

# В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ IN ALLIANCE WITH THE WORD



УДК 785.1

DOI: 10.52469/20764766\_2022\_03\_5

**К. А. ЖАБИНСКИЙ**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

## **«КАПРИЧЧИО НА ЦЫГАНСКИЕ ТЕМЫ» С. РАХМАНИНОВА: К ПРОБЛЕМЕ СКРЫТОЙ ПРОГРАММНОСТИ**

Статья посвящена одному из сравнительно малоизвестных сочинений С. Рахманинова 1890-х годов, преломляющих «цыганскую тему». Исследователем акцентируется индивидуальный подход композитора к воплощению распространенной модели «блестящего» оркестрового каприччио на заимствованные или стилизуемые «национальные» темы. Драматическая экспрессия, присущая рахманиновскому «Каприччио...», позволяет рассматривать указанное сочинение исходя из некоего программного замысла (подобно другим симфоническим произведениям С. Рахманинова, созданным в этот период). Источниками соответствующей программы служат поэтические тексты популярных таборных песен «Малярка» и «Цыганская венгерка», напевы которых разрабатываются на протяжении «Каприччио...». В обоих текстах доминируют традиционные мотивы «несбывшейся любви», разрушенной безжалостным роком, что представляется весьма актуальным для романтической эпохи. При этом в интерпретации композитора, едва перешагнувшего порог 20-летия, названные мотивы обретают автобиографическую направленность. Подтверждением сказанному является автоцитата – лейттема «цыганской воли» из рахманиновской оперы «Алеко», присутствующая в «Каприччио...» и наделяемая функцией образно-смыслового итога протяженного симфонического развития. Авторское посвящение данного опуса, адресованное одному из друзей молодого С. Рахманинова – композитору-любителю, знатоку цыганской музыки Петру Лодыженскому, позволяет соотносить художественную концепцию произведения с юношеской тайной влюбленностью автора в цыганку Анну Лодыженскую, жену Петра. Тяжелые семейные обстоятельства, омрачавшие в 1890-х годах совместную жизнь четы Лодыженских, проецировались С. Рахманиновым на собственную «лирическую историю», чему способствовали ассоциативные параллели с автобиографическими мотивами «Цыганской венгерки», сочиненной в середине XIX века поэтом Аполлоном Григорьевым и гитаристом Иваном Васильевым. Самоочевидная необходимость преодоления «власти Фатума» благоприятствовала вызреванию особого драматургического «сценария» применительно к создаваемому «Каприччио...». Для каждого из воображаемых персонажей этот «сценарий» подразумевал вероятность благополучной развязки, инспирируемой особыми «врачующими» свойствами музыки. Действенность указанного подхода нашла фактическое подтверждение в реальных жизненных обстоятельствах С. Рахманинова и семейства Лодыженских более позднего времени.

Ключевые слова: раннее симфоническое творчество С. Рахманинова, программность, «Каприччио на цыганские темы», автобиографичность, «Цыганская венгерка» Ап. Григорьева.

Для цитирования: Жабинский К. А. «Каприччио на цыганские темы» С. Рахманинова: к проблеме скрытой программности // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 5-12.

DOI: 10.52469/20764766\_2022\_03\_5

K. ZHABINSKY

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory*

**“CAPRICCIO ON THE GIPSY THEMES” BY S. RACHMANINOFF:  
TOWARDS THE PROBLEM OF CONCEALED PROGRAM TENDENCY**

The article is devoted to one of the comparatively not popular S. Rachmaninoff's works of 1890s interpreting “the Gypsy theme”. The researcher accents the individual composer's approach to realization of the widespread “brilliant” orchestral capriccio (on adopted or stylized “national” themes) model. The dramatic expression inherent in Rachmaninoff's “Capriccio...” allows examine this work proceeding from the program (similarly to other Rachmaninoff's symphonic works of this period). The poetic texts of the famous gypsy songs “Malyarka” and “Gypsy Hungarian dance” serve the sources of the program as applied to “Capriccio...”, their tunes are elaborated in the piece. The traditional motifs of the love, destroyed by the ruthless fate dominate in the both texts seem to be relevant to the Romantic era. Besides, the mentioned motifs, interpreted by the twenty-year old composer acquire the autobiographical orientation. The evidence of it is the auto-quotation from the opera “Aleko” by Rachmaninoff (“the theme of Gypsy freedom”); presented in “Capriccio...” it performs the function of conclusion of the extensive symphonic development. The author's dedication of this work addresses one of the young Rachmaninoff's friends Peter Lodyzhensky (an amateur composer and connoisseur of Gypsy music). It allows drawing parallels between the artistic idea of the piece and the composer's secret affection for the gypsy Anna Lodyzhenskaya, Peter's wife. The difficult circumstances that overshadowed family life of the married couple were projected by Rachmaninoff on his personal “lyric history”. The similar autobiographical motifs of “Gypsy Hungarian dance” composed by the poet Apollo Grigoriev and guitarist Ivan Vasiliev in the middle of the 19th century were conducive to it. The self-evident necessity of overcoming the power of fate encouraged the formation of the special “dramaturgical scenario” in the “Capriccio...”. This “scenario” implied the probability of successful outcome for every imaginary character, inspired by the special healing properties of music. Effectiveness of the named approach has found confirmation in Rachmaninoff's and the family of Lodyzhensky later life circumstances.

Keywords: early symphonic works by S. Rachmaninoff, program tendency, “Capriccio on the Gypsy themes”, autobiographical character, “Gypsy Hungarian dance” by Ap. Grigoriev.

For citation: Zhabinsky K. “Capriccio on the Gypsy themes” by S. Rachmaninoff: towards the problem of concealed program tendency // *South-Russian Musical Anthology*. 2022. No. 3. Pp. 5-12.

DOI: 10.52469/20764766\_2022\_03\_5

«Каприччио на цыганские темы» – одно из интереснейших сочинений молодого Сергея Рахманинова, представляющее несомненную трудность для интерпретатора вопреки самоочевидной, казалось бы, доступности и наглядности авторского высказывания. Столкнувшись с проблемой перевода языка инструментальной музыки на язык словесных ее толкований, мы закономерно обращаемся к биографическим материалам и исследовательской литературе. Из опубликованных комментариев можно почерпнуть информацию о том, что «Каприччио...» для оркестра изначально задумывалось как блестящая концертная пьеса в духе знаменитых опусов П. Чайковского («Итальянское каприччио») и Н. Римского-Корсакова («Испанское каприччио»). Замысел сочинения возник у Рахманинова в 1892 году, после окончания Московской консерватории по классу композиции, и само обращение к цыганской тематике представлялось вполне естественным.

Напомним, что рахманиновское выпускное сочинение, опера «Алеко» на либретто В. Немировича-Данченко по знаменитой поэме «Цыганы» А. Пушкина, было очень высоко оценено экзаменационной комиссией, возглавляемой С. Танеевым и А. Аренским: 19-летнему автору единогласно выставили «пятерку» с плюсом. Вскоре П. Чайковский, просмотрев партитуру «Алеко», не только поддержал мнение коллег, но и рекомендовал оперу к исполнению на сцене Большого театра<sup>1</sup>. Следовательно, «цыганское» направление творчества С. Рахманинова, с точки зрения крупнейших специалистов, надлежало признать весьма перспективным, и было бы ошибкой не разрабатывать в дальнейшем столь счастливо найденную тему.

Однако процесс создания «Каприччио...» неожиданно застопорился (по словам композитора, ему пришлось «много посидеть и подумать» [2, с. 198]). Лишь два года спустя Рах-

манинов сообщил, что «сочинение уже совсем готово в голове» – нужно его записать [Там же, с. 237]. Еще через год, осенью 1895-го, партитура была наконец завершена, премьерное исполнение «Каприччио...» состоялось в Москве под управлением автора. И тут обнаружилось, что названное сочинение едва ли можно рассматривать исходя из преломления традиций Чайковского и Римского-Корсакова – особенно в плане образно-эмоционального развития. Музыка Рахманинова звучала мрачно и тревожно, в ней чувствовался какой-то особый надрыв. Даже традиционно динамичный финал ассоциировался не столько с жизнерадостным ликованием массового народного танца, сколько с бурной и неудержимо грозной плясовой стихией. Разумеется, публика и критики находились в некотором замешательстве, и хотя «Каприччио...» не было освистано, «репутация» произведения в течение долгих лет находилась под сомнением<sup>2</sup>. (Аналогичную реакцию, кстати, вызвала петербургская премьера данного сочинения, датируемая 1902 годом.) Исследователями высказывались мнения о композиционном несовершенстве пьесы, о несбалансированности оркестровки, препятствующей полноценному слушательскому восприятию «Каприччио...», и т. п.<sup>3</sup> (Вероятно, композитор был склонен, по крайней мере отчасти, согласиться с такого рода мнениями, о чем свидетельствовали его планы относительно подготовки новой редакции данного опуса<sup>4</sup>. Впрочем, как известно, этим планам не суждено было осуществиться.)

Принципиально иная оценка рассматриваемого сочинения содержалась в исследовании Т. Щербаковой о цыганском исполнительстве в России: «Общезызыкальная идея “Каприччио” Рахманинова типична для таборного фольклора вообще. Это преодоление душевного гнета и изживание власти фатума в пляске. Эмоциональное “обращение” материала превращает музыку скорби в танцевальное “безумие”» [4, с. 145]. В целом соглашаясь с приведенной характеристикой, необходимо все же пояснить, чем могло быть вызвано появление такой «общезызыкальной идеи» (которая, будучи родственной по отношению к опере «Алеко», едва ли обнаруживает соответствующую преемственную связь) и насколько определенно указанная идея могла реализоваться в оркестровом сочинении Рахманинова.

Начиная с 1990-х годов, приобрела известность автобиографическая интерпретация «Каприччио...». Так, в работах Б. Никитина, суммировавшего разнообразные мемуарные свидетельства, было высказано предположение о том, что значительная часть рахманиновских

сочинений первой половины 1890-х годов, включая названный «цыганский» опус, «вдохновлялась» юношеской влюбленностью композитора – «платонической», а может быть, «и не совсем платонической» [5, с. 33–34] – в цыганку Анну Лодыженскую, сестру известной в ту пору исполнительницы таборных песен Надежды Александровой. Муж Анны, увлекавшийся «музыкальным сочинительством» Петр Лодыженский, большой любитель цыганского пения, поддерживал приятельские отношения с Рахманиновым и Шаляпиным. Естественно, сложившийся круг общения предполагал своеобразную художественную атмосферу, которая сопутствовала встречам композитора с Лодыженскими.

Этим, с одной стороны, предопределялось доминирование «цыганских мотивов» в целом ряде произведений Рахманинова: помимо оперы «Алеко» и «Каприччио...», специалистами упоминаются пьесы для скрипки и фортепиано (прежде всего, «Восточный танец»), романсы «О нет, молю, не уходи», «О, не грусти» и даже Первая симфония. С другой стороны, здесь коренились глубинные истоки своеобразной лирической «программы», обуславливающей концептуальный замысел «Каприччио...» и представляемой в публикациях Б. Никитина следующим образом: «О, это не просто грусть – тоска залетная <...>. Это чистая юношеская любовь, которая, кажется, не смеет переступить границы дозволенного созерцания и близости. Это и восхищение, и сострадание, вот-вот собирающееся прозвучать <...> в Первой симфонии (Рахманинова. – К. Ж.), посвященной “А. Л.”» [5, с. 36].

«Сострадание», о котором идет речь, в то время могло быть вызвано семейными обстоятельствами А. Лодыженской, чей муж Петр, даровитый музыкант, не отличался ни особым трудолюбием, ни удачливостью на поприще композиции. Под влиянием творческих кризисов и жизненных проблем он стал пропадать в сомнительных компаниях, пристрастился к попойкам и кутежам. Убитой горем супруге приходилось нередко взывать к помощи друзей (как правило, Сергея Рахманинова), прося их разыскать и препроводить домой загулявшего Петра. Исходя из этого, и формировался авторский замысел «Каприччио...», получивший затем некое развитие в скрытой программе Первой симфонии. В качестве подтверждений указанной версии, по мнению Б. Никитина, могли фигурировать рахманиновские посвящения, предпосылаемые нескольким опусам тех лет: Симфония и романс «О нет, молю, не уходи» были посвящены А. Лодыженской, романс «О, не грусти» – Н. Александровой, «Каприччио...» – П. Лодыженскому.

Последнюю «адресацию», скорее всего, надлежало рассматривать как специфическую «маскировку»: рукопись «Каприччио...» в преддверии московской премьеры оказалась доступной многим оркестровым музыкантам города, и чрезмерное внимание, оказываемое автором «посторонней» молодой женщине (причем замужней), бесспорно, повлекло бы за собой пересуды и сплетни (см.: [5, с. 34–35]).

Изложенное выше автобиографическое толкование «Каприччио...», на первый взгляд, не свободно от явных преувеличений. Однако следует учитывать, что ярко выраженная связь данного оркестрового произведения с четой Лодыженских и Н. Александровой не вызывает сомнений<sup>5</sup>. Кроме того, отмеченная связь обусловливается не только посвящением, но и присутствием в «Каприччио...» двух цитируемых напевов, относящихся, по выражению Т. Щербаковой, к «...своего рода классике таборной музыки цыган» [4, с. 145]. Речь идет о популярных цыганских песнях «Малярка» и «Цыганская венгерка», которые могли быть услышаны композитором только в доме Лодыженских<sup>6</sup>. Там же, скорее всего, были восприняты, а затем преломлены в оркестровом звучании характерные детали гитарного аккомпанемента, исполнительские указания относительно чередуемых *sol* и хоровых припевов и т. д.

Далее, надлежит учитывать присущее раннему симфоническому творчеству Рахманинова несомненное главенство программности. Первая симфония, фантазия «Утес», поэма «Князь Ростислав», незавершенные «Дон Жуан» и «Манфред» были вдохновлены различными «программными импульсами» литературного происхождения (Л. Н. Толстой, М. Ю. Лермонтов, А. П. Чехов, А. К. Толстой, Дж. Г. Байрон). Указанное инспирировалось не только индивидуальными предпочтениями композитора, но и доминирующими тенденциями позднеромантической эпохи, «литературоцентричной» по сути, а также приоритетными установками крупнейших русских симфонистов последней четверти XIX столетия, чрезвычайно высоко ценимых Рахманиновым, – П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова. Единственным рахманиновским оркестровым сочинением тех лет, в котором подобные «отсылки» к литературным программам как будто отсутствовали, следовало признать «Каприччио...», однако нужно учитывать, что «Малярка» и «Цыганская венгерка» были известны композитору именно в оригинальных песенных вариантах (не в инструментальных обработках), подразумевавших весьма обширное «лирическое содержание» и насыщенные внешними событиями драматическую канву.

Наконец, важным фактором, способствующим программному истолкованию «Каприччио...», становится автоцитата из «Алеко» – тема «цыганской воли» («лейттема цыган»; см.: [4, с. 145; 3, с. 205]), которая открывает рахманиновскую оперу и неоднократно звучит в оркестровой партии вплоть до заключительной сцены. Буквальное заимствование собственного тематического материала из недавнего (причем довольно известного) произведения следует признать явлением, весьма редким для позднеромантической эпохи<sup>7</sup>. На протяжении «Каприччио...» данная тема в максимально близком к исходному варианту проводится пять раз<sup>8</sup>, и каждое из этих повторений излагается на *ff* с подчеркнутой аффектацией, намеренно привлекая внимание слушателей. Как видим, автобиографический мотив, представленный в «Каприччио...» на интонационно-тематическом и драматургическом уровнях, безусловно должен учитываться исследователем.

Можно полагать, что определенному музыкальному тексту – симфонической партитуре с минимальным количеством поясняющих авторских «предупреждений» – в данном случае заведомо сопутствует литературный, а именно поэтический образно-эмоциональный подтекст. Что же почерпнет современный истолкователь рахманиновского произведения, ознакомившись с данным подтекстом? «Трагическая “Малярка” повествует о любви юной цыганки, которую выдают замуж за богатого старика. Любимый украл ее со свадебного пира и погиб, наступивший погоней» [4, с. 145]<sup>9</sup>. Данная фабула неоднократно варьировалась и в отечественной, и в зарубежной литературе XIX–XX столетий (назовем хотя бы драму «Бесприданница» А. Островского или более позднюю «Кровавую свадьбу» Ф. Гарсиа Лорки). Тема «цыганской воли» из «Алеко» связана с провозглашением особого «национального характера» свободолюбивого степного племени, беззащитного перед грозными ударами судьбы, при этом отнюдь не склонного уступать насилию и торжествующей неправде<sup>10</sup>.

Наконец, в «Цыганской венгерке», явившейся плодом совместного творчества Ап. Григорьева (стихотворение «Две гитары», а также, вероятно, первоначальная версия напева) и знаменитого гитариста И. Васильева (окончательный вариант песни), безраздельно господствуют автобиографические мотивы. Это исполненное драматизма повествование о несбывшейся любви, об утрате «единственной» возлюбленной, которая выдана замуж, о крушении всех жизненных упований. Не случайно А. Блок в очерке «Судьба Аполлона Григорьева» писал о «последнем романтике» – авторе стихотворения: «Любовь, тяжелая и

непростая, обрушилась на него, заслонила всю его... память и залегла на всю жизнь в сердце Григорьева, стала тяжким бременем и единственной усладой» [9, с. 202]. Заслуживают особого упоминания два примечательных обстоятельства: в тексте «Цыганской венгерки» запечатлелись «любовные терзания» фактического ровесника автора «Каприччио...» (Ап. Григорьеву в ту пору исполнился 21 год), а само изложение этого «единственного в своем роде перла русской лирики», по словам А. Блока, «...приблизилось уже, каким-то образом, к народному творчеству: непрерывной мелодией...» и полнотой излияния лирического чувства [Там же, с. 224–225]<sup>11</sup>. Показательно, в частности, экспозиционное проведение темы «Цыганской венгерки» в рахманиновском «Каприччио...»: знаменитый напев звучит с удивительной трепетностью (по словам Б. Никитина, интонируется «благородно и нежно» [5, с. 36]), едва ли порождающей у современного слушателя явные ассоциации с традиционными стереотипами «знойной цыганщины».

Впрочем, дальнейшее варьирование заимствованных тем приобретает впечатляющий размах. «Трепетный, “рыдающий” напев “Малырки” и “занывающая” мелодия “Цыганской венгерки” непрерывно развиваются», постепенно преобразаясь. «“Пение” переходит в говор, стон, крики. Драматизм песен раскрывает и эмоционально чуткая партия “гитары”. Живая исполнительская традиция проливает свет на развитие образности и фактурно-тембровой стороны музыкальной композиции “Каприччио” Рахманинова. В процессе развития тематизма композитор то уподобляет оркестр драматическому пению-говору хора (звучание духовых на фоне литавр), то воссоздает и разнообразно варьирует звучание гитары с помощью группы струнных (*pizzicato*), *tremolo* и *staccato* скрипок, арпеджио арфы, гармонической фигурации виолончелей, слияния арфы и альтов» [4, с. 146]. Итоговое проведение темы «цыганской воли» в преддверии стремительной, «вихревой» коды позволяет с максимальной рельефностью акцентировать неразрывное единство двух составляющих авторской художественной концепции: субъективного «лирического сюжета», преломляемого создателем «Каприччио...», и «ярко экспрессивного театра таборной песни» [Там

же], облекающего указанный сюжет в масштабные «эпические формы» обобщенного плана. Иначе говоря, если воспользоваться музыковедческой терминологией, здесь прослеживаются черты программности картинного типа<sup>12</sup>, воссоздающей некую эмоционально-образную атмосферу целого ряда аналогичных или сходных «цыганских драм».

В целом, допустимо полагать, что общезначимое для рассматриваемой песенной традиции (и фольклорной, и профессиональной) «изживание власти фатума в пляске» может трактоваться и в русле индивидуального «преодоления душевного гнета» [4, с. 145] романтическим художником. То, что в середине XIX столетия не удалось совершить поэту-романтику Ап. Григорьеву<sup>13</sup>, значительно позже оказалось по силам композитору С. Рахманинову – быть может, благодаря особой эмоционально-возвышающей природе музыки, ее непостижимой «врачующей силе». Данный аспект рассмотрения «Каприччио...» позволяет, кстати, высказать определенное суждение и по поводу «реальности» или «фиктивности» композиторского посвящения (о последнем уже говорилось выше в связи с автобиографическим толкованием данного опуса). Будучи воспринятой в ракурсе образного «предвосхищения / назидания», соответствующая художественная концепция вполне явственно соприкасается и с фактической «линией жизни» как Анны, так и Петра Лодыженского – несостоявшегося композитора, страстного любителя цыганского пения. Об этом свидетельствуют и реальные исторические факты, о которых следует упомянуть ниже.

В скором времени после московской премьеры «Каприччио...», а также завершения Первой симфонии Рахманинова жизнь русско-цыганской четы Лодыженских понемногу стала налаживаться. Нерадивый супруг, вопреки естественным опасениям, не ушел из семьи и не спился, подобно Ап. Григорьеву. Лодыженские прожили вместе еще долгие годы, тогда как Рахманинов, будучи за океаном, в далекой Америке, не забывал о своей юношеской любви и давнем приятельстве. В трудное послереволюционное время композитор регулярно высылал деньги Анне Лодыженской, а позднее, когда она умерла, оказывал подобную дружескую помощь овдовевшему Петру (см.: [12, с. 178]).

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Весной 1893 года, посетив премьеру «Алеко» в Большом театре, Чайковский предложил объединить указанную постановку с недавно завершенной «Иолантой» в рамках своеобразного «вечера одноактных опер» [1, с. 62]. Подобная сценическая практика сохранилась в отечественных театрах вплоть до настоящего времени.

<sup>2</sup> К примеру, один из рецензентов, Э. Розенов, довольно резко отозвался о «растрепанной» форме и «вычурных» эффектах, якобы преобладающих в «Каприччио...». Более доброжелательно высказался о пьесе-«попурри» А. Корещенко, отметив высокое мастерство оркестровки и впечатляющую динамику развития, благодаря которым премьерное исполнение прошло с видимым успехом (см.: [3, с. 204]). Впрочем, и в отрицательных, и в положительных отзывах по поводу «Каприччио...» равным образом подчеркивались сугубо внешние, блестяще-виртуозные характеристики данного сочинения.

<sup>3</sup> В частности, по мнению В. Брянцевой, протяженное драматургическое нарастание, устремленное к финальному разделу, завершается весьма «неубедительной» итоговой кульминацией: «Так сталкиваются между собой эмоциональная яркость и образно-драматическая ограниченность русско-цыганской сферы раннего рахманиновского творчества» [3, с. 205].

<sup>4</sup> В одном из рахманиновских писем конца 1900-х годов говорилось о трех сочинениях предшествующего десятилетия – Первом фортепианном концерте, «Каприччио...» и Первой симфонии: «...они меня пугают. <...> Мне очень хочется видеть это всё в исправленном, приличном виде» [2, с. 446]. Однако в дальнейшем «исправленный вид» приобрел лишь Первый концерт, к остальным произведениям автор уже не возвращался.

<sup>5</sup> Это признавала еще первый биограф Рахманинова – его свояченица С. Сатина [6, с. 27].

<sup>6</sup> Согласно мемуарным свидетельствам, на протяжении первой половины 1890-х годов молодой «странствующий музыкант» (как подшутил именовал себя Рахманинов) едва ли не каждый свободный вечер проводил в этом доме, наслаждаясь пением Н. Александровой [6, с. 239]. О других встречах композитора с авторитетными исполнителями цыганских песен в указанный период ничего не известно.

<sup>7</sup> При всей автобиографичности творчества многих композиторов-романтиков, для них в целом характерно «вуалирование» музыкальных «высказываний от первого лица». Довольно существенную роль приобретают автоцитаты только в некоторых инструментальных сочинениях старших современников Рахманинова – И. Брамса и Р. Штрауса. Автор «Каприччио...», напротив, не обнаруживал подобной склонности. Так, согласно утверждению отечественного исследователя, «основной напев» рахманиновской Первой симфонии много лет спустя появляется в коде I части «Симфонических танцев», однако речь идет не о точном цитировании – скорее «грустно-просветленной свободной реминисценции» (курсив мой. – К. Ж.) [3, с. 585]. Еще более явно соотносится с подобным определением «...остинатная “роковая” кадансовая формула Прелюдии до-диез минор», появляющаяся в Трио «Памяти великого художника» [Там же, с. 188]. Исходя из этого, называть соответствующие «реминисценции» подлинными автоцитатами или «точными самозаимствованиями», по-видимому, нет реальных оснований [7, с. 115; ср.: 8, с. 18].

<sup>8</sup> Кроме того, инициальный элемент названной темы периодически встречается в контрапунктических построениях разработочного характера. Единственное более или менее заметное расхождение автоцитаты с первоисточником – отсутствие «неаполитанской» (пониженной) II ступени, заменяемой натуральным ее «аналогом» таковой.

<sup>9</sup> Скорее всего, именно поэтому экспозиционное проведение «Малярки» – первого из цитируемых и развиваемых таборных напевов – снабжено в рахманиновской партитуре весьма примечательным указанием для исполнителей: «*Alla marcia funebre*» («В духе траурного марша»).

<sup>10</sup> Об этом, вслед Пушкину, в XIX веке размышляли создатели образа Кармен – П. Мериме и Ж. Бизе.

<sup>11</sup> Скорее всего, Рахманинов и воспринимал «Цыганскую венгерку» в качестве подлинного образца народного творчества, не будучи знакомым с реальной историей (равно как и с предысторией) возникновения этой песни. Обозначаемое выше совпадение возрастов могло ощущаться композитором безотчетно – скажем, на уровне «избирательного сродства».

<sup>12</sup> В данном случае мы опираемся на классификацию, предложенную Ю. Хохловым [10, с. 39–44].

<sup>13</sup> О доминировавшем в отечественной литературе 1840–1870-х годов «...роковым и исторически необходимым сцеплением мировоззрения, жизнеповедения и соответствующим образом понятого и жизненно испытанного искусства...» пронизательно и тонко писал А. В. Михайлов, акцентируя «в полном смысле слова убийственный и самоубийственный» характер этого «сцепления» [11, с. 167].

---

### ●═══════════ ЛИТЕРАТУРА ═══════════●

1. Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Классика-XXI, 2008. 248 с.

2. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / сост. и ред. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1978. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. 648 с.
3. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов: [моногр.]. М.: Сов. композитор, 1976. 647 с.
4. Щербакова Т. А. Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. М.: Музыка, 1984. 176 с.
5. Никитин Б. С. Сергей Рахманинов: Две жизни. М.: Классика-XXI, 2008. 208 с.
6. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост. и ред. З. А. Апетян. Изд. 5-е, доп. М.: Музыка, 1988. Т. 1. 528 с.
7. Романец М. С. Функционирование приема самозаимствования в творчестве С. Рахманинова // Музыкальный мир С. В. Рахманинова на рубеже XX–XXI веков: проблемы диалога культур (К 50-летию Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова): [сб. науч. ст.]. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2017. С. 105–116.
8. Денисов А. В. Музыкальные цитаты: Справочник. СПб.: Композитор, 2013. 224 с.
9. Блок А. А. Судьба Аполлона Григорьева // Блок А. А. Собр. соч.: в 6 т. / под ред. М. А. Дудина и др. Л.: Худож. литература, 1982. Т. 4: Очерки. Статьи. Речи: 1905–1921 гг. С. 196–226.
10. Хохлов Ю. Н. О музыкальной программности. М.: Музгиз, 1963. 148 с.
11. Михайлов А. В. О мировоззрении М. П. Мусоргского // Михайлов А. В. Музыка в истории культуры: Избранные статьи. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1998. С. 147–178.
12. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост. и ред. З. А. Апетян. Изд. 5-е, доп. М.: Музыка, 1988. Т. 2. 672 с.

REFERENCES

1. Rakhmaninov S. Vospominaniya, zapisannye Oskarom fon Rizemanom [Recollections told by Oskar von Riesenmann]. Moscow: Klassika-XXI, 2008. 248 p.
2. Rakhmaninov S. Literaturnoe nasledie [Literary Heritage]: in 3 vol. Edited and compiled by Z. Apetyan. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. Vol. 1: Recollections. Articles. Interviews. Letters. 648 p.
3. Bryantseva V. Sergey Rakhmaninov [Sergei Rachmaninoff]: monograph. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1976. 647 p.
4. Shcherbakova T. Tsyganskoe muzykal'noe ispolnitel'stvo i tvorchestvo v Rossii [The Gipsy musical performing art and creative work in Russia]. Moscow: Muzyka, 1984. 176 p.
5. Nikitin B. Sergey Rakhmaninov: Dve zhizni [Sergei Rachmaninoff: Two Lives]. Moscow: Klassika-XXI, 2008. 208 p.
6. Vospominaniya o Rakhmaninove [Recollections on Sergei Rachmaninoff]: in 2 vol. Edited and compiled by Z. Apetyan. The 5th suppl. ed. Moscow: Muzyka, 1988. Vol. 1. 528 p.
7. Romanets M. Funktsionirovanie priyoma samozaimstvovaniya v tvorchestve S. Rakhmaninova [Functioning of the self-borrowing method in the creative work by S. Rachmaninoff]. In: Muzykal'nyj mir S. Rakhmaninova na rubezhe XX–XXI vekov: problemy dialoga kul'tur (K 50-letiyu Rostovskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni S. Rakhmaninova) [S. Rachmaninoff's musical world on the boundary of the 20th–21st centuries: Problems of the cultural dialogue (Towards the 50th anniversary S. Rachmaninov Rostov State Conservatory)]: collected research articles. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2017. Pp. 105–116.
8. Denisov A. Muzykal'nye tsitaty [Music Quotations]: reference book. St. Petersburg: Kompozitor, 2013. 224 p.
9. Blok A. Sud'ba Apollona Grigor'eva [The Fate of Apollo Grigoriev]. In: Blok A. Sobraenie sochineniy [Collected Works]: in 6 vol. Ed. by M. Dudin and others. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1982. Vol. 4: Essays. Articles. Speeches: 1905–1921. Pp. 196–226.
10. Khokhlov Yu. O muzykal'noy programmnosti [On the music program tendencies]. Moscow: Muzgiz, 1963. 148 p.
11. Mikhaylov A. O mirovozzrenii M. Musorgskogo [On M. Mussorgsky's World Outlook]. In: Mikhaylov A. Muzyka v istorii kul'tury [Music in History of Culture]: selected articles. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 1998. Pp. 147–178.
12. Vospominaniya o Rakhmaninove [Recollections on Sergei Rachmaninoff]: in 2 vol. Edited and compiled by Z. Apetyan. The 5th suppl. ed. Moscow: Muzyka, 1988. Vol. 2. 672 p.

**Жабинский Константин Анатольевич**

старший преподаватель, библиограф

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

*zhabinsky55@mail.ru*

*ORCID: 0000-0003-2843-3388*

**Konstantin A. Zhabinsky**

Senior lecturer, Bibliographer

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

*zhabinsky55@mail.ru*

*ORCID: 0000-0003-2843-3388*