

## **РАХМАНИНОВ В МИРЕ МАССОВОЙ МУЗЫКИ**

Практика использования в массовой музыке XX века (джазе, песенном творчестве, поп- и рок-музыке) тем, жанровых и стилевых моделей, заимствованных из академического музыкального искусства в формах цитирования или стилизаций, аранжировок или коллажирования получила чрезвычайно широкое распространение – этот факт давно и хорошо известен. В отдельных областях массовой музыки сложились даже определенные направления, «специализирующиеся» на подобной адаптации, такие, например, как «третье течение» в джазе, арт-рок или «третье направление» в отечественной песне. Исторический диапазон избираемых моделей также обширен: массовая музыка проявляет в этом плане абсолютную, шокирующую многих беззастенчивость, обращаясь в качестве «источков» к образцам полифонии строгого письма и жанрам ренессансного искусства, творчеству старых мастеров XVII-XVIII веков и венским классикам, творениям романтиков и средствам и приемам, открытым академической музыкой XX века, включая самые авангардные. И все же среди этого многообразия, если не сказать – всеядности есть свои приоритеты. Музыка Рахманинова, как показывает практика, является одним из них. Разумеется, не вся музыка, а лишь отдельные произведения, но именно те, которые ярко репрезентируют стиль композитора, эмоциональную атмосферу его творчества.

В преамбуле к сборнику статей «Грань веков. Рахманинов и его современники», вышедшему в Санкт-Петербурге к 130-летию композитора выдающаяся певица и исполнительница вокальной музыки Рахманинова Елена Образцова, обращая к памяти гения русской музыки писала: «Если бы Вы ничего не написали, а только Второй фортепианный концерт и Вокализ – Вы уже были бы Великим Человеком, потому что в этой музыке Вы рассказали всему миру о нашей России, о ее безбрежности, ее страстях, ее музыке и нежности»<sup>1</sup>. Знаменательно, что именно эти два сочинения оказались наиболее «востребованными» массовой музыкальной культурой, хотя есть и другие образцы из числа наиболее популярных рахманиновских опусов: прелюдии, романсы, Итальянская полька.

Из множества таких «заимствований» приведу лишь несколько характерных примеров, пока воздерживаясь от каких либо оценок. Так в 1975 году известный американский певец, композитор и поэт-песенник Эрик Кармен написал одну из своих лучших лирических баллад «All by Myself» («Совсем один») на основе темы Второго фортепианного концерта Рахманинова. Кармен считал, что концерт уже стал общественным достоянием, но после выхода в свет диска с записью песни возникли проблемы с авторскими правами, и ему пришлось улаживать их с наследниками композитора. В последующих изданиях песни имя Рахманинова обязательно указывалось в числе ее авторов. Отдавая дань своему великому «соавтору» Кармен включил в песню большое фортепианное соло. Баллада заняла высокие места в хит-парадах Англии и Америки, обрела огромную популярность (и пользуется ей до сих

---

<sup>1</sup> *Образцова Е.* [Б.н.] // Грань веков. Рахманинов и его современники. С-Пб, 2003. С. 3.

пор), в качестве саундтрека зазвучала в ряде фильмов. Известно несколько десятков версий этой песни в исполнении разных певцов и групп, в том числе мировых звезд, таких как Фрэнк Синатра, Том Джонс, Селин Дион.

Другой, в корне отличный пример обращения ко Второму концерту – композиция «Space Dementia» («Безумная пустота») известной британской альтернативной рок-группы «Muse» – обладателя «Греми» и ряда других престижных музыкальных премий. Группа соединяет в своей стилистике эмоциональную взвинченность, жесткие, агрессивные звучания тяжелого металла, с островками лирики, представляющими коллажирование (цитатное или в виде стилевых аллюзий) классико-романтической музыки. Лидер группы Мэтт Беллами – вокалист, клавишник, гитарист, автор большинства альбомов – питает особое пристрастие к творчеству Рахманинова, не без влияния которого он включает в свои композиции рядом с типично роковыми гитарными рифами несвойственное року солирующее фортепиано. Рахманиновские темы Беллами цитирует с долей импровизации, словно по памяти, вплетая в свои композиции как знак стабильности и некоего отдохновения на фоне гипертрофированной экзальтации, всеобщего тотального разрушения («Мы уничтожим этот мир»). Именно в этом качестве в «Space Dementia» на гребне динамического нагнетания возникает тема из первой части Второго концерта.

А теперь пара наиболее характерных случаев обращения к знаменитому рахманиновскому Вокализу. Первый – обработка Виктора Зинчука, известного гитариста, композитора и аранжировщика, заметной фигуры на отечественной и мировой эстраде, удостоенного многих престижных международных премий и попавшего даже за виртуозность исполнения в «Книгу рекордов Гиннеса». Зинчук работает в разных направлениях и стилях: джаз, хард-рок, фьюжн, фламенко, популярная эстрадная музыка, выпускает ряд альбомов («Mix No one», «Неоклассика», «Неолирика», «Двенадцать гитар магистра»), где авторские композиции соседствуют с обработками классико-романтической музыки. «Вокализ» – одна из них. Впрочем, слово «обработка» применительно к данной композиции не совсем точное. Она начинается действительно как обработка для электро-гитары и синтезатора, где лишь специфический саунд, и усиление ударности придают ей эстрадный характер, но затем тема вокализа «размывается» и переходит в свободную фантазию «по мотивам», возвращаясь в своем исходном виде только в репризе.

Совсем неожиданная интерпретация Вокализа Рахманинова – использование его в рэпе. (Рахманинов и рэп! Казалось бы, парадокс. Но только не для всеядной, лишенной каких-либо комплексов массовой музыки). В песне популярного рэпера Дельфина (Андрея Лысикова) Вокализ дается в своем оригинальном виде и звучании, но в качестве рэп-минуса, к которому добавляется обязательный бит. В куплете, на этот минус накладывается речитатив (ритмизованный текст) лирического содержания, читающийся под музыку, а сам Вокализ становится своего рода фоном. В «припеве» рахманиновская тема выходит на первый план, выполняя функцию кантиленой части рэп-песни (исполнители рэпа обычно называют эту часть «ариозо»).

Назову еще несколько опусов Рахманинова, которые широко бытуют в неакадемической интерпретации. Прежде всего, на слуху многочисленные обработки «Итальянской польки», подчас довольно далеко уводящие от оригинала. Вот только одна из них, принадлежащая популярному эстраднему певцу, и одновременно виртуозу-клавешнику Александру Буйнову. По ходу исполнения пьеса приобретает черты музыкальной шутки, происходит своеобразная «жанровая модуляция», замещение старого танца новым, современным, полька трансформируется в рок-н-ролл, и в нее еще вплетается популярная латино-американская танцевальная тема С. Абреу «Тико-Тико». Казалось бы, обращение с рахманиновским произведением достаточно вольное, но при этом типологически его назначение как быстрого, веселого, зажигательного танца не меняется. Мне думается, Рахманинов отнесся бы к подобным экспериментам вполне благосклонно.

По воспоминаниям современников композитор в жизни был человеком остроумным, наделенным тонким чувством юмора, а в окружении близких, умел искренне веселиться, обожал шутить, безобидно подтрунивать над друзьями. Бесценные кадры кинохроники сохранили для нас обстановку в гостеприимном рахманиновском доме периода эмиграции, где он заснят в кругу семьи, друзей, которые от души балагурят, импровизируют забавные сценки. И вся эта непринужденная картина разворачивается под звуки легкомысленной «Итальянской польки», которую лихо в четыре руки разыгрывают Сергей и Наталья Рахманиновы.

В домашней среде композитор любил играть фантазии на песенные и танцевальные мелодии. Впрочем, не только в домашней: вспомним его многочисленные транскрипции на популярные музыкальные темы, блестящие переложения венских вальсов Ф. Крейсlera, музицирование с русской эстрадной звездой Надеждой Плевицкой и запись с ней пластинки в качестве аккомпаниатора, выпущенной много позже фирмой «Мелодия» (1974). Все это, безусловно, следует иметь в виду, говоря о легкожанровых интерпретациях его произведений.

Напомню, что некоторые из них возникли еще при жизни композитора с его негласного пристрастия. Пожалуй, первой в мир массовой музыки попала его Прелюдия *cis-moll*, *op.3*. Написанная еще девятнадцатилетним юношей она приобрела мировую известность, и на протяжении всей пианистической деятельности Рахманинова постоянно исполнялась в его клавирабендах, публика требовала ее «на бис». Чрезмерная, как считал композитор, популярность прелюдии, в ущерб другим произведениям, даже тяготила композитора. Она буквально «преследовала» Рахманинова, неоднократно подвергалась различным обработкам, транскрипциям, оркестровкам, сделанным другими музыкантами. Были среди них и многочисленные джазовые переложения, в числе прочих принадлежавшие Глену Миллеру, Фреду Грофе (пианисту и аранжировщику, оркестровавшему «Рапсодию» Гершвина). Одно из таких исполнений американским биг-бэндом запечатлели кадры кинохроники 30-х годов, вошедшие в английский документальный фильм о Рахманинове. Известно, что к джазовым версиям *cis-moll* прелюдии композитор относился сочувственно, слушая их не без удовольствия.

В фильме Павла Лунгина «Ветка сирени» есть эпизод, неизвестно, подлинный ли, или вымышленный создателями киноленты, но метафорически ярко показывающий начало массового тиражирования Прелюдии. После очередного (которого по счету!) исполнения ее в концерте гастрольного тура по Америке Рахманинов, сатанеющий от бесконечных повторов одной и той же программы, получает от фирмы «Стенвей» памятный подарок: заводного пианиста за белым роялем, играющего металлическим звуком *cis-moll'*ную прелюдию. Эту «играющую обезьяну» Рахманинов не без горечи ассоциирует с собой. Впоследствии в таком или подобном виде Прелюдия станет рингтоном сотовых телефонов, войдет в рекламные ролики. В современной массовой музыке Прелюдия *cis-moll'* будет «переиграна» в качестве кавер-версии клавишником культовой французской симфо-блэк-метал группы «Anorexia Nervosa» в альбоме 2001 года «New Obscurantis Order».

Другая прелюдия, может быть, уступающая в популярности *cis-moll'*ной, но тоже достаточно активно эксплуатируемая массовым музыкальным искусством – *op.23 №5, g-moll'*. Факт ее бездумно-виртуозного исполнения, бесконечного тиражирования на концертной эстраде, превращения в китч был в свое время остроумно обыгран в спектакле Центрального театра кукол Сергея Образцова «Необыкновенный концерт». Сочинение Рахманинова в нем исполняет полугодовалая «юная пианистка», которую вывозят на эстраду в детской коляске, и она в ураганном темпе молотит на рояле знаменитую Прелюдию.

Но, пожалуй, наиболее интересным, в контексте интересующей нас темы, примером использования этой прелюдии в условиях бытового музицирования является телефильм Виталия Мельникова «Старший сын» по одноименной пьесе Александра Вампилова. Прелюдия Рахманинова звучит в начале фильма (а затем становится его лейтмотивом) в исполнении маленького оркестрика в кинотеатре перед началом сеанса, исполнении не очень сложном, не без фальши, несколько «топорном», и обрывается на «полуслове» звонком, приглашающим зрителей в кинозал.

Использование музыки Рахманинова в фильме отвечает идее его создателей столкнуть в нем низкое и высокое, бытовой анекдот и философскую притчу. Но помимо того (разумеется, авторы об этом не думали) такое балансирование многое проясняет в самой природе заимствований массово-бытовой музыкой высших образцов музыкальной классики. Герой фильма Андрей Григорьевич Сарафанов – его великолепно играет Евгенией Леонов – добрейшей души человек, живущий в предместье провинциального города. Он – оркестровый музыкант, кларнетист, но волей обстоятельств вынужден играть на похоронах, тщательно скрывая этот «позорный» факт от семьи. В мыслях и рассказах он живет в мире большой музыки, сочиняет симфоническое произведение. Участие в исполнении Рахманинова (пусть в кинотеатре) приобщает его к высокому искусству, позволяет сохранить свои амбиции, поднять престиж в собственных глазах.

Но таким же образом, подобно Сарафанову, ведет себя и современная массовая музыка в целом, обращаясь к классическим шедеврам. Их коллажирование, цитатное использование или стилевые аллюзии создают эффект вы-

хода в иной, более возвышенный, приподнятый над повседневностью мир. Конечно, здесь имеет место акт престижного потребления: таким образом массовая музыка повышает свой статус, присваивая себе знак «условной духовности». Природа этого явления понятна: массовая музыка – феномен противоречивый и внутри себя крайне поляризованный – от эстетического негативизма до чисто художественных экспериментов и склонности к эстетизации. Причем ее различные устремления сложно взаимопересекаются, мигрируют, а полярность, подчас парадоксальная, становится принципом мышления, действуя иногда в масштабах не только одного направления или жанра, но и одного автора, исполнительского коллектива и даже одной композиции. Возникает резкая антиномичность образно-смысловых планов, двуслойность содержания, соединяющая в себе предельно актуализированное и вневременное, остросоциальное и общефилософское, повседневную реальность и мир фантазий, метафор и символов. Погружение в самые низовые пласты обиходной музыки благополучно соседствует с жанрово-стилевыми истоками, обращающими к вершинам человеческой духовности. Именно в этом качестве и используются приведенные образцы рахманиновской музыки, создающей иллюзию ухода в сферу возвышения и мифологизации. Вместе с тем, и это крайне важно, будучи изрядно амортизированными на концертной эстраде, в многочисленных переложениях и обработках, данные образцы легко адаптируются в мире популярной музыки, входят в ее структуру не как нечто чужое, из другого «лагеря», а как свое, близкое, как элемент музыкальной атмосферы наших дней.

Сказанное, однако, не снимает вопроса, почему все же музыка Рахманинова оказалась столь предрасположенной к тому, чтобы зажить второй, казалось бы, несвойственной ей жизнью, чем объяснить ее готовность (помимо воли ее создателя) вступить в диалог с искусством, как будто, во всех отношениях далеким? Любой диалог (не важно, согласия или разногласия) должен удовлетворять по меньшей мере двум условиям: во-первых, у его участников должны находиться общие обсуждаемые ими темы, во-вторых, сколь бы ни были различны языки, на которых происходит обсуждение этих тем, они неминуемо должны включать в себя общие лексические элементы. – иначе никакое общение (пусть даже антагонистическое) возникнуть не может. Вероятно, именно в этих двух направлениях и следует искать ответ на поставленный вопрос, имея ввиду содержательные, семантические параметры музыки Рахманинова и ее жанрово-стилевые составляющие.

И в том, и в другом отношении она обладает общепризнанным важнейшим качеством – высокой степенью общительности, общезначимостью художественного высказывания. Это качество всегда акцентировалось (акцентируется и поныне) в суждениях о композиторе, причем в зависимости от позиции критика, оно причислялось то к замечательным достоинствам его музыки, то к ее главным недостаткам. Так, в сугубо негативном ключе, как потакание массовому вкусу, о нем высказывался В. Каратыгин: «Музыка Рахманинова отвечает, так сказать, арифметически среднему вкусовому критерию широкой публики. Она преклоняется перед ним потому, что Рахманинов своей музыкой попал как-то

в точку среднего обывательского музыкального вкуса...». По мысли критика основная отрицательная черта «большинства произведений Рахманинова» состоит в том, что «они страшно “искренни”»<sup>2</sup>. Почти о том же, только со знаком «плюс» писал В. Богданов-Березовский: «Своеобразие индивидуальности... композитора заключалось, прежде всего, в руководящем месте и значении, отводимом в его музыке с первых же ее звуков душевному общению с мыслимым «собеседником» – слушателем, по отношению к которому композитор сразу становился в положение существа не высшего, а равного, и даже родственного, интимно близкого»<sup>3</sup>.

Пути достижения композитором подобной общительности, установления мостов между музыкой и слушателем были самыми разными. Это и, при всех новаторских устремлениях Рахманинова, обращение его к устойчивым, традиционным основам жанров, в которых он работал, к их этике, стилю, то есть ко всему тому, что уже прочно вошло через музыку прошлого в орбиту слушательского сознания. Это и богатейший мелодический дар композитора, кантиленно-песенная природа его тематизма, покоряющего живой, трепетной вибрацией человеческого голоса (будь то вокальная музыка или инструментальная), знаменитые рахманиновские «мелодии-дали». Это, применительно к масштабным произведениям, и путь, который Б. Асафьев определял как «направленность формы на восприятие», понимая под этим такую музыкально-композиционную логику, которая бы отражала логику жизненных и психологических процессов. Думается, именно с этой направленностью (разумеется, помимо выдающегося рахманиновского пианизма) была связана та исключительная роль, которую занимал в творчестве композитора жанр концерта. Он импонировал Рахманинову своей эстрадностью, непосредственной обращенностью к аудитории, заложенной в его генетическом коде, стихией артистизма и связанной с этим особой атмосферой общения со слушателем, его сопричастности. Это свойство жанра отмечал еще Моцарт, который даже в условиях в целом достаточно общительного классического инструментализма видел в этом плане особые черты концерта, отличающие его от более интеллектуальной и сложной симфонии: «Концерты представляют собой нечто среднее между слишком трудным и слишком легким; они блестящи, приятны для слуха, но, конечно, без пустозвонства – местами они могут удовлетворять вкус одних лишь знатоков, но и не знатокам они тоже понравятся, хотя те и не будут знать, почему»<sup>4</sup>.

И все же, говоря о природе общительности рахманиновской музыки, наверное, в первую очередь следует отметить стремление композитора, преодолевая предвзятость, постичь бытовой жанровый фонд своего времени, художественно преломить, поэтизировать его, ввести в свои произведения как необходимый элемент их содержания, стилистики, драматургии. Творчество Рахманинова отличается необычайной широтой внедрения в его образную и стилевую систему этого богатого материала – самого ходового, даже триви-

---

<sup>2</sup> Каратыгин В. Жизнь и деятельность. Л., 1927. С.204.

<sup>3</sup> Богданов-Березовский В. Творческий облик С. В. Рахманинова // Молодые годы Рахманинова. М., 1949. С. 139.

<sup>4</sup> Цит. по: Эйштейн А. Моцарт. М., 1977. С. 121.

ального, образующего «комплекс излюбленных музыкальных речений» (Б. Асафьев), вызывающего у слушателей целый спектр разнообразных ассоциаций. Причем с годами, по мере эволюции стиля композитора в сторону его безусловного усложнения, жанровый диапазон его музыки не только не становился уже, но напротив, еще более расширялся.

Претворение массово-бытовых жанров в произведениях Рахманинова – это отдельная сложная и пока еще не вполне исследованная проблема. Мы коснемся ее лишь в той мере, какая необходима для уяснения причин и мотивов активной «второй жизни» сочинений композитора в новой, принципиально отличной от академической культурной среде. Прежде всего, заметим, что контакты с этой средой, с миром массовой музыки, изначально, с самых первых опусов, были свойственны его творчеству. Здесь в первую очередь следует иметь в виду три современных композитору и связанных одна с другой сферы: *танцевальной стихии (танцзала), салона и эстрады*. «Вживление» их в ткань рахманиновской музыки, как правило, отличалось двойственностью, своеобразным балансированием между тривиальным и поэтизированным, при котором тривиальное не становилось объектом пародирования, огротесковывания (разве что за исключением произведений последнего периода, но там природа гротеска имела иные эстетические предпосылки), а поэтизированное не затушевывало связей с бытовой первоосновой.

Сначала о сфере *танцевальности*. По большому счету, Рахманинов здесь явился наследником романтической традиции и более всего – Чайковского. Можно ли представить себе инструментальную музыку последнего, от миниатюр до масштабных симфонических циклов, вне многообразной практики претворения различных танцевальных жанров – контрданса, тарантеллы, лендлера, «наимоднейшего» вальса, отражающего новую для XIX века пластику, новый строй чувствования? Они приносили в сочинения тот содержательный слой, без которого «отвлеченный» инструментализм многое бы безвозвратно потерял в своей выразительной силе, в охвате жизненных реалий. Без них он утратил бы свою драматургическую полифоничность, исчез бы тот его важнейший образный ряд, который позволяет в самых обобщающих, «отвлеченных» философских концепциях слышать дыхание реального мира.

И у Рахманинова через пластику, через художественные движение, запечатленное в музыке, танец становился конденсатом определенных сторон жизненного уклада, человеческих отношений, а в условиях сложных симфонических концепций, инструментальных философских драм – музыкально-пластической «стенограммой жизни», отражением духовных, нравственных, психологических устремлений времени, своего рода хроникой эпохи. В таком качестве наиболее ярко он предстал в поздних произведениях композитора, а его последний опус – 45-й «Симфонические танцы» (знаменательно само название сочинения) – стал апогеем концептуально наполненной танцевальности.

Произведение, при единой логике сквозного симфонического развития, представляет собой по сути танцевальную или, можно сказать шире, жанрово-танцевальную сюиту. Части, их разделы, отдельные темы несут в себе

сконцентрированные черты какого-либо из бытовых, чаще моторно-танцевальных жанров, связанных с определенным типом движения. Так, в крайних разделах первой части явственно ощутимы признаки грозного, тяжелого марша-шествия с элементом батальности. А многократные остигательные повторы единой метроритмической формулы вызывают ассоциации с «Болеро» Равеля. Вторая часть – вальсовая в самых разнообразных проявлениях этого жанра: от печально-элегического до экспрессивно-трагического. В отдельных случаях очевидно стремление композитора театрализовать вальс, придать ему черты персонифицированного диалога, хореографической сцены. Третья часть – картина дьявольского хора на тему *Dies irae*, балансирующего между жигой и тарантеллой.

Любопытно, что М. Фокин, с которым Рахманинов обсуждал возможности балетной постановки на музыку «Симфонических танцев», считал, что композитор слишком увлекается «дансантизмом»: «Этот вальсовый аккомпанемент как будто мешает Вам, стесняет, – писал он Рахманинову... Если Вам кажется назойливым этот элемент вальса, и Вы его сохраняете потому, что это дает танцевальность, облегчает танцевать под музыку, облегчает сочинение, постановку танца или оправдывает название, то я думаю, что следует отбросить «та-та», как только потеряется чисто музыкальный аппетит к нему. Мысль о танце – мысль посторонняя»<sup>5</sup>. Но для Рахманинова «мысль о танце», пусть данным не напрямую, а в сложно опосредованном и симфонизированном облике, важна не только с точки зрения возможной хореографической интерпретации: танцевальность лежит в основе концепции, драматургии, жанрового профиля произведения. Это же, в той или иной степени, можно сказать и о других произведениях последнего периода: Вариациях на тему Корелли, Рапсодии на тему Паганини, отчасти Третьей симфонии (прежде всего ее финале).

Особенность же и своеобразие композитора в данном случае состоит в том, что он не ограничивается танцевальными жанрами, издавна получившими в инструментально-симфонической музыке «права гражданства» (менуэт, вальс), а расширяя общеромантическую лексику, выходит в указанных произведениях в звуковой мир современной танцевальности, воспроизводит ее характерные признаки. В письме к Н. Морозову от 25 декабря 1923 года Рахманинов писал: «Жалею, что слух о целой серии написанных мной фокстротов неправилен. Охотно бы их написал, так как люблю в них своеобразный и неподражаемый ритм»<sup>6</sup>. Но если напрямую Рахманинов не обратился к фокстротам и иным новомодным танцам, то их очевидные приметы мы находим и в «Рапсодии» (фокстротная 16-я вариация), и в «Симфонических танцах», где вальс второй части модифицируется в вальс-бостон, а в финале проявляются «румбообразные» черты (определение К. Кондрашина<sup>7</sup>), и в «Вариациях на тему Корелли». В последнем из названных сочинений мы наблюдаем «жанрово-стилевую модуляцию» старинной танцевальности в со-

<sup>5</sup> Фокин М. Против течения: Воспоминания балетмейстера. Статьи. Письма. Л. – М., 1962. С. 539.

<sup>6</sup> Рахманинов С. Литературное наследие. Т. 2, М., 1980. С. 150.

<sup>7</sup> Кондрашин К. Мир дирижера. Л., 1976. С. 144.



временную. Композитор не только замещает фолию и менут (авторское обозначение «Tempo di Minuetto») джазированным эстрадным танцем, но и «демонстрирует» сам процесс такого замещения, а вальс-бостон возникает не как нечто инородное, пришедшее извне, а как результат движения музыкальной мысли, происходящего в произведении жанрового развития.

О новых танцах, заполонивших во времена Рахманинова дансинги (и все прочие места досугового времяпрепровождения), А. Сохор писал: «В наимоднейших, получивших в Европе в 20-е годы широкое распространение танцевальных жанрах, таких, как танго, фокстрот, шимми, румба, вальс-бостон, вызывающих в свое время резкую критику за их грубую чувственность, бездушную механистичность, вместе с тем была ярко запечатлена духовная атмосфера эпохи, наполненная смутными, порой трагическими ощущениями неблагополучия и тревоги, что таились под покровом бездумной жажды развлечений»<sup>8</sup>. Думается, эта замечательно точная характеристика в значительной степени применима к жанрово-танцевальным эпизодам поздних сочинений Рахманинова, проясняя их трагическую семантику.

Обращение к современному музыкальному быту, вслушивание в него и претворение его жанровых моделей не было для Рахманинова открытием последнего творческого периода. Он с самых первых своих произведений испытывал тяготение к окружающей его музыке повседневности. Просто тогда было другое время, другая страна, другие формы быта и бытования, а соответственно другая жанровая панорама. В конце XIX века в России еще не утратила своего значения *салонная культура*, в расцвете был салонно-виртуозный стиль, действовавший на широкого слушателя безотказно. Для Рахманинова как концертирующего музыканта причастность к этому стилю была более чем естественна. Она проявилась уже в ор.1 композитора – Первом фортепианном концерте, а особенно откровенно и ярко в его финале, когда в экспонировании главной партии внезапно меняется размер на трехдольный и в нее врывается, словно через открытое окно, и так же внезапно исчезает «в никуда» откровенно блестящий салонный вальс.

Свое отношение к салонной стилистике композитор откровенно обозначил в названии одного из своих ранних опусов – «Салонные пьесы», где помимо названия, она проявляется во всем интонационном строе пьес, их грации, душевной теплоте, непритязательности, камерной элегантности, неприкрытой чувственности. В том же духе поэтизированного и облагороженного салона решены многие из ранних (впрочем, не только ранних) опусов Рахманинова: Восточный танец для виолончели и фортепиано ор.2, Пьесы-фантазии ор.3 (Элегия и Серенада), пьесы для скрипки и фортепиано ор.6 (Романс и Венгерский танец), четырехручные пьесы для фортепиано ор.11 (Баркарола, Вальс, Романс). Нельзя не вспомнить в этой связи и знаменитые рахманиновские фортепианные польки – Итальянскую и W.R., где, так же как и в его вальсах, танцзал и салон сливаются в единое целое. «А может быть, Полька В.Р. – пишет Л. Гаккель, – это русский, московский быт, как и полька

---

<sup>8</sup> Сохор А. О массовой музыке // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.13. Л., 1974. С. 24.

«Елка» из музыки Ильи Саца к мхатовской «Синей птице»? Может быть, и многие рахманиновские обольщения суть отзвуки старой пианистической Москвы, московского салона времен если не фильдовских, то зверевских? Нам уже доводилось писать о ностальгически трогательном «шике», нет-нет и проглядывающем у играющего Рахманинова. В ранних его сочинениях видны и салон, и танцевальный зал, да и не только в ранних сочинениях и уж, конечно, не только в их названиях. Звучания быта – это з в у ч а н и я к у л ь - т у р ы , это «единый музыкальный напор» исторического времени»<sup>9</sup>.

Теперь о связях музыки Рахманинова с современной ему *легкожанровой эстрадой*. Будучи далеким от свойственного многим академическим музыкантам снобистски-высокомерного отношения к ней, композитор проявлял неприкрытый интерес ко всему, что звучало на музыкальной эстраде. Причем в разные периоды жизни этот интерес не угасал, отличаясь удивительным постоянством. Менялись только, в зависимости от времени и жизненных обстоятельств, конкретные его объекты. По-видимому, для Рахманинова были важны непосредственные живые впечатления, звучащая среда, реально окружающая его атмосфера, в которой он черпал определенные творческие импульсы.

В ранний период это была, прежде всего, цыганская эстрадная музыка, которая в последние десятилетия XIX – начале XX века, фактически, стала началом и одной из основ российской музыкальной эстрады. Цыганская песня-романс в сольном и хоровом исполнении наводнила собой места общественного гулянья, подмостки садово-парковых эстрад, ресторанов, кафе-шантанов, вошла в обязательный репертуар эстрадных примадонн Надежды Плевицкой, Вари Паниной, Анастасии Вяльцевой, Надежды Александровой, а с появлением грамофонных записей возможности ее тиражирования и масштабы воздействия стали, по тем временам, просто безграничными.

Контакты Рахманинова с цыганской музыкальной средой, близкая дружба с семьей Лодыженских, в доме которых он не раз заслушивался пением их ближайшей родственницы, знаменитой цыганской певицы Надежды Александровой – факты хорошо известны. «Связи Рахманинова с миром цыганского исполнительства в Москве были достаточно широки, а его знание таборного фольклора устной традиции дополнялось множеством современных публикаций цыганских песен в аранжировках Штибера, Пригожего, Соловьева и других музыкантов»<sup>10</sup>. По-видимому, в немалой степени интерес Рахманинова к цыганской музыке, таборной и эстрадно адаптированной, инициировала и работа над оперой «Алеко».

Создавая хоры, цыганские пляски, сольные характеристики (Земфиры, Молодого цыгана) и обладая при этом невероятной слуховой отзывчивостью, композитор вслушивался в характерные стилевые особенности цыганской музыки и цыганского исполнительства. Присущий им буйный темперамент, сверхэмоциональность, повышенная чувствительность, резкие контрасты и

---

<sup>9</sup> Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Л., 1990. С.80-81.

<sup>10</sup> Щербакова Т. Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. М., 1984. С. 141.

внезапные переходы от щемящей тоски к «дикому» веселью, от страстной песни к «бешеной» пляске, в совокупности с использованием подлинных цыганских песен (популярнейшие «Малярка» и «Цыганская венгерка»), характерной оркестровкой (соло «рыдающей скрипки», звуки бубна, имитация звучания гитары), открыто и прямо воплотились в «Каприччио на цыганские темы». Но рассредоточено они слышатся и во многих других рахманиновских произведениях, особенно созданных в 90-е годы: фантазии для двух фортепиано, Первой симфонии, романсах.

Зарубежный период и связанные с ним изменения жизненных обстоятельств, были ознаменованы сменой жанровых приоритетов композитора. Главным объектом его интереса в мире массовой музыки стал джаз, что вполне объяснимо. Джаз в это время на Западе составлял основу массовой музыкальной культуры в разных ее формах: от бытовой, прикладной до концертной, на нем базировалась вся американская, а затем и европейская легкожанровая музыкальная эстрада, шлягеры, новомодные танцы. В. Брянцева в монографии о Рахманинове приводит факты, иллюстрирующие этот интерес, и в частности – участие композитора в оказании финансовой помощи знаменитому джазовому музыканту Полу Уайтмену и созданному им симфонджазу<sup>11</sup>. Рахманинов присутствовал на первом исполнении оркестром Уайтмена «Рапсодии в блюзовых тонах» Джорджа Гершвина и дал высокую оценку этому концерту.

Тема «Рахманинов и джаз – не новая. Помимо В. Брянцевой она затрагивалась в работах В. Протопопова<sup>12</sup>, А. Соловцова<sup>13</sup>, интересно и обстоятельно освещена в статье Ю. Васильева<sup>14</sup>. Последний из авторов прослеживает следы джазовых влияний, практически, во всех крупных произведениях композитора последнего периода: в Вариациях на тему Корелли, Рапсодии на тему Паганини, Третьей симфонии, Симфонических танцах. Поэтому, не останавливаясь на данной теме, отошлю читателя к указанной литературе. Здесь же, в ограниченных рамках статьи, акцентирую некоторые самые общие закономерности и принципы композиторской работы с эстетически «низким» пластом массово-бытовой музыки.

Прежде всего, замечу: к каким бы моделям ни обращался композитор, будь то русский городской быт и эстрада, или западная развлекательная музыка и джаз, по большому счету, эти принципы едины. Творческий процесс Рахманинова всегда связан с поиском интегрирующего взгляда, контактов, «общего стиливого знаменателя». Вступающие во взаимодействие стилистические составляющие преодолевают свою разнородность. Массово-бытовые жанры входят в ткань рахманиновской музыки, не создавая полистилистиче-

---

<sup>11</sup> *Брянцева В. С. В. Рахманинов. М., 1976. С., 511.*

<sup>12</sup> *Протопопов В. Позднее симфоническое творчество С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов. М., 1947.*

<sup>13</sup> *Соловцов А. С. В. Рахманинов. М., 1969.*

<sup>14</sup> *Васильев Ю. Рахманинов и джаз // С.В.Рахманинов. К 120-летию со дня рождения. М., 1995.*

ских эффектов, а как бы вживляясь в нее, обнаруживая максимум общих свойств, равно присущих каждому из слагаемых.

Жанры, как правило, подвергается расслоению на составляющие их элементы. Одни – те, что репрезентируют жанр в условиях новой художественной системы, – сохраняют свою видимую зависимость от первоосновы. Одного такого элемента достаточно для того, чтобы вызвать у слушателя определенные представления, яркие жизненные ассоциации. Другая группа элементов, не входящих в обязательный для данного массово-бытового жанра стилевой комплекс, а, следовательно, никак на регламентированных, развивается по законам рахманиновской музыки, активно трансформируется, органично включаясь в интонационную фабулу произведений. В результате, за исключением редких случаев прямого цитирования, массово-бытовое начало оказывается в сочинениях композитора всегда слышимым, но при этом сглаженным, растворившимся, вросшим в единый, целостный стилевой комплекс, по которому мы безошибочно узнаем руку великого мастера. Понятно, что растворившись, оно продолжает подспудно действовать на воображение слушателя, обеспечивая ту самую доступность и общительность, о которой говорилось выше.

Впрочем, возможно, сочетание редкой открытости музыки Рахманинова навстречу самым ходовым, бывшим у всех на слуху, музыкальным диалектам и поразительной стилевой органичности возникающих сплавов нам сегодня только кажется таким непротиворечивыми и бесконфликтными. Ведь в свое время эта музыка шокировала и раздражала иных взыскательных критиков, вызывая упреки в банальности, издержках вкуса, облегченности эмоций. Но, так или иначе, естественность, с какой в произведения Рахманинова входили элементы современной ему массово-бытовой музыки через десятилетия отозвалась обратным процессом – легкостью перемещения рахманиновских сочинений в сферу массовой музыкальной культуры.

Я думаю, такое перемещение не должно слишком пугать ревнителей чистоты академической музыки. Конечно, ее автономно-художественный статус в этом случае снижается. Перемещаясь в сферу прикладного, функционально-бытового музицирования, высокая музыка начинает подчиняться его утилитарным требованиям. Не секрет, что подобного рода опыты подчас носят спекулятивный, легковесный характер, искажающий оригинал, доводящий его до уровня стандартизированной поп-продукции. Но...

Во-первых, не всякое перемещение и даже видоизменение подлинника, кстати, естественное в условиях любой (в том числе и академического плана) транскрипции, вариаций, коллажирования является искажением. Мы часто встречаем в массовой музыке немало примеров обращения к высокой музыкальной традиции, отмеченных серьезностью намерений и самым уважительным отношением к избранному материалу. Во-вторых, со второй половины XX столетия, благодаря расширению сферы прикладной, функциональной музыки, такая практика обрела невиданные масштабы. Иерархическая лестница, особенно в культурной ситуации постмодерна, уже давно пошатнулась и негодовать по этому поводу все равно, что возмущаться по поводу плохой погоды. Это явление прочно и по вполне объективным основаниям

утвердилось в современном социокультурном пространстве и заставляет относиться к себе как к реальному факту музыкального быта: оно оказывает влияние на массовое музыкальное сознание, и с этим нельзя не считаться. И, наконец, в третьих, широкое бытование музыки Рахманинова мире массовой культуры никак не препятствует ее богатой «основной жизни». Обращенная к человеческому сердцу, эмоционально открытая, достигающая в самых сложных творениях непосредственного слушательского отклика, наполненная трагическими раздумьями о времени, эта музыка живет своей полной жизнью, обладая непреходящим воздействием на современную аудиторию.