

Музыка XX века

Научная статья

УДК 785.11

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-78-93



«Рапсодия на тему Паганини» и Симфония № 3 С. В. Рахманинова: диалог концепций



Юрий Вячеславович Васильев

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
muzklin@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1494-3451>

Аннотация: Два ярких и крупных по своим масштабам сочинения С. В. Рахманинова зарубежного периода, «Рапсодия на тему Паганини» и Симфония № 3, рассматриваются как «произведения-собеседники»: произведения близки по времени создания (1934 и 1936 годы), написаны в общей тональности а-молл, каждое имеет в своем музыкальном материале тему-символ *Dies irae*.

Сопоставление осуществляется по нескольким направлениям: исследуется музыкальный язык сочинений (истoki, роль цитат и стилизаций), осмысливается позиция автора-композитора в Рапсодии и Симфонии (как одного из «персонажей» этих произведений), а также особенности концепций и музыкально-драматургических принципов их воплощения. Выводы относительно общих и отличных элементов концепций двух произведений связываются с возможным изменением отношения Рахманинова (к середине 1930-х годов) к перспективам выживания русского народа в условиях советской власти.

Исследование «Рапсодии на тему Паганини» и Симфонии № 3 как участников своеобразного «диалога» до сих пор не проводилось.

Ключевые слова: С. В. Рахманинов, «Рапсодия на тему Паганини», Симфония № 3, «произведения-собеседники», диалог, концепции, музыкальный язык, музыкально-драматургические принципы

Для цитирования: Васильев Ю. В. «Рапсодия на тему Паганини» и Симфония № 3 С. В. Рахманинова: диалог концепций // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 2. С. 78–93. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-78-93

Music of the XX century

Original article

"Rhapsody on a Theme of Paganini" and Symphony No. 3 by S. V. Rachmaninoff: a dialogue of concepts

Yuri V. Vasiliev

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
muzklin@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1494-3451>

Abstract: Two bright and large-scale works by S. V. Rachmaninov of the foreign period, "Rhapsody on a Theme of Paganini" and Symphony No. 3, are considered as "interlocutor works": the works are close in time of creation (1934 and 1936), written in the general key of a-moll, each has a theme in its musical material—the Dies irae symbol. Comparisons are carried out in several directions: the musical language of the works is investigated (the origins, the role of quotations and stylizations), the specifics of the position of the author-composer in Rhapsody and Symphony (as one of the "characters" of these works), as well as the features of the concepts and musical-dramatic principles of their embodiment are comprehended. The study of "Rhapsody on a Theme of Paganini" and Symphony No. 3 as participants in a kind of "dialogue" has not yet been conducted. The conclusions obtained regarding the common and distinct elements of the concepts of the two works are related to the possible evolution in the mid-1930s of Rachmaninov's attitude to the prospects for the survival of Russia and its.

Keywords: S. V. Rachmaninov, "Rhapsody on a Theme of Paganini", Symphony № 3, "interlocutor works", dialogue, concepts, musical language, musical and dramatic principles

For citation: Vasiliev Yu. V. "Rhapsody on a theme of Paganini" and Symphony No. 3 by S. V. Rachmaninoff: a dialogue of concepts. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(2):78-93. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-78-93

Два замечательных произведения позднего Рахманинова — «Рэпсодия на тему Паганини» (1934) и Симфония № 3 (1936) — практически со времени своего создания находятся в поле внимания отечественной музыкальной науки. Помимо соответствующих разделов монографий о композиторе и страниц очерков его жизни и творчества, те или иные стороны материала, драматургии, особенностей стиля Рэпсодии и Симфонии отражены в многочисленных статьях 1940–2020-х годов представителей советского и российского музыковедения (одна из самых последних работ — статья о Симфонии № 3 В. Вальковой [1])¹.

¹ Многие работы прошлых десятилетий (И. Бэлзы, Л. Мазеля, В. Протопопова и др.) до сих пор сохранили свою актуальность. Это доказывается, в частности, фактом их повторной публикации

Но сами эти произведения, в каких бы ракурсах и контекстах ни освещался их материал, всегда рассматривались либо в качестве отдельных, самодостаточных художественных единиц, либо становились иллюстрацией общей тематики, стиля, драматургических приемов, характерных в целом для всех сочинений Рахманинова зарубежного периода — от фортепианного концерта № 4 и «Трех русских песен» до «Симфонических танцев». Соответственно, при этом объектом внимания никогда не становились «взаимоотношения» отдельных произведений из данного перечня между собой — как своеобразных «произведений-собеседников», у которых между элементами, составляющими их материал на уровнях от языкового до содержательно-концепционного, ощущается такое взаимопритяжение/взаимоотталкивание, какое встречается между участниками диалога-диспута.

«Рапсодия на тему Паганини» и Симфония № 3, при всей их разножанровости, поводов именно для такой трактовки дают немало. Во-первых, эти произведения по времени создания очень близки. Официальный двухгодичный интервал между ними (1934–1936) реально таковым не является: окончание сочинения Рапсодии (август 1934) и начало работы над Симфонией (июнь 1935) разделяют лишь 10 месяцев. Если учесть, что большая часть из них приходилась на гастрольный сезон Рахманинова, когда он не мог заниматься композиторской деятельностью («Если я играю, я не могу сочинять, если я сочиняю, я не хочу играть»²), то временное расстояние между Рапсодией и Симфонией № 3 сокращается еще больше.

Во-вторых, поводом для подхода к этим произведениям в аспекте их «парности» является присутствие в материале Рапсодии и Симфонии такой темы, как *Dies irae* — с ее специфическим смысловым значением и неизменно отрицательным образным шлейфом.

Но самое главное заключается в том, что «Рапсодию на тему Паганини» и Симфонию № 3 объединяет общая для них тональность *a-moll*. Даже если предположить, что по отношению к Рапсодии она в известной степени была «навязана» композитору *a-moll'*ем Каприса № 24 Паганини, то при создании Симфонии Рахманинов в своем тональном выборе был абсолютно свободен. И тот факт, что он сразу же после Рапсодии вновь делает *a-moll* основной тональностью следующего крупного произведения, говорит о многом в отношении возможного наличия перекрестных связей между ними.

Однако прежде чем обратиться к поиску и исследованию этих связей, имеет смысл выявить специфику трактовки Рахманиновым тональности *a-moll*. Отметим, что по частоте востребованности в инструментальных сочинениях (в диапазоне от инструментальных пьес до произведений камерно-инстру-

в сборнике 2023 года «Приношение С. В. Рахманинову. К 150-летию со дня рождения. Исследования разных лет» [2].

² Цит. по: [3, 129].

ментального, концертного и симфонического жанров³) она до 1930-х годов не находилась у композитора в числе приоритетных минорных тональностей и достаточно заметно уступала другим «минорам» — *d-moll*, *g-moll* и т. д.⁴. Соответственно, в самых крупных по масштабам и значимости жанрах инструментальной музыки Рахманинова дореволюционного периода — фортепианных концертах, симфониях и сонатах — тональность *a-moll* центральной, определяющий весь тональный строй циклического произведения, тогда не являлась. Кроме того, хорошо заметно, что из приведенного списка произведений, написанных Рахманиновым в *a-moll*, самой объемной была лишь поэма «Остров мертвых». Все остальные принадлежали или к разряду миниатюр или, в единичном случае, оказывались фрагментом большого циклического сочинения (вторая часть Симфонии № 2).

Следующий момент. Со времени создания «Острова мертвых» (1909) для музыки всех последующих произведений Рахманинова (включая «Равсодию на тему Паганини» и Симфонию № 3) тональность *a-moll* приобретает бескрасочный, черно-белый, почти графический цветовой оттенок⁵. По отношению к музыке Равсодии присутствие — в условиях тональности *a-moll* — колорита бескрасочности и графичности отмечалось всегда⁶. Но и в связи с Симфонией № 3 очень показательно в этом смысле замечание Б. Асафьева: «*партитуру симфонии нельзя назвать оркестрово-красочной*» [7, 304]. Все это роднит Равсодию и Симфонию еще и по качеству звукового колорита.

Наконец, важной дополнительной чертой тональности *a-moll* является то, что она наряду с *C-dur* в произведениях европейской музыки XVIII–XX столетий, как правило, несла в себе семантику простоты, ясности и в какой-то степени «хрестоматийности». То есть, выбирая для Равсодии и Симфонии именно эту тональность, Рахманинов тем самым как бы заранее настраивал слушателей на то, что в содержании (как бы оно ни разнилось в обоих произведениях) и принципах его воплощения тоже бу-

³ Произведения с участием вокала при этом не рассматривались: выбор композитором тональности в них во многом осуществлялся с учетом диапазона певческих голосов.

⁴ За примерно 30 лет русского периода творчества Рахманинова *a-moll* был тональной основой только пяти инструментальных миниатюр («Восточный танец» ор. 2, Ноктюрн из «Салонных пьес» ор. 10, Прелюдия из ор. 32 и два Этюда-картины из ор. 39), а также второй части Симфонии № 2 и симфонической поэмы «Остров мертвых».

⁵ Общеизвестна фраза композитора о том, что при создании «Острова мертвых» его вдохновил именно черно-белый вариант одноименной картины А. Беклина: «Если бы я сначала увидел оригинал, то, быть может, не сочинил бы свой «Остров мертвых». Картина мне больше нравится в черно-белом варианте». Цит. по: [4, 394].

⁶ «Можно сказать, что фортепианное письмо «Равсодии» «графично»» (А. Соловцов [5, 114]); «...такой подчеркнуто-инструментальной суховато-графичной темы в качестве исходного образа большого музыкального полотна у Рахманинова еще никогда не встречалось» (В. Брянцева [4, 551]); «...стиль Равсодии графичен: во всем видно преобладание рисунка над живописью, штриха над мазком, однотонности над красочностью» (В. Протопопов [6, 175]).

дуг преобладать «хрестоматийные» по своей типичности и очищенности от всего случайного черты⁷.

Добавим, что эта особенность будет свойственна, помимо тональности, и другим компонентам музыкальной ткани двух произведений, в частности, специфике тематизма — с присутствием в обоих из них знаковых интонаций *Dies irae*, известнейшей («шлягерной») темы Каприса № 24 Паганини (в Рапсодии) и отчетливых, почти плакатно выделенных отсылок к жанрам традиционной русской музыки (в Симфонии № 3)⁸, а также наличием типовых, классических приемов развития музыкального материала — вариационно-вариантных в Рапсодии и «хрестоматийно-сонатных» в Симфонии (даже с введением повтора экспозиции I части)⁹.

Все перечисленные элементы как раз и образуют ту общую «платформу» между двумя произведениями, на основе которой дальнейшие индивидуальные нюансы содержательной и композиционно-драматургической сторон воспринимаются как бы в единой плоскости — в качестве элементов выстраиваемого диалога-диспута.

Тему этого диалога в самых общих чертах можно сформулировать как «“Человек-художник и враждебные ему силы” и “народ и враждебные силы”»¹⁰.

Проследим за особенностями обозначенного диалога по нескольким линиям: первая — характеристика места и времени действия музыкальных сюжетов двух произведений; вторая — взаимоотношения в Рапсодии и Симфонии «позитивной» и «негативной» образности (в том числе с участием темы *Dies irae*); третья — специфика концепционно-драматургических закономерностей материала этих сочинений и их конечных выводов.

⁷ Относительно Симфонии этот момент (если не обращать внимания на общий негативный тон высказывания) ярко выделяется в строках одного из первых зарубежных отзывов о произведении после его премьеры (1936), процитированных в статье В. Вальковой: «симфония “имеет много знакомых по прежним произведениям композитора черт... Однако, в сущности, выдающийся русский уже высказал всё это раньше — и с большей значительностью, выразительностью и яркостью”» [1, 30].

⁸ В крупных сочинениях предшествующего времени подобные отсылки (если не имело место прямое цитирование, как в «Трех русских песнях») давались намного более опосредованно. По словам А. Соловцова, «в третьей же симфонии... в тематическом материале ощущается гораздо более близкое, чем в других произведениях, родство с русской песней» [5, 144].

⁹ Сказанное не отменяет ярко-индивидуальных композиторских нюансов. Более того, именно в рамках такой «хрестоматийности» становятся выпуклыми, рельефными все драматургические отступления от «канона» при взаимодействии основных тем обоих произведений с темой-символом *Dies irae*.

¹⁰ Еще один нюанс тематики этого диалога, открывающий перспективу для сопоставлений «Рапсодии на тему Паганини» и Симфонии № 3 с религиозно-философских позиций, обозначает Г. Калошина применительно к содержанию первого из этих произведений: «экзистенциальный конфликт гордого индивидуализма художника-романтика, устремленного к Абсолюту, вольно или невольно вступающего в противоречие с православием, с Соборностью» [9, 292]. Именно коллективное, соборное начало ощущается за особенностями музыкального материала Симфонии № 3.

Начнем с первой из линий: **«место и время действия сюжетов произведений»**. Здесь можно наблюдать примечательные детали, которые композитором в Рапсодии и Симфонии постоянно подчеркиваются. Так, в материале первого из сочинений преобладает западная, общеевропейская музыкально-культурная составляющая. Она обозначается не только итальянской по колориту мелодией Каприса № 24 Паганини и европейской по своим истокам темой *Dies irae* — в музыке слышны отсылки и к другим знаковым жанрам западной музыки разных эпох (что неоднократно отмечались исследователями): менуэту в XII вариации, сменяющемуся вальсом-бостонном, средневековой хоральности при гармонизации темы *Dies irae* в VII вариации, ритмам джазовой музыки в вариациях IX–X и т. д. (упоминание в работе И. Ляховича [8] отсылки к жанру фокстрота в XVI вариации представляется натяжкой)¹¹.

На таком фоне музыкальная ткань Симфонии № 3, наоборот, кажется пронизанной элементами с подчеркнуто-русской семантикой — фольклорно-песенными в главной теме I части, лирико-эпическими в побочной теме, наконец, колоритом интонаций знаменного пения, которыми отмечена во вступлении лейттема всей Симфонии. Здесь же упомянем колокольность всех видов (от «набатного» звучания в конце вступления до праздничной «колокольчиковой» звучности в коде финала) и русские плясовые ритмы, господствующие в последней части произведения.

Дополним складывающуюся картину более многочисленными, по сравнению с Рапсодией, параллелями со знаковыми элементами стиля великих русских композиторов-предшественников Рахманинова: Бородина, Римского-Корсакова и Чайковского. Например, в особенностях ритмики и мелодического рисунка побочной темы первой части Симфонии (особенно в ее фанфарных вариантах) слышны интонации «Шествия в невидимый град» из «Китежа» Римского-Корсакова, «гусельные» аккорды, открывающие медленную часть Симфонии № 3, как известно, отсылают к бородинским традициям (начало III части Богатырской симфонии), а музыка середины той же части рахманиновского произведения вызывает ассоциации со скерцо-маршем из Патетической симфонии Чайковского и т. д.

Все это представляется далеко не случайным: преимущественно общеевропейскому (традиции Паганини, Листа, Брамса), западному колориту материала Рапсодии Рахманинов в Симфонии № 3 намеренно противопоставляет подчеркнуто русский, ярко окрашенный в национальные тона музыкальный материал. Соответственно, исходные «места действия» музыкальных сюжетов в этих произведениях показательно разнятся (Запад и Россия).

Однако не только топографические, но и хронологические «координаты» в Рапсодии и Симфонии тоже противоположны. Если перипетии му-

¹¹ «Русская» составляющая в Рапсодии тоже присутствует — в эпизоде «нетревожимых воспоминаний» (XVIII вариация), но опосредованно, через ассоциации с мелодикой Чайковского и лирических произведений Рахманинова более ранних периодов.

зыкального сюжета Рапсодии на протяжении значительной части произведения ощущаются как разворачивающиеся «здесь и сейчас», в Симфонии картина иная: композитором больше подчеркивается эпическая, вневременная составляющая (пусть эта эпичность и окрашена лирико-ностальгическими оттенками).

Думается, во всем этом тоже заключается своеобразный «ответ» Симфонии на «вопрос» Рапсодии о месте и времени разворачивания событий двух произведений. Но одновременно здесь же открывается и выход к новому исследовательскому аспекту: оценке в условиях обозначенного «хронотопа» сходства/различия в показе главных «действующих сил» Рапсодии и Симфонии.

В этой связи перейдем к еще одной линии сопоставления материала двух произведений — **линии «взаимоотношений» в Рапсодии и Симфонии носителей позитивной и негативной образности.**

Наиболее однозначным здесь выглядит то, что в обоих произведениях связано с темой *Dies irae*. И в Рапсодии, и в Симфонии она — безусловный символ «негативного» образного начала — мощного, обезличенного, неперсонифицированного.

Что касается противоположного образного полюса, то здесь картина сложнее. Так, в Рапсодии сферу образного «позитива» воплощает уже не обезличенная, а безусловно индивидуализированная фигура Паганини (при этом за ней ощущается еще более масштабный образ артиста-творца¹²). Более того, в этом образе проявляются черты двойственности. С одной стороны, это публичная фигура музыканта-виртуоза, вынужденного создавать «глянцевый» портрет самого себя и во многих случаях ориентироваться на вкусы публики¹³; с другой — образ артиста-человека, с раскрытием «истинных», лирико-ностальгических черт его характера.

В Симфонии № 3 в этом плане положение выглядит иначе. Ориентированность музыки на узнаваемые фольклорно-песенные, знаменные и колокольные интонации рисует образ совсем другого носителя позитивного начала —

¹² В этом пункте сходятся выводы исследователей и советского, и постсоветского периодов, придерживающихся подчас самых различных идеологических позиций. Например, по мнению В. Брянцевой, в «Рапсодии на тему Паганини» в центре повествования — «образ великого артиста, находящегося в остром конфликте с окружающей жизненной средой» [4, 556]. С точки зрения А. Ляховича, «руководящей идеей Рапсодии является роль и положение артиста в современном мире» [8]. Добавим, что, по мысли В. Брянцевой, образ Паганини практически полностью совпадает с личностью самого Рахманинова: «не приходится сомневаться [после музыки XVIII вариации Рапсодии — Ю. В.], что “великий артист”, выступающий в центральном эпизоде Рапсодии, — сам Рахманинов» [4, 556].

¹³ А. Ляхович именно в этой связи подробно останавливается на явлениях и жанрах массовой культуры 1920–1930-х годов, затронутых в музыке Рапсодии, которые включают в себя также виртуозно-эстрадный исполнительский стиль [8], а В. Брянцева говорит про «мастерски выделанную антилирическую “маску Паганини”, полностью сбрасываемую лишь в сокровенный момент душевных признаний-воспоминаний» [4, 556].

не индивидуального, а скорее коллективного, лирико-эпического, за которым, возможно, композитором виделась Россия и ее народ в целом.

Но и безусловно ощущаемые в музыке Симфонии «индивидуализированные» лирика и ностальгичность, как дополнительные составляющие «позитивной» образной сферы, здесь тоже имеют свою специфику, отличную от той, что наблюдалось в соответствующих эпизодах «Рапсодии на тему Паганини». Это связано с воссозданием в материале Симфонии позиции не столько «персонажа-участника», сколько «персонажа-наблюдателя», вынужденно отдаленного от свершающихся событий, но принимающего коллизии их развертывания обостренно-лично и именно с таким ощущением рассказывающего о них¹⁴.

Подобное соединение «коллективного» и «индивидуального» в музыкальной обрисовке композитором «позитивной» образной сферы Симфонии и одновременное сочетание рассказа о событиях с эмоциональным откликом на них определенным образом «окрашивают» в материале произведения основной его тематизм — вместе с нюансами дальнейшего музыкально-драматургического развития.

Сопоставим с учетом этих пунктов тематические особенности двух произведений, чтобы в контексте диалога «Рапсодия — Симфония» проследить линию соотношения в каждом из них «позитивного» и «негативного» образного начал.

В тематизме Рапсодии образные полюса, казалось бы, разведены композитором предельно четко: тема Каприса № 24 практически всегда ощущается как носитель «позитивного» образного начала, тема *Dies irae* — как ее безусловная противоположность. Однако здесь можно заметить важную особенность: обе эти темы на протяжении большей части произведения практически постоянно (за исключением среднего раздела с лирическими вариациями) находятся в тесном соприкосновении друг с другом. Наиболее ощутимо оно в момент начального проведения *Dies irae* в VII вариации: материал средневековой секвенции, формально являясь своего рода побочной темой по отношению к теме Каприса (как таковой сонатной формы в Рапсодии нет), тем не менее проходит в окружении ее интонаций и спаян с ними (пример 1).

Подобная спаянность приводит к тому, что в крайних моторно-токатных разделах Рапсодии присутствие темы *Dies irae* начинает ощущаться даже тогда, когда реально она не звучит. Заключительное же «открытое» проведение *Dies irae* в последней XXIV вариации в виде грозного, воинственного хора медных инструментов (вновь одновременно с мотивами Каприса) еще более наглядно демонстрирует такую связь и тем самым окончательно закрепляет ее неизбежность, закономерность и одновременно трагичность.

¹⁴ По определению В. Брянцевой, это «позиция лирического наблюдателя, который стремится к углубленной вдумчивости сказителя-летописца, но подчас вынужден вести обостренно-экспрессивный "репортаж"» [4, 567].

Пример 1. С. Рахманинов. «Рапсодия на тему Паганини», вариация VII
Example 1. S. Rachmaninoff "Rhapsody on a theme of Paganini", var. VII



«Ответ» со стороны Симфонии № 3 в этом плане заметно асимметричен. Во-первых, с «позитивной» образностью здесь будет связана не одна тема, как в Рапсодии, а практически весь тематический материал быстрых разделов первой и третьей частей Симфонии и всей музыки ее медленной части (за исключением скерцо-марша в середине). Во-вторых, тема *Dies irae* появляется только в финале произведения¹⁵.

Это далеко не случайно. Своеобразной заменой *Dies irae* и ее аналогом на протяжении большей части Симфонии станет совершенно другой музыкальный материал, и именно с ним будут взаимодействовать все остальные знаковые темы произведения, в том числе и *Dies irae* (в финале). Это — мелодия вступления Симфонии (пример 2).

Пример 2. С. Рахманинов. Симфония № 3. Часть 1. Вступление
Example 2. S. Rachmaninoff. Symphony № 3. Part 1. Introduction



В отличие от европейского происхождения секвенции *Dies irae*, вступительная тема Симфонии, как известно, отсылает к иному источнику — традициям русского знаменного пения. Но в произведении ее образно-смысловой диапазон более многозначен по сравнению с устойчиво-негативной образ-

¹⁵ За исключением едва уловимого намека в разработке первой части (ц. 20), когда отдаленные интонации *Dies irae* обнаружатся в партии ксилофона.

ной семантикой *Dies irae*: тему вступления можно трактовать как своего рода квинтэссенцию национально-русского начала, которое в произведении проявляет себя и в виде архаики древнейших форм церковного пения, и в качестве трубной фанфары судьбы (пример 3), и как символ роковой неизбежности (концовки двух первых частей Симфонии), и в варианте былинной исконности и неизменности (начало второй части), и в жанровых ипостасях русской хоральности и русской пляски (в финале произведения).

Пример 3. М. Рахманинов. Симфония № 3. Часть 1, ц. 21, тт. 5–8

Example 3. S. Rachmaninoff. Symphony № 3. Part 1, fig. 21, bars 5–8

Все сказанное означает, что тема вступления Симфонии в драматургии произведения может быть связанной с противоположными образными полюсами — как позитивным, так и негативным. Соответственно, «взаимоотношения» с образностью темы-символа *Dies irae* здесь будут несколько иными по сравнению с тем, что наблюдались в «Рапсодии на тему Паганини».

Думается, что это — следствие не совпадающих в двух произведениях сюжетных коллизий¹⁶. Поэтому следующим исследовательским шагом будет сопоставление самой сюжетно-драматургической канвы двух произведений.

Вначале напомним, что Рахманинов в Рапсодии не повторяет материал 11 вариаций Паганини на тему Каприса № 24, равно как и не прибегает в целом в Симфонии № 3 к привычным способам работы композиторов-предшественников с образцами фольклорной и литургической музыки (или стилизациям в их духе). Уже одно это заставляет подозревать особую, нестандартную концептуальную «нацеленность» всех преобразований материала двух произведений.

¹⁶ Последние, в свою очередь, могли зависеть от той исходной ситуации, когда центральный персонаж в одном случае выступал как индивидуальная фигура (Рапсодия), а в другом делил эти функции с коллективным народным образом (Симфония).

Наиболее заметно она отразилась в музыке их заключительных разделов. Самое главное заключается здесь именно в показательном отличии итогов драматургического развития Рапсодии и Симфонии. Еще много лет назад В. Брянцева по отношению к материалу Рапсодии обратила внимание на то, что конфликт в ней не разрешается: произведение заканчивается «классическим кадансом с такой нарочитой простотой, которая лишь подчеркивает неразрешимость конфликта» [4, 555]. Одновременно это означает и проявление важного сюжетно-драматургического принципа этого сочинения: то, от чего все начиналось, к тому же и приходит в завершение.

Следовательно, именно так в «Рапсодии на тему Паганини» выглядит соотношение «позитивной» образной сферы, воплощаемой темой Каприса, с той образностью, которая стоит за темой *Dies irae*. И именно таким, совсем не оптимистичным по своей концептуальной сущности, оказывается и сам итог Рапсодии («Паганини побежденный»¹⁷), где главный персонаж, силой своего таланта вознесенный над людьми и потому оторванный от них, не может преодолеть натиск роковых сил¹⁸.

Но этот итог имеет еще одну важнейшую особенность — подобный исход, по Рахманинову, становится закономерным именно тогда, когда «герой-одиночка», вынужденно лишенный почвенной связи со своей культурой, действует в условиях «чужого» культурно-исторического окружения (об общеевропейской составляющей главного тематизма «Рапсодии на тему Паганини» ранее уже говорилось).

В Симфонии № 3 в этом плане все оказывается принципиально иным: главный персонаж — не индивидуальный, а «собираательно-народный» — соотносен с узнаваемыми чертами русской традиционной музыки. И тема *Dies irae*, которая тоже появляется в Симфонии, взаимодействует с «русским» материалом иначе, нежели в «Рапсодии на тему Паганини».

Напомним, что *Dies irae* в Симфонии открыто возникает только в последней части; до этого образно-смысловые функции, близкие материалу средневековой секвенции, выполняет вступительная тема Симфонии, являясь во всех частях в качестве темы рока и в образе фатальной неизбежности, то есть по существу оказываясь носителем идеи *Dies irae*, но в отечественном варианте — своеобразным «русским фатумом».

Однако в третьей части Симфонии образно-смысловые функции темы ее вступления (особенно как символа рока) постепенно перехватывает материал *Dies irae*. Такой переход драматургической функции особенно хорошо за-

¹⁷ Фрагмент письма Рахманинова к М. М. Фокину от 29 августа 1937 г.: «Сам Паганини... побежденный, появляется в последний раз в 23-й вариации». Цит. по: [4, 552].

¹⁸ Окончание произведения на мотиве Каприса № 24 у солирующего фортепиано не столько символизирует надежду («осколок» темы Паганини все-таки смог пробиться сквозь звуковую лавину оркестра), сколько обозначает закольцованность сюжетно-драматургической ситуации: начинается очередной круг противостояния с образностью, стоящей за темой *Dies irae*.

метен по той причине, что на границе экспозиции и разработки финала тема вступления в одном из своих фатумных вариантов появляется сравнительно незадолго до того момента (ц. 80), когда в центре фугато разработки зазвучат отчетливые предвестники интонаций *Dies irae* (ц. 85).

Совершенно же открыто тема *Dies irae* предстанет в эпизоде перед началом репризы финала Симфонии и особенно — в преддверии ее коды (пример 4).

Пример 4. С. Рахманинов. Симфония № 3. Часть 3, ц. 107, тт. 5–7

Example 4. S. Rachmaninoff. Symphony № 3. Part 3, fig. 107, bars 5–7



С точки зрения драматургии это означает, что в финале Симфонии фактически на одной и той же «площадке» сформировались два независимых друг от друга образа, воплощенных лейттемой вступления произведения и материалом *Dies irae* и тяготеющих либо полностью (*Dies irae*), либо значительной своей частью (тема вступления) к области образно-смыслового негатива. Поэтому неизбежен момент, когда эти образы должны будут друг с другом «встретиться». Какой будет эта встреча: объединением ли «злых сил» или их борьбой за первенство? Ответ даст только материал коды произведения.

Итак, на границе репризы и коды (и практически в таком же виде, как и при переходе от разработки к репризе) вновь звучат интонации *Dies irae* (пример 4). Однако спустя мгновение ее мотивы начнут буквально растворяться в ритмике и интонациях русской знаменной мелодики, которая, в свою очередь, связывается прочными жанровыми и интонационными нитями как с темой вступления Симфонии, так и с плясовыми оборотами главной темы ее финала (пример 5)¹⁹.

¹⁹ Показательны здесь и тембровые изменения: «теплая» хоральная звучность струнных инструментов после сдвинутых звуков засурдиненных валторн и труб с интонациями *Dies irae*.

Особенно заметно это в эпизоде коды, ц. 110, когда тема вступления Симфонии окончательно теряет свои фатумные черты и звучит очень светло и празднично — сначала у струнных (на фоне контрапунктирующей мелодии флейты, одновременно и плясовой по характеру, и «колокольчиковой» по звучности), а потом и у других деревянных — с добавлением звонких перекличек труб (пример 6).

Пример 5. С. Рахманинов. Симфония № 3. Часть 3, ц. 108, тт. 5–7

Example 5. S. Rachmaninoff. Symphony № 3. Part 3, fig. 108, bars 5–7

Пример 6. С. Рахманинов. Симфония № 3. Часть 3, ц. 110, тт. 4–6

Example 6. S. Rachmaninoff. Symphony № 3. Part 3, fig. 110, bars 4–6

Таким образом, в Симфонии № 3 образно многозначная тема вступления начинает тяготеть именно к «позитивному» полюсу, и с какого-то момента

она предстает не символом коллективного «русского фатума», а, наоборот, своеобразным оберегом и защитником «русского мира» от каких-то еще более опасных внешних угроз (связанных с образностью *Dies irae*)²⁰.

В результате, в отличие от «Репсодии на тему Паганини», Симфония № 3 заканчивается мажорным, хорально-плясовым вариантом проведения темы вступления, что обозначает достаточно оптимистичный по своей сущности исход всех сюжетных коллизий произведения (Россия и ее народ способны выстоять при любом давлении — внутреннем или внешнем).

Для композитора периода создания Симфонии (1935–1936) такой итог, видимо, был закономерным: как бы негативно Рахманинов на протяжении всего зарубежного периода своей деятельности ни относился к советской власти, тот факт, что после победы большевиков страна не развалилась и смогла подняться после гражданской войны и разрухи; а народ, периодически вовлекаемый в горнило тяжелейших испытаний, каждый раз находил в себе силы для выживания, не могли оставить его равнодушным. Именно эта способность русских людей — выстоять в любых условиях и при любых угрозах, политических или военных, внутренних или внешних — для композитора, возможно, и стала обоснованием известной оптимистичности финала Симфонии № 3²¹.

Но одновременно здесь же ощущается и «ответ» на лишнюю оптимизма концепцию «Репсодии на тему Паганини».

Такие смысловые оттенки открываются, когда два выдающихся произведения С. В. Рахманинова, близких по времени и общим по тональности *a-moll*, рассматриваются как «произведения-собеседники», находящиеся в диалог-диспуте друг с другом.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Валькова В. Б. Третья симфония С. В. Рахманинова: повороты судьбы и капризы моды // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. — 2021. — № 1. — С. 28–37.
2. Приношение С. В. Рахманинову. К 150-летию со дня рождения. Исследования разных лет / сост. В. Б. Валькова. — Москва: РАМ им. Гнесиных, 2023. — 489 с.
3. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3-х тт. Т. 1 / ред.-сост. З. А. Апетян. — Москва: Советский композитор, 1978. — 648 с.
4. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов: монография. — Москва: Советский композитор, 1976. — 643 с.

²⁰ Исторически в России складывалось так, что в случае внешней опасности народ и власть (как бы народ к ней до этого ни относился) всегда объединялись.

²¹ Неизвестно, какой бы стала концепция Симфонии № 3, появившись это произведение чуть позже по времени — после начала в СССР самых громких политических процессов (1936–1938 гг.). Но первый из них состоялся в августе 1936 года, а Симфония была закончена тремя месяцами ранее (в мае 1936 г.).

5. Соловцов А. А. Рахманинов: очерк жизни и творчества. 2-е изд., доп. — Москва: Музыка, 1969. — 173 с.
6. Протопопов В. В. Позднее симфоническое творчество С. В. Рахманинова // Приношение С. В. Рахманинову. К 150-летию со дня рождения. Исследования разных лет / сост. В. Б. Валькова. — Москва: РАМ им. Гнесиных, 2023. — С. 167–187.
7. Асафьев Б. В. С. В. Рахманинов // Асафьев Б. В. Избр. труды. Т. 2. — Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. — С. 289–305.
8. Ляхович А. В. «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова как модель постисторического мироощущения. — URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/lyakhovich-raganini-rhapsody/> (дата обращения: 25.08.2023).
9. Калошина Г. О фаустианстве Рахманинова (на примере «Рапсодии на тему Паганини») // Приношение С. В. Рахманинову. К 150-летию со дня рождения. Исследования разных лет / сост. В. Б. Валькова. — Москва: РАМ им. Гнесиных, 2023. — С. 288–305.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Ю. В. Васильев — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. Val'kova V. B. Tret'ya simfoniya S. V. Raxmaninova: povoroty` sud'by` i kaprizy` mody` // Problemy` Muzykal'noj nauki [The Third Symphony of S. V. Rachmaninov: twists of fate and the vagaries of fashion: article // Music Scholarship]. 2021. №1. P. 28–37.
2. Prinoshenie S. V. Raxmaninovu. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya. Issledovaniya razny`x let / sost. V. B. Val'kova [Offering to S. V. Rachmaninov. To the 150-th anniversary of his birth. Research from different years / compiled by V. B. Val'kova]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2023. 489 p.
3. Rachmaninov S. V. Literaturnoe nasledie: v 3-x t. T. 1 / red.-sost. Z. A. Apetyan [Literary heritage: in 3 volumes. Vol. I / editor-compiler — Z. A. Apetyan]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1978. 648 p.
4. Bryantseva V. N. S. V. Raxmaninov: monografiya [Rachmaninov: monograph]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1976. 643 p.
5. Solovtsov A. A. Raxmaninov: ocherk zhizni i tvorchestva. 2-e izd., dop [Rachmaninov: essay on life and creativity. 2-nd publication, supplemented]. Moscow: Muzyka, 1969. 173 p.
6. Protopopov V. V. Pozdnee simfonicheskoe tvorchestvo S. V. Raxmaninova // Prinoshenie S. V. Raxmaninovu. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya. Issledovaniya razny`x let / sost. V. B. Val'kova [Later symphonic work of S. V. Rachmaninov // Offering to S. V. Rachmaninov. To the 150-th anniversary of his birth. Research from different years / compiled by V. B. Val'kova]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2023. P. 167–187.
7. Asafyev B. V. S. V. Raxmaninov // Asaf'ev B. V. Izbr. trudy`. T. 2 [S. V. Rachmaninov // Asafyev B. V. Selected works. Vol. 2]. Moscow: izdatelstvo Akademii Nauk Sovetskogo Sojuza, 1954. P. 289–305.

8. *Lyakhovich A. V.* "Rapsodiya na temu Paganini" Raxmaninova kak model' postistoricheskogo mirooshhushheniya ["Rhapsody on the theme by Paganini" by Rachmaninov as a model post-historical worldview]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/lyakhovich-paganini-rhapsody/> (accessed: 25.08.2023).
9. *Kalochina G.* O faustianstve Raxmaninova (na primere "Rapsodii na temu Paganini") // *Prinoshenie S. V. Raxmaninovu. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya. Issledovaniya razny'x let / sost. V. B. Val'kova* [About the Faustianism of Rachmaninov (using the example of "Rhapsody on the theme by Paganini") // Offering to S. V. Rachmaninov. To the 150-th anniversary of his birth. Research from different years / compiled by V. B. Val'kova]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2023. P. 288–305.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Yuri V. Vasiliev — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor of the Music History Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 05.12.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 22.03.2024

Принята к публикации / Accepted: 03.04.2024