарием к фразе «супротиву холостого сидела, холостому стакан меду поднесла» — надрывной «цыганской» фразой скрипки соло (аллюзия «запретного» наслаждения).

Но главная форма воплощения мотива вины — стилевая семантика: лирика позднего цикла связана с современным профанным («бездуховным», «неживым») материалом, «Я» — с «Не-Я», приобретающим пандемоническую окраску. «Не-Я», рахманиновское «сегодня» — беснование, нежить, небытие.

Здесь актуализируется «фаустовский» мотив продажи души дьяволу [54, с. 84-86], отождествляемый в конечном итоге с отъездом. **Сатанические аллюзии** акцентируются Рахманиновым в поздних циклах с беспрецедентным постоянством самобичевания. Этот мотив воплотился в каждом из поздних циклов, проявляясь всякий раз в указующих знаках (например, двенадцать ударов колокола в финале «Симфонических танцев» — аллегория шабаша), а также в «ответвлении» позднерахманиновского мифа — «легенде о Паганини» (см. Приложение 4).

Центральный мотив рахманиновской программы Рапсодии — продажа Паганини своей души дьяволу в обмен на дар виртуоза. Сделка с дьяволом и виртуозность оказываются двумя сторонами одной медали; история Паганини превращается в одну из мифологем отъезда, восходящую к автобиографическому прототипу эмиграции и последующего концертирования как греха обмена Родины и дара творчества («души») на роль виртуоза — угодника массам («бесам»).

В Рапсодии на тему Паганини мотив личной греховности непосредственно связывается с мотивом виртуозности, концертирования, насыщается подспудной семантикой вины отказа от творчества и ориентации на массовые вкусы. Обратная сторона этого мотива —

насмешливая эстрадная эффектность Рапсодии, рассчитанная на приятие некой частью «массовой» публики ее за «чистую монету»¹.

«Фаустовская» мифологема сделки с дьяволом в обмен на некое беспрецедентное знание или дар у позднего Рахманинова иронически снижается, поскольку «дар» оказывается связан с Низменным — с китчем. В «достоевском» пафосе обнажения темных глубин «Я», в мифотворчестве собственного бессознательного Рахманинов перекликается со многими явлениями культуры XX века — с исповедальностью сартровских «Слов», юродством поэмы «Москва-Петушки» В. Ерофеева, публичным моделированием темной изнанки собственного «Я» в фильме Феллини «8 ½».

С мотивами вины и сделки с дьяволом связан мотив Возмездия, личного искупления и очищения через страдание. Поле действия этой мифологемы образовано векторами *Dies Irae* и «ре-бемоль-мажорной» сферы.

Dies Irae — «Сверх-Я», как писалось выше, предстает в амбивалентном облике: как беснование, зло, но зло наказующее, карающее, в конечном, высшем измерении — справедливое. *Dies Irae* — катализатор личного покаяния и спасения. «Ре-бемоль-мажорная» сфера предстает всякий раз итогом страдания («Я» = «Не-я»), обретением, высшей точкой духовного пути.

Ключевой момент драматургической идеи позднего цикла, рассмотренный в соответствующем разделе второй части, и заключается в обретении прощения, предстающего, однако, в лике Прошлого. Чистота позднерахманиновского прощения специфична: это чистота потерянного рая, чистота мира-вне-сегодня; само прощение предстает как возврат к прошлому, дарованная возможность «начать все сначала», «будто бы не было вины». Здесь вновь будет уместна параллель с романом Булгакова «Мастер и Маргарита» — с прощением Мастера и Понтия Пилата, виновных в «трусости», и возвратом Пилата к прошлому — к разговору с Иешуа, в котором «что-то было недоговорено».

Поэтому «ре-бемоль-мажорная» музыка остается замкнутой-в-себе сферой. Это постулирование ценности «Я», оправдание личного существования — бессмертие. Недаром в четырех из шести циклов «ре-бемоль-мажорная» сфера — момент первого и единственного появления кантиленой мелодии широкого дыхания в духе «до-отъездного» Рахманинова: по словам автора, «мелодия — это музыка,

¹ Расчет оправдывается: сложнейшая мифопоэтическая и философская конструкция бытует в пианистическом обиходе в качестве эффектной концертной пьесы. Эффектность — не внешняя сторона Рапсодии, а одна из плоскостей ее бытия, актуальная в построении философского целого.

главная основа всей музыки» [118, с. 71]. «Ре-бемоль-мажорная» сфера связана с мифологемой России — Родины, Дома, жизни, — в противовес остальному материалу, воплощающему чужбину, смерть, нежить.

Следующая за ней музыка — финал — представляет собой абсолютное отрицание: прощение получено, достигнута духовная стабильность — путем не победы зла, а абстрагирования от него в идеальную сферу прошлого, — и все, оставленное вне «Я», вновь обретенного, подвергается абсолютному проклятию и осмеянию.

Этот мотив уже не поддается рассмотрению в рамках «мифа о себе»: здесь мы выходим на макроуровень рахманиновской программы.

3.1.3. Род, Время, Человек в художественном пространстве музыки поздних произведений Рахманинова

Автобиографичность — лишь одно из измерений поэтики позднего цикла, вмещающей в себя микро- и макрозначения.

Ее макроизмерение сформировано тремя основными координатами — Род, Время, Человек, определяющими философский контекст скрытой программы позднего цикла.

Роль почвенного фактора в поэтике Рахманинова огромна. Этот фактор у Рахманинова *не тождественен романтической национальной самоидентификации* и воплощается на уровне определяющих свойств музыкального мышления и базовых архетипов индивидуальной мифопоэтики.

Основа музыкального мышления Рахманинова — мотивная система, восходящая к условным «формулам русскости» (праинтонациям русского мелоса, найденным в синтезе и синкретизе национальной интонационности) — уникальный пример синтеза новоевропейских структурных форм с вариантностью, восходящей к *архетипическому генокоду национальной традиции*. Очевидно, формы его воплощения не столько восприняты Рахманиновым из опыта своих старших коллег, сколько обретенны на основе личного интуитивного сродства с древними, сущностными архетипами этой традиции.

В поэтике Рахманинова исключительную роль играют архетипы преемственности, общности, Рода, архетипы коренного и сущностного. Поэтика Рахманинова в самом общем измерении восходит к базовой мифологеме Земли. Отсюда — особая роль традиции в мышлении Рахманинова, которое консервативно

в высшем, внеязыковом смысле — в значении обращенности не вовне, а вовнутрь традиции. Рахманинов не размыкает, а синтезирует традиции (тем самым модифицируя их на новом уровне).

Человек у Рахманинова укоренен в Роду; Род — высшая ценность поэтики Рахманинова. Понятие «Род» означает здесь некую естественную изначальную, синкретическую общность людей.

Род — фактор национальный; «родная» среда — Россия, Родина — Дом, залог естественной связи-единства человека с человеком и с Миром. Родина — главное звено в единой ассоциативной цепи земли, корней, роста, жизни, стабильности, единства, естественной синкретической связи.

Род — также и фактор общечеловеческий, исторический, философский. Род — Всеединство людей, гармония их существования, естественное бытие. Поэтика Рахманинова близка идеям Всеединства в русской философии начала XX века, в особенности — идеям С. Франка: «На свете нет ничего и не мыслимо ничего, что могло бы быть само по себе, без всякой связи с чем-либо иным. Бытие есть всеединство, в котором все частное есть и мыслимо именно и только через свою связь с чем-либо другим» [151].

Всеединство Рода в разные периоды творчества Рахманинова полагается различно: если во Втором и Третьем концертах оно было обретоно как итог усилия по преодолению отчуждения «Я» и слияния его в финальном апофеозе с «Мы», если в «Колоколах» оно изначально положено в амбивалентном тождестве «Я» и «Мы», Человека и Человечества, равноправном на протяжении всего цикла, — то в поздний период гармония «Мы» вынесена за скобки бытия цикла, предстающего как разрушение Всеединства, разобщение «Я» и «Мы», как отъединение «Я» от естественной среды — Рода, Родины — и заброшенность его в небытие.

Однако для Рахманинова, особенно для позднего, не существует «Человека вообще» и «Рода вообще»: Человек и Род задействованы в истории, поэтому воплощаются в конкретных темпоральных формах — традициях. **Традиция у Рахманинова — единая пространственно-временная характеристика Рода-во-времени и Человека-во-времени.**

Хронологические характеристики пронизывают все творчество Рахманинова. Время — главный фактор его символической драматургии. Историческая специфика Человека-во-времени определяет образную конкретику музыки Рахманинова. В до-эмигрантский период эта конкретика совпадала с «сегодня»; в поздний период метод стилевой семантики позволил **моделирование историко-хронологических характеристик в перспективе.**

В совокупности эти характеристики образуют модель исторического пространства, представляющую собой осмысление сущности каждого из временных этапов, а главным образом — осмысление философской сути «сегодня» — XX века — в контексте его духовно-исторических корней. **Осмысление специфики XX века — философская задача позднего цикла, историческое измерение — макроуровень его скрытой программы.**

Время в разных своих проявлениях предстает для Рахманинова в облике не абстрактных «летописных» начал, а конкретных духовных сущностей, имеющих свой оценочный знак. В целом модель истории XX века, тождественная драматургии позднего цикла, отличается внятной логикой, восходящей к христианской мифопоэтике: ее можно представить как *апокалипсическую*.

Прошлое в ней выступает в трех ипостасях: Прошлое «вообще» — русская и европейская старина, «мое Прошлое» — «ре-бемоль-мажорная» сфера и «предвечность» — сакральная сфера.

Род здесь предстает как утраченный, отождествляясь с Россией в единой мифологеме потерянного рая, вынесенной за скобки Настоящего. «Прошлое вообще», воплотившее прежнюю гармонию, предстает прошедшим навсегда и безвозвратно; «мое Прошлое» становится оправданием абсурда нынешнего существования; «предвечное» предстает как внеличная сила, управляющая миром из глубины веков по сей день.

Настоящее отделено от Прошлого символическим событием — Отъездом, слитым в единую мифологему с Катастрофой (Концом). Отъезд и Катастрофа (Конец) — соответственно автобиографическое и историческое, микро- и макроизмерения одного события, полагаемого причиной, началом Настоящего. Тем самым Настоящее в историческом измерении становится посткатастрофической эпохой, *инерцией истории*, «агонией мира» в ожидании конца концов.

Настоящее предстает как низменное, ущербное, подлежащее осмеянию (профанная сфера); как агрессивное, наступательное (токкатность); как ужасное, пугающее, мистическое (сакральная сфера). Настоящее становится антитезой Роду, утраченному в прошлом — чуже-**родной** средой; существование в настоящем характеризуется разорванностью, дисгармонией, абсурдом. Личность, персонифицированная в облике автора-мифотворца, заброшена в мир настоящего — мир инобытия.

Таким предстает облик XX века в модели музыкального пространства-времени у позднего Рахманинова. Эта философема, по сути, представляет собой музыкальную «реинкарнацию» экзистенциализма, примыкая к идеям М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра, А. Камю,

Л. Шестова: «Заброшенность предполагает, что мы сами выбираем наше бытие» (Ж.-П. Сартр) [130, с. 331].

Образуется ли в данной временной модели качество, семантически тождественное *Будущему*? Представление о Будущем основывается априори на представлении о бесконечности и разомкнутости развития; конечность и замкнутость предполагает превращение Будущего в продолжение Настоящего. **Рахманиновская модель истории конечна**: Отъезд-Катастрофа предстают в ней началом Конца, Настоящее — эпохой Последних Дней, Будущее замещено ожидаемым концом Конца.

Эта ситуация драматургически оформлена в соотношении «ре-бемоль-мажорной» сферы и финала поздних циклов: Прошлое отождествляется с Добром — оправданием собственного существования — и с Вечностью, вынесенной за скобки Настоящего; Вечность остается вечностью-вне-мира, «вещью в себе» — *личной Вечностью*. Личное бытие, личная Вселенная здесь противопоставляется «объективному» миру; уходя в собственную замкнутую Вечность, личность оставляет погибающий и беснующийся мир. Финальная характеристика этого отходящего и саморазрушающегося мира — проклятие. Автор-мифотворец, обретя личное спасение, безжалостен к покидаемому миру.

Такая историческая модель близка христианским представлениям о Конце Света. Современность в ней уподобляется Апокалипсису; **XX век в мифопоэтической модели музыкального пространства-времени позднего Рахманинова предстает в облике мифологемы Конца Света**.

Такая модель также близка исторической концепции, сложившейся позднее, во второй половине XX века. Это характерная для постмодерна концепция **постистории**, в которой «предчувствия будущего, катастрофического или спасительного, заместились ощущениями конца» [108, с. 775]. Катастрофа у Рахманинова вынесена в Прошлое, и Настоящее тем самым обречено на конец.

Человек в мире позднего Рахманинова характеризуется разорванностью полярных характеристик (сакральное-профанное), дисгармонией, противоречивостью. Человек — это и «Я», и «Не-Я» — «Они», масса, толпа. Мир, в который заброшен человек, — враждебен, но и нелеп, смешон, жалок. Смешны не только «Они» — смешон и «Я», поскольку «Они» — это тоже часть «Я».

Облик Человека в позднем цикле исключительно сложен, поскольку Человек дан не в определяющих тенденциях, а в противоречиях: он и жалок, и велик, он подвержен осмеянию и проклятию, но он же — роковым образом связан с «Я», потому что

всякий Человек — это тоже «Я». Автор-мифотворец идентифицирует себя с толпой, и на сей раз ему не хватает сострадания очистить «прокаженного» и увидеть человеческое во всяком человеке: он сам становится «прокаженным» и молит о прощении.

Облик Человека в позднем цикле деромантизирован, очищен от всего, что в контексте XX века стало иллюзией. Человек позднего Рахманинова специфичен для XX века — это Человек-во-времени. С ним связаны базовые мифологемы позднего стиля Рахманинова: Время и Память.

3.2. Остранение как художественный метод творчества позднего Рахманинова

3.2.1. Гротеск в искусстве XX века

Форму художественного мышления, которая стала доминантой искусства XX века, в частности — музыкального, принято обозначать словом «гротеск». Именно так характеризуют основные, сущностные свойства искусства Кафки, Набокова, Хармса, Пикассо, Шагала, Малера, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Бартока и многих других художников. Это слово употребляется также в значении самой общей характеристики того нового в образном мышлении, что появилось в искусстве XX века в сравнении с художественными парадигмами прошлого. Например, в работе Б. Асафьева «Новая музыка» читаем: «...сразу же кидается в глаза главное свойство музыки, сочиняемой теперь на Западе. Свойство, которое трудно описать наглядно, но которое ощущается с несомненностью: несомненная зависимость настроений музыки и ее динамики, характера звукозаписи и движения звучащей ткани от всего строя современного европейского города и жути его улиц. <...> Преобладает беспокойство, трепет, неустойчивость состояний, а если внедряется созерцание, оно носит печать мрачного тягостного раздумья во всех тех случаях, когда его не рассеивает изящная стилизация. Надо всеми впечатлениями, однако, господствует гротеск, питаемый жуткой иронией» [6, с. 166].

Слово «гротеск» имеет чрезвычайно общую и многозначную семантику. На наш взгляд, данные явления в культуре XX века точнее обозначаются термином «**остранение**», введенным теоретиком литературы В. Шкловским в 1920-е гг. «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием „остранения“ вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как

воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продолжен; искусство есть способ пережить делание вещи» [162, с. 11–13].

М. Эпштейн сопоставляет категорию остранения с фрейдовским понятием «жуткого»: «В основе жуткого лежит эмоциональная трансмутация, какой-то внезапный сдвиг: доверие вдруг оборачивается страхом, спокойствие и уверенность — тревогой и смятением. <...> По разъяснению З. Фрейда, „жуткое — это та разновидность пугающего, которое имеет начало в давно известном, в издавна привычном“» [165, с. 353].

Далее слово «гротеск» будет фигурировать в нашем тексте в качестве *образной характеристики*, а слово «остранение» в контексте родственной категории «жуткого» — в качестве *характеристики творческого метода*.

К пангротескности музыки XX века во многом привела энтропия «серьезной» субъективной лирики — доминирующей сферы романтической традиции, которая к 1916 году (год смерти Скрябина — последнего ее великого представителя), по сути, исчерпала свой актуальный содержательный потенциал. **Остранение в музыке XX века — форма противодействия неопосредованной банальности.** Парадигма романтического самовыражения, воплощенная в субъективной монологической лирике, к началу XX века превратилась в «пустой знак» — в китч; новые формы соответствия смыслу языку подразумевали полемику с косной традицией, ее отрицание, искажение, осмеяние; в смеховой борьбе с ней рождался язык новой серьезности, новой искренности. Полемичность и отрицание — в самой природе остранения «новой музыки».

Итак, остранение в музыке XX века — художественное отрицание через опосредование, выраженное в тесной языковой и семантической связи с условным объектом отрицания.

3.2.2. Остранение у позднего Рахманинова

В исследовательской литературе данные особенности позднего стиля Рахманинова практически не рассмотрены. О них речь не шла постольку, поскольку к позднему стилю применялись критерии доэмиграционного периода. Поэтика «русского» Рахманинова во многом принадлежит парадигме романтического самовыражения, и поздний стиль в целом рассматривался в ее рамках [141; 144].

Однако особенности именно позднего стиля, подготовленные рядом тенденций 1910—1918 гг., говорят о кардинальном разрыве с этой парадигмой: основной пафос музыки позднего Рахманинова — пафос отрицания, а не самовыражения. В этом поздний стиль Рахманинова —

явление, типичное для своего времени, стоящее в одном ряду с другими примерами музыкального острания — творчеством Бартока, Шостаковича, etc.

Этот аспект эволюции (который в пору назвать «революцией») стиля Рахманинова до сих пор не получил должного осмысления. Например, в монографии О. Соломоновой, посвященной смеху в музыке (2007), Рахманинов упоминается в сугубо «серьезном» контексте: «Как объяснить тот факт, что трагическое мироощущение порождает столь противоположные художественные реакции: смеховое притяжение (Мусоргский, Шостакович, Шнитке) — и неприятие смеха (Чайковский, Рахманинов)?»¹ И далее: «...смеховое творчество... становится для многих приоритетной стратегией совладающего поведения, в то время как для других смехо-игровая модель самореализации в качестве выхода из сложной ситуации оказывается невозможной. <...> Аналогичное явление наблюдаем в житнетворчестве Рахманинова, который, лишившись Родины, неоднократно „паузирует“ в творчестве... а в конце жизни все чаще приходит к интонационной идее *Dies irae*» [146, с. 86]. Здесь характерно традиционное восприятие *Dies Irae* как начала сугубо «серьезного». Между тем рахманиновская трактовка этой интерстилевой цитаты характерна именно амбивалентностью полярных начал (стилевых, жанровых и эстетических)².

Однако у рахманиновского острания есть одно принципиальное отличие, касающееся интенции отрицания. Вспомним, что объектом отрицания в позднем стиле Рахманинова выступает *современная* традиция — джаз и токкатность. Если в большинстве примеров музыки XX века острание связано с отрицанием косной традиции недавнего прошлого, то в позднем стиле Рахманинова гротескно опосредуется-отрицается сам гротеск — современная реакция на косную традицию. Поэтому в позднем стиле нет и не может быть пафоса обновления, пафоса освобождения от традиции, ведь **изначально традиция для Рахманинова — не балласт мертвых знаков, а живое культурное пространство, тождественное бытию.**

В позднем стиле также нет и не может быть рационалистических форм гротеска, а есть только их отрицание. Рахманинов — мистик и мифотворец, а не «свободомыслящий»; техницизм и урбанизм

¹Панорама смехового начала в русской музыке, на наш взгляд, может включать в себя не только базовые особенности поэтики позднего Рахманинова, но и его «музыкальные шутки» «русского» периода — Полька V.R., романсы «Икалось ли тебе», «Письмо к Станиславскому».

²В англоязычной диссертации Х. Канг специальная глава посвящена «музыкальному юмору» Рапсодии на тему Паганини, неразрывно связанному с трактовкой *Dies irae* [181, с. 90-95].

для Рахманинова — не фактор продуктивного обновления, а одно из проявлений предвечного зла.

У позднего Рахманинова отсутствует семантика противопоставления «сейчас» — «вчера» в качестве обновления, освежения, «ветра перемен»: «сейчас» противопоставляется «вчера», но вместе с тем и полагается проявлением предвечного — «всегда». **Противопоставление «сейчас» — «вчера» не есть противоположением старого новому, поскольку «сейчас» суть закономерное проявление предвечного.** Здесь актуальна фрейдовская формула жуткого: «...разновидность пугающего, которое имеет начало в давно известном, в издавна привычном»¹.

Подобное представление о внутренней тайной связи времен и событий легло в основу темпоральных характеристик позднего Рахманинова: «Вряд ли можно было бы найти столь же убедительное музыкальное средство для философского обоснования „связи времен“ как полистилистика» [18, с. 143]. Образы, связанные с современной, урбанистической семантикой, «изнутри» оказываются средневековыми «химерами», запечатленными в обличьях современной эксцентрики; сам современный урбанизм и субкультура оказываются реинкарнациями древнего бесовства.

Мифологичность рахманиновского гротеска роднит его с культурой средневековья. Материал поздних циклов пропитан аллюзиями средневековья как субстрата «предвечности», среды древних вневременных архетипов. Это не «аутентичный» средневековый гротеск, а его отражение в рамках позднейшей мифопоэтики; смех, переплавленный в гиперболичность, не противоборствует здесь страху, а сопутствует ему (по Бахтину) [11, с. 49].

Сама аллюзия средневековья выступает здесь воплощением «химеричности» — темной, демонической, ужасной составляющей средневековья: недаром по всем поздним циклам разбросаны сатанические аллюзии, а в либретто балета «Паганини» фигурирует инквизиция в роли пособника сил ада (см. *Приложение 4*). Единый ассоциативный ряд инквизиции, шабаша, бесовства и средневековья восходит к мифопоэтической темпоральной характеристике Предвечного и Ужасного, к воплощению древнего карающего начала — Возмездия.

Остранение и «ожутчение» (термин М. Эпштейна) у позднего Рахманинова отчасти соприкасается с тенденцией западноевропейского искусства воплощать в карикатурных формах античеловеческое начало (гротескные образы Бартока, Шостаковича, Онеггера). Однако остранение у позднего Рахманинова стало не просто определяющей

¹ Фрейд З. Жуткое // Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995, с. 265–266.

гранью художественного мира, а своеобразным ракурсом мировосприятия, с позиций которого рассматриваются все измерения этого мира, в том числе и изначально противоположные гротеску. Такое «кривое зеркало» — особая творческая установка, искажающая привычные языковые закономерности, — и создает специфическую гиперболичность образов позднего Рахманинова. Между помысленным и высказанным словно возникает преграда — некое поле, искажающее, опосредующее и преломляющее интенцию самовыражения. Это поле, во-первых, — дистанция между «Я» и используемой традицией; во-вторых — отрицание (на внешнем уровне) «правды» и подчеркивание условности происходящего; в-третьих — ирония такого отрицания. «Я лгу, но лгу ради правды» — такова интенция остранения.

Осознание условности/лжи, осознание мифа мифом, театра театром определяет панироничность позднего стиля Рахманинова. Характерно, что большинство характеристик позднего Рахманинова восходят к танцевальной жанровости: танец — фактор опосредования, условности, показа.

Фактор искажения, подспудной полемики, скрытого отрицания, в конечном итоге — не-правды, не-естественности, чуже-родной среды, — определяет дисгармоничность мира позднего Рахманинова. В гротеске позднего Рахманинова — его персоналистический пафос: Человек полагается здесь в противоречиях, в дисгармонии, вне стабильности, вне «точки опоры», ушедшей в «нетревожимые воспоминания» — в вынесенное за скобки бытия прошлое.

Гротеск Рахманинова родственен в этом отношении поэтике Достоевского: у обоих художников «кривое зеркало», момент болезненного искажения есть выражение открытой, бескомпромиссной постановки глобальных этико-философских задач, воплощение темных глубин человеческого духа, задействуемых в орбите их художественного мира. В самой перманентной ироничности тона Достоевского есть некое созвучие с образной доминантой поздних циклов Рахманинова.

Гротеск у Рахманинова — одна из граней негативности его поздних концепций. И в этом Рахманинов также близок к Достоевскому, которого упрекали за тотальную негативность, разрушительность его мира [16]. Поздний Рахманинов не только раскрывает определенные грани зла, но сфера зла служит у него иронической призмой, искажающей каждое из образных проявлений. Эпицентр иронии у Рахманинова — не рационализированный научно-техническим прогрессом скептический, свободомыслящий современный Человек, а дьявол «Братьев Карамазовых», для которого и сам научно-технический прогресс — один из обликов древнего зла; и показательно, что дьявол у Достоевского предстает в личине **пошлости**.

3.2.3. Роль китча в поэтике позднего Рахманинова

Гротескный мир позднего Рахманинова невозможно понять, не осмыслив роль китча в нем. Она не сводится ни к инерции языка, подобно Метнеру или Элгару, ни к сатире, подобно Шостаковичу или Хиндемиту, ни к юмористически окрашенной стилевой игре, подобно Стравинскому или Равелю, ни даже к размыканию/снятию эстетических рамок во имя человеческого в человеке, подобно раннему периоду творчества Рахманинова. Роль китча у позднего Рахманинова не определяется ни консервативными установками, ни отдельными примерами игрового обращения к нему; она не обусловлена ни наивностью, ни опосредованностью.

Китч присутствует в художественном пространстве позднего Рахманинова постольку, поскольку всякая традиция представлена в нем самыми характерными, самыми знаковыми своими элементами, апеллирующими ко всеобщему. В частности, стилевой символ ценностной базы позднего Рахманинова — романтический китч — становится символом вечно актуальной ценности, «того, что есть всегда». Китч для позднего Рахманинова стал **реальностью**, которой композитор оперирует и в рамках которой мыслит.

Именно в этой плоскости решается вопрос традиционализма Рахманинова: элементы романтического языка, ставшие к 1920-м гг. китчем, остались для Рахманинова драгоценным миром прошлого, но не ограничили его контакт с настоящим, а напротив — дали ему возможность увидеть настоящее в ином ракурсе, нежели его современники. В этом — уникальность положения позднего Рахманинова: романтический китч, оставшись его родной средой, не ограничил его мир, не отгородил его от «сегодня», а вооружил композитора «оптикой», сквозь которую оказались видны сущности, видимые только на расстоянии. Рахманинов, сердцем оставшись в рамках того, что безвозвратно стало китчем, увидел в музыкальном «сегодня» не единственную альтернативу «косному академизму», свежую, неосвоенную и заманчивую, как его современники, а такую же **традицию**, как и прочие, — проявление неизменного вневличного хода вещей, мистическим образом явленного и в древнем, и в современном.

Такой угол зрения сделал возможным удивительные открытия и даже предсказания. Например, Рахманинов «предсказал» характерные черты рок-музыки задолго до ее рождения: в Рапсодии на тему Паганини звучит формула, ставшая впоследствии «визитной карточкой» рока (*пример 28*), а основной материал первой части «Симфонических танцев» предвосхищает характерный квадратный риф (*пример 29*). Другое «предсказание» — идеально-прекрасные образы

«золотого века», хрупкой красоты прошлого (восемнадцатая вариация Рапсодии на тему Паганини, эпизоды второй части Третьей симфонии и др.), — квинтэссенция мелодического, гармонического, тембрового китча, опоэтизированная, лишенная иронии (*примеры 30, 27ж*), — предвосхищающая аналогичные страницы музыки Свиридова, а затем и Сильвестрова, Пярта, Шнитке.

Эпоха Рахманинова была временем кардинальной «смены декораций» культурной панорамы, поэтому она предлагала три альтернативы: работу **в рамках** традиции, ставшей китчем (консерватизм); работу **вне** традиции, ставшей китчем (авангард); работу **с** традицией, ставшей китчем. Первая сфера склонна к самодостаточности (позиция «внутри китча»); две другие не встречаются «в чистом виде» — во всяком примере каждой из них содержится элемент другой (позиция «извне китча»).

Для Рахманинова дихотомия «внутри или извне китча» не существует: китч для него — не правила игры, а реальность, музыкальная модель бытия. Всеобщность китча тождественна рахманиновской установке на Всеединство.

В поэтике позднего Рахманинова актуальны все три качества китча, указанные в терминологическом очерке (энтропия смысла, семантика всеобщего, амбивалентность позитивной/негативной характеристик). *Смысл* китча в позднем стиле связан в самом общем порядке с **семантикой всеобщего**, которое выступает в двух условных ипостасях: *разрушенная целостность* — Род, Всеединство, Прошлое, — воплощенная в остаточных языковых формах романтической традиции, и *масса, толпа*, Настоящее, — воплощенная в современных языковых формах. Показателен основной интонационный прием, характеризующий вторую сферу, — оstinato, механически-упрощенная повторность (*примеры 28, 29*).

Темпоральное движение от Всеединства — к массе, от Соборного — к сборному, от целостности — к распаду, воплощенное в самой природе китча (энтропия смысла), и является смысловым базисом позднерахманиновской работы с китчем, которая выступает еще одним измерением программной идеи позднего Рахманинова (воплощенной в драматургической схеме поздних циклов, в их стлевой семантике и других измерениях, рассмотренных выше).

В работе с китчем пример позднего Рахманинова и характерен, и уникален. Самим по себе *осмысленным* вовлечением китча в сферу своей поэтики Рахманинов родственен наиболее характерным тенденциям своего времени — тенденциям к освоению языка «второго порядка». Однако всеобщность проявления этой тенденции делает поздний стиль Рахманинова уникальным явлением, сопоставимым

в полной мере только с Малером, для которого китч также стал реальностью — осмысленной, постигаемой, рефлекслируемой, но не имеющей альтернатив.

Поэтому китч у позднего Рахманинова с таким трудом поддается обозначению и классификации: трудно обозначить то, что не является в полном объеме предметом рефлексии автора, но при этом осмыслено и задействовано в системе его поэтики — то, что присутствует везде, как незримая суть всего сущего. И, однако, без осмысления этой сути невозможно понять и оценить своеобразие позднего Рахманинова.

Так же, как и у Малера, язык позднего Рахманинова выстроен из формул, приобретших, помимо собственной интонационности, дополнительную культурно-опознавательную семантику. Каждая значимая ячейка материала позднего Рахманинова — маленький «ярлык-представитель» некой культурной ситуации, знак некой традиции либо ее ответвления (пусть локального); каждая такая ячейка тождественна не только «я говорю об этом», но и «я говорю об этом так, как говорили (или „стали говорить“, или „будут говорить“) *тогда-то*». Каждый элемент языка позднего Рахманинова опосредован темпоральным фактором — самостоятельной, осмысленной культурно-исторической аллюзией.

Тем самым отнюдь не постулируется тотальная осознанность таких аллюзий, как и в случае с мотивной символикой Рахманинова (составляющей единый организм с указанным явлением) — они имеют глобальный, всеобщий масштаб, и грань осознанности проходит здесь, как и в прочих измерениях художественного творчества, согласно диалектике сознательного/интуитивного, неподвластной ratio в полной мере.

Всеобщность китча определяет тотальную опосредованность, остраненность языковых характеристик позднего Рахманинова, каждая из которых содержит в себе дистанцию, обусловленную своим историко-стилевым «ярлыком»; в совокупности они образуют своеобразную среду историко-стилевых аллюзий.

И вот эту гибкую, неуловимую во многих своих проявлениях среду Рахманинов и организует в позднем стиле различным образом и различными способами. Эти способы образуют некое подобие иерархии опосредования, гибкой и текучей, — подобно, опять же, мотивной символике, отдельные элементы которой не поддаются фиксации, а отдельные — кристаллизуются в стабильные формулы.

Обозначим (условно) эту иерархию в форме нескольких уровней-измерений значения китча.

Первый из них — наиболее опосредованный — связан с сатирическими образами: это подчеркнутые стилевые цитаты из субкультуры (коммерческий джаз и музыка быта) (*примеры 11, 14б, 17б, 17в, 21а, 27е, 28, 31, 32, 33*).

Следующий — более глубинный — связан с отношением «сегодня» и «вчера», представленных соответствующими характеристиками. Китчевая броскость поздних циклов — знак «сегодня» — накладывает отпечаток и на «вчера», превращая его в равноправного героя «спектакля» (*примеры 27ж, 30*).

Наконец, самый глубинный, не рефлекслируемый автором уровень тождественен традиционализму Рахманинова, его опоре на музыкальное «вчера».

В этом отношении принципы Рахманинова направлены в будущее едва ли не более всех его современников. Идеализация, остранение, ирония сочетаются здесь со сменой семантического круга: «Казалось бы, концептуализм совершенно исключает возможность всерьез, в первичном смысле, употреблять такие слова, как «душа», «слеза», «ангел», «красота», «добро», «царствие Божие». <...> В том-то и дело, что эти слова и понятия, за время своего неупотребления, очистились от той спеси и чопорности, которая придавалась им многовековой традицией официального употребления. Они прошли через периоды революционного умерщвления и карнавального осмеяния и теперь возвращаются в какой-то трансцендентной легкости, прозрачности, как не от мира сего»¹. Возникает прямая аналогия между указанными словами и элементами музыкального языка, приобретшими аналогичную функцию «знаков вечных ценностей».

Проявления данных форм китча колеблются от семантики *банального*, явленной в формах поэтизации (идеализации) и пародирования (сатиры) [47, с. 203] — до сложных комплексов *отношения индивидуального и всеобщего*. Эти формы почти никогда не являются в «чистом», гармоничном, непротиворечивом облике, а всегда сочетаются друг с другом в двойственных, амбивалентных, порой парадоксальных и взаимоисключающих сочетаниях, рождающих полифонию символов и смыслов.

В этом контексте Рахманинов предстает не только «последним романтиком» (ярлык, «приросший» к Рахманинову в западной культуре), но и первым из композиторов, ориентированных на работу с традицией в новом ее понимании, обусловленном эпохой «пост-».

¹ Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000. С. 276.

РЕЗЮМЕ

Подводя итоги исследованию, обозначим основные его выводы:

1. **Принципы, основополагающие для всех периодов творчества Рахманинова**, следующие:

- *воздействие знаменного распева и колокольности;*
- *вариантно-попевочное мышление, выступающее основой системы мотивной символики;*
- *интерес к китчу;*
- *единство сакрального и профанного;*
- *полистилевое взаимодействие, определенное единством сакрального и профанного;*
- *традиция и сопутствующий ей семантический комплекс — основной творческий интерес Рахманинова;*
- *роль традиции как символа Человека-во-времени.*

2. **Мотивная система Рахманинова**, единая для всех периодов творчества композитора, представляет собой конструктивное и семантическое единство всего материала, использованного Рахманиновым во всех основных произведениях и в большинстве случаев редуکتивно сводимого к *трем исходным формулам*. Единство мотивной системы Рахманинова определяет трактовку всего его творчества в целом как *макроцикла*. Эта система конструктивно восходит к модальной вариантности и представляет собой гибкую, текучую среду аллюзий и смыслов. Каждый элемент этой системы, таким образом, неизбежно наделяется суггестивным значением. Мотивная символика позднего Рахманинова получила в данном исследовании следующую классификацию:

- *цитаты и аллюзии (среди них — важнейший рахманиновский символ *Dies Irae*);*
- *автоцитаты и автоаллюзии (некоторые из них оформлены в стабильные лейтмотивы);*
- *звукоизобразительность (лейтмотивы и символические «музыкальные события»);*
- *«чужой» материал, использованный в качестве тем для разработки.*

3. **Анализ предпосылок** позднего стиля Рахманинова показал, что:

- Эволюцию стиля Рахманинова в предшествующие периоды его творчества можно условно разбить на два периода: ранний (1890—1897) и зрелый (1899—1918). Второй период можно разбить

на два подпериода: 1899—1908 и 1909—1918. Ранний период характеризуется выработкой принципов, основополагающих для всего последующего творчества Рахманинова, в первую очередь — *принципа единства сакрального и профанного*, явленного в противоречивом интонационно-смысловом единстве знаменного и цыганского материалов. Следующий подпериод характеризуется слиянием сакрального и профанного в непротиворечивое единство. Наконец, подпериод, предшествующий позднему периоду, характеризуется, с одной стороны, усложнением языка, с другой — усилением театрально-символического начала и расширением стилевых рамок.

- Художественное пространство позднего Рахманинова содержит множество традиций, задействованных в форме стиливой семантики («архаико-эстрадная», «русская», «старинная», «виртуозная», «авангардная» стилевые модели).

- В поздних произведениях Рахманинова отражены культурно-эстетические связи со всеми ведущими тенденциями его эпохи (интерес к джазу, токкатность, полистилистика, новые фактурные и тембровые приемы, усложнение языка, остранение, гротеск).

4. *Специфика художественного мира позднего Рахманинова* такова, что его нельзя понять в рамках «чистой музыки». Его понимание возможно только с учетом *мифопоэтического сюжета*, диктуемого символикой поздних циклов композитора. Этот сюжет нелитературен, многомерен и в каждом из своих альтернативных измерений (автобиографическом и историческом) восходит к христианской мифологеме Искушения/Конца света.

5. *Комплексный анализ символики* в поздних произведениях Рахманинова показал, что она имеет *сложную трехуровневую структуру*: *мотивная символика* (первый уровень), *стилевая семантика* (второй уровень) и *музыкальная модель пространства-времени* (третий уровень). Ее смыслообразующий механизм — принцип подобия: каждый ее элемент осмысливается в соотношении с иным конкретным элементом художественного пространства. Специфика символики позднего Рахманинова заключается, помимо ее трехуровневой структуры, в том, что она основана на принципе *автоцитатности* и *автоаллюзийности*, служащей средством моделирования мифа о себе и о своей судьбе. Этот принцип воплощен на уровне, принципиально несводимом к программности в романтическом (литературном) понимании этого слова, поскольку почти каждый элемент символики Рахманинова дается в *непрерывном становлении*, а не в статично-аллегорической форме.

6. *Смысловой потенциал* произведений позднего Рахманинова огромен и многомерен. Его символическая ось — осмысление

Человека-во-времени. В музыкальном аспекте его специфика наиболее ярко явлена в работе с традицией, в множественном стилевом пространстве поздних произведений. В образном аспекте его специфика наиболее ярко явлена в этико-экзистенциальных сферах — осмысления жизни и смерти, добра и зла, искупления и вины. В мифопоэтическом аспекте его специфика наиболее ярко явлена в моделировании христианских мифологем Крестного пути/Искупления (автобиографическое измерение) и Апокалипсиса (историческое измерение). В философском аспекте его специфика наиболее ярко явлена в осмыслении истории и места в ней Человека-во-времени.

7. *Художественный метод позднего Рахманинова* можно определить как *остранение*. Суть этого метода — в художественном отрицании через опосредование, выраженное в тесной языковой и семантической связи с условным объектом отрицания. Остранение — эстетический знаменатель академической музыки 1920—1930-х гг.; ее образный знаменатель — гротеск. Остранение исторически обусловлено как форма противодействия непосредственной банальности. Такой художественный метод предполагает существенную роль смехового начала в поэтике.

8. *Место позднего Рахманинова в культурно-исторической панораме эпохи*, с одной стороны, уникально как с музыкально-стилевой точки зрения (отношение к традиции), так и в плане смыслообразования (наличие единой символической идеи, организующей все опусы). С другой стороны, оно закономерно: в музыке позднего Рахманинова воплотились все ведущие музыкально-стилевые (усложнение языка, графичность фактуры, полистилистика) и смысловые (остранение, символизация, склонность к эзопову языку) тенденции эпохи.

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. Нотные примеры¹

Пример 1. Мотивные зёрна тематизма Рахманинова.



Пример 2. Образцы тематизма Рахманинова. Для удобства сравнения все примеры сведены к общему тетраходу c(is)-h-a-g(is).

1. *Лейттема Второй симфонии.*
2. *Основное мотивное зерно Четвертого концерта.*
3. *Лейттема Третьей симфонии.*
4. *Мотив из главной партии Второго концерта.*
5. *Лейттема Третьего концерта*
6. *Лейттема Второго концерта*
7. *Лейттема поэмы «Колокола»*
8. *Тема Второй части Второй симфонии (Dies Irae)*



¹ В примерах произведений С. В. Рахманинова автор не указан.

Пример 3. Фигура креста.

а) Четвертый концерт, разработка первой части:

The musical score for the first part of the development of the Fourth Concerto is shown. It consists of two systems of staves. The first system has two staves labeled I and II. The second system has two staves labeled III and IV. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system shows a more melodic line with some rests. Below the staves, a cross figure is drawn on a five-line staff. The cross is formed by a vertical line and a horizontal line. The vertical line is labeled 'СИ' at the bottom. The horizontal line is labeled 'фа' on the left, 'до' in the middle, and 'ляб' on the right. A diagonal line from the top right to the bottom left is labeled 'ляб'.

б) «Симфонические танцы», начало первой части:

The musical score for the beginning of the first part of 'Symphonic Dances' is shown. It consists of two systems of staves. The first system has two staves labeled I and II. The second system has two staves labeled III and IV. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system shows a more melodic line with some rests. Below the staves, a cross figure is drawn on a five-line staff. The cross is formed by a vertical line and a horizontal line. The vertical line is labeled 'СИ' at the bottom. The horizontal line is labeled 'до' on the left, 'ляб' in the middle, and 'соля' on the right. A diagonal line from the top right to the bottom left is labeled 'ляб'. Another diagonal line from the top left to the bottom right is labeled 'фа #'. A diagonal line from the top right to the bottom left is labeled 'ля'.

Пример 4. Фигура «потопа слез»:

а) Опера «Скупой Рыцарь», вторая картина:

Largo (♩ = 60.) *p* *mf cantabile*

Да! ес - ли - бы нех еле - зы,
Ja! wür - den al - le Trä - nen,

pp *un poco cresc.*

б) Три русские песни, №1 («Через речку, речку быстру»):

Moderato (alla breve)

V-ni Ob. V-la C. ingl.

p *ff* *dim.* *p*

в) Равсодия на тему Паганини:

Var. XXII
Marziale
Un poco piu vivo (alla breve)

p

г) «Симфонические танцы», финал:

f *cresc.* *ff*

Пример 5. Элегическое трио ор. 9.

а) Побочная тема первой части. Материал знаменного распева (сакральное):

б) Та же тема в разработке. Материал цыганской эстрады (профанное):



Пример 6. Влияние знаменного мелоса (через творчество Рахманинова) на западный шлягер: Л. Коэн. Фрагмент из саундтрека к мультфильму «Шрек».



Пример 7. Влияние русского протяжного мелоса на западный шлягер: Х. Уоррен. «I know why» из саундтрека к фильму «Серенада Солнечной долины».



Пример 8. Русский протяжный мелос у Рахманинова: Вторая симфония, вторая часть.



Пример 9. Дж. Гершвин. Рапсодия в стиле блюз.

а) Влияние русского протяжного мелоса на развлекательную музыку США, выступившую источником данного материала:



б) Влияние рахманиновской колокольности и аккордики:



Пример 10. Песнопение «Благословен еси Господи» из Всеночного бдения (№ 9): образец традиции обработки знаменных песнопений, развитой на рубеже XIX—XX вв. (Чайковский, Рахманинов, Гречанинов, Кастаньский), для которой характерно согласование исходной нерегулярности с размеренностью тактовой ритмики.



Пример 11. То же песнопение в коде финала «Симфонических танцев». Синкопированная ритмика имеет двойственное происхождение: 1) реставрация архаической нерегулярности; 2) джазовое свингование.



Пример 12. Рапсодия на тему Паганини: скрытое двухголосие образует свингующие синкопы.

Var. XXI
Un poco più vivo

I
p staccato
cresc.

II
p

Пример 13. Песнопение «Благословенно имя Господне от ныне и до века» из Литургии св. Иоанна Златоуста ор. 31 (№ 19).

ff Бу - ди и - мя Господ - не бла - го - сло - вен - но отъ ны - нѣ и до вѣ - ка.

Пример 14. Возможные инварианты этого песнопения в «Симфонических танцах».

а) Начало второй части:

Tr-be
f
rubato
Cor. #
f

б) Заключительная тема финала:

tutti
ff

Пример 15. Песнопение «Господи, спаси благочестивыя» из Литургии св. Иоанна Златоуста (№ 6).



Пример 16. Возможный инвариант этого песнопения: Третья симфония, начало первой части.

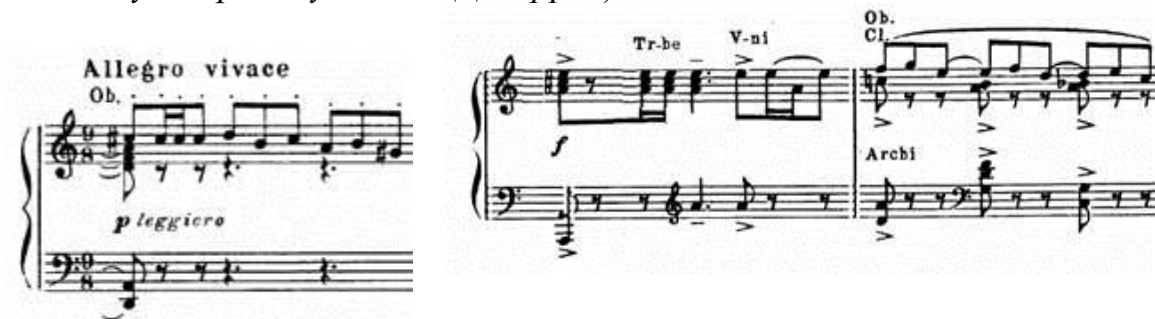


Пример 17. «Симфонические танцы».

а) Тема финала, основанная на *Dies Irae*:



б) Тема финала в репризе (возможная аллюзия фанфары из музыки к мультфильму «Том и Джерри»):



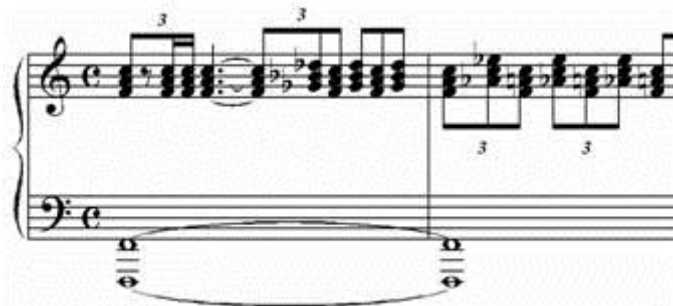
в) Тема «Буди благословенно» в репризе финала (возможная аллюзия фанфары из музыки к мультфильму «Том и Джерри»):



г) Тема *Dies Irae* в репризе финала:



Пример 18. С. Брэдли. Фанфара из саундтрека к мультфильму «Том и Джерри».



Пример 19. Сходный пример интонационности развлекательной музыки США, выступившей источником данного материала: Дж. Гершвин. Рапсодия в стиле блюз.



Пример 20. Фигура бичевания.

а) Четвертый концерт, финал:



б) Рапсодия на тему Паганини:



в) «Симфонические танцы», финал:



Пример 21. Фигура сомнения, отрицания, страдания.

а) Рапсодия на тему Паганини (фокстрот):



б) Вариации на тему Корелли:

Var. X
Allegro scherzando



Пример 22. Фигура passus duriusculus:

а) Вариации на тему Корелли:



б) Три русские песни, №2 («Ах ты, Ванька»):

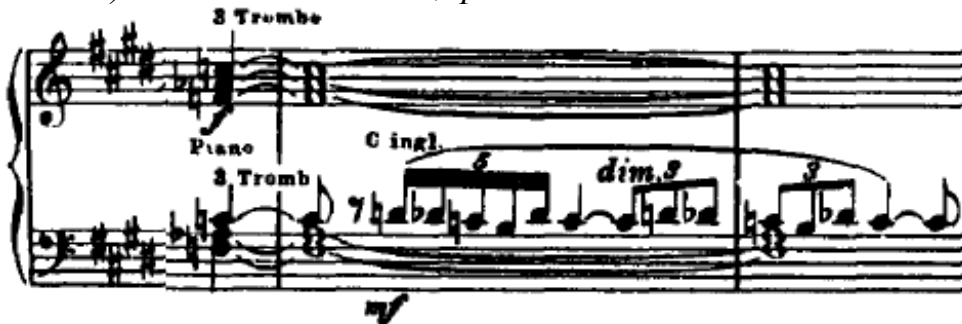


Пример 23. Хроматическое опевание — рахманиновский лейт-мотив смерти.

а) Опера «Франческа да Римини», вступление:



б) Поэма «Колокола», финал:



в) «Симфонические танцы», вторая часть:



г) Рапсодия на тему Паганини:

Var. XVII (M.M. $\text{♩} = \text{♩}$)

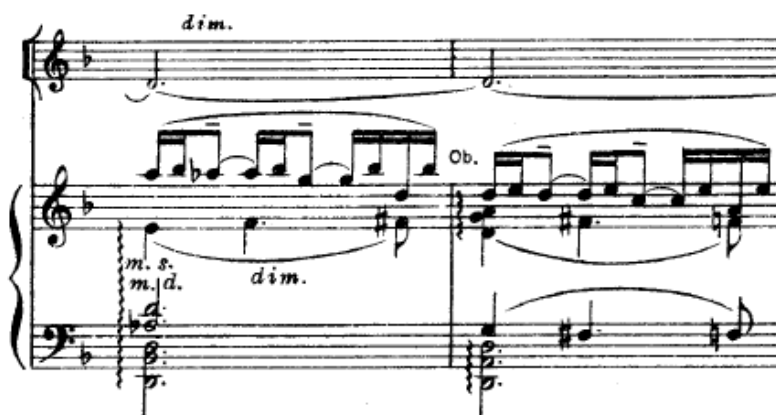


Пример 24. Лейтмотив поэмы «Колокола» — рахманиновский символ «предвечного гласа»:

а) «Колокола», начало второй части:



б) Три русские песни, № 2 («Ах ты, Ванька»):



в) Вариации на тему Корелли:



г) «Симфонические танцы», первая часть:



Пример 25. Принцип индуктивного становления в «Трех русских песнях»:

а) Вступление к песне «Через речку, речку быстру»:

Moderato (alla breve) **Allegro assai**

V-ni, Ob. V-ni, V-le.

p *ff* *dim.* *p* *pp*

V-le C.ingl.

1

Fag. Timp. V-c. C-b.

Flauti

Cor. Cor.

б) Песня «Через речку, речку быстру»:

Басы (15-20)

Хор

2 *pp*

Че - рез реч - ку, реч - ку бы - стру, по мо - сточ - ку,

V-nl, V-la Fl. Timp. V-b. C-b.

в) «Ах ты, Ванька» — вступление и песня:

Largo

Арчи Cor. Tutti C. ingl.

Ф-п. *p cresc. ff p cresc.*

Хор

Альты (15-20) rit. a tempo

Ах ты, Вань - ка, раз - у -

6 6 Cl. 3 *p mf*

да - ла го - ло - ва, да! Раз - у - да - ла - ла го -

13 *mf dim. p*

Пример 26. Принцип индуктивного становления в Вариациях на тему Корелли:

а) Тема («Фолья»):

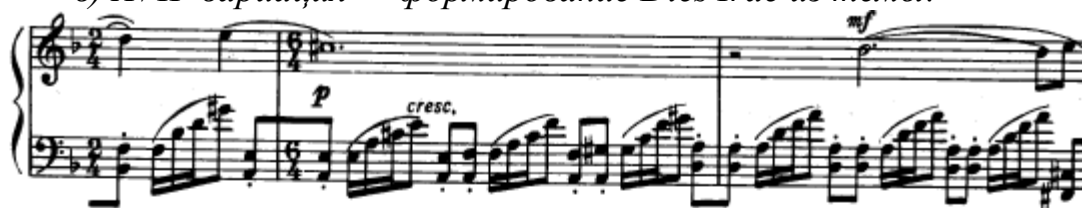
Theme Andante

p cantabile cresc. mf dim. p

б) IV вариация — сближение темы со знаменным распевом, с одной стороны, и вальсом-бостоном, с другой:



в) XVII вариация — формирование Dies Irae из темы:



Пример 27. Принцип индуктивного становления в Рапсодии на тему Паганини.

а) Вступление — исходная попевка:

Introduction
Allegro vivace

б) I вариация — «каркас» темы Паганини:

в) Тема Паганини:

Tema
Elstesso tempo

з) Формирование *Dies Irae*:

Var. III
Bistesso tempo

д) *Dies Irae*:

Var. VII
Meno mosso, a tempo moderato

е) *Dies Irae* в джазовом облике:

ж) Тема Паганини в инверсии — типичный оборот русской песенности:



и) Мотивное развитие исходной попевки Рапсодии:

1 — Тема Паганини; 2 — Тема в инверсии; 3 — зерно Dies Irae.



Пример 28. Свингующая синкопа; впоследствии — типичная мелодическая/ладовая формула рок-музыки: Рапсодия на тему Паганини.



Пример 29. Равномерная пульсация, впоследствии типичная для рок-музыки: «Симфонические танцы», первая часть.



Пример 30. Идеализация романтического китча: Третья симфония, вторая часть.



Пример 31. Моделирование джаза (свингующая синкопа, типичные тембры, ладовые, фактурные и ритмические формулы): «Симфонические танцы», финал.



Пример 32. Синтетическая модель блюза/эстрадной танцевальности: Вариации на тему Корелли.

Var. VIII
Adagio misterioso

p *poco rit.* *a tempo* *poco rit.*

mf *a tempo* *mf dim.* *pp*

Пример 33. Вальс-бостон: Рапсодия на тему Паганини.

cantabile

mf *dim.* *p*

Пример 34. Болеро: Третья симфония, финал.



Пример 35. Тема Dies Irae в финале Третьей симфонии.



Пример 36. Третья симфония, финал: «незаметная» трансформация лейтмотива симфонии в Dies Irae.

а) Лейтмотив симфонии:



б) *Dies Irae* в облике шлягера:

The image displays a musical score for a piece titled "Dies Irae" in the style of a Schlager. The score is written for piano and voice. The piano part is in the upper system, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The tempo is marked "Allegro (Быстро)" and the dynamics are "f marcato". The vocal part is in the lower system, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The tempo is marked "Allegro (Быстро)" and the dynamics are "f marcato". The score is in 2/4 time and the key signature is one sharp (F#). The piano part features a driving, rhythmic accompaniment with many beamed eighth and sixteenth notes. The vocal part consists of a melody with some lyrics visible, including "ere".

2. Текст песнопения «Благословен Еси Господи» (№ 9 из Всенощного Бдения оп. 37)

Благословен еси Господи, научи мя оправданием Твоим.

Ангельский собор удивися, зря Тебе в мертвых вменишася, смертную же, Спасе, крепость разоривша, и с собою Адама воздвигша, и от ада вся свободждаша.

Блистайся во гробе Ангел мироносицам вещаше: почто мира с милостивными слезами, о ученицы, растворяете? Видите вы гроб и уразумейте: Спас бо воскресе от гроба.

Зело рано мироносицы тачаху ко гробу Твоему рыдающия, но предста к ним Ангел и рече: рыдания время преста, не плачите, воскресение же апостолом рците. Мироносицы жены, с миры пришедшия ко гробу Твоему, Спасе, рыдаху. Ангел же к ним рече, глаголя: что с мертвыми живого помышляете? Яко Бог бо воскресе от гроба.

¹Слава Отцу и Сыну и Святому Духу. Поклонимся Отцу и Его Сыну, и Святому Духу. Святей троице во едином существе, с серафимы зовуще: свят, свят, свят еси, Господи. И ныне, и присно, и во веки веков, аминь. Жизнодавца рождши, греха, Дево, Адама избавила еси. Радость же Еве в печали место подала еси; падшия же от жизни сей направи, из Тебе воплотивыйся Бог и человек. Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, слава Тебе, Боже.

¹ Начало фрагмента, использованного в финале «Симфонических танцев».

3. Текст Трех русских песен ор. 41

1.

Через речку, речку быстру
По мосточку, калина
По крутому, малина.
Селезень-ат
Переходит
По мосточку, калина
Переходит, малина.
Серу утку переводит,
Серу утку, калина,
Переводит, малина.
Сера утка испугалась,
Испугалась, калина,
Улетела, малина.
Селезень стоит, плачет.
Стоит, плачет, калина,
Стоит, плачет, малина!

2.

Ах ты, Ванька, разудала голова, да!
Разудалая головушка, Ванька, твоя!
Сколь далече тѣзжаешь от меня,
Да на кого покидаешь, милый друг, меня?
Ах, ни на брата, ни на друга своего, да!
А на свекра, на злодея, да, Ванька, моего!
С кем я останусь эту зиму зимовать, да!
С кем я буду темну ночку, Ванька, коротать?

3.

Белилицы, румяницы вы мои!
Сокатитесь со лица бела долой,
Сокатитесь со лица бела долой.
Едет, едет мой ревнивый муж домой.
А! Ай люли, ай да люшеньки, ли.
Едет, едет мой ревнивый муж домой.
Он везет, везет подарок дорогой.
Ай, да! Ай, да!
Он везет, везет подарок дорогой,
Плетеную шелковую батожу!
А! Ай люли, ай да люшеньки, ли.

Плетеную шелковую батожу!
Хочет, хочет меня молоду побить.
Ай, люли! Ай, люли!
Хочет, хочет меня молоду побить,
Я ж не знаю и не ведаю, за что.
О, ай ли, люли, эх, люшеньки, ли.
Я ж не знаю и не ведаю, за что,
За какую за такую за беду.
А! А!
Только было всей моей-то тут беды:
У соседа на беседе я была,
Супротиву холостого сидела,
Холостому стакан меду поднесла.
Холостой стакан меду принимал.
Ко стакану белы ручки прижимал,
При народе сударушкой называл.
А! А!
Ты сударушка, лебедушка моя,
Понаравилась походушка твоя.
Белилицы, румяницы вы мои,
Сокатитесь со лица бела долой.
Едет, едет мой ревнивый муж домой,
Хочет, хочет меня молоду побить.
Право слово, хочет он меня побить.
Я ж не знаю и не ведаю, за что!

4. Либретто балета «Паганини»

Из письма Рахманинова М. Фокину от 29 августа 1937 года: «Хотел Вам сказать о „Рапсодии“, о том, что буду очень счастлив, если Вы что-либо из нее сделаете. Сегодня ночью думал о сюжете, и вот что мне пришло в голову: даю только главные очертания, детали для меня еще в тумане. Не оживить ли легенду о Паганини, продавшем свою душу нечистой силе за совершенство в искусстве, а также за женщину? Все вариации с Диес-Ире — это нечистая сила. Вся середина от вариации 11-й до 18-й — это любовные эпизоды. Сам Паганини появляется (первое появление) в „Теме“ и, побежденный, появляется в последний раз в 23-й вариации — первые 12 тактов, — после чего до конца торжество победителей. Первое появление нечистой силы — вариация 7-я, где при цифре 19 может быть диалог с Паганини на появляющуюся его тему вместе с Диес-Ире. Вариации 8, 9, 10 — развитие нечистой силы. Вариация 11-я — переход в любовную область. Вариация 12-я — менуэт — первое появление женщины до 18-й вариации. Вариация 13-я — первое объяснение женщины с Паганини. Вариация 19-я — торжество искусства Паганини, его дьявольское пиччикато. Хорошо бы увидеть Паганини со скрипкой, но не реальной, конечно, а с какой-нибудь выдуманной, фантастической. И еще, мне кажется, что в конце пьесы некоторые персонажи нечистой силы в борьбе за женщину и искусство должны походить карикатурно, непременно карикатурно, на самого Паганини.

И они здесь должны быть со скрипками, еще более фантастично уродливыми.

Вы не будете надо мной смеяться?

Так хотелось бы Вас видеть, чтобы рассказать подробнее обо всем этом, если только мои мысли и сюжет представляются для Вас интересными и ценными» [108, с. 114].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. В. Поздний стиль Бетховена // Избранное: социология музыки / Теодор В. Адорно; [пер. Левина М. И., Михайлов А. В.]. — М.; СПб., 1999. — С. 208—210.
2. Алексеев А. Д. Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и настоящего / А. Д. Алексеев. — М.: Музыка, 2000. — 104 с.
3. Альшванг А. «Колокола» Рахманинова: симф. поэма / А. Альшванг. — М.: [Изд-во Моск. гос. филармонии], 1940. — 8 с.
4. Арановский М. Вызов времени и ответ художника / М. Арановский // Музык. академия. — 1997. — № 4. — С. 15—27.
5. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. — Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. — 280 с.
6. Асафьев Б. В. Новая музыка // О музыке XX века: пояснения и прил. к программам симф. и камерных оркестров / Б. Асафьев. — Л., 1982. — С. 160—174.
7. Асафьев Б. В. С. В. Рахманинов / Б. В. Асафьев // Воспоминания о Рахманинове: [в 2 т.] / сост., ред., коммент и предисл. З. Апетян. — Изд. 4-е, доп. — М., 1974. — Т. 2. — С. 384—412.
8. Ахматова А. А. Поэма без героя // Стихотворения и поэмы / А. Ахматова; [сост., подгот. текста и примеч. Н. Жирмунской]. — Изд. 3-е. — Л., 1984. — С. 583—620.
9. Бажанов Н. Д. Рахманинов / Н. Бажанов. — М.: Молодая гвардия, 1962. — 447 с. — (Жизнь замечательных людей; вып. 23).
10. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера / И. Барсова. — М.: Совет. композитор, 1975. — 496 с. — (Зарубежная музыка. Мастера XX века).
11. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. — М.: Худож. лит., 1990. — 544 с.
12. Бекетова Н. В. «Колокола» Рахманинова: концепция предостережения / Н. Бекетова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873—1993): материалы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский. — М., 1995. — С. 64—73.
13. Бекетова Н. В. Сергей Рахманинов: на грани миров (личность как символ культурного цикла) / Н. Бекетова // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. / [ред.: А. Цукер, Н. Бекетова]. — Ростов н/Д., 2005. — С. 11—41.
14. Беляев В. С. В. Рахманинов: характеристика его творческой деятельности и очерк его жизни / В. Беляев. — М.: Худож. печать, 1924. — 30 с. — (Музыкальная библиотека; № 3).

15. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма / Н. Бердяев. — Репр. изд. — М.: Наука, 1990. — 224 с.
16. Бердяев Н. А. Мирозерцание Достоевского [Электронный ресурс] / Н. А. Бердяев. — Режим доступа: <http://www.vehi.net/berdyaev/dostoevsky/>. — Загл. с экрана.
17. Бертенсон С. Л. Воспоминания о Рахманинове / С. Л. Бертенсон // Воспоминания о Рахманинове: [в 2 т.] / сост., ред., коммент и предисл. З. Апетян. — Изд. 4-е, доп. — М., 1974. — Т. 2. — С. 286—293.
18. Беседы с Альфредом Шнитке / сост., авт. вступ. ст. А. В. Ивашкин. — М.: РИК «Культура», 1994. — 304 с.
19. Блок А. А. Возмездие: поэма [Электронный ресурс] / А. Блок. — Режим доступа: http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_0040.shtml. — Загл. с экрана.
20. Блок А. А. Интеллигенция и Революция [Электронный ресурс] / Александр Блок. — Режим доступа: http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1918_intelligenzia_i_revolutzia.shtml. — Загл. с экрана.
21. Блок А. А. Крушение гуманизма [Электронный ресурс] / Александр Блок. — Режим доступа: http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1919_krushenie_gumanizma.shtml. — Загл. с экрана.
22. Блок А. А. Народ и интеллигенция [Электронный ресурс] / Александр Блок. — Режим доступа: http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1908_narod_i_intelligenzia.shtml. — Загл. с экрана.
23. Бобровский В. П. Музыкальное мышление Рахманинова / В. Бобровский // Совет. музыка. — 1985. — № 7. — С. 88—92.
24. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки. Вып. 2 / В. П. Бобровский. — М.: КомКнига, 2008. — 304 с.
25. Бородин Б. Б. С. В. Рахманинов и русская зарубежная культура: мотив изгнания // Композитор и исполнитель: очерки / Б. Бородин. — Пермь, 2001. — С. 50—60.
26. Бородин Б. Б. Сны о России / Борис Бородин // Музык. академия. — 2003. — № 3. — С. 178—182.
27. Браудо И. А. Артикуляция: (О произношении мелодии) / И. Браудо. — Л.: Гос. музык. изд-во, 1961. — 199 с.
28. Брянцева В. Н. О претворении вальсовости в творчестве П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова / В. Брянцева // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873—1993): материалы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский. — М., 1995. — С. 120—129.

29.Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов / В. Брянцева. — М.: Совет. композитор, 1976. — 646 с.

30.Брянцева В. Н. Фортепианные пьесы Рахманинова / В. Брянцева. — М.: Музыка, 1966. — 208 с.

31.Валькова В. Б. Музыкальный тематизм и мифологическое мышление / В. Валькова // Музыка и миф : сб. трудов / Гос. музык.-пед. ин-т им. Гнесиных. — М., 1992. — Сб. 118. — С. 40—61.

32.Вартанова Е. Мифопоэтические аспекты симфонизма С. В. Рахманинова / Е. Вартанова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873—1993): материалы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский. — М., 1995. — С. 42—53.

33.Васильев Ю. В. Еще раз о проблеме «Рахманинов и символизм» / Ю. Васильев // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. / [ред.: А. Цукер, Н. Бекетова]. — Ростов н/Д., 2005. — С. 131—166.

34.Васильев Ю. В. Рахманинов и джаз / Ю. Васильев // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873—1993): материалы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский. — М., 1995. — С. 172—184.

35.Воробьева О. Г. Место и время постмодернизма в мировом искусстве [Рукопись] : курсовая работа / Воробьева Оксана Геннадьевна ; Соликам. гос. пед. ин-т. — Соликамск : Соликамский государственный педагогический институт, 2000. — 92 с.

36.Воспоминания о Рахманинове. [В 2 т.]. Т. 1 / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. — Изд. 4-е, доп. — М.: Музыка, 1974. — 480 с.

37.Воспоминания о Рахманинове. [В 2 т.]. Т. 2 / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. — Изд. 4-е, доп. — М.: Музыка, 1974. — 575 с.

38.Выгодский Н. Небесная «идиллия» или фашизм в поповской рясе / Н. Выгодский // Пролетарский музыкант. — 1931. — № 2 (20). — С. 27—28.

39.Ганзбург Г. И. Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия / Г. Ганзбург // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. / [ред.: А. Цукер, Н. Бекетова]. — Ростов н/Д., 2005. — С. 263—269.

40.Гольденвейзер А. Б. Из личных воспоминаний о С. В. Рахманинове / А. Б. Гольденвейзер // Воспоминания о Рахманинове: [в 2 т.] / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. — Изд. 4-е, доп. — М., 1974. — Т. 1. — С. 414—435.

41.Гофман И. Рахманинов был создан... / И. Гофман // Воспоминания о Рахманинове: [в 2 т.] / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. — Изд. 4-е, доп. — М., 1974. — Т. 2. — С. 3.

42. Грачев В. Н. О художественном мире «Симфонических танцев» С. В. Рахманинова [Электронный ресурс] / Грачев В. Н. — Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/art/36039.php>. — Загл. с экрана.

43. Гринберг К. Авангард и китч [Электронный ресурс] / К. Гринберг. — Режим доступа: <http://azbuka.gif.ru/important/avangard-i-kitch>. — Загл. с экрана.

44. Данузер Г. Малер сегодня — в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом (Часть первая) [Электронный ресурс] / Г. Данузер. — Режим доступа: <http://mahler.narod.ru/articul03.html>. — Загл. с экрана.

45. Демченко А. И. Творчество Рахманинова и магистрали художественного процесса его времени / А. Демченко // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. / [ред.: А. Цукер, Н. Бекетова]. — Ростов н/Д., 2005. — С. 42—52.

46. Долинская Е. Б. Рахманинов в оценках Свиридова (по Записным книжкам композитора) / Е. Долинская // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. / [ред.: А. Цукер, Н. Бекетова]. — Ростов н/Д., 2005. — С. 67—81.

47. Ермакова Г. Категория «банальное» и ее место в художественной критике / Г. Ермакова // Эстетические очерки: избранное / [сост.: И. А. Константинов, С. Х. Раппопорт]. — М., 1980. — С. 192—215.

48. Житомирский Д. В. Музыка для миллионов / Д. Житомирский // Поп-музыка: взгляды и мнения: сб. ст. / сост. Э. Фрадкина. — М.; Л., 1977. — С. 31—66.

49. Житомирский Д. В. Фортепианное творчество Рахманинова / Д. Житомирский // Совет. музыка : [журнал]. — М.; Л., 1945. — Сб. 4. — С. 80—103.

50. Жуков П. Рахманинов известный и неизвестный [Электронный ресурс] / свящ. Пафнутий Жуков. — Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/art/36032.php>. — Загл. с экрана.

51. Зайцева Е. Русские народные песни в обработке С. В. Рахманинова / Е. Зайцева // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873—1993: материалы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский. — М., 1995. — С. 161—172.

52. Зенкин К. В. «Фауст» в музыке С. В. Рахманинова / К. Зенкин // Гете в русской культуре XX века: сб. ст. / под ред. Г. В. Якушевой. — М., 2001. — С. 182—191.

53. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. — М.: Изд-во Моск. гос. консерватории, 1997. — 509 с.

54. Калошина Г. Е. О фаустианстве Рахманинова (на примере Рапсодии на тему Паганини) / Г. Калошина, О. Шапарчук // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. / [ред.: А. Цукер, Н. Бекетова]. — Ростов н/Д., 2005. — С. 82—108.

55. Калошина Г. Е. Религиозно-философская символика в симфониях Рахманинова и его современников / Г. Калошина // Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему: сб. ст. / ред.-сост. А. М. Цукер. — Ростов н/Д., 1994. — С. 102—108.

56. Кандинский А. И. О симфонизме Рахманинова / А. Кандинский // Совет. музыка. — 1973. — № 4. — С. 83—93.

57. Кандинский А. И. С. В. Рахманинов (1873—1943) / А. И. Кандинский // История русской музыки: учебник для исполн. фак. консерваторий / [общ. ред. Н. В. Туманиной]. — М., 1960. — Т. 3. — Гл. 11. — С. 237—292.

58. Кандинский А. И. Симфонизм Рахманинова и его поэма «Колокола» / А. Кандинский // Совет. музыка. — 1973. — № 6. — С. 88—98.

59. Кандинский А. И. «Симфонические танцы» Рахманинова. (К проблеме историзма) / Алексей Кандинский // Совет. музыка. — 1989. — № 1. — С. 92—100; № 2. — С. 76—85.

60. Кандинский А. И. Хоровой цикл ор. 31 Рахманинова в контексте литургического богослужения / А. Кандинский А. // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873—1993): материалы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский. — М., 1995. — С. 15—28.

61. Кандинский-Рыбников А. Исполнительское интонирование и мелодика Рахманинова / А. Кандинский-Рыбников // Совет. музыка. — 1984. — № 5. — С. 43—49.

62. Кандинский-Рыбников А. Проблема Судьбы и автобиографичность в искусстве С. В. Рахманинова / А. Кандинский-Рыбников // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873—1993): материалы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский. — М. 1995. — С. 90—110.

63. Кассирер Э. Философия символических форм. В 3 т. Т. 1. Язык: [пер. с нем.] / Э. Кассирер. — М.; СПб.: Унив. книга, 2001. — 271 с.

64. Кассирер Э. Философия символических форм. В 3 т. Т. 2. Мифологическое мышление: [пер. с нем.] / Э. Кассирер. — М.; СПб.: Унив. книга, 2001. — 280 с.

65. Келдыш Ю. В. История русской музыки. В 10 т. Т. 1. Древняя Русь XI—XVII века / [Ю. В. Келдыш]. — М.: Музыка, 1983. — 384 с.

66. Келдыш Ю. В. Последнее произведение Рахманинова / Ю. Келдыш // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873—1993): материалы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский. — М., 1995. — С. 8—15.

67. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время / Ю. Келдыш. — М.: Музыка, 1973. — 472 с.

68. Коллиер Д. Л. Луи Армстронг. Американский гений: пер. с англ. / Дж. Л. Коллиер. — М.: Радуга, 1987. — 424 с.

69. Конен В. Д. Пути развития американской музыки / В. Конен. — 2-е доп. изд. — М.: Музыка, 1965. — 524 с.

70. Конен В. Д. Рождение джаза / В. Конен. — Изд. 2-е. — М.: Совет. композитор, 1990. — 320 с.

71. Конен В. Д. Театр и симфония: роль оперы в формировании классической симфонии / В. Конен. — Изд. 2-е. — М.: Музыка, 1975. — 376 с.

72. Конрадова Н. Китч: не-искусство не-элиты. Этимология и история понятия [Электронный ресурс] / Наталья Конрадова. — Режим доступа: <http://photo-element.ru/analysis/kitch/kitch.html>. — Загл. с экрана.

73. Коханик И. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процессе стилеобразования / И. Коханик // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2004. — Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. — С. 37—42.

74. Коханик И. К проблеме смысла в стилеобразовании / И. Коханик // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2004. — Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. — С. 67—79.

75. Кривошей И. Внемузыкальные компоненты образного мира романсов Рахманинова / И. Кривошей // Музыка, живопись, театр: проблемы истории, теории и педагогики: материалы науч.-практ. конф. 45 дек. 2000 г. / под общ. ред. Л. Н. Шаймухаметовой. — Уфа, 2000. — С. 7—19.

76. Кривошей И. Феномен театра в культуре Серебрянного века и романсы Сергея Рахманинова / И. Кривошей // Путь в большую науку. К 10-летию Диссертационного совета: сб. ст. / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов н/Д., 2007. — С. 68—80.

77. Кунин И. Ф. Николай Андреевич Римский-Корсаков / И. Ф. Кунин. — М.: Музыка, 1983. — 132 с.

78. Левая Т. Н. Рахманинов в зеркале отечественной музыкальной публицистики (заметки к проблеме) / Т. Левая // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. / [ред.: А. Цукер, Н. Бекетова]. — Ростов н/Д., 2005. — С. 53—66.

79. Лианская Е. Отечественная современная музыка в ракурсе постмодернизма / Е. Лианская // Науки о культуре — шаг в XXI век: сб. материалов ежегод. конф.-семинара молодых ученых, Москва, нояб. 2001 г. / [сост. и ред. И. М. Быховская, А. А. Трошин, Е. В. Миронов]. — М., 2001. — С. 236—238.

80. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. — 2-е изд., испр. — М.: Искусство, 1995. — 320 с.

81. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве / Ю. М. Лотман. — СПб., 1998. — С. 14—288.

82. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: кн. для учителя / Ю. М. Лотман. — М., 1988. — С. 251—292.

83. Ляхович А. В. Драматургия историко-художественного пространства-времени в позднем творчестве Рахманинова / Артем Ляхович // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2010. — Вип. 90 : Проблеми організації художнього часу в музичному творі. — С. 114—122.

84. Ляхович А. В. «Золотой петушок» Римского-Корсакова: мистерия отрицания и катастрофы / А. Ляхович // Дослідження. Досвід. Спогади : зб. ст. / Київ. спец. муз. шк.-інтернат ім. М. В. Лисенка. — К., 2009. — Вип. 8. — С. 143—157.

85. Ляхович А. В. Некоторые особенности позднего стиля Рахманинова и их претворение в Рапсодии на тему Паганини / А. Ляхович // Звуковые миры Восточной Европы / ред.-сост. Ильдар Харисов. — Берлин, 2010. — Вип. 3. — С. 50—60.

86. Ляхович А. В. Поэма «Колокола» Рахманинова как мифопоэтическая модель мироздания / Артем Ляхович // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глиєра. — К., 2010. — Вип. 31. — С. 104—114.

87. Ляхович А. В. Проявления театральности в нетеатральных музыкальных жанрах / Артем Ляхович // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2006. — Вип. 64, кн. 1 : Музичне мистецтво: проблеми сучасності. — С. 84—94.

88. Ляхович А. В. Рахманинов и китч / А. Ляхович // Южно-Российский музыкальный альманах, 2009 / Ростов. гос. консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. — Ростов н/Д., 2010. — Вып 7. — С. 43—49.

89. Ляхович А. В. Рахманинов и модернизм. К вопросу об эстетических взглядах композитора / Артем Ляхович // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2008. — Вип. 76, кн. 2 : Проблеми музичного мистецтва: спадщина і сучасність. — С. 57—66.

90.Ляхович А. В. Стилевая семантика «Вариаций на тему Корелли» Рахманинова в контексте особенностей позднего стиля композитора / Артем Ляхович // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2008. — Вип. 71: Проблеми фортепіанного виконавства та педагогіки. — С. 73—86.

91.Ляхович А. В. Том, Джерри & Рахманинов. (История одной цитаты) [Электронный ресурс] / Артем Ляхович. — Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Tom_Jerry.htm. — Загл. с экрана.

92.Ляхович А. В. Третья симфония Рахманинова как пример самоотрицания жанра / Артем Ляхович // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2009. — Вип. 81 : Жанр як категорія музичної творчості. — С. 229—239.

93.Ляхович А. В. Уход от конфликта (к вопросу об одной особенности образной драматургии в русской музыке) / А. Ляхович // Дослідження. Досвід. Спогади: зб. ст. / Київ. спец. муз. шк.-інтернат ім. М. В. Лисенка. — К., 2007. — Вип. 7. — С. 154—164.

94.Мазель Л. А. О лирической мелодике Рахманинова / Л. Мазель // С. В. Рахманинов: сб. ст. и материалов / под ред. Т. Э. Цытович. — М.; Л., 1947. — С. 155—175.

95.Махов М. В. Юдина и Теодор Адорно: два пути эстетического «прорыва» / М. В. Махов // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 1999. — № 3. — С. 118—126.

96.Медушевский В. В. Духовные тайны фактуры в музыке Рахманинова / В. Медушевский // Рахманинов: на переломе столетий: сб. ст. по материалам Третьего Междунар. научно-теорет. симпозиума / [ред. Л. Н. Трубникова]. — Харьков, 2006. — Вып. 3. — С. 5 — 12.

97.Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. — М.: Музыка, 1976. — 254 с.

98.Медушевский В. В. Творчество Рахманинова: подвиг несения традиции / В. В. Медушевский // Рахманинов: на переломе столетий: сб. ст. / [отв. ред.-сост.: Трубникова Л. Н.]. — Харьков, 2005. — Вып. 2. — С. 15—21.

99.Метнер Н. К. С. В. Рахманинов / Н. К. Метнер // Воспоминания о Рахманинове: [в 2 т.] / сост., ред., коммент и предисл. З. Апетян. — Изд. 4-е, доп. — М., 1974. — Т. 2. — С. 357—361.

100. Милютин И. К вопросу о стилевой и жанровой интеграции в современном музыкальном искусстве. Обретения и потери / И. Милютин // Традиционное и новое в музыке XX века: материалы междунар. науч. конф. / Акад. музыки им. Г. Музическу; [отв. ред. С. Циркунова]. — Кишинев, 1997. — С.79—87.

101. Молитвы [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.monastir-bogorodici.ru/menu_54.html. — Загл. с экрана.
102. Москаленко В. Г. Про задум та музичну ідею твору / В. Москаленко // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського. — К., 2002. — Вип. 21 : Музичний твір як творчий процес. — С. 10—17.
103. Надлер С. В. Полифонический мир Дмитрия Шостаковича. В 4 кн. Кн. 1 / С. В. Надлер; под общей ред. Ф. Софронова. — Ростов н/Д.: Изд-во РО ИПК и ПРО, 2009. — 280 с.
104. Назайкинский Е. В. Символика скорби в музыке Рахманинова (к прочтению Второй Симфонии) / Е. Назайкинский // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873—1993): материалы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский. — М., 1995. — С. 29—41.
105. Нердрум О. «Китч служит жизни»: отрывки из выступлений [Электронный ресурс] / О. Нердрум. — Режим доступа: <http://www.artinfo.ru/ru/news/main/Kitch1.htm>. — Загл. с экрана.
106. Нестьев И. Музыка быта в русской культуре 20-х годов / И. Нестьев // Из личных архивов профессоров Московской консерватории: науч. тр. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 2002. — Вып. 42. — С. 6—36.
107. Никитин Б. С. П. Чайковский. Старое и новое / Б. Никитин. — М.: Знание, 1990. — 108 с.
108. Новейший философский словарь / [сост. и гл. науч. ред. А. А. Грицанов]. — 2-е изд., перераб. и доп. — Минск: Интерпрессервис: Книжный Дом, 2001. — 1279 с.
109. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха и ее интерпретация в «Хорошо темперированном клавире» / В. Б. Носина. — М.: МГПИ им. Гнесиных, 1991. — 54 с.
110. Носова В. В. Балерины / В. Носова. — М.: Молодая гвардия, 1983. — 286 с. — (Жизнь замечательных людей; вып. 2 (633)).
111. Орлов В. «Чужие темы» в творчестве Рахманинова / В. Орлов // Свое и чужое в европейской культурной традиции: сб. докл. участников науч. конф. 27 сент.-2 окт. 1999 г., Нижний Новгород / [ред.: Кирнаус З. И. и др.]. — Н. Новгород, 2000. — С. 319—322.
112. Оссовский А. В. С. В. Рахманинов / А. В. Оссовский // Воспоминания о Рахманинове: [в 2 т.] / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. — Изд. 4-е. доп. — М., 1974. — Т. 1. — С. 350—394.
113. Пелевин В. О. Чапаев и пустота / В. Пелевин. — М.: Вагриус, 2004. — 415 с.

114. Прибыткова З. А. Рахманинов в Петербурге-Петрограде / З. А. Прибыткова // Воспоминания о Рахманинове: [в 2 т.] / сост., ред., коммент и предисл. З. Апетян. — Изд. 4-е, доп. — М., 1974. — Т. 2. — С. 55—93.
115. Протопопов В. В. Позднее симфоническое творчество С. В. Рахманинова / Вл. Протопопов // С. В. Рахманинов: сб. ст. и материалов / под ред. Т. Э. Цытович. — М.; Л., 1947. — С. 130—149.
116. Рахманинов: [альбом / сост. Е. Рудаковой; общ. ред., вступ. ст. и тексты А. Кандинского]. — М.: Музыка, 1988. — 192 с.
117. Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном: [пер. с англ.] / Сергей Рахманинов. — М.: Радуга, 1992. — 256 с.
118. Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 3. Письма / Рахманинов. — М.: Совет. композитор, 1980. — 574 с.
119. Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 1. Воспоминания. Статьи. интервью. Письма / Рахманинов. — М.: Совет. композитор, 1978. — 648 с.
120. Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 2. Письма / Рахманинов. — М.: Совет. композитор, 1980. — 584 с.
121. Розеншильд К. К. История зарубежной музыки. Вып. 1. До середины XVIII века: учебник для исполн. фак. консерваторий / К. Розеншильд. — Изд. 3-е, доп. — М.: Музыка, 1973. — 536 с.
122. Ростовцова Л. Д. Воспоминания о Рахманинове / Л. Д. Ростовцова // Воспоминания о Рахманинове: [в 2 т.] / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. — Изд. 4-е, доп. — М., 1974. — Т. 1. — С. 236—254.
123. Руднев В. П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. — М.: Аграф, 1999. — 384 с.
124. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы / Е. Ручьевская. — Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. — 160 с.
125. С. В. Рахманинов: сб. ст. и материалов / под ред. Т. Цытович. — М.; Л.: Музгиз, 1947. — 270 с. — (Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры; т. 1).
126. С. В. Рахманинов и русская опера: сб. ст. / под ред. И. Ф. Бэлзы. — М.: Всерос. театр. о-во, 1947. — 200 с.
127. Сабина М. Д. Шостакович-симфонист: драматургия, эстетика, стиль / С. Сабина. — М.: Музыка, 1976. — 480 с.
128. Сарафанникова Н. В. Adagio Второй симфонии Рахманинова (Символика жизнеутверждения) [Электронный ресурс] / Наталья Сарафанникова. — Режим доступа: http://www.musigidunya.az/new/read_magazine.asp?id=798. — Загл. с экрана.

129. Сарафанникова Н. В. P.S. о микротематизме / Наталья Сарафанникова // Музыка. академия. — 2009. — № 3. — С. 146—149.
130. Сартр Ж. П. Экзистенциализм — это гуманизм / Ж. П. Сартр // Сумерки богов: [сборник] / сост. А. А. Яковлева. — М., 1989. — С. 319—344.
131. Сатина С. А. Записка о Рахманинове / С. А. Сатина // Воспоминания о Рахманинове: [в 2 т.] / сост., ред., коммент и предисл. З. Апетян. — Изд. 4-е, доп. — М., 1974. — Т. 1. — С. 11—116.
132. Свиридов Г. В. Музыка как судьба / Г. Свиридов; сост., авт. предисл. и коммент. А. С. Белоненко. — М.: Молодая гвардия, 2002. — 800 с. — (Серия «Библиотека мемуаров: близкое прошлое»; вып. 2).
133. Сенков С. Рахманинов — художник своего времени / С. Сенков // Звучащая жизнь музыкальной классики XX века: науч. тр. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 2006. — Сб. 58. — С. 21—31.
134. Симоненко В. С. Мелодии джаза / В. Симоненко. — К.: Муз. Україна, 1972. — 319 с.
135. Синявская Л. О симфонизме Рахманинова. К уточнению жанровой природы / Л. Синявская // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873—1993): материалы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский. — М., 1995. — С. 53—64.
136. Скафтымова Л. А. О Dies Irae у Рахманинова / Л. Скафтымова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873—1993): материалы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский. — М., 1995. — С. 84—90.
137. Скафтымова Л. А. О мелодике Рахманинова / Л. Скафтымова // Страницы истории русской музыки: ст. молодых музыковедов / [общ. ред. и сост. Е. М. Орловой и Е. А. Ручьевской]. — Л., 1973. — С. 103—122.
138. Скафтымова Л. А. С. В. Рахманинов: религиозная символика и эволюция критерия ценности / Людмила Скафтымова // Дифференциация и интеграция мировоззрений: художественный и эстетический опыт / гл. ред.: Л. Морева. — СПб., 2004. — С. 282—288.
139. Скафтымова Л. А. Сергей Рахманинов: концепция позднего периода творчества / Л. Скафтымова // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. / [ред.: А. Цукер, Н. Бекетова]. — Ростов н/Д., 2005. — С. 249—262.
140. Скурко Е. О жанрово-стилистических предпосылках варианты в инструментальной музыке Рахманинова / Е. Скурко // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873—1993): материалы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский. — М., 1995. — С. 147—155.

141. Соколова О. И. Сергей Васильевич Рахманинов / О. Соколова. — М.: Музыка, 1983. — 160 с.
142. Соколова О. И. Симфонические произведения Рахманинова / О. Соколова. — М.: Музгиз, 1957. — 136 с. — (Путеводитель по русской музыке).
143. Соловцов А. А. Николай Андреевич Римский-Корсаков: оч. жизни и творчества / А. Соловцов. — М.: Музыка, 1984. — 400 с. — (Классики мировой музыкальной культуры).
144. Соловцов А. А. С. В. Рахманинов / А. Соловцов. — М.; Л.: Гос. музык. изд-во, 1947. — 114 с. — (Классики русской музыки).
145. Соловцов А. А. Фортепианные концерты Рахманинова / А. Соловцов. — М.; Л.: Гос. музык. изд-во, 1951. — 59 с. — (Путеводители по русской музыке).
146. Соломонова О. Б. «И когда смеется лицо — вместе с ним не веселится ум»: смеховое зазеркалье русской музыкальной классики / О. Соломонова. — К.: Задруга, 2006. — 380 с.
147. Стравинский И. Ф. Диалоги: воспоминания. размышления, комментарии / И. Стравинский; [пер. с англ. В. А. Линник]. — Л.: Музыка, 1971. — 416 с.
148. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов. — М.; Л.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1947. — 336 с.
149. Тольц В. «Музыкальный фронт»: от борьбы с «буржуазностью» к «сумбуру вместо музыки» [Электронный ресурс]: [беседа с музыковедом Мариной Лобановой] / Владимир Тольц. — Режим доступа: <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/24204205.html>. — Загл. с экрана.
150. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков / С. Тышко; Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — К.: КГК им. П. Чайковского, 1993. — 117 с.
151. Франк С. Л. Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии [Электронный ресурс] / С. Л. Франк. — Режим доступа: <http://vehi.net/frank/nepost/index.html>. — Загл. с экрана.
152. Ханнанов И. Риторика в Барокко и в Романтизме: позиционирование субъекта [Электронный ресурс] / Ильдар Ханнанов. — Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_3/12_3_2001.htm. — Загл. с экрана.
153. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: учеб. пособие / В. Холопова. — СПб.: Лань, 2002. — 369 с.
154. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания / В. Холопова // Музыкальное содержание: наука и педагогика:

материалы 1 Рос. науч.-практ. конф. 4-5 дек. 2000 г., г. Москва / отв. ред.-сост. В. Н. Холопова. — М.; Уфа, 2002. — С. 55—76.

155. Хубов Г. Н. Третья симфония Рахманинова // О музыке и музыкантах / Георгий Хубов. — М., 1959. — С. 170—172.

156. Цветкова Е. Балет на тему Паганини: две версии / Е. Цветкова // Из истории русской музыкальной культуры: Памяти Алексея Ивановича Кандинского: науч. тр. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 2002. — Сб. 35. — С. 136—145.

157. Цуранова О. О. С. В. Смоленський та новий напрям у російській духовній музиці кінця ХІХ — початку ХХ століть: автореф. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / О. О. Цуранова. — Харків, 2009. — 19 с.

158. Шагинян М. Воспоминания о С. В. Рахманинове / М. Шагинян // Воспоминания о Рахманинове: [в 2 т.] / сост., ред., коммент и предисл. З. Апетян. — Изд. 4-е, доп. — М., 1974. — Т. 2. — С. 94—143.

159. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник: проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. В. Шаповалова. — Харьков : Скорпион, 2007. — 292 с.

160. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер; [пер. с нем. Я. С. Друскина]. — М.: Музыка, 1965. — 727 с.

161. Шевляков Е. Рахманинов современный и «несовременный» / Е. Шевляков // Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему: сб. ст. / ред.-сост. А. М. Цукер. — Ростов н/Д., 1994. — С. 6—16.

162. Шкловский В. Б. О теории прозы / В. Шкловский. — М.: Совет. писатель, 1983. — 384 с.

163. Штейнпресс Б. С. К истории «цыганского пения» в России / Б. Штейнпресс. — М.: Гос. музык. изд-во, 1934. — 64 с.

164. Щербакова Т. А. Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России / Т. Щербакова. — М.: Музыка, 1984. — 176 с.

165. Эпштейн М. С. Жуткое и странное: о теоретической встрече З. Фрейда и В. Шкловского // Все эссе: [в 2 т.] / Михаил Эпштейн. — М., 2005. — Т. 2: Из Америки. — С. 353—366.

166. Яссер И. С. Вариации на тему Корелли Рахманинова / И. Яссер // Новое русское слово. — 1931. — 24 декабря.

167. Яссер И. С. Мое общение с Рахманиновым / И. С. Яссер // Воспоминания о Рахманинове: [в 2 т.] / сост., ред., коммент и предисл. З. Апетян. — Изд. 4-е, доп. — М., 1974. — Т. 2. — С. 362—383.

168. Against the forced labor in USSR. Collective letter // New York Times. — 1931. — 12 january. — P. 1

169. Andriessen J. Rachmaninow / J. Andriessen. — Amsterdam: [s. n.], 1950. — 182 p.
170. Baker V. The Harmonic Style of Sergei Rachmaninoff in the Vesper Mass, op. 37 / V. Baker. — New York : Univ. of Rochester, 1942. — 77 p.
171. Bertensson S. Sergei Rachmaninoff, a Lifetime in Music / S. Bertensson, J. Leyda. — New York : New York Univ. Press, 1956. — 464 p.
172. Blom E. Rachmaninov / E. Blom // Grove's Dictionary of Music and Musicians. — 5th ed. — New York, 1954. — Vol. 7. — P. 27.
173. Cavanaugh J. The Piano Music of Rachmaninoff: Structure, Form and Performance Problems / J. B. Cavanaugh. — USA: Univ. of Wisconsin, 1961. — 176 p.
174. Classic MGM Cartoons [Electronic resource]. — Mode of access: <http://www.closinglogos.com/page/Classic+MGM+Cartoons?t=anon>. — Title from the screen.
175. Culshaw J. Rachmaninov: The Man and His Music / J. Culshaw. — New York: Oxford Univ. Press, 1950. — 174 p.
176. Cunningham R. E. Sergei Rachmaninoff: a Bio-Bibliography / R. E. Cunningham. — England : Greenwood Press, 2000. — 368 p.
177. Garrison M. Rachmaninoff: Life, Works, Recordings / M. Garrison. — New York: Continuum, 2006. — 432 p.
178. Gronowicz A. Rachmaninov / A. Gronowicz. — New York: E. P. Dutton and company, inc., 1946. — 153 p.
179. Ivanova A. Rachmaninov's Piano Concertos: The Odyssey of a Stylistic Evolution: DMA / A. Ivanova ; Univ. of Maryland. — USA, 2006. — 108 p.
180. Johnston B. A. Harmony and Climax in the Late Works of Sergei Rachmaninoff / B. A. Johnston. — USA : Univ. of Michigan, 2009. — 306 p.
181. Kang H. Rachmaninoff's Rhapsody on a Theme by Paganini: Analysis and Discourse : DMA / H. Kang ; Univ. of North Texas. — USA, 2004. — 180 p.
182. Lyle W. Rachmaninoff: a biography / W. Lyle. — New York: AMS Press, 1976. — 247 p.
183. Machlis J. Introduction to Contemporary Music / J. Machlis. — London : JM Dent & Sons, 1961. — 714 p.
184. Martin B. Rachmaninoff, Composer, Pianist, Conductor / B. Martin. — England: Scolar Press, 1990. — 584 p.
185. Mattnew-Walker R. Rachmaninoff / R. Mattnew-Walker. — London; New York: Omnibus Press, 1984. — 133 p.

186. Norris G. Rakhmaninov / Geoffrey Norris. — London: Dent, 1976. — 211 p.
187. Norris G. Rakhmaninov / Geoffrey Norris. — London: Faber, 1978. — 110 p.
188. Norris G. Rachmaninov / Geoffrey Norris // The New Grove Dictionary of Music and Musician / ed. Stanley Sadie. — London, 1980. — Vol. 20. — P. 707—717.
189. Pallaver V. Rachmaninov and the Dies Irae [Electronic resource] / Vincent Pallaver. — Mode of access: http://www.victoryvinny.com/svr_and_di/RachmaninovandDiesIrae-Version03.pdf. — Title from the screen.
190. Piggott P. Rachmaninov / P. Piggott. — London: Faber & Faber, 1978. — 110 p. — (The Great Composer' series).
191. Piggott P. Rachmaninov Orchestral Music / P. Piggott. — Seattle: Univ. of Washington Press, 1974. — 60 p.
192. Sanborn P. Fourth Concerto by Rachmaninov / P. Sanborn // New York Evening Telegram. — 1927. — 23 march.
193. Scott Bradley (1891—1977) [Electronic resource]. — Mode of access: <http://www.tomandjerryonline.com/bradley.cfm>. — Title from the screen.
194. Serguei Rachmaninov (1873—1943) [Electronic resource]. — Mode of access: <http://www.rachmaninov.fr/biblio.htm>. — Title from the screen.
195. Seroff V. Rachmaninoff / V. Seroff. — New York : Simon and Schuster, 1950. — 269 p.
196. Sorabdj K. Rachmaninoff's Rhapsody on the Theme by Paganini / K. Sorabj // New English Weekly. — 1935. — 4 April (№ 520).
197. The Birth of Stars [Electronic resource]. — Mode of access: <http://www.tomandjerryonline.com/synopsis.cfm>. — Title from the screen.
198. The Hanna-Barbera Years [Electronic resource]. — Mode of access: <http://www.tomandjerryonline.com/episodes.cfm?era=hb>. — Title from the screen.
199. The Rachmaninov Institute. Geoffrey Norris [Electronic resource]. — Mode of access: http://www.rachmaninov.ru/h_p_5.htm. — Title from the screen.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
История вопроса	6
<i>Прижизненные источники</i>	11
<i>Изучение и оценка позднего периода творчества</i>	
<i>Рахманинова в 1942-1980-е гг.</i>	13
<i>Современное состояние проблемы</i>	19
Материал, методология и терминология исследования.....	23
<i>Методологический очерк</i>	24
<i>Терминологический очерк</i>	27
 ЧАСТЬ 1	
ЭВОЛЮЦИЯ СТИЛЯ РАХМАНИНОВА	35
1.1. Формирование художественного метода Рахманинова	
в ранний период творчества	36
1.1.1. <i>Влияние знаменного распева и колокольности на</i>	
<i>творчество Рахманинова</i>	36
1.1.2. <i>Влияние русской народной музыки на творчество</i>	
<i>Рахманинова</i>	45
1.1.3. <i>Поэтика Рахманинова. Принцип единства сакрального</i>	
<i>и профанного</i>	45
1.2. Характеристика зрелого стиля Рахманинова	53
1.3. Черты стиля Рахманинова 1909—1918 гг., непосредственно	
подготовившие стиль позднего периода.....	55
 ЧАСТЬ 2	
ФЕНОМЕН ПОЗДНЕГО ЦИКЛА В ТВОРЧЕСТВЕ РАХМАНИНОВА	61
2.1. Поздний период художественного творчества как духовный	
феномен. Психологические и эстетические особенности	62
2.2. Характеристика позднего периода творчества Рахманинова	64
2.3. Музыкально-исторический контекст позднего периода	
творчества Рахманинова	67
2.3.1. <i>Рахманинов и академическая музыка 1920-1940 гг.</i>	67
2.3.2. <i>Рахманинов и развлекательная музыка Запада 1920-40 гг.</i>	73
2.4. Мотивная символика позднего Рахманинова.....	79
2.4.1. <i>Автоцитаты, звукоизобразительность, лейтмотивы</i>	80
2.4.2. <i>Dies Irae</i>	83
2.4.3. <i>Цитаты из Обихода и их модификации</i>	89
2.4.4. <i>Семантика «чужого» материала</i>	
<i>в поздних произведениях Рахманинова</i>	93
2.5. Стилиевая семантика музыки позднего Рахманинова.....	101
2.6. Драматургия позднего цикла Рахманинова.	
Модель музыкального пространства-времени.....	105

ЧАСТЬ 3

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ПОЗДНЕГО РАХМАНИНОВА.....	113
3.1. Осмысление символического контекста поздних циклов Рахманинова.....	115
3.1.1. <i>Скрытая программность поздних циклов</i>	<i>115</i>
3.1.2. <i>«Я», «Не-Я» и «Сверх-Я» в образной системе позднего стиля: автобиографический контекст поздних циклов Рахманинова</i>	<i>119</i>
3.1.3. <i>Род, Время, Человек в художественном пространстве музыки поздних произведений Рахманинова</i>	<i>125</i>
3.2. Остранение как художественный метод творчества позднего Рахманинова	129
3.2.1. <i>Гротеск в искусстве XX века.....</i>	<i>129</i>
3.2.2. <i>Остранение у позднего Рахманинова</i>	<i>130</i>
3.2.3. <i>Роль китча в поэтике позднего Рахманинова</i>	<i>134</i>
РЕЗЮМЕ.....	138
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	141
1. Нотные примеры.....	141
2. Текст песнопения «Благословен Еси Господи» (№ 9 из Всенощного Бдения ор. 37).....	163
3. Текст Трех русских песен ор. 41	164
4. Либретто балета «Паганини»	166
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	167

Научное издание

Артем Владимирович Ляхович

**СИМВОЛИКА
В ПОЗДНИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
РАХМАНИНОВА**

Монография

Редактор – И. Н. Вановская

Издательство Першина Р.В.,
392002, Тамбов, ул. Советская, 21, а/я 7.
email: avan@hotbox.ru, izdat1@tamb.ru, тел. 8-909-232-81-01.

Подписано в печать 20.03.2013. Заказ № 200113-01.

Формат 60х84/16. Бумага офсетная.

Печать электрографическая. Гарнитура Times.

Объем – 10,7 усл. печ. л. Тираж 300 экз.