

УДК 785.11

СИМФОНИИ С. В. РАХМАНИНОВА: ДУХОВНОЕ ТРИЕДИНСТВО КАК ХАРАКТЕРНАЯ ЧЕРТА СТИЛЯ

Шаталова А. А.¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, литер «А», 190068, г. Санкт-Петербург, Россия.

Исследователи творчества С. В. Рахманинова выделили в его симфонических опусах (и не только) опору на три традиционных стилевых направления — светское, фольклорное и духовное (в частности, церковно-певческое). Сам композитор отмечал значимость для него данных трех истоков при создании музыки. В процессе аналитического обзора ряда мемуарных источников, оркестровых сочинений было определено, что Рахманинов сумел найти путь, который позволил ему органично воплотить в звуках то, что он обозначил как «открытие новых путей в музыке».

Для выявления особенностей симфонических циклов Рахманинова были применены методы музыковедческого и культурологического анализа, предполагающие комплексный подход к исследованию избранных сочинений композитора. В основной части статьи вводится тезис о равнозначности в творчестве Рахманинова трех стилевых направлений русской культуры: фольклорном, светском и церковном, определяемых как «триединство». Более подробно рассматривается последнее направление. Поэтому кажется уместным введение термина «духовность» как особого качества наследия композитора. Вместе с другими качествами духовность становится важной константой, и представленный анализ трех симфоний Рахманинова служит подтверждением музыкального воплощения различных смысловых модулей данного понятия. Автор приходит к выводу, что приемы воплощения в симфониях трех обозначенных содержательных пластов и достигнутый художественный результат позволяют говорить о значимости триединства в произведениях композитора.

Ключевые слова: С. В. Рахманинов, симфоничность, духовность, триединство, лейттема, знаменный распев.

S. V. RACHMANINOV'S SYMPHONIES: SPIRITUAL TRINITY
AS A CHARACTERISTIC FEATURE OF A STYLE*Shatalova A. A.*¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2, letter «А», Glinka St., 190068, St. Petersburg, Russian Federation.

In his symphonic opuses (and not only) the researchers of S. V. Rachmaninov's work singled out reliance on three traditional stylistic directions – secular, folklore and spiritual (in particular, church singing). The composer himself noted the importance for him of these three sources when creating music. In the process of an analytical review of a number of memoir sources, orchestral works, it was determined that Rachmaninov managed to find a way that allowed him to organically embody in sounds what he designated as “opening new paths in music”. Research methods and methodology: To identify the features of Rachmaninov's symphonic cycles, the methods of musicological and culturological analysis were applied, suggesting an integrated approach to the study of the composer's selected works. The main part of the article introduces the thesis about the equivalence in the work of Rachmaninov of three stylistic trends in Russian culture: folklore, secular and ecclesiastical, defined as a “trinity”. In more detail, this article discusses the last of the designated series. In this regard, it seems appropriate to introduce the term “spirituality” as a special quality of the composer's legacy. Along with others, it becomes an important constant, and the presented analysis of Rachmaninov's three symphonies serves as confirmation of the musical embodiment of various semantic modes of this concept. Conclusion: the methods of embodiment in the symphonies of the three indicated meaningful layers and the achieved artistic result allow us to speak about the significance of the trinity in the composer's works.

Keywords: S. V. Rachmaninov, symphonicity, spirituality, trinity, leitthema, znamenny chant.

Обширность и многогранность наследия С. В. Рахманинова, включающего, как известно, симфонии, оперы, вокально-симфонические опусы, вокально-камерные произведения, фортепианные пьесы, дополняются множественностью трактовок каждого жанра, богатством образного решения, привнесением в каждое сочинение новых драматургических и художественно-выразительных приемов. Значительная по масштабам научная литература о творчестве композитора вскрывает такие стилевые особенности, как стремление композитора к воплощению концепций философского, морально-этического харак-

тера, так и лирико-трагедийную направленность рахманиновского творчества в целом. Как само собой разумеющееся исследователями обозначается опора композитора на три традиционных стилевых направления, определяющих особенности большинства опусов — музыку светскую¹, фольклорную, духовную (в частности, церковно-певческую).

Подробно рассмотренное Е. Э. Лобзаковой двуединство светской и религиозной традиции в русской музыке [2] естественно дополнить, на наш взгляд, фольклорной традицией, что в совокупности точнее определяет обозначенное триединство как черту стиля Рахманинова². Л. А. Скафтымова в статье, посвященной мелодике композитора, отмечает особенности генезиса его музыкального строя: «В нем цепко переплетаются истоки, идущие от русской крестьянской и городской песни, от русского романса, от накопленного русскими композиторами-предшественниками мелодического опыта в других жанрах, особенно Чайковским. Здесь же и истоки от русского культового мелоса — знаменного распева, значение которого особо возросло в музыке Рахманинова первых десятилетий XX века» [4, с. 103–122; 104].

Обратимся к высказываниям композитора, в которых можно отчетливо увидеть, чем для него является «русское» в музыке и где обозначены три пласта выражения. Композитор писал: «На меня, несомненно, оказали огромное влияние П. И. Чайковский и Н. А. Римский-Корсаков, но я никогда, насколько помню, не подражал никому. Единственное, что я стараюсь делать, когда я сочиняю, — это заставить ее прямо и просто выражать то, что у меня на сердце. Любовь, горечь, печаль или религиозные настроения — всё это составляет содержание моей музыки [выделено мной. — А. Ш.]» [5, с. 144]. Следующее высказывание: «Музыка должна выражать дух страны, в которой он родился, его любовь. Его веру и мысли, возникшие под впечатлением книг, картин, которые он любит. Она должна стать обобщением всего жизненного опыта композитора» [5, с. 145; 147]. И еще: «Я люблю церковное пение..., ведь оно, как и народные песни, служит первоисточником, от которого пошла вся наша русская музыка» [6, с. 243].

При рассмотрении сочинений композитора неизбежно возникает вопрос, почему они воспринимаются как «символ России», «русской души»? Интересным

¹ Светское искусство, в частности, определяется как «искусство, освобожденное от влияния и вмешательства церкви в определении форм, направлений, характера и тематики произведений искусства» [1, с. 61].

² Приведем высказывания А. И. Кандинского: «Думается, Рахманинов... влюбленный в природу России, в поэзию народных обрядов, старинных праздников, воспринимал, подобно Чехову, русскую старину “объемно”, в совокупности природного и бытового, в единстве прекрасного и доброго». И далее: «Соприкосновения с фольклорной и обиходной интонационными сферами весьма характерно для музыки Рахманинова. Этот синтез возник в ней непреднамеренно и потому столь естественно, убедительно» [3, с. 6; 8].

в этом отношении является высказывание А. В. Ляховича: «Рахманинов не только следовал “традиции”, но и внес свой вклад, способствующий популярности его музыки и по сей день, и вместе с тем, трактовке его наследия как символа “русской идеи”» [7, с. 14]. Вводя данное понятие, А. В. Ляхович обращался к определению Ф. М. Достоевского: «Мы знаем, что не оградимся уже теперь китайскими стенами от человечества. Мы предугадываем с благоговением, что характер нашей будущей деятельности должен быть в высшей степени общечеловеческий, что русская идея [выделено мной. — А. Ш.], может быть, будет синтезом всех тех идей, которые с таким упорством, с таким мужеством развивает Европа в отдельных своих национальностях; что, может быть, все враждебное в этих идеях найдет свое примирение и дальнейшее развитие в русской народности. Недаром же мы говорили на всех языках, понимали все цивилизации, сочувствовали интересам каждого европейского народа, понимали смысл и разумность явлений, совершенно нам чуждых» [8, с. 37]. Для ответа на поставленный ранее вопрос в большей степени отвечает высказывание современного исследователя А. П. Юдина: «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» [10, с. 42].

Важно отметить, что Рахманинов, как настоящий художник, был натурой интуитивной, и — благодаря воспитанию, внутренним качествам — любил Родину и всецело воспринял те свойства, которые придают особенный оттенок понятию «русское». А. Б. Ковалев, рассматривая литургический аспект в творчестве Рахманинова, обращается к высказыванию В. В. Медушевского, акцентирующего горячую убежденность композитора в правоте своих этических установок, глубину его погружения в самую суть национальной культуры: «Была скала, которая неколебимо стояла в огне свирепых искушений XX века. На Рахманинова обрушилась со всей яростью идеология мирового антистиля авангардизма. А он не отступил ни на йоту от идеала Божественной красоты. Не сделал ни единой уступки “духу времени”, оставшись верным духу вечности» [9, с. 341]. Это умозаключение как бы уточняет мысль другого отечественного исследователя — Б. В. Асафьева относительно фигуры Рахманинова, определяющего такие важные качества композитора, как «волевой аристократизм и душевное благородство» [11, с. 384].

Выявление обозначенного триединства в сочинениях композитора во многих случаях не вызывает затруднений. Например, при изучении хоровых произведений (особенно духовных) естественно обсуждение вопросов о взаимоотношении в них светской, фольклорной и духовной (а именно ее церковно-певческий пласт) сфер, то есть особенностей звучания, берущих свое начало как в роман-

сово-оперном и инструментальном наследии, так и в особенностях фольклорного и церковно-певческого наследия. Сложнее обстоит дело при рассмотрении у Рахманинова классических жанров, где очевидны светский и фольклорный пласты выражения³, но глубоко скрыт церковный пласт. Рассмотрим эту ситуацию на примере симфонических сочинений композитора.

При изучении симфонических опусов исследователи акцентируют внимание преимущественно на одном истоке, который прослеживается во всех сочинениях отечественных предшественников Рахманинова — народно-песенном. Между тем, церковно-певческое начало, наряду с фольклорным и светским, в русской музыкальной культуре играет, как хорошо известно, значительную роль, по-своему претворяясь в композиторском наследии. Творчество С. В. Рахманинова представляет ценные примеры взаимоотношения «триединства» светского, фольклорного и церковного пластов, поэтому становится актуальным исследование методов, принципов, форм, способов и результатов влияния каждой из них на его сочинения. В данной статье будет рассмотрен в симфониях композитора один пласт из трех — церковно-певческий.

Интерес композитора к духовной сфере музыки обусловлен не только его личным увлечением, но и тенденцией того времени. В начале XX века в России многие музыканты сочиняли церковную или паралитургическую музыку, в том числе и представители так называемого «Нового направления»⁴, главной идеей которого было возрождение подлинной, «дораскольной» церковно-певческой традиции (в первую очередь — знаменного пения) в стилевом контексте русской музыки рубежа XIX–XX веков.

Исходя из вышеперечисленного, можно сделать вывод, что роль церковное искусство в «триединстве» в творчестве Рахманинова претворяется по-особому⁵. На наш взгляд, он связан с таким качеством музыки композитора, как духовность. А. И. Кандинский пишет: «Не менее важными были и впечатления детских лет — от северной русской природы, от древнего Новгорода с его соборами, иконами и фресками, колокольными звонами, с церковным пением. Да и семейная обстановка детских новгородских лет (в доме бабушки

³ Термин «пласт» мы используем в одном из четырех его значений, предложенных Д. Н. Ушаковым в толковом словаре редакции 1935–1940 годов: «...4. *перен.* Часть чего-нибудь, однородная в каком-нибудь отношении (*книжн.*)».

⁴ К нему принадлежат Архангельский А. А.; Гречанинов А. Т.; Григорьев П. Г.; Иванов-Радкевич П. О.; Кастальский А. Д.; Лирин В. Л.; Орлов В. М.; Черепнин Н. Н.; Чесноков П. Г. и др. Подробнее см.: [12].

⁵ А. И. Кандинский писал: «Древнерусское певческое искусство вместе с фольклором явились, по убеждению Рахманинова, важнейшим истоком и опорой русской музыкальной культуры в целом, средоточием исторической памяти народа, его художественного чувства и эстетического сознания» [13].

С. А. Бутаковой), где сохранялись исконные традиции русской жизни, их высокая духовность [выделено мной. — А. III.], питала художественную натуру композитора, его самосознание русского человека, формировала в нем “чувство России” в нерасторжимом единстве эстетического и этического начал» [13]. Исследователи нечасто отмечают данное качество музыки Рахманинова, говоря в основном о «национальности, соборности, церковном влиянии», однако, изучение духовности и ее «вплетение» в мышление композитора является наиболее точным определением его специфичности, индивидуальности в ряду выдающихся русских композиторов конца XIX – начала XX века.

Избрание в качестве предмета рассмотрения обозначенных произведений связано с тем, что именно в них отчетливо (и это вполне закономерно) проявляется симфоничность мышления композитора. Она становится важной константой в творчестве Рахманинова, существуя наряду с другой — духовностью. Первая выступает способом выражения того содержательного пласта, которым является вторая. Напомним, что термин «духовность» обладает множественностью определений. В. И. Даль приводит следующую трактовку термина: «Духовность — состояние духовного. Духовный, бесплотный, не телесный, из одного духа и души состоящий... все относимое к душе человека, все умственные и нравственные силы его, ум и воля» [14, с. 519]. С. И. Ожегов определяет духовность как «свойство души, состоящее в преобладании духовных, нравственных и интеллектуальных интересов над материальными» [15, с. 184]. В «Философской энциклопедии» духовность толкуется как явление, противоположное физической сущности человека, как его мыслительная деятельность [16, с. 82]. Разнообразие трактовок данного термина, с одной стороны, помогает составить достаточно полное представление смысловой нагрузки используемого понятия, с другой — затрудняет сформулировать точную характеристику применения «духовности» в творчестве конкретного автора.

Значительными примерами проявления духовности как особого качества музыки Рахманинова выступают три его симфонии, созданные на разных этапах творчества. Первую симфонию (1895) мы вправе трактовать в широком смысле как духовное произведение, которое он сам декларировал, описывая замысел создания⁶. Здесь духовность содержания подкрепляется обращением композитора к мелодике знаменного распева, интонации которого в их самом общем виде становятся частью основного мелодического образа симфонии, заложенного в ее лейттеме во вступлении к I части. Брянцева В. Н., в свою

⁶ «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 ...» (цит. по: [17, с. 76–77]).



Илл. 1 а) Тема вступления к I части Первой симфонии; б) Попевка «кулизма»; в) Попевка «паук»; г) Попевка «шибок»



Илл. 2 а) Тема вступления к I части Второй симфонии; б) Попевка «наметка»

очередь, приводит пример сходства лейттемы Первой симфонии Рахманинова с попевкой «шибок» в церковно-певческом искусстве (см: илл. 1 а, б, в, г).

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»).

В связи с утверждением относительно опоры композитора на интонации знаменного распева необходимо сделать следующее уточнение. Сходство мелодического движения в лейттеме Рахманинова с попевками сохраняется на уровне длительного разнонаправленного поступенного движения и не включает существенный аспект интонационного оформления распева — его ритм (и тем более

а)



б)



Илл. 3 а) Тема Пп⁷ из I части Второй симфонии; б) Первая тема Adagio Второй симфонии

метроритм), который бы в полной мере позволил говорить об интонационной близости двух явлений — знаменной попевки и композиторской темы. Поэтому при рассмотрении связей рахманиновских тем со знаменными напевами стоит, вероятно, говорить о сходстве типов изложения, но не интонационной общности.

Вторая симфония (1907), с точки зрения духовности, интерпретируется как синтез церковного ощущения (опора на мелодику знаменного распева в лейттеме (см.: илл. 2 а, б) и высокого человеческого чувства (любви, что позволяет характеризовать музыку композитора как «лирическую» (см.: ил. 3 а, б).

⁷ Здесь и далее используются сокращенные обозначения: Гп — главная партия, Сп — связующая партия, Пп — побочная партия, Зп — заключительная партия.

В связи с этим возникает другая линия претворения духовности в творчестве композитора. Образно-содержательный план можно трактовать как поклонение не только Богу, но и чувству любви, осуществляемое с помощью метаморфоз лейттемы. Они очерчивают вектор условно обозначенного духовного восхождения через «земные» ощущения, эмоции, обращение к молитвенной сфере и, наконец, единение с божественным⁸. Таким образом, композитор совмещает светский, фольклорный и церковный пласты, что наглядно иллюстрирует жизненный путь человека. Изначально духовность воспринимается сквозь призму личных эмоциональных ощущений, чаще всего от соприкосновения с образцами искусства в широком плане, также обращения к национальным истокам/историческому наследию, или же созерцание природных пейзажей, а затем, посредством соприкосновения с церковной сферой, она дополняется «новым» качеством, необходимым для отображения наряду с «душой» человека его «духа».

В Третьей симфонии (1937) наблюдается перевес в сторону личных чувств, духовность становится «внутренней», поскольку на первый план выходят уже совершенно другие силы. По сравнению со Второй симфонией чувство любви трансформируется в воспоминание о нем, а далее — в ощущение тоски по нему; где значительный вес приобретают «злые» силы, связанные с воплощением образа «внешнего мира», которому противостоит человек. Лейттема здесь, как и в других симфониях, представляя Героя, аналогично проходит ряд преобразований, которые непосредственно связаны с претворением светского, фольклорного и церковного начала (см.: илл. 4 а, б, в).

Вследствие этого образуется третья линия воплощения духовности в творчестве Рахманинова, которая здесь становится скрытым смыслом, осознаваемым в процессе развития музыкального материала. Метаморфозы лейттемы (см.: илл. 5 (а, б)) связаны с душевным миром человека, где глубоко внутри ощущается опора на духовную составляющую⁹ (без чего Герой симфонии не может противостоять «внешнему миру», или судьбе/року по Чайковскому).

⁸ Первый вариант имеет сходство с плачем, затем возникает ее аскетично-хоральный вариант, далее — экстатично-гимнический вариант, возвышенно-неземной, и, наконец, «хорал» — соборно-молитвенный вариант.

⁹ В начале своего изменения она приобретает тревожный вариант, затем звучит приглушенно, как эхо, далее — как отдаленное просветленное воспоминание; еще один вариант — подобно часовому механизму, и, наконец, как последние удары сердца. В III части хорально-маршевый вариант лейттемы сближается с секвенцией *Dies Irae* (которая в квазитарантельном ритме приобретает гротесковые очертания). Наконец, ее звучание в последних тактах финала ассоциируется с воспоминанием об утерянной связи с Родиной, духовный лик которой запечатлен в лейттеме изначально.

а)



б)



в)



Илл. 4 а) Тема вступления к I части Третьей симфонии; б) Вступление ко II части Третьей симфонии (как отдаленное просветленное воспоминание);
в) Последние такты коды II части Третьей симфонии (как последние удары сердца)

а)



б)



Илл. 5 а) Тема Вступления к I части Третьей симфонии;
б) Попевка «колчанец»

Ввиду этого синтез светского и церковного начал, где «фольклорное» ощущается лишь подспудно, снова приводит к обращению к душе и духу человека, без чего невозможно претворить духовность в музыке.

Таким образом, симфонии Рахманинова условно представляют собой образцы воссоздания духовности как:

- декларируемое претворение ее основных идей;
- раскрытие непосредственно через передачу человеческих чувств;
- поручение ей функции отражения скрытых смыслов.

Исходя из этого, мы вправе говорить, что симфонии могут служить некими опорами, «точкой отсчета» при рассмотрении других жанров композитора, поскольку в них, так или иначе, проявляются различные оттенки данных линий воплощения духовности. Они, по сути, являются неотъемлемым качеством музыки Рахманинова, что, помимо прочего, позволяет использовать для ее художественного описания такие характеристики, как «русская, национальная», имея в виду три пласта выражения, обозначенные в названии статьи.

Как было указано ранее, способом выражения этого особого содержательного пласта является симфоничность, или симфонизм, — еще одно неотъемлемое качество творчества композитора. Это понятие вбирает в себя множественность элементов, которые работают на понятие духовности (аналогично представленное сложносоставным концептом) с точки зрения смысла, формы, средств музыкальной выразительности. Симфоничность мышления композитора становится тем методом, с помощью которого раскрывается сложный принцип претворения духовности в музыке. Здесь чрезвычайно важно определение «симфонизм» Б. В. Асафьева, а также близкое ему по смыслу определение В. А. Цуккермана: «непрерывное, интенсивное, связанное с качественными изменениями развитие музыкальных образов, значительных по содержанию и обобщающих по кругозору» [18, с. 379].

Обращаясь к понятию «симфонизм», мы рассматриваем, разумеется, его не только в рамках собственно жанра симфонии, а как некий «надсмысловой» уровень, поскольку духовность не является темой, или смыслом (т. е. чем-то однонаправленным), это — совокупность явлений (ощущения, слово, действие как отсутствие статики). С этой точки зрения Первая симфония (как было отмечено ранее, опорная константа при исследовании претворения духовности в музыке Рахманинова) определена самим композитором, и мы находим тому подтверждение. Выделим эту тенденцию во Второй симфонии.

Данная симфония, как и Первая, раскрывает несколько образов, необходимых для демонстрации определенного действия в многоактной драме или рома-

не (каковой симфония, собственно, и является)¹⁰. Есть лейттема, основанная на мелодике знаменного распева, производная от нее тема Главной партии — действенная характеристика образа Героя, и тема Побочной партии — лирическая грань Героя.

Поскольку Гп и Пп являются производными от лейттемы (близкой к религиозной сфере), композитор уже в начале симфонии обозначает соединение светского и церковного истоков, что в свою очередь выводит нас на ведущий 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». К ней композитор обратился в Первой симфонии, посчитав, что «открыл новые пути», выразив в светской музыке качество, доселе считавшееся чуждым для воплощения в ней.

Структура Второй симфонии формируется таким образом, что каждая часть представляет собой некую ситуацию/событие, в которое попадает Герой, и, проходя через него, обретает новое качество изначального «Я». I часть — введение в действо, показ Героя, его соприкосновение с окружающим миром (обозначающее импульс к противостоянию в следующей части). II часть в жанре Скерцо — противопоставление Героя «внешнему миру», их столкновение/борьба¹¹. III часть — лирический центр симфонии — развернутая характеристика лирической грани Героя, воспевание чувства любви¹² (воплощение свет-

¹⁰ О. В. Соколов отмечает: «Потенциально присущий чистой музыке лиризм ... неизбежно влияет и на "симфоническое действие": в нем всегда слышится "голос автора", в гораздо большей степени, чем в театральной драме. Это сближает симфонию с романом, в пользу которого свидетельствует также и сложность ритма высшего порядка, глубина переключений из одного содержательного аспекта в другой, подобно различным частям повествования, развертывающимся с точки зрения разных действующих лиц» [19, с. 80].

¹¹ В Скерцо основная тема основывается на интонациях лейттемы, при этом соединяя в себе черты скерцозности и маршевости (эта тема является характеристикой «внешнего мира», с которым сталкивается Герой, импульс чего был задан в разработке I части, где мотив темы Гп поглощается потоком фигураций, как бы подвергаясь воздействию хаоса и теряясь в нем). Здесь лейттема выступает собирательным образом Героя, обозначая его «присутствие». На протяжении всей части она «пропадает, теряется» под натиском бездушного, механистического развития.

¹² В. В. Медушевский 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!» [9, с. 352].

ского истока — романсовости)¹³. И, наконец, IV часть — ситуация начала симфонии, когда Герой представлен и сопоставлен с «внешним миром»¹⁴. Отличие в том, что, пройдя через некие события в Скерцо и Adagio, он преобразуется, приобретает новое качество «себя» (как, например, Чацкий у А. С. Грибоедова или Онегин у А. С. Пушкина — в начале и конце произведений читателю представлена одна и та же ситуация, но оба героя в них — уже преобразившиеся).

Как отмечалось ранее, в Третьей симфонии на первый план выдвигаются личные переживания, чувство любви трансформируется в воспоминание о нем, а затем и в ощущение тоски по нему. Значительный вес приобретают «злые» силы, связанные с воплощением образа «внешнего мира», с которым идет противостояние человека. Лейттема симфонии аналогично проходит ряд трансформаций, близкие ей по образному содержанию тема Гп (действенная грань Героя) и тема Пп (лирическая грань), как и в предшествующих циклах, видоизменяются под воздействием противопоставляемых им сил «внешнего мира».

Стоит отметить, что в данной симфонии композитор «устраняет» Скерцо в качестве самостоятельной части, вследствие чего происходит «рассредоточение» скерцозности по всем частям цикла. Противоположные по смысловому наполнению музыкальные характеристики «внедряются» во внутренний мир Героя, становясь как бы объектом его «рефлексии изнутри». Такой путь преобразований в конечном итоге все же преодолевает имеющуюся «негативную» направленность. Результатом такого развития музыкальных образов является отражение «внутренней» духовности, которая здесь выступает в качестве глубоко внутреннего скрытого смысла.

Таким образом, на примере обращения к симфониям С. В. Рахманинова, их основным темам и методам работы с ними рассматривается один из трех пластов «триединства» — церковный, как характерная особенность композиторского письма. Способы выражения этого особого музыкального содер-

¹³ В Adagio наступает переломный момент. Герой (начальное зерно темы Гп сохраняется неизменным в длительном процессе ее развертывания-восхождения к вершине) обращается к миру реальному, полному ощущений, эмоций, к чувству любви. Первая тема формируется из интонаций «тревоги, волнения», фактурно напоминает мелодику знаменного распева. В процессе развертывания исходного тезиса молитвенная интонация наполняется экспрессией романсового типа. А вторая тема части (по сути, являясь неким сплавом интонаций темы Гп и первой темы этой части) будто рождается в процессе длительного развертывания, на его вершине.

¹⁴ Финал представляет темы Гп и Пп как характеристики «внешнего мира» — энергичная, маршевая первая тема и воодушевленно-ликующая вторая, по характеру напоминающая оперные арии и романсы гимнического склада. Появление Героя осуществляется лишь в репризе (темы Пп), где звучит «хоральный» вариант лейттемы (снова обобщенный образ, т. е. без разделения его на действенную и лирическую грани, а соединенные в одну общую — духовную).

жательного слоя (представленного в симфониях лейттемами с опорой на мелодику знаменного распева), как было указано, воплощают симфоничность мышления Рахманинова. Присущая ему множественность элементов открывает для композитора возможность отобразить свое внутреннее миропонимание, что позволяет говорить о претворении в его музыке духовности, как едином качестве, о чем пишет Н. А. Бердяев: «Духовность есть высшее качество, ценность, высшее достижение в человеке» [27].

ЛИТЕРАТУРА

1. Богородская О. Е., Котлова Т. Б. История и теория культуры: учеб. пос. Иваново: Ивановский государственный энергетический университет (ИГЭУ), 1998. 81 с.
2. Лобзакова Е. Э. Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX — начала XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2007. 26 с.
3. Кандинский А. И. «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков // Музыкальная академия. М.: Композитор, 1991. № 5. С. 4–9.
4. Скафтымова Л. А. О мелодике Рахманинова // Страницы истории русской музыки: Статьи молодых музыковедов / Общ. ред. и сост. Е. М. Орлова и Е. А. Ручьевская. Л.: Музыка, 1973. С. 103–122.
5. Рахманинов С. В. Музыка должна идти от сердца // Литературное наследие: в 3 т. / сост.-ред., автор вст. ст., комм., указ. З. А. Апетян. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М.: Советский композитор, 1978. С. 14–148.
6. Нелидова-Фивейская Л. Я. Из воспоминаний о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., коммент. и предисл. З. А. Апетян. 4-е изд., доп. Т. 2. М.: Музыка, 1974. С. 236–244.
7. Ляхович А. В. Рахманинов и национальный романтизм // Музыкальная академия. М.: Композитор, 2018. № 1 (761). С. 14–21.
8. Объявление о подписке на журнал «Время» на 1861 год // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Публицистика. Письма. Тт. XVIII–XXX. Т. 18. Статьи и заметки. 1845–1861. Л.: Наука, 1978. 372 с.
9. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки: учеб. пос.: в 2 ч. М.: Композитор, 2014. 630 с.
10. Юдин А. П. М. И. Глинка и национальная идея в отечественной музыкальной культуре // Музыка и время, 2004. № 7. С. 42–46.
11. Асафьев Б. В. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., предисл., коммент. и указат. З. А. Апетян. Изд. 5-е доп. Т. 2. М., 1988. С. 344–377.
12. Артемова Е. Г. Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX в. — начала XX в.: историко-стилевой аспект: дисс. ... докт. искусствоведения: 17.00.02. М. 2015. 479 с.

13. Кандинский А. И. «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков (К вопросу об интерпретации памятника) [Электронный ресурс]. URL: <http://opentextnn.ru/music/personalii/rahmaninov-s-v/kandinskij-a-vsenoshhnoe-bdenie-rahmaninova-i-russkoe-iskusstvo-rubezha-vekov-k-voprosu-ob-interpretacii-pamjatnika/> (дата обращения: 15.11.21).
14. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. А – З. СПб., М.: Тип. М. О. Вольфа, 1880. 627 с.
15. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова; Российская АН, Ин-т рус. яз., Российский фонд культуры. 2-е изд., испр. и доп. М.: Азъ, 1994. 907 с.
16. Философская энциклопедия / гл. ред. Ф. В. Константинов. Т. 2. Дизъюнкция – Комическое. М.: Советская энциклопедия, 1962. 575 с.
17. Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные О. фон Риземаном. М.: Классика-XXI, 2010. 246 с.
18. Цуккерман В. А. «Камаринская» М. И. Глинки и ее традиции в русской музыке. М.: Музгиз, 1957. 497 с.
19. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. 219 с.
20. Сарафанникова Н. В. К прочтению Второй симфонии Рахманинова // Музыковедение. М.: Изд-во Научтехлитиздат, 2008. № 9. С. 22–25.
21. Назайкинский Е. В. Символика скорби в музыке Рахманинова (к прочтению Второй симфонии) // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения: мат-лы науч.-практ. конф. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. С. 90–110.
22. Левашов Ю. А. Третья симфония Рахманинова // Проявление контраста в музыке: межвуз. сб. науч. трудов. Воронеж: Изд-во Воронеж. университета, 1988. С. 98–110.
23. Валькова В. Б. Феномен Первой симфонии С. В. Рахманинова // Наследие: русская музыка — мировая культура. XVIII–XIX век. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2013. С. 512–520.
24. Кандинский А. И. О симфонизме Рахманинова. Очерк первый // Советская музыка. М.: Композитор, 1973. № 4. С. 83–93.
25. Синявская Л. П. О симфонизме Рахманинова. К уточнению жанровой природы // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения: мат-лы науч. прак. конф. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. С. 53–63.
26. Асафьев Б. В. Избранные труды. 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 работе о других композиторах Е. М. Орловой. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. 384 с.

27. Бердяев Н. А. Дух и реальность, основания божественно-человеческой реальности // Православный портал «Азбука веры» [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Berdyayev/duh-i-realnost-osnovaniya-bozhestvenno-chelovecheskoj-realnosti/ (дата обращения: 19.10.2022).

REFERENCES

1. *Bogorodskaya O. E., Kotlova T. B.* Istoriya i teoriya kul'tury: ucheb. pos. Ivanovo: Ivanovskij gosudarstvennyj e'nergeticheskij universitet (IGE'U), 1998. 81 s.
2. *Lobzakova E. E'.* Vzaimodejstvie svetskoj i religioznoj tradicij v tvorchestve russkix kompozitorov XIX – nachala XX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. Rostov-na-Donu, 2007. 26 s.
3. *Kandinskij A. I.* «Vsenoshhnoe bdenie» Raxmaninova i russkoe iskusstvo rubezha vekov // Muzykal'naya akademiya. M.: Kompozitor, 1991. № 5. S. 4–9.
4. *Skafty'mova L. A.* O melodike Raxmaninova // Stranicy istorii russkoj muzyki: Stat'i molody'x muzykovedov / Obshh. red. i sost. E. M. Orlova i E. A. Ruch'evskaya. L.: Muzyka, 1973. S. 103–122.
5. *Raxmaninov S. V.* Muzyka dolzhna idti ot serdca // Literaturnoe nasledie: v 3 t. / sost.-red., avtor vst. st., komm., ukaz. Z. A. Apetyan. T. 1: Vospominaniya. Stat'i. Interv'y. Pis'ma. M.: Sovetskij kompozitor, 1978. S. 14–148.
6. *Nelidova-Fivejskaya L. Ya.* Iz vospominanij o S. V. Raxmaninove // Vospominaniya o Raxmaninove: v 2 t. / sost., red., komment. i predisl. Z. A. Apetyan. 4-e izd., dop. T. 2. M.: Muzyka, 1974. S. 236–244.
7. *Lyaxovich A. V.* Raxmaninov i nacional'nyj romantizm // Muzykal'naya akademiya. M.: Kompozitor, 2018. № 1 (761). S. 14–21.
8. Ob'yavlenie o podpiske na zhurnal "Vremya" na 1861 god // *Dostoevskij F. M.* Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. Publicistika. Pis'ma. Tt. XVIII–XXX. T. 18. Stat'i i zametki. 1845–1861. L.: Nauka, 1978. 372 s.
9. *Medushevskij V. V.* Duxovnyj analiz muz'ki: ucheb. pos.: v 2 ch. M.: Kompozitor, 2014. 630 s.
10. *Yudin A. P. M. I.* Glinka i nacional'naya ideya v otechestvennoj muzykal'noj kul'ture // Muzyka i vremya, 2004. № 7. S. 42–46.
11. *Asaf'ev B. V. S. V.* Raxmaninov // Vospominaniya o Raxmaninove: v 2 t. / sost., red., predisl., komment. i ukazat. Z. A. Apetyan. Izd. 5-e dop. T. 2. M., 1988. S. 344–377.
12. *Artemova E. G.* Duxovno-muzykal'naya kul'tura Peterburga konca XIX v. – nachala XX v.: istoriko-stilevoj aspekt: diss. ... dokt. iskusstvovedeniya: 17.00.02. M. 2015. 479 s.

13. *Kandinskij A. I.* «Vsenoshhnoe bdenie» Raxmaninova i russkoe iskusstvo rubezha vekov (K voprosu ob interpretacii pamyatnika) [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://opentextnn.ru/music/personalii/rahmaninov-s-v/kandinskij-a-vsenoshhnoe-bdenie-rahmaninova-i-russkoe-iskusstvo-rubezha-vekov-k-voprosu-ob-interpretacii-pamyatnika/> (data obrashheniya: 15.11.21).
14. *Dal` V. I.* Tolkovy`j slovar` zhivogo velikorusskogo yazy`ka. T. 1. A-Z. SPb., M.: Tip. M. O. Vol`fa, 1880. 627 s.
15. Tolkovy`j slovar` russkogo yazy`ka / S. I. Ozhegov, N. Yu. Shvedova; Rossijskaya AN, In-t rus. yaz., Rossijskij fond kul`tury`. 2-e izd., ispr. i dop. M.: Az``, 1994. 907 s.
16. *Filosofskaya e`nciklopediya* /gl. red. F. V. Konstantinov. T. 2. Diz`yunkciya-Komicheskoe. M.: Sovetskaya e`nciklopediya, 1962. 575 s.
17. *Raxmaninov S. V.* Vospominaniya, zapisanny`e O. fon Rizemanom. M.: Klassika-XXI, 2010. 246 s.
18. *Czukkerman V. A.* «Kamarinskaya» M. I. Glinki i ee tradicii v russkoj muzy`ke. M.: Muzgiz, 1957. 497 s.
19. *Sokolov O. V.* Morfologicheskaya sistema muzy`ki i ee xudozhestvenny`e zhanry`. Nizhnij Novgorod: Izd-vo Nizhegorodskogo universiteta, 1994. 219 s.
20. *Sarafannikova N. V.* K prochteniyu Vtoroj simfonii Raxmaninova // Muzy`kovedenie. M.: Izd-vo Nauchtexlitizdat, 2008. № 9. S. 22–25.
21. *Nazajkinskij E. V.* Simvolika skorbi v muzy`ke Raxmaninova (k prochteniyu Vtoroj simfonii) // S. V. Raxmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya: mat-ly` nauch.-prakt. konf. M.: Mosk. gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo, 1995. S. 90–110.
22. *Levashov Yu. A.* Tret`ya simfoniya Raxmaninova // Proyavlenie kontrasta v muzy`ke: mezhvuz. sb. nauch. trudov. Voronezh: Izd-vo Voronezh. universiteta, 1988. S. 98–110.
23. *Val`kova V. B.* Fenomen Pervoj simfonii S. V. Raxmaninova // Nasledie: russkaya muzy`ka – mirovaya kul`tura. XVIII–XIX vek. M.: Mosk. gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo, 2013. S. 512–520.
24. *Kandinskij A. I.* O simfonizme Raxmaninova. Ocherk pervy`j // Sovetskaya muzy`ka. M.: Kompozitor, 1973. № 4. S. 83–93.
25. *Sinyavskaya L. P.* O simfonizme Raxmaninova. K utochneniyu zhanrovoj prirody` // S. V. Raxmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya: mat-ly` nauch. prakt. konf. M.: Mosk. gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo, 1995. S. 53–63.
26. *Asaf`ev B. V.* Izbranny`e trudy`. T. 2: Izbranny`e raboty` o P. I. Chajkovskom, A. G. Rubinshtejne, A. K. Glazunove, A. K. Lyadove, S. I. Taneeve, S. V. Raxmaninove i drugix russkix kompozitorax / red. teksta, vstup. stat`ya i primech. k rabotam o Chajkovskom V. V. Protapopova, k rabote o drugix kompozitorax E. M. Orlovoj. M.: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1954. 384 s.

27. *Berdyayev N. A. Dux i real`nost` , osnovaniya bozhestvenno-chelovecheskoj real`nosti // Pravoslavny`j portal «Azбуka very`» [E`lektronny`j resurs]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Berdyayev/duh-i-realnost-osnovaniya-bozhestvenno-chelovecheskoj-realnosti/ (data obrashheniya: 19.10.2022).*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шаталова А. А. — аспирант; alenashatalova.ru@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Shatalova A. A. — Postgraduate student; alenashatalova.ru@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-5960-8529