

С.В. РАХМАНИНОВ 1930-Х ГОДОВ К 145-летию со дня рождения

Позднее творчество Сергея Васильевича Рахманинова достаточно долгое время находилось на периферии внимания отечественного музыковедения. Характерно, что первая большая монография о композиторе, принадлежащая Ю.В. Келдышу обходит данный период, прерывая изложение на последних произведениях, написанных до отъезда за границу [8]. Но уже следующая работа подобного формата, выпущенная В.Н. Брянцевой, восполняла этот пробел, хотя излишне настойчиво проставляла акценты «чужбины» (из названия последней главы) [1]. С той поры завершающий этап эволюции рахманиновского творчества постоянно находился в поле зрения наших музыковедов, в том числе А.И. Кандинского, М.П. Рахмановой, В.Б. Вальковой [7; 12; 2], а также ряда зарубежных авторов [15].

Появляется немало публикаций разного рода, непосредственно посвященных кругу сочинений Рахманинова 1930-х годов, и следует заметить, что первопроходцем в этом отношении был В.В. Протоповов, еще в конце 1940-х положивший начало такого рода традиции [11]. К нынешнему моменту насчитываются десятки работ, раскрывающих различные грани соответствующей проблематики. Достаточно назвать имена Ю.В. Васильева [3], Л.З. Корабельниковой [9], А.В. Ляховича [10], Л.А. Скафтымовой [14] и от-

дельных иностранных исследователей [13; 16; 17; 18].

Неоднократно обращался к заявленной теме и автор предлагаемой статьи [к примеру, в материалах 4, 5, 6], и его целью в данном случае является наметить системное концепционное осмысление всего массива опусов рассматриваемого исторического этапа.

Нет никаких сомнений в том, что основополагающую значимость для творческого наследия Сергея Васильевича Рахманинова составляет созданное им в самом конце XIX столетия и в первое десятилетие XX века. Кардинальный перелом, происходивший в отечественном музыкальном искусстве 1910-х годов, когда на передний план выдвинулось следующее поколение русских композиторов с их радикальными исканиями (в первую очередь имеются в виду Игорь Стравинский и Сергей Прокофьев), стал для Рахманинова определенным вызовом, поставившим его в положение традиционалиста. И при всех его несомненных достижениях на данном этапе приходится констатировать следующее: в условиях происходившего тогда коренного обновления художественных принципов его музыка оказалась оттесненной на второй план.

Во многом именно поэтому композитора вскоре настигает второй творческий кризис, неизмеримо более затяжной,

чем первый, конца 1890-х. Молчание длилось почти десятилетие. Характерно, что началось оно в 1917-м году, как раз в момент колоссального слома, перевернувшего все и вся в социально-политической жизни страны. Рахманинов покидает родину, долго приспосабливается к быту Запада, что тоже, конечно же, не способствовало быстро-му «возвращению к жизни». Медленно и тяжело это началось только со второй половины 1920-х годов, когда он заканчивал Четвертый концерт и писал «Три русские песни» для хора с оркестром.

Так композитор постепенно, после предварительных опытов наведения контактов с XX веком в 1910-е годы, вступил в период *окончательной адаптации* к новому. Плодотворности этого процесса способствовало то обстоятельство, что теперь и само время повернуло навстречу ему, поскольку после предшествующего бума «современничества» свою востребованность заново приобретало искусство, по образному строю более объективное, проясненное и классичное (разумеется, все это в обновленном облике, что отчетливо представлено и в рахманиновской музыке тех лет).

Полосу бунтарства и ниспровержения классики сменяет стремление вернуться к традиционным устоям. В этой ситуации творчество Рахманинова, как было-го представителя классико-романтической эпохи, становится заново востребованным. И каждое из его крупных произведений, созданных в 1930-е годы с достаточной целенаправленностью отвечало той или иной локальной исторической ситуации данного периода, что подтверждается их созвучностью произведениям других авторов, творивших тогда же. К примеру, Третья симфония стала проекцией противоречивого брожения действительности

первой половины 1930-х, а в «Симфонических танцах» осязаемо воплощены каноны смертоносных батальон Второй мировой войны, и названные произведения содержат явные параллели к создававшимся в те же годы Четвертой и Шестой симфониям Шостаковича.

Постепенно складывалась та поздняя метаморфоза рахманиновской манеры, которая при всей своей умеренности и классичности вполне вписывалась в контуры современного стиля. Наиболее заметные перемены состояли в том, что привычные для композитора поэтичность и эмоционально-лирическая наполненность претворялись теперь с позиций рационально-осознанного мировосприятия.

И что очень важно — во многом преодолевалась мучительная противоречивость взаимоотношений с новой эпохой. Именно это и сделало возможным завершающий взлет творчества Рахманинова в 1930-е годы, о чем особенно красноречиво свидетельствуют две блистательные партитуры — «Рассодия на тему Паганини» и «Симфонические танцы».

Имеет смысл сразу же осветить вопрос о переживаниях композитора в связи с вынужденным отъездом из России. То, что это были сильнейшие переживания — факт несомненный. Опираясь на факт недавней С.В. «тоски по Родине», нередко говорят об усилении драматизма в его музыке, созданной за рубежом.

Как бы ни была соблазнительна и ситуативно оправдана подобная мысль, объективное восприятие рахманиновской музыки не дает для нее достаточных оснований. К этому предрасполагало и его творчество предшествующих десятилетий, когда в ряде случаев, раскрывая состояние обреченности, композитор сообщал завершающим тактам своих

произведений свет надежды, мудрое ощущение нескончаемости жизни, ее обязательного возрождения (среди показательных разноплановых примеров — романс «Ты помнишь ли вечер», Прелюдия *h-moll*, кода кантаты «Колокола»).

В рахманиновской музыке 1930-х годов оптимистическая настроенность базировалась на всеобщей переориентации мироощущения, важнейшей доминантой которого, вопреки глобальным бедствиям и конфликтам, становится неискоренимое жизнелюбие. Последующее рассмотрение конкретных произведений, думается, подтвердит высказанное соображение.

* * *

В Третьей симфонии (1935—1936) зафиксирована напряженная атмосфера брожения и жизненного поиска, чрезвычайно характерная для первой половины 1930-х годов как переходной фазы от начала XX века к следующему историческому периоду. Объемная, многоактурная картина бытия того времени воссоздается в симфонии через множественность и многоликость художественного материала, через интенсивнейшее напластование контрастов.

В этом пестром ворохе всеобщей сумятицы безусловной определенностью наделены только два образа. Один из них представлен взаимодополняющим сцеплением тембров в побочной партии I части: «рожки» (так, сугубо по-русски трактовал Рахманинов звучание деревянных духовых) и струнные — то и другое как по-разному изливаемые волны горячего эмоционального признания в любви, — и это, конечно же, любовь к России. Другой образ дан в теме, обрамляющей II часть — это лирическая жемчужина симфонии,

«лагуна» душевной отрады, связанной с высоким наслаждением созерцания красоты.

Все остальное подчинено сугубо процессуальной драматургии. Во вступительных тактах симфонии задан ее главенствующий тонус — взрывчатый, импульсивный, передающий вздыбленную патетику грозовой эпохи. В последующем множественный образный субстрат с непрерывными перебросами состояний во всех подробностях воспроизводит драму жизненных исканий: смута и разноречивость времени, бурелом и грохот бытия, метания, пробы, нащупывания, преодоления, драматические столкновения.

Во II части «лагуна» благодатного созерцательного покоя быстро затуманивается скользящими бликами и наплывами тревожащей смуты. Высшего накала летящий поток противоречий бытия достигает в финале, но здесь же в полную силу заявляют о себе два смысловых вектора, принципиально важные для этой концепции жизненного поиска.

Первый из них связан с идеей необходимости подчинения мятущегося личностного духа надличному императиву, воспринимаемому как вердикт Истории — и мысль о верховенстве общезначимого-всеобщего герой повествования принимает как должное.

Второй вектор определяется стремлением вырваться из состояния брожения-поиска к четкости и ясности существования, что в конечном итоге и осуществляется в завершающем праздничном кипении деятельных усилий торжеством бодрости и жизнеутверждения.

В отличие от сугубо «процессуальной» Третьей симфонии, законченный «кристалл» подобных устремлений уже был обретен в «Рапсодии на тему Паганини» (1934) и будет подтвержден

в «Симфонических танцах» (1940), но в ряд этих произведений Третья симфония безусловно вписывается своей стилевой «тональностью». Композитор оперирует здесь средствами той умеренно современной манеры, когда уже не может быть речи о каком-либо традиционализме.

Помимо общих примет стиля обращают на себя внимание два момента. В способах формирования звуковой ткани симфонии ощущается несомненное воздействие техники монтажа «кадров», идущей от кинематографа. И, как это ни парадоксально, отмеченная выше «лирическая жемчужина» заглавной темы II части оказывается, в сущности, очень умело и красиво сконструированной (к тому же свое происхождение она частично ведет от блюзовых секвенций).

* * *

На волне возвращения к традициям на рубеже 1930-х годов в качестве важнейшего художественного направления в музыке выдвинулся неоклассицизм. Рахманинов деятельно откликнулся на его веяния созданием в первой половине этого десятилетия двух очень близких между собой вещей, выполненных, в сущности, по единой структурной модели.

То были «Вариации на тему Корелли» и «Рапсодия на тему Паганини», где композитор предложил совершенно самобытное истолкование общеэстетических принципов данного направления. Стоит заметить, что у этих опусов имелся далекий «предыкт», где их очертания были намечены технически и даже стилистически — это фортепианные «Вариации на тему Шопена» (1902).

В обоих случаях композитор воспользовался формой вариаций как

важным устоем многовековой истории музыкального искусства. Он обращается здесь к темам, которые не раз использовались в классические времена: старинная португало-испанская мелодия «*La Folia*» (как известно, ее, помимо А. Корелли, использовали в своих сочинениях Д. Скарлатти, И.С. Бах, Ф.Э. Бах, А. Гретри, Л. Керубини, Ф. Крейслер и ряд других композиторов) и 24-й каприс Н. Паганини, также неоднократно служивший темой вариации (например, у Ф. Листа, И. Брамса, В. Лютославского).

Своеобразие рахманиновского неоклассицизма состояло в подчеркнутой классичности. Но это ни в коем случае не стилизация, скорее — качественно модернизированная классика, что сказывается в остроте ритма, гармонии и артикуляции, а также в жесткости тона, внутренней нервности, в динамичном тоне и холодке *ratio*, идущем от мироощущения «прагматической» эпохи.

Кроме того, современное наклонение обоих вариационных циклов Рахманинова в ряде случаев оттеняется подключением специфики джазового музицирования (VIII-я из «Вариаций на тему Корелли», IX, X и XVI вариации в «Рапсодии на тему Паганини», а позже в коде II части «Симфонических танцев»).

«Вариации на тему Корелли» для фортепиано (1931) близки романтической традиции, в том числе, типу шумановских свободных вариаций. Этому сближению способствовал характер самой темы, притягивающей своей глубиной и проникновенностью. От романтической эпохи наследована и адаптированная к современности метаморфоза фортепианного стиля *brillante* со свойственным ему изысканным шармом и блестящим артистизмом. Потрясающее

мастерство, с которым композитор изобретает из краткого тематического зерна и щедро преподносит все новые и новые образно-смысловые грани.

В остальном это произведение можно рассматривать как подготовительный этюд к «Рапсодии на тему Паганини», как ее «двойник». Здесь были намечены соответствующие контуры импульсивно-динамичного жизнеощущения с безусловной доминантой оптимистического тонуса, апробированы приемы варьирования исходной темы и ее фактурно-ритмической разработки, найдены очертания развернутой трехчастной композиции, где вариации деятельно-двигательного характера сосредоточены в крайних разделах, а «лирические отступления» в среднем.

«Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано с оркестром (1934), в сущности, является в творческом наследии Рахманинова последним, пятым по счету фортепианным концертом, хотя по облику своему он совершенно не похож на предыдущие. Разумеется, кардинальные различия начинаются с самой избранной композитором формы вариаций, сложившихся в большой трехчастный цикл: I часть (или «экспозиция») — вариации I—X, II часть («лирический центр») — вариации XI—XVIII, финал («реприза») — вариации XIX—XXIV.

Однако неповторимость «Рапсодии» в сравнении с четырьмя концертами состоит главным образом в ее художественном содержании. На пути к его осмыслению необходимо отказаться от некоторых сложившихся стереотипов. Первый из них связан с достаточно расхожим мнением о трагедийности этого произведения, что обычно выводится из факта активного присутствия в его драматургии *Dies irae*.

Второй из стереотипов сложился вследствие прямого проецирования на рахманиновскую концепцию фигуры самого Паганини и легенды о его «демонизме», что вроде бы подтверждалось программными расшифровками, которые композитор подготовил для предполагавшегося на эту музыку балета М. Фокина.

Тем не менее, собственно музыкальная реальность «Рапсодии», если отвлечься от разного рода внемusикальных наслоений, позволяет внести определенные коррективы в видение смысловых опор данной концертной композиции.

Важнейшая из них определяется тем, что перед нами концерт-скерцо, а если позволить себе уточнения, то еще и каприччо, арабеска, импровизация — настолько неотразимы изобретательно-виртуозная разработка материала, живость, артистический блеск, остроумие, подчас даже с оттенком пикантности (всему этому служит и преобладающий легкий стаккатный штрих и жемчужные россыпи пассажей). Разумеется, скерцозность не выступает здесь как нечто самоценное, более всего она выражает дух молодости, искрящейся бодрости, полноты и раскованной игры сил.

Временами скерцозность приобретает черты серьезности и сосредоточенности — тогда присущие ей подвижность, стремительность и заостренность ритмов трансформируются в импульсивно-динамичные образы активно-волевого преодоления (нередко с героической окраской).

Может показаться парадоксальным, но эта энергетика порой начинает ассоциироваться с созидательным энтузиазмом первых пятилеток «страны Советов» — с наибольшей отчетливостью в центре среднего раздела (напоминающая тему главной партии Шестнадцатой

симфонии Н. Мясковского), а затем в марше-токате начала финала.

Упомянутый средний раздел конденсирует совершенно неотъемлемую от образного мира «Рапсодии» сферу лирических чувствований, которая в рассредоточенном виде пронизывает и крайние разделы произведения. Неотъемлемую, поскольку господствующий здесь слой скерцозно-деятельных побуждений просто немислим без сопутствующих ему эмоциональных проявлений, так что складывается художественный сплав, выливающийся в скерцозно-лирическую концепцию. Этот сплав был весьма характерен для музыкального искусства 1930-х годов, в том числе в формах лирической комедии (в числе ее лучших образцов — опера С. Прокофьева «Дуэнья»).

Собственно лиризм в «Рапсодии» преподносится в очень широком спектре: проникновенно-одухотворенные излияния нежности души и чарующие миражи мечтательной ворожбы с подключением роскоши импрессионистской звуковой палитры, сугубо интимные признания с хрупкой истонченностью оркестровых красок и восторженные гимнические произнесения «во всеуслышание». Отдельный, сугубо демократический по своему образному строю спектр образуют лирические высказывания, восходящие к современной шансон эстрадного толка со свойственной ей терпкостью и раскованностью.

Но мир «Рапсодии» отнюдь не безоблачен. Не раз набегают тень тревожных раздумий, возникают наплывы мрачных предчувствий, появляется витающий над жизнью зловещий призрак смерти. В этом случае композитор, как и в ряде других своих сочинений, использует секвенцию *Dies irae*, издавна

служившую в музыкальном искусстве символом некоей надличностно-роковой силы. Здесь данный мотив становится, по сути, второй темой вариаций.

Однако в полном согласии с главенствующей направленностью произведения, где персонифицированный этой темой «негатив» затемнений колорита и давящих воздействий неизменно перекрывается или просто сметается потоком жизнелюбивых настроений. Кроме того, происходит своеобразное перерождение, когда преодолевается трагедийно-фатальное предназначение темы *Dies irae*, и она подчиняется громаде торжествующей жизни (таков итоговый штрих, проставленный в коде).

Следовательно, данным произведением Рахманинов самым действенным образом ответил на столь насущную этикопсихологическую приметку 1930-х годов: несравненный, поразительный оптимизм — оптимизм несмотря ни на что, и вопреки всем грозам и бедствиям того времени.

В конечном счете, направленность рассмотренной партитуры состоит в том, чтобы всеми силами утверждать веру в жизнь, ее свет и радостное приятие. Этому служит и истинная классичность звукового строя: органичный синтез традиционного и современного, ясность и четкость музыкальных построений, выверенность и сбалансированность всех компонентов, законченное совершенство деталей и целого.

* * *

Вряд ли можно оспорить тот факт, что две самые высокие вершины позднего творчества Рахманинова — «Рапсодия на тему Паганини» и «Симфонические танцы» (1940). Вторая из этих партитур стала последним произведением композитора, и создавалась,

когда мир уже был объят пожарами Второй мировой войны. Именно эта жгуче актуальная ситуация определила направленность рахманиновской концепции, которую можно обозначить хрестоматийной фразой «*война и мир*».

Сразу же следует оговорить три момента. В ходе сочинения композитор ввел несколько автоцитат, о которых будет упомянуто ниже, и воспользовался темами незаконченного балета «Скифы», над которым работал в 1915 году, то есть опять-таки во времена войны, но Первой мировой. Очевидно, второе из этих обстоятельств и подтолкнуло его к тому, чтобы дать своему произведению название «Симфонические танцы», хотя оно весьма условно, так как собственно танцевальной может считаться только II часть.

Кроме того, существуют сведения, что Рахманинов предполагал назвать части следующим образом: I — «День», II — «Сумерки», III — «Полночь» (в конце вступительного раздела финала колокола бьют 12 ударов) [1, 580]. Но опять-таки, как и в случае с «Рапсодией на тему Паганини», руководящим для себя принципом рассмотрения примем не столько подробности авторского замысла, сколько восприятие музыки как таковой, в том числе связывая ее с реалиями общеисторической ситуации.

С этой точки зрения естественно прийти к заключению, что в «Симфонических танцах» с исключительной чуткостью отражена атмосфера начального разворота грозных событий Второй мировой войны. Композитор вводит здесь резко разведенные контрасты, поляризация которых подчеркивает нарастающее размежевание противостоящих явлений, и суть этого размежевания сводится к очень

простой «формуле»: мир, неотвратимо ввергающийся в пучину войны.

Антитеза «*война и мир*» начинает формироваться в I части через сопоставление ее среднего раздела с крайними. В ее центре широко экспонируется столь значимый для Рахманинова образ Родины. Композитор возвращается к тому, что впервые было найдено в написанной за несколько лет до этого Третьей симфонии — звучание «рожков», представленное здесь тембрами гобоя, кларнета и саксофона. Просто и безыскусно выводят они нескончаемую лироэпическую песнь русских полей, родного приволья.

Но смысл этого нежного распева выходит за пределы сугубо национального локуса. В данной пейзажной пасторали с ее светлой мечтательностью чувствуется благодать и покой жизни вообще, отрада души, ее пристанище, — то желанное, к чему тянется сердце человеческое. В коде I части состояние очарованности возобновляется с новой силой в хорале струнных, расцвеченном блестками поэтичной звончатости (вводя здесь лейт-тему из своей Первой симфонии, композитор как бы вспоминает о далекой юности).

В некоторой заторможенности течения этой музыки ощутимо желание до бесконечности продлить идиллию мирных дней, а завуалированная здесь ностальгическая нота несет в себе определенный подтекст. Нетрудно понять: именно в ситуации надвигающихся бедствий до предела обостряется чувство жизни. Каким особенно драгоценным и притягательным становится то, что завтра может быть потеряно навсегда! Вот чем объясняется стремление удержать минуты ускользающего счастья. Отсюда же тоскливая меланхолия, порожденная

пониманием неизбежных утрат на пороге больших испытаний.

Во II части это щемящее чувство раскрывается с наибольшей остротой, даже с болезненной экспрессией. Практически единственный раз во всем своем творчестве Рахманинов создает вальс как таковой, что совпало с возрождением и расцветом этого жанра в отечественной музыке тех лет: в опере «Война и мир» и балете «Золушка» С. Прокофьева, в музыке к «Маскараду» и в балете «Гаянэ» А. Хачатуряна, включая и советскую песню (например, «В лесу прифронтовом» М. Блантера).

Нити ко II части «Симфонических танцев» тянутся также от психологических поэм «Вальса» М. Равеля и особенно «Грустного вальса» Я. Сибелиуса. И у Рахманинова это именно «*Valse triste*», но с переводом второго слова не как *грустный*, а как *печальный*.

Это вальс-элегия последнего бала, поэма прощальных услад и вздохов, томительная в особой плавности и медлительности своего кружения (вальс-бостон). И сама лирическая эмоция также особая — «густая», насыщенная, с приступами жгучей тоски (композитор использует здесь аккордовые структуры кластерного типа, пониженные ступени, понижающие «оползания» минорных созвучий и тональностей).

Зловещей приметой происходящего становятся вторжения пронзительной сигнальности засурдиненной меди с ее устрашающими «раздуваниями» и металлическим скрежетом. Для Рахманинова этот тембровый знак давно уже служил эквивалентом враждебного человеку XX века (с особенной силой он был явлен в финале «Колоколов»), но в данном случае, исходя из контекста военного времени, подобные звучания стано-

вятся угрожающим признаком неизбежных тревог и смертоносных опасностей.

Под нависающей сенью подобных предостережений и страхов прощальный вальс становится «танцем на пороховой бочке» или, по меньшей мере, кружением над обрывом. Присущие этой музыке гнетущие ощущения и сумрачная настороженность закономерно выливаются в стремительный вихрь коды — словно спешно-судорожные завершающие штрихи расставания (еще одна яркая психологическая деталь).

* * *

«Война» разворачивается в крайних частях цикла по линии неуклонной эскалации. Это два скерцо, но весьма отличающиеся по смысловому наполнению. Скерцо I части носит открыто воинственно-наступательный характер: характерная моторно-токатная пульсация на маршевой основе, подчеркнутая острота упругих, пружинящих ритмов, ключевая роль духовых инструментов вообще и медных в особенности с выделением трубных фанфар и холодного блеска тембрового облачения.

При всем том, этой музыке присущи такие качества, как суровая бодрость и целеустремленность, собранность и внешняя импозантность, броский рельеф, яркая зрелищность (в том числе через красочные тонально-гармонические сопоставления типа $f - Des - E - A - As - D - Des - G - c$).

Так что на первых порах энергия, горячий напор и зажигательный темперамент молодцеватой бравады «гарцующего» воинства может невольно увлечь, даже захватить. Это пока что не сама война, а военные игры, собирание сил, накачивание мускулов, парад на плацу, приготовления к действию.

Но уже в репризе I части мы становимся свидетелями водоворота военной эпопеи. Атмосфера становится тревожно-возбужденной, грозовой. В колючем, пронзительном звучании прослушивается грохот орудий, динамично-импульсивный ход-бег военной машины, приобретающей хищный «оскал» — примечательно, что на кульминации (ц. 26) вводится «набухший» кластер из четырех больших секунд.

В финале наращивание агрессивности выливается в вулканическую лаву сумбурно-лихорадочного хаоса разгорающихся битв. С самого начала репризы в кипение этой лавы активнейшим образом включается *Dies irae*. В сравнении с «Рапсодией на тему Паганини» здесь его обличье совсем иное. Он выступает как знак грозящих бедствий, как карающая десница войны и как призрак смерти (в моменты «костлявого» перестука ксилофона).

Дьяволиада XX века, которая заинтересовала Рахманинова еще в опере «Франческа да Римини» и во II части Второй симфонии, а затем в некоторых из этюдов-картин и в Четвертом концерте, получает теперь законченное воплощение в полуфантастически-гротескном преломлении мрачного батального действия. Одиозный, оргиастический, сатанинский разгул мили-

таризма перерастает в настоящий шабаш вооруженной нечисти.

И все-таки экспансия сил зла не носит в финале исчерпывающе тотальный характер. Его средний раздел посвящен горестным раздумьям о неразумии человеческом, а в ламентозных вопрошаниях, скорбных столах души и тоскливых причетах слышатся переживания за судьбы мира и гуманизма. И главное: в самом конце произведения намечена потенция действенного противостояния.

Вырастающий из inferнально-демонического потока эпилог произведения основан на теме № 9 «Всенощной» («Благословен еси, Господи»). Она построена на интонациях знаменного распева и напоминает старообрядческие песнопения — вот почему веет от нее праведной истовостью. Наполненная динамизмом, суровой решимостью и грозной былинно-богатырской мощью, эта тема знаменует собой могучий эпос сопротивления, отпора беснованию военщины.

То было пророчество грядущей миссии России, спасшей мир от гитлеровского порабощения. То был последний взгляд композитора на реалии XX столетия и последний штрих в запечатленном им образе Родины, которая всегда оставалась для него святыней.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 645 с.
2. Валькова В.Б. С.В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Тамбов: Издательство Першина Р.В., 2017. 276 с.
3. Васильев Ю.В. Рахманинов и джаз // С.В. Рахманинов: к 120-летию со дня рождения. М.: МГК им. Чайковского, 1995. С. 172–184.
4. Демченко А.И. Рахманинов и XX век // Рахманинов в художественной культуре его времени. Ростов-на-Дону, 1994.

5. Демченко А.И. Творчество Рахманинова и магистралей художественного процесса его времени // Демченко А.И. Избранные статьи о музыке. Вып. 4. Саратов: СГК, 2005. С. 157–166.

6. Демченко А.И. Сергей Рахманинов. Звезды и тернии «русского пути». Тамбов: Издательство Першина Р.В., 2013. 140 с.

7. Кандинский А.И. Статьи о русской музыке. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. 720 с.

8. Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 742 с.

9. Корабельникова Л.Э. Судьбы русского музыкального зарубежья // Русская музыка и XX век. М.: ГИИ, 1997. С. 801–818.

10. Ляхович А.В. Символика в поздних произведениях Рахманинова. Тамбов: Издательство Першина Р.В., 2013. 184 с.

11. Протопопов В.В. Позднее симфоническое творчество С.В. Рахманинова // С.В. Рахманинов. М.: Музгиз, 1947. С. 130–154.

12. Рахманова М.П. Русская духовная музыка в XX веке // Русская музыка и XX век. М.: ГИИ, 1997. С. 371–406.

13. Редепеннинг Д. «Нерушимое безмолвие нетревожимых воспоминаний» (заметки о произведениях Сергея Рахманинова периода эмиграции) // Гецелев Б.С. Портреты. Переводы. Публицистика. Материалы. Нижний Новгород, 2005. С. 221–230.

14. Скафтымова Л.А. Сергей Рахманинов: концепция позднего периода творчества // Сергей Рахманинов: история и современность. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2005. С. 249–262.

15. Cannata D. Rachmaninoff's changing view of symphonic structure. New York University, 1993. 256 p.

16. Gehl R. Reassessing a Legacy: Rachmaninoff in America, 1918–1943. Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati, 2008. 354 p.

17. Harrison M. Rachmaninoff: life, works, recordings. London, New York: Continuum, 2005. 422 p.

18. Johnston B. Harmony and climax in the late works of Sergei Rachmaninoff. University of Michigan, 2009. 306 p.

REFERENCES

1. Bryanceva V.N. S.V. Rahmaninov [S.V. Rachmaninoff]. M.: Sovetskij kompozitor [Moscow: Soviet composer], 1976. 645 s.

2. Valkova V.B. S.V. Rahmaninov: letopis' zhizni i tvorchestva [S. Rachmaninoff: chronicle of life and creativity]. Tambov: Izdatelstvo Pershina R.V. [Tambov: Publishing house Pershin R.V.], 2017. 276 s.

3. Vasilev Yu.V. Rahmaninov i dzhaz // S.V. Rahmaninov: k 120-letiyu so dnya rozhdeniya [Rachmaninoff and jazz // Rachmaninoff: to the 120 anniversary from the day of birth]. M.: MGK im. Chaikovskogo [Moscow: Moscow State Conservatory n.a. Tchaikovsky], 1995. P. 172–184.

4. Demchenko A.I. Rahmaninov i XX vek // Rahmaninov v hudozhestvennoj kulture ego vremeni [Rachmaninoff and XX century // Rachmaninoff in the artistic culture of his time]. Rostov-na-Donu [Rostov-on-Don], 1994. P. 3–18.

5. *Demchenko A.I.* Tvorchestvo Rahmaninova i magistrali hudozhestvennogo processa ego vremeni // *Demchenko A.I.* Izbrannye stat'i o muzyke. Vyp. 4 [Creativity Rachmaninoff and highways of the artistic process of his time // *Demchenko A.I.* Selected articles about music. Vol. 4]. Saratov: SGK [Saratov: SSC], 2005. P. 157–166.
6. *Demchenko A.I.* Sergej Rahmaninov. Zvyozdy i ternii «russkogo puti» [Sergei Rachmaninoff. Stars and thorns of the «Russian way»]. Tambov: Izdatelstvo Pershina R.V. [Tambov: Publishing house Pershin R.V.], 2013. 140 p.
7. *Kandinskij A.I.* Stati o russkoj muzyke [Article about Russian music]. M.: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaya konservatoriya» [Moscow: Scientific-publishing center «Moscow Conservatory»], 2010. 720 s.
8. *Keldysh Yu.V.* Rahmaninov i ego vremena [Rachmaninoff and his time]. M.: Muzyka [Moscow: Music], 1973. 742 p.
9. *Korabelnikova L.Z.* Sud'by russkogo muzykalnogo zarubezhya // *Russkaya muzyka i XX vek* [Destiny of the Russian musical emigration // Russian music and the twentieth century]. M.: GII [Moscow: State Institute of Art Studies], 1997. P. 801–818.
10. *Lyahovich A.V.* Simvolika v pozdnih proizvedeniyah Rahmaninova [Symbolism in the later works of Rachmaninoff]. Tambov: Izdatelstvo Pershina R.V. [Tambov: Publishing house Pershin R.V.], 2013. 184 p.
11. *Protopopov V.V.* Pozdnee simfonicheskoe tvorcestvo S.V. Rahmaninova // *S.V. Rachmaninoff* [Later symphonic work of S.V. Rachmaninoff // S.V. Rachmaninoff]. M.: Muzgiz [Moscow: Muzgiz], 1947. P. 130–154.
12. *Rahmanova M.P.* Russkaya duhovnaya muzyka v XX veke // *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian sacred music in the twentieth century // Russian music and the twentieth century]. M.: GII [Moscow: State Institute of Art Studies], 1997. P. 371–406.
13. *Redepenning D.* «Nerushimoe bezmolvie netrevozhimyh vospominanii» (zametki o proizvedeniyah Sergeya Rahmaninova perioda emigracii) // *Gecelev B.S.* Portrety. Perevody. Publicistika. Materialy [«Unbreakable silence of undisturbed memories» (notes on the works of Sergei Rachmaninoff emigration period) // *Getselev B.S.* Portraits. Translations. Publicism. Materials]. Nizhnij Novgorod [Nizhny Novgorod], 2005. P. 221–230.
14. *Skaftymova L.A.* Sergej Rahmaninov: koncepciya pozdnego perioda tvorcestva // *Sergej Rahmaninov: istoriya i sovremennost'* [Sergei Rachmaninoff: the concept of the late works // Sergei Rachmaninoff: history and modernity]. Rostov-na-Donu: Izd-vo RGK im. S.V. Rahmaninova [Rostov-on-Don: Publishing house of RSC n. a. S.V. Rachmaninoff], 2005. P. 249–262.
15. *Cannata D.* Rachmaninoff's changing view of symphonic structure. New York University, 1993. 256 p.
16. *Gehl R.* Reassessing a Legacy: Rachmaninoff in America, 1918–1943. Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati, 2008. 354 p.
17. *Harrison M.* Rachmaninoff: life, works, recordings. London. New York: Continuum, 2005. 422 p.
18. *Johnston B.* Harmony and climax in the late works of Sergei Rachmaninoff. University of Michigan, 2009. 306 p.