

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»

На правах рукописи



ШАТАЛОВА Алёна Алексеевна

**Симфонические произведения С. В. Рахманинова как
отражение *национальной идеи* в русской музыке**

Специальность: 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой истории русской музыки
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова
З. М. Гусейнова

Санкт-Петербург
2024

Оглавление

Введение	3
Глава 1. С. В. Рахманинов и русское искусство рубежа XIX-XX вв.....	28
§ 1. Характерные черты русского искусства рубежа XIX-XX вв.	28
§ 2. Становление композитора.....	45
2.1. Семья, воспитание, слуховые впечатления детства и юности	47
2.2. Профессиональное образование (Санкт-Петербург. Москва).....	48
Глава 2. Стилиевые особенности симфонических произведений	
С. В. Рахманинова	59
§ 1. Идеи и замыслы композитора	59
§ 2. Симфонические жанры	72
Глава 3. Отражение национальной идеи в симфонических произведениях	
С. В. Рахманинова	111
§ 1. Особенности симфонизма	111
§ 2. Концепционный уровень	112
§ 3. Драматургический уровень	124
Заключение.....	139
Список литературы	145

Введение

Актуальность темы исследования. Творческое наследие С. В. Рахманинова обладает непреходящей ценностью, оно постоянно вызывает интерес исследователей, выявляющих все новые аспекты рассмотрения произведений разных жанров. Идеи и концепции композитора, методы работы с музыкальным материалом, драматургические особенности сочинений, исполнительская (пианистическая и дирижерская) деятельность, мемуары – все это является богатой почвой для аналитического рассмотрения наследия с различных позиций. Для современного музыканта Рахманинов – представитель национальной школы, соединивший основные традиции прошлого и настоящего, гениально воссоздавший разные стороны жизни, мировосприятия и мироощущения русского человека, что вызывает такие характеристики его музыки, как «символ Родины, русской души». Данной теме посвящены многие проблемные труды, но вопрос, что в музыке Рахманинова особенного, специфического, вызывающего подобные суждения, во многом остается открытым. Это обуславливает необходимость подробного рассмотрения сочинений композитора в данном направлении.

В музыковедческих работах, посвященных Рахманинову, указанная проблематика затрагивается обязательно, хотя часто черты национального в музыке композитора подразумеваются сами собой, как данность. Преимущественно авторы ссылаются на тот факт, что «русскость» выявляется за счет опоры на фольклорные источники (песни, обряды и т. п.), а также церковно-певческие образцы. Это раскрывает очень многое, но исчерпывающего объяснения феномена творчества Рахманинова не дает. Для этого, по всей видимости, следует рассматривать в совокупности (скорее даже во взаимосвязи, в неразрывном сплетении) три истока (которые, в свою очередь, имеют главенствующее значение применительно к отражению *национальной идеи* в симфонических произведениях Рахманинова), питавшие его творчество – фольклорный, светский и церковный. Уточним, какой смысл мы вкладываем в каждый из них.

Фольклорный исток музыки, в нашем случае – русской, представляет собой совокупность народных традиций, обрядов, обычаев, отраженных в устной форме, как правило, через песни, пляски и т. п., воспринимаемые художником и претворяемые им в своих сочинениях¹.

«Светским» называется «искусство, освобожденное от влияния церкви в определении форм, направлений, характера и тематики произведений искусства» [52, с. 48]². Опираясь на существующие характеристики данного понятия, выделяются два основных его значения:

1) музыка, свободная от влияния церкви, предназначенная (в бóльшей степени) для развлечения, выражения человеческих чувств, опирающаяся на традиции определенной страны;

2) авторская (композиторская) музыка, передающая определенный смысл, идею имеющимися средствами выразительности, включающая опору на традиции разных стран³ и их соединение в рамках произведения.

«Церковным» же истоком в нашей работе определяется тот, который связан непосредственно с храмовым искусством, богослужебным действием, где пению отведена значительная роль. Как известно, для его обозначения в

¹ Асафьев Б. В. пишет: «среди композиторов процесс интонационного познания музыки устной традиции происходит, и результаты его налицо не только в громадном, широко ветвистом песенном движении. Совершенно естественно, что в данном отношении композиторов можно делить на две особенные категории с оттенком внутри каждой из них. Одни – непосредственно на лету подхватывают услышанные напевы и обороты и быстро приспособляют свое мастерство к тому, чтобы вернуть наблюденное в массовую практику под новой оболочкой.<...>. Другая категория – другой плюс. Здесь живые наблюдения постепенно отстаиваются, отливаются и преломляются в сознании композитора-мастера, пополняясь все новыми и новыми. Мало-помалу они инкрустируются в индивидуальное художественное произведение» [21, с. 18-19].

² Словарь С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой дает следующее определение: «Светский – отвечающий понятиям и требованиям света, принадлежащий к свету. <...> Противоположный духовному» [277, с. 702];

Словарь русского языка под ред. Д. Н. Ушакова: «Светский: 1. Свойственный, принадлежащий высшему обществу (доревол., устар.) <...>. 2. Не церковный, гражданский; противоположный церковному и духовному <...>» [278, с. 87].

³ Асафьев Б. В. пишет: «Светская русская музыкальная культура в XVIII веке, особенно при Екатерине II, затем в XIX веке, в очагах дворянской музыкальной культуры александровской поры упорно акцентировалась на русско-славянской интонационной стилистике, сперва на неких общеевропейско-классических интонациях в “переплете” с российскими и славянскими интонациями песен и кантов» [17, с. 42].

научной литературе часто используется термин «духовная музыка»⁴. На наш взгляд, понятие «духовность» имеет достаточно широкий спектр характеристик⁵, в то время как «церковность» фокусирует внимание на конкретном явлении, связанном только с храмовым богослужением. Здесь важен в первую очередь певческий компонент и его стилевые разновидности: знаменный распев, строчное многоголосие, партесное пение и др. Поэтому в диссертации применяется термин «церковный» для определения особенностей храмового пения и оставляем понятие (и термин) «духовный» для характеристики общих позиций (мировоззренческих, философских, религиозных).

Необходимо обозначить, что будет в диссертации подразумеваться под понятием «духовность» в отношении симфонических произведений Рахманинова.

В наследии композитора представлены сочинения, непосредственно связанные с церковной сферой бытования (хоровые циклы «*Всенощное Бдение*», «*Литургия Иоанна Златоуста*» и др.), что позволяет на их примере обозначить одну из линий воплощения «духовности» (в качестве общих позиций). Другая сторона претворения данного понятия находит свое отражение в *Первой симфонии*, в которой наблюдается соединение религиозной и светской составляющих, где первая имеет определяющую

⁴ Более подробно см.: Ковалев, А. Б. Духовная музыка отечественных композиторов второй половины XIX в. – начала XX в. : жанровая типология : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения : 17.00.02. / Ковалев Андрей Борисович ; [Место защиты : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова]. – М., 2018. – 473 с.

⁵ На рубеже XX-XXI вв. словосочетание «духовная музыка» используется как в узком, так и в самом широком смысле как «музыка, отмеченная влиянием Духа Святого» (Г. В. Свиридов). По словам Урванцевой О. А., «под определение “духовная музыка” попадает большое количество произведений, разных по генетике, стилевым истокам, литературным первоисточникам, жанровой принадлежности, музыкальному языку, что порождает множественность подходов к классификации этой области музыки» [282, с. 26]. По мнению Ковалева А. Б.: «если к церковной музыке в большинстве случаев относятся сочинения исключительно храмового предназначения, то к духовной музыке, наряду с предназначаемыми для исполнения за богослужением, можно отнести сочинения, в плане музыкальной стилистики довольно далеко отстоящие от церковно-певческих традиций» [148, с. 34].

роль в идейном содержании произведения. Третья линия «духовности» в симфонических произведениях Рахманинова устанавливается совокупностью церковной и светской составляющей, отражающих компоненты внутреннего мира человека (религиозные представления и чувственные, эмоциональные переживания). В результате, третья линия воплощения «духовности» демонстрирует соединение «на равных» всех истоков, питающих творчество композитора. Таким образом, церковный исток, который в симфонических произведениях автора выражен посредством воплощения духовности, как общая позиция (включающей мировоззренческий, религиозный и философский аспекты), вместе с предыдущими, служит одним из факторов отражения Рахманиновым *национальной идеи*.

В этом случае может быть сформировано понятие «национального» и «духовного» применительно к опусам С. В. Рахманинова. Соединение трех выделенных направлений в той или иной степени характерно для всех русских композиторов⁶, активно питающихся этими бесконечными источниками интонаций и смыслов, но в каждом случае решение проблемы было индивидуальным. При очевидности того, *что* питало творчество того или иного композитора, главным остается вопрос, *как* выделенные истоки соединились в сочинениях автора? В отношении наследия С. В. Рахманинова этот вопрос приобретает особый смысл, поскольку именно его произведения по звучанию наиболее приближаются к интуитивному ощущению «национального», «русского» и даже во многих отношениях становятся его эталоном⁷.

⁶ Гуляницкая Н. С. пишет: «“Стилеформирующие начала” <...> проявляются непрямолинейно и неодинаково в музыкальных произведениях. Но при известном несовпадении направленности музыки светской и музыки духовной эту область объединяет – в сфере композиционных средств – национальное начало, которое, как известно, в романтическую эпоху недвусмысленно заявило о себе» [102, с. 124].

⁷ Тимофеев Я. И. пишет: «Можно объяснить и то, что Рахманинова так любят в России. Его справедливо называют одним из двух самых русских композиторов – вместе с Мусоргским. <...> Рахманинов сконцентрировал в своей музыке все лучшее, что было и есть в нашей природе, культуре и характере. А знаменный распев и колокольный звон, составляющие плоть и кровь рахманиновского звучания, впитаны нами на генетическом уровне и на этом же уровне “считываются” в его музыке» [356].

Понятия «национальное», «национальные черты», «национальные истоки» в творчестве С. В. Рахманинова детально раскрываются во многих трудах отечественных исследователей [18, 19, 57, 136, 152, 203 и др.]. Не менее важно, на наш взгляд, установить характер воплощения С. В. Рахманиновым *именно национальной идеи*, в широком смысле – формирующей этические ценности и идеалы человека и определяющей образно-смысловую строй его произведений.

Эта проблема особенно актуальна в связи с симфоническими опусами композитора, поскольку вокальные, связанные с русским словом, уже во многих отношениях несут на себе национальный смысл. В «бестекстовых» же сочинениях особое значение приобретает тип тематизма, характеризующий его национальную принадлежность, и, самое главное, принципы его организации – экспонирования, развития, взаимодействия с другими темами, способности преобразовываться, обретать новые черты, словом все, что составляет суть понятия *симфонизм*, который является одной из ведущих констант в творчестве С. В. Рахманинова.

Это понятие включает в себя множественность элементов, работающих на бестекстовое воплощение определенной идеи с помощью формы, средств музыкальной выразительности и т. п. Данное качество является тем методом, с помощью которого, в частности, раскрывается сложный принцип претворения композитором *национальной идеи* и национальной духовности в музыке. Акцентируя внимание на симфонизме, мы рассматриваем, разумеется, не только собственно жанр симфонии. В большей степени важен присущий жанрам «надсмысловой» уровень (который прослеживается и в других оркестровых опусах автора), поскольку национальная принадлежность и духовность не являются темой, или смыслом (т. е. чем-то узконаправленным), это – совокупность явлений (ощущения, слово, действие). Поэтому в диссертации внимание будет сосредоточено на выявлении в симфонических произведениях С. В. Рахманинова специфики *национальной идеи* и приемов раскрытия духовности.

Степень научной разработанности темы. Наследию С. В. Рахманинова посвящены многие значительные исследования, разнопланово освещающие его особенности. Среди них выделим работы Б. В. Асафьева [18], Т. С. Бершадской [43], В. Н. Брянцевой [57], В. Б. Вальковой [62], Д. В. Житомирского [123], А. И. Кандинского [133], Ю. В. Келдыша [147]; А. Б. Ковалева [149], В. В. Протопопова [209], Е. М. Смирновой [260], Е. Г. Сорокиной [270], двухтомник «Воспоминания о Рахманинове» [77] и трехтомник «Рахманинов. Литературное наследие» [167] под редакцией З. А. Апетян. В трудах ученых творчество композитора рассматривается как представителя и продолжателя традиций русской классической школы, выявляются черты стиля, особенности музыкального языка. Кратко обозначим основные направления, по которым осуществляется изучение творчества композитора, предварительно обосновав центральное для данной диссертации положение о *национальной идее*.

Понятие *национальная идея* трактуется в философии довольно широко. Выделим, в частности, определение Алексеевой В. А.: «Национальная идея – систематизированное обобщение национального самосознания в его надвременном бытии, представленное чаще всего в форме социально-философских или общественно-политических текстов, *художественных произведений*. <...> Суть национальной идеи составляет проблема смысла бытия данного народа-этноса» [4, с. 555. Выделено мною – А. Ш.]. Применительно к искусству данная идея обретает особый смысл, поскольку именно художественные произведения, их национальное своеобразие отражают ее особенности, смыслы, воплощения. Проблема «национальной самобытности искусства», по словам Л. В. Ильиной, «становится одной из ключевых в современной эстетике» [129]. В первую очередь необходимо определить, что подразумевается под понятиями «национальное» и *национальная идея*.

В России говорить «о национальном» в кругу мыслителей начали в XIX в. (В. Г. Белинский [36], В. С. Соловьев, Ф. М. Достоевский,

Н. А. Бердяев, В. В. Розанов) наряду с понятием «*русская идея*», тем самым сближая их. Внимание сосредотачивалось на поиске смысла существования русского человека (В. В. Розанов, В. С. Соловьев, кн. Е. Н. Трубецкой⁸), определения его места и страны в целом в мировой системе координат (в отличиях и сходстве по отношению к другим народам и культурам), установление высшего предназначения (Ф. М. Достоевский⁹). Авторы высказываний, в силу своей профессиональной направленности, вкладывали в понятие «национальное» разные подходы: обращение к древности (К. Д. Кавелин¹⁰), поиск «идеального» сочетания русской и европейской культур (Н. С. Трубецкой¹¹, Л. П. Карсавин [141]) или только следование последней (П. Я. Чаадаев¹²) и т. п.

Комплекс характеристик данного термина закономерно находится в непрерывном обновлении. В связи с этим в отечественной эстетике, которая имеет первоочередное значение при рассмотрении заявленной проблемы, не сложилось общего определения для понятия «национальное». В результате, обращаясь к трудам историков и философов тех лет, встречаем его трактовку в достаточно широком смысле в виде специфических отличий русской культуры от европейской (Н. А. Бердяев, А. И. Герцен, Н. О. Лосский), с подчеркиванием значимости народной устной традиции (Д. С. Лихачев, И. А. Ильин¹³). Нередко авторы выделяют религию, как неотъемлемый элемент национальной жизни (П. А. Флоренский¹⁴, А. А. Перфильева [204],

⁸ Статья Розанова В. В. «Цель человеческой жизни» (1892); статья Соловьева В. С. «Нравственный смысл жизни» (1896 г. № 12 «Книжки Недели»), позднее трансформированная в предисловие к первому изданию «Оправдания добра» (1898); труд кн. Трубецкого Е. Н. «Смысл жизни» (1918 г.).

⁹ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы; Дневник писателя.

¹⁰ Кавелин К. Д. «Взгляд на юридический быт Древней России» (1847), «Краткий взгляд на русскую историю» (1887), «Мысли и заметки о русской истории» (1866).

¹¹ Кн. Трубецкой Н. С. «Европа и человечество» (1920), «Исход к Востоку. Предчувствия и свершения» (1921), «На путях. Утверждение евразийцев» (1922), «Россия и латинство» (1923), «Евразийский временник» (1923-1927).

¹² Чаадаев П. Я. «Философические письма» (1828-1830 гг.).

¹³ Лихачев Д. С. Прошлое – будущему (1984); Ильин И. А. Русская душа в своих сказках и легендах (1997).

¹⁴ Флоренский П. А. «Столп и утверждение истины» (1914)

И. А. Ильин [128, с. 430-431]). Схожей точки зрения придерживаются и представители сферы искусства, в том числе и музыкального (Н. С. Гуляницкая [100], В. В. Медушевский [184], Е. Э. Лобзакова [169], М. П. Рахманова [225]).

Отметим, что под «национальным», вместе с тем, исследователи подразумевали «народное¹⁵», как отражение традиций и обычаев, жизненного уклада, «русскость», как характерную черту нации, как неотъемлемое свойство художественного творчества. Такое «сплетение» понятий приводит к множественности трактовки термина «национальное» в отечественном научном наследии, возникающее как производное от понятия «нация». Например, Ильин И. А., предлагая свое видение «нации», пишет: «У каждого народа свое особое чувство права и справедливости, иной характер, иная дисциплина, иное представление о нравственном идеале, иной семейный уклад, иная церковность, иная политическая мечта, иной государственный инстинкт. *Словом, у каждого народа иной, особый душевный уклад и духовно-творческий акт* [выделено мною – А. Ш.]» [336]. Соловьев В. С. предлагает собственное понимание «национального»: «идея нации есть не то, что она сама думает о себе во времени, но то, что Бог думает о ней в вечности» [269, с. 52]. В результате закономерен вывод, что *национальная идея* – одновременно и понятие, и символ, выражающий совокупность специфических черт, присущих русской культуре, национальному самосознанию¹⁶. Все сферы отечественного мировоззрения и культуры – литература, искусство, наука, философия, религия – являются отражением этой идеи, особого «культурного гена», который передает сущность и

¹⁵ В 1841 г. Белинский В. Г. формулирует следующее определение: «“Народность” – есть альфа и омега эстетики нашего времени <...> Волшебное слово, таинственный символ, священный гиероглиф какой-то глубоко знаменательной, неизмеримо обширной идеи, – “народность” заменила собою и творчество, и вдохновение, и художественность, и классицизм, и романтизм, заключила в одной себе и эстетику, и критику. Короче: “народность” сделалась высшим критерием, пробным камнем достоинства всякого поэтического произведения и прочности всякой поэтической славы» [327].

¹⁶ См.: [313].

своеобразие русской культуры. И в этом смысле *национальная идея* является выражением еще и духовной субстанции.

Национальная идея находит яркое претворение в творчестве деятелей искусства XIX – начала XX вв. (поэтов, художников, писателей, композиторов). Но каждый из них воплощает ее по-своему, сохраняя общую приверженность. *Одни* обращаются к традициям прошлого (творческое объединение художников-передвижников; поэты и писатели А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев, Н. В. Гоголь, Н. А. Некрасов, А. Н. Островский; композиторы М. И. Глинка, «кучкисты»); *другие* видят национальное своеобразие в современном им искусстве (А. Г. Рубинштейн, А. С. Даргомыжский, Н. К. Метнер); *третьи* стремятся к синтезу предшествующего и нынешнего (в том числе, соединении традиций разных культурных и национальных сфер, например, западноевропейской и русской классики), чтобы достичь идеального грядущего (П. И. Чайковский, А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов). В результате многообразие форм выражения *национальной идеи* выражает широкий спектр ее составляющих.

Обращаясь к трудам философов, историков, писателей второй половины XIX столетия, мы встречаем, наравне с «национальной», частое употребление понятия «*русская идея*», использование которого позволяет авторам формировать представление о значимости, самобытности отечественной культуры. Обратимся к конкретным высказываниям.

Ильин И. А. считает, что данная идея «должна выражать русское историческое своеобразие и в то же время – русское историческое призвание. Эта идея формулирует то, что русскому народу уже присуще, что составляет его благую силу, в чем он <...> самобытен среди всех других народов. И в то же время эта идея указывает нам нашу историческую задачу и наш духовный путь; <...> *Русская идея* есть нечто живое, простое и творческое. <...> Об этой идее мы можем сказать: так было, и когда так бывало, то осуществлялось прекрасное; <...> В чем же сущность этой идеи? Русская идея есть идея созерцающего свободно и предметно сердца; и передающего

свое видение воле для действия, и мысли для осознания и слова» [336]. Достоевский Ф. М. пишет: «мы знаем, что не оградимся уже теперь китайскими стенами от человечества. Мы предугадываем, что характер нашей будущей деятельности должен быть в высшей степени, общечеловеческий, что *русская идея*, может быть, будет синтезом всех тех идей, которые с таким упорством, с таким мужеством развивает Европа в отдельных своих национальностях» [116, с. 7].

Для Соловьева В. С. «*русская идея*» раскрывается сквозь религиозную призму: «Русский народ – народ христианский, <...> *русская идея* <...> не может быть ничем иным, как <...> определенным аспектом идеи христианской, и миссия нашего народа может стать для нас ясна лишь когда мы проникнем в истинный смысл христианства» [268, с. 229, 239]. Юдин А. П. отмечает: «Русская идея – пространно формулируемый, но интуитивно глубоко чувствуемый и “ощущаемый сердцем” идеальный субстрат, живущий (и всегда живший) в глубинах самосознания русского народа и проявляющий себя как в повседневном укладе бытия, так и в высших достижениях отечественной культуры» [318, с. 42]¹⁷.

¹⁷ Приведем еще несколько высказываний относительно «русской идеи». Согласно Бердяеву Н. А., она тесно связана с несколькими компонентами: «огромность свободы <...> идея братства людей и народов <...> стремление к совершенной жизни <...> русская идея есть эсхатологическая идея Царства Божьего <...> дух соборности, духовной коммунотарности есть русская идея» [40, с. 77, 167, 181, 203].

Среди современных исследователей выделим мнения Е. С. Троицкого и А. В. Гулыги касательно «русской идеи». Троицкий Е. С. представляет «русскую идею» как «не только глубоко народную веру, порождение национальной цивилизации», но и как «научную теорию успешного развития, возрождения народа, разработка которой шла со времени его выхода на историческую арену» [280, с. 126]. Гулыга А. В. пишет, что «сегодня русская идея, прежде всего, звучит как призыв к национальному возрождению и сохранению материального и духовного возрождения России. Русская идея – это составная общечеловеческой христианской идеи, изложенная в терминах современной диалектики» [99, с. 32]. Немаловажным представляется мнение Лукиной Г. У., рассматривающей в свете концепции «русской идеи» оперу «Орестея» С. И. Танеева: «Танеевская трилогия, в которой античная трагедия трактуется в свете христианских духовных ценностей, есть художественное выражение Русской идеи <...> Для Танеева <...> трагедия есть способ обращения к внутреннему миру человека с целью настроить его на духовную трезвость <...> Соборное переживание единства людей, где “я” общается, со-единяется, со-бирается со всеми остальными “я”, со всеобщим, объективным бытием, дано в “Орестее”» [170, с. 32].

Приведенные высказывания показывают, что философы, историки, исследователи, а главное – выдающиеся писатели (каким является Ф. М. Достоевский), используя термин «*русская идея*», подразумевают достаточно широкое понятие (как и в случае с определением термина «национальный»), включающее фольклор, религию, окружающую действительность.

Отметим, что в музыкальной сфере авторы, исследуя творчество того или иного композитора второй половины XIX века, акцентируют внимание на неотъемлемом качестве их опусов – «русскости». Например, Асафьев Б. В., анализируя наследие П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова, пишет, что их музыка позволяет говорить о ней как о «именно русской». Если у Чайковского большей частью использован фольклорный, светский материал, то у Рахманинова к нему добавляется церковный – но не в виде цитирования, а переосмысленный, ставший неотъемлемой чертой композиторского мышления. Это, в свою очередь, позволяет композитору активно работать с данным источником, трансформировать материал, не оставляя его в статичном, неприкосновенном состоянии, а преобразую его в соответствии с художественным замыслом. Это значительно обогащает грань «русскости» в звучании музыки¹⁸.

Немаловажным компонентом русской культуры XIX века является еще одно качество, которое мы выделяем при характеристике термина «национальное» – это «*духовность*». Данное понятие довольно часто используется при рассмотрении национальных особенностей, например, художественных произведений и, несмотря на это, его понимание аналогично затруднено отсутствием четких определений. Каждый автор, обращаясь к религиозной сфере, национальному наследию и пр., по-своему трактует это свойство.

Пивоваров Д. В. в философском словаре (1998 г.) выделяет три позиции значения «*духовность*»: нематериальность, бесплотность;

¹⁸ См.: [28]; [18, с. 295].

одухотворенность, наполненность духом творчества, творящим духом; процесс гармоничного развития духовных способностей человека» [355]. Бердяев Н. А. писал: «Русские мыслители, русские творцы, когда у них была духовная значительность, всегда искали не столько совершенной культуры, совершенных продуктов творчества, сколько совершенной жизни, совершенной правды жизни» [39, с. 64]¹⁹. Таким образом, трактовка термина «духовность» позволяет нам открыть еще одну грань культурной идентичности русского человека.

Обратим внимание, что в диссертации, говоря о «национальном», о «русской идее», о «духовности», подразумевается, что эти понятия образуют некое единство, присущее, отечественным художникам. Каждый из них несет в себе «творящий дух», позволяющий создавать «национальное искусство», отражающий специфику, способы мышления, мироощущение «русского». Обращение в совокупности к основным истокам своей культуры дает возможность приблизиться к тому, о чем пишет Бердяев Н. А.: «духовность есть высшее качество, ценность, высшее достижение в человеке» [328].

Обозначим эстетическое осмысление понятия «национальное».

Категория «национального» не является в полной мере эстетической, ее следует рассматривать в разных плоскостях. Выделим определение Гоголя Н. В.: «истинная национальность состоит не в описании сарафана, но

¹⁹ Приведем еще несколько высказываний, касательно понятия «духовности» в русской культуре. Соловьев В. С. под «духовным» понимает следующее: «вся природа, все эмпирические элементы нашего бытия должны быть организованы, должны быть внутренне подчинены нашему духу, как наш дух должен быть внутренне подчинен божественному» [269, с. 352]. Ильин И. А. отмечает, что «духовность не совпадает с сознанием, она не исчерпывается мыслью, она глубже, могущественнее, богаче, священнее» [336].

Достойны внимания мнения современных отечественных философов Крымского С. П. и Доброхотова А. Л. Первый определяет «духовность» как «способность переводить универсум внешнего бытия во внутреннюю вселенную личность на этической основе, способность создавать тот внутренний мир, благодаря которому реализуется себестождественность человека, его свобода от жесткой зависимости перед постоянно меняющимися ситуациями» [158, с. 23]. Второй считает, что ««духовность есть целостный феномен, включающий религиозно-нравственные и философские, художественные и социально-психологические, политические, юридические и иные отражения совокупного творчества народа» [115, с. 255].

в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но смотрит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами» [92, с. 34]. Другими словами, для передачи национального своеобразия необходимо чувствовать, воспринимать окружающий мир, мыслить такими же категориями, что и общество.

Особый эстетический взгляд был присущ критику В. В. Стасову. Изучая художественную сущность национального наследия, он полагал, что следует его рассматривать в качестве основы для развития как русского искусства в целом, так и творчества отдельных художников. Современный исследователь Фатеева И. М. пишет, что «Стасов оценивал стремление к национальности в русской музыке как коренную потребность. Эстетическую категорию “национального” он рассматривал в единстве с народностью искусства» [283, с. 24]. В целом отображение представителями искусства национального своеобразия в своих произведениях, по мнению критика, связано с определенным воспитанием (чаще всего «аристократическим», т. е. предполагающим широкий круг знаний), осознанием преемственности по отношению к традициям прошлого, несомненная любовь к Родине, вследствие чего обращение к специфическим особенностям народа становится закономерным явлением в отечественной творческой среде.

Говоря о русском музыкальном искусстве, Стасов понимал «национальность» как выражение специфичного музыкального образа, как отражение мышления композитора, овладевшего принципами национальной музыкальной мысли, делал акцент на значимости индивидуальности автора [275, с. 284]. Подтверждением данного тезиса служат исследования творческого наследия М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова и др. Каждый из композиторов привнес в историю отечественной музыки свою трактовку

национального художественного видения и особенности воплощения *национальной идеи*.

Выделим высказывание П. И. Чайковского, касающееся его восприятия «национального». В письме С. И. Танееву 17 августа 1880 года композитор пишет: «европейская музыка есть сокровищница, в которую всякая национальность вносит что-нибудь свое на пользу общую. Каждый западноевропейский композитор, прежде всего, или француз, или немец, или итальянец и т. д., а потом уже европеец. В Глинке национальность сказалась ровнехонько (настолько же, насколько и в Бетховене, и в Верди, и в Гуно; если в моих сочинениях вы слышите русские отголоски, то я в сочинениях Массне и Бизе на каждом шагу обоняю специфический французский запах» [295, с. 37]. Таким образом, композитор подчеркивает равную значимость европейской и русской музыкальных традиций, каждая из которых имеет ярко выраженную индивидуальность, отражает национальное своеобразие своего народа, при этом, в совокупности, образуя множество отличительных черт, индивидуальностей, разных художественных произведений составляет мировой фонд культурного наследия.

В отношении творчества С. В. Рахманинова исследователи, акцентируя внимание на [его] национальной принадлежности, связывают ее с атмосферой, в которой он вырос и которую воспринял всей душой, как наиболее близкую его личному, душевному мироощущению.

Таким образом, говоря о *национальной идее* и «национальном» в творчестве Рахманинова, мы будем опираться на следующие, выделенные нами позиции:

- понятие *национальная идея* является многосоставным, включающим как разные стороны жизни человека, так и осмысление символов и элементов своей культуры, отличных от представителей других;
- традиции и обычаи русской культуры (связанные с бытом, окружающей человека природой, языковыми особенностями, религией как духовной составляющей народа, что в совокупности

накладывает свой отпечаток на формирование, как отдельного человека, так и всего русского общества, на способы мышления, что особенно ярко проявляется в специфичности художественного творчества)²⁰;

- привнесение черт иных национальностей, с их постепенной «переработкой» в рамках данной;
- возникновение и развитие идей о собственной «непохожести» на другие культуры, философские, эстетические, исторические размышления исследователей о сходствах и различиях;
- собирание и выстраивание (в культурной художественной среде) облика «русского человека» на основе обращения к опыту прошлого и настоящего.

Весьма важным представляется аспект исследования, связанный с выявлением художественных явлений мира, в котором формировалось творчество С. В. Рахманинова, в частности, эпохой *Серебряного века* и ее ярким проявлением – художественным направлением «модерн»²¹. Разграничим часто используемые как синонимы понятия «модерн» и «модернизм». Мерзлов А. Н. пишет: «В XIX–XX веках модернизмом часто именуют все новое и необычное в искусстве. В современном представлении модернизм в русской культуре – широкое понятие, отражающее многочисленные течения, тенденции и направления в отечественном искусстве первой трети XX века. Модерн – стиль в русском искусстве рубежа XIX–XX веков, основной эстетической и типологической чертой которого,

²⁰ Скрыбыкина Ч. К. пишет: «в концепции национального в музыке, на наш взгляд, можно выделить следующие моменты. Различия между композиторскими школами разных национальных традиций определяются обращением к архетипам народной музыки, своеобразием фольклорного материала. <...> Опознавательными знаками определенных образов является дифференциация средств выразительности» [255, с. 596].

²¹ Подробнее об этом см.: Мерзлов, А. Н. Композиторское творчество С. В. Рахманинова в его связях с русским символизмом и модерном: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Мерзлов Арсений Никитич; [Место защиты : ГБОУ ВО ЧО «Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки»]. – Екатеринбург, 2021. – 183 с.

как отмечает И. А. Скворцова²², является декоративная сторона изображаемого» [186, с. 3-4]. Поэтому музыка Рахманинова, создававшего свои произведения на рубеже XIX-XX вв., – периоде активных перемен в искусстве, в некоторой степени имеет отношение к «модерну». С другой стороны композитор опирался на традиции прошлого и опыт предшествующих авторов (эпоха романтизма²³), что воспринималось некоторыми современниками (в условиях активного обновления музыкального языка) как «устаревшая», не отличающаяся новизной позиция.

В результате ряд исследователей рассматривают личность Рахманинова сквозь призму характерных черт *Серебряного века* (Т. Н. Левая [165], В. В. Рубцова [229], Г. М. Никитина [343] и др.).

С эстетикой *Серебряного века* непосредственно связано художественное направление «символизм», который некоторые ученые усматривают в музыке Рахманинова (Д. В. Андросова [11], Н. В. Бекетова [33], В. Б. Валькова [66], Л. Г. Березовая [41]²⁴ и др.).

Другие исследователи обращаются в произведениях композитора к чертам модерна: Ю. В. Васильев [69], А.И. Демченко [113], И.А. Скворцова [254]. Стиль «модерн» подразумевал (помимо поиска баланса искусства и жизни в стремительно развивающемся ритме эпохи) и отмежевание от традиций прошлого, отказ от установленных норм и правил музыкального

²² Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков: авт. дисс. ... док. иск.: 17.00.02 / Скворцова Ирина Арнольдовна. М.: МГК, 2010. С. 8.

²³ Мерзлов А. Н. пишет: «Культ красоты, возвышенные идеалы, вера в преобразующую функцию искусства являются общими чертами стиля “модерн” и направления “символизм”, что позволяет обозначить преемственность Серебряного века романтизму XIX столетия». [185, с. 4].

²⁴ Березовая Л. Г., в частности, пишет: «На рубеже веков русское искусство преодолевало национальные рамки и становилось явлением мирового уровня. Оно использовало все богатство мировых и собственных культурных традиций для становления отечественного модерна. Художественный язык модерна в России проявился как в общеевропейском варианте («флореаль»), так и в букете «неостилей». Импульсный и вариативный характер развития русской культуры наглядно проявился в смешении стилей, школ и направлений Серебряного века. <...> Модерн выступил как мощное соединяющее движение культуры на основе синтеза искусств, в первую очередь – музыки, живописи, театра. <...> Синтезизм Серебряного века служил ускорителем выработки типа новой культуры» [41, с. 12].

языка и поиск «новых» средств выразительности для воплощения окружающей современной действительности (что более характерно для понятия «модернизм»). Мерзлов А. Н. пишет: «Можно с уверенностью полагать, что в творческом мироощущении Рахманинова понятия “красота”, “настоящее”, “истина” противоположны “модернизму”: так же, как и многие свои современники, композитор отождествляет понятия “модернизм”, “футуризм” и “авангард”» [186 с. 38]²⁵.

В работах А. И. Кандинского [132]; [133], А. А. Кандинского-Рыбникова [137], Н. В. Сарафанниковой [237] и др. затрагивается вопрос связи творчества Рахманинова с религиозной культурой, высказываются мнения о композиторе как о православном художнике. Осмысление творческой личности композитора в религиозно-философском контексте оказалось в центре внимания авторов статей, включенных в юбилейный сборник «С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873-1943)». Аналитические очерки, касающиеся симфонических произведений и особенно трех симфоний композитора, в которых наиболее ярко проявляется обозначенное в диссертации триединство истоков и в результате – воплощение *национальной идеи*, так или иначе, затрагивают вопрос об обращении к церковно-певческой традиции на основе обозначенного самим автором проявления таковой в тематизме сочинений. Вартанова Е. И. пишет: «Общим признаком, сближающим разнохарактерные темы [начальные темы симфоний композитора], является принцип цитирования древнерусского напева (церковного или фольклорного – во Второй симфонии – происхождения) или же колокольных звонов (Второй концерт и Вторая соната). Обозначенность архетипической модели может быть осознанной <...>» [68, с. 43].

Существенные наблюдения содержатся в исследовании И. Д. Ханнанова, где, в частности, указано, что «помимо параллелей между православной церковной монодией и музыкой Рахманинова в области

²⁵ Подробнее об этом см. далее.

мелодики, ладообразования, гармонии и целостной системы нотации, аспект рахманиновской формы также демонстрирует следование структурам распевов» [286, с. 23].

Рассмотрение обозначенных аспектов невозможно вне изучения биографических особенностей формирования композитора. Большую ценность представляют монографии В. Н. Брянцевой, Ю. В. Келдыша, в которых изложены в наиболее полном объеме обзор и характеристика жизненного и творческого пути, аналитические очерки произведений Рахманинова, обозначены индивидуальные свойства стиля, принципы композиторского музыкального языка, особенности тематизма, драматургии и пр. Основными источниками биографических сведений о композиторе являются также двухтомник «Воспоминания о Рахманинове» (составитель, редактор, автор примечаний и предисловия З. А. Апетян), трехтомник «Рахманинов. Литературное наследие» (составитель-редактор, автор вступительной статьи, комментариев и указателей З. А. Апетян)²⁶, воспоминания, записанные О. фон Риземаном, «Летопись жизни и творчества» В. Б. Вальковой.

В научной литературе представлен, как отмечалось, широкий спектр направлений изучения сочинений Рахманинова. Музыкальное наследие автора рассматривается в разных аспектах: *взаимовлияние исполнительского и композиторского начал* (А. Д. Алексеев [2], В. В. Яковлев [31] и др.), *генезис и эволюция стиля* (монографии В. Н. Брянцевой [57] и Ю. В. Келдыша [145], А. Д. Алексеев [3] и др.); *история создания и образный мир произведений* (Н. Алексеевский [8], И. А. Бобыкина [49], В. Б. Валькова [66] и др.); *сформулированы основные черты творчества композитора* (Б. В. Асафьев

²⁶ Как отмечает Левая Т. Н., «хрестоматийно известные двухтомные „Воспоминания о Рахманинове“ и трехтомное „Литературное наследие“, появившиеся на свет благодаря подвижническому труду З. Апетян, стали, несомненно, ценнейшей частью советской литературы о Рахманинове. Сложнее обстояло дело с теми жанрами, где требовалась не столько фактология, сколько анализ и оценка. Заужено-штампованное представление о композиторе не скоро уступило место полноте и многогранности его подлинного облика» [165, с. 63].

[26], В. П. Бобровский [47] и др.); *приведена содержательная интерпретация симфоний* (Б. В. Асафьев [26], В. Б. Валькова [62] и др.); *особенности музыкального языка* (Б. В. Асафьев [18], В. О. Берков [42], В. Б. Валькова [67] и др.); *созданы работы, посвященные разным аспектам творчества композитора* (Н. В. Бекетова [32], [33]; И. А. Бобыкина [50]) и др.²⁷. Практически в каждой из них, так или иначе, рассматриваются аспекты, связанные с *национальной идеей* и методами ее воплощения композитором.

Практически в каждой из них, так или иначе, рассматриваются аспекты, связанные с национальной идеей и методами ее воплощения композитором, однако главный для данного исследования вопрос об отражении данной идеи в музыке Рахманинова (что позволяет обозначать ее именно как «национальную русскую»), в перечисленных трудах затрагивается косвенно, во многих отношениях как не требующее доказательств утверждение.

Объектом исследования являются симфонические сочинения²⁸ композитора разных периодов творчества.

Предметом исследования является феномен претворения *национальной идеи* в симфонической музыке композитора, предполагающий его музыкальное воплощение, обращение к фольклорным истокам и духовной составляющей русской культуры; рассмотрение воплощения средствами музыкальной выразительности отражаемой идеи; особенности музыкально-драматургической и концепционной организации.

Целью исследования является раскрытие *национальной идеи* как одной из ведущих в творчестве С. В. Рахманинова, а также «нового пути в музыке»,

²⁷ См.: [313].

²⁸ Отметим, что импульсом к исследованию стали три симфонии Рахманинова, являющиеся яркими образцами его специфического «национального» мышления и методов его художественного воплощения. Вследствие этого, обозначилась необходимость проследить формирование и становление творческого пути композитора и рассмотреть опусы, созданные им в ранние годы. Вместе с тем, необходимо выделить сочинения зрелого периода творчества, с целью выявить аналогичные ранним или отличные черты в выборе идей и методов работы Рахманинова. Рассматриваемые в диссертации сочинения составляют значительный по объему материал, позволяющий в полной мере подтвердить выдвигаемые положения.

который провозгласил и к которому стремился композитор²⁹. На наш взгляд, этот путь сопряжен с обращением композитора (в отношении его *Первой симфонии*), в первую очередь, к церковному истоку и его авторскому воплощению в светских жанрах. Это прослеживается, в бóльшей степени, в обозначенной нами линии «духовности», имеющей отношение к мировоззренческим, религиозным и философским трактовкам этого термина, не относящихся к храмовой среде бытования. Вследствие чего необходимо выявить взаимосвязь с самобытной духовной составляющей русской нации. Для достижения поставленной цели предполагается решение следующих **задач**:

- раскрыть понятия *национальная идея*, «национальное», «русское» и «духовное» в отечественном музыкальном наследии, их свойств и конкретное воплощение в музыке Рахманинова;
- отобразить панораму исторических явлений и событий, оказавших влияние на формирование творческого облика композитора;
- охарактеризовать стилевые особенности симфонических произведений композитора и представить анализ симфонических сочинений композитора, основанный на раскрытии их жанровой специфики и особенностей музыкальной композиции.

Научная новизна. При очевидности того, **что** питало творчество того или иного русского композитора (активно пользующегося тремя выделенными характерными пластами отечественной культуры), главным остается вопрос, **как** указанные истоки соединились в сочинениях С. В. Рахманинова? В настоящей работе с новой точки зрения затрагиваются следующие позиции:

- Рассмотрение отражения *национальной идеи* в симфонических произведениях С. В. Рахманинова в условиях современности;

²⁹ Обратимся к высказыванию С. В. Рахманинова, касательно его *Первой симфонии*: «Я был высокого мнения об этом произведении, построенном на темах из “Обихода” – книги хором с песнопениями из служб русской церкви – во всех восьми тональностях. Радость созидания захватила меня. Я был убежден, что в Симфонии открыл совершенно новые пути в музыке» [220, с. 76-77].

- Исследование симфонического наследия композитора в его целостности;
- Представление комплексного анализа симфонических опусов Рахманинова, сконцентрированного в первую очередь на концепционном и драматургическом уровнях;
- Рассмотрение на примере преимущественно симфоний и «*Симфонических танцев*» исследуется специфика претворения *национальной идеи* в музыке композитора;
- Аналитическое осмысление средств музыкальной выразительности как единой системы, направленной на выражение определенного замысла (в нашем случае – *национальной идеи*);
- Формирование на основе комплексного анализа исследовательской точки зрения о том, что отражением *национальной идеи* в симфонических произведениях Рахманинова служит комплекс характеристик, непосредственно связанных с определением избранного для рассмотрения понятия.

Наряду с симфониями в диссертации рассматриваются симфонические поэмы, сюиты, концерты³⁰, где принцип симфонизма проявляется особенно ярко³¹. Здесь важен присущий перечисленным жанрам «надсмысловой» уровень, поскольку национальная принадлежность и духовность не являются темой, или смыслом (т. е. чем-то узконаправленным), это – обширное понятие, включающее совокупность факторов (ощущения, слово, действие). Поэтому в настоящем исследовании внимание сосредоточено на выявлении в симфонических и ряде других произведений С. В. Рахманинова специфики

³⁰ При рассмотрении вопросов, связанных с симфоническими опусами С. В. Рахманинова, невозможно обойти его фортепианные концерты, формально принадлежащие иному жанру, но в полной мере раскрывающие симфонические идеи композитора. Мы считаем также необходимым привлечь к рассмотрению отдельные вокально-симфонические произведения, в которых отчетливо воплотились особенности его симфонического письма. Обширный перечень анализируемых сочинений позволил опустить привлечение отдельных опусов, в частности, *Рансодии на темы Паганини*.

³¹ См.: [311].

претворения «национальной идеи» и приемов раскрытия присущей им духовности.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

1. Приверженность *национальной идеи* отражает важнейшую для Рахманинова эстетико-мировоззренческую позицию художника России.
2. Эстетические взгляды Рахманинова опираются на самоидентификации композитора с русским культурным наследием, национальными традициями.
3. В симфоническом наследии Рахманинова нашли отражение такие историко-философские понятия, как «национальное», «духовное».
4. Стилиевые особенности симфонических произведений Рахманинова обусловлены процессом формирования и развития индивидуального творческого образа в связи с тенденциями классицизма, романтизма, *Серебряного века* и модернизма.
5. Освящение процессов становления и развития, столкновения противоположных начал посредством интонационно-тематических связей и контрастов и пр. в музыкальной драматургии симфонических произведений, способствующих выявлению особенностей симфоничности мышления как неотъемлемого свойства Рахманинова.
6. Рассмотрение в диссертации ряда симфонических сочинений обосновывает введение тезисов о претворении композитором *национальной идеи* и о триединстве истоков русской культуры в музыке Рахманинова (фольклорной, светской и церковной).

Методологические основы исследования предполагают комплексный подход к анализу симфонических опусов композитора, включая междисциплинарные связи музыковедения и философии, литературоведения. Особое значение для диссертации представляют положения о «национальном» в произведениях композитора (А. И. Кандинский,

Б. В. Асафьев), преломлении религиозной музыкальной составляющей (В. В. Медушевский, Н. С. Гуляницкая) в истории и теории музыки.

Для рассмотрения симфонических произведений С. В. Рахманинова, охватывающего структурные и содержательные аспекты, в диссертации в качестве основного был избран *метод целостного анализа*. Соотнесение стиля Рахманинова с особенностями русского музыкального искусства рубежа XIX–XX веков и, вместе с тем, с характерными особенностями композиторского языка его предшественников, обуславливает значение целостного подхода, включающего *исторический, биографический и источниковедческий методы исследования*.

В связи с заявленным направлением исследования важную роль приобретает *исторический метод*, заключающийся в охвате жанровых явлений в перспективе их развития, анализе произведений С. В. Рахманинова в рамках русской музыки XIX – первой четверти XX вв.

Теоретический метод реализуется в плане анализа сочинений Рахманинова на основе выделения их жанровой специфики, музыкальной композиции, связанной с влиянием духовности, как черты национального самосознания. В данном отношении, с точки зрения теоретических проблем, весьма плодотворными для настоящего исследования и создающими весомое научное поле, являются труды Б. В. Асафьева, Н. С. Гуляницкой, А. Б. Ковалева, Е. Э. Лобзаковой, В. В. Медушевского и других исследователей.

Теоретическая значимость исследования заключается в комплексном рассмотрении проявления *национальной идеи* в симфонической музыке С. В. Рахманинова. Это способствует расширению аналитической ветви музыкознания; содержательные и структурные аспекты настоящей работы могут использоваться в качестве модели при рассмотрении вопросов аналогичной проблематики; проведенное исследование способствует более глубокому осознанию выявления «национального» в музыке композитора.

Практическая значимость исследования. Сформулированные положения и предложенный аналитический метод может послужить определенной базой для изучения историко-теоретических проблем в области русской музыки. В связи с этим данный материал возможен для использования в дальнейших исследованиях – монографиях, статьях, докладах, учебных и методических пособиях, других работах. Помимо этого, материал диссертации может быть использован в курсе истории русской музыки.

Материал исследования включает ряд симфонических сочинений: «Юношеская» симфония, Сюита для оркестра d-moll, «Князь Ростислав», Первый, Второй, Третий и Четвертый концерты для фортепиано с оркестром, «Каприччио на цыганские темы», «Утес», Первая, Вторая, Третья симфонии, кантата «Весна», «Остров мертвых», Поэма для солистов, хора и симфонического оркестра «Колокола», «Симфонические танцы».

Достоверность научных результатов исследования обуславливается:

- комплексным подходом к решению проблемы;
- теоретико-методологической обоснованностью и обширностью научной, источниковедческой базы и музыкального материала в соответствии с целью и задачами исследования;
- структурным единством, отражающим последовательное решение поставленных задач;
- апробацией результатов в процессе научно-исследовательской деятельности;
- опорой научных выводов на достижения отечественного музыковедения;
- обширностью музыкального материала, включающего различные жанры исследуемого симфонического наследия С. В. Рахманинова в соответствии с целью и задачами исследования.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертации изложены в научных публикациях объемом 5,1 а. л., среди них – 8 статей, 3 из которых опубликованы в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура исследования. Диссертация включает **Введение**; основную часть, состоящую из трех глав с внутренним делением на разделы. **I глава** «С. В. Рахманинов и русское искусство рубежа XIX – XX вв.» состоит из двух параграфов, в которых рассматриваются некоторые особенности русского искусства рубежа XIX – XX вв., историческая панорама, в рамках которой формировалось творчество Рахманинова. **II глава** «Стилевые особенности симфонических произведений С. В. Рахманинова» включает два параграфа, где исследуются авторские идеи и замыслы, необходимые для выявления сути рахманиновского открытия относительно «новых путей в музыке», и представлена жанровая классификация симфонических опусов композитора. **III глава** «Отражение национальной идеи в симфонических произведениях С. В. Рахманинова» имеет три параграфа, в которых рассматриваются особенности симфонизма, концепционный и драматургический уровни в симфонических произведениях композитора в свете отражения *национальной идеи* в русской музыке. **Заключение** содержит выводы об некоторых особенностях стиля, связанных с претворением принципов *национальной идеи* в симфонических сочинениях С. В. Рахманинов и **Список литературы** на русском и английском языках, включающий 358 наименований.

Глава 1. С. В. Рахманинов и русское искусство рубежа XIX-XX вв.

§ 1. Характерные черты русского искусства рубежа XIX-XX вв.

(Серебряный век и модерн)

Осмысление творческой личности С. В. Рахманинова на сегодняшний день связано, в первую очередь, с эстетикой рубежа XIX-XX веков, – *Серебряного века*, включающего в себя разные художественные течения. Некоторые исследователи рассматривают Рахманинова в контексте символизма¹, другие обращаются к чертам модерна в его произведениях², третьи акцентируют внимание на классических и романтических тенденциях его опусов³, четвертые сосредотачиваются на крупном явлении в русской духовной музыке этого времени – «новом направлении» и принадлежности к нему композитора⁴. Никитина Г. М., рассматривая личность С. В. Рахманинова, отмечает: «он принадлежит к эпохе величайшего расцвета русского искусства – к эпохе, как его называют, *Серебряного века*. Поэты и писатели: Блок, Чехов, Горький, Маяковский, Толстой; композиторы: Скрябин, Рахманинов, Танеев, Глазунов; художники: Врубель, Малевич, Петров-Водкин, Коровин, Кандинский, Борисов-Мусатов, Серебрякова и многие другие прославили наше Отечество далеко за его пределами» [343]. Асафьев Б. В. пишет: «цельность явления Рахманинова как музыканта всегда указывала на наличие в его произведениях ярких следов великой классико-романтической эпохи музыкальных титанов и, конечно, львиной повадки бетховенства, без нарочитого подражания бетховенской индивидуальности, как этого не было и у Чайковского» [325].

Однако, обращаясь к литературному наследию композитора, мы отмечаем, что его собственная стилевая характеристика творчества не

¹ Андросова Д. В. [11]; Бекетова Н. В. [33]; Валькова В. Б. [66]; Васильев Ю. В. [69]; Назайкинский Е. В. [194]; Ляхович А. В. [177]; Сарафанникова Н. В. [238]; Скафтымова Л. А. [252].

² Васильев Ю. В. [70]; Демченко А. И. [111]; Скворцова И. А. [254]; Чинаев В. П. [305].

³ Соколова А. Н. [263].

⁴ Кандинский А. И. [130]; Кандинский А. И. [135]; Лапенко А. В. [160]; Лобзакова Е. Э. [170]; Хватова С. И. [290].

предполагает обращения к *Серебряному веку*, модерну, романтизму, классицизму. Композитор пишет: «В моих собственных сочинениях я никогда не делаю сознательных усилий во что бы то ни стало быть оригинальным или романтичным, или национальным, или ещё каким-то. Записываю на бумагу музыку, которую слышу внутри себя, и записываю её как можно естественнее» [351].

Поскольку среди рассматриваемых нами сочинений Рахманинова самые ранние относятся к периоду 1890-х – рубеж XIX-XX веков, необходимо обозначить, какие именно особенности *Серебряного века* оказали влияние на композитора в ранних и в последующих сочинениях. В чем, по мнению исследователей, следует усматривать тенденции этого направления в музыке Рахманинова.

Особенностью рассматриваемого исторического периода было, как известно, многообразие и насыщенность творческих поисков деятелей искусства, в ходе которых происходило столкновение целого комплекса новых понятий, стилей – неоклассицизма, модернизма, *Серебряного века*, «академического течения» и др. Четких хронологических рамок у них нет. Например, для *Серебряного века* чаще обозначаются даты: 1890-1917 гг. (или 1921 г., год смерти А. А. Блока и расстрела Н. С. Гумилева) [353]. Несмотря на то, что период *Серебряного века* по продолжительности не велик, он наполнен творческой энергией, динамикой и представлен обширным перечнем произведений русского искусства⁵.

Ожидание грядущих исторических перемен привносило в атмосферу общественной жизни возбужденно-приподнятое настроение, которое ощущается в произведениях 1890-х и начала 1900-х годов. Историк литературы Венгеров С. А., пытаясь определить, что объединяло писателей

⁵ Напомним, что термин *Серебряный век* изначально применялся в отношении поэзии, одним из первых его использовал В. С. Соловьев, говоря о творчестве К. К. Случаевского в статье «Импрессионизм мысли» (1897 г.). Далее термин стал вбирать в себя такие художественные направления, как символизм, акмеизм, футуризм, для которых характерен активный поиск новых средств и форм выразительности, свобода творчества художника, преобразующая функция его искусства.

того периода, отличных друг от друга по образу мысли, складу ума, стилевым направлениям, применяет термин «русский неоромантизм». Он пишет: «Есть одно общее устремление куда-то ввысь, вглубь, но только прочь от постылой плоскости серого прозябания, которое и дает основание сближать литературную психологию 1890-1910 гг. с теми порывами, которые характерны для романтизма» [231, с. 18].

Серебряный век впитал в себя идеи Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, О. Шпенглера (характерные для европейского модернизма), Ф. М. Достоевского, В. С. Соловьева. Он отказывался от материализма и позитивизма, что были характерны для второй половины XIX века, обращал внимание на наследие античности; в результате на первый план выходит экзистенциальная и эстетическая проблематика. В дальнейшем понятие *Серебряного века* стало обозначать период именно нового расцвета русской культуры (после *Золотого века*). Оно распространилось на все художественные явления рубежа XIX-XX вв., связанные с модерном и в последующем с модернизмом⁶, затронув и русскую религиозную философию начала XX века.

Модерн проявился в отечественном искусстве позже, нежели его аналог в западных странах, особенно во Франции. Заимствование основных принципов этих направлений Запада, как и многое другое, обрело своеобразие на русской почве. Один из идеологов и руководителей

⁶ Исследователи отмечают: «Модерн, который был очень непродолжительным, примерно тридцатилетним, периодом, не следует путать с модернизмом (авангардом), прошедшим через двадцатое столетие и лишь в 60-70 гг. сдавшим свои позиции перед лицом новой ситуации постмодернизма. Разумеется, эти типы культуры не сменяются в строгой линейной последовательности. Они отчасти наслаиваются друг на друга, сосуществуя во времени так же, как и все предшествующие исторические типы культуры.

Культура модерна, сложившаяся во второй половине XIX – начале XX вв., ознаменовала ситуацию перехода западной культуры из одного состояния в другое – из Нового времени в современность». И далее: «Модернизм (авангардизм) – условное название всех новейших экспериментальных направлений в художественной культуре XX в. Конструктивизм, абстракционизм, дадаизм, кубизм, фовизм, орфизм, оп-арт, поп-арт, пуризм, сюрреализм, – вот далеко не полный их перечень. Несхожие друг с другом и находившиеся подчас в непримиримом антагонизме, все эти направления близки в понимании сути творчества и строятся на основании ряда общих предпосылок» [54, с. 264, 265].

объединения «Мир искусства», отличавшегося непрерывным поиском новых путей в творчестве, Бенуа А. Н. писал: «Мы горели желанием послужить всеми нашими силами Родине, но при этом одним из главных средств такого служения мы считали сближение и объединение русского искусства с общеевропейскими или, точнее, с общемировыми» [38, с. 187]. В результате активного диалога с культурой западных стран национальное искусство России открывало для себя новые художественные направления, богатство выразительных средств, обращение к различным темам, остро волнующим общественность, в числе которых – воплощение *национальной идеи* в искусстве.

В *поэзии* авторы стремились к свободе от воздействия норм и правил, расширению границ реалистического восприятия мира, что привело к формированию разнообразных художественных течений. Например, *символисты* сосредоточили свое внимание на способе выражения мысли в виде символов, их интересовали тайны человеческой души, мистическая сфера бытия. Авторы старались выразить не конкретное явление или позицию, а сформировать ассоциативный ряд, обнажающий их суть.

Аналогичные настроения можно наблюдать и в *музыкальной среде*. Композиторов особенно привлекала идея соединения в музыке всех сфер художественного мира (А. Н. Скрябин именовал свои сочинения «поэмами», расширив границы традиционного музыкального жанра; помимо этого, он желал преобразить мир при помощи музыкального действия, вершиной его стремлений стала «Мистерия»), музыкальное же глубоко проникало в произведения смежных искусств, например, Андрей Белый называет свои прозаические произведения «симфониями». Соединение в рамках одного произведения разных художественных граней весьма характерно и для музыки Рахманинова; отсюда – вовлечение в творческую орбиту по-особому трактованных художественных полотен («*Остров мертвых*»), перешагнувших границы программности образно-смысловых позиций («*Утес*»), обозначение «новых путей» (*Первая симфония*) и др.

Одним из основных аспектов развития русского искусства в начале XX века было тяготение к усилению своеобразия художественной формы, которое было связано с действенным, заинтересованным отношением к реальности и ее отражение в художественном произведении. Келдыш В. А. пишет: «Идея активности становится общим словом не только в реалистической литературе и демократической общественной мысли, но – так или иначе – в основных направлениях всей русской духовной жизни» [147, с. 35]. Это относится и к росту значения личностного начала: в произведении, чтобы оно не выражало, всегда ощущается присутствие автора, его эмоции. Данная тенденция в значительной мере проявляется в сочинениях С. В. Рахманинова.

Символизм достиг своего пика приблизительно к 1910 г., после чего наступил кризис данного направления. На смену ему приходит *акмеизм* (ориентированный на пространственные виды искусств, что проявлялось в стремлении соединить предметное и поэтическое). Параллельно акмеизму возникает – *футуризм*, отсылающий к идее искусства будущего. Поэты этого течения большое внимание уделяли конкретике слова, росту значимости «Я» и т. д.

В музыке *футуризм* выражался посредством применения композиторами шумовых эффектов, уходом от традиционной системы интервалов и ладовой окраски тональности (минор и мажор); усложнением гармонии, ритмической структуры сочинений; поиском необычных, новых звуковых комбинаций (в том числе в области тембра). Все обозначенные позиции будут в той или иной мере представлены в музыке Рахманинова (см. об этом далее).

Такие тенденции привели к образованию *декаданса* («упадок») – направления, характеризующегося описанием кризисных ситуаций в жизни людей, приводящих к обостренной чувствительности, эмоциональной напряженности, индивидуализму.

В живописи рубежа XIX-XX вв. появляются разные течения, характеризующие ту или иную область интереса художников. Например, полотна *абстракционизма* не связаны с реальностью, зачастую они представляют собой сочетания геометрических фигур, пятен, линий, точек на полотне, в них особое внимание уделяется игре с цветом⁷.

Композиторы, творчество которых в некоторой степени можно отнести к данному художественному течению, пытались сконцентрироваться на структурных и технических элементах (звучах, их сочетаниях, темпе, метроритме, композиции), чтобы найти новые музыкальные формы, подходящие для выражения современных сюжетов, реалий окружающей жизни.

Кубизм, для которого характерно отсутствие светотени и перспективы, в России получил распространение в виде *кубофутуризма* (1912-1913 гг.), которому свойственны контраст теплых и холодных оттенков цвета (преимущественно, вторых), размашистые изображения, отображение мира за счет «соединения осколков». В *музыкальной среде* для этого направление главным ориентиром стал шум. Так, итальянский художник, композитор и поэт-футурист Л. Руссоло в своем манифесте «Искусство шумов» (1913) призывал посвящать музыку промышленности, машинам, пароходам, поездам. Важно, однако, что для музыки Рахманинова обозначенные позиции менее характерны, нежели для сочинений его современников. На наш взгляд, это связано с тем, что претворяемая композитором *национальная идея* наиболее полно выражается посредством обращения к традиционным формам, средствам музыкальной выразительности и т. п., индивидуально переосмысленным в соответствии с определенной художественной задачей.

Создаваемые в этот же период полотна в стиле *модерн* были направлены на восприятие широкой аудиторией, они более доступны для понимания. Мотивы, часто встречающиеся в них, связаны с растениями,

⁷ Основателем этого течения считается В. В. Кандинский, представивший в 1910 г. картину «Без названия (первая абстрактная акварель)».

танцами, цветовая палитра сосредоточена на холодных тонах (Л. С. Бакст, А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский).

Русские композиторы рубежа XIX-XX вв. в определенной мере претворяли художественные черты стиля модерн⁸. Среди них можно обозначить следующие: декоративность музыкальной ткани, проявляющаяся в виде орнаментальности; всевозможные мелодические и ритмические украшения, разнообразие технических деталей (например, артикулирование текста, свободная от ладовой и тональной привязанности мелодическая линия, которая становится самостоятельным художественным средством, как, в частности, на картине контуры чего-либо; соотношение рельефа и фона, что выражается в рассредоточении тематизма в фактуре и др.); обилие используемых стилевых моделей в рамках одного произведения; синтез искусств. Ярким представителем стиля модерн стал А. Н. Скрябин. Эволюция его творчества демонстрирует аналогичный вектор в направлении: от романтизма к авангарду. Музыкальный модерн совместил в себе стремление к «новизне» и в то же время слияние стилистических моделей предшествующих эпох. Обозначенные черты мы встречаем и в музыке Рахманинова (см. подробнее далее).

В живописи, как и в литературе, представлен и стиль *символизм*, здесь характеризующийся выбором евангельских и библейских сюжетов, мифов и легенд Античной эпохи и Средневековья, отображением ярких человеческих чувств. В музыке символизм зачастую выступает как синтез звуков, слов, танцевальных элементов, живописи, определенных предметов, человеческих эмоций или состояний. Распространенным для символизма способом

⁸ В связи с этим интересно несколько парадоксальное высказывание Пикассо П. о значимости стиля модерн: «Движение кубизма распалось, я понял, что мы были спасены от полной изоляции, как личности, тем обстоятельством, что, несмотря на различия, у нас было и нечто общее: все мы были художники “стиля модерн”. Столько было всего накручено на всех этих входах в метро, да и в других проявлениях “стиля модерн”, что я ограничил себя почти исключительно прямыми линиями, и все же, на свой лад, я участвовал в движении “стиля модерн”. Потому что, даже если ты против движения, ты все равно остаешься его частью. Ведь “про” и “контра” по сути – два аспекта одного и того же движения <...> Ты не можешь избежать своей эпохи. Какую сторону ты ни возьмешь, “за” или “против”, ты все равно внутри нее» [Цит. по: 33, с. 62].

является шифрование в мотивах конкретного образа или сообщения (мотив *b-a-c-h* и др.). Помимо этого, в музыке XIX в. оформилась система лейтмотивов, несущих определенную смысловую, драматургическую нагрузку (обозначение характера персонажей, состояний); она обрела новые черты в музыке рубежа XIX–XX вв.

Рахманинов, по наблюдениям Корякиной И. В., «для воплощения собственной художественной идеи <...> привлекает <...> целый ряд образов, являющихся наиболее значимыми в эпоху символизма: колокольные звоны, близкие идее “соборности”, символ перемен; моменты полной тишины – вслушивание “в тайны жизни и смерти”, таинственные “зовы” как отзвуки “иных”, безразличных к человеку миров; средневековую секвенцию *Dies irae* – “интернациональный” символ неизбежной смерти» [152, с. 41]. Композитор специфически работает с «образами-символами», они не являются статичными, появляющимися в музыкальной ткани как яркий звуковой акцент, они активно вовлечены в процесс музыкального развития (см. подробнее далее).

В искусстве России этого времени превалируют идеи о пути Родины; способы ее благоприятного развития были в приоритете у всех значимых художников. Эти чувства, вкупе с ощущением контакта с судьбой страны, погружением в ее жизненный обиход, духовными традициями, позволяло сблизиться разным стилевым направлениям (зачастую, благодаря использованию символики с закрепленным ассоциативным рядом). Представители, например, «Мира искусства», обращаясь к разным художественным стилям, проявляли интерес к национальной традиции, наследию прошлых лет (в том числе к народно-сказочным и легендарно-былинным образам).

Обозначенные тенденции характерны для *Серебряного века*. С течением времени искусствоведы сошлись во мнении, что довольно продолжительное время период *Серебряного века* был противопоставлен классическим тенденциям XIX века, и такое развитие событий является

вполне закономерным процессом, даже с наличием противоречий. Подробное изучение художественного материала привело к точке зрения, что начало XX века является преемственным по отношению к прошлой эпохе, и не только. Сами представители *Серебряного века* не отрицали свою связь с наследием прошлого. Как писал Андрей Белый, «лучшие поэты наших дней кровно связаны с нашим славным прошлым» [10, с. 458].

В музыкальной среде выделяются композиторы (помимо С. В. Рахманинова), которые, несмотря на новизну и необычность творчества, все же отчетливо проявляли преемственность наследию композиторов-романтиков, с неизменной опорой на национальные истоки⁹. Ярким примером можно считать музыку А. Н. Скрябина, которая, несмотря на очевидное новаторство, является, по мнению его современников, продолжением, претворением традиций зарубежных авторов (Ф. Шопена, Ф. Листа, Р. Вагнера) и отечественных (П. И. Чайковского)¹⁰.

«Нововведения» способствовали более широкому взгляду на явления прошлого, которые в силу каких-либо причин остались незамеченными, непонятыми, что происходило со многими явлениями литературы и искусства. Так, например, случилось с творчеством Ф. М. Достоевского, которое пробудило к себе огромный интерес в начале XX века и сохраняется до сих пор. «Отношения Достоевского с его временем были так сложны, как, пожалуй, ни у кого из корифеев классического века нашей литературы. Только в XX веке стало ясно, что Достоевский во многом опередил свою эпоху, и что некие существенные черты его видения мира и его художественные открытия могло оценить по достоинству лишь новое столетие» [145, с. 76]. Подобное высказывание справедливо и по отношению к творческому наследию ряда композиторов, в частности, М. П. Мусоргского¹¹.

⁹ См.: [184].

¹⁰ См.: [141].

¹¹ Впервые о значимости музыки композитора в связи с искусством будущего заговорили на рубеже XIX-XX веков, она начала обретать популярность в слушательских

Несомненно, новые позиции в искусстве побуждали к обновлению форм и средств выразительности. Пример такого поиска новых решений представляет собой творческое наследие Н. А. Римского-Корсакова. Композитор, следуя веяниям времени, не терял при этом индивидуального художественного склада. Он опирался на традиции отечественной музыкальной классики и обращался к передовым, современным тенденциям, адаптируя их для воплощения композиторских идей и замыслов. В этот временной отрезок его творчество отличается усилением лирического начала. Свидетельства этому можно найти в высказываниях *композитора*: «Считаю музыку искусством лирическим по существу, и если меня назовут лириком, то буду гордиться» [226, с. 154]. Лирическая направленность получила воплощение в опере «Царская невеста» (1898), романсах 1897-1898 гг. и других сочинениях этого времени. Обращение к разным образам и темам повлекло за собой обогащение звуковых средств (появление новых гармонических красок, нюансов оркестровки). Например, В. А. Цуккерман сравнивает этот стилиевой поворот в творчестве композитора с его стремлением отойти от утративших «живость» норм передвижничества и

кругах, открытия Мусоргского в звучании стали отправной точкой для многих талантливых композиторов XX века (отечественных и зарубежных). Асафьев Б. В. писал: «Дело Даргомыжского продолжил Модест Петрович Мусоргский – великий оперный реформатор, чье творчество, глубоко самобытное и жизненное, только теперь (в начале XX в. – *А. III.*) начинает получать полное признание и оценку в Западной Европе и у нас. <...> Мусоргский шел от замыслов и интонаций, базировавшихся на общеевропейской художественной культуре, к характерно-национальным образам, типам и концепциям. <...> Он мечтал всю русскую музыку извлечь из речевых интонаций и преобразованных народных напевов (преобразованных в том смысле, что Мусоргский брал песню как активно-интонационный элемент, а не как пассивный, подвергаемый обработке интересный этнографический материал) и таким образом создать новую эру творчества и совсем иные органические приемы образования и формирования музыкального материала» [19, с. 291, 293].

«Мусоргский произвел то расширение области доступной музыке образности, которое стало достаточно употребительным в XX веке. Прозаизмы Прокофьева – во многом продолжают Мусоргского. <...> Прошло столетие, Мусоргский теперь – классик музыки в мировом масштабе. Его сочинения – образцы, шедевры, оказавшие влияние на творчество прославленных мастеров музыки – Дебюсси, Прокофьева, Шостаковича, Стравинского» [294, с. 66, 68].

оформлением нового взгляда на мир в русской живописи конца XIX века [301, с. 50].

Благодаря непрерывному поиску, Римский-Корсаков на протяжении более сорока лет сохранял позицию «передового музыканта». Его ученики, А. К. Глазунов и А. К. Лядов, в своей индивидуальности тоже достигли определенных вершин. Лядову были интересны современные художественные течения, что частично нашло отражение в его симфонической картине «Волшебное озеро» (черты импрессионизма – застылость и зыбкость, «мерцание» колористических красок), оркестровой пьесе «Из Апокалипсиса», некоторых фортепианных миниатюрах.

С. И. Танеев¹², обращаясь в своем творчестве к традициям прошлого, выполнял важную функцию – углублял его значимость в современности. Обращение Танеева к искусству прошлого с его особыми эстетическими и художественными положениями накладывало отпечаток и на творческий облик. В частности, Асафьев Б. В. отмечает: «Танеев всегда умеет превращать все личное, субъективное в общечеловечески ценное, потому что воля его постоянно направлена на концепции, в которых господствует организованное мышление, а не эмоционально-анархические высказывания, включенные в привычные схемы» [27, с. 178]. Обращение Танеева к произведениям классического и доклассического периодов истории музыки, особое отношение к полифонии, как связующему качеству музыкальной формы, позволяют видеть в нем одного из предшественников неоклассицизма в России.

¹² Каратыгин В. Г. пишет о нем: «Это композитор, абсолютно чуждый современных исканий – гармонических и инструментальных, абсолютно не интересующийся новейшими средствами музыкальной экспрессии <...> Художественная натура Танеева тяготеет к классической ясности, стройности, уравновешенности, к идеальной пластичности и совершенству мастерства, к техническим приемам старого времени и старых мастеров» [140, с. 154].

Позиции Танеева, в некотором роде, продолжают в своем творчестве С. В. Рахманинов и Н. К. Метнер¹³. Несмотря на обращение к традициям прошлого, они смогли воплотить в музыке новое, оригинальное содержание, при помощи известных средств выразительности передать мироощущения современного им человека. Метнера отличает академическая строгость, а Рахманинова – эмоциональность, правдивость, что позволяет егоopusам стать широко известными, наравне с сочинениями А. Н. Скрябина¹⁴.

Стиль Скрябина привлекал слушателей воплощением идей символизма, что создавало для композитора необходимость поиска иных способов музыкальной выразительности – изощренных и одновременно экспрессивных, даже экстативных. Вырисовывается особая звуковая система символов, необходимых для передачи того или иного «состояния» в музыке, что привело к образованию ряда лейтмотивов, достаточно лаконичных. Преобразуя тональную мажоро-минорную систему, он приблизился к результатам работы А. Шенберга и его последователей.

Возвращаясь к стилистическим направлениям начала XX века, отметим, что символизм в большей мере сочетается с импрессионизмом и экспрессионизмом, подтверждения этому можно наблюдать в музыке Скрябина. Альшванг А. А. пишет: «Весь его [Скрябина – А. Ш.] характерный музыкальный язык продиктован принципами импрессионизма. Даже среди крупных вещей последнего периода есть сочинения, целиком воспроизводящие импрессионистскую поэзию воздушной дымки, неоформленности, неопределенности, “настроения” <...> В постоянной возбужденности, экстатичности скрябинского творчества, тяготении к

¹³ К характеристике их творческой деятельности можно отнести высказывание Брюсова В. Я.: «Оригинальность бывает разная <...> Оригинальными представляются нам писатели, когда они вносят с собою новую психологию, хотя бы они пользовались формой старой <...>. Но оригинальным же мы называем писателя, в новой форме развивающего старые темы <...>. Также оригинальным называем мы и того писателя, который идет дальше по пути, проложенному другими» [55, с. 55].

¹⁴ Имена Рахманинова и Скрябина часто противопоставлялись в дискуссиях, на страницах музыкально-критических статей. См., например: Сабанеев, Л. Л. Скрябин и Рахманинов // Музыка. – 1912. – № 75. – С. 390-395; Коган, Г. М. Рахманинов и Скрябин // Коган Г. М. Избранные статьи. Вып. 3. – М. : Советский композитор, 1985. – С. 140-150.

крайним эмоциональным состояниям усматриваются черты, родственные экспрессионизму» [9, с. 156-157].

В 1910-е годы символизм и импрессионизм стали казаться пройденным этапом. Появляется стремление к искусству значительному, определенному в выражении и форме, способному показывать ясные мысли, целостные чувства, яркие краски. Этим характеризуется творчество молодых И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева. Первый продемонстрировал в своей музыке как увлеченность красочностью импрессионизма в звукописи (стилизовав образы русской сказки в балете «Жар-птица»), так и стремление к образованию новых качеств (соединение разных жанровых и смысловых элементов, тип фольклорного действия в балете «Петрушка»; развитие этих черт впоследствии приведет к появлению еще одного шедевра – «Весне священной»). Творческая энергия Стравинского позволяла ему охватывать разные жанры и формы, вплетая в них новые (для того времени) музыкальные и композиционные элементы. Асафьев Б. В., оценивая балет «Петрушка», писал: «первый вестник новой жизни, возникший в результате реакции против “утонченной экзальтации” скрябинизма» [20, с. 36]. С этой позиции он рассматривал и музыку молодого Прокофьева.

Изменения мышления на рубеже XIX и XX веков отразились на музыкальном языке, выразительных средствах, трактовке жанров всех композиторов этого времени. Например, опера как жанр уходит на второй план. Уменьшение интереса к опере (где необходимо живое действие, выразительные образы), скорее всего, связано с увеличением индивидуалистического начала, стремления к лирическим формам выражения, увлечение идеей передачи смысла без помощи слов, определенного сюжета. Рахманинов, как композитор, в этом отношении становится скорее исключением, однако его оперные опусы приближаются по характеру решения к симфоническим: в них важны черты симфоничности, что способствуют их музыкально-драматургической целостности; сосредоточение внимания на внутреннем мире главного героя; изложение

вокальных партий в декламационной манере, отсутствие условно закругленных вокальных форм сольного или ансамблевого плана; значительная роль оркестра (временами приобретающая не только равноправное с вокальными партиями значение, но и первенствующее) и т. д. Таким образом, оперные опусы во многих отношениях развивают характерные черты симфонических сочинений композитора.

Веяния времени происходят в инструментальной музыке, где возрастает роль камерных жанров: они подчас обретают главенствующее значение. Асафьевым Б. В. отмечается «присущий ей [камерной музыке – *А. Ш.*] характер, свой отбор средств выражения, своя техника и во многих отношениях свой уклон в область созерцания и размышления и в сферу личной психики» [27, с. 213]. Примером этого служит камерно-инструментальное творчество Танеева, Глазунова.

Расцвета достигает и фортепианная музыка, прежде всего, в наследии Скрябина, Рахманинова, Метнера. Она обогащается новыми идеями, образами, обновляются жанровые модели, звуковая палитра, приемы игры на инструменте. Популярным является, в частности, жанр фортепианной сонаты. Для Рахманинова она становится своеобразным этапом на пути к концерту с оркестром как симфоническому сочинению. Следуя традиции Чайковского (по пути симфонизации концерта), Рахманинов привносит в трактовку жанра индивидуальные черты, утверждая новый художественный уровень.

Богатство симфонических решений в русской музыке рубежа XIX-XX столетий приобретает новый смысл. Глазунов продолжал линию развития классической формы симфонии, крупного многочастного произведения. Скрябин, напротив, пытался дистанцироваться от влияния Чайковского, Листа, Вагнера, что привело к появлению нового типа симфонизма, обусловленного его поэтико-символической увлеченностью. Как пишет Асафьев Б. В.: «Со Скрябиным кончалась дореволюционная культура русского симфонизма» [27, с. 181]. Композиторы стремились к передаче

новых содержательных пластов; обращение к творениям поэтов-символистов привносило новые образы не только в камерно-вокальную музыку, оно проникало и в другие жанры, способствуя поиску иных средств музыкальной выразительности.

Выделим своеобразный «национальный Ренессанс», проявившийся в интересе композиторов к церковно-певческому искусству. Эта заинтересованность обнаруживается и в иконописи, архитектуре, прикладном искусстве. Речь идет не только о «возрождении» традиций, но и в видении в древних образцах истоков национального искусства, навсегда обеспечивших произведениям высокий нравственно-духовный смысл. В музыке вклад в данное направление внесли духовные опусы Чайковского, Римского-Корсакова и их последователей.

Интенсивное развитие музыкальной жизни этого периода в России привлекло внимание западных коллег. Знаменитыми в этом отношении стали «Русские сезоны» С. П. Дягилева. Бенуа А. Н. говорил: «Оказывалось, что русские спектакли нужны были не только для нас, для удовлетворения какой-то “национальной гордости”, а что они нужны были для всех, для “общей культуры”. Наши французские друзья только это и повторяли: вы-де приехали в самый надлежащий момент, вы нас освежаете, вы наталкиваете нас на новые темы и ощущения» [38, с. 503].

Пужен А., автор одной из французских книг о русской музыке, писал: «Благодаря мастерскому использованию столь оригинальной по характеру народной музыки, русская школа внесла в искусство новое начало огромной мощи; находясь ныне в полном расцвете, она кажется призванной к поистине славному будущему – и – кто знает? – может быть, к тому, чтобы обновить изменчивые формы этого искусства и победоносно стать во главе великого европейского музыкального движения» [323].

Сама эпоха, ожидание грядущих перемен привносило, как отмечалось, в атмосферу творчества возбужденно-приподнятое настроение. Оно в определенной степени становится тем фактором душевной напряженности,

взволнованности, беспокойства, которые встречаются в музыке А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова, Н. К. Метнера. Асафьев. Б. В. писал: «В нем [эмоциональном тоне музыки – *А.Ш.*] чувствуются сходные состояния, происходящие, вероятно, от общих стимулов, обусловленных мироощущением эпохи. Можно даже сказать, что для музыки всех названных трех композиторов характерна повышенная эмоциональная температура и наличие беспокойства, томления и возбужденного пафоса» [27, с. 249].

Предпринятый нами краткий обзор направлений в русском искусстве конца XIX – начала XX вв. призван обозначить их влияние на искусство С. В. Рахманинова. Обратимся к высказываниям *композитора* о «новых веяниях» в сфере музыкального искусства, они зафиксированы в воспоминаниях современников и высказаны в его интервью:

- «современная музыка – дальнейший этап развития музыкального искусства, она являет собой лишь регресс. Не верится, что из этого направления могут вырасти какие-то значительные произведения, потому что модернистам недостает основного – сердца. Если мы хотим настоящей музыки, нам необходимо возвратиться к основам, благодаря которым музыка прошлого стала великой. Музыка не может ограничиться краской и ритмом; она должна раскрывать глубокие чувства» [352];
- «Модернизм мне органически непонятен, и я не боюсь открыто в этом, признаться. Для меня это просто китайская грамота» [357];
- «Я не испытываю тёплых чувств к музыке, как вы её называете, экспериментального характера, к музыке “модерн”, что бы ни означало это понятие, ибо, в конце концов, почему музыка таких композиторов, как Сибелиус и Глазунов, не является музыкой “современности”, если она написана в более традиционной манере? Я сам никогда не взялся бы писать в современном стиле, который полностью расходился бы с законами тональности или гармонии. Никогда не научился бы и любить такую музыку. И всё же я считаю

нужным добавить, что уважаю художественные поиски композитора, если он приходит к музыке “модерн” в результате предварительной интенсивной подготовки. Стравинский, например, создал “Весну священную” не раньше, чем прошёл напряжённый период обучения у такого мастера, как Римский-Корсаков, и после того, как написал классическую симфонию и другие произведения в классической форме» [351];

- «В моих собственных сочинениях я никогда не делаю сознательных усилий во что бы то ни стало быть оригинальным или романтическим, или национальным, или ещё каким-то. Записываю на бумагу музыку, которую слышу внутри себя, и записываю её как можно естественнее» [351].

Из приведенных высказываний мы делаем вывод, что сам композитор действительно не относил себя к какому-либо определенному стилю, а творил в рамках своего мировоззрения, сложившегося под воздействием разных культурных и исторических событий¹⁵ (см. об этом далее). Помимо этого, Рахманинов не разделял повсеместной тенденции «обновления» имеющихся средств выразительности и т. п., однако, некоторые нововведения отмечал в положительном ключе, если в некоторой степени они были созвучны его восприятию.

Рассмотрим сформулированные позиции в отношении основного корпуса симфонических произведений Рахманинова, предварительно раскрыв особенности его формирования как музыканта.

¹⁵ О высказываниях композитора, в которых отражается его видение понятия «русское» в музыке, см.: [312, с. 164].

§ 2. Становление композитора

Формирование С. В. Рахманинова как исполнителя и композитора происходило в переломную эпоху рубежа XIX-XX столетий, отразив, с одной стороны, классические реалистические черты русского искусства, с другой – основные стилевые тенденции своего времени, оказавшиеся в творчестве композитора во многом творчески переосмысленными, органично вошедшими и расширившими традиционные рамки музыкального языка. Исследователи выделяют «особенности развития художественной культуры России на рубеже XIX–XX вв., который в целом стал периодом перехода художественной культуры от реализма к модернизму» [118, с. 102]. Определяемый в качестве основного течения эпохи – модерн (и составляющие его стилевые направления, в том числе символизм, акмеизм и проч.), о котором говорилось выше, оказался в творчестве композитора во многом творчески переосмысленным, вплавленным в устойчивые классические черты.

Русские художники, в том числе музыканты, этого времени демонстрируют поразительное многообразие в претворении подобных тенденций. А. Н. Скрябин, И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев, по-разному синтезирующие классические и новаторские принципы, оказываются в числе крупнейших музыкантов, открывающих новые пути в музыке XX века. Особая роль в этом ряду отведена С. В. Рахманинову. В его творчестве в полной мере нашли отражение тенденции времени. Рубцова В. В. пишет: «есть среди высказываний композитора одно, – своего рода программное (подчеркнем это!), – под которым мог бы подписаться буквально каждый из представителей искусства “серебряного века”:

Что такое музыка?!

Это тихая лунная ночь;

Это шелест живых листьев;

Это отдаленный вечерний звон;

Это то, что родится от сердца и идет к сердцу;

Это любовь!

Сестра музыки — это поэзия, а мать ее – грусть!

Это – строки из письма Рахманинова, написанного после декабря 1932 года. Они свидетельствуют о том, что их автор сформировался в художественной атмосфере русской культуры рубежа XIX и XX веков. Это, по сути, “безглагольное стихотворение, безначальный конец, бесконечное начало” [воспользуемся определениями критика второй половины XIX века Н. К. Михайловского¹⁶] – характерная стилистика поэтов-символистов и их предшественников (Фета, Тютчева)» [230, с. 175].

Рассматривая творчество Рахманинова, Г. И. Ганзбург пишет о том, что для творческого облика раннего композитора, формирующегося на рубеже XIX-XX вв., характерна эмоциональная открытость, искренность, чувственность, непосредственность высказывания, романтическая стилистика. Многими современниками композитора эти черты воспринимались с недоумением, неприятием, поэтому и его музыка вызывала сомнения в наличии таланта. Публика же, наоборот, приветствовала музыку подобного года («слушатели малоискушенные всегда хорошо реагируют на чувственность в искусстве» [83, с. 172]).

Условия, в которых формировалась личность композитора, могут быть выделены по следующим пунктам: а. **Семья, воспитание.** б. **Слуховые впечатления детства и юности.** в. **Звуковая среда.** г. **Профессиональное образование (Санкт-Петербург, Москва).** Как свидетельствуют сохранившиеся документы, именно они определили многое в формировании будущего композитора (в бóльшей степени связанным с отражением *национальной идеи* в русской музыке). Кратко обозначим эти позиции для создания целостного представления о становлении и развитии стилевых особенностей Рахманинова как музыканта. Окружение музыканта на раннем этапе во многом предопределяло свойства личности автора, благодаря чему слушатели и критики той и последующих эпох будут воспринимать его

¹⁶ [190, Стлб. 560].

именного как «русского» художника, вобравшего в себя самые яркие и глубинные черты, присущие русскому человеку и сумевшего их гениально воплотить в музыке.

2.1. Семья, воспитание, слуховые впечатления детства и юности

Происхождение С. В. Рахманинова связано, как известно, с родовитой фамилией России¹⁷, что определяло воспитание и образование композитора. Аристократичность среды и семьи впоследствии проявилась в характере, жизненных ценностях, мироощущении Рахманинова. Например, от дедушки (по линии отца) он унаследовал спокойный, сдержанный нрав, от бабушки (по линии матери) – погруженность в религию. Как представитель дворянского сословия, юный Рахманинов получал разностороннее образование, в том числе и музыкальное, в домашних условиях, сформировавшее многих представителей искусства.

Разумеется, отец композитора и его дед, обладавшие музыкальным талантом (Аркадий Александрович Рахманинов, в частности, был и композитором [191]; [239]), отдавали свое предпочтение игре на фортепиано, причем последний в молодости брал уроки у Дж. Фильда и отличался довольно высоким исполнительским мастерством. Наследственные черты, несомненно, нашли воплощение и в Рахманинове¹⁸.

Уроки фортепиано С. В. Рахманинова сначала получал у матери, позднее у ее подруги – Анны Дмитриевны Орнатской, выпускницы Санкт-Петербургской консерватории.

¹⁷ Как пишет О. фон Риземан, род Рахманиновых ведет свое происхождение от молдавских «господарей» Драгош. Один из них выдал свою дочь замуж за сына Великого князя Московского Ивана III, и благодаря их внуку – Рахманину – образовалась фамилия Сергея Васильевича. Его отец – Василий Аркадьевич Рахманинов был родом из дворян Тамбовской губернии. Мать композитора – Любовь Петровна Бутакова, дочь генерала Петра Бутакова, который возглавлял Аракчеевское военное училище в Новгороде и преподавал историю [220, С. 10].

¹⁸ О. фон Риземан отмечает, что Аркадий Александрович, с большой серьезностью относился к музыке, после отставки из армии, он ежедневно занимался по 4-5 часов за роялем. Это качество усидчивости, в дальнейшем возвращенное под руководством Н. С. Зверева, станет отличительной чертой и самого Рахманинова [220, с. 11-12].

Музыкальное формирование будущего композитора, безусловно, происходит и под влиянием окружающей его атмосферы – звуковой и ландшафтной. Собственно, музыкальные впечатления, складывающиеся из регулярных занятий на фортепиано, разнообразных форм музицирования в доме, богатства впитываемых слуховых впечатлений (многожанровая европейская и русская музыка, непосредственное общение с фольклорным материалом, звуковое пространство храмового богослужения) развивали слуховое мышление композитора. Образный же строй его будущих сочинений выстраивался во многих отношениях под влиянием окружающей русской природы. О. фон Риземан отмечает: «суровый северный пейзаж с его неизменным ритмом наложил отпечаток на душу мальчика и нашел могучее выражение, сообщив убедительность и притягательность будущим сочинениям композитора» [220, с. 13].

2.2. Профессиональное образование (Санкт-Петербург. Москва)

Влияние современников на формирование композитора

Уже в Петербурге композитор, по словам О. фон Риземана, вспоминает о двух сильнейших своих музыкальных впечатлениях. Первое из них было связано со старшей сестрой Рахманинова Еленой, обладающей прекрасным контральто. Исполняя различные романсы (аккомпанируя себе или с братом), она, в том числе, познакомила композитора с вокальным творчеством П. И. Чайковского, впоследствии играющего немалую роль в жизни Рахманинова.

Другое впечатление связано с бабушкой – Софьей Александровной Бутаковой. Она стала для Рахманинова выразителем той «архаики» (как отражение одной из значимых черт «национального» в русской культуре), которая прослеживается в творческом наследии автора. Вместе с ней он регулярно посещал церковные службы¹⁹. Эти впечатления стали основой для

¹⁹ Рахманинов вспоминает: «Целыми часами мы простаивали в изумительных петербургских соборах – Исаакиевском, Казанском и других, во всех концах города. По молодости я гораздо меньше интересовался Богом и верой, чем хоровым пением несравненной красоты – в соборах часто пели лучшие петербургские хоры. Я всегда

дальнейшего овладения Рахманиновым техникой и фразировкой отечественного церковного многоголосного пения, что проявится в его лучших хоровых и симфонических опусах. Несомненно, внутреннее мироощущение Рахманинова послужило импульсом к образованию подобного интереса к религиозной сфере, которая была неотъемлемой частью жизни русского человека [242].

Рахманинов обучается на младшем отделении Петербургской консерватории в классе фортепиано В. В. Демянского²⁰, элементарной теории музыки – в классе А. И. Рубца²¹. Увлеченность преподавателя фольклорными образцами сказалась и на юном композиторе, впоследствии обращавшегося к этому пласту русской культуры в своих сочинениях. Недолгое обучение в классе гармонии Л. А. Саккетти (ведущего обширную деятельность в стенах консерватории как историка и теоретика музыки, эстетика, исследователя, лектора, музыкального критика, педагога) тоже в определенной мере наложило отпечаток на формирование творческого облика молодого автора.

В 1885 г. юный композитор покидает Петербург²² и переезжает в Москву, в пансион к Н. С. Звереву²³, по совету двоюродного брата

старался найти местечко под галереей и ловил каждый звук. Благодаря хорошей памяти я легко запоминал почти все, что слышал. И в буквальном смысле слова превращал это в капитал: приходя домой, я садился за фортепиано и играл все, что услышал» [220, с. 22].

²⁰ Учившийся у В. В. Демянского С. М. Майкапар вспоминал: «Как преподаватель Демянский отличался, прежде всего, чрезвычайной добросовестностью в своей работе с учениками, огромным запасом терпения, необыкновенным спокойствием и выдержкой. <...> Был с учениками всегда прост, естественен и доброжелателен» [180, с. 44].

²¹ А. И. Рубец сыграл значительную роль в становлении музыкально-фольклористической школы консерватории (новаторскими для музыкальной фольклористики этого периода времени являются точность фиксации диалекта и достоверность слуховых нотаций), работая как собиратель на своей родине, в Полесье. См.: [206]; [228].

²² Несомненно, культурная жизнь Петербурга оставила свой след в душе композитора. С. М. Слонимский указывает на то, что А. Г. Рубинштейн (основатель Петербургской консерватории) «явился основоположником музыкального стиля московской композиторской школы от Чайковского (своего прямого ученика) до Рахманинова» [258, с. 8]. Обучение Рахманинова в Петербурге стало основой для его дальнейшего творческого роста.

²³ Н. С. Зверев в юные свои годы одновременно проходил обучение в Московской гимназии и Петербургском университете, и вместе с тем брал уроки у популярных пианистов середины XIX в. – А. И. Дюбюка и А. Л. Гензельта, последователей традиций

А. И. Зилоти, и поступает на третий курс младшего отделения Московской консерватории по классу фортепиано у Зверева. Впоследствии Рахманинов говорил о его влиянии: «Лучшим, что есть во мне, я обязан ему» [307, с. 156]. Благодаря строгости Зверева, его внимательности к деталям при изучении и исполнении музыки, его ученики развивались как личности. В частности, Рахманинов совершенствовал такие навыки, как:

- самодисциплина (благодаря которой он, по составленному расписанию своей деятельности, развивал пианистическое мастерство, до конца жизни выступая как концертирующий пианист);
- умение упорно трудиться (которое помогло ему, в частности, преодолеть период кризиса после неудачной премьеры *Первой симфонии*);
- работа с музыкальной нюансировкой (качество инструментовки в симфонических сочинениях, равнозначное соотнесение солирующего и оркестрового пластов звучания, продуманные штрихи, термины, усиливающие идейно-образную сторону произведений, несколько кульминационных волн, способствующих нагнетанию драматического напряжения, достижению вершины, затем развязки и пр.);
- внимание к смысловому содержанию (средства музыкальной выразительности у него подчинены развитию идеи, что влияет на структуру сочинений, ладогармонические средства, выходя за рамки классических норм).

В пансионе Зверева композитор продолжал улучшать свою фортепианную игру, здесь же происходило знакомство Рахманинова с

Д. Фильда (связанные с изяществом, певучестью, мягкостью. Как отмечает Брянцева В. Н., «почвенная национально-художественная традиция пианизма Зверева отличалась превосходным, изящным, красивым звуком» [59, с. 25]). Дополнить свои музыкально-теоретические познания Зверев решил, обратившись к молодому на тот момент профессору Московской консерватории – П. И. Чайковскому. Подробнее см.: [181, с. 220-228].

основами композиторской техники, расширение слуховых впечатлений. Все это откладывалось в его памяти и оказывало влияние на развитие его художественных взглядов.

В 1888 году Рахманинов переходит на старшее отделение Московской консерватории в класс фортепиано А. И. Зилоти²⁴. Рахманинов активно начинает выступать как концертирующий пианист, его выступления отмечены высокой артистичностью, интеллектуальной, вдумчивой виртуозной игрой, прекрасной техникой.

По классу гармонии Рахманинов был зачислен к А. С. Аренскому²⁵, который особо выделял композитора, достигшего успехов в гармонизации²⁶ (характер гармонических задач напоминал небольшие художественные пьесы), а в дальнейшем – и в сочинительстве²⁷.

²⁴ Исследователь Кутателадзе Л. М. пишет о Зилоти: «Его плодотворная музыкальная деятельность тесно связана с историей русского исполнительского искусства последней трети XIX и первой четверти XX века. Блестящий пианист, любимый ученик Н. Г. Рубинштейна и Ф. Листа, свою исполнительскую деятельность Зилоти посвятил пропаганде родной русской музыки. Организованные им в 1903 году в Петербурге симфонические концерты, а позднее и камерные, вошедшие в историю под названием «Концерты А. Зилоти», сыграли большую роль в музыкальной жизни Петербурга – Петрограда. И, наконец, организованные им Общедоступные и бесплатные Народные концерты явились подлинными праздниками, дававшими возможность широкому кругу слушателей приобщиться к лучшим образцам музыкального искусства» [159, с. 3].

А. И. Зилоти продолжал традиции фортепианной игры Н. Г. Рубинштейна, Н. С. Зверева, Ф. Листа в их «русском» осмыслении (у Листа он брал уроки в Веймаре), теории музыки, обучаясь у П. И. Чайковского.

²⁵ А. С. Аренский, ученик Н. А. Римского-Корсакова, выпускник Петербургской консерватории (он был зачислен сразу на второй курс, а его предварительная подготовка прошла под руководством Н. М. Ладухина, ученика С. И. Танеева). Предмет «гармония» для него был наиболее близок, поскольку он мог, достаточно быстро проверяя задачи учеников, без особых усилий тут же сочинять новые. Этот навык композитора в результате привел к созданию «Сборника задач (1000) для практического изучения гармонии» [Аренский, А. С. Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии. – М. : Музгиз, 1960. – 131 с.], который не потерял своей актуальности и в современной музыкальной педагогике.

²⁶ С курсом гармонии связано значимое событие в композиторской практике Рахманинова в Московской консерватории (история его оценки на экзамене при переходе на старшее отделение). Написанные композитором две двухчастные песни без слов на заданную тему удовлетворили Аренского и, вместе с тем, произвели впечатление на приглашенного в экзаменационную комиссию П. И. Чайковского.

²⁷ По воспоминаниям С. В. Рахманинова, записанным О. фон Риземаном, А. С. Аренский, превосходный композитор, музыкант, «обладавший хорошим вкусом и тонким гармоническим чутьём, не был, по не счастью, хорошим преподавателем. <...> Но

В 1891 г. Рахманинов переходит в класс свободного сочинения к Аренскому (проучившись там до 1892 г.). Вспоминая этот период, Букиник М. Е. пишет: «Мы все слышали о его успехах в классе свободного сочинения у Аренского, знали о его умении быстро схватывать форму любого произведения, быстро читать ноты, о его абсолютном слухе, нас удивлял его меткий анализ того или иного сочинения Чайковского или Аренского» [58, с. 218]. Не только педагогическая деятельность Аренского оказала влияние на Рахманинова. Келдыш Ю. В., характеризуя композиторский талант его учителя, говорит, что тот является лириком, склонным к мягким, элегическим настроениям. Лиризм его сочинений притягивает душевной теплотой и естественностью выражения [143, с. 341]. Оссовский А. В. после смерти Аренского писал: «чистокровный художник по складу своей натуры, творивший не с помощью рассудка, а непосредственным чутьем» [202, с. 146]. Эти черты проявятся в опусах Рахманинова.

Значительное воздействие оказало также фортепианное творчество Аренского²⁸. Асафьев Б. В. пишет: «Аренский умел при своем скромном даровании уловить все выразительно ценное в камерном и салонном пианизме европейских романтиков и Чайковского и образовать новый интимно-лирический фортепианный стиль, в котором даны предпосылки пианизма Рахманинова, Метнера и, конечно, раннего Скрябина» [27, с. 245].

В период 1889-1890-х гг. Рахманинов занимается у Аренского инструментовкой. Антипов В. И. в статье «Наследие С. В. Рахманинова: энциклопедия творчества» пишет: «Первоначальные исполнительские версии

к Рахманинову, своему признанному любимцу <...> он проникся глубоким и искренним интересом. <...> Направляя и вместе с тем подталкивая природную изобретательность своего жадного к знаниям ученика, Аренский щедро раскрывал перед ним богатства своего гармонического дарования и терпеливо помогал ему разбираться в решении сложных гармонических задач, которые сочинял сам» [220, с. 38-39].

²⁸ В фортепианной игре Аренского продолжают развиваться черты пианизма Ф. Шопена (отсюда увлечение пассажной орнаментикой, изяществом и прозрачностью фактуры); отчасти Р. Шумана, А. Г. Рубинштейна и П. И. Чайковского (от которого он перенял выразительную мелодическую напевность песенно-романсового типа).

обусловлены тем обстоятельством, что С. В. Рахманинов был учеником А. С. Аренского, одного из выдающихся мастеров ансамблевого и оркестрового письма²⁹. В его классе ученики получали великолепную школу инструментовки, и, безусловно, оркестрово-ансамблевое мышление отражалось в их фортепианных сочинениях, причем отнюдь не только в самых ранних»³⁰.

Параллельно с классом инструментовки у Аренского, Рахманинов поступает в класс контрапункта С. И. Танеева³¹. Особенностью его педагогической деятельности была прямая связь между овладением гармонией, полифонией, инструментовкой, музыкальными формами и композиторским мастерством; помимо этого, Танеев большое внимание уделял изучению народного творчества. Несомненно, такое отношение к музыкальному обучению нашло отражение в подходе, в дальнейшем, к сочинению музыки у Рахманинова³². Композитор вспоминал об этом периоде своей жизни: «Чем глубже я проникал в тайны сочинения, гармонии и других предметов, составлявших технику композиции, тем более привлекательными они становились для меня, тем больше мне хотелось заниматься ими» [220, с. 51].

²⁹ Напомним, что к этому периоду времени относится создание Сюиты для оркестра d-moll композитора (1891 г.), являющейся ранним примером поиска композитором той симфонической формы выражения его идеи, которую затем он воплотил в своих симфониях и «Симфонических танцах», программных опусах. См.: [314].

³⁰ Отметим также наблюдение исследователя: «К существенному пересмотру стереотипов, сложившихся по отношению к общему объему творческого наследия Рахманинова, очевидно, приведет наличие практически у каждого произведения первоначальных, художественно значимых вариантов отдельных фрагментов, вариантов текста произведений или полноценных редакций, не уступающих в художественном отношении более поздним версиям. Публикация ряда произведений в вышедших томах Полного академического собрания сочинений в их ранее неизвестных редакциях красноречиво свидетельствует о правомерности данного тезиса» [12, с. 160, 162].

³¹ С. И. Танеев обучался у Н. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, Н. А. Губерта, имел особое пристрастие к музыке В. А. Моцарта; состоял в дружеском общении с композиторами петербургской школы – Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Глазуновым.

³² Так, например, итогом этого курса стал шестиголосный мотет с каноническими модуляциями на данный *cantus firmus* с латинским текстом, получивший отметку «отлично» и исполненный В. И. Сафоновым (дирижировал сам Рахманинов) [220, с. 48].

В 1891 г. Рахманинов блестяще сдал выпускной экзамен как пианист и переводной экзамен из класса фуги в класс свободного сочинения. О. фон Риземан обращает внимание на воспоминания композитора этого события: «Этот инцидент [неудача А. Н. Скрябина в экзамене, после которой ему разрешили учиться в классе свободного сочинения при условии предоставления к следующему экзамену шести фуг] показывает те исключительно строгие требования, которые предъявлялись к студентам Петербургской и Московской консерваторий [отметим, что Рахманинов говорит о Петербургской консерватории, будучи студентом Московской – А. Ш.]. Можно не сомневаться, что обладатель диплома “Свободный художник”, выпущенный из любого из этих учебных заведений, был настоящим музыкантом и знал свое дело» [220, с. 50].

Постоянный интерес Рахманинова к религиозной тематике³³ перерос в годы обучения в консерватории в осознанное обращение к богослужению, его законам, песнопениям³⁴. Он побудил его посещать курсы лекций по истории церковного пения у С. В. Смоленского³⁵. Композитор «впитывал»

³³ Исследователь Алейников М. И. отмечает: «Многоплановые связи творчества С. В. Рахманинова с христианством – прежде всего, с русской православной культурой – очевидны и общеизвестны. Можно вспомнить, в частности, такие важнейшие интонационные истоки его музыкального языка, как древнерусские монодийные распевы и колокольные звоны; или создание им произведений в традиционных церковных жанрах: духовного концерта “В молитвах неусыпающую Богородицу”, Литургии св. Иоанна Златоуста, Всенощного бдения; или обращение к литературным текстам, более или менее явственно связанным с религиозными идеями и образами: например, в кантате “Весна” и опере “Монна Ванна”, в целом ряде романсов, среди которых “Дума”, «Мы отдохнем...», “Христос Воскрес!”, “К детям”, “Молитва” на слова К. Р., “Все хочет петь и славить Бога” и другие» [1, с. 17].

³⁴ Об этом свидетельствуют его ранние и зрелые хоровые опусы («В молитвах Неусыпающую Богородицу», «Литургия» и «Всенощное бдение»).

³⁵ В своем исследовании А. Б. Ковалев [147] обращает внимание на тот факт, что особую сферу концертной жизни рубежа XIX-XX вв. составляло хоровое исполнительство. С. В. Смоленский видел в духовных концертах не только художественные, но и «весьма широкие просветительские и научно-исторические задачи» [230, с. 713]. Помимо Придворной певческой капеллы в Петербурге и Московского Синодального хора, возникало много небольших концертирующих хоровых капелл. Как пишет Дабаева И. П., «к концу XIX века духовные концерты в Москве получили огромное распространение на всей территории России, а в начале XX, став самой популярной формой хорового исполнительского искусства, достигли своего апогея» [104, с. 148].

опыт и знания исследователя древнерусского церковного пения, автора духовных опусов. Смоленский³⁶ вместе с дирижером В. С. Орловым и его помощником А. Д. Кастальским (с которым Рахманинов впоследствии будет консультироваться при создании *«Литургии Иоанна Златоуста»* и *«Всенощного бдения»*³⁷) старались уделять особое внимание национальной специфичности знаменной мелодики, что, несомненно, совпало с общей тенденцией интереса к русской художественной старине, а впоследствии получило воплощение в сочинениях Рахманинова.

Кастальский с середины 1890-х годов стал активно заниматься гармонизацией мелодий знаменного распева³⁸, тем самым расширяя приемы народно-песенного и церковного многоголосия, что, в свою очередь, нашло отражение в хоровых опусах Рахманинова (*«Литургия»* и *«Всенощное бдение»*), где он отталкивался именно от традиции знаменного пения³⁹.

³⁶ См. письмо С. В. Рахманинова к С. В. Смоленскому от 30 июня 1897 года, в котором композитор выражает признательность С. В. Смоленскому за присланный им текст Литургии святого Иоанна Златоуста (См.: Литературное наследие. – Т. 1. – С. 263). Как известно, этот замысел был осуществлен С. В. Рахманиновым позже, 30 июля 1910 года. Автограф Литургии хранится в ГЦММК, ф. 18, № 67 [13, с. 24].

³⁷ Помимо обозначенных духовных произведений, в 1903 году Кастальский подарил Рахманинову песнопения *«Со святыми упокой»*, *«Сам Един»* (Ноты этих сочинений Кастальского с дарственной надписью автора хранятся в личном фонде Рахманинова в ГЦММК, ф. 18, № 1078).

³⁸ См.: Кастальский, А. Д. Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций. – М. : П. Юргенсон, 1909. – 33 с.

Исследователь Монахов Р. М. пишет: «А. Кастальский, П. Чесноков и А. Гречанинов, обратившись к жанру обработки древних напевов, создали, по сути, в своем музыкальном и публицистическом (Гречанинов) творчестве весь тот комплекс новых выразительных средств, который отвечает музыкальным свойствам знаменного пения, воплощает его на новом духовном, эмоциональном и музыкальном уровне» [341].

³⁹ Брянцева В. Н. отмечает: «В период возникновения этих рахманиновских произведений (Вторая и Третья симфонии, Второй и Третий концерты для фортепиано и оркестра) в области русской хоровой музыки выдвинулись сочинения Кастальского, который стал интенсивно обогащать гармонизации старинных одноголосных духовных мелодий приемами, исходящими от народной подголосочной полифонии. Этот метод уже нащупывался Римским-Корсаковым (а самим Рахманиновым – в юношеском хоровом концерте – *А. III*). Но именно Кастальскому довелось широко практически реализовать его в период расцвета деятельности Синодального хора. Достижения Кастальского привлекли пристальное внимание Рахманинова и получили у него гораздо более яркое и масштабное развитие. В древнерусской культовой музыке многие строгие ограничения – унисонным одноголосием, сосредоточенностью звукового диапазона, преобладанием

В конце XIX века, как известно, осуществлялись попытки обновления области церковного пения, достижения свободы от рутинности и стандартизации. Как отмечает Келдыш, активно эту мысль пропагандировал Смоленский⁴⁰, а практическое осуществление идея получила в творчестве Кастаньского.

Рахманинов в период создания своей *Первой симфонии* (которую он, как отмечалось, осмысливал как «открытие новых путей в музыке», опираясь в лейттеме на мелодику знаменных распевов⁴¹ и вплетая ее в развитие

поступенного движения, заданностью ладовой «осмогласной» системы, опирающейся на попевки-модели, – компенсировались исключительным богатством вариантной мелодической разработки, в которой находила выход творческая фантазия распевщиков. Сочетание этих свойств переосмысливалось Рахманиновым с современной остротой – как афористичность тематизма и его свободно-вариантная остинатность. При этом органично использовались и интонационно-структурные особенности культовых напевов, и общеевропейские приемы тематического развития, и русские народно-песенные элементы (свободно-остинатными афоризмами становились, в частности, трихордные попевки, типичные для песенной мелодики и чуждые знаменной). Так с годами в рахманиновские произведения начала входить свойственная знаменному мелосу свободная вариантная строфичность, не укладывающаяся в классические формальные схемы. Она особенно ярко проявилась в своеобразной форме изложения ряда разделов Третьего концерта и в финале «Колоколов»» [59, с. 457].

⁴⁰ Возникшая на рубеже XIX-XX вв. мысль о недостаточно развитом духовно-музыкальном образовании, послужила, в частности, импульсом к созданию Общества древнерусского искусства. Так, В. Ф. Одоевский еще в 1868 г. отправил прошение митрополиту Иннокентию Московскому с просьбой ввести курс церковного пения в духовных учебных заведениях. Эту идею подхватил и С. В. Смоленский, занявшись разработкой новых программ церковного пения в национальном духе для училищ и семинарий.

⁴¹ Приведем пример, демонстрирующий связанность интонационного строя одной из тем Первой симфонии со знаменными попевками. Необходимо учитывать, что, используя принцип движения по тонам распева, композитор вводит сильнейшую организующую позицию, отсутствующую в знаменном распеве, а именно, метроритм, тем самым соединяя древние и современные принципы организации музыкальной ткани:

музыкальной ткани в дальнейшем развертывании сочинения) продолжал интересоваться деятельностью Синодального хора, посещать его духовные концерты.

Ковалев А. Б. в связи с духовными концертами Синодального хора пишет: «главной задачей <...> было воспитание духовно-нравственного (этического) начала, обращение к вечным, непреходящим ценностям как первый этап на пути воцерковления. Этической и просветительской задачами определяется и функционирование концертной ветви произведений русской духовной музыки на рубеже XX – XXI веков в период постепенного и длительного процесса возвращения общества к духовно-нравственным ценностям Православия» [148, с. 48]. Несомненно, что, находясь в непосредственной близости от деятельности этого хора и его руководителей, Рахманинов «напитывался» пропагандируемыми ими идеями, поскольку они были созвучны его внутреннему мироощущению⁴².

В круг культурной атмосферы, в которой формировался Рахманинов, входил и музыкальный театр. Как пишет Валькова В. Б., «пристрастия и

Тема вступления из I части *Первой симфонии*



Попевка «кулизма»



Попевка «шибок»



⁴² «Следует отметить, что в репертуаре духовных концертов, особенно на рубеже XIX-XX веков, были и сочинения западной музыки на латинские тексты, и внебогослужебные сочинения, как, например, «Легенда» П. И. Чайковского на стихи А. Н. Плещеева. Во второй половине XIX века в творчестве русских композиторов стали появляться произведения, которые обычно относят к светской музыке, но которые, тем не менее, тематически связанные с духовной музыкой. То есть произведения, которые находятся в зоне зыбких пограничных связей духовной и светской музыки (С. И. Танеев. Кантаты «Иоанн Дамаскин», «По прочтению псалма»; Н. А. Римский-Корсаков. Симфоническая увертюра «Светлый праздник» и др.)» [148, с. 63].

вкусы композитора весьма интенсивно формировала московская музыкально-театральная жизнь. К сожалению, достоверных сведений о художественных впечатлениях Рахманинова тех лет (периода обучения в Московской консерватории и проживания в пансионе Н. С. Зверева) сохранилось очень немного. В основном это отрывочные упоминания имен исполнителей или композиторов, и исполняемых или слышанных воспитанниками Зверева произведений. О посещении конкретных концертов или спектаклей судить еще труднее, с уверенностью можно говорить только о присутствии Рахманинова на Исторических концертах А. Рубинштейна и регулярных визитах Зверева и его воспитанников в Малый театр» [63, с. 189].

Рахманинов, находясь в подобной творческой среде, безусловно, «впитывает» новые тенденции, принципы, черты, что, однако, не вызывает в нем глубокого потрясения (возможно, в силу «закрытости» своего характера, он старался не выражать его публично). В его наследии не имеется ярких отзывов о том или ином событии в музыкальном мире (можно лишь привести пример из его периода обучения в консерватории, когда Рахманинов посетил Исторические концерты А. Г. Рубинштейна). Но, так или иначе, насыщенная, разнообразная художественная атмосфера, в которой происходило становление музыканта, общественные взгляды и обучение в консерватории определили особенности его творческих принципов на долгие годы.

Глава 2. Стилиевые особенности симфонических произведений

С. В. Рахманинова

§ 1. Идеи и замыслы композитора

В воспоминаниях С. В. Рахманинова, записанных О. фон Риземаном, выделим уже приводившееся высказывание, которое становится импульсом творческих устремлений самого композитора и побуждающим значительный исследовательский интерес: «Радость созидания захватила меня. Я был убежден, что в Симфонии [Первой – А. III.] открыл совершенно новые пути в музыке» [220, с. 77].

Сформулируем основные «открытия», сделанные композитором, новые аспекты творчества в условиях, характерных для русской композиторской школы рубежа XIX-XX вв., соединяющих черты романтизма, *Серебряного века*, модерна (см. § 1 Главы 1).

Обозначенный этап не может быть осмыслен вне связи с предшествующим развитием национального искусства. Значимым явлением русской музыки была, как известно, деятельность композиторов «Могучей кучки», преимущественно относящаяся ко второй половине XIX века, но во многом обретшая новые черты на рубеже столетий, в первую очередь, благодаря деятельности Римского-Корсакова. Творческие установки «кучкистов» базировались на национальной основе – на широко представленной в наследии содружества опоре на фольклор (использование тем народной музыки, стилизация напевов, вариационный принцип развития и проч.). Многоголосие, как неотъемлемая черта русских песен, стало импульсом к применению приемов подголосочной полифонии, идущих от М. И. Глинки, и к формированию самобытного полифонического метода. В арсенал профессиональной музыки добавилось важное качество – метроритмическая свобода сочинений. Представителей «Могучей кучки» привлекало также фольклорное наследие других народов – украинского, польского, испанского, «восточного», со времен Глинки воспринимающееся не как привнесенный материал, а расширяющее понятие национального. Все

это оказало влияние на музыкальный язык, обогатив средства выразительности мелодико-ритмическими, ладогармоническими, темброво-инструментальными особенностями.

Романтизм сыграл важную роль в формировании русских композиторов XIX века. Это во многом проявлялось в синтезе музыкальных опусов с другими видами искусства, что было обусловлено избранием в качестве сюжетов творений литературы, живописи и проч. и частичным воплощением в музыке их художественных приемов. Вследствие этого музыкальные формы приобретали новые черты, жанры взаимообогащались, спектр средств выразительности расширялся, устанавливая в определенном смысле возможность создания «музыкальной параллели» изобразительным или литературным произведениям¹.

Отметим значение особое Н. А. Римского-Корсакова, опусы которого сочетают в себе черты реализма и романтизма. Музыкальный язык композитора, с одной стороны, опирается на гармонию и мелодику фольклорных традиций (натурально-ладовые обороты, древние лады), с другой – устремляется к воплощению его яркого колористического видения (развитие «цветного» музыкального слуха; использование гаммы «тон-полутон», увеличенных трезвучий, тритонов, цепочек нонаккордов, эллипсисов и др.). Помимо этого, Римский-Корсаков большое внимание уделяет выразительности инструментов оркестра, делая звукопись насыщенной и красочной. Все это в определенной мере сказалось на творчестве С. В. Рахманинова.

Значимым стало и творчество Чайковского, стиль произведений которого во многих отношениях складывался в контексте эпохи романтизма, преддверии *Серебряного века* и, вместе с тем, идеи о национальной

¹ Назовем почти реальную живопись в «Картинках с выставки» М. П. Мусоргского; картины пейзажа М. А. Балакирева (романсы), А. П. Бородина («Князь Игорь», «В Средней Азии», Мусоргского («Рассвет на Москве-реке»). Заметным явлением в этом отношении являются «зарисовки» Римского-Корсакова в романсах «На Холмах Грузии», «Анчар», «Редеет облаков»; симфонических опусах «Антар», «Шехеразада», в операх «Садко», «Снегурочка», «Сказка о царе Салтане».

самобытности. При этом обращение композитора к фольклору было обобщенным, он старался выразить «русскость»² при помощи современных ему средств выразительности, делая их подобными народным истокам. Автор часто обращался к музыке городского быта, что в сочетании с эмоциональной искренностью, главенством красивой мелодической линии делало егоopusy одновременно высокопрофессиональными и общедоступными.

Практически во всех сочинениях Чайковского встречается тема конфликтного столкновения стремления человека к счастью и жесткой реальности. В связи с этим, большое внимание автор уделяет раскрытию внутреннего мира Героя. Сюжеты, избираемые для сочинений, определяют их форму и средства музыкальной выразительности. Передача динамизма, напряженности непрерывного развития, в частности, осуществляется посредством секвенционного и вариативного методов.

Еще одна черта творчества Чайковского – философские размышления о смысле бытия – находит яркое воплощение в симфониях. По его мнению, именно этот жанр дает возможность наиболее полно выразить художественный замысел. Музыкальные образы трансформируются, противопоставляются и взаимодействуют посредством мелодии, лада, гармонии, фактуры, ритма, тембро-инструментальных вариантов, словно разыгрывая настоящую симфоническую драму. Многие из этих черт стали характерными и для С. В. Рахманинова.

Развитие романтических тенденций привело к тому, что композиторы начали испытывать потребность в смене парадигмы, считая традиционные принципы исчерпавшими себя. Композиторы обращаются к идеям космизма, религиозной мистики, соединяют обрядово-архаичные и современно-

² Чайковский П. И. писал Н. Ф. фон Мекк: «Что касается вообще русского элемента в моей музыке, то есть родственных с народной песней приемов в мелодии и гармонии, то это происходит вследствие того, что я вырос в глуши, с детства, с самого раннего, проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки, что я до страсти люблю русский элемент во всех его проявлениях, что, одним словом, я русский в полнейшем смысле этого слова» [302, с. 101-106].

бытовые темы, сопоставляют образы добра и зла, жизни и смерти, изыскивая в этом смысл бытия, привнося в сочинения характерные стилевые черты *Серебряного века*.

Новые идеи, сюжеты влияют на область музыкального языка, обновляется способ организации материала – на первый план выдвигается микротематизм, своеобразный интонационный комплекс, где важным элементом становится краткая тема или мотив. Продолжается усложнение ладогармонических средств, формообразования, тембровых красок, необходимых для воплощения определенного колорита, продиктованного идеей сочинения. Возрастает роль полифонического метода, где, благодаря опоре на традиции народного многоголосия, особую выразительность обретают равнозначимые голоса.

Помимо этого, характерной чертой русской музыки *Серебряного века* становится стремление к камернизации форм, жанров. Это было необходимо для бóльшей концентрации на совершающемся действе посредством небольшого количества действующих лиц, акцентируется внимание на раскрытии внутреннего мира героев, их эмоций. Сжатие формы приводит, например, к усилению значимости жанра одночастной симфонической поэмы, в которой соединяют элементы разных форм, если этого требует художественный замысел. Вместе с тем, авторы стремятся к синтезу вокальных и инструментальных жанров. Появление ряда камерно-вокальных сочинений и интереса к ним характеризуется стремлением композиторов к музыкальному воплощению текстов какого-либо поэта или писателя.

Модерн с его орнаментикой музыкальной ткани (мелодико-ритмические украшения), разнообразием технических деталей (например, свободной от ладовой и тональной привязанности мелодической линией; сосредоточенностью тематизма не только в мелодии, но и в фактуре), соединением форм, жанров и даже стилей отчетливо проявил себя в произведении своего времени. Многие композиторы стали обращаться к старинной музыке, воспроизводя ее современными им средствами

(неоклассицизм и неофольклоризм), подчеркивая яркую образность, полиритмию, политональность, сложные гармонии (зачастую выходящие за рамки привычной мажоро-минорной системы, сделав своеобразный «шаг» в атональность).

Черты разных стилей, стремительно сменяющих друг друга в русской музыке XIX – XX вв., так или иначе, нашли отражение в наследии С. В. Рахманинова – наряду с влиянием П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова, музыка которых, как отмечалось, послужила опорой в формировании творческого облика композитора.

Композитор в симфонических произведениях использует, как было отмечено ранее, традиционные музыкальные *формы*, чаще всего это сонатная и сложная трехчастная. Внутреннее наполнение (*функции*) выбранных структур имеет особенности, напрямую связанные с воплощением художественной идеи автора (которую он проводит через каждую часть цикла, создавая единое целое). В рамках сонатного *allegro* (I часть) композитор вводит основные темы, характеризующие его замысел (тема вступления) и носителя авторского «Я» – Героя (темы Гп и Пп³), в Разработке обозначается конфликт Героя и «внешнего мира», приводящий к первому преобразованию начального образа. Далее, во II части композитор развивает столкновение между противоположными мирами: окружающего и внутреннего, субъективного, в результате чего происходит второе изменение облика Героя. Развитие музыкального материала в данной части представлено с помощью сложной трехчастной формы, наиболее приемлемой для выражения значительных по масштабности контрастов и их развития, сохраняя при этом целостность и возможность изменения внутри одной части. III, медленная часть посвящена воплощению внутреннего, душевного мира Героя, в ней находит свое косвенное продолжение тема Пп из I части. Здесь композитор снова использует сложную трехчастную форму

³ Здесь и далее будут использованы следующие условные обозначения: Гп – главная партия, Сп – связующая партия, Пп – побочная партия, Зп – заключительная партия.

с целью продемонстрировать еще одну – третью трансформацию облика Героя. Финал в симфонических сочинениях Рахманинова зачастую совмещает в себе признаки разных форм: сонатной и трехчастной, сонатной и вариационной, поскольку подведение итогов развития, происходившего во всех частях на протяжении цикла, требует расширения рамок традиционной формы. Здесь представлен четвертый и последний измененный начальный образ, который, с одной стороны, утверждает основную идею автора, а с другой – демонстрирует, что Герой «живой», не статичный, он напрямую связан с окружающим его миром, т. е. музыка композитора, по сути, является его высказыванием, его мнением, выраженным посредством звуков⁴.

На оригинальный рахманиновский прием объединения в симфоническом цикле, найденный композитором еще в *Первой симфонии* и закрепленный во *Второй*, обратила внимание И. А. Бобыкина. Суть этого приема она усматривает в сочетании лейтмотивности (сквозное проведение одной или нескольких тем) и монотематизма (зарождение тематизма одной части внутри другой, т. е. по сути, существование одной и той же темы, чаще всего темы вступления, во множестве вариантов)⁵ [50, с. 174-175].

Обратимся к *тематизму*⁶, который использует Рахманинов в симфонических сочинениях для воплощения художественного замысла

⁴ Асафьев Б. В.: «Но тогда он оказывался композитором “устного творчества” и все же, конечно, *творчества*, да еще с каким гениальным владением, “устно же”, т. е. в исполнении, скульптурно творимой формой. Таким образом, даже при самых враждебных оговорках, явление Рахманинова было необыкновенным, и он владел не мертвой архитектурой музыки, а живой, целеустремленной, направленной на восприятие *слушателей*, именно слушателей, а не зрителей, формой. <...> Рахманинов в безграничной “гамме оттенков” интонаций выступал как гениальный поэт человеческого “чувства тона”, как осмысление звукообщения. В словесной речи рахманиновское интонационное дарование равнялось бы гению величайших мастеров ораторского искусства» [26, с. 47].

⁵ Ярким примером является *Первая симфония* композитора, подробнее см.: [309].

⁶ Определение понятия «тематизм» встречается, в частности, у Холопова Ю. Н.: «Тематизм есть принцип композиционного мышления, предполагающий в строении музыкального произведения дифференциацию смысловых его частей, разделение их на экспозицию мысли и ее развитие (вместе с заключением), иначе говоря – тему и не-тему, тему и противотему; совокупность элементов, имеющих тематическое значение, или, иначе, тематический материал произведения. Помимо этого, в структурном отношении тематизм реализуется как система повторности частиц мысли, что обнаруживает связь тематизма и (музыкальной) логики, тематизма и отношений симметрии» [292, с. 390].

«Замысел можно определить, как более или менее неясную и сильную поэтическую интуицию будущего еще несозданного художником произведения в целом. Своеобразие этой интуиции в том, что невоплощенное внутренне сознается, как данное, как “идея” <...>. Замысел может возникнуть из вполне сознательного желания обработать тот или иной опыт, иногда пользуясь для этого и соответственными данными социологии, политики, науки» [340].

Поскольку художественный замысел предполагает воплощение определенной авторской идеи, то в нашем случае, в симфоническом творчестве Рахманинова мы связываем ее с отражением *национальной идеи* в русской музыке.

В первую очередь, отметим его [*тематизма*] связь с русским народно-песенным фольклором и знаменным распевом⁷ как традиционную особенность музыкального языка композитора. Результатом обращения к этим истокам становится формирование вокальной природы тематизма⁸. Необходимо подчеркнуть, что автор не использует прямого цитирования и в принципе избегает такого приема в своих сочинениях, он воссоздает в некоторых чертах (вызывающих слуховые ассоциации) их интонационный строй. Интересна привязанность композитора к тематизму, который передает звучание колокольного звона (покачивающееся движение размеренного развертывания, либо звонкий перебор стремительно сменяющихся друг друга фраз) как показательный элемент претворения в музыке *национальной идеи*.

⁷ Исследователь Алейников М. И. пишет: «О том же свидетельствуют и рахманиновские сочинения, основанные на подлинных церковных напевах: пьеса “Светлый праздник”, Первая симфония, имеющая библейский эпиграф “Мне отмщение, и аз воздам”, “Симфонические танцы”» [1, с. 18].

⁸ Асафьев Б. В. пишет: «В эпоху наступающего ущемления мелодического принципа формирования музыки его [Рахманинова] все время расцветало, как сугубо мелодийное: весь тематизм насквозь, даже там, где рахманиновская энергия ритма довлеет над композицией, пронизан дыханием мелодической свежести» [26, с. 43];

«Преимущественное обаяние мелоса Рахманинова таится в его сосредоточенном “развороте”, в скрытой силе, сдерживаемой на каждом глубоко уходящем тоне» [Там же, с. 46].

Еще одним качеством тематизма Рахманинова стало взаимодействие мелодии, гармонии и фактуры, усиливающее глубину и масштабность заложенной идеи, и вместе с тем, имеющих некоторую самостоятельность, т. е. равнозначностью, как голоса в полифонии. Взаимодействие прослеживается и в использовании разных тематических истоков, например, в лирических эпизодах музыки Рахманинова слышны романсовые (иногда и «цыганские»⁹), народно-песенные интонации. Связывая в единое тематическое образование разные элементы, композитор подчеркивает их «общность» (все они являются характерной чертой русской музыкальной культуры и являются проявлением *национальной идеи*). В этом отношении примечательно высказывание Ляховича А. В.: «Нахождение и разработка интонационного единства полярно противоположных музыкально-культурных явлений – высокого и низкого, аскетического и гедонистического, священного и вульгарного, древнего и современного – является одним из главнейших открытий Рахманинова. <...> Интонационное единство предполагает также единство смысловое. Эту особенность отметим в качестве <...> главнейшего принципа художественного метода композитора» [178, с. 48].

Исследователь А. В. Ляхович отмечает некоторое сходство рахманиновского тематизма (скорее даже – лейттематизма) с романтическим принципом монотематизма (поскольку он предполагает смысловую целостность и законченность изначальной тематической идеи). Л. А. Скафтымова [251] и Н. В. Сарафанникова предлагают рассматривать музыку композитора сквозь призму «теории микротематизма»¹⁰.

⁹ Щербакова Т. А. отмечает: «Цыганское помогало касаться труднодоступных, скрытых пружин жизни <...>, постигать невнятный язык карамазовского в человеке» [317, с. 24].

¹⁰ Подробнее см.: Валькова, В. Б. Микротематизм: метаморфозы и научные ресурсы музыковедческого понятия // Музыкальная академия. – 2019. – № 3. – С. 198-217. Термин «микротематизм» введен Е. А. Ручьевской, его образуют «синтаксически не самостоятельные, но приобретающие важное выразительное значение в контексте фразы мельчайшие мелодические элементы — интонации из двух-трех звуков» [232, с. 122]. См. также: [344].

Сарафанникова, в частности, пишет: «тем или иным способом микротематизм взаимодействует с тем, что мы привычно именуем рахманиновским мелодизмом. <...> Такое взаимодействие можно охарактеризовать как “нераздельное, взаимосвязанное”» [237, с. 147].

В симфонических сочинениях Рахманинова происходит становление интенсивного образно-интонационного обобщающего тематизма.

Как отмечалось ранее, структурные и художественные задачи симфонических произведений композитора продиктованы, прежде всего, идейным замыслом. Процесс музыкального развития в любом из подобных опусов основывается на вычленении из контрастных или производных основных тем фраз, мотивов, элементов и соединении их между собой. С одной стороны, это придает им некую «самостоятельность», возможность преобразования, акцентирует внимание на определенной интонации, важной композитору. С другой, «раскрывает» исходный образ с новой стороны, тем самым делая его живым, одушевленным, динамичным (через такого рода движения музыки «просвечивают» размышления автора, выражаемые звуками вместо слов). Важно подчеркнуть, что изменения, происходящие с главными темами, отражаются и на их структурной составляющей, которая раздвигает свои традиционные рамки для воплощения подобного замысла.

Методами разработки музыкального материала в симфонических сочинениях Рахманинова являются:

- разнообразие воплощения тематизма (главенствующая роль мелодической линии, полифоничность голосов, фигурационное изложение);
- вариантное преобразование (в мелодической линии, фактурное оформление, ритмический вид, гармонический фон, темповые характеристики, тональные соотношения);
- вычленение мотивов из главных тем и работа с ними (секвентное изложение, ритмическое увеличение или уменьшение, диалог между инструментами оркестра с их помощью, нагнетание

кульминационной волны путем настойчивого повтора отдельно взятого мотива или интонации);

- тональная неустойчивость, ряд модуляций;
- расширение рамок традиционных музыкальных форм (в симфониях, в частности, композиционная асимметрия в строении тем Гп, Пп в экспозиции сонатного *allegro*);

Фактура рахманиновских опусов отличается особо детализированным изложением, отчетливо прослушиваемыми отдельными слоями. В то же время она полнозвучна по своему целостному охвату (глубокие басы, разнообразные фигурации, в которых выделяются различные голоса и подголоски, придающие еще бóльшую выразительность). Кроме того, свое влияние оказала и пианистическая деятельность композитора: фактура имеет виртуозный характер: пассажи разного вида (излюбленные волнообразные, в соединении с динамическими «взлетами и падениями» образуют непрерывный движущийся фон, на котором выстраиваются кульминационные моменты драматургии произведений), аккордовые эпизоды, сплетения тематических и фоновых элементов в разработочных разделах. Исследователь Георгиевская О. В. в диссертации «Полифония С. В. Рахманинова как звуковой феномен» отмечает, что процесс развития творчества композитора привел к формированию такой характерной для его стиля черты, как «фактурная полифония»: «определяющими, основополагающими для этого феномена оказались свойства и возможности фортепианной техники, виртуозной фортепианной фактуры. Явление фактурной полифонии обнаруживается почти исключительно в фортепианной музыке и преимущественно связано с быстрыми и очень быстрыми темпами» [87, с. 14].

Оркестр у Рахманинова является неотъемлемой частью воплощения художественной идеи средствами музыки. Композитор достаточно выразительно пользуется имеющимися у него инструментами, это выражается в яркости оркестровых красок, мощном, глубоком звучании в

унисонных эпизодах, во внимании к чистым тембрам и, вместе с тем, мастерское смешение разных групп инструментов, нюансам исполнения в оркестровых партиях, поскольку это дополняет те образы и идеи, которые он воплощает. Стремление к мелодичности определяет главенство струнной группы. Отметим, что в созданных Рахманиновым вокально-симфонических сочинениях *«Весна»* и *«Колокола»* авторский художественный замысел раскрывается при помощи оркестра, с участием хора, как еще одного «инструмента», дополняющего общую картину звучания. Зачастую исследователи отмечают в фортепианных сочинениях, в фортепианных эпизодах в концертах Рахманинова «оркестральность» мышления, которая проявляется в богатстве звуковых красок, гибкой тембровой нюансировке, выделении отдельного голоса, необходимого в художественном плане. Таким образом, обширные знания об оркестровой звучности и оттенках позволяли ему и в фортепиано находить аналогичные средства музыкальной выразительности, превращая «рояль в оркестр».

В творчестве Рахманинова делается следующий шаг в развитии национальных традиций, в первую очередь в решении симфонического цикла как музыкальной драмы – в различных ее проявлениях. Композитор в симфонических сочинениях, как правило, обращается к традиционным музыкальным формам и, вместе с тем, каждый раз создает их новаторские варианты. При этом Рахманинов по-разному подходит к программным и непрограммным сочинениям: в первом случае, поскольку образная идея уже predetermined, композитор раскрывает ее, но не следует строго за идеей или текстом. Он создает своих «героев» на основе художественных персонажей, выделяя важные для него образные позиции и художественные черты. Во втором случае композитор сам создает своих «героев» и моделирует их действия, и тогда характер и особенности изложения материала дают возможность говорить в каждом случае об особой драматургии сочинения, осознаваемой слушателями на основе характерных для композитора приемов.

Авторская художественная идея (программного или непрограммного типа) находит отражение и в *соотношении частей* в симфонических циклах. Рахманинов, как правило, использует контрастное сопоставление частей и разделов (в симфониях, концертах и в чередовании эпизодов в одночастных симфонических поэмах): сонатное *allegro* – медленная часть – скерцо (возможно перемена II и III частей местами) – финал. Как отмечает В. П. Бобровский, важной составляющей таких циклов является художественное единство законченных, достаточно самостоятельных разделов¹¹. Каждый из них в рамках целого раскрывает ту или иную сторону центральной идеи. *I часть* (сонатное *allegro*) в симфониях Рахманинова представляет собой образно-художественный центр, где впервые обозначаются основные авторские позиции, с которыми в дальнейшем композитор будет работать. Эмоциональное состояние, складывающееся в этой части, определяет в целом настроение всего цикла. *II часть* переводит внимание на образы «внешнего мира», как правило, здесь композитор использует жанровую модель Скерцо. Образуется своего рода «производный» контраст между драматическим, действенным характером первой части и динамичным, стремительным, гротескным второй (конфликт, начало которому положен в разработке I части переносится во II, для большего масштаба демонстрации процесса развития художественной идеи¹²). В концертах же Рахманинова используется более традиционное сопоставление, где I часть – быстрая, II часть – медленная, в которой сосредотачивается лирический центр цикла, развитие музыкального материала связано с отображением внутренних чувств Героя, продиктованных жадой жизни, любви, счастья, достижения мечты. В симфониях же «лирическое отступление» переносится в *III часть*, образуя яркий контраст предыдущим разделам: «изменчивость – постоянство,

¹¹ См.: [48].

¹² Вместе с тем, можно сказать, что перемещение скерцо на второе место в симфоническом цикле объясняется намерением восполнить недостаточную степень драматизма в сонатном *allegro* первой части цикла.

действие – созерцание». Здесь наступает перелом в драматургическом отношении: несмотря на все препятствия, Герой находит поддержку и опору в тех светлых образах, что представлены в III части, и на их основе утверждает «свои позиции» в финале (характерно жизнеутверждающее окончание симфонических опусов Рахманинова, ощущение надежды). Наконец, *IV часть* цикла в некоторой степени возвращает характер I части, воспроизводя его в более обобщенном виде, сосредотачиваясь не на противопоставлении, а на окончательном утверждении заложенной в начале сочинения идеи.

Темповое соотношение частей демонстрирует аналогично музыкальной форме достаточную свободу, но в целом подчиняется логике чередования «быстро-медленно», поскольку отсутствие такового привело бы, в частности, к разрушению единства цикла. Относительно тонального плана отметим, что Рахманинов, как правило, использовал тонико-субдоминантовые и тонико-медиантовые соотношения, например, в симфониях. Как показано в Таблице 1, тональности крайних частей в целом подчиняются процессу преобразования, как и образ Героя (движение от минора к мажору, иллюстрирующее идею «просветления»).

Таблица 1

Первая симфония			
<i>d-moll</i>	F-dur	B-dur	<i>D-dur</i>
T	III	VI	T
Вторая симфония			
<i>e-moll</i>	a-moll	A-dur	<i>E-dur</i>
T	s	S	T
Третья симфония			
<i>a-moll</i>	a-moll/A-dur		<i>A-dur</i>
T	t/T		T

Таким образом, формирование творческого облика Рахманинова происходило в рамках стилевых особенностей русского искусства на рубеже XIX-XX вв., включающих в себя символизм, модерн, классические и романтические тенденции, кроме того, крупное явление в русской духовной

музыке этого времени – «Новое направление» и принадлежности к нему автора. Осмысление творческой личности Рахманинова происходит в русле традиций русской композиторской школы рубежа XIX-XX вв. Особое влияние на композитора оказал Н. А. Римский-Корсаков, а также П. И. Чайковский. Представленные позиции, в общем плане служат отражением одной из граней национальной принадлежности композитора, на которую обращают внимание исследователи его творчества.

Однако собственная стилевая характеристика Рахманинова (исходя из материалов его литературного наследия) не предполагает обращения к *Серебряному веку*, модерну, романтизму, классицизму. Он утверждал, что творил так, как чувствовал, в рамках своего мировоззрения, сложившегося под воздействием разных культурных и исторических событий. Конечно, данная самооценка композитора не исключает возможности неосознанного воплощения им как черт романтизма, так и отдельных новаторских элементов, о которых речь пойдет далее.

Обозначенный этап (рубеж XIX-XX вв.) не может быть осмыслен вне связи с предшествующим развитием национального искусства. Для воплощения своих идей, отражающих национальную своеобразность русского искусства, композитор создает особый тематизм, связанный с русским песенным фольклором, романсовыми светскими интонациями, церковными песнопениями – по отдельности или в совокупности истоков. Воплощение особого содержания в каждом конкретном симфоническом произведении, позволяет Рахманинову в некоторой степени переосмысливать традиционные музыкальные формы, интонационное решение, характер изложения и развития тем, а также ладогармонические и фактурные приемы, наделяя их новыми художественными задачами.

§ 2. *Симфонические жанры*

Симфонические сочинения композитора представлены разными жанрами, они могут быть классифицированы следующим образом:

1. Программные одночастные сочинения.
 - *Симфоническая поэма «Князь Ростислав»* (1891)
 - *«Каприччио на цыганские темы»* (1895)
 - *Симфоническая фантазия «Утес»* (1893)
 - *Симфоническая поэма «Остров мертвых»* (1908)
2. Непрограммные многочастные сочинения
 - *Сюита для оркестра d-moll* (1891)
 - *Симфонические танцы* (1940)
3. Симфонии
 - *«Юношеская» симфония* (1891)
 - *Симфония № 1* (1895)
 - *Симфония № 2* (1906-1907)
 - *Симфония № 3* (1935-1936)
4. Концерты
 - *Концерт для фортепиано и оркестра № 1* (1890-1891)
 - *Концерт для фортепиано и оркестра № 2* (1900-1901)
 - *Концерт для фортепиано и оркестра № 3* (1909)
 - *Концерт для фортепиано и оркестра № 4* (1926)

Рассмотрим произведения в рамках приведенной классификации.

Творческим импульсом при создании **программных одночастных сочинений** для Рахманинова становятся тексты поэтов и писателей (А. К. Толстого, М. Ю. Лермонтова, А. П. Чехова), картина А. Беклина, колоритная цыганская музыка. В этих опусах композитора отсутствует текстовая программа, она обозначается в каждом из сочинений только названием или эпиграфом. Три сочинения относятся к раннему периоду, четвертое («*Остров мертвых*») – к зрелому периоду. Литературные и живописный оригиналы становятся источниками вдохновения, переосмысливаемыми композитором, создающим на их основе произведения в соответствии с собственной творческой концепцией.

Обозначенные нами ранее три важных элемента, составляющие суть претворения *национальной идеи* в наследии композитора (фольклорная, светская и церковно-певческая традиции), в данных сочинениях только начинают формироваться. Рахманинов, обращаясь к традиционным, широко известным сюжетам и образам, «апробирует» методы работы с музыкальным материалом, которые в дальнейшем станут неотъемлемыми чертами его стиля.

Во всех программных одночастных сочинениях композитор продолжает развитие принципов симфонической поэмы¹³, опираясь преимущественно на форму сонатного *allegro*, применяя ее свободную трактовку и сочетая с приемами форм вариационной, а также сложными двухчастной и трехчастной¹⁴. Например, в симфонической поэме «*Князь Ростислав*» в рамках сонатного *allegro* основные партии представлены в виде чередующихся между собой эпизодов, подчиняющихся воплощению образов, представленных в стихотворении А. К. Толстого. Форма данной поэмы (см. Таблицу 2), складывающаяся из четырех разделов, обнаруживает близость строения и к сложной двухчастной форме (она, как известно, чаще всего

¹³ «Основную часть симфонической поэмы обычно составляет ряд разнохарактерных эпизодов, которые с точки зрения сонатного *allegro* отвечают главной, побочной партиям и разработке, а с точки зрения цикла – первой (быстрой), второй (лирической) и третьей (скерцо) частям. Завершает произведение возвращение в сжатом и образно-трансформированном, сближенном по своей выразительности виде предыдущих эпизодов, которое с точки зрения сонатного *allegro* отвечает репризе, а с точки зрения цикла – финалу» [246].

¹⁴ При рассмотрении произведения мы опираемся на принципы, сформулированные в следующих работах. Холопова В. Н.: «Сонатная форма – репризная форма, основанная на драматургическом контрасте главной и побочной партий, на тональном противопоставлении главной и побочной партий в экспозиции (побочная в тональности доминантовой группы) и их тональном объединении или сближении в репризе; для сонатной формы характерны разработочность во всех партиях и их разделах, метод производства в тематическом процессе» [295, с. 321].

«Сложная трехчастная форма – такая контрастная репризная форма, I часть которой имеет форму более крупную, чем период (простая двух- и трехчастная, вариационная, рондо, концентрическая, сложная трехчастная, сонатная), а остальные части не содержат структур более сложных» [295, с. 81].

«В XIX в. Сонатная форма значительно эволюционировала. <...> В сонатную форму проникают элементы программности, оперной драматургии, вызывающие усиление образной самостоятельности составляющих ее разделов, выделение их в более замкнутые построения (Р. Шуман, Ф. Лист)» [330].

находит свое применение в вокальной музыке – в ариях, романсах, поскольку лишена объединяющей силы репризы, как в трехчастной форме, и для поддержания единства обычно она опирается на словесный текст¹⁵).

Таблица 2. «Князь Ростислав» (схема)

Экспозиция				
<i>Lento</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Con moto</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Con moto</i>
1 тема, 52 т., d-moll	2 тема, 34 т., Ges-dur	3 тема, 28 т., a- moll	2 тема, 25 т., Ges-dur	3 тема, 19 т., Ges-dur
Разработка				
<i>Grave</i>	<i>Vivo</i>	<i>Grave</i>	<i>Vivo</i>	<i>Grave</i>
a-moll, 4 т.	C-dur, 8 т.	4 т.	8 т.	4 т.
Реприза				
<i>Allegro con fuoco</i>	<i>Tempo rubato</i>	<i>Grave</i>	<i>Grave</i>	
1 тема, 68 т.	1 тема (обращение), 11 т.	1 тема, 7 т.	Раздел <i>Grave</i> из «Разработки», 12 т.	
Кода				
<i>Lento</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Lento</i>		
1 тема, 29 т.	2 тема, 13 т., a- moll	1 тема, 14 т., d- moll		

В симфонической поэме «Остров мертвых» при рассмотрении формы сонатного allegro (см. Таблицу 3) мы сталкиваемся с тем, что четкое разделение на самостоятельные разделы (проведение в экспозиции тем Гп и Пп; развитие основных тем в разработке; продолжение развития в репризном и кодовом разделах, связывая их между собой) оказывается затруднительным. К тому же в симфонической поэме возможна и иная трактовка формы, например, Корякина Н. В. отмечает, что «поэма состоит из

¹⁵ Цуккерман В. А. пишет: «Убедительную мотивировку перехода из одной области в другую [в сложной двухчастной форме] одними лишь музыкальными средствами затруднительно <...>. Этим и объясняется употребление данной формы по преимуществу в тех сферах музыки, где она может получить поддержку внемузыкальных факторов. Наибольшее значение из них приобретает поэтическое слово, а в музыкально-сценических жанрах еще и драматическая ситуация» [299, с. 89].

двух относительно больших разделов и коды» [152, с. 39], то есть представляет собой, условно, сложную двухчастную форму.

Таблица 3. «Остров мертвых» (схема)

Экспозиция				
<i>Вступление</i>	<i>Тема Гп</i>	<i>Тема Сп</i>	<i>Тема Пп</i>	<i>Тема Зп</i>
4+4+4+2+2 т.	(8+13)+23+15+(8+12) т.	20 т.	(16+16+18)+17+16 т.	6+27+4+20 т.
Разработка				
<i>Largo</i>	<i>a tempo</i>	<i>Piu vivo</i>		
7 т.	Вариант темы Пп – 39 т.	42 т.		
Реприза				
<i>Тема Гп</i>				
Предыкт – 3 т. Тема Гп – 44 т.				
Кода				
<i>Largo</i>	<i>Tempo I</i>			
Мотив секвенции Dies Irae (23+18) т.	Соединение тем Гп и Пп (8+12)+30 т.			

В обоих приведенных примерах сонатное allegro, ставящее своей целью раскрытие «сюжета», приобретает новые черты, благодаря использованию приемов, характерных для сложной двухчастной формы. Подобный синтез отличает жанр симфонической поэмы, строение которой обусловлено образным содержанием. Асафьев Б. В. пишет: «Поэдность выступает как принцип нового строения музыкальных форм, даже как метод композиции. Но что важнее всего – как мост, связующий эмоциональный мир музыки с миром идей», давая далее образную характеристику этого жанра как «проекции личности в мир» [22, с. 259]. Тем самым, для воплощения смысловых и композиционных составляющих программных сочинений

Рахманинов выбрал наиболее подходящий жанр симфонической поэмы. Помимо этого, бóльшая творческая свобода, необходимая композитору для выражения замысла, характерна и для близких поэме жанров фантазии¹⁶, каприччио¹⁷ (соответственно «Утес» и «Каприччио на цыганские темы»).

«Каприччио на цыганские темы» представляет собой яркую, живописную картину разворачивающегося плясового действия¹⁸. Здесь выбор жанра – Каприччио, подразумевающего «рапсодичность», свободу в применении сложившихся форм, позволяют автору создать сложную композицию, где в рамках сонатной формы прослеживаются черты вариационной (см. Таблицу 4: темы Гп и Пп трактуются как Первая и Вторая темы вариационной формы, вместо темы Зп – производная от Пп, соответственно, выступающая как Третья тема, и Четвертая совпадает с началом разработки, причем развитие музыкального материала выстраивается на вариантах этой темы). Соединение всех структурных элементов, сложное сплетение тем в процессе вариационных преобразований создает многоплановое звуковое полотно, характерное для жанра каприччио.

Таблица 4. «Каприччио на цыганские темы» (схема)

Экспозиция					
<i>Allegro vivace</i>	<i>Lento lugubre.</i> <i>Alla marcia funebre</i>	<i>Un poco piu mosso</i>	<i>L'istesso tempo</i>	<i>Andante molto sostenuto</i>	<i>Piu mosso</i>

¹⁶ «Жанр Фантазии, инструментальной (изредка вокальной) музыки, индивидуальные черты которого выражаются в отклонении от обычных для своего времени норм построения, реже – в необычном образном наполнении традиционной композиционной схемы <...> Русские композиторы вводят Фантазию в сферу вокальной (М. И. Глинка «Венецианская ночь», «Ночной смотр») и симфонической музыки: в их творчестве сложилась специфическая оркестровая разновидность жанра – симфоническая фантазия (С. В. Рахманинов «Утес»; А. К. Глазунов «Лес», «Море» и др.)» [339].

¹⁷ «Жанр каприччио, инструментальная пьеса свободной формы, в блестящем виртуозном стиле. Для многих каприччио типична причудливая смена эпизодов, настроений» [358].

¹⁸ В частности, Жабинский К. А. отмечает: «сочинение С. Рахманинова исполнено драматической экспрессии <...>, динамичный финал ассоциировался <...> с бурной и неудержимо грозной плясовой стихией» [122, с. 73].

Гп	Пп	Вариация Пп	2 вариация Пп	3 вариаци я Пп	4 вариаци я Пп		
e-moll; 8 т.	28 т.	16 т.	cis-moll; 28 т.	15 т.	33 т.		
Разработка							
<i>Allegro ma non troppo</i>	<i>Un poco piu mosso</i>	<i>Piu vivo</i>	<i>Con moto</i>	<i>Allegro</i>	<i>Un poco piu mosso</i>	<i>Con moto</i>	<i>Allegro mosso</i>
Новая тема	Вариация Н/т	2 вариация Н/т	3 вариация Н/т	4 вариаци я Н/т	5 вариаци я Н/т	6 вариаци я Н/т	7 вариация Н/т – Кульмина ция
E-dur; 8 т.	8 т.	16 т.	8 т.	8 т.	8 т.	8 т.	8 т. <i>Piu vivo</i> – 2 т.
Реприза							
<i>Allegro scherzand o</i>	<i>Con moto</i>	<i>Allegro vivace</i>	<i>Agitato</i>				
Гп + Н/т (синтез)	Кульмина ция	Кульмина ция	Кульмина ция				
e-moll; 40 т.	20 т.	23 т.	20 т.				
Кода							
<i>Allegro impetuoso</i>	<i>Piu mosso</i>	<i>Presto</i>	<i>Grave</i>	<i>Prestissi mo</i>			
Кульмина ция	Кульмина ция	Кульмина ция					
E-dur; 8 т.	4 т.	9 т.	2 т.	E-dur; 15 т.			

В симфонической фантазии «Утес» композитор также использует синтезированную структуру, где свободно соединены черты сонатного allegro и вариационной формы (см. Таблицу 5). Три основные темы

выстраиваются как связанные между собой смысловые эпизоды, что позволяет Рахманинову вычленять из указанных тем фразы, мотивы, интонации, преобразовывать их, наполняя новыми смысловыми оттенками уже в разработочном разделе формы. Данное композиционное решение продиктовано не только следованием сюжетам двух литературных источников (стихотворение М. Ю. Лермонтова и рассказ А. П. Чехова «На пути»), но и намерением вскрыть их глубинный подтекст (особенно чеховского рассказа), подчеркиваемый Рахманиновым. В содержании произведений композитора выделим два взаимодополняющих смысловых пласта – человеческий (ситуация несостоявшейся любви) и природный (та же ситуация, но переданная с помощью «пейзажных» образов). Для раскрытия столь сложного образного содержания наиболее приемлемым становится избрание композитором жанра фантазии.

Таблица 5. «Утес» (схема)

Экспозиция				
1 тема	2 тема	3 тема		
Разработка				
<i>Moderato</i>		<i>Moderato</i>	<i>Piu vivo</i>	<i>Quasi presto</i>
2 тема	1 тема	2 тема	2 тема	3 тема
Реприза				
<i>Moderato</i>		<i>Meno mosso</i>		
2 тема	1 тема	2 и 3 темы		
Кода				
<i>Allegro con agitazione</i>	<i>Meno mosso</i>	<i>Allegro moderato</i>	<i>Moderato</i>	
1 тема	3 тема	1 тема	2 тема ↓ 3 тема ↓ 1 тема	

Таким образом, четыре программных сочинения показывают, что для Рахманинова характерно использование формы сонатного *allegro* как своего рода опорной конструкции, к которой, по мере представления и развития музыкального материала, добавляются черты других форм, необходимых ему для более полного воплощения художественного содержания произведений.

Образная сфера одночастных программных сочинений, определенная преимущественно их названиями, демонстрирует важную стилевую особенность композитора – художественную обобщенность раскрываемого «содержания». Автор принимает за основу образ литературного (а также живописного или фольклорно обозначенного) Героя, представляя слушателю его сквозь призму собственного видения. Например, тема Гп – образ Князя в симфонической поэме «Князь Ростислав». Рахманинов лишает его конкретности, создает его обобщенным, бесплотным, облекая в звуки восходящего увеличенного секстакорда и формируя особую фактуру фанфарного звучания (см. Пример 1). Такое сочетание противоположных элементов раскрывает образную суть поэмы, где фанфарность «прочитывается» как героика, утратившая связь с настоящим. Следующее в поэме за этим построение в партии медной группы инструментов с выдержанной тонической квинтой *d-a* – еще одна грань образа Князя, каким его представляет композитор – утрата связи с реальным миром¹⁹.

Пример 1

Симфоническая поэма «Князь Ростислав» – тема Гп



«Каприччио на цыганские темы» представляет собой колоритный образец воплощения любимого в национальном искусстве цыганского

¹⁹ Она близка противопоставлению второго контрастного элемента в сцене затмения в опере «Князь Игорь» А. П. Бородина.

фольклора сквозь призму видения русским человеком. Первая тема напоминает эпические образы, однако в ней закладывается пунктирный ритм, характерный в дальнейшем для плясовой темы. Вторая тема схожа с экспрессивными цыганскими напевами, несмотря на темповое обозначение «медленно, мрачно. В духе траурного шествия». Третья тема привносит в звучание характер страстного томления. Наконец, четвертая – темпераментного плясового характера.

Пример 2

«Каприччио на цыганские темы» – Первая тема

«Каприччио на цыганские темы» – Вторая тема

«Каприччио на цыганские темы» – Третья тема

Первая и третья темы симфонической фантазии «Утес» выражают «комплексный» образ: 1-я тема – с одной стороны, как образ мрачного утеса, а с другой – его человеческий аналог, передающий состояние одиночества, скорби. Здесь Герой – одновременно человек и скала, страдающий и непоколебимый одновременно. Облик 3-й темы близок элегическим страницам произведений композитора, и он воспринимается не просто как воплощение задумчивости Героя, горести по давней утрате чего-то важного. За этим стоит серьезный подтекст уже философского осмысления многих потерь и утрат. Вторую тему Рахманинов посвящает образу тучки, которая «по лазури весело играет». Вместе с тем, эта тема, на наш взгляд, служит воплощением обобщенного облика юношески ветреного, восторженного состояния.

Пример 3

Симфоническая фантазия «Утес» – Первая тема



Симфоническая фантазия «Утес» – Вторая тема



Симфоническая фантазия «Утес» – Третья тема



В симфонической поэме «Остров мертвых» представлена авторская позиция в отношении жизненного пути Героя и его дальнейшей судьбы после наступления Смерти. Ее образ Рахманинов выражает сквозь призму

обращения к средневековой секвенции *Dies Irae*, однако, не в виде цитаты, а индивидуализированной темы (см. Пример 4 – тема вступления), имеющей интонационное сходство со знаменитой секвенцией.

Пример 4

Симфоническая поэма «*Остров мертвых*» – Тема вступления (образ Смерти)

The image shows a musical score for the introduction of the symphonic poem 'The Island of the Dead' by Franz Liszt. The score is for piano and strings, starting with a tempo marking of 'Lento' and a time signature of 3/4. The piano part is marked 'Piano' and 'p'. The string parts are marked 'V.celli', 'Cl. basso.', and 'Fag.'. The score includes dynamic markings such as 'p', 'p sempre legato', and 'poco cresc.'. There are red circles highlighting specific notes in the piano and string parts, likely indicating the 'Dies Irae' intonation mentioned in the text.

Образ Героя в этом сочинении как бы «рассредоточивается», не выделяясь в ярко характеристичную тему. Мы ощущаем его присутствие в теме Гп, вместе с интонациями, характеризующими образ Смерти; в теме Пп, ненадолго вносящей светлый, умиротворенный контраст (как воспоминания о радостных моментах в жизни) в беспокойное, сумрачное настроение и т. д.

Пример 5

Симфоническая поэма «*Остров мертвых*» – Тема Гп (интонации *Dies Irae*)

The image shows a musical score for the Gp theme of the symphonic poem 'The Island of the Dead' by Franz Liszt. The score is for piano and strings, starting with a tempo marking of 'Lento' and a time signature of 3/4. The piano part is marked 'Piano' and 'p'. The string parts are marked 'V.celli', 'Cl. basso.', and 'Fag.'. The score includes dynamic markings such as 'p sempre legato poco cresc.', 'dim.', and 'p'. There are red circles highlighting specific notes in the piano and string parts, likely indicating the 'Dies Irae' intonation mentioned in the text.

Симфоническая поэма «*Остров мертвых*» – Тема Пп (интонации *Dies Irae*)



В своих программных сочинениях Рахманинов обращается к произведениям отечественных поэтов (за исключением картины А. Беклина), что позволяет композитору обозначить в музыке черты проявления национальной принадлежности. Например, образы богатыря, русалок²⁰ и Перуна, грома в «*Князе Ростиславе*» (т. е., своего рода обращение к фольклору – народным преданиям, былинам; религиозным представлениям); в «*Каприччио*»²¹ – Рахманинов органично сочетает цыганский фольклор с русским (на что обращают внимание В. Н. Брянцева, Ю. В. Келдыш в своих аналитических обзорах²²); в «*Утесе*» представлены три разных сферы чувств, косвенно сопоставленные с образами стихотворения Лермонтова и рассказа Чехова с их очевидной национальной окрашенностью.

²⁰ Тема воплощения образа русалок в русской музыке является достаточно частой: персонажи в «Русалке» А. С. Даргомыжского, в «Майской ночи» и «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, в «Ундине» П. И. Чайковского и С. С. Прокофьева и др. В каждом сочинении русалка имеет как типичные, так и отличительные черты. Рахманинов, как и его предшественники, привнес индивидуальные черты в трактовку образа русалки (подробнее см.: [71]).

²¹ «Оркестровая музыка XIX в. демонстрирует Каприччио как пьесу с ярко выраженной национальной окраской музыкального материала («Итальянское каприччио» П. И. Чайковского, «Испанское каприччио» Н. А. Римского-Корсакова, «Арабское каприччио» К. Сен-Санса и др.)» [358].

²² Брянцева В. Н.: «Первая тема, постепенно рождающаяся во вступительном разделе как бы из тяжкого раздумья, в эпизоде *Lento lugubre. Alia marcia funebre* оформляется как распетый в цыганской экспрессивной манере вариант русской плясовой песни «Во саду ли, в огороде»» [59, с. 205].

Келдыш Ю. В.: «В основе третьего раздела — оживленная плясовая тема типично русского склада, принадлежащая к группе русских городских народных песен, вошедших в репертуар цыганских хоров в XIX веке» [147, с. 136].

Мастерство Рахманинова проявляется в том, как он средствами выразительности выражает не только образы, чувства, вызывающие ассоциации с литературными источниками, но и обозначив характер реального русского человека. Благодаря этому, становится возможным понять особенности воплощения композитором *национальной идеи*.

«*Остров мертвых*» демонстрирует ту грань национального своеобразия, которая связана с религиозным мировосприятием человека. В этом отношении интересно одно из редких высказываний самого Рахманинова об этой симфонической поэме и, в частности, о теме первого эпизода второго раздела: «Она должна быть огромным контрастом по всему остальному, ее надо исполнять быстрее, более нервно и эмоциональнее: так как это место не связано с образом “картины”, оно в действительности своего рода дополнение к ней, и поэтому контраст чрезвычайно необходим. *Сначала – смерть, потом – жизнь*” [выделено мной. – *А. Ш.*]» [152, с. 40]. Возникает закономерная параллель с М. П. Мусоргским, отмеченная Свиридовым Г. В.. Анализируя вокальный цикл «Песни и пляски смерти», он писал: «Смерть у Мусоргского не зло и не добро. Она – стихия, как и жизнь. В ней нет никакого зла, напротив, она несет сон, покой, избавление от страданий. В ней отсутствует какой-либо социальный элемент, ребенок, пьяный мужичок, солдат или молодая девушка – все равны перед нею. Смерть – благо» [237, с. 103-104]. В каком-то смысле данное изречение созвучно христианской концепции трактовки образа смерти, которая является «желанным переходом» в иной, «настоящий» мир. Поэтому она не воспринимается композитором как нечто трагическое, фатальное, что было возможно в творчестве европейских композиторов-романтиков.

В программных одночастных сочинениях, относящихся преимущественно к раннему периоду творчества, формируются основные приемы работы с музыкальным материалом, которые в значительной степени будут проявляться в произведениях других жанров и других периодов; они

станут отличительными чертами симфонического стиля композитора. К ним мы относим следующие.

Основная особенность – экспонирование тем, определяющих круг образов сочинения. Они практически всегда предстают национально окрашенными и содержат в себе в свернутом виде приемы будущего развития. Основную роль в структуре тем играют мотивы²³. Темы в большинстве случаев складываются из отдельных мотивов, которые композитор преобразует в процессе развития и из которых сплетается ткань разработочных разделов. Композитор демонстрирует синтез разнообразных приемов сочетаний отдельных мотивов. Добавим и оркестровую ясность мышления Рахманинова, очевидную, когда работа с основными темами усиливается тембровой градацией звучания составляющих ее мотивов.

В пределах мотивов композитор вычленяет отдельные выразительные интонации, приобретающие особое смысловое и структурное наполнение; они на протяжении произведения «прорастают» в музыкальной ткани, привнося дополнительные оттенки во все ее компоненты²⁴. К таким может быть отнесена секундовая интонация; играющая основополагающую роль в музыке всех композиторов. Но у Рахманинова она приобретает особый художественный смысл и в тематизме и в разработке всех сочинений, выступая как своеобразный мелодикообразующий элемент («Утес», первая тема; «Остров мертвых», тема Гп)²⁵.

²³ По определению Бобровского В. П., «мотив – это мельчайшая часть мелодии, гармонического последования, которая обладает смысловой цельностью и может быть узнана среди множества других аналогичных построений. Мотив представляет и определенную конструктивную единицу. Как правило, мотив заключает в себе одну сильную долю и поэтому часто равен одному такту» [46].

²⁴ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. отмечают: «Если у венских классиков и ранних романтиков небольшой элемент мелодии лишь изредка приобретал самостоятельное образное значение (например, «тема судьбы» в 5-й симфонии Бетховена), то у Вагнера или Листа сравнительно короткий мотив уже довольно часто оказывается способным не только по своей выразительности, но в связи с этим также и конструктивно (синтаксически) несколько выделяться из общего контекста» [179, с. 227].

²⁵ Допустимо предположение, что для Рахманинова данная интонация важна еще и потому, что секундовый тип движения является отличительной чертой мелодики

Выделим используемый Рахманиновым волновой принцип выстраивания не только кульминационного движения, но и тематического (на менее масштабном уровне). При этом «волну» можно даже представлять в виде спиралевидного движения: «*Князь Ростислав*» тема главной партии, реприза – возвращение главной партии; «*Каприччио*» третья тема (вариант темы побочной партии /вторая тема побочной партии) и ее варианты, разработка и появление в ней четвертой темы с вариантами; «*Утес*» – разработочный и репризный разделы; «*Остров мертвых*» – окончание разработки и реприза. Такая мельчайшая работа с материалом, ведущая часто к его образному «перерождению», сродни психологически детально раскрываемым образам и ситуациям у Достоевского²⁶.

Устойчивым приемом работы композитора является вариативное развитие, которое затрагивается все уровни музыкальной выразительности (тембры, динамику, фактуру, гармонию, ритм).

Еще одной отличительной чертой формирующегося стиля композитора является применение приемов полифонии, особенно подголосочной (присущей, в некотором роде, народной песне и церковному строчному многоголосию, что обеспечивает их протяжность, широту мелодической линии, стремление к «продлению»). Подголосочная полифония выступает как одна из характеристик национальной традиции²⁷, а в музыке Рахманинова

национального знаменного распева, на интонации которого, возможно, подсознательно, опирался композитор.

²⁶ Бахтин М. М. пишет: «Достоевский – творец полифонического романа. Он создал существенно новый романский жанр. <...>. В его произведениях появляется герой, голос которого построен так, как строится голос самого автора в романе обычного типа. Слово героя о себе самом и о мире так же полномерно, как обычное авторское слово; оно не подчинено объективному образу героя как одна из его характеристик, но и не служит рупором авторского голоса. Ему принадлежит исключительная самостоятельность в структуре произведения, оно звучит как бы рядом с авторским словом и особым образом сочетается с ним и с полноценными же голосами других героев» [30, с. 149]. На наш взгляд, высказанные Бахтиным позиции в отношении Ф. М. Достоевского вполне могут быть спроецированы на творчество С. В. Рахманинова.

²⁷ Протопопов В. В.: «Классический этап русской полифонии связан с творчеством М. И. Глинки. Он объединил принципы народно-подголосочной, имитационной и контрастной полифонии. Это было результатом сознательных устремлений Глинки,

она становится неотъемлемой ее частью²⁸ («*Князь Ростислав*», первая тема; «*Утес*», вторая тема; «*Каприччио*», репризный раздел, появление первой и третьей тем; «*Остров мертвых*», разработка).

Выделим и характерную для Рахманинова красочность в выборе средств орнаментики – различных пассажей, фиоритур. Все это органично соединяет психологическую выразительность элементов и их красочно-образительное представление, в чем очевидно проявление влияния черт драматургии симфонизма П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова.

Непрограммные многочастные симфонические произведения
Рахманинова *Сюита для оркестра d-moll* (1891) и «*Симфонические танцы*» (1940), уже временем своего создания позволяют обозначить начало и конечный результат концепционной идеи композитора.

Обращение Рахманинова к жанру сюиты было связано с возрождением интереса к данному жанру в XIX веке, но уже для решения современных художественных задач. Для воплощения новых идей, с целью сделать музыкальную образность более «зримой», композиторы искали

учившегося у народных музыкантов и освоившего теорию современной ему полифонии. <...> Дальнейший этап в развитии русской фуги - подчинение ее симфоническим принципам (фуга в 1-й сюите П. И. Чайковского), монументальность общего замысла (фуги в ансамблях и кантатах С. И. Танеева, фортепианной фуги А. К. Глазунова) <...> Насыщение музыкальной ткани поющими голосами чрезвычайно характерно для произведений А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова – от малых форм романса и фортепианной пьесы до больших симфонических полотен» [210, с. 361].

²⁸ Георгиевская О. В. отмечает в связи с музыкой Рахманинова: «Во-первых, свободное проявление полифонии всех видов, обусловленное внутренней потребностью, логикой развития музыкального образа. Во-вторых, применение традиционных полифонических приемов развития на материале тематизма, имеющего ярко выраженный национальный характер» [87, с. 8].

«Традиционная полифоническая техника представлена у Рахманинова и на уровне отдельных приемов изложения, и на уровне формы. <...> широко используется имитация <...> часто с помощью имитационных приемов выписывается фоновый пласт фактуры (например, в симфонических партитурах). Нередко детали, нюансы выполнения полифонического приема, не совсем типичные для строгих рамок традиционной полифонии, связаны с особенностями того или иного типа фактуры <...> Полифонические явления в музыке Рахманинова, которые служат необходимой ступенью в формировании его фактурной полифонии: тема в фигурации; многоголосная фигурация; скрытый голос; скрытое многоголосье; взаимодействие явного и скрытого голосов» [Там же, с. 10].

соответствующие формы. В их числе оказалась и сюита²⁹, трактуемая иначе, чем «старинная», и в некотором отношении связанная с сюитой как последовательностью относительно самостоятельных, программных эпизодов, идущих от жанра сюиты из оперы и проч.

Ручьевская Е. А. выделяет драматургическую особенность сюиты как циклической формы, отмеченную в нашей статье о Сюите d-moll³⁰: «Сюитный цикл <...>, по природе своей основанный на слабых связях, цикл вероятностный, тяготеет в XIX-XX веках то к детерминированности сонатно-симфонического (например, “Шехеразада” Н. А. Римского-Корсакова, Третья сюита П. И. Чайковского), то к вероятностной свободе. Само разнообразие типов сюит – одножанровые, многожанровые, составленные из фрагментов других произведений (опер, балетов, музыки к драматическим спектаклям, кинофильмам и так далее) – говорит о неограниченных возможностях комбинаций. Проблема цикла как формы решается посредством интонационных и – часто – тематических связей и функционально выраженным обрамлением. Возможность начать цикл и возможность быть его концом – вот что типично для обрамляющих частей. Как и во всяком цикле, произвольная перестановка или изъятие частей и в сюите все же означает изменение драматургии, более или менее существенное в зависимости от конкретного художественного решения» [234, с. 481]. Данные наблюдения в определенной мере применимы и к рассматриваемой Сюите Рахманинова.

Сюита для оркестра является ранним примером поиска композитором той симфонической формы выражения его идеи, которую затем он воплотил

²⁹ Крауклис Г. В. в работе «О некоторых особенностях трактовки формы в программно-симфонических произведениях XIX века» отмечал, что «<...> более многоплановое содержание, отражающее какой-либо сюжет или личные впечатления в виде целой серии картин и образов, относительно самостоятельных, не вступающих друг с другом в сложное взаимодействие, легко воплощается в форму симфонического цикла (“Итальянская симфония” Мендельсона) или же в форму сюиты (таковы многие сюиты из эпизодов театральной музыки Ф. Мендельсона, Ж. Бизе, Э. Грига, такова концертная “Алжирская сюита” К. Сен-Санса)» [153, с. 213].

³⁰ См.: [314].

в своих симфониях и «Симфонических танцах», в программных опусах. Здесь ощущается влияние В. А. Моцарта и Й. Гайдна, когда образ Героя дается в обобщенном виде³¹. Цикл демонстрирует контрастное сопоставление частей, обозначенных в нашей статье о Сюите d-moll³²: сонатное allegro, траурная медленная, жанрово-танцевальная (Менуэт) и радостный, воодушевленный финал.

Обозначим характеристики данной сюиты (представленные в нашей статье о Сюите d-moll³³), которые станут особенностями стиля и в других его симфонических произведениях:

1. характерные особенности строения Сюиты как цикла. Они выражены в наличии:

- относительно самостоятельных ярко-контрастных частей, объединенных общим художественным замыслом (в которых контраст достигается путем тонального, тематического, динамического, фактурного противопоставления);
- условной комбинаций танцевальных и характерных пьес (Аллеманда→сонатное allegro; Сарабанда→Lento; Менуэт→Menuetto; Жига→allegro), образующих цикл, приближающийся к сонатно-симфоническому;

2. ведущие приемы музыкальной выразительности:

- идея роста и становления (черта, характерная для жанра симфонии), здесь представленная только в общих чертах, но послужившая в дальнейшем отправной точкой для создания трех симфоний композитора;

³¹ Й. Гайдн: симфонии № 45, 94, 100, 104. В. А. Моцарт: симфонии № 34, 35, 36. Ливанова Т. Н., говоря, в частности, о симфониях Гайдна, отмечает: «Достигая обобщающего значения, симфония Гайдна сохраняет полноценную жизненность и яркость музыкального языка <...> Симфоническая музыка Гайдна одновременно и проста, поднимаясь от земли, от жизненных образов, и возвышенна, поскольку воплощает и развивает эти образы в большой, обобщающей концепции [Выделено мной. – А. III.]» [164, с. 350-351].

³² См.: [314].

³³ См.: [314].

- интонационная работа композитора (произрастание мотива из I части в других на протяжении цикла, его изменение в соответствии с окружающей его атмосферой каждой конкретной части → трансформация начального смыслового наполнения избранного мотива);
- секундовость как мелодикообразующий элемент музыкальной ткани (впоследствии важный элемент музыкального языка симфоний композитора, вычлняющийся из лейтмотива и вплетающийся в оркестровую ткань на протяжении всего цикла). В Примере 6 показано сравнение темы Trio Менуэта, и темы Гп финала сюиты, в результате чего становится очевидным, что они выросли из начала сюиты (благодаря секундовым мотивам и выстраивания вокруг них развития музыкального материала), получив яркое продолжение.

Пример 6

Сюита для оркестра – Основная тема III части

Menuetto



Сюита для оркестра – Trio III части

Trio



Сюита для оркестра – Тема Гп финала цикла

Allegro



Как указано в нашей статье «Сюита для оркестра d-moll С. В. Рахманинова. Начало пути»³⁴ вышеперечисленные черты в полной мере будут представлены в трех симфониях композитора и в других его

³⁴ См.: [314].

симфонических опусах, опирающихся на обозначенные нами истоки русской культуры, способы и методы работы с музыкальным материалом сочинения; особенности тематизма и его развитие на протяжении всего произведения (появление – развитие – кульминационная вершина – подведение итогов развития), фактурная работа и ее связь с развитием интонационного материала. Впервые же столь отчетливо они обозначаются в Сюите 1891 года.

«*Симфонические танцы*³⁵». Три элемента (фольклорная, светская и церковно-певческая традиции), образующие *национальную идею* творчества Рахманинова и выделенные нами ранее, наиболее яркое воплощение получают в последнем его сочинении – «*Симфонических танцах*». Некоторыми исследователями этот цикл рассматривается как своеобразный итог симфонического творчества Рахманинова. Брянцева В. Н. пишет: «финал “Симфонических танцев” подобен мощно динамизированному свободному варианту финала Первой симфонии. <...> поразительный для двадцатидвухлетнего композитора смелый и дальновидный опыт Первой симфонии во многом был использован в “Симфонических танцах” – в сущности, *своеобразной Четвертой симфонии* Рахманинова [выделено мной. – А. Ш.]» [59, с. 592-593]. По ее наблюдениям, «к действительному мотивному насыщению скерцозного потока во II и IV частях ор. 13 восходит новаторский метод интенсивного образно-интонационного становления, обобщающего тематизма в крайних частях ор. 45» [59, с. 592-593].

Рассмотрение «*Симфонических танцев*» в контексте образного содержания книги «Откровение» святого Иоанна Богослова и параллелей с историей России представлено в статье В. Н. Грачева [97]. Впервые такой ракурс был предложен Ю. В. Поздняковой [205], причем в обширном художественном контексте (связи и ассоциации этого цикла с литературой, театром, изобразительным искусством).

³⁵ Этот жанр, в частности, представлен, в творчестве Э. Грига: Четыре симфонических танца, ор. 64 были написаны норвежским композитором около 1896 г. и опубликованы в 1897 г.

«Симфонические танцы» состоят из трех картин, в которых в обобщенном виде представлены автобиографичность (композитор обращается к аллюзиям и автоцитатам³⁶ из своих сочинений, представленных в преобразованном, но сохраняющем узнаваемость виде) и заложен определенный идейный замысел (первоначальная идея состояла в том, чтобы дать программные названия частям: «День», «Сумерки» и «Полночь», однако позже была оставлена и переведена в более философский вектор, выражающий общее направление смысла сочинения – «день, сумерки и полночь человеческой жизни» [59, с. 580].

При формулировании программных позиций Рахманинов, возможно непроизвольно, раскрывает идеи, щедро представленные в русской поэзии периода его жизни в России: «Полночь и свет» (1900) К. Бальмонта, «Сумерки» («Все – точно в полусне...») (1900) И. Бунина, «Ты — божий день...» (1902) А. Блока и др. В результате «Симфонические танцы» образуют нечто в роде арки между *Первой симфонией* (в которой композитор обозначил направление своего творческого пути) и последним произведением³⁷, связав, в сущности, две линии жизни человека: реальную, светскую (в музыкальном отношении включающую профессиональную и фольклорную стороны) и духовную (связанную с религиозным мироощущением).

Грачев В. Н. отмечает: «Замысел Рахманинова был, по-видимому, всеобъемлющим. Он в симфонической форме воплотил в них образы “Апокалипсиса”, “Dies irae”, судьбу гибнущего мира и роль России в Последние времена. Кроме того, Рахманинов отразил в них свои собственные переживания и, подобные пророческим, видения» [332].

³⁶ Ляхович А. В. выделяет: «Цитата лейттемы Первой симфонии в коде первой части “Симфонических танцев”, а также аллюзия второй темы финала Первой симфонии в коде финала “Симфонических танцев” <...> Аллюзия Прелюдии Des-dur op. 32 в среднем эпизоде финала “Симфонических танцев” <...> Многократное повторение лейтмотива Прелюдии cis-moll op. 3 в среднем эпизоде финала “Симфонических танцев”» [177, с. 80-81].

³⁷ Брянцева В. Н. пишет: «опыт Первой симфонии во многом был использован и в “Симфонических танцах”» [59, с. 592-593].

Лирическая сфера цикла представлена двумя темами в первой части и вальсовой темой во второй.

Пример 7

«Симфонические танцы» – Мелодия второй темы I части



Пример 8

«Симфонические танцы» – Мелодия вальсовой темы II части



Драматическая сфера – господством образов «внешнего мира». Так, первая тема I части несет в себе признаки жанра марша и токкаты

Пример 9

«Симфонические танцы» – Первая тема I части



Образный строй сочинения обозначен особым лейттематическим комплексом, состоящим, как отмечалось, из автоцитат и аллюзий. В частности, в коде первой части – аллюзией лейттемы и первой темы I части *Первой симфонии*; во вступлении ко II части – ритмически, ладо-гармонически и фактурно заостренной аллюзией монодической лейттемы *Третьей симфонии*; в коде финала – аллюзиями на строки из №9 «*Всенощного бдения*» (в основу которого положено знаменное песнопение); наконец, в завершении коды финала – «фигурой Креста», этой неотъемлемой частью практически всех лейттем в симфонических циклах Рахманинова³⁸.

Отмеченное не раз учеными следование традициям Чайковского у Рахманинова получает индивидуальное преломление. Рахманиновский образ Героя не склонен к «полному преклонению перед судьбой». Наоборот: он наделен большой энергией духовного сопротивления. Самое убедительное свидетельство тому – смысл финала «*Симфонических танцев*». Обозначенное триединство трех истоков русской культуры, к которым обращается композитор, являются еще одним доказательством его *национальной идеи*, претворенной в симфониях, о «новых путях» в музыке, связанных, непосредственно, с национальными «корнями», религией и облеченной в профессиональную форму музыкального сочинения

Следующий блок произведений Рахманинова связан с его *симфониями, в том числе и «Юношеской»*. Отметим характерные особенности данных циклов:

1. Сохранение традиционного четырехчастного строения, которое имеет сходство со структурно-семантическим инвариантом жанра, сформулированным Арановским М. Г. В общих чертах характеристика этой жанровой модели сводится к следующему. Симфонический цикл³⁹ есть

³⁸ Напомним о важном значении темы креста у Ф. М. Достоевского (см.: [286]).

³⁹ Арановский М. Г. утверждает, что образная функция сонатной формы – воссоздание музыкально-выразительными средствами процесса эмоциональных изменений, так или иначе вызванных ситуацией противостояния, что сближает логику

концепция Человека, представленного в четырех основных аспектах своего бытия – *Homo agens* (Человек деятельный), *Homo sapiens* (Человек мыслящий), *Homo ludens* (Человек играющий) и *Homo communis* (Человек общественный).

В свете данной жанровой модели функции частей *Первой симфонии* Рахманинова можно охарактеризовать следующим образом:

I часть – введение в «проблематику», характеристика Героя симфонии (темы Гп и Пп – предстают как две грани образа – действенная, активная, «разумная» и лирическая, внутренняя, чувственная). II часть – характеристика «внешнего» мира (того, с чем вынужден сталкиваться Герой симфонии). III часть – характеристика «внутреннего» мира Героя. IV часть – осмысление и обобщение событий предшествующих частей.

Структура *Второй симфонии* формируется таким образом, что каждая часть представляет собой некую ситуацию/событие, в которую попадает Герой, и, проходя через него, обретает новое качество изначального «Я». I часть – введение в действие, показ Героя, его соприкосновение с окружающим миром (обозначающее импульс к противостоянию в следующей части). II часть в жанре Скерцо – противопоставление Героя «внешнему миру»⁴⁰, их столкновение. III часть – развернутая характеристика лирической грани

сонатной формы с логикой драматического действия (завязка конфликта – развитие – кульминация – развязка) (См.: [15, с. 20-21]).

⁴⁰ Отметим, что характеристикой «внешнего мира» служат следующие темы симфоний С. В. Рахманинова: *Первая симфония* – основная тема, тема среднего раздела формы Скерцо, в финале связка-переход между эпизодом и репризой, и предыкт к репризе; *Вторая симфония* – основная тема и средний раздел формы Скерцо; *Третья симфония* – композиционная особенность выявляет «устранение» Скерцо в качестве самостоятельной части и «расползание» скерцозности по всем частям цикла: в фугатном разделе разработки I части; в середине сложной трехчастной формы медленной части; в эпизоде («разработке») финала. Игровое начало внедряется во внутренний мир Героя (выражением которого обычно является музыка медленных частей симфонических циклов, а также Пп, в ряде случаев), вернее – становится объектом «рефлексии» Героя изнутри, не выступая в роли натиска внешней отрицательной силы. Негативное игровое начало в медленной части Третьей симфонии представлено сцеплением двух маршей-скерцо.

Героя, воспевание чувства любви⁴¹ (воплощение светского истока – романсовости). И, наконец, IV часть – Герой вновь сталкивается с «внешним миром», но уже на ином уровне. Пройдя через некие события в Скерцо и Adagio, он преобразуется, приобретает новое качество «себя» (как, например, Чацкий А. С. Грибоедова, или Онегин А. С. Пушкина – в начале и конце их произведений читателю представлена одна и та же ситуация, но оба героя в них – уже преобразившиеся).

Особенностью *Третьей симфонии* является «сжатая» структура цикла, состоящая из трех частей⁴². В I части в характеристике Героя (тема Гп), помимо близости с лейттемой, обращает на себя внимание и, в некоторой степени, родственность теме Пп (лирическая грань образа) песенной составляющей (с последующим «романсовым разворотом»). Еще одной отличительной особенностью в симфонии является «устранение» Скерцо в качестве самостоятельной части и проникновение скерцозности во все части цикла⁴³. Таким образом, II часть соединяет в себе характеристику «внутреннего мира» Героя (связанную с лирической сферой чувств – воспоминания о Родине) и скерцозный эпизод (внедряющийся во внутренний мир Героя, становясь объектом его «рефлексии»). В III части вновь происходит столкновение с «внешним миром», оканчивающееся преодолением имеющейся «негативной» направленности.

Выделим «*Юношескую*» симфонию, в которой в определенной мере заложены позиции последующих сочинений в этом жанре⁴⁴. Художественное

⁴¹ Медушевский В. В. сравнивает основную тему этой части с молитвой: «Бесконечная мелодия кларнета в медленной части Второй симфонии есть не что иное как исихастская безмолвная молитва, херувимского характера. Какое богатство великих тайн Божиих носил в своей душе Рахманинов, тая их в молчанье уст и открывая только в музыке!» [182, с. 352].

⁴² Как отмечает Брянцева В. Н.: «Образная драматургия Третьей симфонии опирается на типологию классического сонатного и, одновременно, концертного цикла (три части с большим скерцозным эпизодом в средней, медленной)» [59, с. 561].

⁴³ Фугатный раздел разработки I части; середина сложной трехчастной формы медленной части; эпизод («разработка») финала.

⁴⁴ Как указано в нашей статье «"Неоконченная" симфония С. В. Рахманинова»: «Обращение композитора к работе над симфонией было связано, помимо прочего, с

и структурное решение единственно сохранившейся части этого произведения, с ее опорой на тему Гп дает основания усматривать здесь, наряду с формой сонатного *allegro*, очевидные признаки формы второго плана, что в совокупности позволяет говорить о чертах поэмности⁴⁵. Тема Гп, формирующаяся еще во вступлении (см. Пример 10) и ставшая неотъемлемой частью последующего музыкального развития, оказывается его скрепляющим элементом.

Пример 10

«Юношеская» симфония – Тема вступления I части

«Юношеская» симфония – Тема Гп I части

Вместе с тем, использование данной темы в разные композиционные моменты демонстрирует ее «исчерпанность», что не предполагает продолжения симфонического цикла. *«Юношеская» симфония* Рахманинова,

желанием овладеть не только «свободной», но также самой драматургически сложной музыкальной формой, где сопрягаются не просто разные темы, но разные образные пласты, которые необходимо разрабатывать и устремлять их в последующие части-действия» (см.: [308, с. 90]).

⁴⁵ Ранее было отмечено, что поэмность в творчестве С. В. Рахманинова проявляется как один из драматургических принципов. Указанное Никитиной Г. М. такое ее качество, как: «*принцип непрерывного развития, базирующегося на единстве основных интонационно-тематических элементов* [выделено мной. – А. Ш.]» подтверждает правомерность данного высказывания (касательно поэмности), применительно к *«Юношеской» симфонии*.

несомненно, является неотъемлемой частью творческого наследия композитора, позволяющей предположить иное решение жанра – как симфонии-поэмы, то есть заключающей в себе прообразы двух основных симфонических жанров.

2. Особым качеством музыки Рахманинова (особенно в трех его симфониях) выступает «духовность», о которой уже неоднократно ранее упоминалось⁴⁶.

Обратившись в *Первой симфонии* к мелодике знаменного распева, композитор обозначил «духовность» как ведущее начало⁴⁷. Поэтому образно-содержательный план симфонии можно интерпретировать как утверждение православного понимания смысла человеческой жизни: преодоление бренности земного бытия оказывается возможным лишь крестным путем (т. е. «буквальная духовность»).

Во *Второй симфонии* темы Гп и Пп с одной стороны, несущих в себе характеристики действенной и лирической граней образа Героя (т. е. непосредственно связанных со светской традицией бытования жанра симфонии), с другой – являются производными от лейттемы (относящейся к религиозной сфере, что традиционно для Рахманинова проявляется в интонационной близости темы одной из попевок знаменного распева⁴⁸). Тем самым композитор уже вначале обозначает соединение светского и

⁴⁶ Данная точка зрения рассматривается в нашей статье «Симфонии С. В. Рахманинова: духовное триединство как характерная черта стиля», см.: [312].

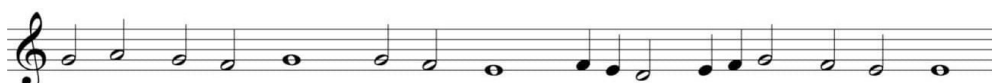
⁴⁷ В этом отношении интересна формулировка программы I части Пятой симфонии П. И. Чайковского, обозначенная им в черновиках. Биограф композитора пишет: «В мае 1888 года Петр Ильич принялся за работу над новой [Пятой] симфонией, <...> Тогда же в записной книжке среди нотных набросков он сформулировал программу первой части: “Allegro <...> Не броситься ли в объятия *веры*???”» [329].

⁴⁸

Тема вступления I части *Второй симфонии*



Попевка «наметка»



церковного истоков, что в свою очередь выводит на следующий смысловой уровень, а именно – обращение к внутреннему миру Героя, к душе и духу. Здесь «душа» выступает как представитель определенной личности (в данном случае Герой может быть трактован как фигура самого композитора), а «дух» – неотъемлемая часть человека, отображающая его духовность.

В *Третьей симфонии* духовность заложена в ее скрытых смыслах⁴⁹. Как и во *Второй симфонии* здесь представлено единство двух компонентов, составляющих внутреннее мироощущение композитора, Но теперь оно намеренно отстранено, подается словно сквозь призму воспоминаний, что лишает все высказывание активного действенного характера (в противоположность *Второй симфонии*), и уводит звучание в сферу событий, по-иному ощущаемых теперь автором. Далее (см. Примеры 11, 12) представлено соотношение темы вступления (она же лейттема) *Третьей симфонии* с мелодией попевки знаменного распева «Колчанец» и варианты лейттемы на протяжении цикла, показывающие разные стороны воспоминаний композитора – как отдаленное просветленное, как воспоминание в последний миг жизни.

Пример 11

Тема вступления I части *Третьей симфонии*



Попевка «колчанец»



Пример 12

Тема вступления I части *Третьей симфонии*



⁴⁹ Подробнее см. об этом далее.

Вступление ко II части *Третьей симфонии* (как отдаленное просветленное воспоминание)



Последние такты коды II части *Третьей симфонии* (как последние удары сердца)



Подобной трактовке (выдвижение «духовности» как ведущей смысловой линии, ее проведение сквозь призму человеческих чувств и эмоций, наконец, сосуществование «на равных» «духовного» и чувственного уровней внутреннего мира человека) соответствуют творческие этапы, отмеченные созданием симфоний: 1891, «первые шаги» в поиске «нового пути в музыке»; 1895, формирование стиля композитора; 1907, когда композитор находился в стадии активной исполнительской и композиторской деятельности; 1937, прошлое становится предметом воспоминаний и переосмыслений.

Исходя из этого, отмечаем, что симфонии могут служить некими опорами и «точкой отсчета» при рассмотрении других жанров в творчестве композитора, поскольку в них, так или иначе, проявляются различные оттенки данных трех линий воплощения духовности, писанных ранее. Это, по сути, является неотъемлемым качеством музыки Рахманинова, и, помимо прочего, позволяет использовать при ее художественном описании такие характеристики, как «русская, национальная».

3. Симфонии композитора являются ярким примером интонационного сплава фольклорной, ариозно-романсовой и церковной

(опора на знаменный распев) лексики, охватывающей практически все сферы русского мелоса⁵⁰. Если фольклорный и ариозно-романсовый аспекты сравнительно подробно обозначены в современной научной литературе, то первый компонент – церковные песнопения и особенности их претворения рассмотрены меньше. Для наглядности обратимся к темам Пп симфоний (см. Примеры 13, 14, 15, 16), в которых прослеживаются следующие аспекты, характерные (в профессиональной музыке) для русского мелоса: цыганский романс, оперные арии и романсы, русские песенные напевы.

Пример 13

Тема Пп из I части *Первой симфонии*, жанровый исток – цыганский романс



Пример 14

Напевная, вальсообразная мелодия Темы Пп из I части *Второй симфонии*



⁵⁰ Достоинством **Второй симфонии** исследователи считают глубинную связь с классической традицией русского национального симфонизма, как в плане драматургии (преемственность по отношению к лирико-драматической концепции Чайковского), так и в плане *интонационном* (вокальная природа тематизма и «хоровая» фактура). (Асафьев Б. В. [26]; Брянцева В. Н. [5]; Келдыш Ю. В. [147]; Назайкинский Е. В. [194]; Сарафанникова Н. В. [238]).

Асафьев Б. В. обосновывает свое суждение о **Третьей симфонии** такой характерной особенностью интонационной драматургии этого произведения, как введение народно-песенных оборотов и «кратких попевок из старинной культовой мелодии – “зачинов гласа”, вместе с тем – вытекающими отсюда приемами развития: “опевание” неподвижной мелодической точки, прихотливые образы звонов и перезвонов и, наконец, орнаментальная напевная звукопись» [26, с. 303], которые встречаются почти во всех произведениях Рахманинова.

В «*Симфонических танцах*», по мнению Брянцевой В. Н., воплощен «новаторский метод интенсивного образно-интонационного становления, обобщающего тематизма в крайних частях ор. 45», восходящий «к действенному мотивному насыщению скерцозного потока во II и IV частях ор. 13» [59, с. 592-593].

Пример 15

Тема Пп из финала *Второй симфонии* (по характеру напоминает оперные арии и романсы гимнического склада)

Пример 16

Тема Пп из I части *Третьей симфонии* (истоким служат русские свадебные напевы)

4. Герой симфоний представлен двумя гранями: лирической и действенно-драматической. Последняя, обращенная вовне (к «внешнему миру»), воплощается, как известно, прежде всего, в темах главных партий.

Принимая во внимание то обстоятельство, что темы главных партий производны от вступительных лейттем, можно заключить, что Герой рахманиновских симфоний иной по сравнению, например, с Героем симфоний П. И. Чайковского (тонко чувствующим, одиноким, противостоящим не только толпе, но и всему «земному», не находящим родственной души в этом мире, т.е. типично романтическим героем,

мечущимся между грубой реальностью и недостижимым идеалом). Поскольку лейттемы опираются на мелодику знаменного распева (духовная функция которого – единение в молитвенном обращении), то темы главных партий, «продолжающие» этот «настрой», не отделяют Героя от народа («Я-Мы»). Иными словами, это делает Героя неотъемлемой частью «соборной личности» народа, характеризуемой церковно-молитвенными и народно-песенными интонациями, зачастую их органичным сочетанием. Тем самым почва для конфликта между «Я» и «Мы» (социумом в его духовном аспекте) исчезает.

Отметим, что не все темы главных партий можно отнести к характеристике действенного начала рахманиновского Героя (например, основная тема I части *«Симфонических танцев»* демонстративно лишена качеств, которые указывали бы на ее связь с личностной индивидуальностью). С одной стороны, темы главных партий примыкают к «соборной», выражающей дух народа, лейттеме, с другой – к темам скерцозно-маршевой сферы образов, сферы социума, «внешнего мира»⁵¹. Такого рода интонационные сближения тем Ното агенса и тем «внешнего мира» свидетельствуют о вовлеченности Героя (или причастности, по меньшей мере) в поток реальной жизни, образы которой обычно сосредоточиваются в финалах симфонических циклов.

Рахманинов в трактовке образов «внешнего мира» как мира зачастую агрессивной духовной пустоты («злые» скерцо, марши, танцы в быстрых темпах) во многом следует за Чайковским. Но, в отличие от него, Герой рахманиновских симфоний не склонен к «полному преклонению перед судьбой»⁵². Наоборот: он наделен большой энергией «духовного сопротивления», источник которой – та вера, надежда и любовь, что

⁵¹ Например, основная тема Скерцо *Первой, Второй симфоний*; тема среднего раздела III части *Первой симфонии*; два марша-скерцо во II части *Третьей симфонии*.

⁵² П. И. Чайковский, во время работы над Пятой симфонией, о содержании I части пишет следующее: «Полнейшее преклонение перед судьбой, или, что-то же, перед неисповедимым предначертанием провидения» [329].

объединят его со своим народом. Самое убедительное свидетельство тому – смысл финала «*Симфонических танцев*», источник которой, на наш взгляд, в обозначенном триединстве, наполняющим внутренний мир Героя, способным к преодолению трудностей.

5. В трех симфониях достигает вершины своего развития такой характерный для Рахманинова прием, как произрастание мотива из лейттемы во вступлении I части в других частях на протяжении цикла, его изменение в соответствии с окружающей его атмосферой каждой конкретной части, и вытекающая отсюда трансформация начального смыслового наполнения ключевого мотива⁵³. Для наглядности обратимся к лейттеме и ее вариантам *Второй симфонии* (см. Пример 17), где начальный образ (связанный с мелодикой знаменного распева) раскрывает следующие грани: аскетично-хоральный, экстатично-гимнический, «возвышенно-неземной», подобно жанру «хорал».

Пример 17

Вступление из I части *Второй симфонии* – Лейттема



аскетично-хоральный вариант лейттемы в коде II части *Второй симфонии*

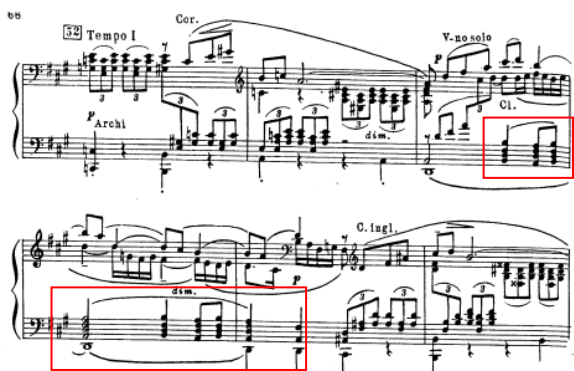


экстатично-гимнический вариант лейттемы перед генеральной кульминацией в III части *Второй симфонии*

⁵³ Уже отмечалось, что нередко в симфонических произведениях Рахманинова первая тема как носитель основного образа определяет особенности (в первую очередь интонационные) последующих тем сочинения, вследствие чего контраст между ними [темами] становится производным (например, в «Каприччио на цыганские темы» вторая, третья и четвертая темы производны от первой, они раскрывают разные грани этого начального облика). В результате среди элементов, скрепляющих цикл, можно выделить интонационно-тематическое родство частей (чаще всего, это обусловлено сходством интонаций (секундовой или терцовой) в основных темах).



возвышенно-«неземной» вариант лейттемы в репризе III части *Второй симфонии*



«хорал» – реприза темы Пп в финале *Второй симфонии*



Концерты для фортепиано с оркестром, во многих отношениях, как отмечалось, раскрывают именно симфоническое мышление Рахманинова, что правомерно позволяет видеть в них блестящие образцы «симфонических» опусов⁵⁴. Отметим характерные стилевые черты:

- Выбор композитором для раскрытия образного строя наиболее соответствующих композиций (применяя зачастую, в том числе,

⁵⁴ Рассмотрение симфонического мышления композитора на примере Концерта для фортепиано с оркестром №3 С. В. Рахманинова представлено в нашей статье, см.: [315].

неквдратные структуры в основных темах сочинений) – внешне Рахманинов использует традиционные формы, но в результате процесса развития образа Героя преобразовывает их.

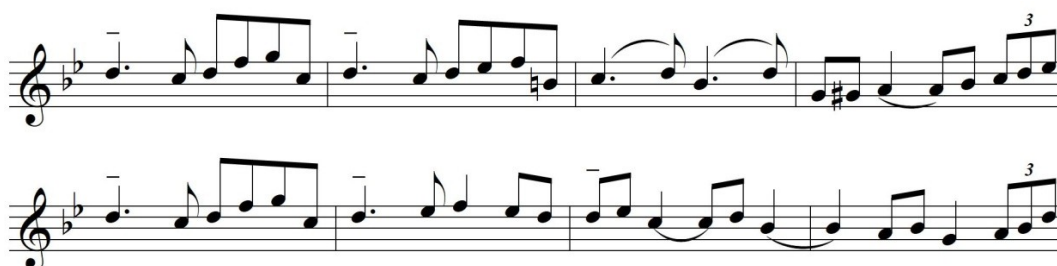
- Развитие музыкального материала разворачивается на основе одной темы (как правило, темы Гп). Например, тема Пп I части *Концерта № 3 для фортепиано с оркестром* производна от темы Гп I части (см. Пример 18).

Пример 18

Концерт № 3 – Тема Гп из I части



Концерт № 3 – Тема Пп I части (производная от темы Гп)



- *Тема Сп* достаточно продолжительна по масштабам, она выстраивается на материале темы главной партии, имеет развивающий характер, схожий с приемами разработочных разделов сонатной формы. Это свойство музыки Рахманинова служит еще одним примером проявления симфонизма как метода музыкального мышления (здесь трактуемого как «раскрытие художественного замысла с помощью последовательного, целеустремленного и непрерывного музыкального развития»⁵⁵).

- Развитие *темы Пп* зачастую приближается по своему характеру к импровизационным разделам. Эту особенность можно трактовать как метод,

⁵⁵ Определения понятия симфонизм, данное Асафьевым Б. В., см.: [23, с. 97]; [24, с. 64].

которым осуществляется разнообразное воплощение принципов диалога: от острой конфликтности до полного единства

- Для Рахманинова драматургическое развитие идеи сочинения видится, как правило, в рамках четырехчастной структуры, это является в определенной мере отражением симфоничности его мышления. Однако жанр концерта традиционно предполагает наличие трех частей. В результате, на примере *II части Концерта № 3 для фортепиано с оркестром, d-moll* мы наблюдаем совмещение черт медленной части (благодаря основной теме хорального склада с элегическими романсовыми интонациями, вызывающими ассоциации определенного рода, Adagio) и скерцо (название части – Intermezzo, ее вариационное развитие, включающее импровизационные элементы, Alla breve). Помимо этого, композитор вводит скерцозный эпизод в финальную часть цикла вместо разработки.

Возможно, такая структура позволяет наиболее полно продемонстрировать процесс развития идеи (музыкальной темы как ее носителя): экспонирование – движение, соприкосновение с противоположным, взаимодействие, либо борьба, и, наконец, – итог этого пути (поскольку зачастую репризы у Рахманинова бывают динамизированными, в результате мы наблюдаем значительное обновление облика начальной темы). Напомним, что трехчастность как важнейший прием «сжатия» симфонического цикла, мы наблюдаем в *Третьей симфонии* композитора.

- Специфичность музыкального языка Рахманинова особым образом проявляется в лирических частях его концертов, поскольку она связана с отображением внутреннего мира автора. Например, в *основной теме II части Концерта № 2 для фортепиано с оркестром c-moll* (см. Пример 19), благодаря плавным нисходящим секвенциям, использованию тонического органного пункта, стремлению к выдержанности звуков (где за

счет продления длительностей выделяется сильная доля такта), образуется ощущение парения, застылости, присущее лирическим эпизодам в целом⁵⁶.

Пример 19

Концерт № 2 – Основная тема II части



- Однако постоянная смена гармонических красок, «вклинивание» акцента на относительно слабую долю такта, хроматические проходящие звуки обозначают внутреннее наличие импульсивности, порывистости, очерчивают присутствие живого человека, а не абстрактный образ⁵⁷.

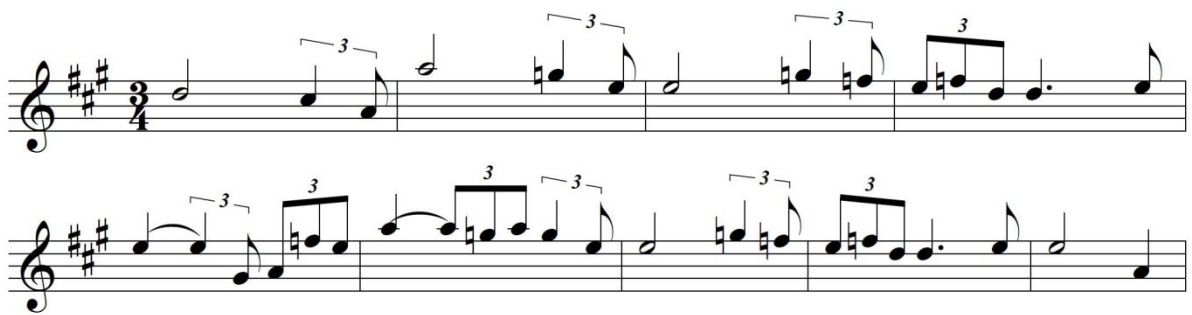
Во II части Концерта № 3 для фортепиано с оркестром *d-moll*, основная тема схожа с песенным напевом широкого дыхания (см. Пример 20). Развитие этого образа выстраивается как лирическое высказывание автора (возникают ассоциации с романсовым звучанием, а именно – с элегией), наполненное энергией эмоционального фона чувствований.

Пример 20

Концерт № 3 – Основная тема II части

⁵⁶ Основная тема II части имеет сходство с темой Пп из I части (тем самым композитор подчеркивает не только связь между частями, но и выделяет значимость лирической образности в цикле). Здесь мелодическая линия выстраивается таким образом, что она выступает «на равных» с энергичной, стремительной I части.

⁵⁷ Такое противопоставление внешнего и внутреннего облика главных партий является характерной чертой лирических страниц (и не только) сочинений композитора, поскольку они становятся отражением его внутреннего мира, в которых на первое место выдвигаются эмоции, а не красота образующихся созвучий.



В ходе развития возникают: образ юношеской восторженности (ц. 30, выраженный при помощи аккордовых вертикалей, *ff*, стремительного, волнообразного движения в каждом такте); возвышенного гимна (ц. 31 – тональность Des-dur, введение ремарок *maestoso* и *cantabile*, ясная, достаточно прозрачная фактура инструментов оркестра, волнообразное аккордовое фигурационное движение фортепиано, мелодия варианта темы рассредоточивается между голосами оркестра, образуя ассоциацию с «хоровым» звучанием).

Таким образом, рассматривая симфонические произведения С. В. Рахманинова в жанровой дифференциации, выделяем особенности его методов работы с музыкальным текстом, специфику мышления, некоторые стилевые особенности, которые в совокупности и, вместе с тем, с главенством ведущей авторской идеи, создают неповторимый, индивидуальный облик композитора-симфониста и его симфонических опусов. Они в бóльшей или мёньшей степени демонстрируют путь претворения Рахманиновым *национальной идеи*. Композитор, обращаясь к традиционным, широко известным сюжетам и образам, «апробирует» методы работы с музыкальным материалом, которые в результате становятся неотъемлемыми чертами его стиля.

Глава 3. Отражение *национальной идеи* в симфонических произведениях

С. В. Рахманинова

§ 1. Особенности симфонизма

Способом отражение *национальной идеи* как особого содержательного пласта является симфонизм (как отмечалось, еще одно неотъемлемое качество творчества композитора¹). Это понятие вбирает в себя множественность элементов, которые работают и на формирование понятия духовности (аналогично являющееся сложносоставным концептом) в музыке композитора с точки зрения смысла, формы, средств музыкальной выразительности².

Симфонизм является тем методом, с помощью которого раскрывается сложный принцип претворения духовности в музыке Рахманинова. Обратимся к несколько раз обозначенному Асафьевым Б. В. определению «симфонизма», уже цитировавшемуся выше: «непрерывность музыкального сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди остальных» [23, с. 97]; «симфонизм есть раскрытие художественного замысла с помощью последовательного и целеустремленного музыкального развития, включающего противоборство и качественное преобразование тем и тематических элементов <...>» [24, с. 64]. Близкое по смыслу определение «симфонизм» дает Цуккерман В. А.: «это непрерывное, интенсивное, связанное с качественными изменениями развитие музыкальных образов, значительных по содержанию и обобщающих по кругозору» [299, с. 379]. Рассмотрим симфонические произведения композитора, опираясь на данные позиции.

¹ Скафтымова Л. А. пишет: «по отношению к Рахманинову недостаточно говорить только о следовании тенденции, поскольку именно симфонизм, как особое свойство видения мира, особый тип творческого мышления проявляется у него равно в крупных циклических и более мелких формах и, в конечном счете, во многом способствует пониманию феномена его музыки» [250, с. 40].

² Обращение к данному понятию осуществлено в рамках следующих авторских статей, см.: [311], [315], [312], [313].

§ 2. Концепционный уровень

Концепционность³, избранная нами для рассмотрения симфонических опусов Рахманинова, опирается на то, что центральным компонентом анализа является раскрытие образно-смыслового содержания, при помощи которого становится возможным сформулировать главную идею произведения, так или иначе находящуюся в русле *национальной идеи*⁴. Для более точного определения термина «концепционность» обратимся к высказыванию Демченко А. И.: «Именно концепция как идейно-содержательный субстрат, к выражению которого, в конечном счете, стремится художник, является высшим объединяющим фактором, сводящим в смысловую целостность все и вся в данной композиции. При подобном подходе удастся нацелить анализ на ту сверхзадачу, которая определяет суть рассматриваемого произведения <...> Суть концепционного анализа состоит в том, что во главу угла ставится выявление образно-смыслового содержания, и все компоненты аргументации подчиняются раскрытию соответствующих аспектов <...>, целью данного аналитического метода является выразительность, т. е. образ, характер, идея, концепция, возникающие на основе использования определенных средств <...> Сформулировать ведущую идею произведения, а затем раскрыть ее в виде ряда составляющих тезисов, которые концентрируют в себе самое существенное в истолковании рассматриваемого опуса – это конечный результат <...> концепционного осмысления» [107, с. 4, 5, 9].

Масштабность и разнообразие наследия С. В. Рахманинова воспринимается во многом как новаторское, благодаря множественности трактовок каждого из представленных жанров, богатству их образных

³ Данный термин мы применяем в значении, сформулированным, в частности, А. Я. Селицким. В работе о музыке Н. Каретникова *исследователь* отмечает следующие условия: «рельефность образов, острота конфликта, целенаправленность интонационной фабулы, словом — *концепционность*, подразумевающую глубину обобщения жизненных реалий» [243, с. 138]. Обозначенный подход к формулированию *концепционности* весьма важен и при рассмотрении симфонических сочинений С. В. Рахманинова.

⁴ Данный тезис обозначен в нашей статье, см.: [313].

решений, применению в каждом из них особых драматургических и художественно-выразительных приемов. Обширная научная литература о творчестве композитора акцентирует внимание на стилевых особенностях, выделяя стремление к воплощению концепций философского, морально-этического характера, лирико-трагедийную направленность рахманиновского творчества в целом. Обратимся к конкретным примерам.

Как отмечалось ранее, концепционный ракурс рассмотрения симфонических опусов С. В. Рахманинова опирается на раскрытие образно-смыслового содержания, при помощи которого становится возможным сформулировать главную идею отдельно взятого произведения. В нашей работе основным компонентом анализа симфонического наследия композитора было триединство истоков русской музыки (фольклорный, светский и церковный), поскольку его выявление составляет центральную, специфическую черту стиля автора и является одним из значимых линий отражения *национальной идеи*. Ляхович А. В. отмечает: «музыка Рахманинова “говорит” музыкальными средствами о смыслах, выходящих за пределы “неизреченного” – “чистой музыки”» [177, с. 39]. Это высказывание достаточно близко к выражению обозначенного тезиса относительно симфонических произведений Рахманинова.

Несомненно, что Рахманинов, формируясь в условиях *Серебряного века*, в бóльшей степени выступает как представитель романтизма. Но, несмотря на черты, сближающие его во многих отношениях с предшественниками и современниками, именно Рахманинов демонстрирует особые свойства, проявляет индивидуальность, с каждым последующим сочинением все более укрепляя ее.

Перечислим некоторые из характерных признаков:

- Тяготение к воплощению облика «русской души» и таких ее составляющих, как верность, молитвенность, стойкость, милосердие, возвышенность, поэтичность и сдержанность.

- Стремление к обобщенному типу образности в тематизме сочинений, в котором неизменно присутствует духовное начало.
- Тенденция к направленному выбору формы, драматургии, средств музыкальной выразительности в соответствии с идеями сочинения, при которой драматизм ситуаций и смысловые преобразования направлены на утверждение и возвышение духовности.
- Намерение избегать в воплощении программности прямого ей следования, иллюстративности как некоего сковывающего в определенной степени творческого фактора. Стремление привнести в сочинение личностное видение заложенных образов для полноты воплощения художественного замысла.
- Подчеркивание роли элементов знаменного распева (также колокольных звучаний), романсового и народно-песенного материала в интонационном строе произведений.
- Опора на преимущественно мотивную работу, в которой прослеживаются приемы вариантных преобразований попевок и формульный способ их организации, наряду с применением методов развития, идущих от фольклора, а также сложившихся в светской музыке.

Композитор в симфоническом творчестве пользуется языком музыки преимущественно без помощи слова, отводя ему направляющую роль, но не создавая текстовых пояснений. В этом случае он оказывается свободным от смысловых ограничений, что позволяет ему сосредоточиться на собственной концепции, полноценно выразить художественный замысел.

Что может быть в этом случае заложено в концепции симфонических опусов Рахманинова? На наш взгляд, они непосредственно связаны с идеями о «русской душе», «национальном» и «духовном», которые в совокупности приводят к восприятию фигуры композитора как «исконно русского». Во **Введении** к данной диссертации была представлена более подробная характеристика этих понятий, которая способствует раскрытию специфичности мышления композитора. Помимо этого, были приведены и

собственные высказывания Рахманинова, из которых делаем вывод, чем для него является «русское» в музыке (см. подробнее § 1 Главы 1).

Относительно восприятия рахманиновских сочинений как «символов России, русской души» примечательно высказывание современного исследователя Юдина А. П.: «Русская идея – пространно формулируемый, но интуитивно глубоко чувствуемый и “ощущаемый сердцем” идеальный субстрат, живущий (и всегда живший) в глубинах самосознания русского народа и проявляющий себя как в повседневном укладе бытия, так и в высших достижениях отечественной культуры» [318, с. 42].

Говоря о «русской идее», необходимо сказать и о «национальном», поскольку именно параллельное использование этих двух понятий встречается в трудах философов, историков, писателей второй половины XIX столетия и позволяет авторам формировать представление о значимости, самобытности и прочих особенностях отечественной культуры. В частности, выделим высказывание Михайлова М. К.: «национальный стиль есть форма выражения музыкально-образного содержания, отражающего мировосприятие, мироощущение, идеи, эмоции, специфичные для определенной национальной культуры» [189, с. 255]. Данное положение соответствует мысли, что Рахманинов подчинял образно-содержательному аспекту все средства музыкальной выразительности в рамках «национального стиля».

Эстетический ракурс современной композитору эпохи получает, конечно же, косвенное отражение в его музыке. Это проявляется в тенденции к всеобщему описанию и характеристике духовно-художественной сферы, связанной с развитием русского *Серебряного века*. Вследствие этого происходит сочетание двух противоположных направлений: стремление к тайне сокровенного и в то же время к ее раскрытию. В музыке Рахманинова мы наблюдаем скорее преобладание первого направления. Как пишет Ляхович А. В.: «Искусство Рахманинова – откровение, данное в молчании, мистическое постижение тайны символа вне установки на ее утверждение в

эстетико-социальном дискурсе. В такой ситуации “музыка говорит сама за себя”» [177, с. 38]. Анализируя симфоническое творчество композитора, мы не раз отмечаем подобное свойство звучащего материала, воспроизведение когда-то прозвучавшего – или неосознанное, или намеренное [177, с. 38].

Использование Рахманиновым мотивного развития тематизма позволило ему осуществить соединение образных и выразительных элементов фольклора, светской музыки и церковного пения. Происходило это, как правило, путем перенесения способов творческой работы, характерных для одного типа тематизма, на другой, а также их синтезирование. В этих случаях композитор выделяет общее интонационное ядро, на основе которого осуществляет «переход» от одной сферы к другой, применяя к ним различные приемы. В свою очередь, единство на музыкальном уровне проецируется и на смысловой. Образующаяся в результате «национальная принадлежность», улавливаемая ухом внимательного слушателя, – это не идеал, к которому он стремится (как, например, это происходит в произведениях композиторов-романтиков), а своего рода путь, причем неотъемлемо связанный с духовным его пониманием (поскольку русский народ, его жизнеустройство и мировосприятие неотделимы от догматов веры) – как искупление, преодоление страданий и достижение вечного блаженства. Такое смысловое наполнение характерно для ряда сочинений, в том числе симфоний и «Симфонических танцев» Рахманинова (годы создания которых позволяют сказать, как отмечалось, что они являются своеобразными итогами разных периодов его творчества). В других симфонических произведениях композитор «апробирует» эти методы работы, сосредотачивая свое внимание больше на сочетании светского и фольклорного, как наиболее понятной и плодотворной почвы, и подготавливая слушателей к более сложному соединению⁵ в симфониях, «Острове мертвых» и «Симфонических танцах».

⁵ Ляхович А. В. пишет: «Метаморфозы “корня русскости” – попевок-праинтонаций, лежащих в основе как сакрального, так и профанного материала, – тождественны

В них в значительной степени кроется всеобщая «понимаемость» музыки композитора, непосредственно связанная с отражением *национальной идеи*. Она обращена ко всем, включает в себя весь спектр чувствований, связанных с душой русского человека, «Я» (которым характеризуется Герой каждого из сочинений) непосредственно трактуется как «Мы», что отсылает нас, как отмечалось, к воплощению идеи Соборности⁶, характерной и для творчества предшественников композитора, в частности кучкистов⁷. Для Рахманинова важна роль традиции – и представленной в ее профессиональном, композиторском воплощении, и ее изначальном состоянии, идущем от образцов фольклора, светской музыки и церковно-певческого искусства.

Найденные и сформированные на раннем этапе художественные принципы музыкального мышления Рахманинова в равной степени значимы по отношению к сочинениям последующих периодов его творчества, где они дополняются новыми гранями воплощаемых смыслов и необходимых для этого средств выразительности, однако не выходящих за рамки традиционных законов формы, гармонии, метроритма, лада и проч. К основным средствам стоит отнести идущие от знаменного распева монодийность в контексте оркестровой фактуры, формульный принцип организации музыкальных тем, модальную ладовую основу, композиционную асимметрию и вариантное развитие⁸.

многообразию полярных проявлений русского национального характера; сам “корень” представляет собой некий музыкальный архетип русского национального начала, найденный Рахманиновым в синтезе и синкретизе полярных начал, полярных творческих интенций и традиций – сакрального и профанного, древнего и современного, московской и петербургской школ» [177, с. 51].

⁶ Скафтымова Л. А. обращает внимание: «Обобщение возникло у Рахманинова вследствие преобразования личного в человечески общезначимое, единичного – в ярко выраженное общенациональное» [250, с. 39].

⁷ См., например: симфоническая поэма «Русь» М. А. Балакирева; оперы «Борис Годунов» и «Хованщина» М. П. Мусоргского; «Князь Игорь» А. П. Бородина; «Снегурочка» и «Садко» Н. А. Римского-Корсакова.

⁸ Характерные средства музыкальной выразительности знаменного распева, воплощенные в симфонической музыке композитора, рассматриваются в нашей статье, см.: [310].

Отличительной чертой выступает и линейность фактуры – рахманиновский метод проецирования монодийности в многоголосие, условием осуществления которого выступает приоритет народно-песенных и церковно-певческих интонационных элементов музыкальной ткани. Думается, уместно привести некоторые примеры, которые интонационно связаны с ключевыми темами симфоний композитора. **Интонации лейттемы** (см. Пример 21, который демонстрирует тезис о «проецировании монодийности в многоголосие») встречаем в разработке I части *Второй симфонии* в подходе к генеральной кульминации – ц. 15-17; в Первой теме и в предкульминационном разворачивании Второй темы III части *Второй симфонии*; в Коде финала *Третьей симфонии* проводится последний вариант лейттемы.

Пример 21

Разработка I части *Второй симфонии* (интонации лейттемы)

Первая тема III части *Второй симфонии* (интонации лейттемы)

Вторая тема (в предкульминационном ее развертывании – интонации лейттемы) III части
Второй симфонии



Кода финала Третьей симфонии (представлен/звучит последний вариант лейттемы)

102

Musical score for the coda of the third movement of the Third Symphony. The score is written for piano and strings. The piano part is marked 'ff'. The strings play a rhythmic accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro vivace (Быстро и живо)'. The score includes a first ending bracket labeled '114'.

Одним из ведущих принципов мелодической организации, распространяемой на другие уровни структуры музыкального текста в симфониях композитора, является принцип «нанизывания» родственных музыкально-тематических элементов, подобный формульному принципу мелодической организации в песнопениях знаменного распева, причем в таких «формулах» главенствуют субдоминантовые и медиантовые ладово-функциональные отношения. Приведем самые яркие примеры из симфоний

Рахманинова – Тема Пп финала *Второй симфонии*; Тема Гп I части и основная тема II части *Третьей симфонии*.

Пример 22

Тема Пп финала *Второй симфонии*

Two systems of piano accompaniment. The first system shows a melody in the right hand with dynamics *mf*, *cresc.*, and *f*. The left hand provides a rhythmic accompaniment. The second system continues the melody with dynamics *mp* and *f*, and includes triplets in both hands.

Тема Гп I части *Третьей симфонии*

Four systems of piano accompaniment. The first system includes dynamics *mf*, *p*, *dolce e espress.*, and *dim.*, with a first ending bracket. The second system includes dynamics *pp*, *p*, *dolce e espress.*, and *dim.*, with a first ending bracket. The third and fourth systems continue the melody with dynamics *mf*, *p*, and *dim.*

Основная тема II части *Третьей симфонии*

Two systems of piano accompaniment. The first system includes dynamics *pp*, *cresc.*, *p*, and *cresc.*, with a first ending bracket. The second system includes dynamics *cresc.* and *cresc.*, with a first ending bracket.



В ладовой организации симфоний преобладает диатоника, за исключением «Симфонических танцев», где во II и III частях диатоника совмещается с хроматикой в рамках расширенной тональности.

Соотношение квадратных и неквадратных структур в сонатных allegri первых частей симфонических циклов однозначному определению не поддается. Это обусловлено спецификой разработки лейттем, связанных с древнерусским церковным мелосом, а также интонационно производных от них других тем к условиям масштабно-тематических структур, нормативных для формообразования симфонического цикла. В процессе развития в сонатных allegri преимущественно неквадратная структура основных тем преобразуется в квадратную. Но восстановление исходной структуры тем Гп и Пп в репризах происходит не всегда: преобразованные и насыщенные новыми содержательными оттенками, темы уже воплощают иной облик.

Подтверждение данного тезиса можно найти в таких примерах, как в I части *Первой симфонии* первый раздел «классической» трехчастной формы темы Гп представляет собой период из двух предложений повторного строения: 7+7, а трехчастная же репризная форма Пп складывается из трех разновеликих предложений, из которых лишь последнее имеет квадратную структуру: 16+6+8. Структура Гп I части *Второй симфонии* – два тематически родственных предложения (4+15) + (4+20) + 12 (дополнение); Сп – 18-титактовый период единого строения; Пп – период из трех предложений: 4+5, + 7, +19, +22-хтактовое дополнение. В *Третьей симфонии* Гп I части – период из трех предложений 4+5+10; Сп–20-титактовый период

единого строения; Пп – резко диспропорциональный, хотя формально квадратный, период из двух предложений 4+16.

На протяжении разработок в сонатных *allegri* неквадратные структуры ряда тем преобразуются в квадратные, кроме *Третьей симфонии*, где в рамках разработки исходная квадратность размывается. В *Первой симфонии* – в разработке тема вступления получает квадратную структуру (4+4). Во *Второй симфонии* – размывается отчетливость структуры темы вступления и Гп, вследствие мотивной работы. В репризах симфоний главные темы восстанавливаются в исходном виде в *Первой* и *Третьей симфонии*: Гп 7+7, Пп 16+10+8; осн. тема 4+5+10; динамизируются во *Второй симфонии*: Гп 5+11, Пп 4+4 +35.

Опираясь во всех означенных случаях на стилевые романтические черты, композитор, тем не менее, демонстрирует влияние приемов, идущих от фольклора (неквадратность строения, переменность метра, разрушающая регулярность, выделенность распевом-орнаментом одной музыкальной ячейки, «словообрывы», проявляющиеся в незаконченности, недосказанности фраз и др.) и знаменного распева (неторопливое развертывание и пространственная бесконечность мелодии, произвольность смысловых ударений и др.).

Универсальным принципом развития в симфониях Рахманинова является сочетание лейттематизма и принципа вариантного «прорастания», чем исключается буквальное повторение даже лейттем. Соответственно, изменяется исходное образное содержание основных тем.

Например, в I части *Третьей симфонии* лейттема фигурирует на пике кульминации у медных, звучащих подобно колокольному набату (см. четыре такта до ц.22⁹); у валторны – тихо, как эхо, перед репризой (см. 4 т. до ц.25) и в последних тактах коды (струнные *pizz.*); во II части – в качестве эпично-песенного варианта во вступлении (у валторн с фигурациями у арфы, как

⁹ Мотивы лейттемы звучат ранее в разработке I части Третьей симфонии – см. третий такт после ц. 19 и Темпо *rubato* перед ц. 21, формируясь в проведение варианта лейттемы перед ц. 22.

светлое воспоминание, благодаря фигурациям арфы и переменному мажорно-минорному ладовому наполнению, тихой динамике, прозрачной фактуре); ее механистичный вариант у деревянных духовых перед репризой звучит подобно часам, отмеряющим последние мгновения жизни (см. 2 такта до ц.67 и далее), а также в последних тактах коды (как последние удары сердца перед смертью или последние мгновения бодрствования перед сном). В финале хорально-маршевый вариант лейттемы появляется в кульминации первой фазы разработки (см. ц.80): здесь ее мелодический контур напоминает о секвенции *Dies Irae*, которая, однако, оформлена в *quasi* тарантелльном ритме; едва заметным штрихом, как бы намеком – в последних тактах коды финала.

В симфониях композитор использует принцип лейттематизма, тем самым связывая части цикла. Лейттема «пронизывает» весь музыкальный материал сочинения, разные разделы формы; происходит видоизменение самой лейттемы, в результате чего возникают ее инварианты, необходимые автору для демонстрации новых граней исходного образа – выражение своего рода «очеловечивания» темы, следовательно, процесса ее развития. В этом отношении примечательно высказывание Брянцевой В. Н.: «Начиная с Прелюдии *cis-moll* в качестве одной из основополагающих особенностей тематизма Рахманинова, отражающей его приверженность к сжатой драматургии, утверждаются своего рода музыкальные афоризмы. Термин этот вводится для обозначения лаконичных тематических образований (от масштабного мотива до одной музыкальной фразы), которые по своей образной емкости могут быть не только равны протяженной теме, но и сжато воплощать целую образную коллизию (особенно часто возникает сопряжение двух контрастных мотивов). Музыкальные афоризмы способны представлять во множестве вариантных разновидностей, Обладая при своей краткости большой содержательностью и завершенностью, музыкальные афоризмы могут выполнять важные образно-драматургические функции – например,

приходить в столкновение друг с другом, инициировать либо подытоживать музыкальное действие и т. п.» [59, с. 132].

Стержень рахманиновской «симфонической концепции», как правило, исследователи видят в «лиризации эпоса и драмы», на самом же деле им является «христоцентрическое понимание истории, [предполагающее] в страдании, смерти и воскресении Спасителя центральный момент в истории человечества, в истории мира» [124, с. 51].

С этой точки зрения концепцию рахманиновских симфоний закономерно рассматривать с религиозной позиции мировосприятия. Маловероятно, что сам композитор отдавал себе отчет в некоей философской подоплеке собственных творений. Вероятнее всего, он просто следовал своему «религиозному инстинкту», врожденной (и культивируемой в той среде, где формировалась личность композитора) интуиции того, что именно «в трагизме дух, т. е. подлинное глубинное “я” впервые переживает и осознает свое царственное достоинство, свою абсолютную свободу от всех низших ступеней бытия <...>» [124, с. 224-225]. В начале творческого пути композитор обратился в своей *Первой симфонии* к знаменному, церковно-певческому источнику в поисках должного оформления той идеи (отметим, что в понятие *национальной идеи*, отражением которой служат симфонические произведения Рахманинова, наравне с триединством истоков отечественной культуры, следует выделять и религиозный признак), которая тогда еще только вызревала, но получила свое окончательное, совершенное художественное воплощение в последнем его сочинении.

§ 3. *Драматургический уровень*

Драматургия симфонических циклов, как правило, выстраивается на взаимоотношении контрастных образных сфер. Этому универсальному принципу следует и С. В. Рахманинов¹⁰. Характеризуя драматургию рахманиновских симфоний, большинство исследователей склоняется к

¹⁰ Рассмотрение драматургического уровня в симфонических произведениях С. В. Рахманинова представлено в нашей статье, см.: [313].

определению ее как лирико-эпической или синтез лирико-эпико-драматического типа. По выражению Бобровского В. П., «<...> сочетанием <...> лирического¹¹ и эпического типов выразительности [определяется] глубинная сущность рахманиновского синтеза, которая проявляется как по “вертикали”, так и по “горизонтали”, как в единовременном сосуществовании двух тенденций, так и в разновременном» [45, с. 184].

Напомним особенности каждого типа симфоний.

К чертам «эпической симфонии»¹² (в совокупности с «лирической») относится, как известно, цитирование и/или авторское претворение жанровых народно-песенных, преимущественно былинных, источников, влекущее за собой соответствующие приемы их развития. В симфониях Рахманинов преимущественно воссоздает их характер и отдельные черты интонационного строя. Близость к, условно, «эпическому» типу симфонии проявляется в сдержанном, «повествовательном» темпе сонатных *allegri*, и в перестановке медленной и скерцозной частей в четырехчастных циклах (в темповом отношении это выглядит следующим образом: быстро – быстро – медленно – быстро).

«Лирическая симфония»¹³ характеризуется главенством состояний созерцания, размышления и т. п. Претворение лирики чаще всего осуществляется при помощи вариационно-вариантного принципа, метода прорастания, мелодико-ладового обновления и т. д. Эти черты находят свое воплощение в медленных частях симфонических циклов композитора.

В драме, по словам Белинского В. Г. «Герой – личность человеческая <...> Человек есть герой драмы, и не *событие* владычествует в ней над человеком, но человек владычествует над событием, по свободной воле давая

¹¹ На наш взгляд, уместней в связи с Рахманиновым говорить о лирико-драматическом типе выразительности.

¹² В истории музыки есть произведение с непосредственным названием «Эпическая симфония» (1908), автором которой стал голландский музыкант К. Доппер.

¹³ Определение симфонии как «лирической» относится к области образной характеристики произведения. Однако она может стать и названием: в 1922-23 гг. известным музыкантом А. фон Цемлинским была написана «Лирическая симфония».

ему ту или другую развязку, тот или другой конец» [35, с. 16]¹⁴, и в этом качестве она (драма) существует в музыке. В драматических произведениях, в том числе в симфониях, на первое место выдвигается развитие «изнутри»¹⁵ – взаимоотношение, зачастую противопоставление действующих лиц (Герой и противоположный ему образ). Опора на фольклорные источники возможна, но значительно реже, в основном используется авторский тематический материал, продиктованный характеристикой контрастных образных сфер. Холодов Е. Г. отмечает: «Самодвижение представляет собой подлинное драматическое действие» [291, с. 51]. Чаще всего проявление данного типа драматического конфликта прослеживается у Рахманинова в первых, далее – быстрых и скерцозных частях циклов.

Выделим еще один тип драматургии, соединяющий ее разновидности и условно определяемый нами как «синтезированный». Характерной чертой симфонической драматургии такого типа является отсутствие обостренного конфликта. В русской музыке оно ведет свое начало от оперной драматургии, преимущественно картинно-повествовательного типа (представленного, например, в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила»). Впоследствии этот вид нашел свое применение в операх Н. А. Римского-Корсакова («Снегурочка», «Садко», «Ночь перед Рождеством», «Сказка о царе Салтане», отчасти – «Сказание о невидимом граде Китеже»). В русской симфонической музыке соединение эпически-повествовательного и лирико-драматического типов симфоний¹⁶ прослеживается в творчестве А. К. Глазунова¹⁷. В целом, объединение черт эпоса, драмы и лирики

¹⁴ Белинский В. Г. пишет: «Интерес драмы должен быть сосредоточен на главном лице, в судьбе которого выражается ее основная мысль» [34, с. 83].

¹⁵ Чернова Т. Ю. считает, что «сюжет в драме, наделенный способностью развертывания “независимо” от воли автора, черпает энергию к своему становлению изнутри – во взаимоотношениях персонажей, логике событий» [304, с. 26].

¹⁶ Соединение лирического и эпического типов отмечается в следующих сочинениях: обе симфонии М. А. Балакирева; обе симфонии В. С. Калинникова; Первая и Вторая симфонии А. С. Аренского; Первая симфония М. М. Ипполитова-Иванова.

¹⁷ В симфониях № 4 и 5 А. К. Глазунова соединяются черты лирики и эпика. В симфонии № 6 объединенные драматизированная и лирическая образности I части противопоставляются «объективно-массовому» финалу.

характерно для русской инструментальной музыки (начало положено симфоническими произведениями М. И. Глинки; продолжено А. П. Бородиным в его оркестровых сочинениях; разнообразно представлено у Н. А. Римского-Корсакова и в симфониях А. К. Глазунова). Это во многом обуславливается русским национальным тематизмом, мелодической распевностью, картинной звукописью.

Конфликт же в драматургии рахманиновских симфоний (соединившей все три типа) становится ее движущей силой, хоть он и иной, по сравнению, например, с трактовкой П. И. Чайковским.

В соотнесении со структурно-семантической моделью жанра симфонии, возводимой Арановским М. Г. к драме [15, с. 20-21], обосновывается своеобразие рахманиновской трактовки конфликта: романтическая интерпретация как противоборство между «Я-Мы», «Я-Рок», «реальное-идеальное» переосмысливается Рахманиновым в столкновении противоположных духовных состояний души личностной как микрокосма «души соборной» и его искаженного до неузнаваемости отражения.

Драматургия в симфонических опусах Рахманинова в целом выстраивается на взаимодействии четырех основных типах музыкальных тем, раскрывающих следующие образно-художественные планы:

1. темы (они, как правило, являются лейттемами), связанные с образом Родины (преимущественно в симфониях);
2. темы, характеризующие действенную грань образа Героя (темы главных партий, связанные как с лейттемами, так и с темами скерцозных частей и финалов);
3. темы, характеризующих внутренний мир Героя (темы побочных партий и медленных частей);
4. темы, характеризующих «внешний мир» (преимущественно темы скерцозных частей и финалов).

Особенностью трактовки Рахманиновым драматургии симфонического цикла является обращение к такой лейттематической системе организации

взаимодействия частей, при которой музыкально-тематическая ткань симфоний оказывается как бы насквозь пронизанной интонациями ключевой темы, ее трансформированных версий и, соответственно, образных нюансов. Автор представляет слушателю ее (лейттему) в череде метаморфоз, вплоть до утраты своей идентичности. Другие же темы воспринимаются как расположенные в ее «магнитном» поле, что определяется как одно из значимых направлений музыкального развития у Рахманинова, определяющих интонационную драматургию цикла.

Образно-содержательный строй симфонических произведений Рахманинова обуславливает использование специфической драматургии, поскольку ее основой становится неоднократно отмеченное в диссертации триединство светского, фольклорного и церковного пластов. При этом обращаем внимание на то, что обращение к последнему из перечисленных истоков не всегда выражено через материал, относящийся непосредственно к богослужебной практике (как, например, знаменный распев в симфониях композитора). Нередко «церковное» представлено в более общем плане – как «духовное» (предполагающее возвышенные, моральные характеристики музыки, присущие религиозной сфере бытования). Обратимся к конкретным примерам.

Результатом творческих поисков композитора еще в юности стало создание *Первой симфонии*. Замысел позволил автору обратиться ко всем важным для него составляющим – «национальному, духовному и русскому». Для этого необходимым стало воплощение триединства фольклорного (мелодический тематизм с ярко выраженным ассоциативным рядом, влияющим на систему его организации), светского (проявляющегося в выборе жанра, традиционных «классических» музыкальных структур и форм, ладогармонических средств) и церковного истоков (обращение к мелодике знаменного распева, интонации которого в их самом общем виде становятся частью основного образа Первой симфонии, заложенного в ее лейттеме во вступлении к I части, и вместе с тем, аналогично воздействуют на

структурную, ладовую стороны композиции симфонии в целом). В процессе развертывания музыкального материала Рахманинов соединяет черты эпического (повествовательного), лирического и драматического типов симфонизма¹⁸. Это проявляется в следующем:

- сочетание повествовательности с эмоциональным, авторским откликом на «события повествования»;
- связь лирического локуса тематизма симфонии с русским песенным фольклором;
- использование при мотивной разработке методов варьирования и подголосочной полифонии;
- активное разработочное развитие темы главной партии уже в границах экспозиции;
- волновой принцип развития в разработке;
- наличие большой развитой коды, выступающей в качестве «второй разработки»;
- синтез контрастного материала как конечная цель развития.

Благодаря наличию в симфонии лейттемы, Рахманинов идет по пути трансформации этого образа, проводит его сквозь все части, «помещая» в различные сюжетно-смысловые ситуации, видоизменяет его, «вплетает» в музыкальную ткань сочинения, на его основе выстраивает другие главные темы цикла, тем самым делает «триединство» как бы еще одним средством выразительности. Это не просто внешнее обращение ко всем трем культурным истокам (условно: распев, песня, романс), а «пропуск» сквозь свое видение и «вживление» их в музыкальный материал, работа с ними наравне с другими средствами выразительности. Т.е. они влияют на «традиционный вид» их системы организации, и в свою очередь, структура

¹⁸ Интересно в этом отношении высказывание Келдыша Ю. В. «В основе этого синтеза лирики и эпоса лежало <...> чувство неотделимости своего, личного от судеб Родины в целом...» [147, с. 306].

позволяет им быть пластичнее, гибче, дает возможность для динамики, развития, а не статичного появления в роли образно-ассоциативной отсылки.

Исходя из вышеперечисленного, образно-содержательный план симфонии можно интерпретировать как утверждение понимания смысла человеческой жизни с религиозной точки зрения: преодоление бренности земного бытия оказывается возможным, как отмечалось, лишь крестным путем (т. е. «буквальная духовность»).

Аналогичным путем композитор движется и при создании *Второй* и *Третьей симфоний*, каждая из которых становится своеобразным итогом творческого роста и сопровождающих его жизненных событий.

Если в симфониях Рахманинова воплощение триединства продиктовано идейным замыслом, то в других его симфонических опусах оно выражается менее ярко. Чаще всего это связано с сюжетным наполнением (нередко автор обращается, как отмечалось, к так называемой программе, будь то стихотворение, повесть, картина, красочный бытовой образный ряд). Избирая такой способ создания произведений, композитор подтверждает тезис об особом – синтезированном – типе драматургии, поскольку так или иначе в нем проявляется объединение эпоса, лирики и драмы (в общих чертах), и наблюдается неотъемлемое обращение к трем истокам русской музыки.

Интересным произведением в этом отношении предстает симфоническая поэма «*Остров мертвых*». Здесь внимание композитора сосредоточено на волнующей его теме Жизни и Смерти, и появление образа острова в этой связи нельзя назвать случайным¹⁹. Аппалонова И. В. отмечает:

¹⁹ Горницкая Л. И. пишет: «С островом в фольклоре связаны две пространственные модели — макрокосмическая (мир как остров) и микрокосмическая (остров — “иной” мир). Микрокосмическая модель представляет неразделимое единство трех семантических уровней: 1) остров как рай; 2) остров как ад, или загробный мир; 3) остров как инициационное пространство» [95, с. 8]. Воеводкина Н. В. на основе данного высказывания делает следующий вывод: «В претворении смыслообразующих элементов острова – в картине “Остров мертвых” и одноименной поэме Рахманинова – воплощается вечный диалог-поединок Смерти и Жизни (memento mori), Художника и Мира (остров как приют для избранных, обитель для спасения от земных реалий и т. д.)» [74, с. 156-157].

«Вечная проблема Жизни и Смерти, решенная Беклиным в русле символистской эстетики, оказывается глубоко созвучной главному смысловому стержню всего творчества Рахманинова: от Первой симфонии, вокально-симфонической поэмы “Колокола” – и до трех последних опусов композитора. Трагическая интерпретация данной темы в “Острове мертвых” в совокупности с “темпоритмом” беклиновского полотна, а также типичная для стиля Рахманинова, его поэтики в целом эпическая константа, обуславливают неторопливое разворачивание музыкальной ткани произведения, статичность драматургии» [14, с. 343].

Выбор Рахманиновым данной образной сферы находится в русле интересов композиторов прошлых лет, обращенных к теме смерти²⁰. Избранная автором тематическая линия обозначает опосредованное обращение к церковному истоку, в данном случае – интонациям средневековой секвенции *Dies Irae* (с закрепившейся за ней образной характеристикой). Как и в симфониях, Рахманинов «вплетает» этот мотив в музыкальную ткань, выстраивая развитие материала на основе его преобразования, соединения с контрастными тематическими изменениями. Исследователи творчества не раз отмечали роль секвенцией *Dies Irae*, и здесь ее использование, а точнее ее авторская трансформация (претворение) вполне логично: жизнь человека неизбежно ведет к финалу – Смерти (с чьим образом связывают ассоциации данной секвенции)²¹. Как и в других своих сочинениях, автор не использует в «*Острове мертвых*» форму цитирования, он создает индивидуализированную тему, в которой мы находим известные нам интонации. Отличие рахманиновского Героя – в его осознанности и

²⁰ Назовем наиболее популярные среди них: Э. Григ «Смерть Озе», Ф. Лист «Пляска смерти», Р. Вагнер «Гибель Богов» (Смерть Зигфрида), К. Сен-Санс «Пляска смерти»; в русской музыке – А. Н. Верстовский «Аскольдова могила», М. П. Мусоргский «Песни и пляски смерти» и др.

²¹ Никитина Г. М. пишет о том, что: «Композитор исходит, скорее, от идеи, воплощенной в символе, “отстоявшемся” в веках – средневековой секвенции *Dies irae*, но проводит его не сразу: он формируется, “прорастает” из тематизма поэмы на всем её протяжении» [343].

готовности к встрече со Смертью²². Это подчеркнуто в музыке сохраняющимися на протяжении всего произведения остинатным ритмом²³, выдержанными гармоническими вертикалями (интервальными, аккордовыми), которые и показывает слушателю то внутреннее напряжение, от встречи, хоть и ожидаемой, но все же гнетущей. Они наполнены важным символическим смыслом, олицетворяя собой разные оттенки таинственности, напряженности. Никитина Г. М., рассуждая об остинатности в симфонической поэме, пишет: «В первом разделе формы “Острова мёртвых”, помимо совмещения принципов статики и развития, прослеживается еще одна закономерность драматургии Рахманинова – фазность формы, которая, как и у Скрябина, напоминает движение по спирали. <...> в данном случае речь идет о фазности, как особой организации музыкальной ткани, всех ее компонентов, а не только динамики, причем эта особенность проявляется здесь даже в экспозиционных разделах формы» [343]. Данное наблюдение автора весьма ценно, поскольку «фазность» как особая организация музыкальной ткани встречается не впервые в этом произведении, примерами могут служить как ранние опусы Рахманинова, а также и поздние.

²² В связи с воплощением образа Смерти у Рахманинова, интересно высказывание Свиридова Г. В., анализирующего вокальный цикл Мусоргского М. П. «Песни и пляски смерти». Свиридов писал: «Смерть у Мусоргского не зло и не добро. Она – стихия, как и жизнь. В ней нет никакого зла, напротив, она несет сон, покой, избавление от страданий. В ней отсутствует какой-либо социальный элемент, ребенок, пьяный мужичок, солдат или молодая девушка – все равны перед нею. Смерть – благо» [241, с. 102]. Думается, что данную трактовку возможно применить и к характеристике образа в рассматриваемом сочинении Рахманинова. В каком-то смысле данное изречение созвучно трактовке образа смерти в христианском мировосприятии – поскольку целью жизни человека является движение к жизни вечной, обожение. Смерть есть «переход в настоящий мир».

²³ Критик Прокофьев Г. П. обращал внимание, в частности, на «“оттенок активности”, присущий остинатной ритмической фигуре, которая почти неизменно звучит на протяжении всей первой половины пьесы» [Цит. по: [142, с. 318] Автор цитирует статью: «Беклиновского покоя смерти в ней мы не найдем»].

Симфоническая поэма «*Остров мертвых*» (остинатная ритмическая фигура)



Еще одной особенностью драматургии «*Острова мертвых*» можно назвать господствующую роль вариантности как метода композиции и как основы творческого мышления композитора²⁴. Интересным является высказывание Скурко Е. Р. (рассматривающей претворение интегрирующего метода²⁵ развития в музыке) о том, что такой метод в творчестве Рахманинова становится одной из особенностей его стиля²⁶: «Проявляясь на разных уровнях драматургии, композиции, темообразования, он становится отражением вариантно-вариационных процессов, специфических для Рахманинова, и прежде всего, вариантного развертывания и вариантного прорастания. *Корни данного явления — в жанрово-стилевом синтезе принципов, идущих от протяжной песни, знаменного распева, плача-причета, лирического романса, колокольного звона, обуславливающим индивидуальные особенности тематизма как фактора художественного мышления композитора* [выделено мною – А. Ш.]. В контексте универсальных для стиля Рахманинова вариантных процессов интегрирующий метод выступает в качестве вариантного прорастания высшего порядка» [257, с. 172].

Исходя из вышеперечисленного, мы делаем вывод, что Рахманинов в этом сочинении воплощает в некотором роде триединство трех истоков русской культуры, и, вместе с тем, здесь находит выражение и особый тип его, условно, синтезированной драматургии, соединяющей черты эпоса,

²⁴ Скурко Е. Р. отмечает: «При этом одним из важнейших принципов собственно вариантного развития становится вариантное прорастание» [257, с. 172]. Подтверждением этого тезиса служит производный вариант темы Пп, – нисходящий секундовый мотив, выделенный в самостоятельный тематический элемент и активно включенный в развитие музыкальной ткани.

²⁵ Автор дает определение «интегрирующему методу развития» (термин, заимствованный из труда Гнесина М. Ф. «Начальный курс практической композиции»): «есть “конструирование целостного образа путем раскрытия черт, потенциально заключенных в мелодических элементах темы создания новой темы путем использования элементов предшествовавшего развития”» [257, с. 172].

²⁶ Об этом идет речь в нашей статье, см.: [313].

лирики и драмы²⁷. Для воплощения такого спектра смысловых и композиционных составляющих композитор выбрал наиболее подходящий музыкальный жанр – симфоническую поэму²⁸. На наш взгляд, поэма воплотила важные стороны миропонимания Рахманинова, о чем говорит использование и развитие образных сфер и средств выражения, которые были ранее апробированы автором, и, вместе с тем, встречающиеся практически во всех последующих масштабных его произведениях.

Наиболее ярко и красочно воплощение рахманиновского типа драматургии и претворение триединства можно наблюдать в «Симфонических танцах», например, в лирической сфере, представленной двумя темами в первой и второй частях цикла. Мелодия *темы среднего раздела I части* ассоциируется с народной протяжной песней (см. Пример 23 – первоначальное проведение и преобразованный вариант). В процессе ее развития происходит своего рода жанровая модуляция из сферы песенной в сферу романсовую.

Пример 23

«Симфонические танцы» – Мелодия темы среднего раздела I части (первоначальное

²⁷ Анализируя данное сочинение, мы пришли к выводу, который нашел также свое выражение у исследователя Корякиной И. В. в работе «С. В. Рахманинов. Симфоническая поэма “Остров мертвых”: “Встреча” с А. Беклиным – “встреча” с символизмом?»: «В то же время, само наличие такого контрастного материала в симфонической поэме является следствием совершенно иной, отличной от Беклина, художественной идеи. Не тайна смерти, посмертного существования, запечатленного художником, а тайна жизни, затерянной в океане мертвой материи, как представляется, воплощена в поэме Рахманинова. Бесстрастным образам вечного безмолвия (первый раздел и кода) противостоит центральная часть (второй раздел), в которой композитор воплотил основные, по его представлению, в то время, окрашенному эсхатологическими умонастроениями эпохи, ключевые стимулы, пружины, энергии человеческого бытия – тревога, ожидание грядущих “неслыханных перемен” (колокольный эпизод – аллюзия с темы колокольного звона из оперы М. П. Мусоргского “Борис Годунов”) и напряженнейшее, и скорее всего, безнадежное устремление к счастью (лирикоэкспрессивный эпизод – аллюзия с темы П. И. Чайковского)» [152, с. 40].

²⁸ Асафьев Б. В. в работе «Инструментальное творчество Чайковского» отмечает: «Поэмность выступает как принцип нового строения музыкальных форм, даже как метод композиции. Но что важнее всего – как мост, связующий эмоциональный мир музыки с миром идей», давая далее образную характеристику этого жанра как «проекции личности в мир» [22, с. 259]. Данное рассуждение коррелирует с обозначением музыкальной формы поэмы – свободно трактованная форма сонатного *allegro*, в которой, вместе с тем, прослеживаются черты сложной трехчастной формы.

проведение и преобразованный вариант)



Тема II части – вальсовая, но ее мелодическая структура складывается из небольших ячеек, т. е. подобно формульному принципу, характерному для мелодической организации и знаменных песнопений, и народных песен. При этом «заостренные» альтерациями концы фраз образуют некоторое сходство с речитативной манерой интонирования, которая, в сочетании с вальсовостью, ассоциируется с элегическими романсами.

Пример 24

«Симфонические танцы» – Основная тема II части



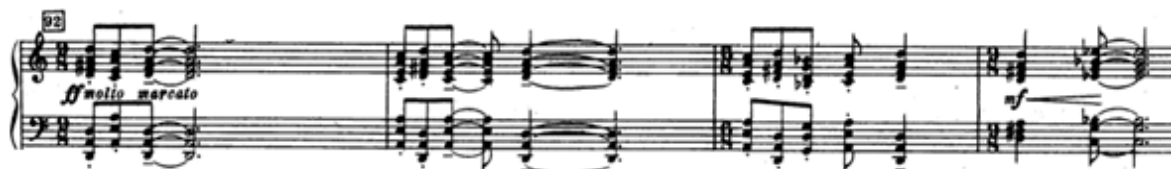
В финале «Симфонических танцев» композитор вводит аллюзии на лейттему Третьей симфонии (тему Креста – четыре такта до ц. 70 и в ц. 92) и № 9 «Благословен еси, Господи» из «Всенощного бдения» (в коде – см. ц. 99-100, первоначальное появление), тем самым Рахманинов показывает, что преодоление хаоса (созданного «силами зла») возможно сквозь призму «духовного мира», что отражает мировосприятие автора, связанное с религиозными чувствами.

Пример 25

«Симфонические танцы» – Финал (аллюзия на лейттему Третьей симфонии (тему Креста) – четыре такта до ц. 70; в ц. 92)



и



«Симфонические танцы» – Кода Финала (аллюзия на № 9 «Благословен еси, Господи» из «Всенощного бдения», первоначальное появление)



В зоне генеральной кульминации представлена краткая по времени, но предельно напряженная «битва» темы «Руси отчалившей» = темы Креста с «адски ревущей» темой Dies Irae (от ц. 92 до ц. 98, не считая двух предшествующих тактов) и будто завершаемая появлением *второй темы Эпизода* (см. 6 такт до ц. 97) – вариантом Dies Irae, словно «маскирующимся» под тему из «Всенощного бдения». Однако «внешнее» торжество разрушается цитированием фразы «Свят, свят, свят еси, Господи» из «Всенощной» (см. Пример 26 – начало коды: два такта до ц.98).

Пример 26

«Симфонические танцы» – Кода Финала (цитирование фразы «Свят, свят, свят еси, Господи» из «Всенощной»)



Смысловым завершением этого утверждения вероисповедального характера выступает далее аллюзия лейттемы *Третьей симфонии* (см. Пример 27). Ее появление здесь означает в образном плане утверждение идеи уничтожения смерти Распятием, как в тропаре «Христос воскрес из мертвых, смертию смерть поправ» (в котором заключена суть православной Пасхальной Всенощной и шире – суть христианства).

Пример 27

«Симфонические танцы» – Кода Финала (аллюзия лейттемы *Третьей симфонии*)



Таким образом, примеры из сочинений Рахманинова разных периодов творчества наглядно подтверждают обоснованность тезиса о триединстве трех истоков русской культуры (введенного нами как одного из ведущих

признаков отражения *национальной идеи*) – фольклорного, светского, и церковного, и вместе с тем, служат ярким примером воплощения композитором синтезированного типа симфонической драматургии, что является одной из важных черт его творческого мышления.

Подчеркнем также, что взаимосвязью образа Героя (собственно русского человека и его преимущественно внутреннего облика) и образа «личности соборной», их духовным единством (подтверждающимся интонационной связью репрезентирующих их музыкальных тем, а также органичным сочетанием субъективного и объективного начал в лирических темах, характеризующих Героя) определяется принципиальная самобытность и новизна рахманиновского подхода к симфоническим жанрам как концепционным.

Отмеченное не раз исследователями следование традициям Чайковского у Рахманинова получает индивидуальное преломление. Его образ Героя в симфониях наделен большой энергией духовного сопротивления. Самое убедительное свидетельство тому – смысл финала «*Симфонических танцев*». Обозначенное же нами триединство истоков, к которым обращается композитор, является еще одним доказательством его идеи (претворенной в симфониях) о «новых путях» в музыке, связанных, непосредственно, с национальными «корнями», религией, облеченной в профессиональную музыкальную форму.

Заключение

С. В. Рахманинов в одном из интервью американскому журналисту (1941 г.) обозначил достаточно простыми словами сущность своего мироощущения, восприятия, творческого мышления: «В моих собственных сочинениях я не делал сознательных усилий быть оригинальным, или романтиком, или национальным, или каким-либо еще. Я просто записывал на бумагу как можно естественнее ту музыку, которую слышал внутри себя. Я русский композитор. Моя Родина определила мой темперамент и мое мировоззрение. Моя музыка – детище моего темперамента, поэтому она – русская» [351]. Данное высказывание не требует комментариев. Еще в начале своего творческого пути композитор «взрачивал» идею о «новых путях в музыке», связывая их непосредственно с симфонической музыкой. «Новое», на наш взгляд, проявлялось в связи с русскими культурными традициями: с одной стороны, это опора при создании сочинений на истоки – светский, фольклорный и церковный, а с другой – формирование облика композитора, специфики его мышления, новых черт симфонического письма на основе богатого наследия истории музыкальной культуры.

Раскрытие этих позиций обусловило необходимость выявления особенностей художественного стиля эпохи, связанного с С. В. Рахманиновым. В связи с этим в диссертации был осуществлен исторический экскурс в эпоху так называемого *Серебряного века* с целью освещения тех событий и явлений, среди которых творил Рахманинов. Помимо этого, в работе была представлена краткая характеристика эпохи модерн и смежных с ней художественных направлений, которые, так или иначе, проявили себя в творчестве композитора. В результате было выявлено следующее: высказывания Рахманинова о стилевой стороне собственного творчества не предполагают намеренного обращения к принципам искусства *Серебряного века*, «модерна», «романтизма», «классицизма». Однако это не исключает проявления в симфонических произведениях Рахманинова, наряду с особенностями романтизма, черт символизма, которые развиваются

параллельно с поиском средств выразительности, необходимых для выражения художественной идеи. Одновременно с этим отмечается устойчивое следование классическим законам музыкальной формы, лада, гармонии, и, вместе с тем, выход за рамки классико-романтической тональности, структуры, продиктованный авторским замыслом.

Непосредственное влияние на формирование творческого облика Рахманинова (в начальный период жизни) оказали его учителя, благодаря которым он получил профессиональное музыкальное образование. Результатом стало развитие у музыканта таких навыков, как самодисциплина, увлечение истоками русской культуры, вдумчивая, техничная исполнительская манера, совершенствование пианистических возможностей, предполагающих в том числе, владение импровизационностью (часто встречающейся как стилевой прием в его сочинениях). Добавим также разносторонний художественный кругозор (включающий все сферы искусства), бережное отношение к творчеству других композиторов (как предшественников, например, в дирижерской деятельности Рахманинова, так и современников при интерпретации исполняемых произведений на фортепиано максимально близких авторским, например, концерт памяти А. Н. Скрябина 1915 года) и др.

Результатом полученных знаний в совокупности с творческой атмосферой, окружающей Рахманинова, стал импульс к началу поиска собственного композиторского стиля и музыкального языка, необходимого для передачи художественных замыслов. Важно отметить возникновение идеи о соединении в рамках отдельно взятого сочинения традиций «прошлого и настоящего», отражение их связи, которое влечет за собой глубину и наполненность авторского высказывания. В этом отношении яркими примерами выступают три симфонии и «Симфонические танцы» Рахманинова.

Замыслы композитора непосредственно связаны с обращением к позициям *национальной идеи*. Приведенные в диссертации положения в

совокупности позволяют обозначить единое качество, отличающее творчество многих отечественных художников, в том числе Рахманинова и его симфонических произведений. Это положение коррелирует с высказыванием композитора, приведенном в начале Заключения, поскольку является специфичным качеством облика художника, принадлежащего к определенной национальной культуре.

Рассмотрение в диссертации с этих позиций симфонических произведений Рахманинова, дополненное историческими фактами и историко-теоретическими наблюдениями, позволяет сделать следующие выводы:

1. Композитор обращается, как правило, к традиционным музыкальным формам, однако в каждом сочинении он создает в процессе выражения определенного замысла их новаторские варианты. При этом Рахманинов по-разному подходит к работе над программными и непрограммными сочинениями. В первом случае даже при обращении к литературным сюжетам, он не стремится строго следовать тексту программы («Утес», «Князь Ростислав»). Создавая музыкальные образы литературных прообразов, композитор выделяет в них только важные для него характеристики и художественные черты источника. Во втором случае композитор самостоятельно формирует образные пласты, наполняя их «национальным» содержанием и вовлекая в сложное драматургическое действие. В этом случае в непрограммных произведениях особое внимание Рахманинов сосредотачивает на тематизме, характере изложения и многопланового развития тем, в котором задействованы все художественно-технические приемы: интонационные, структурные, ладо-гармонические, фактурные, тембровые и др. В результате в сочинениях композитора образуется особый тип драматургии, позволяющей в рамках традиционных и, вместе с тем, обновленных форм представлять новые художественные задачи.

2. Существенной особенностью музыкального языка Рахманинова является формирование вокально-инструментального типа тематизма, основанного на художественном сплаве интонаций традиционного песенного фольклора, романса, знаменного распева. Автор, за редким исключением, не использует прямого цитирования; он создает собственные темы, в интонационном строе которых отчетливо распознаются элементы каждого из истоков. Драматургия сочинений композитора определяется четкой, художественно оправданной структурой, взаимодействием мелодии, гармонии и фактуры, усиливающими глубину и масштабность заложенной идеи. При этом каждое из обозначенных средств музыкальной выразительности выполняет важную драматургическую функцию. Особую роль при этом играет тематизм каждого сочинения, основные элементы которого закладываются, преимущественно в начальной теме. Это приводит к интонационному и, соответственно, смысловому единству произведения. Наиболее ярко это прослеживается на примере принципа лейттематизма в его симфониях.

3. Важнейшим аспектом организации музыкального материала в симфонических сочинениях Рахманинова выступает богатый спектр применяемых композитором приемов развития. Оно происходит на основе следующих приемов:

- вариантное преобразование (мелодики, ритмических структур, гармонического плана, тональных соотношений, фактурного оформления, темповых характеристик);
- вычленение мотивов из основных тем и работа с ними (в том числе: секвентное изложение, ритмическое увеличение или уменьшение, диалог между инструментами оркестра, нагнетание кульминационной волны путем настойчивого повтора отдельно взятого мотива или интонации);
- сложность тональных отношений, ряд модуляционных отклонений и пр.

4. Неотъемлемым свойством музыки Рахманинова является симфонизм мышления, в котором через разные типы музыкальной драматургии эффективно раскрываются процессы становления и развития, борьба противоположных начал, осуществляемых с помощью интонационно-тематических связей, контрастов и т. д. «Суть симфонизма», – как отмечает Асафьев Б. В., «в непрерывном наложении качественного элемента инаковости, новизны, а не просто подтверждения уже ранее испытанного состояния, равновесия» [24, с. 6]. Эта особенность в полной мере проявляется в симфонических сочинениях Рахманинова.

5. Значимой в диссертации является концепция рахманиновских симфоний, в которой многое обусловлено религиозными установками автора. Возможно, что сам композитор лишь отчасти отдавал себе отчет в подобной трактовке сочинений. Вероятнее всего, он просто следовал своим внутренним представлениям, неотъемлемо связанным, в том числе, и с религией.

6. Драматургия сочинений определяется четкой, художественно оправданной структурой, взаимодействием мелодии, гармонии и фактуры, усиливающим глубину и масштабность заложенной идеи. При этом каждое из обозначенных средств музыкальной выразительности выполняет важную драматургическую функцию.

7. Раскрытие в диссертации тезиса о единстве трех истоков русской культуры (светского, фольклорного и церковного) в наследии композитора, обусловлено особенностями его музыкального языка. Тезис наглядно подтверждается симфоническими сочинениями разных периодов творчества. Вместе с тем, они служат ярким примером воплощения синтезированного типа симфонической драматургии (лирико-эпико-драматического), что является одной из важных черт стиля композитора.

Таким образом, выявленные в диссертации особенности стиля С. В. Рахманинова демонстрируют ранее обозначенную нами мысль о «национальном» в его творчестве, связанным с традициями и обычаями

русской культуры; привнесением черт иных национальностей, с их постепенной «переработкой» в рамках данной; возникновением и развитием идеи о собственной «непохожести» на другие культуры; собиранием и выстраиванием (в культурной художественной среде) облика «русского человека» на основе обращения к опыту прошлого и настоящего. Воплощение в музыке композитора *национальной идеи* выражает его внутреннее миропонимание, как «музыкально-образного содержания, отражающего мировосприятие, мироощущение, эмоции, специфичные для определенной национальной культуры» [189, с. 255], и непосредственно связанной с ней «духовности», как едином качестве, о чем писал Бердяев Н. А.: «духовность есть высшее качество, ценность, высшее достижение в человеке» [328].

Список литературы

1. **Алейников, М. И.** О религии в духовном мире С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов и мировая культура : материалы V междунар. науч.-практ. конференции 15-16 мая 2013 г. / Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка» / Ред.-сост. И. Н. Вановская. – Ивановка : РИО МУРИ, 2014. – С. 17-26.– ISBN 978-5-906453-06-8. – Текст : непосредственный.
2. **Алексеев, А. Д.** Русская фортепианная музыка (конец XIX начало XX века). – М. : Наука, 1969. – 391 с. – Текст : непосредственный.
3. **Алексеев, А. Д.** С. В. Рахманинов : Жизнь и творческая деятельность / А. Д. Алексеев ; АН СССР, Институт истории искусств. – М. : Музгиз, 1954. – 240 с. – Текст : непосредственный.
4. **Алексеева, В. А.** Современный философский словарь / Под ред. В. Е. Кемерова – М. : Панпринт. 1998. – 1064 с. – ISBN 3-932173-35-X. – Текст : непосредственный.
5. **Алексеева, Г. В.** Древнерусское певческое искусство : (Музыкальная организация знаменного распева) / Г. В. Алексеева. – Владивосток : Дальневосточный университет, 1983. – 171 с. – Текст : непосредственный.
6. **Алексеева, Г. В.** Комплексное исследование механизмов адаптации византийского искусства в Древней Руси: монография / Г. В. Алексеева, [и др.]; редкол. : Г. В. Алексеева (отв. ред.), И. И. Крыловская ; Министерство образования и науки Российской Федерации, Дальневосточный федеральный университет. – Владивосток: Дальневосточный университет, 2013. – 239 с. – ISBN 978-5-7444-3234-8. – Текст : непосредственный.
7. **Алексеева, Г. В.** Проблемы адаптации византийского пения на Руси / Галина Алексеева ; Российская академия наук, Дальневосточное отделение. – Владивосток : Дальнаука, 1996. – 380 с. – ISBN 5-7442-0687-6. – Текст : непосредственный.
8. **Алексеевский, Н.** Музыка должна идти от сердца. Третья симфония Рахманинова // Музыкальная жизнь. – 2004. – № 8. – С. 27-31, 44. – Текст : непосредственный.

9. **Альшванг, А. А.** О философской системе Скрябина // А. Н. Скрябин. К 25-летию со дня смерти. – М., 1940. – С. 242-285. – Текст : непосредственный.
10. **Андрей, Белый** Арабески. – М. : Мусагет, 1911. – 501 с. – Текст : непосредственный.
11. **Андросова, Д. В.** Символизм в творчестве С. Рахманинова // Искусство и образование. – 2015. – № 3(95). – С. 21-36. – Текст : непосредственный.
12. **Антипов, В. И.** Наследие С. В. Рахманинова : энциклопедия творчества // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. – 2015. – № 3 (80). – С. 155-160. – Текст : непосредственный.
13. **Антипов, В. И.** Творческий архив С. В. Рахманинова : указатель произведений : сборник статей / В. И. Антипов. – Тамбов : Издательство Першина Р. В., 2013. – 135 с. – Текст : непосредственный.
14. **Апалонова, И. В.** «Остров мертвых» С. В. Рахманинова : к проблеме преломления драматургического канона симфонической поэмы // Вестник Башкирского университета. – 2008. – Т. 13. – № 2. – С. 343-345. – Текст : непосредственный.
15. **Арановский, М. Г.** Симфонические искания : Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 гг. : Исслед. очерки. – Л. : Советский композитор. Ленинградское отделение, 1979. – 287 с. – Текст : непосредственный.
16. **Артемова, Е. Г.** Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX в. – начала XX в. : историко-стилевой аспект : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения : 17.00.02 / Артемова Евгения Георгиевна ; [Место защиты : Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных»]. – М., 2015. – 479 с. – Текст : непосредственный.
17. **Асафьев, Б. В.** Из области югославянского народного музицирования и взаимосвязи русской и славянской музыки (Экскурсы) // О народной музыке. / Б. Асафьев ; [сост., вступ. ст. и коммент. И. И. Зешцовского,

- А. Б. Кунанбаевой]. – Л. : Музыка. Ленинградское отделение, 1987. – 247 с. – Текст : непосредственный.
18. **Асафьев, Б. В.** Избранные труды / акад. Б. В. Асафьев ; [Ред. коллегия : акад. И. Э. Грабарь и др.] ; [Вступ. статья Д. Кабалевского, с. 3-38] ; Академия наук СССР. Институт истории искусств. – Т. 2 : Избранные работы о П. И. Чайковском, А. Г. Рубинштейне, А. К. Глазунове, А. К. Лядове, С. И. Танееве, С. В. Рахманинове и других русских композиторах. / Ред. текста, вступ. статья и примеч. к работам о Чайковском, В. В. Протапопова, к работам о других композиторах – Е. М. Орловой. – М. : Издательство Академии наук СССР, 1954. – 384 с. – Текст : непосредственный.
19. **Асафьев, Б. В.** Избранные труды / акад. Б. В. Асафьев ; [Ред. коллегия: акад. И. Э. Грабарь и др.] ; [Вступ. статья Д. Кабалевского, с. 3-38] ; Академия наук СССР. Институт истории искусств. – Т. 3 : Композиторы «Могучей кучки». В. В. Стасов. / [Ред. текста, примеч. и вступ. статья с. 3-18, Е. М. Орловой]. – М. : Издательство Академии наук СССР, 1954. – 335 с. – Текст : непосредственный.
20. **Асафьев, Б. В.** Книга о Стравинском. – Л. : Музыка. Ленинградское отделение, 1977. – 276 с. – Текст : непосредственный.
21. **Асафьев, Б. В.** Композитор – имя ему – народ // О народной музыке / Б. Асафьев ; [сост., вступ. ст. и коммент. И. И. Зешцовского, А. Б. Кунанбаевой]. – Л. : Музыка Ленинградское отделение, 1987. – 247 с. – Текст : непосредственный.
22. **Асафьев, Б. В.** О музыке Чайковского: Избранное / Вступ. статья Е. М. Орловой. – Л.: Музыка. Ленинградское отделение, 1972. – 376 с. – Текст : непосредственный.
23. **Асафьев, Б. В.** О симфонизме // Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. – Л.: Музыка. Ленинградское отделение, 1981. – 216 с. – Текст : непосредственный.

24. **Асафьев, Б. В.** Пути в будущее // Мелос. Под ред. И. Глебова, П. П. Сувчинского. – Кн. 2. – Петроград : Синодальная типография, 1918. – 160 с. – Текст : непосредственный.
25. **Асафьев, Б. В.** С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове: в 2 томах. / сост., ред., коммент и предисл. З. А. Апетян. – Изд. 4-е, доп. – Т. 2. – М. : Музыка, 1974. – С. 345-377. – Текст : непосредственный.
26. **Асафьев, Б. В.** С. В. Рахманинов // О музыке XX века: пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов / Б. В. Асафьев, Т. П. Дмитриев-Мей. – Л. : Музыка. Ленинградское отделение, 1982. – С. 31-57. – Текст : непосредственный.
27. **Асафьев, Б. В.** Симфоническая музыка // Русская музыка. XIX и начало XX века. 2-е изд. – Л. : Музыка. Ленинградское отделение, 1979. – 341 с. – Текст : непосредственный.
28. **Асафьев, Б. В.** Чайковский. Опыт характеристики // О музыке Чайковского / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка. Ленинградское отделение, 1972. – С. 214-234. – Текст : непосредственный.
29. **Бажанов, Н. Д.** Рахманинов. – М. : Молодая гвардия, 1962. – 447 с. – Текст : непосредственный.
30. **Бахтин, М. М.** Проблемы поэтики Достоевского. – М. : Советская Россия, 1979. – 320 с. – Текст : непосредственный.
31. **Бачелис, Т.** Линии модерна и «Пизанелла» Мейерхольда // Театр.- 1993. – № 5. – С. 62-77. – Текст : непосредственный.
32. **Бекетова, Н. В.** «Колокола» С. Рахманинова : концепция предостережения / Н. Бекетова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873-1993) : материалы научной конференции / ред.-сост. А. И. Кандинский. – М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 64-73. – ISBN: 5-86419-016-0. – Текст : непосредственный.
33. **Бекетова, Н. В.** Сергей Рахманинов на грани миров : личность как символ культурного цикла // Сергей Рахманинов : история и современность:

- сб. ст. / [ред. : А. Цукер, Н. Бекетова]. – Ростов н/Д. : Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 11-41. – ISBN 5-7509-1216-7. – Текст : непосредственный.
34. **Белинский, В. Г.** О театре и драматургии. 1840-1848 годы / В. Г. Белинский. – М. : Юрайт, 2017. – 435 с. – ISBN: 978-5-534-04795-0. – Текст : непосредственный.
35. **Белинский, В. Г.** Полное собрание сочинений в 13 томах. – Т. 5 : Статьи и рецензии : 1841-1844 / Ред. Н. Ф. Бельчиков. – М. : Издательство Академии наук СССР, 1954. – 863 с. – Текст : непосредственный.
36. **Белинский, В. Г.** Статьи о народной поэзии // Собрание сочинений : в 9 т. / В. Г. Белинский ; редкол. и вступ. статья: Н. К. Гей [и др.]. – Т. 4 : Статьи, рецензии и заметки : март 1841 – март 1842 / [ред. С. И. Машинский ; статья Ю. В. Манна ; примеч. А. Л. Осповата, Л. С. Пустильник]. – М. : Художественная литература, 1979. – 654 с. – Текст : непосредственный.
37. **Бенуа, А. Н.** Беседа о балете // Книга о новом театре. – Петергоф, 1908. – С. 95-123. – Текст : непосредственный.
38. **Бенуа, А. Н.** Мои воспоминания. – Кн. 4-5. – М. : Наука, 1980. – 743 с. – Текст : непосредственный.
39. **Бердяев, Н. А.** Истоки и смысл русского коммунизма. – М. : Наука, 1990. – 220 с. – ISBN 5-02-008161-2. – Текст : непосредственный.
40. **Бердяев, Н. А.** Русская идея. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – 318 с. – ISBN 978-5-91181-819-7. – Текст : непосредственный.
41. **Березовая, Л. Г.** Серебряный век русской культуры. Символизм как «жизнестроительство» и как язык культуры // Новый исторический вестник. – 2001. – № 3(5). – С. 215-233. – Текст : непосредственный.
42. **Берков, В. О.** Рахманиновская гармония // Музыкальная академия. – 1960 (261). – № 8. – С. 104-109. – Текст : непосредственный.
43. **Бершадская, Т. С.** Монодийные принципы в музыкальном мышлении Сергея Рахманинова // Рахманинов в художественной культуре его времени : тезисы докладов научной конференции / Ростовская государственная

- консерватория им. С. В. Рахманинова ; отв. ред. А. М. Цукер. – Ростов н/Д. :
Издательство Ростовского государственного педагогического университета,
1994. – С. 93-95. – ISBN 5-8480-0051-4. – Текст : непосредственный.
44. **Бершадская, Т. С.** О гармонии Рахманинова // Т. С. Бершадская
Статьи разных лет : сб. ст. Ред.-сост. О. В. Руднева. – СПб. : Союз
художников, 2004. – С. 90-118. – ISBN 5-8128-0046-4. – Текст :
непосредственный.
45. **Бобровский, В. П.** Тематизм как фактор музыкального мышления :
очерки / В. П. Бобровский ; отв. ред. Е. И. Чигарева. – Вып. 2. – М. : Музыка,
2008. – 254 с. – ISBN 978-5-484-01052-3. – Текст : непосредственный.
46. **Бобровский, В. П.** Мотив // Музыкальная энциклопедия /
Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 3 : Корто – Октоль. – М. : Советская
энциклопедия, 1976. – Стлб. 696. – Текст : непосредственный.
47. **Бобровский, В. П.** О музыкальном мышлении Рахманинова //
Советская музыка. – 1985. – № 7. – С. 88-92. – Текст : непосредственный.
48. **Бобровский, В. П.** Сонатно-циклическая форма // Музыкальная
энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 5 : Симон – Хейлер. – М. :
Советская энциклопедия, 1981. – С. 204-206. – Текст : непосредственный.
49. **Бобыкина, И. А.** «Три русские песни» С. Рахманинова : [«Ах ты,
Ванька», «Белолицы, румяницы вы мои», «Через речку» – на основе которых
было создано вокально-симфоническое произведение] // Музыкальная жизнь.
– 1979. – № 5. – С. 15-16. – Текст : непосредственный.
50. **Бобыкина, И. А.** Некоторые вопросы объединения цикла в
симфонических произведениях Рахманинова / И. А. Бобыкина // Вопросы
теории музыки : сб. ст. – Вып. 3. – М. : Музыка, 1975. – С. 157-173. – Текст :
непосредственный.
51. **Богатырев, С. С.** Оркестр Рахманинова // Богатырев С. С.
Исследования. Статьи. Воспоминания. – М. : Советский композитор, 1972. –
С. 99-114. – Текст : непосредственный.

52. **Богородская, О. Е., Котлова, Т. Б.** История и теория культуры. Учебное пособие. – Иваново : Ивановский государственный энергетический университет (ИГЭУ), 1998. – 81 с. – Текст : непосредственный.
53. **Бражников, М. В.** Древнерусская теория музыки: по рукописным материалам XV-XVIII веков / М. В. Бражников. – Л.: Музыка. Ленинградское отделение, 1972. – 423 с. – Текст : непосредственный.
54. **Бранская, Е. В., Панфилова, М. И.** Модерн, модернизм, постмодернизм (к определению понятий) // Инновационная наука. – 2015. – № 3. – С. 264-266. – Текст : непосредственный.
55. **Брюсов, В. Я.** Miscellaneas // Избранные сочинения в 2 томах. – Т. 1 : Стихотворения. Поэмы. – М. : Гослитиздат, 1955. – 751 с. – Текст : непосредственный.
56. **Брянцева, В. Н.** О претворении вальсовости в творчестве П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова / В. Н. Брянцева // С. В. Рахманинов . К 120-летию со дня рождения (1873-1993) : Материалы научной конференции / ред.-сост. А. И. Кандинский. – М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 120-128. – ISBN 5-86419-016-0. – Текст : непосредственный.
57. **Брянцева, В. Н.** С. В. Рахманинов. – М. : Советский композитор, 1976. – 645 с. – Текст : непосредственный.
58. **Брянцева, В. Н.** Творческое своеобразие художника // Советская музыка.- 1965. – № 1. – С.35-40. – Текст : непосредственный.
59. **Брянцева, В. Н.** Фортепианные пьесы Рахманинова. – М. : Музыка, 1966. – 206 с. – Текст : непосредственный.
60. **Букиник, М. Е.** Молодой Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове : в 2 томах – Т. 1. – М. : Музыка, 1974. – 512 с. – Текст : непосредственный.
61. **Валькова, В. Б.** «Микротематизм» : метаморфозы и научные ресурсы музыковедческого понятия // Музыкальная академия. – 2019 (767). – № 3. – С. 198-217. – Текст : непосредственный.

62. **Валькова, В. Б.** Первая симфония С. Рахманинова : «точка невозврата» / В. Б. Валькова // Процессы музыкального творчества / РАМ имени Гнесиных ; ред.-сост. Е. В. Вязкова. – Вып. 12 (Сборник трудов № 185). – М. : РАМ им. Гнесиных, 1994-2012. – С. 143-153. – Текст : непосредственный.
63. **Валькова, В. Б.** С. В. Рахманинов и музыкальная Москва : 1880-1890-е годы // Вестник славянских культур. – 2015. – № 4(38). – С. 182-205. – Текст : непосредственный.
64. **Валькова, В. Б.** С. В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Ч. 1: 1873-1899 / В. Б. Валькова ; Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры им. М. И. Глинки , Государственный институт искусствознания ; отв. ред. И. Н. Вановская. – Тамбов : Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», 2017. – 276 с. – ISBN 978-5-9909670-1-4. – Текст : непосредственный.
65. **Валькова, В. Б.** С. В. Рахманинов : летопись жизни и творчества. Ч. 2 : 1900-1917 / Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка», Российский национальный музей музыки, Государственный институт искусствознания ; отв. ред. И.Н. Вановская. – Тамбов : Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка», 2022. – 580 с. – ISBN 978-5-6042483-7-9. – Текст : непосредственный.
66. **Валькова, В. Б.** Символика сна в поэме С. Рахманинова «Колокола» // С. В. Рахманинов и мировая культура. Материалы V международной научно-практической конференции. 140-летию со дня рождения Сергея Васильевича Рахманинова посвящается. – Ивановка : Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», 2013. – С. 135-156. – ISBN 978-5-906453-06-8. – Текст : непосредственный.
67. **Валькова, В. Б.** Интонационные модели Н. А. Римского-Корсакова в музыке С. В. Рахманинова // Современные проблемы музыкознания. – 2019. – № 3. – С. 24-43. – Текст : непосредственный.
68. **Варганова, Е. И.** Мифопоэтические аспекты симфонизма С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873-

- 1993) : материалы научной конференции / ред.-сост. А. И. Кандинский. – М. : Издательство Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 42-53. – ISBN: 5-86419-016-0. – Текст : непосредственный.
69. **Васильев, Ю. В.** Еще раз о проблеме «Рахманинов и символизм» // Сергей Рахманинов : история и современность : сборник статей / Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова ; ред.-сост. : А. М. Цукер, Н. В. Бекетова. – Ростов н/Д. : Издательство Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 131-166. – ISBN 5-7509-1216-7. – Текст : непосредственный.
70. **Васильев, Ю. В.** Рахманинов и джаз // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873-1993) : материалы конференции. М. : Издательство Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 172-184. – ISBN 5-86419-016-0. – Текст : непосредственный.
71. **Верба, Н. И.** «Архетипический образ морской девы в музыкальной культуре» : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения : 17.00.02 / Верба Наталья Ивановна ; [Место защиты : ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова»]. – СПб., 2021. – 562 с. – Текст : непосредственный.
72. **Верба, О. А.** Жанровое пространство вариантной техники письма : от средневековой полифонии к современной музыкальной композиции // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2010. – № 1(6). – С. 13-17. – Текст : непосредственный.
73. **Власов, В. Г.** Стили в Искусстве. Словарь : архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура. – Т. 1. – СПб. : Кольна, 1995. – 672 с. – ISBN 5-88737-002-5. – Текст : непосредственный.
74. **Воеводкина, Н. В.** Мифологема острова в произведениях С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов и мировая культура : материалы V Международной научно-практической конференции, 15-16 мая 2013 года /

- Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка» / Ред.-сост. И. Н. Вановская. – Ивановка : РИО МУРИ, 2014. – С. 156-163. – Текст : непосредственный.
75. **Волкова, Н. В.** Национальная идея в русской философии конца XIX – начала XX веков // Вестник МГТУ. Труды Мурманского государственного технического университета. – 2010. – Т. 13. – № 2. – С. 399-402. – Текст : непосредственный.
76. **Воробьев, И. С.** Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920-х – 1930-х годов. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2001. – 290 с. – ISBN 5-94136-001-0. – Текст : непосредственный.
77. Воспоминания о Рахманинове : В 2 томах / Сост., ред., коммент и предисл. З. А. Апетян. – 4-е изд., доп. – Т. 1. – М. : Музыка, 1974. – 479 с.; - Т. 2. – М. : Музыка, 1974. – 574 с. – Текст : непосредственный.
78. **Вышеславцев, Б. П.** Этика преображенного эроса / Б. П. Вышеславцев ; вступ. ст. , сост. и коммент. В. В. Сапова. – М. : Республика, 1994. – 368 с. – ISBN 5-250-02379-7. – Текст : непосредственный.
79. **Гаккель, Л. Е.** Беседы о музыке. Третий фортепианный концерт Рахманинова. Знаменитые гости // Музыкальная жизнь. – 1963. – № 6. – С. 9-12. – Текст : непосредственный.
80. **Гаккель, Л. Е.** Второй фортепианный концерт Рахманинова // Гаккель Л. Исполнителю, педагогу, слушателю. – Л. : Советский композитор. Ленинградское отделение, 1988. – С. 39-46. – ISBN 5-85285-039-X. – Текст : непосредственный.
81. **Гаккель, Л. Е.** Второй фортепианный концерт Рахманинова // Музыкальная жизнь. – 1966. – № 24.- С. 15-16. – Текст : непосредственный.
82. **Гаккель, Л. Е.** Третий фортепианный концерт Рахманинова // Гаккель Л. Исполнителю, педагогу, слушателю. – Л. : Советский композитор. Ленинградское отделение, 1988. – С. 35-39. – ISBN 5-85285-039-X. – Текст : непосредственный.

83. **Ганзбург, Г. И.** Стилевой кризис Рахманинова : сущность и последствия // Музыкальная академия. – 2003. – № 3. – С. 171-173. – Текст : непосредственный.
84. **Гарднер, И. А.** Богослужбное пение русской православной церкви : История. Вторая эпоха (1652-1918) : Четвертый период / И. А. Гарднер // Регентское дело. – 2004. – № 1. – 2007. – № 2. – С. 6-18. – ISBN 5-7429-0047-3. – Текст : непосредственный.
85. **Гарипова, М. Г.** Мир музыкальных образов Рахманинова // Искусство в школе. – 2002. – № 2. – С. 59-60. – Текст : непосредственный.
86. **Георгиевская, О. В.** Полифония С. В. Рахманинова // Музыка и время. – 2003. – № 5. – С. 28-31. – Текст : непосредственный.
87. **Георгиевская, О. В.** Полифония С. В. Рахманинова как звуковой феномен : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2004. – 24 с. – Текст : непосредственный.
88. **Герасимова-Персидская, Н. А.** Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. – М. : Музыка, 1994. – 126 с. – Текст : непосредственный. – ISBN 5-7140-0330-6.
89. **Глинка, М. И.** Записки / М. И. Глинка ; Подгот. [и предисл. написал] А. С. Розанов. – М. : Музыка, 1988. – 217 с. – ISBN 5-7140-0065-X. – Текст : непосредственный.
90. **Глиэр, Р. М.** Встречи с Рахманиновым // Глиэр Р. М. Статьи и воспоминания, материалы. – Т. 1. – Л. ; М. : Музыка. Ленинградское отделение, 1965. – С. 350-361. – Текст : непосредственный.
91. **Гнилов, Б. Г.** Персонально-стилевая ритмоформула Рахманинова / Музыкальная форма // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2015. – № 1(3). – С. 41-46. – Текст : непосредственный.
92. **Гоголь, Н. В.** Собрание сочинений : в 6 томах. – Т. 6 : Избранные статьи и письма. / Подготовка текста и примеч. А. Н. Дубовикова. – М. : Гослитиздат, 1959. – 563 с. – Текст : непосредственный.

93. **Голышев, А. И.** Национальная идея : культурологический подход // Вестник Псковского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2018. – № 7. – С. 29-36. – Текст : непосредственный.
94. **Гольденвейзер, А. Б.** Отрывки из дневника // Гольденвейзер А. Б. Статьи, материалы, воспоминания. Сост. и ред. Д. Д. Благой. – М. : Советский композитор, 1969. – С. 154-215. – Текст : непосредственный.
95. **Горницкая, Л. И.** Мифологема острова в русской литературе : генезис, структура, семантика : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук : 10.01.01 / Горницкая Любава Игоревна ; [Место защиты : Волгоградский государственный социально-педагогический университет]. – Волгоград, 2012. – 18 с. – Текст : непосредственный.
96. **Горячих, В. В.** М. И. Глинка и идея русской симфонии // Вестник академического русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2020. – № 6(71). – С. 148-163. – Текст : непосредственный.
97. **Грачев, В. Н.** «Симфонические танцы» С. Рахманинова – видение апокалипсиса / В. Н. Грачев // Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании : межвузовский сборник научных статей / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, УГАИ им. З. Г. Исмагилова ; отв. ред. В. В. Медушевский. – М. ; Уфа, 2007. – С. 143-169. – ISBN 978-5-93716-019-5. – Текст : непосредственный.
98. **Григорьев, Л. Г.** Симфоническая поэма // Музыкальная энциклопедия в 6 томах / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 5 : Симон-Хейлер. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – С. 17-19. – Текст : непосредственный.
99. **Гулыга, А. В.** Творцы русской идеи. – 2-е изд. – М. : Молодая гвардия, 2018. – 331 с. – ISBN 978-5-235-04179-0. – Текст : непосредственный.
100. **Гуляницкая, Н. С.** «Внелитургические» жанры современной духовной музыки: панорамный обзор / Н. С. Гуляницкая // XXVI Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского

- гуманитарного университета : Материалы. – М. : Издательство ПСТГУ, 2016. – С. 334-344. – Текст : непосредственный.
101. **Гуляницкая, Н. С.** Поэтика музыкальной композиции : Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 430 с. – ISBN 5-94457-008-3. – Текст : непосредственный.
102. **Гуляницкая, Н. С.** Русская музыка : становление тональной системы, XI-XX вв. : исследование / Н. С. Гуляницкая. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 232 с. – ISBN 5-89826-239-3. – Текст : непосредственный.
103. **Гун Вэй** Фортепианные концерты С. В. Рахманинова : к проблеме эволюции стиля : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Гун Вэй ; [Место защиты : Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена]. – СПб., 2007. – 23 с. – Текст : непосредственный.
104. **Дабаева, И. П.** Русский духовный концерт в отечественной культуре XIX в. – начала XX в. : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения : 17.00.02 / Дабаева Ирина Прокопьевна ; [Место защиты : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова]. – Ростов н/Д, 2017. – 38 с. – Текст : непосредственный.
105. **Даль, В. И.** Толковый словарь живого великорусского языка. – Т. 1. А-З. – СПб., М. : Типография М. О. Вольфа, 1998. – С. 519. – ISBN 5-300-01628-4. – Текст : непосредственный.
106. **Данилевич, Л. В.** Симфонизм как музыкальная драматургия // Вопросы музыкознания. Ежегодник. – Вып. II : 1953-1954. – М., 1955. – С. 246-267. – Текст : непосредственный.
107. **Демченко, А. И.** Анализ музыкальных произведений. Концепционный метод : учебник для СПО / А. И. Демченко. 2-е изд., испр. и доп. (Серия : Профессиональное образование). – М. : Юрайт, 2018. – 144 с. – ISBN 978-5-534-09147-2. – Текст : непосредственный.

108. **Демченко, А. И.** К новым жизненным горизонтам : к 145-летию С. В. Рахманинова / А. И. Демченко // Музыкант классик. – 2018. – № 11-12. – С. 2-8. – Текст : непосредственный.
109. **Демченко, А. И.** На исходе великой эпохи : 145-летию Сергея Рахманинова : очерк первый / А. И. Демченко // Музыкант классик. – 2018. – № 8. – С. 2-6. – Текст : непосредственный.
110. **Демченко, А. И.** Позднее творчество С. В. Рахманинова / А. И. Демченко // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 1. – С. 134-140. – Текст : непосредственный.
111. **Демченко, А. И.** Творчество Рахманинова и магистрали художественного процесса его времени / А. И. Демченко // Сергей Рахманинов : история и современность: сборник статей / Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова ; ред.-сост. : А. М. Цукер, Н. В. Бекетова. – Ростов-н/Д. : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 42-52. – ISBN 5-7509-1216-7. – Текст : непосредственный.
112. **Демченко, А. И.** Творчество С. В. Рахманинова // ИКОНИ. – 2019. – № 1. – С. 198-210. – Текст : непосредственный.
113. **Демченко, А. И.** Творчество С. В. Рахманинова в контексте ведущих художественных направлений его времени. К 145-летию со дня рождения // Временник Зубовского института. – 2018. – № 1(20). – С. 99-106. – Текст : непосредственный.
114. **Дернова, В. П.** Гармония Скрябина. – Л. : Музыка. Ленинградское отделение, 1968. – 124 с. – Текст : непосредственный.
115. **Доброхотов, А. Л.** Дух // Философия. Энциклопедический словарь / под ред. доктора философских наук А. А. Ивина. – М. : Гардарики, 2006. – 1072 с. – ISBN 5-8297-0050-6. – Текст : непосредственный.
116. **Достоевский, Ф. М.** Объявление о подписке на журнал «Время» на 1861 год // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. – СПб. : Наука, 1993. – Т. 11. – С. 5-11. – Текст : непосредственный.

117. **Друскин, М. С.** Очерки, статьи, заметки. Л.: Советский композитор, 1987. – 299 с. – Текст : непосредственный.
118. **Ершова, Э. Б., Веселов, А. А.** Художественная культура России на рубеже XIX–XX веков : от реализма к модернизму // Приволжский научный вестник. – 2014. – № 5(33). – С. 61-67. – Текст : непосредственный.
119. **Ефимова, И. В.** Логос и мелос в знаменном распеве / И. В. Ефимова; Министерство культуры Российской Федерации, Красноярская государственная академия музыки и театра. – Красноярск, 2008. – 234 с. – ISBN 5-98121-023-0. – Текст : непосредственный.
120. **Ефимова, И. В.** О «духовной» музыке и о духовности в музыке // MUSIQI DÜNYASI. – 2013. – № 1(54). – С. 92-101. – Текст : непосредственный.
121. **Ефимова, И. В.** Словарь попевок знаменного распева : учебное пособие / И. В. Ефимова, Е. А. Кипа ; Красноярская государственная академия музыки и театра. – Красноярск : ООО «Енисей-Знак», 2006. – 197 с. – ISBN 5-98121-014-1. – Текст : непосредственный.
122. **Жабинский, К. А.** «Каприччио на цыганские темы» С. Рахманинова : музыкальный текст и поэтический подтекст (к проблеме интерпретации «лирического сюжета») // Текст, музыка, перевод : материалы Международной научной конференции, 16-17 мая 2022 года, Санкт-Петербург / под ред. А. В. Бояркиной. – Т. 30.– СПб. : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2023. – С. 71-82. – ISBN 978-5-8064-3361-0. – Текст : непосредственный.
123. **Житомирский, Д. В.** Фортепианное творчество Рахманинова // Советская музыка. – 1945. – № 4. – С. 80-103. – Текст : непосредственный.
124. **Зеньковский, В. В.** (протоиерей). Смысл православной культуры / В. В. Зеньковский ; сост., предисл. В. Л. Шленова. – М. : Издательство Сретенского монастыря, 2007. – 272 с. (Духовное наследие русского Зарубежья). – ISBN 978-5-7533-0120-8. – Текст : непосредственный.

125. **Зилоти, А. И.** Воспоминания и письма/ Сост. и предисл., прим. Л. М. Кутателадзе. – Л. : Государственное музыкальное издательство, 1964. – 467 с. – Текст : непосредственный.
126. **Зорилова, Л. С., Шилова, О. Е.** Социально-психологические особенности творческой деятельности С. В. Рахманинова в контексте серебряного века // Вестник МГУКИ. – 2020. – № 6(98). – С. 84-91. – Текст : непосредственный.
127. **Иванов, А. В., Журавлева, С. М.** Духовность и ее атрибуты // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 57. – С. 14-22. – Текст : непосредственный.
128. **Ильин, И. А.** О русской идее // Собр. соч. – Т. 2. – Кн. 1 : Наши задачи : статьи 1948-1954 гг. – М. : Русская книга, 1993. – 493 с. – ISBN 5-268-01396-2. – Текст : непосредственный.
129. **Ильина, Л. В.** Проблема национальной самобытности искусства в эстетике В. В. Стасова : автореферат диссертации кандидата философских наук : 09.00.04 / Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. Философский факультет. – М., 2004. – 22 с. – Текст : непосредственный.
130. **Казанцева, Л. П.** Семантика тональности в музыке Рахманинова / Л. П. Казанцева // Сергей Рахманинов: история и современность : сборник статей / Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова ; ред.-сост.: А. М. Цукер, Н. В. Бекетова. – Ростов н/Д. : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 347-365. – ISBN 5-7509-1216-7. – Текст : непосредственный.
131. **Калошина, Г. Е.** Религиозно-философская символика в симфониях Рахманинова и его современников // Сергей Рахманинов : от минувшего к веку нынешнему. – Ростов н/Д. : Ростовский государственный педагогический институт, 1994. – С. 102-108. – ISBN 5-8480-0040-9. – Текст : непосредственный.

132. **Кандинский, А. И.** «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков // Советская музыка. – 1991. – № 7. – С. 91-97. – Текст : непосредственный.
133. **Кандинский, А. И.** «Симфонические танцы» Рахманинова : (к проблеме историзма) : из сборника «Статьи о русской музыке» / А. И. Кандинский // Статьи о русской музыке : сборник / А. И. Кандинский ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. – С. 292-327. – ISBN 978-5-89598-246-4. – Текст : непосредственный.
134. **Кандинский, А. И.** О симфонизме Рахманинова : из сборника «Статьи о русской музыке» / А. И. Кандинский // Статьи о русской музыке : сборник / А. И. Кандинский ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. – С. 105-122. – ISBN 978-5-89598-246-4. – Текст : непосредственный.
135. **Кандинский, А. И.** Хоровой цикл ор. 31 Рахманинова в контексте литургического богослужения // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873-1993) : материалы научной конференции / ред.-сост. А. И. Кандинский. – М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 15-28. – ISBN 5-86419-016-0. – Текст : непосредственный.
136. **Кандинский, А. И.** Хоровые циклы Рахманинова // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность : сб. статей, исследований, интервью / ред.-сост. Ю. И. Паисов. – М. : Композитор, – 1999. – С. 69-70. – Текст : непосредственный.
137. **Кандинский-Рыбников, А. А.** Проблема Судьбы и автобиографичность в искусстве С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1943) : материалы научной конференции / Ред.-сост. А. И. Кандинский. – М. : Московская государственная

- консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 90-110. – ISBN: 5-86419-016-0. – Текст : непосредственный.
138. **Кандинский-Рыбников, А. А.** Исполнительское интонирование и мелодика Рахманинова // Советская музыка. – 1984. – № 5. – С. 43-49. – Текст : непосредственный.
139. **Каратыгин, В. Г.** Драма и музыка // Алконост. – Петергоф, 1911. – 194 с. – Текст : непосредственный.
140. **Каратыгин, В. Г.** Кантата Танеева «По прочтении псалма» // Избранные статьи. – М., Л., 1965. – 352 с. – Текст : непосредственный.
141. **Каратыгин, В. Г.** Скрябин : Очерк В. Г. Каратыгина. – Петроград : Издание Н. И. Бутковской, 1915. – 68 с. – Текст : непосредственный.
142. **Карсавин, Л. П.** Восток, запад и русская идея. – Петроград : Academia, 1922. – 80 с. – Текст : непосредственный.
143. **Келдыш, Ю. В.** А. С. Аренский // История русской музыки : в 10 т. – Т. 9 : Конец XIX - начало XX века. / Ю. В. Келдыш, М. П. Рахманова, Л. З. Корабельникова, А. М. Соколова. – М. : Музыка, 1994. – С. 340-356. – ISBN 5-7140-0589-9. – Текст : непосредственный.
144. **Келдыш, В. А.** Русский реализм начала XX века. – М. : Наука, 1975. – 278 с. – Текст : непосредственный.
145. **Келдыш, Ю. В.** Наследие Достоевского и русская мысль порубежной эпохи // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX века. – М. : Наследие, 1993. – С. 76-115. – Текст : непосредственный.
146. **Келдыш, Ю. В.** Последнее произведение Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873-1993) : материалы научной конференции / ред.-сост. А. И. Кандинский. – М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 9-15. – ISBN 5-86419-016-0. – Текст : непосредственный.
147. **Келдыш, Ю. В.** Рахманинов и его время. – М.: Музыка, 1973. – 470 с. – Текст : непосредственный.

148. **Ковалев, А. Б.** Духовная музыка отечественных композиторов второй половины XIX в. – начала XX в. : жанровая типология : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения : 17.00.02. / Ковалев Андрей Борисович ; [Место защиты : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова]. – М., 2018. – 473 с. – Текст : непосредственный.
149. **Ковалев, А. Б.** Хоровые циклы Литургии и Всенощного бдения С. В. Рахманинова : к вопросу о жанровой специфике // С. В. Рахманинов и мировая культура : Материалы V Международной научно-практической конференции, 15-16 мая 2013 года / Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка» / Ред.-сост. И. Н. Вановская. – Ивановка : РИО МУРИ, 2014. – С. 40-49. – Текст : непосредственный.
150. **Коломиец, Г. Г.** Национальное и транснациональное бытие искусства в пространстве глобализирующегося мира // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2015. – № 11(186). – С. 231-237. – Текст : непосредственный.
151. **Копалов, В. И.** Смысл и содержание национальной идеи // Судьба России : национальная идея и ее исторические модификации. Доклады Пятой Всероссийской конференции : Екатеринбург, 14-15 октября 2003 г. – Екатеринбург : УрГУ, 2003. – С. 3-5. – Текст : непосредственный.
152. **Корякина, И. В.** С. В. Рахманинов. Симфоническая поэма «Остров мертвых» : «встреча» с А. Беклиным – «встреча» с символизмом? // Вопросы истории культуры. – Вып. 3. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета. – 1999. – С. 37-46. – ISBN 5-7525-0784-7. – Текст : непосредственный.
153. **Крауклис, Г. В.** О некоторых особенностях трактовки формы в программно-симфонических произведениях XIX века / Г. В. Крауклис // Вопросы музыкальной формы. – Вып. 4. – М. : Музыка, 1985. – С. 212-232. – Текст : непосредственный.

154. **Кремлев, Ю. А.** Из истории некоторых гармонических интонаций // Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. 1. – Л. : Музгиз, 1962. – 237 с. – Текст : непосредственный.
155. **Кремлев, Ю. А.** Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке. – Т. 2 : 1861-1880. – Л. : Музгиз, 1958. – 614 с. – Текст : непосредственный.
156. **Крутов, В. В.** Мир Рахманинова. Темы и вариации. Россия. – Кн. 2 : Один год / В. В. Крутов, Л. В. Швецова-Крутова. – М. : Юлис, 2006. – 494 с. – ISBN 5-98407-010-3. – Текст : непосредственный.
157. **Кручинина, А. Н.** Попевка знаменного распева в русской музыкальной теории XVII века / А. Н. Кручинина // Певческое наследие Древней Руси : (история, теория, эстетика) / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; сост. : Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина. – СПб. : Издательство УТ, 2002. – С. 46-150. – ISBN 5-7443-0062-7. – Текст : непосредственный.
158. **Крымский, С. П.** Контуры духовности. Новые контексты идентификации // Вопросы философии. – 1992. – № 12. – С. 21-28. – Текст : непосредственный.
159. **Кутателадзе, Л. М.** Предисловие // Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма. – Л. : Музгиз, 1963. – 467 с. – Текст : непосредственный.
160. **Лапенко, А. В.** Литургические циклы Рахманинова в свете церковной традиции // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 2(5). – С. 96-101. – Текст : непосредственный.
161. **Левашев, Е. М.** Множественность научных концепций в музыкознании // Келдышевские чтения – 2005. Множественность научных концепций в музыкознании. 60-летие Е. М. Левашева : Сб. ст. / Ред.-сост. Р. Э. Берченко, А. В. Лебедева-Емелина, Н. И. Тетерина. – М. : Композитор, 2009. – 456 с. – ISBN 5-85285-297-X. – Текст : непосредственный.

162. **Левашев, Ю. А.** Кристаллизация конфликта в музыкальной драматургии симфоний С. В. Рахманинова // Рахманинов в художественной культуре его времени : Тезисы докладов научной конференции. – Ростов н/Д. : РГК, 1994. – С. 37-41. – ISBN 5-8480-0051-4. – Текст : непосредственный.
163. **Левашов, Ю. А.** Третья симфония Рахманинова // Проявление контраста в музыке : межвузовский сборник научных трудов. – Воронеж : Издательство Воронежского университета, 1988. – С. 98-110. – ISBN 5-7455-0083-2. – Текст : непосредственный.
164. **Левая, Т. Н.** История отечественной музыки второй половины XX века : монография / Т. Н. Левая. – СПб. : Композитор, 2010. – 556 с. – ISBN 5-7379-0277-3. – Текст : непосредственный.
165. **Левая, Т. Н.** Сергей Рахманинов в зеркале отечественной музыкальной публицистики. Заметки к проблеме / Т. Левая // Сергей Рахманинов : история и современность: сб. ст. / [ред.: А. Цукер, Н. Бекетова]. – Ростов н/Д. : Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 53-66. – Текст : непосредственный.
166. **Ливанова, Т. Н.** История западноевропейской музыки до 1789 года : Учебник. В 2-х т.. – Т. 2. XVIII век. Изд. 2-е, перераб. и доп. – М. : Музыка, 1982. – 668 с. – Текст : непосредственный.
167. Литературное наследие : В 3 томах / Сост.-ред., авт. вступ. статьи [с. 7-38], коммент., указ. З. А. Апетян. – Т. 1 : Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. – М. : Советский композитор, 1978. – 648 с. ; – Т. 2 : Письма. – М. : Советский композитор, 1980. – 583 с.; – Т. 3 : Письма. – М. : Советский композитор, 1980. – 573 с. – Текст : непосредственный.
168. **Лобанкова, Е. В.** Национальные мифы в русской музыкальной культуре от Глинки до Скрябина : Историко-социологические очерки. – СПб. : Издательство им. Н. И. Новикова ; Издательский дом «Галина скрипсит», 2014. – 416 с. – ISBN 978-5-87991-114-5. – Текст : непосредственный.

169. **Лобзакова, Е. Э.** Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX-начала XX века : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Е. Э. Лобзакова / Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов н/Д., 2007. – 18 с. – Текст : непосредственный.
170. **Лобзакова, Е. Э.** Рахманинов и духовная музыка его времени // Сергей Рахманинов : История и современность. – Ростов н/Д. : Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, , 2005. – С. 387-398. – ISBN 5-7509-1216-7. – Текст : непосредственный.
171. **Лозовая, И. Е.** Столповой знаменный распев (вторая половина XV-XVII вв.). Формульная структура : материалы к спецкурсу истории русской музыки XI-XVII вв. : учебное пособие / И. Е. Лозовая ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Кафедра истории русской музыки ; Научно-исследовательский центр церковной музыки им. Д. В. Разумовского. – М. : НИЦ «Московская консерватория», 2015. – 79 с. – ISBN 978-5-89598-307-2. – Текст : непосредственный.
172. **Лукина, Г. У.** Размышления о философии классической русской музыки // Искусство, дизайн и современное образование. Материалы международной научно-практической конференции. Серия «Научные труды РГСАИ». – М. : Издательский дом «Научная библиотека», 2015. – С. 132-140. – ISBN 978-5-906660-80-0. – Текст : непосредственный.
173. **Лукина, Г. У.** «Орестея» Танеева в свете концепции «Русской идеи» // Культурное наследие России. – 2016. – № 1(12). – С. 31-36. – Текст : непосредственный.
174. **Луконин, Д. Е.** Митрофан Беляев и его кружок: капризы мецената или направление в искусстве? (к постановке вопроса) // Известия Саратовского университета. Серия «История. Международные отношения». – Т. 7. – Вып. 2. – Саратов : Издательство Саратовского университета, 2007.– С. 80-85. – Текст : непосредственный.

175. **Ляхович, А. В.** Поэма «Колокола» Рахманинова как мифопоэтическая модель мироздания / Артем Ляхович // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. – Вип. 31. – Киев : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2010. – С. 104-114. – Текст : непосредственный.
176. **Ляхович, А. В.** Рахманинов и национальный романтизм // Музыкальная академия. – 2018. – № 1(761). – С. 14-21. – Текст : непосредственный.
177. **Ляхович, А. В.** Символика в поздних произведениях Рахманинова : монография / А. В. Ляхович ; Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка». – Тамбов : Издательство Першина Р. В., 2013. – 184 с. – Текст : непосредственный.
178. **Мазель, Л. А.** О мелодике Рахманинова. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1952. – 299 с. – Текст : непосредственный.
179. **Мазель, Л. А., Цуккерман, В. А.** Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. – М. : Музыка, 1967. – 752 с. – Текст : непосредственный.
180. **Майкапар, С. М.** Годы учения. – М. ; Л. : Искусство, 1938. – 200 с. – Текст : непосредственный.
181. **Мариупольская, Т. Г.** С. В. Рахманинов и его учителя – Н. С. Зверев и А. И. Зилоти // Преподаватель XXI век. – 2019. – № 2(1). – С. 220-228. – Текст : непосредственный.
182. **Медушевский, В. В.** Духовный анализ музыки : учебное пособие. – М. : Композитор, 2016. – 630 с. – ISBN 978-5-9907158-5-1. – Текст : непосредственный.
183. **Медушевский, В. В.** О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М. : Музыка, 1976. – 253 с. – Текст : непосредственный.

184. **Медушевский, В. В.** О церковной и светской музыке // Музыкальное искусство и религия : Материалы конференции. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1994. – С. 20-45. – Текст : непосредственный.
185. **Мерзлов, А. Н.** Композиторское творчество С. В. Рахманинова в его связях с русским символизмом и модерном : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Мерзлов Арсений Никитич ; [Место защиты : Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки]. – Екатеринбург, 2021. – 23 с. – Текст : непосредственный.
186. **Мерзлов, А. Н.** Композиторское творчество С. В. Рахманинова в его связях с русским символизмом и модерном : диссертация кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Мерзлов Арсений Никитич ; [Место защиты : ГБОУ ВО ЧО «Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки»]. – Екатеринбург, 2021. – 183 с. – Текст : непосредственный.
187. **Мирошникова, Л.** Некоторые особенности гармонии Рахманинова // Теоретические проблемы музыки XX века. – Вып. 1. – М. : Музыка, 1967. – С. 210-237. – Текст : непосредственный.
188. **Михайлов, М. К.** О национальных истоках раннего творчества Скрябина // А. Н. Скрябин. Сб. ст. : К столетию со дня рождения. 1872-1972 / Ред. и сост. С. Павчинского ; Общ. ред. В. Цуккермана. – М. : Советский композитор, 1973. – С. 160-184. – Текст : непосредственный.
189. **Михайлов, М. К.** Этюды о стиле в музыке : Статьи и фрагменты / Сост., ред. и примеч. А. Вульфсона ; Вступит. статья М. Арановского. – Л.: Музыка. Ленинградское отделение, 1990. – 283 с. – ISBN 5-7140-0027-7. – Текст : непосредственный.
190. **Михайловский, Н. К.** Записки современника (1881–1882). Журнальное обозрение // Н. К. Михайловский. Полное собрание сочинений. – Т. V, изд. 4-е. – СПб. : Типография М. М. Стасюлевича, 1908. – С. 550-566. – Текст : непосредственный.

191. **Михеева, М. В.** Архив С. В. Рахманинова в Петербурге как источник изучения творчества и биографии композитора : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Михеева Марина Владимировна ; [Место защиты : Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова]. – СПб., 2011. – 22 с. – Текст : непосредственный.
192. **Михеева, М. В.** Новое о С. В. Рахманинове в Санкт-Петербурге (к 135-летию со дня рождения композитора) // Musicus (июль – август – сентябрь). – 2008. – № 3(12). – С. 39-47. – Текст : непосредственный.
193. **Мосягина, Н. В.** Знамена, попевки, лица, фиты и строки осмогласного пения : (на материале двознаменника «Ключ разумения» монаха Тихона Макарьевского) : учебно-методическое пособие по курсу «Чтение и дешифровка средневековых нотаций» / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; авт.-сост. Н. В. Мосягина. – СПб. : СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2015. – 141 с. – ISBN 978-5-98620-160-3. – Текст : непосредственный.
194. **Назайкинский, Е. В.** Символика скорби в музыке Рахманинова (к прочтению Второй симфонии) // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873-1993) : материалы научной конференции / ред.-сост. А. И. Кандинский. – М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 90-110. – ISBN 5-86419-016-0. – Текст : непосредственный.
195. Национальная идея в Западной Европе в Новое время. Очерки истории / Отв. Редактор В. С. Бондарчук. – М. : ИКД «Зерцало-М»; Издательский дом «Вече», 2005. – 496 с. – ISBN 5-94373-114-8. – Текст : непосредственный.
196. Национальная идея России. В 6 т. – Т. 1. – М. : Научный эксперт, 2012. – 752 с. – ISBN 978-5-91290-116-4. – Текст : непосредственный.
197. **Нелидова-Фивейская, Л. Я.** Из воспоминаний о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове : В 2 томах / сост., ред., коммент. и

- предисл. З. А. Апетян. 4-е изд., доп. – Т. 2. – М. : Музыка, 1974. – С. 236-244.
– Текст : непосредственный.
198. **Нерсесянц, В. С.** Национальная идея России во всемирно-историческом прогрессе равенства, свободы и справедливости : Манифест о цивилизме. – М. : НОРМА, 2001. – 59 с. – ISBN 5-89123-417-3. – Текст : непосредственный.
199. **Николаева, Н. С.** Симфонизм // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 5: Симон – Хейлер. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – С. 11-15. – Текст : непосредственный.
200. **Ожегов, С. И.** Толковый словарь русского языка : 80000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов и Н. Ю. Шведова ; Российская академия наук, Институт русского языка им. В. В. Виноградова. – 4-е изд., доп. – М. : А ТЕМП, 2006. – 938 с. – ISBN 978-5-9900358-6-7. – Текст : непосредственный.
201. **Орджоникидзе, Г. Ш.** Некоторые характерные особенности национального в музыке // Музыкальный современник : Сб. ст. – Вып. 1. – М. : Советский композитор, 1973. – С. 144-181. – Текст : непосредственный.
202. **Оссовский, А. В.** А. С. Аренский // Музыкально-критические статьи (1894-1942). – Л. : Музыка. Ленинградское отделение, 1971. – С. 145-148. – Текст : непосредственный.
203. **Оссовский, А. В.** С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове : в 2 томах. – Т. 1. – М. : Музыка, 1961. – С. 372-419. – Текст : непосредственный.
204. **Перфильева, А. А.** Религиозная оставляющая национальной идентичности как инструмент противодействия глобализационным и вестернизационным тенденциям в современном политическом процессе // Национальная идентичность России и демографический кризис / Материалы Всероссийской научной конференции (20-21 октября 2006 г.). – М., 2007. – С. 537-541. – Текст : непосредственный.

205. **Позднякова, Ю. В.** Последнее сочинение С. В. Рахманинова : дипломная работа / Ю. В. Позднякова ; науч. рук. И. В. Ефимова. – Красноярск, КГИИ, 1995. – 162 с. – На правах рукописи. – Текст : непосредственный.
206. **Попова, И. С.** Профессор Петербургской консерватории А. И. Рубец // Этномузыкология : методы и результаты ареальных исследований. – СПб., 2014. – С. 26-35. – ISBN 978-5-98620-135-1. – Текст : непосредственный.
207. Пощечина общественному вкусу. Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, А. Крученых, В. Кандинский, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников : [стихи, проза, статьи]. – М. : Издатель Г. Л. Кузьмин, 1912. – 112 с. – Текст : непосредственный.
208. Приношение С. В. Рахманинову : к 150-летию со дня рождения : исследования разных лет : [сборник] / сост. В. Б. Валькова; редакционная коллегия : А. С. Рыжинский [и др.]. – М. : Российская академия музыки имени Гнесиных, 2023. – 489 с. – ISBN 978-5-8269-0279-0. – Текст : непосредственный.
209. **Протопопов, В. В.** Позднее симфоническое творчество С. В. Рахманинова / В. В. Протопопов // С. В. Рахманинов : сб. ст. и материалов / под ред. Т. Э. Цытович. – М. ; Л. : Советский композитор, 1947. – С. 130-149. – Текст : непосредственный.
210. **Протопопов, В. В.** Полифония // Музыкальная энциклопедия в 6 томах. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 4 : Окунев – Симович. – М. : Советская энциклопедия, 1978. – С. 344-364. – Текст : непосредственный.
211. **Рахимова, Д. А.** Ориентализм в музыке С. В. Рахманинова : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Рахимова Дильбар Абдурахмановна ; [Место защиты : Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена]. – СПб., 2011. – 19 с. – Текст : непосредственный.

212. **Рахманинов, С. В.** Весна [Ноты] : кантата для баритона, смешанного хора и оркестра : соч. 20 / Рахманинов. – М. : П. Юргенсон, 2012. – 42 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
213. **Рахманинов, С. В.** Князь Ростислав : Симфоническая поэма для большого оркестра на сюжет баллады А. К. Толстого / Ред. Павла Ламма. – М. ; Л. : Государственное музыкальное издательство, 1947. – 85 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
214. **Рахманинов, С. В.** Концерт № 1 : для фортепиано с оркестром : Ор. 1 : партитура / С. Рахманинов. – Новая редакция. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1920. – 145 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
215. **Рахманинов, С. В.** Концерт № 2 [Ноты] = Concerto № 2 : для фортепиано с оркестром : соч. 18 : [для студентов музыкальных училищ и консерваторий, а также для концертирующих музыкантов] / Рахманинов ; перелож. для двух фортепиано. – М. : П. Юргенсон, 2012. – 95 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
216. **Рахманинов, С. В.** Концерт № 3 [Ноты] : для фортепиано с оркестром / С. Рахманинов. – СПб. : Композитор, 2006. – 149 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
217. **Рахманинов, С. В.** Первая симфония d-moll : Для большого оркестра: Ор. 13. – М.; Л. : Государственное музыкальное издательство, 1947. – 245 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
218. **Рахманинов, С. В.** Третья симфония (ля-минор) : Ор. 44 / Ред. Г. Киркор; Предисл. В. Брянцевой. – М.: Музгиз, 1960. – 184 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
219. **Рахманинов, С. В.** Юношеская симфония d-moll : Для симф. оркестра / Ред. Павла Ламма. – М.; Л. : Государственное музыкальное издательство, 1947. – 58 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

220. **Рахманинов, С. В.** Воспоминания, записанные О. фон Риземаном. – М. : Классика-XXI, 2010. – 246 с. – ISBN 978-5-89817-316-6. – Текст : непосредственный.
221. **Рахманинов, С. В.** Каприччио на цыганские темы для оркестра : Соч. 12. – М. : Гутхейль, б.г. – 61 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
222. **Рахманинов, С. В.** Сюита d-moll [Ноты] : для оркестра : редакция для фортепиано, (1891) / Сергей Васильевич Рахманинов ; подгот. текста и коммент. Валентина Антипова ; Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки. – 1-е [печ.] изд. [произведения], уртекст Rachmaninoff Complete Works. – М. : Русское музыкальное издательство : Boosey & Hawkes, 2007. – 46 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
223. **Рахманинов, С. В.** : Очерк творчества / акад. Б. В. Асафьев (Игорь Глебов); Московская государственная филармония. – М. : Искусство, 1945. – 27 с. – Текст : непосредственный.
224. **Рахманова, М. П.** Духовная музыка (М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков) // Музыкальная академия. – 1994. – № 2. – С. 51-63. – Текст : непосредственный.
225. **Рахманова, М. П.** Новое направление в духовной музыке : исторические тенденции и художественные процессы // История русской музыки в 10 томах. – Т. 10Б : 1890-1917-е годы. – М. : Музыка, 2004. – С. 392- 456. – Текст : непосредственный.
226. **Римский-Корсаков, А. Н.** Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. – Вып. 1–5. – М. : Музгиз, 1933-1937. – Вып. 4. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1937. – 170 с. – Текст : непосредственный.
227. **Римский-Корсаков, Н. А.** Летопись моей музыкальной жизни. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. – Т. 1. – М. : Музгиз, 1955. – 480 с. – Текст : непосредственный.
228. **Рубец, А. И.** Воспоминания о первых годах Петербургской консерватории. Вестник Санкт-Петербургской государственной

- консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. – 2022. – № 1(69). – С. 3-10. – Текст : непосредственный.
229. **Рубцова, В. В** контексте «Серебряного века» // Музыкальная академия. – 2003. – № 3. – С. 175-178. – Текст : непосредственный.
230. Русская духовная музыка в документах и материалах : Сборник. – Т. 2. Кн. 2 : Синодальный хор и училище церковного пения : Концерты. Периодика. Программы / Государственный институт искусствознания ; Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки / Сост., вступит. ст. и коммент. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 1315 с. – ISBN 5-94457-076-8. – Текст : непосредственный.
231. Русская литература XX века. 1890-1910. / Под ред. С. А. Венгерова. – М. : Республика, 2004. – 543 с. – ISBN 5-250-02628-1. – Текст : непосредственный.
232. **Ручьевская, Е. А.** Функции музыкальной темы. – Л. : Музыка. Ленинградское отделение, 1977. – 160 с. – Текст : непосредственный.
233. **Ручьевская, Е. А.** Соотношение слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века : Статьи, сообщения, публикации / [Под общ. ред. М. К. Михайлова и Е. М. Орловой] ; Ленинградского ордена Ленина государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – М.; Л. : Музыка. Ленинградское отделение, 1966. – 504 с. – Текст : непосредственный.
234. **Ручьевская, Е. А.** Цикл как жанр и форма // Ручьевская Е. А. Работы разных лет : Сб. ст. : В 2 томах. – Т. 1. Статьи. Заметки. Воспоминания / Отв. ред. В. В. Горячих. – СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2011. – 485 с. – ISBN 978-5-7379-0432-6. – Текст : непосредственный.
235. **Сарабьянов, Д. В.** История русского искусства конца XIX – начала XX века. – 2-е изд. – М. : АСТ-Пресс : Галарт, 2001. – 301 с. – ISBN 5-269-00981-7. – Текст : непосредственный.

236. **Сарабьянов, Д. В.** Стиль модерн : Истоки. История. Проблемы. – М. : Искусство, 1989. – 293 с. – ISBN 5-210-00073-7. – Текст : непосредственный.
237. **Сарафанникова, Н. В.** P. S. о микротематизме // Музыкальная академия. – 2009. – № 3. – С. 146-149. – Текст : непосредственный.
238. **Сарафанникова, Н. В.** К прочтению Второй симфонии С. В. Рахманинова : символика жизнеутверждения // Музыковедение. – 2008. – № 9. – С. 22-26. – Текст : непосредственный.
239. **Сатина, С. А.** Записка о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове : в 2 томах. Сост., ред., примеч. и предисл. З. А. Апетян. – Т. 1. – М. : Музыка, 1961. – С. 11-123. – Текст : непосредственный.
240. **Сахарова, Г. П.** Об иконографии Сергея Рахманинова в прижизненных изображениях художников // С. В. Рахманинов и мировая культура : материалы V Международной научно-практической конференции, 15-16 мая 2013 года / Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка» ; Ред.-сост. И. Н. Вановская. – Ивановка : РИО МУРИ, 2014. – С. 258-264. – Текст : непосредственный.
241. **Свиридов, Г. В.** Музыка как судьба // Сост., автор предисл. и коммент. А. С. Белоненко. – М. : Молодая гвардия, 2002. – 798 с. – ISBN 5-235-02440-0. – Текст : непосредственный.
242. **Священник А. Трушин** С. В. Рахманинов : к 145-летию со дня рождения и 75-летию со дня смерти композитора // Московские епархиальные ведомости : журнал / учредитель : Московская епархия Русской православной церкви. – 2018. – № 3. – С. 102-106. – Текст : непосредственный.
243. **Селицкий, А. Я.** Николай Каретников. Выбор судьбы : Исследование. – Ростов н/Д. : ЗАО «Книга», 1997. – 368 с. – ISBN 5-87259-072-5. – Текст : непосредственный.
244. **Серегина, Н. С.** О стиле «Всенощной» Рахманинова // Всероссийский фестиваль «Невские хоровые ассамблеи» : Материалы научной конференции

- : сб. ст. / Сост. А. С. Белоненко. – М. : Всероссийское хоровое общество, 1984. – С. 151-154. – Текст : непосредственный.
245. **Серкова, Е.** О мелодической основе фортепианной фактуры С. Рахманинова : [Различные аспекты влияния мелодизма на фактурный стиль произведений для фортепиано] // Критика и музыковедение. – Вып. 2. – Л. : Музыка, 1980. – С. 140-153. – Текст : непосредственный.
246. Симфоническая поэма // Музыкальная энциклопедия в 6 томах / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 5 : Симон-Хейлер. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – Стлб. 18. – Текст : непосредственный.
247. **Синявская, Л. П.** «Три русские песни» С. Рахманинова и их художественная идея / Л. П. Синявская // Вопросы истории культуры. – Вып. 3. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. – С. 17-36. – ISBN 5-7525-0784-7. – Текст : непосредственный.
248. **Синявская, Л. П.** О симфонизме Рахманинова. К уточнению жанровой природы // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873-1993) : материалы научной конференции / ред.-сост. А. И. Кандинский. – М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 53-63. – ISBN 5-86419-016-0. – Текст : непосредственный.
249. **Скафтымова, Л. А.** О Dies irae у Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873-1993): материалы научной конференции / ред.-сост. А. И. Кандинский. – М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 84-90. – ISBN 5-86419-016-0. – Текст : непосредственный.
250. **Скафтымова, Л. А.** Вокально-симфоническое творчество С. В. Рахманинова и русская кантата начала XX века : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения : 17.00.02 / Л. А. Скафтымова ; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 1998. – 43 с. – Текст : непосредственный.

251. **Скафтымова, Л. А.** О мелодике Рахманинове / Л. А. Скафтымова // Страницы истории русской музыки : статьи молодых музыковедов / [общ. ред. и сост. Е. М. Орловой и Е. А. Ручьевской]. – Л. : Музыка. Ленинградское отделение, 1973. – С. 103-122. – Текст : непосредственный.
252. **Скафтымова, Л. А.** Религиозные символы в творчестве С. В. Рахманинова // Древнерусское песнопение. Пути во времени. По материалам научной конференции «Бражниковские чтения – 2004». – Вып. 2. Министерство культуры РФ, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб. : Издательство Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого», 2005. – С. 270-276. – Текст : непосредственный.
253. **Скафтымова, Л. А.** Сергей Рахманинов: концепция позднего периода творчества / Л. А. Скафтымова // Сергей Рахманинов : история и современность : сборник статей / Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова ; ред.-сост. : А. М. Цукер, Н. В. Бекетова. – Ростов-н/Д. : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 249-262. – ISBN 5-7509-1216-7. – Текст : непосредственный.
254. **Скворцова, И. А.** Принципы модерна в творчестве Рахманинова // Музыкальная академия. – 2014. – № 3. – С. 111-114. – Текст : непосредственный.
255. **Скрыбыкина, Ч. К.** О концепции национального в музыке : к проблеме «фольклор и композитор» в якутской музыке // Байкальские встречи – VIII : историко-культурное наследие региона как фактор социально-экономического развития. Матриалы Международной научно-практической конференции. Отв. ред. Р. И. Пшеничникова. – Улан-Удэ : Издательство Восточно-Сибирского государственного института культуры, 2014. – С. 588-597. – Текст : непосредственный.
256. **Скурко, Е. Р.** Жанровые истоки вариантного метода С. Рахманинова // Советская музыка. – 1978. – № 6. – С. 103-107. – Текст : непосредственный.

257. **Скурко, Е. Р.** Некоторые аспекты преломления интегрирующего метода развития в инструментальной музыке Рахманинова // С. В. Рахманинов и мировая культура : материалы V Международной научно-практической конференции, 15-16 мая 2013 года / Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка» ; ред.-сост. И. Н. Вановская. – Ивановка : РИО МУРИ, 2014. – 294 с. – ISBN 978-5-906453-06-8. – Текст : непосредственный.
258. **Слонимский, С. М.** Последний романтик // Грань веков : Рахманинов и его современники : Сб. ст. / Ред.-сост. Т. А. Хопрова, Л. А. Скафтымова. – СПб. : Издательство Сударыня, 2003. – С. 7-10. – ISBN 5-88718-037-4. – Текст : непосредственный.
259. **Слущкая, И. И., Щербакова, А. И.** С. В. Рахманинов – путь художника : становление, самоутверждение, преодоление пространства и времени // Новое слово в науке и практике : гипотезы и апробация результатов исследований. – М. : Российский государственный социальный университет. – 2015. – № 18. – С. 28-32. – Текст : непосредственный.
260. **Смирнова, Е. М.** Структурные особенности и выразительные функции в музыке Рахманинова : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Е. М. Смирнова ; [Место защиты : Ленинградская ордена Ленина государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова]. – Л., 1989. – 26 с. – Текст: непосредственный.
261. **Соколов, О. В.** Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Монография. – Нижний Новгород : Издательство Нижегородского университета, 1994. – 219 с. – ISBN 5-85746-055-7. – Текст : непосредственный.
262. **Соколова, А. Н.** О некоторых романтических принципах в фортепианном творчестве С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873-1993) : материалы научной конференции / ред.-сост. А. И. Кандинский. – М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 141-146. – ISBN 5-86419-016-0. – Текст : непосредственный.

263. **Соколова, О. И.** Симфонические произведения Рахманинова. – М. : Музгиз, 1957. – 136 с. – Текст : непосредственный.
264. **Соллертинский, И. И.** Исторические типы симфонической драматургии // Музыкально-исторические этюды. – Л. : Музгиз, 1956. – С. 335-339. – Текст : непосредственный.
265. **Соловцов, А. А.** С. В. Рахманинов / А. А. Соловцов. – М. ; Л. : Государственное музыкальное издательство, 1947. – 114 с. – Текст : непосредственный.
266. **Соловцов, А. А.** Фортепианные концерты Рахманинова. – М. ; Л. : Музгиз, 1951. – 58 с. – Текст : непосредственный.
267. **Соловьев, В. С.** Критика отвлеченных начал // Соловьев В. С. Сочинения в 2 томах. – Т. 1. – М. : Правда, 1989. – 687 с. – Текст : непосредственный.
268. **Соловьев, В. С.** Русская идея // Соловьев В. С. Сочинения в 2 томах. – Т. 2. – М. : Правда, 1989. – 822 с. – Текст : непосредственный.
269. **Соловьев, В. С.** Философская публицистика в 2 томах. – Т. 2. – М. : Издательство Юрайт, 2020. – 457 с. – ISBN 978-5-534-08859-5. – Текст : непосредственный.
270. **Сорокина, Е. Г.** Фортепианные сонаты С. В. Рахманинова // Из истории русской и советской музыки. / сост. А. И. Кандинский. – М. : Музыка, 1976. – Вып. 2. – С. 146-180. – Текст : непосредственный.
271. **Сохор, А. Н.** Интонация // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 2 : Гонд – Корсов. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – Стлб. 552. – Текст : непосредственный.
272. **Сохор, А. Н.** Национальное и современное в советской музыке // Музыкальный современник : Сб. ст. – Вып. 1. – М. : Советский композитор, 1973. – 343 с. – Текст : непосредственный.
273. **Стасов, В. В.** Избранные сочинения. – Т. 1. – М. : Искусство, 1952. – 736 с. – Текст : непосредственный.

274. **Стасов, В. В.** Наша музыка за последние 25 лет // Статьи о музыке. – Вып. 3. – М. : Музыка, 1977. – 354 с. – Текст : непосредственный.
275. **Стасов, В. В.** Собрание сочинений В. В. Стасова. 1847-1886 : С прил. его портр. и снимка с поднес. ему адреса. – Т. 1. – Отд. 1 : Художественные статьи.. – СПб. : типография М. М. Стасюлевича, 1894. – 1680 стлб. – Текст : непосредственный.
276. **Телемтаев, М. М.** Необходимость и задачи национальной идеи русского народа // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2015. – № 10-2. – С. 213-216. – Текст : непосредственный.
277. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова; Российская АН, Институт русского языка, Российский фонд культуры. 2-е изд., испр. и доп. – М. : Азъ, 1994. – С. 184. – ISBN 5-85632-007-7. – Текст : непосредственный.
278. Толковый словарь русского языка. В 4 томах / Гл. ред. проф. Б. М. Волин и проф. Д. Н. Ушаков. Под ред. член-корр. АН СССР, проф. Д. Н. Ушакова. Сост. проф. В. В. Виноградов, проф. Г. О. Винокур, проф. Б. А. Ларин, доц. С. И. Ожегов, Б. В. Томашевский, проф. Д. Н. Ушаков. – Т. 4. : С – Ящурный. – М. : Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1940. – 1500 стлб. – Текст : непосредственный.
279. **Трайнин, В. Я.** М. П. Беляев и его кружок. – Л. : Музыка. Ленинградское отделение, 1975. – 128 с. – Текст : непосредственный.
280. **Троицкий, Е. С.** О русской идее : Очерк теории возрождения нации : В 2 ч. / Евгений Троицкий ; Ассоциация по комплексному изучению русской нации и др. – М., 1994. – 313 с. – ISBN 5-87900-019-2. – Текст : непосредственный.
281. **Тураев, В. А.** Национальная идея как смысл существования и стратегия развития этноса // Россия и Азиатско-Тихоокеанский регион. – 2010. – № 2 (68). – С. 154-160. – Текст : непосредственный.

282. **Урванцева, О. А.** Стилевое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XX века. – Магнитогорск, 2010. – 272 с. – ISBN 978-5-88967-033-9. – Текст : непосредственный.
283. **Фатеева, И. М.** Эстетические основы художественно-критической деятельности В. В. Стасова : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук : 09.00.04 / Фатеева Ирина Михайловна ; [Место защиты : Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. Философский факультет]. – М., 2009. – 30 с. – Текст : непосредственный.
284. Философская энциклопедия. Гл. ред. Ф. В. Константинов. – Т. 2. Дизъюнкция-Комическое. – М. : Советская энциклопедия, 1962. – 575 с. – Текст : непосредственный.
285. **Финк, Р. А.** Национальная идея как выражение национальной специфики культуры // Омский научный вестник. – 2012. – № 1 (105). – С. 117-120. – Текст : непосредственный.
286. **Флегентова, Т. Н.** Крест как «визуальный знак» в «Пятикнижии» Ф. М. Достоевского // Сибирский филологический журнал. – 2010. – № 3. – С. 75-78. – Текст : непосредственный.
287. **Франк, С. Л.** Духовные основы общества. – М. : Республика, 1992. – 510 с. – ISBN 5-250-01494-1. – Текст : непосредственный.
288. **Фролов, С. В.** Глинкинский след в жизни и творчестве С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов и мировая культура : материалы V Международной научно-практической конференции, 15-16 мая 2013 года / Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка ; ред.-сост. И. Н. Вановская. – Ивановка : РИО МУРИ, 2014. – С. 120-128. – Текст : непосредственный.
289. **Ханнанов, И. Д.** Музыка Сергея Рахманинова : семь музыкально-теоретических этюдов / И. Д. Ханнанов. – М. : Композитор, 2011. – 288 с. – ISBN 978-5-4254-0040-6. – Текст : непосредственный.

290. **Хватова, С. И.** О сочинениях С. В. Рахманинова на канонические богослужебные тексты // Регентское дело. – 2014. – № 1(121). – С. 412. – Текст : непосредственный.
291. **Холодов, Е. Г.** Композиция драмы. – М. : Искусство, 1957. – 244 с. – Текст : непосредственный.
292. **Холопов, Ю. Н.** Введение в музыкальную форму. – М. : МГК, 2006. – 432 с. – Текст : непосредственный.
293. **Холопов, Ю. Н.** Гармония. Теоретический курс : учебник. – СПб. : Лань, 2003. – 544 с. – ISBN 5-8114-0516-2. – Текст : непосредственный.
294. **Холопов, Ю. Н.** Мусоргский – композитор XX века // М. П. Мусоргский и музыка XX века : Сб. ст. / ВНИИ искусствознания ; [Ред.-сост. Г. Л. Головинский]. – М.: Музыка, 1990. – 268 с. – ISBN 5-7140-0127-3. – Текст : непосредственный.
295. **Холопова, В. Н.** Формы музыкальных произведений : Учебное пособие. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань, 2001. – 496 с. – ISBN 5-8114-0392-5. – Текст : непосредственный.
296. **Цукер, А. М.** «Симфонические танцы» Рахманинова. Перспективы балетной интерпретации // Успехи современного естествознания. – 2004. – № 10. – С. 99-100. – Текст : непосредственный.
297. **Цукер, А. М.** Концепция «Скупого рыцаря» Рахманинова и художественные искания начала века // Сергей Рахманинов : от минувшего к веку нынешнему. – Ростов н/Д. : Ростовский государственный педагогический институт, 1994. – С. 27-48. – ISBN 5-8480-0040-9. – Текст : непосредственный.
298. **Цукер, А. М.** Рахманинов в мире массовой музыкальной культуры // Музыкальная академия. – 2013. – № 2. – С. 20-26. – Текст : непосредственный.
299. **Цуккерман, В. А.** «Камаринская» М. И. Глинки и ее традиции в русской музыке. – М. : Музгиз, 1957. – 497 с. – Текст : непосредственный.

300. **Цуккерман, В. А.** Анализ музыкальных произведений : Сложные формы. – М. : Музыка, 1984. – 214 с. – Текст : непосредственный.
301. **Цуккерман, В. А.** О сюжете и музыкальном языке оперы-былины «Садко» // Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. – Вып. 1. – М.: Советский композитор, 1970. – 559 с. – Текст : непосредственный.
302. **Чайковский, П. И.** – Н. Ф. фон Мекк: переписка, 1876-1890: в 4 томах. – Т. 2 : 1878. Сост., науч.-текстол. ред., коммент. П. Е. Вайдман. – Челябинск: МРІ, 2010. – 623 с. – ISBN 5-9628-0143-1. – Текст : непосредственный.
303. **Чайковский, П. И.** О народном и национальном элементе в музыке : Избранные отрывки из писем и статей / [Сост., ред. и коммент. И. Ф. Кунина]. – М. : Музгиз, 1952. – 108 с. – Текст : непосредственный.
304. **Чернова, Т. Ю.** Драматургия в инструментальной музыке. – М., 1984. – 144 с. – Текст : непосредственный.
305. **Чинаев, В. П.** Стиль модерн и пианизм Рахманинова // Музыкальная академия. – 1993. – № 2. – С. 200-203. – Текст : непосредственный.
306. **Шабалин, Д. С.** Древнерусская музыкальная энциклопедия / Д. С. Шабалин. – Краснодар : Советская Кубань, 2007. – 911 с. – ISBN 978-5-7221-0753-4. – Текст : непосредственный.
307. **Шагинян, М. С.** Воспоминания о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. – Т. 2. – М. : Музыка, 1961. – 541 с. – Текст : непосредственный. – Текст : непосредственный.
308. **Шаталова, А. А.** «Неоконченная» симфония С. В. Рахманинова // Культурология, искусствоведение и филология : актуальные вопросы: материалы Всероссийской научно-практической конференции (Чебоксары, 8 октября 2021 г.) / под ред. Э. В. Фомина. – Чебоксары : Издательский Дом «Среда», 2021. – С. 88-92. – Текст : непосредственный.

309. **Шаталова, А. А.** Первая симфония С. В. Рахманинова : Приемы лейт-мотивной работы // Музыковедение в XXI веке : теория, история, исполнительство : сборник статей по материалам III Всероссийской научно-практической конференции (Краснодар, 17 марта 2021 г.) / М-во культуры Рос. Федерации, Краснодар. гос. ин-т культуры; ред. кол. : Т. Ф. Шак, М. А. Караманова [и др.]. – Краснодар : КГИК, 2021. – С. 244-251. – Текст : непосредственный.
310. **Шаталова, А. А.** Претворение церковно-певческой традиции в симфониях С. В. Рахманинова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 59. – С. 103-110. – Текст : непосредственный.
311. **Шаталова, А. А.** С. В. Рахманинов. Кантата «Весна» (об особенностях симфонического мышления) // Музыковедение в XXI веке : теория, история, исполнительство. Сборник статей по материалам IV Всероссийской научно-практической конференции (Краснодар, 14 марта 2022 г.). Краснодар : КГИК, 2022. – С. 299-304. – Текст : непосредственный.
312. **Шаталова, А. А.** Симфонии С. В. Рахманинова: духовное триединство как характерная черта стиля // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2022. – № 5. – С. 162-179. – Текст : непосредственный.
313. **Шаталова, А. А.** Симфонические произведения С. В. Рахманинова как отражение «национальной идеи» в русской музыке // Молодой ученый : сборник статей VI международной научно-практической конференции. Пенза : МЦНС «Наука и просвещение», 2024. – С. 297-303. – Текст : непосредственный.
314. **Шаталова, А. А.** Сюита для оркестра d-moll С. В. Рахманинова. Начало пути // Наука России : Цели и задачи. Сборник научных трудов по материалам XXVII международной научно-практической конференции 10 июня 2021 г. Ч. 2. – Екатеринбург : НИЦ «Л-Журнал», 2021. – С. 155-160. – Текст : непосредственный.

315. **Шаталова, А. А.** Третий концерт С. В. Рахманинова в свете идей Б. В. Асафьева // Opera musicologica : научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. – 2022. – Т. 14. – № 4. – С. 96-111. – Текст : непосредственный.
316. **Шахназарова, Н. Г.** О национальном в музыке. Изд. 2-е, испр. – М. : Музыка, 1968. – 86 с. – Текст : непосредственный.
317. **Щербакова, Т. А.** Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. – М. : Музыка, 1984. – 175 с. – Текст : непосредственный.
318. **Юдин, А. П.** М. И. Глинка и национальная идея в отечественной музыкальной культуре // Музыка и время. – 2004. – № 7. – С. 42-46. – Текст : непосредственный.
319. **Яковлев, В. В.** Рахманинов-дирижер // Яковлев В. В. Избранные труды о музыке. – Т. 2. – М. : Музыка, 1971. – С. 372-390. – Текст : непосредственный.
320. **Яковлев, В. В.** Рахманинов и оперный театр // С. В. Рахманинов и русская опера : Сб. ст. / Под ред. И. Ф. Бэлза. – М. : Издательство Всероссийского театрального общества, 1947. – С. 101-172. – Текст : непосредственный.
321. **Яссер, И. С.** Искусство Николая Метнера // Н. К. Метнер. Воспоминания, статьи, письма. – М. : Советский композитор, 1981. – С. 198-210. – Текст : непосредственный.
322. **Bertensson, S.** Sergei Rachmaninoff : a lifetime in music / Sergei Bertensson a. Jay Leyda ; with the assistance of Sophia Satina a. with a new introd. by David Butler Cannata. – Bloomington ; Indianapolis : Indiana univ. press, cop. 2001. – 464 p. (Russian music studies). – Текст : непосредственный. – ISBN 0253338174.
323. **Pougin, A.** Essai historique sur la musique en Russie. Paris, 1904. С. 263. (*Цит. по:* История русской музыки : в 10 томах – Т. 9 : Конец XIX – начало XX века. Т. 9 / [Ю. В. Келдыш, М. П. Рахманова, Л. З. Корабельникова, А. М.

- Соколова ; редкол. : Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский, Л. З. Корабельникова]. – М. : Музыка, 1994. – С. 41. – Текст : непосредственный.
324. **Seroff, V. I.** Rachmaninoff. – New York : Simon and Schuster, 1950. – 269 p. – Текст : непосредственный.

Интернет – ресурсы

325. **Асафьев, Б. В.** С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. – Текст : электронный. – URL: <https://senar.ru/memoirs/Asafiev/> (Дата обращения: 12.04.2022 г.).
326. **Бардин, В. В.** Национальная идея как основное направление развития современного Российского государства // Современные научные исследования и инновации. – 2017. – № 10. – Текст : электронный. – URL: <https://web.snauka.ru/issues/2017/10/84577> (Дата обращения: 15.04.2024 г.).
327. **Белинский, В. Г.** Статья I. Общая идея народной поэзии // Статьи о народной поэзии. Собрание сочинений в 9 томах. – Т. 4 : Статьи, рецензии и заметки. Март 1841 – март 1842. – М. : Художественная литература, 1979. – Текст : электронный. – URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0420.shtml (Дата обращения: 3.10.2022 г.).
328. **Бердяев, Н. А.** Дух и реальность, основания божественно-человеческой реальности. – Текст : электронный. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Berdyayev/duh-i-realnost-osnovaniya-bozhestvenno-chelovecheskoj-realnosti/ (Дата обращения: 19.10.2022 г.).
329. Биография П. И. Чайковского. «Выразитель своей эпохи» // Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора. – Текст : электронный. – URL: <http://www.tchaikov.ru/bio063.html> (Дата обращения: 5.06.2023 г.).
330. **Бобровский, В. П.** Сонатная форма // Музыкальная энциклопедия онлайн. – Текст : электронный. – URL: <http://www.musenc.ru/html/s/sonatna8-forma.html> (Дата обращения: 14.08.2021 г.).

331. **Владышевская, Т. Ф.** Основы канона древнерусского певческого искусства / Стиливые особенности знаменного пения // Мир знаний : широкопрофильная электронная библиотека, 2015. – Текст : электронный. – URL: <http://mirznanii.com/a/316540/stilevye-osobennosti-znamennogo-peniya> (Дата обращения: 10.03.2019 г.).
332. **Грачев, В. Н.** О художественном мире «Симфонических танцев» С. В. Рахманинова // Образовательный портал «Слово». – Текст : электронный. – URL: https://portal-slovo.ru/art/36039.php?ELEMENT_ID=36039&SHOWALL_1=1 (Дата обращения: 4.06.2023 г.).
333. **Дегтярева, Н. И.** Модерн и австро-немецкая опера начала XX века : Р. Штраус. Ф. Шреккер. А. Цемлинский : учебное пособие. – СПб. : СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2014. – 138 с. – ISBN 978-5-9905850-1-0. – Текст : электронный. – URL: <https://e.lanbook.com/book/73038> (Дата обращения: 10.01.2024 г.).
334. Знаменное пение // Азбука веры: православная энциклопедия. – М., 2005. – Текст : электронный. – URL: <https://azbyka.ru/znamennoe-penie> (Дата обращения: 10.03.2019 г.).
335. Знаменный распев // Правенс : православная энциклопедия / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. – М., 1998. – Текст : электронный. – URL: <http://www.pravenc.ru/text/199937.html> (Дата обращения: 10.03.2019 г.).
336. **Ильин, И. А.** Национальная Россия : наши задачи. – Текст : электронный. – URL: https://www.universalinternetlibrary.ru/book/68360/chitat_knigu.shtml (Дата обращения: 19.10.2022 г.).
337. История русской философии, Глава II. Религиозно-философское возрождение в XX в. в России. Мережковский и его группа. Религиозный неоромантизм (Бердяев). Иррационализм (Шестов) – протоиерей Василий Зеньковский // Азбука веры (2005). – Текст : электронный. – URL:

- https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Zenkovskij/istorija-russkoj-filosofii/4_2 (Дата обращения: 15.09.2022 г.).
338. **Кандинский, А. И.** «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков (К вопросу об интерпретации памятника). – Текст : электронный. – URL: <http://opentextnn.ru/music/personalii/rahmaninov-s-v/kandinskij-a-vseshnoe-bdenie-rahmaninova-i-russkoe-iskusstvo-rubezha-vekov-k-voprosu-ob-interpretacii-pamjatnika/> (Дата обращения: 15.11.21 г.).
339. **Кюрегян, Т. С.** Фантазия // Музыкальная энциклопедия онлайн. – Текст : электронный. – URL: <https://www.musenc.ru/html/f/fantazi8.html> (Дата обращения: 14.08.2021 г.)
340. **Локс, К.** Литературная энциклопедия : Словарь литературных терминов : В 2 томах. / Под редакцией Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чехихина-Ветринского. – М. ; Л. : Издательство Л. Д. Френкель, 1925. – Текст : электронный. – URL: <https://rus-literature-enc.slovaronline.com/2201-%D0%97%D0%B0%D0%BC%D1%8B%D1%81%D0%B5%D0%BB> (Дата обращения: 9.05.2023 г.).
341. **Монахов, Р. М.** Развитие знаменного распева в творчестве композиторов XX – XXI веков // ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ. Государственное образовательное учреждение культуры Луганской Народной Республики «Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского. – 2022. – № 8. – Текст : электронный. – URL: <https://fki.lgaki.info/2019/05/06/развитие-знаменного-распева-в-творче/> (Дата обращения: 14.12.2022 г.).
342. **Никитина, Г. М.** Русская симфоническая поэма : к проблеме типологии жанра. Историко-теоретическое исследование. – Самара : ООО «Слово», 2007. – 232 с. – Текст : электронный. – URL: <https://artmusika.ru/index.php/simfonicheskaya-poema-ostrov-mertvykh> (Дата обращения: 1.10.2021 г.)

343. **Никитина, Г. М.** С. В. Рахманинов / Искусство музыки. – Текст : электронный. – URL: <https://artmusika.ru/index.php/sergej-vasilevich-rakhmaninov-1873-1943> (Дата обращения: 12.04.2022 г.).
344. **Петухова, С. А.** К вопросу о применении термина «микротематизм» при анализе камерных сочинений Рахманинова и Брамса // Искусство музыки. Теория и история. Электронное периодическое рецензируемое научное издание. – № 18. – М. : ГИИ, 2018. – С. 7–30. – Текст : электронный. – URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/5a7/imti_2018_18_5_30_svetlana_petukhova.pdf. (Дата обращения: 9.05.2023 г.).
345. **Рахманинов, С. В.** Вторая симфония // Сенар. С. Рахманинов – Вторая симфония. – Текст : электронный. – URL: <https://senar.ru/works/rachmaninoff-symphony-no2> (Дата обращения: 20.09.2020 г.).
346. **Рахманинов, С. В.** Колокола // Сенар. С. Рахманинов – Колокола. – Текст : электронный. – URL: <https://senar.ru/works/rachmaninoff-bells> (Дата обращения: 28.11.2021 г.).
347. **Рахманинов, С. В.** Остров мертвых // Сенар. С. Рахманинов – Остров мертвых. – Текст : электронный. – URL: <https://senar.ru/works/rachmaninoff-die-toteninsel> (Дата обращения: 26.11.2021 г.).
348. **Рахманинов, С. В.** Симфонические танцы // Сенар. С. Рахманинов – Симфонические танцы. – Текст : электронный. – URL: <https://senar.ru/works/rachmaninoff-symphonic-dances> (Дата обращения: 25.11.2022 г.).
349. **Рахманинов, С. В.** Утес // Сенар. С. Рахманинов. – URL: <https://senar.ru/works/rachmaninoff-rock> (Дата обращения: 18.09.2021 г.).
350. **Рахманинов, С. В.** Четвертый концерт для фортепиано и оркестра // Сенар. С. Рахманинов – Концерт №4. – Текст : электронный. – URL: <https://senar.ru/works/rachmaninoff-concerto-no4> (Дата обращения: 20.10.2022 г.).

351. **Рахманинов, С. В.** Музыка должна идти от сердца // Литературное наследие. – Т. 1. – М. : Советский композитор, 1978. – Текст : электронный. – URL: https://senar.ru/articles/from_heart/ (Дата обращения: 12.04.2022 г.).
352. **Рахманинов, С. В.** Рахманинов нападает на «бессердечный» модернизм // Литературное наследие. – Т. 1. – Текст : электронный. – URL: <https://senar.ru/articles/modernism/> (Дата обращения: 12.04.2022 г.).
353. Серебряный век // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2017). – Текст : электронный. – URL: <https://old.bigenc.ru/literature/text/3658432> (Дата обращения: 15.09.2022 г.).
354. **Силантьева, М. В.** Национальная идея как внеидеологический проект // Интегративная перспектива в гуманитарных науках. – 2017. – № 1. – С. 59-65. – Текст : электронный. – URL: <https://e.lanbook.com/journal/issue/302307> (Дата обращения: 15.04.2024 г.).
355. Современный философский словарь под общей ред. д. ф. н. профессора В. Е. Кемерова. Лондон, Франкфурт-на-Майне, Париж, Люксембург, Москва, – Минск : Панпринт, 1998. – Текст : электронный. – URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/modern/articles/114/duhovnost.htm> (Дата обращения: 19.10.2022 г.).
356. **Тимофеев, Я. И.** Почему мы любим Рахманинова // Музыкальная жизнь. – 2018. – Текст : электронный. – URL: <https://muzlifemagazine.ru/pochemu-my-lyubim-rakhmaninova/> (Дата обращения: 15.08.2023 г.)
357. У С. В. Рахманинова // Литературное наследие. – Т. 1. – Текст : электронный. – Текст : электронный. – URL: https://senar.ru/articles/with_him/ (Дата обращения: 12.04.2022 г.).
358. **Ямпольский, И. М.** Каприччио // Музыкальная энциклопедия онлайн. – Текст : электронный. – URL: <http://www.music-dic.ru/html-music-enc/k/3490.html> (Дата обращения: 14.08.2021 г.).