

Шаталова Алена Алексеевна

аспирант

ФГБУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория

им. Н.А. Римского-Корсакова»

г. Санкт-Петербург

«НЕОКОНЧЕННАЯ» СИМФОНИЯ С.В. РАХМАНИНОВА

Аннотация: в статье рассматривается юношеское сочинение С.В. Рахманинова «Юношеская» симфония в ряду неоконченных произведений композиторов разных эпох в контексте «незавершенности» как идейного художественного авторского замысла. Автор обращает внимание на способы и методы работы с музыкальным материалом цикла; особенности тематизма и его развитие на протяжении всего произведения.

Ключевые слова: С.В. Рахманинов, симфония, неоконченность, интонационная связь, сонатная форма, концепция.

Феномен «неоконченности» в литературе и искусстве может пониматься двояко – как незавершенность смысла и как незавершенность формы (предполагается – устойчивой классической формы, обе позиции выступают не изолированно, а как взаимодействующие и взаимодополняющие). Понятие «неоконченность, незавершенность» разрабатывается в трудах исследователей, в частности, по отношению к творчеству художников, наряду с такими, как «недосказанность, неопределенность, открытая форма/структура» [1, с. 54–69; 11]. Как отмечает П.А. Гринцер, «отсутствие внешней завершенности, восполняемое воображением читателя, получает именование «открытой формы» (*open form*)» [5, с. 105]. Данный термин по отношению к литературе ввел Р. Адамс, подразумевая «литературную форму (структуру значений, целей и эмфаз, т.е. словесных жестов), оставляющих неразрешенным главный конфликт с умыслом показать его неразрешимость» [14, Р. 23]

Наличие «открытой структуры» не всегда является показателем того, что произведение не завершено. Зачастую оно соотносится с понятием художе-

ственной целостности. На этот факт указывает *В.А. Сапогов*, называя такие литературные опусы, как «Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Мертвые души» Н.В. Гоголя и др. Исследователь объясняет причины их незавершенности тем, что авторы ставили задачу, намного бóльшую, нежели литературная – для них эти произведения были своеобразным описанием, словарем русской жизни, поэтому и нарушали традиционную литературную форму [10, с. 13–15].

Если «неоконченность смысла» можно в целом объяснить художественными задачами автора, то «неоконченность формы» (то есть, фактическое отсутствие традиционной композиции в рамках определенного жанра) приобретает особый смысл. Необходимо различать ситуации, в результате которых произведение остается незавершенным из-за смерти автора (в этом случае – в итоге непреднамеренности действий) или как результат сознательного отказа автора от продолжения или возобновления работы над сочинением. Именно данная ситуация – условная «законченность смысла» при условной же «незавершенности формы» представляет особый интерес для исследователя.

В музыке, как и искусстве в целом, отмечено множество примеров неоконченных произведений, которые, тем не менее, получили известность и признание. Среди них – Девятая симфония А. Брукнера, Десятая симфония Г. Малера, Симфония-увертюра или Симфония на две русские темы М.И. Глинки, опера «Саламбо» М.П. Мусоргского и т. п. Необычность не становится препятствием для их художественной жизни, и они продолжают существовать в двух основных видах – как самостоятельное произведение и как основа для «доработки», то есть для доведения произведения до «нормативных» форм. К первым из них могут быть отнесены «Неоконченная» симфония (1822) Ф. Шуберта, которая, несмотря на многочисленные попытки «завершить» сочинение, сохраняет в концертной практике свой двухчастный статус. В этом отношении особую известность приобрела деятельность британского исследователя Б. Ньюбоулда (Brian Newbould), автора книги «Шуберт и симфония: новый взгляд» (*Schubert and the Symphony: a New Perspective*; 1992), проведшего большую работу по завершению неоконченных опусов Ф. Шуберта, в том числе Симфонии си минор.

Опера «Женитьба» (1868) М.П. Мусоргского, работу над которой автор прекратил после завершения первого действия, редактировалась Н.А. Римским-Корсаковым, позднее Н.Н. Черепниным, Д. Рёнеманом. В 1930 году М.М. Ипполитов-Иванов дописал три «недостающих» акта, но опера так и не обрела сценической жизни, оставшись «творческим экспериментом» [Подробнее см.: 12, с. 48–73].

Большинство исследователей приходят к мысли, что прекращение дальнейшей работы обусловлено в ряде случаев исчерпанностью художественного замысла. В частности, по мнению музыковеда Б.С. Штейнпресса, высказанного в связи с «Неоконченной» симфонией Ф. Шуберта: «В масштабе симфонии воспроизведены полюсы шубертовской лирики – тоска одиночества (как в «Гретхен за прялкой») и сладкая мечта («Ты мой покой»). Этим сопоставлением исчерпан замысел симфонии, в связи с чем отпала необходимость в продолжении цикла, т.е. в третьей и четвертой частях. Вопреки присвоенному названию, «Неоконченная» симфония носит вполне законченный характер» [13, с. 200].

В связи с описанными историческими фактами, представляет интерес раннее сочинение С.В. Рахманинова (продолжателя классических и романтических традиций в музыкальном пространстве), а именно «Юношеская» симфония d-moll, 1891 г., которая также имеет статус неоконченного произведения. Касательно названия этого опуса стоит отметить замечание *В.И. Антипова*, который, обратившись к архивам документов о симфонии, пишет: «Автограф 1 части симфонии хранится в ГЦММК, ф. 18, №30. Первое издание: Рахманинов С. Юношеская симфония / Под ред. П.А. Ламма. М.; Л.: Музгиз, 1947. (Название «Юношеская» дано издателями). Композитор намеревался в качестве II части включить в Симфонию d-moll сочиненное ранее Скерцо d-moll. П. А. Ламм, высказавший данное справедливое предположение, все же отказался издавать Allegro и Скерцо d-moll в качестве двух частей единого цикла» [3, с. 11].

В мае 1891 года Рахманинов окончил занятия по фортепиано и был переведен из класса фуги в класс свободного сочинения. Осенью 1891 года компо-

зитор после летних каникул продолжил занятия композицией у А.С. Аренского (изучались свободные формы – сонаты, квартеты и симфонии), им были созданы Первый фортепианный концерт, Трио и несколько романсов (при жизни автора был издан только концерт, трио op.9 было издано в 1947 г.; романсы op.4 – в 1957 г.). Вскоре композитор обратился к Аренскому с просьбой о досрочном прохождении курса свободной композиции [4, с. 87]. В качестве компенсации за полученные привилегии (просьба композитора была удовлетворена) композитор должен был сочинить несколько произведений: симфонию, вокальный цикл и оперу. Рахманинов с усердием принялся за *симфонию*, однако работа над ней продвигалась с трудом. По воспоминаниям композитора, ему приходилось «вымучивать каждый такт <...> Аренский, которому я показывал отдельные части по их завершении, был недоволен <...> Танеев, которого пригласил Аренский в качестве эксперта, преподнес мне несколько горьких критических пилюль» [9, с. 59–60].

Обращение композитора к работе над симфонией было связано, помимо прочего, с желанием овладеть не только «свободной», но также самой драматургически сложной музыкальной формой, где сопрягаются не просто разные темы, но разные образные пласты, которые необходимо разрабатывать и устремлять их в последующие части-действия.

До нас, к сожалению, дошла только первая часть симфонии. Что послужило причиной остановки работы над ней, мы не знаем. Следующая симфония – op.13, *Первая* – переняла из данного сочинения не только тональность d-moll, но и другие особенности (о которых будет идти разговор далее).

Первая часть имеет традиционную структуру сонатного allegro. Музыкальное развитие в этой части выстраивается на основе темы, формирующейся во вступлении. Первая мелодическая фраза у фаготов, виолончелей и контрабасов, *pp*, напоминает риторическую фигуру *catabasis* (обозначающая «нисходящее движение мелодии») [6, с. 30, 75]. Краткие секундовый и терцовый ответы валторн вызывают ассоциации с фигурой вопроса. После этого 4-хтакта в партии альтов и виолончелей звучит мелодическая линия (на основе которой далее бу-

дет представлена тема Гп). В ней контрапунктом вырисовывается звучание еще одной риторической фигуры, которая будет появляться на протяжении всей части – *passus duriusculus* («жестковатый ход; восходящее или нисходящее по полутонам мелодическое движение в объеме кварты», использующаяся как отражение скорби) [6, с. 39, 76].

Музыкальное движение приводит к появлению темы Гп (здесь и далее используются условные сокращенные обозначения: Гп – главная партия, Сп – связующая партия, Пп – побочная партия, Зп – заключительная партия) – *Allegro molto*, звучащей драматически взволнованно после накопившегося напряжения, созданного во вступлении (необычен размер 12/8; частое использование пауз; мелодия состоит из скачков, хоть и заполненных, на септиму с последующими волнообразными нисходящими фигурами-опеваниями; использование повышенных III, IV и VII ступеней, все это образует беспокойный, тревожный характер звучания).

Материал Сп и Зп построены на основе интонаций темы Гп в обращенном виде – в нисходящем движении (в Сп – проведение в партии гобоя и фагота риторической фигуры *passus duriusculus*, ощущаемой как динамический спад после кульминации; в Зп – использование пунктира, кадансирование в рамках F-dur, в то же время в партии скрипок контрапунктом звучит восходящая хроматическая линия от -с- до -g-, что создает ощущение гармонической неустойчивости (можно сказать о том, что эта восходящая линия схожа с риторической фигурой *passus duriusculus*, маркирующая тем самым окончание экспозиции

Тема Пп состоит из трех построений: *Allegretto* (ц.8, 8 т.); *Allegro moderato* (ц.9, 6 т.); *Scherzando* (ц.10, 7 т.). Первые два из них схожи с темой Гп (*Allegretto* – pp, F-dur, разреженность фактуры, на фоне *pizz.* струнных *cantabile* звучит *solo* кларнета; в *Allegro moderato* возникает ассоциация с русской народной протяжной песней – широкий диапазон (ч.8+ч.5); ощущение свободы (мелодия состоит из череды ходов на разные интервалы – терция, квинта, кварта септима); неквадратная структура «напева» – 6 т.).

В разделах *Разработки*, наблюдается опора на темы Гп и Пп, на основе которых композитор выстраивает мотивную работу. Так, например, раздел *Animato* (10 т.), *p*, схож с первым построением темы Пп: ремарка автора *cantabile*, подвижный темп изложения, мелодический контур темы в партии кларнета. Автор использует первый такт ц.13 из темы (в экспозиции – первый такт ц.8) и секвенцирует его последовательно от *-d-* до *-a-* с постепенным *crescendo*. Далее, в разделе *Con moto* (18 т.; самый продолжительный раздел в разработке), *ff*, музыкальное развитие выстраивается на интонациях темы Гп и второго построения Пп, с постепенным уплотнением фактуры, уменьшением элементов, сходных с мотивами главных тем.

В *Репризе* части композитор сохраняет все разделы экспозиции, вместе с их темповыми, структурными и другими характеристиками.

Кода представляет собой подведение итогов музыкального развития, образуя тематическую арку со вступлением – снова появляется *Grave*, но здесь сокращены масштабы, от мелодической линии в партии альтов и виолончелей остается только начальный четырехтакт. В следующем за ним *Presto*, в контрапункте звучат две мелодические линии: нисходящая хроматическая (*passus duriusculus*) и восходящий секвенцированный трихордовый оборот, *ppp*, с постепенным *crescendo* к окончанию – *fff*.

Хроматическое нисходящее движение в Ц.32 трансформируется в фигуру вопроса (восходящее секундовое восклицание, *fff*), и часть завершается проведением в партии тромбонов и тубы восходящей трихордовой попевкой в соединении с секстовым скачком с нисходящим заполнением и утверждением d-moll.

Таким образом, художественное и структурное решение сохранившейся первой части «Юношеской» симфонии с ее опорой на тему Гп, дает основания усматривать здесь, наряду с формой сонатного аллегро, очевидные признаки формы второго плана, что в совокупности позволяет говорить об элементах поэмности.

Поэмность как драматургический принцип проявляется в творчестве С. В. Рахманинова во многих жанрах. На это указывает Г. М. Никитина: «<...> у

Рахманинова симфоническая поэма развивалась относительно автономно, параллельно другим крупным симфоническим жанрам», уточняя при этом: «<...> характерная для музыкального искусства рубежа XIX-XX веков тенденция к мобильности жанровых свойств, их взаимообогащению, проявилась и в творчестве Рахманинова. Так, многие исследователи отмечают взаимное влияние концерта и симфонии <...>, проникновение в фортепианный концерт *«романтически-поэмого принципа непрерывного развития, базирующегося на единстве основных интонационно-тематических элементов [выделено мною – А. Ш.]»* [2, с. 179]. Анализ «Юношеской» симфонии демонстрирует правомерность данного высказывания. Тема Гп, формирующаяся еще во вступлении и ставшая неотъемлемой частью последующего музыкального развития, оказывается его скрепляющим элементом. Вместе с тем, использование ее в разные композиционные моменты приводит к отсутствию необходимости в продолжении симфонического цикла. Г.М. Никитина отмечает: «Сам характер образов симфонии, глубоко выразительных, с программным «подтекстом» говорит о близости к поэме. <...> В галерее романтических образов «Юношеской» симфонии можно обнаружить образы, близкие будущим рахманиновским поэмам и фантазии. <...> В разработке «Юношеской» развитие, прежде всего, лирического тематизма, сам характер подготовки кульминации с усилением страстного драматического начала и внезапным срывом, также сближает эту симфонию с поэмами Рахманинова, вплоть до его «Острова мёртвых» [8].

«Юношеская» («Неоконченная») симфония С.В. Рахманинова, несомненно, является неотъемлемой частью творческого наследия композитора. В ней прослеживаются черты становления симфонической концепции, творческого метода, получивших свое полное художественное воплощение в более поздних сочинениях, и вместе с тем, для воплощения своего замысла автор использует принципы разных музыкальных форм, соединяя их принципы, образуя цельное художественное произведение, близкое к поэме. Таким образом, создав первую часть симфонии, С.В. Рахманинов во многом решил собственную художественную задачу: «поэма» уже не нуждалась в продолжении.

Список литературы

1. Абрамовских Е.В. Незавершенная проза А.С. Пушкина / Е.В. Абрамовских // Вестник Челябинского гос. университета. – 1999. – Т. 2, №1. – С. 54–69.
2. Алексеев А.Д. Русская фортепианная музыка (конец XIX начало XX века) / А.Д. Алексеев. – М.: Наука, 1969. – 391 с.
3. Антипов В.И. Творческий архив С. В. Рахманинова: указатель произведений: сборник статей / В.И. Антипов. – Тамбов: Издательство Першина Р.В., 2013. – 135 с.
4. Брянцева В.Н. С. В. Рахманинов / В.Н. Брянцева. – М., 1976. – 645 с.
5. Гринцер П.А. Неоконченное произведение / П.А. Гринцер // Мировое древо: Международный журнал по теории и истории мировой культуры. – 1997. – №5. – С.105–124.
6. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы / О.И. Захарова. – М.: Музыка, 1983. – С. 39, 76.
7. Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время / Ю.В. Келдыш. – М.: Музыка, 1973. – 432 с.
8. Никитина Г.М. Русская симфоническая поэма: к проблеме типологии жанра. Историко-теоретическое исследование / Г.М. Никитина. – Самара: ООО «Слово», 2007. – 232 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://artmusika.ru/index.php/simfonicheskaya-poema-ostrov-mertvykh> (дата обращения: 1.10.2021).
9. Рахманинов С.В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном / С.В. Рахманинов. – М.: Классика-XXI, 2010. – 248 с.
10. Сапогов В.А. «Незаконченные произведения»: К проблеме целостности художественного текста / В.А. Сапогов // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы: тезисы докладов республиканской научной конференции (12–14 октября). – Донецк: ДГУ, 1977. – С. 13–15.

11. Трофимова А.В. Поэтика незаконченных произведений Ф.М. Достоевского: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А.В. Трофимова. – Екатеринбург, 2016. – 29 с.
12. Фрид Э.Л. М. П. Мусоргский. Проблемы творчества. Исследование / Э.Л. Фрид. – Л.: Музыка, 1981. – 181 с.
13. Штейнпресс Б.С. Музыка XIX века / Б.С. Штейнпресс. – М.: Советский композитор, 1968. – 485 с.
14. Adams R. M. Strains of discord: Studies in literary openness. New York, 1958. XI, 220 p.