

Н. В. БЕКЕТОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ТВОРЧЕСТВО РАХМАНИНОВА В СВЕТЕ ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ИСТОРИОСОФИИ

*«Кто не помнит своего прошлого,
обречён пережить его вновь»
(Дж. Сантаяна)*

Подобная постановка проблемы возникает при размышлении о значении творчества Рахманинова в истории мировой и отечественной культуры. Неслучайно оно особенно велико в наше время, характеризующее небывалой остротой переживаемого исторического момента: буквально на глазах стремительно меняется лицо мира, исчезают старые и образуются новые государства, массовое истребление людей оборачивается новым переселением народов, рушатся принятые ценностные и общественные устои, утрачивается самый смысл человеческого существования.

Нечто подобное наблюдал и остро переживал Сергей Рахманинов, констатируя повсеместный рост разрушительных тенденций в письме к С. А. Сатиной 27 января 1941 года: «Мы живём, поистине, в страшное время. Даже то, что мы переживали во время мировой войны, кажется, в сравнении с настоящим, чем-то другим. Тогда были где-то, в каких-то странах, светлые пятна. Сейчас же кажется, что катастрофа распространилась на весь мир и поглотит всех и вся. Не дай, господи!» [9, с. 189]. Сегодня, когда катастрофа приняла столь ярко выраженный цивилизационный характер, рахманиновское пророчество, увы, многократно подтверждается.

«Пророчество существует для того, чтобы установить смысл грядущих времен, а не их факты», – констатирует А. Ф. Лосев [6, с. 221]. И во установление этого смысла, чем и характерны обычно кризисные времена, человечество устремляется к ключам самопознания, сокрытым в собственном прошлом. Глядясь в зеркало истории – живой, подвижной памяти человечества о себе, мы постигаем прошлое в настоящем, включаясь в соборный опыт нашей культуры, выраженный пушкинским: «Судьба человеческая. Судьба народная» [7, с. 436]. Так обозначается основной принцип отечественной

исторической методологии, которую, интерпретируя Пушкина, мы понимаем как концепцию национальной Памяти, явленную в измерении соборного Я=Мы – суть концепцию историософскую¹.

В серии статей, посвящённых этой проблеме, мы пытались разработать методологические основы исследования *концепции национального самосознания*, которое и есть *концепция национальной памяти*. Характерно, что становление методологии происходило, прежде всего, в русле изучения творчества С. В. Рахманинова – воплощённой национальной памяти России. Представленная в его музыке феноменология рубежного гения, характеризующаяся эпохальным обострением личной и художественной памяти, позволила нам вывести модель самосознания, невозможную вне метафизического измерения². Основу её составляют онтологическая вертикаль *Памяти-Вести*, насыщенная «горизонтальными» рядами *Памяти сердца*, *Памяти Рода* и *Памяти культуры*³. Будучи одновременно моделью религиозного сознания, она отражает состав *исторической Памяти*, присущей человеку Традиции – *человеку историческому*, каким и был Сергей Рахманинов.

Рахманинов и история – тема специальная и непростая. При том, что именно ему довелось стать символом национальной исторической памяти своего и нашего времени, в своих сочинениях композитор, как известно, непосредственно не обращался к исторической проблематике. Однако уточним: ранние консерваторские опыты 1891 года (симфоническая поэма по А. К. Толстому «Князь Ростислав» и два монолога – Бориса и Пимена – на тексты трагедии Пушкина), равно как и любопытный факт приобретения на Кузнецком мосту в 1912 году серии исторических картинок (которые висят теперь на втором этаже Ивановского усадебного дома), явно свидетельствуют об ин-

тересе композитора к отечественной истории и культурно-исторической традиции как таковой.

Судьба постаралась и здесь, предопределив происхождение Сергея Рахманинова, великого русского музыканта, из рода рюриковичей⁴ и тем обеспечив соответствующие условия формирования его со-вестной личности – личности *диалогической природы*, в непосредственном общении с Памятью Рода: Лоно – дом бабушки с его патриархальной религиозной обстановкой – молебны, звонари, колокола, крестные ходы, русская литургия, – сформировали «родовую вертикаль» гениального слуха, представ одновременно Памятью сердца и Памятью культуры. «Четыре серебряные плачущие ноты» [3, с. 157] новгородских колоколов, и тут же – плачи новгородской глубинки, явившиеся первыми детскими слуховыми впечатлениями, заложили основу со-вестного интонационного комплекса его масштабных историософских концепций, где Жизнь и Смерть символизируются песней и плачем, гимном и... «бесовским плясом» колоколов...

Рахманинова неслучайно называют летописцем своей эпохи. Разговор о качестве его исторического мышления закономерно обращает к опознанию историософских корней завещанного ему культурно-исторического наследия. В этом смысле весьма показательны изначальные литературные ориентиры юного Рахманинова: Пушкин и А. К. Толстой, авторы его опусов 1891 года, были представителями рода рюриковичей и «отцами» историософской концепции русской культуры нового времени.

Традиция русской исторической концепции, фиксирующей *Закон* истории, а не только её факты, отправляется от *традиции летописной*. Как известно, излагая события современной ему истории, летописец предварял своё писание изложением соответствующих событий Священной истории, уже существующей в Вечности. Проверая ими ход на его глазах текущего настоящего, и с позиции «неба» оценивая поступки «земных» исторических лиц, он, по сути, фиксировал метафизический *принцип двойного бытия* (небо – земля) – принцип *Вести для всех*, онтологического *Зеркала*, объективно отражающего соответствие, либо несоответствие со-вестному эталону. Летописное Пространство-Время – это пространство-время символическое, «сворачивающее» горизонталь человеческой истории в метафизическую вертикаль закона и процесса. Оттого так страшно – ибо непреложно! – звучит *исторический Закон* в устах *Юродивого* – оче-видца, с-видетеля

и участника русской истории: «Нельзя молиться за царя-*Ирода!* Богородица не велит». Здесь впервые из мрака Забвения, открытая всем, является Истина-Весть, – Память Рода, ведомая живому сердцу Память о небе и Память о грехе⁵ (неслучайно Мусоргский располагает эту сокрушительную смысловую кульминацию в «золотом сечении» оперной формы).

Метафизическая Весть, воплощающая принцип связи земли и неба (т. е. самый принцип Памяти), есть концептуальное ядро музыкального мифа – конкретный интонационно-семантический комплекс, который управляет становлением музыкального процесса. Прочная, незыблемая музыкальная Весть русского мира родилась в утверждении единства неба и земли, человека и социума, рода и государства. «Яко да царя» Глинки – литургическая Весть русской культуры – явлена в качестве музыкального со-вестного символа «Славься» (Бог-Царь-Отечество) «Жизни за царя», формирующего тело оперного мифа согласно логике музыкального Всеединства.

Далее история русской музыки фиксирует крушение Вести, – распад русского мира, отрекшегося от Бога, от царя, и от Отечества. Пушкинское «и виждь, и внемли» (принцип зрелого самосознания, *Личного духа*) оборачивается – «Не виждь, и не внемли»: «Митюх, а Митюх, чего орём? – Вона, почему я знаю?...» (*принцип рода, инородного самому себе⁶, личного инстинкта⁷*). Историософская концепция *трагедии Забвения* – великое Пророчество русской музыкальной культуры в лице Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова. Старший современник Рахманинова «на грани миров» воссоздает «двоящуюся» историю русского соборного государства в музыкальных моделях идеального соборного Пути («Китеж», 1904) и его недостижимости («Золотой петушок», 1907). Символическое «Ки-ри-ку ку!» (Весть) Петушка знаменует распад ценностных основ русского мира и движение русской жизни и культуры в фазу тоталитарного сознания – извращённого Оборотня самой идеи русской соборной государственности.

В это время Сергей Рахманинов, всеми признанный мастер, уже дважды лауреат премии Глинки 1904 и 1906 годов (за Второй фортепианный концерт и кантату «Весна»), пишет свои оперы («Скупой рыцарь», 1903–1905 и «Франческа да Римини», 1904–1905), Вторую симфонию (1906–1907) и Первую фортепианную сонату (1907). В Большом театре, куда его приглашают на пост главного дирижёра оркестра в 1904 году, дирижирует шедеврами русской оперной школы, среди которых – «Князь Игорь»

Бородина. Хорошо известную и любимую оперу Глинки «Жизнь за царя» молодой Рахманинов выбрал для своего дирижёрского дебюта в Русской частной опере С. И. Мамонтова в 1897 году. Летом того же года Рахманинов обеспечивает подготовку постановки «Бориса Годунова» Мусоргского, разучивая партию Бориса со своим одногодкой и другом Ф. Шаляпиным в имении Т. С. Любатович. Подчёркивая свою приверженность к творениям Римского-Корсакова, Рахманинов практически не расставался с партитурой «Китежа» и даже «написал Римскому-Корсакову, прося разрешить продирижировать отрывками из его новой оперы» [3, с. 373]. И – весьма символично: единственной партитурой, которую он взял с собой, навсегда покидая родину 10 декабря 1917 года, кроме собственных немногочисленных черновиков и незаконченной «Монны Ванны», была партитура оперы именно Римского-Корсакова – «Золотой петушок».

Так, на историческом гребне времен, с отъездом из России автора «Литургии» и «Всенощной», окончился отечественный культурный цикл XIX века. И начался другой, который так точно характеризуют приведённые в начале статьи слова Сергея Васильевича. История – русская и мировая – стала «режиссёром» судьбы Рахманинова, её *экзистенциальным центром*, вокруг которого родились рахманиновские концепции Любви и Смерти – великие музыкальные концепции Памяти и Забвения.

«Память и история есть первое преодоление смерти и времени ...смысл изучения истории состоит не в созерцании прошлого, а в предвидении будущего, т. е. в “делании” истории... – вторит А. Ф. Лосеву русский философ Б. П. Вышеславцев, еще один современник С. Рахманинова, пассажир «философского парохода» 1922 года. – Отрезок нашей жизни, нашего сознательного бытия...вплетён во всю историю мира, как и во всю пространственную вселенную. В нём мы имеем узел, “фокус” бесконечных воздействий... этот фокус, этот центр, схватывающий и посылающий излучения энергии, есть сознание...как “зеркало вселенной”, в котором отражается ... мир... (курсив мой. – Н. Б.)» [4, с. 263–264].

Укрупнение и усложнение этого «фокуса» в русской жизни и культуре XIX века ведет к прогрессирующему росту экзистенциального начала, которое выразилось в колоссальных накалах экзистенциальных трагедиях Достоевского, а рядом с ним – Мусоргского и Чайковского, к рубежу XIX–XX веков составивших неповторимый сплав отечественной музыкальной традиции. В ней и сформировался Рахма-

нинов – гений экзистенциального со-вестного самовыражения, Оче-видец, С-видетель, Вестник русской исторической катастрофы.

Уникальное явление русской и мировой культуры – *экзистенциальная трагедия национального самосознания*, переживаемая как личная и острая Боль Истории, есть «результат развитого исторического чувства и зрелого самосознания, воспитанного православной системой ценностей. Воля к Истине сообщила русским художникам опыт крестоношения, который достался им дорогой ценой; за ним стоит личная трагедия каждого. Память Рода, явленная Памятью сердца, послужила живой “методологией самопознания”, которой одаряет нас музыка Чайковского, Мусоргского, Рахманинова, Шостаковича⁸... Христианский кодекс личного благочестия выразился у этих художников в мужественной потребности *сказать правду о грехе*, принять распятие за Христову Истину (Чайковский и Мусоргский), и в реальной истории Отечества (а значит – и Священной истории Духа) разделить с нацией ужас русской Голгофы (Рахманинов и Шостакович). Очень точные, чисто по-русски, “изнутри-вовне” высказанные слова Б. Вышеславцева сообщают нам принцип подхода к отечественной экзистенциальной трагедии, подтверждая верность избранного нами для её рассмотрения *принципа зеркала*» [2, с. 245–247]: «Человек есть микрокосм, точка отсчета, из которой развёртывается перспективная картина всего мира, нужно только уметь читать в своем сознании и подсознании, нужно уметь различать в этом туманном и таинственном зеркале, где отражается вся полнота бытия... (курсив мой. – Н. Б.)» [4, с. 314].

Глядясь в зеркало музыки Рахманинова, мы, сегодняшние, поражаемся масштабам его великой личности, с юности готовой на подвиг Крёстного пути, логику которого мы – вместе с ним – можем предметно *прожить* уже в самых первых его сочинениях – дипломном «Алеко», где Память и Забвение «схлестнулись» в полюсах Жизни и Смерти как со-весть и бес-совестие⁹, и в Прелюдии *cis-moll* op. 3 № 2, где юный композитор пророчески изложил свое жизненное кредо, и где смог самовыразиться так исчерпывающе, ибо знал = *генетически помнил*: «Любовь, любовь – никогда не ослабевающий источник вдохновения. Она вдохновляет как ничто другое. *Любить – значит соединить воедино счастье и силу ума* (курсив мой. – Н. Б.)» [8, с. 94–95].

Любить – значит принять Вызов Судьбы, и мужественно пройти заповеданный свыше Путь Служения. Этапы его афористически

ёмко фиксирует трёхчастная форма Прелюдии *cis-moll*: трагедийное Предопределение, с неповторимо рахманиновским решением классической оппозиции Рок–Человек (экспозиционный диалог Каданса Судьбы с последующим Вопросанием – в соборной версии монументального колокольно-хорового звучания). Далее – экзистенциальный Выбор среднего раздела, с его противодвижением нисходящей хроматики *passus duriusculus* (он же – «четыре плачущие ноты...») и попытки преодоления противоречия восходящим секвенцированием, в основании которого инвариант интонационной фигуры *креста*. Итог – колокольный апофеоз динамической репризы, утверждающий верность Выбора Пути.

Так, с огромной сердечной энергией, подчинённой организующей эту маленькую симфонию могучей дисциплинирующей воле, высказана Весть русской культуры: «никогда не искать крепости и силы, отказываясь от высоты, но, сохраняя всю устремленность к высшим святыням и ценностям, искать их укрепления и усилия, зная, что всякая неудача... есть героический жест, указующий ввысь и предвосхищающий конечное достижение... “Сим победишь”», ибо побеждает тот, кто жертвует [4, с. 122]. Христианская диалектика трагической победы, генетически связывающая сочинение юного Рахманинова с провиденциальными реалиями «Пророка» Пушкина, выдает в нем *Миф инициации* соборного Я=Мы, Личного духа, на разломе времён принесшего в дар человечеству опыт старой исихастской традиции «умного чувства» – что еще в XVII веке Нил Сорский назвал «собранием ума в сердце». Именно этот опыт национальной Памяти – краеугольное условие существования личности и нации – хранит музыка Рахманинова.

Музыка Рахманинова – наша Память о том, что такое Человек, русский человек, что такое Любовь, и что такое История, русская история. Как входила Россия в *зону катастрофы*, чем была она на Переходе, на грани миров. *Миф рубежа* – «Колокола», Пророчество русской катастрофы (1913) – гипнологическая *концепция Перехода*, – рассказывает нам об этом голосом русских колоколов. Колокола-Вестники обретают всю остроту экзистенциальной субъектности в становлении музыкальной концепции от Благо-веста – к картинам Страшного суда, создавая пустоту экзистенциального напряжения между полюсами Любви и Смерти. В их ликах и личинах Весть, подчиняясь ретроспективной логике становления символа, воспроизводит мифологический замкнутый круг

Памяти-Забвения, по закону мифологического фазового повтора, двигаясь от последних трагедийных частей к начальным. Ритуально-мифологический сценарий Памяти, используя мифологическую энергию *Вечного возвращения*, на грани яви и сна – прорицает в последней надежде: «Пушкай на нас еще лежит вина, / Всё испустить и всё исправить можно», – так думалось еще 1 января 1917 года, когда было написано стихотворение Ахматовой.

Но Рахманинов, как свидетельствует современник, «не принадлежал к тем, кто слеп к действительности и снисходителен к смутным утопическим иллюзиям»: «Как только я ближе столкнулся с теми людьми, которые взяли в свои руки судьбу нашего народа и всей нашей страны, я с ужасающей ясностью увидел, что это начало конца – конца, который наполнит действительность ужасами... Уже в марте 1917 года я решил покинуть Россию...», – говорит Рахманинов у Риземана [10, с. 176].

Память равна Пророчеству, таковы уроки самосознания. И теперь остается только вспоминать... *Миф Памяти* «Симфонических танцев» позволяет нам *прожить* = *заново пережить трагедию* гибели России во всей её экзистенциальной глубине – благодаря системе «внутренних» зеркал, прямых и кривых, фрагментарно расколотых, где отражается мир, который «во зле лежит». Но «время истории – время испытания свободной человеческой воли», и «второе пришествие Господа – для суда».

Так, в полном соответствии с христианской диалектикой трагической победы итожится уже пройденный Путь великого художника и человека Сергея Рахманинова. Символические *Зеркала Любви и Смерти* (=гармонического и кризисного сознания) проявляют в нём очень крупный уровень модели *рубежного Перехода*, поэтапно фиксируя: *Предопределение* (Прелюдия *cis-moll*), *Грань-Переход-Взрыв* («Колокола») и *Последний катаклизм* («Симфонические танцы»). То же последование произведений обозначает логику движения историософской концепции Памяти в творчестве Рахманинова – соответственно её мифологическим типам: *миф Инициации* – *миф Рубежа* – *миф Памяти*, особо актуализированный ситуацией Последнего опуса.

Экзистенциальная концепция Памяти Рахманинова, ведающая всей полнотой *исторического Закона*, исполненная духом любовной созерцательности и предметной свободы, о которых говорит И. Ильин, как о высоких достоинствах русского искусства, взывает к нам сегодняшним: «Самобытность русского народа

совсем не в том, чтобы пребывать в безволии и безмыслии, наслаждаться бесформенностью и прозябать в хаосе; но в том, чтобы **выращивать вторичные силы русской культуры (волю, мысль, форму и организацию) из её первичных сил (из сердца, из созерцания,**

из свободы и совести) <...> первичные силы определяют и ведут, а вторичные вырастают из них и приемлют от них свой закон. Так уже было в истории России. И это было верно и прекрасно. Так должно быть и впредь, но еще лучше, полнее и совершеннее» [5, с. 131].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. у Л. Карсавина: «Высшею задачею исторического мышления является познание всего космоса, всего тварного всеединства как единого развивающегося субъекта. В этом смысле весь мир в его целом – объект исторического изучения» [Карсавин, Л. Философия истории. СПб: АО Комплект, 1993. с. 81].

2. Его конкретизируют мифоконцепты, символы и архетипы – знаки Памяти, язык Памяти.

3. Подробнее об этом см.: Бекетова, Н. Рахманинов и мировая культура в зеркалах Памяти // Материалы I Научного собрания Памяти С. В. Рахманинова 23–24 мая 2014 года. Тамбов: Изд. Першина Р. В., 2015. С. 194–210.

4. Подробнее об этом см.: Бекетова, Н. Из рода рюриковичей: Пушкин, Рахманинов, Мусоргский // С. Рахманинов: на переломе столетий. Вып. 6. Творчество как движущая сила культуры. Харьков: ФОРМ Носань В. А., 2009. С. 199–244.

5. Подчеркиваем её мистериальную вертикаль выделением корня род.

6. Это вторая из выведенных нами трёх мифологических трагедийных моделей – катастрофальная, в отличие от первой, гармонической («Жизнь за царя»). Подробнее об этом см.: [1, с. 203–204].

7. Мифоконцепты Личный дух и Личный инстинкт почерпнуты нами в работах И. Ильина.

8. С творчеством Шостаковича связываем третий тип трагедийной мифологической модели: миф Оборотня, миф тоталитарного сознания. Соотношение Рахманинов-Шостакович в плане проблемы национального самосознания специально исследовано в работах автора. Подробнее об этом см.: [1, с. 204].

9. О конкретизации решения этих мифоконцептов в Рассказе старика и Каватине Алеко см.: Бекетова, Н. Рахманинов и мировая культура в зеркалах Памяти // Материалы I Научного собрания Памяти С. В. Рахманинова 23–24 мая 2014 года. Тамбов: Изд. Першина Р. В., 2015. С. 202–204.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бекетова Н. Концепция национально-самосознания в русской музыке: к проблеме методологии // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития. Сб. статей по материалам Международной научной конференции 16–17 ноября 2006 г. Ч. I. Музыкальная семиотика: история и методология науки. Семиотические аспекты музыкального творчества. Астрахань: ДПО АИПКП, 2006. С. 196–205.

2. Бекетова Н. Русский музыкальный миф: методология смыслопостижения // Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве. К 40-летию Ростовской консерватории. Ростов н/Д: изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. С. 232–252.

3. Брянцева В. С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 645 с.

4. Вышеславцев Б. Вечное в русской филосо-

фии. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2017. 287 с.

5. Ильин И. Национальная Россия: Наши задачи. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2017. 488 с.

6. Лосев А. Диалектика мифа / Сост., подг. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. М.: Мысль, 2001. 558 с., 1 л. портр. (Филос. наследие).

7. Пушкин А. Полное собр. соч. в 10 тт. Т. 7. Л.: Наука, 1978. 768 с.

8. Рахманинов С. Литературное наследие в 3 т. / Под ред. З. Апетян. Т. 1. М.: Советский композитор, 1978. 648 с.

9. Рахманинов С. Литературное наследие в 3 т. / Под ред. З. Апетян. Т. 3. М.: Советский композитор, 1980. 576 с.

10. Рахманинов Сергей. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. Пер. с англ. М.: Радуга, 1992. 256 с.

REFERENCES

1. *Beketova N.* Kontsepsiya natsional'nogo samosoznaniya v russkoj muzyke: k probleme metodologii [The concept of national identity in Russian music: to the problem of methodology] // *Muzykal'naya semiotika: perspektivy i puti razvitiya.* Sb. statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii 16–17 noyabrya 2006 g. [Musical semiotics: prospects and ways of development. Proceedings of the International Scientific Conference November 16–17, 2006] CH. I. *Muzykal'naya semiotika: istoriya i metodologiya nauki. Semioticheskie aspekty muzykal'nogo tvorchestva.* Astrakhan: DPO AIPKP, 2006. P. 196–205.
2. *Beketova N.* Russkij muzykal'nyj mif: metodologiya smyslopostizheniya // *Muzyka i muzykant v menyayushhemsya postsovetskom prostranstve. K 40-letiyu Rostovskoj konservatorii* [Russian Musical Myth: Methodology of Sense Comprehension // Music and Musician in a Changing Post-Soviet Space. For the 40th anniversary of the Rostov Conservatory]. Rostov-on-Don: Rostov State Rachmaninov Conservatory Press, 2008. P. 232–252.
3. *Bryantseva V. S. V. Rakhmaninov* [S. V. Rachmaninov]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1976. 645 p.
4. *Vysheslavtsev B.* Vechnoe v russkoj filosofii [Eternal in Russian philosophy]. Moscow; Berlin: Direkt-Media, 2017. 287 p.
5. *Il'in I.* Natsional'naya Rossiya: Nashi zadachi [National Russia: Our Tasks]. Moscow; Berlin: Direkt-Media, 2017. 488 p.
6. *Losev A.* Dialektika mifa [The Dialectic of Myth] / Sost., podg. teksta, obshh. red. A. A. Takho-Godi, V. P. Troitskogo. Moscow: Mysl, 2001. 558 p., 1 portr. (Filos. nasledie).
7. *Pushkin A.* Polnoe sobr. soch. v 10 tt. T. 7. [Complete Works in 10 Volumes. Vol. 7]. Leningrad: Nauka, 1978. 768 p.
8. *Rakhmaninov S.* Literaturnoe nasledie v 3 tt. [Rachmaninov S. V. Literary heritage in 3 vol.] / Pod red. Z. Apetyan. T. 1. [Vol. 1] Moscow: Sovetskij kompozitor, 1978. 648 p.
9. *Rakhmaninov S.* Literaturnoe nasledie v 3 tt. [Rachmaninov S. V. Literary heritage in 3 vol.] / Pod red. Z. Apetyan. T. 3. [Vol. 1] Moscow: Sovetskij kompozitor, 1980. 576 p.
10. *Rakhmaninov Sergej.* Vospominaniya, zapisannye Oskarom fon Rizemanom [Rachmaninoff's recollections, told to Oskar von Riesenmann]. Per. s angl. Moscow: Raduga, 1992. 256 p.

ТВОРЧЕСТВО РАХМАНИНОВА В СВЕТЕ ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ИСТОРИОСОФИИ

В данной статье творчество С. В. Рахманинова исследуется в свете русской историософской традиции, обращённой к веданию законов истории, исчисляемых соответствием (либо несоответствием) ценностной системе православной культуры. Со времён русских летописей это направление развивалось русской литературной и художественной практикой, в начале XX века исторически подтвердив верность пророческих прозрений отечественной мысли, постоянно обращённой к проблеме национальной и исторической памяти России. Проблема Памяти как проблема национального самосознания, по мысли автора статьи, помогает выявить важные закономерности процессов формирования и становления русского музыкального искусства XIX–XX веков. Явившись на этом рубеже, творчество Рахманинова сконцентрировало главные принципы и направления отечественных музыкальных открытий в небывалой ёмкости музыкальной

концепции национальной Памяти, чем определяется главная миссия рахманиновской музыки, неслучайно столь востребованной сегодня. Открытия гениев XIX века обогащены в ней современным звучанием исторических прозрений по линии Рахманинов-Шостакович, с характерным для неё символическим феноменом оборотничества – романтического наследия, социально превращённого веком XX-м. Симптоматичная параллель Рахманинов-Мусоргский являет нашей современности уникальное музыкальное откровение: русскую экзистенциальную трагедию национального самосознания. Используя мифолого-символический подход, автор обозначает логику историософской концепции Памяти, сложившуюся в рубежном творчестве Рахманинова.

Ключевые слова: русское национальное самосознание, историческая память, пророчество, экзистенциальная трагедия, рубежный гений.

RACHMANINOV'S OEUVRE IN THE LIGHT
OF THE TRADITION OF RUSSIAN HISTORIOSOPHY

The author examines Rachmaninov's oeuvre in the light of the Russian historiosophical tradition, which is turned to the knowledge of the laws of history, measured by correspondence (or inconsistency) with the value system of Orthodox culture. Since the time of the Russian chronicles, this trend has developed in Russian literary and artistic practice, historically confirming the loyalty of the prophetic insights of Russian thought at the beginning of the twentieth century, constantly turning to the problem of the national and historical memory of Russia. The author thinks that the problem of Memory as a problem of national identity helps to reveal important regularities of the processes of formation and development of the Russian musical art of the 19th-20th centuries. Having appeared at this turn of the centuries, Rachmaninov's work concentrated the main principles and directions of domestic musical discoveries in an unprecedented capacity of the musical concept of national

Memory, which determines the main mission of Rachmaninov's music, which is so much in demand today. The discoveries of the geniuses of the nineteenth century are enriched in it by the modern sound of historical prophetic insights along the line of Rachmaninov-Shostakovich, with its characteristic symbolic phenomenon of volunteering – the romantic heritage socially transcended by the 20th century. The symptomatic parallel of Rachmaninov-Mussorgsky presents to our modern time a unique musical revelation: the Russian existential tragedy of national self-consciousness. Using the mythological and symbolic approach, the author denotes the logic of the historiosophical concept of Memory, which has developed in the landmark work of Rachmaninov.

Key words: Russian national self-consciousness, historical memory, prophecy, existential tragedy, landmark genius.

Бекетова Наталья Викторовна

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории музыки

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

e-mail: sintez49@yandex.ru

Natalya V. Beketova

PhD in Musicology,

Associate Professor at the Department of Music History

Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

e-mail: sintez49@yandex.ru

