Светлана Владиславовна Мышкина

Детская музыкальная школа №18
 г. Самара

Проблема программности
в «Симфонических танцах» С.В. Рахманинова

«Симфонические танцы» – последнее крупное произведение Сергея Васильевича Рахманинова, подводящее итог как его творчества, так и всей жизни. Композитор работал над этим сочинением на пределе человеческих сил, как бы стремясь успеть воплотить все то, чем были переполнены его мысли и душа.

Первоначально Рахманинов собирался озаглавить части «Симфонических танцев» как «День», «Сумерки» и «Полночь», но затем отказался от этого намерения (6,103). Причина достаточно очевидна: такая конкретизация содержания предельно обеднила бы слушательское восприятие, сняла бы многочисленные подтексты, представила бы это высочайшее проявление симфонизма лишь как ряд отдельных картин. Триада «День – Сумерки – Ночь» в действительности отражает только природную динамику жизненного цикла: яркость ощущения мира – угасание – мрак. Но содержание и принципы драматургии «Симфонических танцев» неизмеримо сложнее. Это не последовательность трех стадий, а единый взгляд на все сущее, на жизнь и на смерть.

Название произведения в целом также претерпело изменения не менее показательные. 21 августа 1940 года Рахманинов пишет Юджину Орманди: «На прошлой неделе я закончил новую симфоническую пьесу, которую, естественно, хочу дать первому Вам и Вашему оркестру. Она называется «Фантастические танцы» (11,182). Всего лишь через неделю, 28 августа, композитор пишет ему же: «Мне бы хотелось сыграть Вам мои Симфонические танцы» (11, 183).

От названия «Фантастические танцы» Рахманинов, несомненно, отказался потому, что оно вновь, как и предполагавшиеся названия частей, отразило бы только одну сторону содержания – зловещую фантасмагорию, которая с каждой частью все больше захватывает пространство. Но фантастическое – это все же вымышленное, а в музыке Рахманинова сам кошмар – реальный, царящий наяву. А то, что противостоит вселенскому кошмару, исходит из таких чистых и глубоких тайников души, что о вымышленном не может быть и речи.

Название «Фантастические танцы» к тому же неизбежно исказило бы не только восприятие содержания, но и жанровую сущность произведения. Ведь такое название подразумевало бы сюиту, то есть ряд танцев, лишенный сквозной драматургии.

И вот к 28 августа 1940 года Рахманинов избирает окончательный вариант названия – «Симфонические танцы». Одно слово – «симфонические» – позволило обозначить «сверхжанр» произведения, а вместе с тем и глубину его содержания, и сквозной характер драматургии. Кроме того, сочетание симфонии с танцем, сложнейшего жанра с простым прикладным, создает дополнительную коллизию. Танец предстает в этом контексте не как жанр, а как стихия. В свое время менуэт в классической симфонии заменило скерцо – уже не танец, а стихия движения. В ХХ веке скерцо все чаще обретало облик враждебной человеку силы. Именно в таком инфернальном облике предстает скерцозность и в «Симфонических танцах» Рахманинова.

Если следовать толкованию М.Арановского, представляющегося нам очень плодотворным с точки зрения анализа содержания сонатно-симфонического цикла, то в симфонии отражаются четыре важнейшие стороны человеческого бытия: действие – мышление – игра – социализация (homo agens, homo sapiens, homo ludens, homo communius). Поскольку «Симфонические танцы» Рахманинова всецело опираются на принципы симфонизма, есть все основания попытаться приложить «схему бытия» к его последнему произведению.

Результат поистине поразителен. Действует, играет и объединяет все и вся не человек, а неумолимая сила. Это и есть стихия, в которую перерождается танец, стихия, заполняющая собой все мироздание – весь симфонический цикл.

Homo sapiens остается один на один с неизбежностью, пропуская через себя все происходящее, и только в середине I части его сознание выключается из действительности – переносится в иной, светлый, навсегда утраченный мир. В поисках «человеческого движения», человеческого проявления мы можем обратиться ко второй части произведения – вальсу. Но в нем поистине «танцуют не люди, а тени» (7, 99). Человек не может танцевать под эту музыку, он может только плакать, потому что она разрывает сердце. Единственный нетронутый островок человеческого счастья – все же средний раздел первой части, и вместе с тем это единственный эпизод, не связанный ни с танцевальной стихией, ни со скерцозностью.

Такова, в нашем понимании, общая концепция произведения с точки зрения сонатно-симфонического цикла в его сопряжении с танцем.

 Б.Асафьев писал о связанности музыки с бытовым и художественным контекстом и в то же время – о ее замечательной способности претворять эти влияния в специфически музыкальном материале (1, 212). Развивая мысль Асафьева, О.Соколов говорит о том, что музыка вызывает специфическое интонационное сопереживание (12, 9). Интонационное сопереживание музыки отличается особой непосредственностью и суггестивностью, чувство соединяется в нем с духовным постижением бытия. Причем музыка обладает этим своим неповторимым свойством независимо от того, программна она или нет. Чтобы попытаться понять природу программности в «Симфонических танцах» Рахманинова, необходимо проанализировать, что несут в себе понятия «чистая» и «программная» музыка.

*Чистая музыка* отличается особым принципом связи с действительностью: отражает в обобщенном виде состояния, процессы и отношения, понимаемые как идеи. В процессе своего развития чистая музыка ассимилировала интонации и художественные приемы, возникшие из музыкального выражения слова, пластики или танца. Это, например, музыкальные символы и риторические фигуры эпохи барокко, уменьшенный септаккорд неаполитанской оперы, романтические интонации «вздоха» или «вопроса». Самостоятельные выразительные возможности чистой музыки – воплощение процессуальной стороны действительности, различных градаций художественного времени, особое единство эмоционального и интеллектуального. Все это составляет невербальную сущность содержания музыки, наиболее полное свое выражение находящую в музыке непрограммной.

*Программная музыка* так же, как и чистая музыка, ограничивает собственно художественный текст только музыкальной структурой. Слово используется лишь в заголовке, подзаголовке, эпиграфе, в конце музыкального текста (как это делает Дебюсси в своих прелюдиях). Программа в музыке сообщает слушателю о таких элементах содержания, которые сама музыка выразить не может. Программа оказывается достаточным условием для возникновения у слушателя именно тех «психологических обертонов», которые предполагает автор. Поэтому наличие авторской программы – не формальный, а эстетически принципиальный признак данного рода музыки, музыки программной.

Рахманинов сознательно, после раздумий, отказался от программных подзаголовков к каждой части «Симфонических танцев». Затем он отказался от названия «Фантастические танцы», которое было бы также программным. Таким образом, Рахманинов явно не желал, чтобы его произведение было программным, не желал, чтобы образное восприятие слушателя было запрограммировано заранее. Он не раскрывал содержания «Симфонических танцев» и в устных беседах – об этом свидетельствует полное отсутствие упоминаний о содержании произведения в воспоминаниях родных и современников, в переписке композитора с ними. В свое время на вопрос о причине отказа от программных подзаголовков в «Симфонических танцах» композитор ответил, что хотел бы предоставить возможность слушателю составить свое собственное мнение о содержании этой музыки. Это намерение свидетельствует, во-первых, о том, что Рахманинов сказал абсолютно все, что собирался сказать, в самой музыке – и авторские комментарии здесь излишни и невозможны; во-вторых, о том, что он написал эту музыку как послание в вечность – а там «имеющие уши да услышат».

 Само понятие программности в «Симфонических танцах» приобретает новый смысл. Именно этот новый смысл определил неповторимые особенности жанра, формы, тематизма и способов его развития в «Симфонических танцах» Рахманинова.

**Жанровые признаки** «Симфонических танцев» как цикла наиболее подробно и многосторонне анализирует А.Кандинский (9, 93). Прежде всего он отмечает признаки **танцевального цикла**: марш-шествие – вальс – жига. Обилие возникающих музыкально-поэтических и музыкально-живописных ассоциаций, удивительная пластичность музыкальных образов, их отчасти театральный характер – все это, по мнению Кандинского, придает целому черты **музыкально-сценического произведения.** Не случайно у композитора возник проект балетного воплощения «Симфонических танцев» - замысел, оставшийся неосуществленным вследствие кончины М.Фокина, которого Рахманинов видел постановщиком балета.

В то же время Кандинский считает, что художественная сила музыкального содержания, обобщенность образов, монументальность форм, чрезвычайно сложный процесс тематического развития придают «Симфоническим танцам» черты **симфонии** с необъявленной программой (притом с характерной для Рахманинова трехчастной «концертной» композицией). Еще одним важнейшим вариантом понимания жанра произведения является, по мнению исследователя, **симфоническая многочастная поэма** наподобие «Колоколов». Последние две трактовки жанра – симфония и симфоническая поэма – наиболее ясно отражают всю сложность драматургии произведения и соответствуют специфическому типу интонационно-тематического развития в нем.

Воплощение активно-действенного начала в чистой музыке было одним из великих завоеваний венского классицизма. Основные элементы первой части симфонии – частота метрической пульсации в быстром (но не слишком) темпе, динамическая устремленность коротких мотивов, их конфликтное противопоставление, сопряжение контрастирующих разделов при сильной синтагматической связи между ними. Эти признаки первой части сонатно-симфонического цикла присутствуют и в первой части «Симфонических танцев».

Проанализируем далее связи «Симфонических танцев» с жанром музыкальной поэмы. (12, 42). Именно поэме свойственна концентрация тематизма, которая прежде всего отличает это произведение Рахманинова. В концентрации тематизма – противоположность поэмы музыкальной картине, где выдерживается созерцательная точка зрения и господствует тематическая рассредоточенность. Для поэмы характерно динамически прогрессирующее развитие тематизма, вытекающее из интонационного «зерна», рельефное выделение кратких мелодических формул в начале экспозиционных разделов, использование лейтинтонаций и лейтмотивов.

В отличие от музыкальной картины, важным драматургическим средством в поэме является индивидуализированная форма. В «Симфонических танцах» это слияние принципов сверхсложной трехчастности и сонатности, что, собственно, и вызывает многочисленные разночтения в анализе форм, видимые при сравнении статей разных музыковедов.

Главным событием в итоге поэмы является сближение тематических проведений по ощущению времени и пространства их звучания. Повышается плотность формы к концу, что делает репризу и коду особенно значимыми, кульминационными. Такое сгущение, уплотнение формы в репризе наблюдается во всех трех частях «Симфонических танцев».

Итак, по своей композиционно-жанровой сути «Симфонические танцы» Рахманинова наиболее явно смыкаются с поэмой и являются «поэмой, развернутой в цикл» (13, 42).

Далее попытаемся более подробно осветить **принципы формообразования**. Первую часть рассматривают как сложную трехчастную форму В.Протопопов (10, 154), И.Бобыкина (4, 170) и А.Кандинский (9, 98). В.Брянцева определяет форму первой части «Симфонических танцев» как сложную трехчастную с чертами сонаты без разработки (5, 586). Форма первой части «Симфонических танцев» вряд ли несет в себе черты сонаты без разработки, поскольку разработка в ней есть, а сонатные пропорции в структуре отсутствуют. Ведущим является признак сложной контрастной трехчастности. Важно отметить «уплотнение» музыкальной формы в репризе, «свертывание» ее во времени, о каковом явлении уже говорилось выше.

Более единодушны исследователи в характеристике формы второй части «Симфонических танцев», которую они определяют как сложную трехчастную. Не останавливаясь здесь на анализе драматургии второй части, отметим лишь абсолютную органичность сложной трехчастной формы для воплощения жанра вальса.

В трактовке формы финала «Симфонический танцев» исследователи расходятся еще более, нежели в трактовке формы первой части. Это неудивительно, потому что финал несет на себе главнейшую концепционную нагрузку, и форма его прежде всего процессуальна.

В Протопопов определяет форму финала как сложную трехчастную (10, 154). С ним вполне соглашается И.Бобыкина (4, 170). В.Брянцева характеризует форму финала как сложную трехчастную со свободной репризой и контрастирующей по темпу серединой (5, 590). А.Кандинский определяет форму финала как свободно трактованную сонатность (9, 78). Это определение наилучшим образом отражает особенности строения финала: в нем партии, служащие основой сонатной формы, структурно «равновесны», так как вторая тема (хорового знаменного распева) создает мощный противовес теме дьявольской пляски, несмотря на то, что последняя широко разработана.

В «Симфонических танцах» действуют законы формы-процесса, или, по удачному выражению И.Деминой, логика «прорастания» и «взрывания» (7, 100). Привычные пропорции классических форм при этом изменяются до неузнаваемости, а потому и сами формы идентифицируются исследователями по-разному.

Все связующие и переходные разделы насквозь тематичны – и поэтому представляют собой стихийно возникающие разработки, которые провоцирует мощнейший внутренний интонационный потенциал тем. Все эти разработки в контексте «Симфонических танцев» следует рассматривать не как принадлежность сонатной формы, а как волны интонационно-драматургического развития. Они присутствуют во всех трех частях произведения и способствуют непрерывности музыкальной мысли.

Следует отметить целый ряд особенностей формообразования в «Симфонических танцах», которые проявляются в каждой из частей. Первая из них – «сквозная разработочность», о которой только что говорилось.

Вторая особенность - присутствие своей вступительной грозной аккордовой лейттемы в каждой части. Эти грозные темы (memento mori) появляются на гранях самых крупных разделов формы. В первой части подобный эпиграф звучит дважды – в начале и непосредственно перед репризой. Во второй части «адские сирены» возникают уже трижды: в первых же тактах, затем – приглушенно – в начале второй волны развития (средний раздел сложной трехчастной формы), и вновь оглушительно – перед репризой. В финале, самом сложном по структуре, грозные аккорды образуют пять узловых точек драматургии. Это начало и конец экспозиции (в конечной кульминации экспозиции явственно проводится мотив Dies irae); начало и конец репризы первой темы (в конце этого раздела вновь проводится тема Dies irae – особенно мощно и победительно); затем наступает генеральный перелом в драматургии (подробнее о нем будет сказано ниже). Решающее значение здесь приобретает образное содержание репризного изложения побочной партии, значительное углубление этого содержания по сравнению с экспозицией. Пятой кульминацией становится уже не инфернальная тема, а торжествующая, героическая. Именно образность побочной партии встает окончательной преградой беснованию зла. Мы видим, как анализируемый композиционный прием прогрессирует от части к части и в финале переходит в новое качество.

Третья черта формообразования в «Симфонических танцах» - уже упомянутое «сгущение» формы в репризе. В финале вынесение побочной партии за пределы сферы демонического, за пределы владений Dies irae превращает заключительное проведение темы знаменного распева в заключительный раздел формы, несущий гигантскую семантическую нагрузку. Таким образом, концентрация формы в репризе достигает в финале высшей степени, а значит, и этот композиционный прием на протяжении цикла прогрессирует и приходит к логическому завершению.

Хотелось бы отметить еще одну композиционную черту, менее значительную, но также сообщающую циклу особое концептуальное единство. I и II части завершаются не точкой, а многоточием: это тихие, мгновенно «свертывающиеся» окончания частей, которые подразумевают необходимость продолжения, незавершенность концепции и ее единство.

Перечисленные принципы формообразования свидетельствуют о скрытой сюжетности, о гениальном воплощении сложнейшей концепции средствами чистой музыки, без единого слова комментария автора.

Далее важным представляется обозначить **принципы интонационно-тематического развития**, которые позволили Рахманинову организовать столь сложную форму в безупречно стройное целое.

Особенность тематизма произведения в том, что, в отличие от мелодий широкого дыхания с длительным непрерывным развитием, характерных для всего предыдущего творчества Рахманинова, в «Симфонических танцах» основу тематизма составляют краткие интонационные «зерна». Как отмечает в своей статье В.Протопопов, «мелодия оказалась расщепленной не на мотивы, фразы, предложения, периоды, а на интонации» (10, 151). Так, одномотивное построение главной темы I части разрастается в мелодические фрагменты, последовательно охватывающие все большее количество тактов, все больший диапазон. Это типичное для Рахманинова ямбическое «зерно» получило наиболее широкое развитие именно в «Симфонических танцах», хотя подобные «зерна» встречаются во второй тетради фортепианных прелюдий, в этюдах-картинах, поэме «Колокола», в Рапсодии на тему Паганини и Вариациях на тему Корелли.

Особенностью «Симфонических танцев» является и многообразие тематизма – большое количество тем и интонационных оборотов, что вызвано тесным переплетением нескольких пластов, нескольких образных линий. Поэтому для «Симфонических танцев» ведущим становится принцип образования все новых и новых тематических элементов (интонационно близких предыдущим), а не разрастание из одного «зерна» мелодии широкого дыхания.

Эти отдельные интонации и интонационные обороты, из которых формируется тематизм разных частей сочинения, кроме общих мелодических контуров часто имеют и родственное ритмическое строение, попадают в сходные метроритмические и гармонические условия, благодаря чему узнаются на слух. Такими ведущими типами интонаций в «Симфонических танцах» становятся: трезвучная интонация, восходящие и нисходящие хроматические ходы, нисходящие секундовые и терцовые ходы и секундовые «качания». Важнейшие темы, контрапункты и подголоски к ним, тематизм переходных и разработочных разделов во всех частях складываются из перечисленных интонаций, насыщая тематическими элементами всю фактуру произведения. А.Кандинский отмечает поразительную однородность и сконцентрированность всей музыкальной ткани, это, по его словам, «свернутая в аккорд горизонталь и одновременно развернутая в мелодию вертикаль» (9, 96).

Проследим, в состав каких тем и разделов цикла входят важнейшие обороты тематизма, отмеченные выше.

Трезвучная интонация (восходящая и нисходящая) – составная часть и основа следующих тем и тематических элементов: первый элемент вступления и основная тема I части, вступительный и контрапунктирующий «наигрыш» среднего раздела и сама его тема, а также тема вальса во II части.

Хроматические ходы звучат во вступлении к I части, в разработочных разделах I части, во всех разделах вальса, во вступлении к III части.

Нисходящие терцовые ходы, «сцепленные» секундой – собственно, лейтинтонация Dies irae, – звучат в коде I части и многократно, в самых разных обличиях и модификациях – в III части.

Секундовые «качания» в зловещей окраске звучат в «адских сиренах» в начале II части, а в финале обретают значение прямо противоположного образа огромной внутренней силы, чему способствует упругий ритм и семантическая опора на знаменный распев.

В «Симфонических танцах» целый комплекс интонаций проведен через весь цикл, образуя сложную полиинтонационную систему. Такое сквозное интонационное единство на протяжении большого, структурно сложного цикла свидетельствует о единстве замысла, о стремлении композитора выразить жизненно важное для него содержание одним только языком музыки, не нуждающимся в программе.

Хотелось бы особо сказать о **семантической многозначности образов**, творящих драматургию «Симфонических танцев».

А.Кандинский, чьи наблюдения в этой области особенно убедительны и глубоки, считает основную тему первой части носителем позитивного начала. Анализируя ее образно-жанровый подтекст, он отмечает в этой теме следующие черты: «активная действенность, батальность, величие, тяжелая поступь «железного века». Мелодия, фанфарная и призывно-властная, обладает пластикой «выпада», удара. Кроме того, в ней ярко выражена природа марша, а благодаря активной аккордовой пульсации – еще и токкаты. Сверх всего в теме заложена еще и хоровая песенность древнерусского «знаменного» происхождения. Она скрыта в аккордовом фактурном слое, который, на первый взгляд, служит всего лишь аккомпанементом, но на самом деле обладает весьма самостоятельным тематическим значением» (9, 95). Полноте национального облика темы среднего раздела I части, по мнению Кандинского, также способствует «синтез признаков различных жанров: протяжной лирической песни (в основной мелодии), инструментальных наигрышей, а также колыбельных интонационных оборотов в интерлюдиях первой строфы и в заключительных тактах всего среднего раздела I части» (9, 95).

Вальс II части соприкасается с миром русской лирики начала и первой половины ХХ века. Его тема перекликается с «больной» лирикой Блока, Белого, Гумилева. Атмосфера темы - ночная, проникнутая декадансом и ностальгической тоской. В процессе своего развертывания тема незаметно, но непрерывно меняет свой облик: на первой же кульминации внутри темы звучание медных духовых переносит нас в атмосферу летних концертов в городских парках, столь любимых в России; затем музыка постепенно словно растворяется в космосе, уносится в ночное небо, - и наступает распад, исчезновение ясных контуров. Тема возвращается уже в сопровождении холодных «вихрей», а следующий затем серединный раздел погружает в сплошной угарный туман.

О **семантическом значении главных противостоящих образов финала и *о содержании* *финала* в целом**, а значит, о смысловом итоге всего цикла следует говорить особо. Поразительно то, что кардинально противостоящие по своей внутренней сути образы – Dies irae и древнерусский знаменный распев - интонационно совпадают. Прежде чем попытаться анализировать эту коллизию, необходимо специально остановиться на истории бытования этих знаковых тем в творчестве Рахманинова.

Интересно изучить воспоминания И.С.Яссера, в прошлом преподавателя Московской консерватории, а затем председателя Нью-Йоркской секции Американского музыковедческого общества. «Начиная с написанных Вариаций на тему Корелли, – писал он, – Рахманинов вводил мелодию Dies irae (иногда с некоторыми изменениями) буквально в каждое свое новое сочинение, использовав ее, таким образом, не менее пяти раз, в общем счете и побив в этом отношении все рекорды. Отсюда невольно приходишь к двум дополняющим друг друга заключениям: во-первых, что мелодия Dies irae имела для Рахманинова глубоко символическое значение, давно уже отвечавшее каким-то неотвязчивым его думам, особенно же в последние годы; и, во-вторых, что он в ней внутренне ощущал какие-то внемузыкальные элементы – быть может, некие «зовы» из нездешнего мира – и был даже, по-видимому, склонен приписать это бессознательное ощущение не только себе самому» (6, 366-368).

Финал «Симфонических танцев» - генеральное поле сражения сил добра и зла. Изложение темы главной партии создает впечатление безумного кружения-пляски, дьявольского хоровода. Сама тема странно-угловатая – благодаря сменам размера и игре акцентами. Танец здесь ярко отмечен приемами гротеска. На смену танцевальности приходят причудливые, заостренные в своей экспрессии эпизоды. «Вскрики» высоких скрипок и флейт полны не то щемящей боли, не то ярости. Вслед за ними (с темой ксилофона) врывается «новый персонаж» - словно шутовская маска-двойник, в своих кривляниях искаженно подражающая основной теме Dies irae, главному действующему лицу вакханалии-шабаша.

Поворот в ходе действия наступает с появлением темы побочной партии. Хотя она возникает в общем потоке симфонического развития и не сразу раскрывается в полном своем значении, но очевидно, что это совсем иной образ – возвышенный и строгий, исполненный огромной внутренней утверждающей силы. И сразу же вслед за этой темой впервые в полную силу страшно и сокрушительно звучит Dies irae – впервые в таком откровенном облике. Зловещая тема оттеняется скорбными вздохами и ползущими хроматизмами – этот прием вызывает жуткое ощущение чего-то медленно сползающего, сосущего, змеиного.

Вскоре над бездной чуть брезжит свет. Мелодия «светлого» эпизода казалось бы, хочет вырваться, но не находит на это сил. Хроматизмы «наплывом» замутняют и ее светлый лик. Завершается этот лирический эпизод мягкими, колыбельными, утешающими интонациями. Вновь мелькают огни шабаша – новой волной накатывается разработка демонических тем, стихия нескончаемого вихревого движения, в котором мелькают и перемешиваются осколки знакомых уже тем-«персонажей»: бесовской пляски и Dies irae. Последняя звучит в диссонантном, физически тяжелом звучании, как бы стремясь подавить все живое. И вот тут наступает перелом.

Тема знаменного распева появляется в репризе в существенно динамизированном виде – она приобретает почти ораторскую выразительность, звуча как повеление-заклятие. Сопоставление фрагмента из «Всенощного бдения» с репризным проведением темы в финале «Симфонических танцев» раскрывает ее подлинный, глубинный смысл. Текст фрагмента из «Всенощного бдения», интонационно совпадающего со второй и важнейшей темой финала, хотелось бы привести здесь полностью: «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу. Поклонимся Отцу и Его Сынове, и Святому Духу, Святой Троице во едином существе, е серафимы зовуще: Свят, Свят, Свят еси, Господи».

Существенно важно, что здесь же композитор вводит еще одну тему, которую можно считать заимствованием из «Всенощного бдения», хотя и не буквальным. Но мелодия, гармонизация, фактурный склад перенесены сюда из рахманиновской партитуры девятого песнопения, включая припев «Аллилуйя». Хоровая, гимническая основа выступает в этом проведении темы с полной ясностью. Содержательным зерном образа можно было бы считать слова из десятого номера того же рахманиновского хорового цикла: «Смертию смерть разруши!» Это, несомненно, ключевой момент «Симфонических танцев», их идейно-смысловая вершина, завершение «симфонического действия». Его сюжетную развязку А.Кандинский считает возможным определить как «изгнание бесовщины» (9, 82). Кандинский приводит потрясающий по убедительности пример прямой связи завершающей темы «Симфонических танцев» с образами «Всенощной», что раскрывает ее сакральную сущность, ее смысл горячей молитвы: «Падшие же от жизни, к сей направи, из Тебе воплотивыйся Бог и человек».

Концепция финала – возвращение души человеческой к своей истинной вере, к истинному свету через последнее преодоление. Это создание Рахманинова – акт настоящего духовного подвига. Нет сомнений в том, что, закончив последнюю страницу партитуры «Симфонических танцев», композитор пережил момент высшего, ни с чем не сравнимого счастья. На автографе партитуры, хранящемся в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне, есть пометка: «Октябрь 1940. New York. Благодарю тебя, Господи!»

 «Симфонические танцы» побуждают полностью переосмыслить наши привычные понятия о программности и непрограммности в музыке. Это уникальный пример чистой музыки, которая намного более содержательна, чем программная. Содержательность ей придает огромная смысловая насыщенность образов и глубина подтекстов. Понять же все скрытые смыслы может лишь человек посвященный, а самый важный из них, связанный с самоцитатами из «Всенощного бдения» и подлинными текстами православной службы – только человек русский и человек верующий. Рахманинов создал свою художественно-философскую концепцию, не допустив ее упрощения в словесной программе и тем самым создал новый, высший тип программности в музыке.

Список используемой литературы:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.,1964.
2. Арановский М. Симфонические искания. Л., 1979.
3. Алексеев А. С.В.Рахманинов. М.,1954.
4. Бобыкина И. Некоторые вопросы объединения цикла в симфонических произведениях Рахманинова // Вопросы теории музыки. Вып.3. М., 1975.
5. Брянцева В. С.В.Рахманинов. М., 1976.
6. Воспоминания о Рахманинове // Сост., ред., коммент. и предисл. З.Апетян. Т.2. М., 1974.
7. Демина И. Мотивы христианской романтической драмы в «Симфонических танцах» С.В.Рахманинова // Сергей Рахманинов – от века минувшего к веку нынешнему. Сб. статей. Ростовская государственная консерватория им. С.В.Рахманинова. Изд-во РГПУ, 1994.
8. Кандинский А. О симфонизме Рахманинова // Советская музыка. 1973. №4.
9. Кандинский А. «Симфонические танцы» Рахманинова. К проблеме историзма // Советская музыка. 1989. №1, 2.
10. Протопопов В. Позднее симфоническое творчество С.В. Рахманинова // Рахманинов С.В. Сб. статей и материалов. Ред. Т.Цытович. М.-Л., 1947.
11. Рахманинов С.В. Литературное наследие. Т.3. // Сост., ред. и коммент. З.Апетян. М.,1980.
12. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Изд-во Нижегородского государственного университета: Нижний Новгород, 1994.
13. Соколов О. Музыкальная картина и поэма как жанровые компоненты сочинений Рахманинова // Рахманинов в художественной культуре его времени. Тезисы докладов научной конференции. Изд-во Ростовского государственного педагогического университета, 1994.