

УДК 7.78.082.1

**Елена Георгиевна Рощенко,**  
доктор искусствоведения, профессор,  
Харьковская государственная академия культуры,  
Харьков, Украина,  
e-mail: elena.roshenko@gmail.com,  
ORCID:0000-0002-6048-6335

**ФАУСТИАНСКАЯ СЕМАНТИКА  
ИНТОНАЦИОННОЙ ДРАМАТУРГИИ  
ВТОРОЙ СИМФОНИИ С. РАХМАНИНОВА**

**Аннотация.** Интонационной драматургии Второй симфонии С. Рахманинова – центра притяжения в структуре знаковой системы искусства композитора – свойственно обилие знаков, позволяющих сопрягать ее содержание с ближайшими и удаленными от нее по времени сочинениями гения. Применение *контекстного метода* исследования, преодоление устоявшихся трактовок Второй Симфонии как «пейзажной» и «элегической» позволило выявить в ней семантическую программу, характерную фаустианской тематике в наследии композитора, трактовать произведение как лирическую драму, пророческое предвещение грядущей «фаустовской» Сонаты. Тема вступления I части трактована как исходный «фаустовский комплекс», «фауст-тема» (семы сомнения, неразрешимого вопроса, вечной неудовлетворенности, разочарования) рахманиновской «Фауст-симфонии». Здесь установлены черты драмы рока в его индивидуализировано-внутреннем и объективировано-внешнем воплощениях. Во II части обнаружены интонационные символы мефистофельского и Вечноженственного начал в контексте развития фаустианской концепции. Тема любви в III части подобна Благой Вести. Исходя из фаустианского контекста, Finale представлен как утверждение мужества героя, прошедшего испытания сомнением, противостояние остроте

мефистофельской иронии, очищение божественной любовью. В IV части воплощен образ Фауста, подобный герою финала II части гетевской трагедии, «высокая душа» которого познала «высший миг» истины. Обнаружение фаустианского потенциала позволяет усматривать в Симфонии черты как скрытой, так и философской программности. Изучение Второй Симфонии в контексте интонационно-семантического «словаря» в наследии Рахманинова позволяет пересмотреть трактовку произведения как празднично-пейзажного. Рубежное сочинение в наследии композитора рассмотрено как зона притяжения близких (в частности, «фаустовской сонаты») и удаленных во времени («Симфонические танцы») сочинений. Раскрытие ассоциативного интонационно-знакового слоя произведения способствует выявлению многомерности композиторского замысла, диалектики рахманиновского мироощущения.

**Ключевые слова:** фаустианская семантика, интонационная драматургия, смысловая бесконечность, символический контекст, музыковедческая интерпретация, интонационная драматургия, лейтинтонаема, тема авторского голоса, автобиографический метод, парадоксальность музыкальной логики

**Введение.** Вторая Симфония С. Рахманинова (1906-1907 гг.) относится к числу тех произведений, чьё содержание, сопрягаясь с окружающей его бесконечностью мира искусства, устремляется и размыкается в него. Взаимодействие бесконечностей обуславливает множественность художественных прочтений Второй Симфонии. Известна следующая закономерность: чтобы передать содержание художественного произведения, следует не пропустить ни одной детали, поскольку в таковом нет малозначительных подробностей, ибо в каждая из них являет собой отражение целого. Интонационная драматургия Второй симфонии Рахманинова исполнена знаков, позволяющих сопрягать ее

содержание как с ближайшими по отношению к ней, так и удаленными от нее сочинениями композитора. Во Второй Симфонии, созданной на переломе эпох в истории человечества и творческой судьбы ее автора, наблюдается взаимодействие метода интонационного опережения и реминисцентного метода в музыкальном мышлении композитора, что превращает сочинение в некий смысловой центр притяжения рахманиновской знаковой системы. Поэтому применение *контекстного метода* исследования позволит выявить оригинальные аспекты композиторской концепции рубежной Симфонии в наследии С. Рахманинова.

По мысли Данте, «Комедия» которого входит в творческий мир С. Рахманинова, человеческая жизнь представляет собой дугу длиною в 70 лет (всю её протяжность охватил жизненный путь композитора!), верхняя точка которой приходится на 35-37-летний возраст. С высоты этой дуги человеку от природы совершенному, по Данте, открывается его прошлая и будущая жизнь в её соотношении с мирозданием. Рахманинов эпохи написания Второй Симфонии взошёл на вершину своей жизненной дуги, с высоты которой ему открылась панорама прошлого и будущего, личного и космического. Симфония вершины жизненной дуги в наследии композитора явила обобщение не только прошлого (синтез прошлого), но и будущего («синтез будущего», о котором как о методе творчества Моцарта писал Г. Чичерин [15]). Со Второй Симфонией – этапным произведением в судьбе «рубежного гения» (по Н. В. Бекетовой [3]) – связано завершение раннего периода творчества композитора. Вместе с тем, содержание Второй Симфонии свидетельствует, что между этапами творчества Рахманинова нет непроходимой грани: их объединяет усиление трагедийного начала, исповедальность тона высказывания, интонации-смыслы, обретшие значение символов. Дуга человеческой жизни без усталости и остановок направляет идущего по ней от края до края.

**Постановка проблемы.** Интонационная фабула (определение И. Барсовой [2]) Второй Симфонии С. В. Рахманинова формируется из сцепления знаков и символов, характерных рахманиновскому творчеству в целом, что сообщает смыслу произведения искомую бесконечность. Обнаружение интонационных знаков в симфонической драматургии сочинения открывает его связи с общим символическим контекстом творчества композитора, способствуя проявлению фаустианской симфонической программы произведения.

**Анализ последних исследований и публикаций.** В музыкальной науке, начиная с 1950-х гг. и вплоть до к. XX в., сложилась традиция понимания Второй Симфонии как череды «пейзажей Рахманинова», передающих «красоту, поэтичность, все обаяние на первый взгляд скромной, простой, «незаметной» русской природы» [14, с. 74]. Например, содержание темы вступления I части, согласно Б. А. Сосновцеву, конкретизируется в связи с воссозданием в ней «картины торжественной тишины и покоя, ... будто по серому небу плывут незаметно свинцовые тучи, природа застыла в осеннем безмолвии, лишь где-то вдали раздаются порой какие-то возгласы жизни» [14, с. 63], «осеннего пейзажа» [14, с.74], «образа безбрежной пустыни, равнины». II часть характеризуется в научной литературе как картина, изображающая «зимний путь, бесконечные дали дороги, хороводы каких-то видений, возникающих в беге пути» [14, с. 74], «кажется, в вихре летящего снега бегут хороводы каких-то теней и видений» [14, с. 79]; причем I раздел части определяется как «зимний русский пейзаж – равнина и тройка», а средний – как вьюга. О III части Б. Асафьев писал: «Так нежатся струи русской, прихотливо извивающейся степной речки» [1, с. 303]; Н. Брянцева содержание III части определяет как «тихое странствие», выделяя в ней «тему странствий» [3]. Б. А. Сосновцев связывает содержание III части Симфонии с

весенним пейзажем: «Пришла весна. Пробудилась природа. И вот зацвели уж сады...» [14, с. 79]; «Ароматом цветущих садов, тишиной и покоем овевая первая тема» [14, с. 80]. Ю. Левашев в описании содержания Второй Симфонии акцентирует внимание на общее «ощущение ... спокойного “равнинного” рельефа неторопливо развивающегося обширного четырехчастного цикла с преобладанием светлых лирических состояний» [9, с. 37-38].

В итоге Вторая Симфония долгое время представляла аналогом своего рода «времен года», где осень (I часть) сменяет зима (II часть), а весенний разлив (III часть) приводит к лучезарному лету (финал). Сама же Симфония трактовалась исключительно в аспекте картинности, достигающей значения едва ли не творческого метода Рахманинова («Картинна во многом вторая симфония»; «Картинность видна во вступлении, в скерцо, особенно явно – в медленной части» [14, с. 74-75]). Над произведением нависла угроза жанровой трансформации – его преобразования в симфонические картины, что, бесспорно, изменило бы присущий ему тип содержания.

Еще одной традицией музыковедческой интерпретации Второй Симфонии С. В. Рахманинова является соотношение ее содержания с элегическим началом, традиционно взаимодействующим с такими образами-состояниями, как грусть-печаль, генетически связанными с траурностью, любовными страданиями (такова «память жанра», свойственная элегии). Данная традиция была сформирована вскоре после премьерного исполнения Симфонии. Ю. Энгель в статье, опубликованной через 4 дня после московской премьеры Симфонии (в феврале 1908 г.), отметил значительность элегического как доминирующего, основополагающего свойства произведения, не исключая, однако, его лирического начала: «Элегический тон, столь сильный в Рахманинове, сильно звучит и в симфонии, но широкий лирический размах не исключает здесь ни трагизма, ни фантастики, ни шутики, ни мужественной

бодрости...» [16]. Как элегическую характеризует тему вступления у скрипок и Л. Данько (1994 г.), отмечая, что в ней «почти цитатно» проводится тема романса Рахманинова «На смерть чижики» (на слова В. Жуковского) [5, с. 82]. Подчеркнем, элегия как одна из граней «безбрежного моря» лирики не предполагает воссоздания конфликтности, драматизма. Необходимость выхода за пределы элегической трактовки Симфонии обусловлена глубиной заключенного в ней конфликта, многомерностью отображенной в ней рахманиновской лирической драмы.

Если исходить из теории Поля Рикёра, изложенной в труде «Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике» [11], то пейзажно-элегическое понимание Второй Симфонии С. Рахманинова обретает значение очевидного смысла, тогда как обнаружение его философского (фаустовского в данном случае) содержания предстает как расшифровка тех значений, что скрывается за поверхностным содержательным «слоем». Осознание симфонии как лирической драмы, драмы чувств и символов, образца лирико-драматического симфонизма способствует преобразению (расширению, углублению) содержания произведения.

**Цель исследования** – выявить сущность фаустианской семантики интонационной драматургии Второй симфонии С. Рахманинова

**Изложение основного материала.** XXI в. возродил мироощущение, свойственное переломной эпохе: «конец века», к счастью, не вызвавший ожидаемого «конца света», прохождение «рубикона», введение в «века начало», начало тысячелетия. Наша современность – время, типологически близкое рахманиновскому. Рубеж XIX-XX и XX-XXI вв. сближает всеобъемлющий, глубинный раскол – поистине шекспировский распад «связи времен», разрыв пространства, взрыв семиосферы, рождение новой целостности, трансформация архетипов художественного сознания,

переосмысление столь недавно кажущегося истинным исторического прошлого, попытка вписать себя, обремененного памятью о былом, в новый контекст. Общий «круг» проблем подчеркивает типологическую близость двух переходных, переломных эпох – рахманиновского («минувшего») и «нынешнего» века. Близкий рахманиновской эпохе тип мироощущения актуализирует новое научно-художественное «прочтение» Второй Симфонии Рахманинова – произведения-«перекрестья», из которого «во все концы» творчества композитора устремляются связующие нити.

Во Второй симфонии С. В. Рахманинова, входящей в число рубежных произведений в творчестве композитора, содержатся необходимые предпосылки для перевода его содержания из изобразительного в выразительное, из лирики пейзажной, «овнешленной» в лирику внутреннюю, в драму, наполненную в духе романтической традиции «пейзажами души» героя.

Лирико-драматическая семантика Симфонии обнаруживается «у врат» в ее художественный мир. Центральный символ произведения – тема вступления I части – при условии осуществления контекстного подхода – предстает как воплощение фаустианства Рахманинова. Традиционно Вторая Симфония рассматривается вне «фаустовской темы» в творчестве композитора, к которой, помимо Первой фортепианной сонаты [6], примыкает, согласно ряду исследований [7; 12; 13], «Рапсодия на тему Паганини». Однако интонационный анализ партитуры Второй Симфонии позволяет сделать вывод о том, что обращение к фаустовской теме в творчестве Рахманинова состоялось ранее, нежели в «дикой сонате». Симфония № 2 пророчески предваряет символическо-смысловой контекст грядущей «фаустовской» Сонаты, замыкающей I этап рахманиновского творчества (Вторая Симфония – ор. 27, Соната – ор. 28). Однако, если в «Фауст-сонате» очевиден «несомненный творческий диалог с Листом»,

что наблюдается в «следовании его общему композиторскому плану» [6, с. 110], то в рахманиновской «Фауст-симфонии» листовские параллели завуалированы.

Фаустовское содержание сумрачной темы вступления I части Симфонии e-moll определяет «сгусток» взаимообусловленных сем – сомнения, неизбывного, неразрешимого вопроса, вечной неудовлетворенности, разочарования. Таков исходный «фаустовский комплекс», связанный с воплощением образа мечущегося героя рахманиновской «Фауст-симфонии». В основе «Фауст-темы» – разновидность музыкальной формулы конца – символа утраты, прекращения жизни, смерти как онтологического факта. Помещение формулы конца в начало произведения – романтическая традиция, обусловленная разочарованностью «фаустовской души» (О. Шпенглер), присущей ей индивидуальной апокалиптики. Источником темо- и смыслообразования Симфонии становится интонация, свидетельствующая об исчерпании жизненных сил героя: здесь представлен Фауст начала гетевской трагедии, достигший порога смерти. Три фазы ниспадания (в партиях виолончелей и контрабасов) проходит в своем развитии рахманиновская Фауст-тема. Каждая из них завершается выдержанным тоном, не способным удержать, противостоять последующему падению в бездну отчаяния и сомнений, как не дано это и последующему хоралу духовых, и интонациям мольбы у струнных.

I часть Симфонии содержит черты неотъемлемой от фаустианской темы драмы рока, преломляющей шубертовскую, листовскую и вагнеровскую традиции ее раскрытия («Неоконченная» симфония Ф. Шуберта; «Фауст-симфония» Ф. Листа; увертюра «Фауст» Р. Вагнера). Таковые традиции проявляется в трактовке рока как трагического предопределения, заключенного в глубинах души, сознании героя, но не «той силы», что извне вторгается в жизнь человека, разрушая ее (бетховеновская концепция, преломленная в IV и

V Симфониях П. И. Чайковского). Как и в симфонических концепциях, являющих собою образцы драмы подобного типа, тема рока содержится во вступлении Второй Симфонии Рахманинова; ее изложение предопределяет дальнейшее развитие не только I части, но и симфонической концепции в целом. Подобно листовской симфонической «Фауст-концепции», рахманиновскую Симфонию 1907 г. отличает развернутый вступительный раздел, в котором тема рока не только экспонируется (как у Шуберта, Чайковского), но и получает развитие, углубляя, укореняя присущую ей трагедийность звучания.

Вместе с тем, I часть Симфонии как драма рока, содержит музыкальные характеристики фатума и как внешней, объективной силы над-человеческого масштаба. О перерождении образа рока свидетельствует сопряженность его интонационного воплощения с приемом речитации на одном звуке, традицией псламодирования, репрезентирующей идею неотвратимости судьбы (здесь становится узнаваемой ритмика бетховенской темы, воплощенной Рахманиновым и в романсе на слова С. Надсона). Вместе с тем, содержание объективированной темы рока может быть разъяснено и изнутри музыкального мира I части Симфонии как ритмическая модификация виолончельно-контрабасовых педалей в экспонировании темы вступления. Между проявлениями рока в его индивидуализировано-внутреннем и объективировано-внешнем воплощениями в симфонической концепции Рахманинова существуют непосредственные связи. Роковое в его овнешвленном виде является следствием «прорыва» вовне из сферы внутреннего мира героя, более неспособного сдерживать фатум и управлять им. Впервые звукообраз рока как внешней силы появляется в одном из разработочных разделов в партии альтов (ц. 13), а затем и литавр. В репризном проведении главной партии (см. также заключительный раздел *Piu mosso*) данный символ рока закрепляется, обретая и аккордовое

воспроизведение. Модификация рокового начала из сферы внутреннего мира героя в мир внешний, его объективация, сопряжена с общим крещендированием. Происходит трансформация содержания произведения: окончание I части предстает не столько свидетельством первой победы «сил света и радости над силами мрака и отчаяния» [14], осуществленной благодаря тому, что здесь «конфликт идет на убыль, чтобы раствориться в лирике III части» [9, с. 38], сколько, подобно приговору, утверждает неразрешимость явленных в ней противоречий.

Анализ интонационной драматургии I части позволяет сделать вывод о сообщении фаустовской теме сквозной функции. Вместе с тем, развертывание интонационной фабулы I части позволяет проследить, как из фаустовской темы вырастает ее вариант, основанный на ее элементе – интонема вздоха (проявление принципа монотематизма). Храня генную память о своем целостном прообразе, вращая в другие темы, интонема вздоха, способная переходить из рельефа в фон, образовывать рокошущий остигатный фон, формирующий вертикально оформляющийся процесс противочувствий, омрачает звучание тем, знаменующих возможное просветление, зарождение надежды. Здесь проявляется то значение остигатных комплексов в творчестве С. Рахманинова, о которых пишет Л. Кожевникова, сопрягая с ними «наличие ... особых сил интонационного сцепления и притяжения в музыке композитора, порой ... сдерживающего начала в развитии музыкальной мысли» [8, с. 47]. Рождение новой темы-чувства осуществляется не столько благодаря, сколько вопреки предшествующему развитию. Наложение тем, одна из которых входит в фазу окончания-исчерпания развития (асафьевское «*t*»), а вторая лишь начинает формироваться (функция «*i*»), приводит к совмещению этапов развития музыкальной драматургии: парадоксальность предстает как черта музыкальной логики Рахманинова.

В партитуре Рахманинова очевидны и иные типы соотношения тем-чувств. Например, по типу взрыва, вспышки, поворачивающей в новое русло течение драматургического действия. Признаки волновой драматургии пронизывают симфонический цикл. Волна большого дыхания, словно бы движущаяся по дуге, объединяет фазы оформления, протекания чувства – от его зарождения до кульминации и длительного спада. Оформление драматургии Симфонии по типу волнового развития предстает как фактор «конфликтного симфонизма, важнейшего средства раскрытия замысла драмы» [14, с. 89]. В волновой драматургии осуществляется постепенное размыкание того замкнутого круга предопределения-обреченности, что очерчен вокруг героя с фаустовской душой во вступлении Симфонии.

«Вздых» – сквозная лейтмотивная, *моноинтонация* не только I части Второй Симфонии, но и всего рахманиновского творчества в целом. Её образные полюса связаны и с индивидуально-лирическим, и смертоносно-надличностным воплощениями (начальная раскатка приговора «Dies irae»). Интонация «вздоха» – основа рахманиновского монотематизма, способ объединения противочувствований, полярных образов-смыслов Второй Симфонии в единый многомерный художественный мир.

Один из уровней оформления фаустианской логики I части Симфонии состоит в сообщении инструментальным речитативам-solo функции авторского голоса, воплощения саморефлексии лирического героя. Монологическая тема авторского голоса возникает на гранях формы, оформления содержания, выполняя функцию водораздела, прославляя I часть, подобно образно-смысловому рефрену. Так в «Фауст-симфонии» Ф. Листа тема авторского голоса, проводимая в I части у солирующих инструментов на гранях формы, служит фактором остранения действия, его остановки, погружения в глубины «авторского я».

Наличие знаков, соотносящих Вторую Симфонию с другими произведениями Рахманинова, как и с европейскими традициями, позволяют рассматривать данное сочинение как воплощение определяющего сущность романтического искусства автобиографического метода. Фауст в романтическом искусстве – пример обусловленной автобиографическим методом самоидентификации автора и его героя. Как аналог личности автора, Фауст – воплощение героя-художника, героя-философа, исповедника, ведущего повествование от первого лица, скитальца, претерпевающего в поисках истины «одиссею духа». Эта фаустианская традиция отражена и во Второй Симфонии Рахманинова. Обнаружение заключенного во Второй Симфонии фаустианского потенциала позволяет усматривать в ней черты как скрытой, так и философской программности.

Трактовка Второй Симфонии в ракурсе рахманиновского фаустианства не исчерпывается содержанием ее I части. Во II части Симфонии обнаруживается семантическая связь контрапунктирующего голоса скерцо как триольного интонационного варианта волевого мотива вступления «Симфонических танцев». Вливаясь в образность скерцо, пружинная интонация раскрывает значение Второй Симфонии как источника темо- и смыслообразования последнего произведения Рахманинова. Скерцозной интонацией Второй Симфонии присущ тот «пружинный», призывный характер, который характеризует начальный смыслообраз «Симфонических танцев». Об общности подобного рода свидетельствует общие для двух композиторских концепций аспекты подачи интонации: пульсирующий остигатный «репетиционный» фон, предваряющий появление интонации, вводимой по типу вторжения; ее функционирование в жанровом пространстве скерцо; проведение лаконичного мотива во всех голосах оркестровой партитуры. В итоге тема-пружина из скерцо Второй Симфонии становится предзнаменованием «Симфонических танцев», предчувствием последнего opus'a в

творчестве композитора. Таким образом, и во II часть Второй Симфонии проникает формула «конца», обретающая данную семантическую функцию, будучи помещенной в интонационно-образный контекст наследия Рахманинова. Благодаря введению (вторжению!) симфо-танцевальной темы-пружины, проясняется скерцозная природа исходного образа «последнего опуса». Так выявляется пророческое значение Второй Симфонии в контексте рахманиновского творчества. Переход интономы-пружины из фона в рельеф осуществляется в масштабах творчества Рахманинова.

Глубинны связи между II ч. Второй Симфонии и «Симфоническими танцами». Очевиден тот же метод закладывания интонационной основы пружинной интономы в покачивающийся фон лирической темы, ее преобразование из знака тревоги в символ успокоения, гармонии, безмятежности. В обоих произведениях безмятежный фон, готовящий появление лирической темы, образует контраст предшествующему скерцо. Аналогична и тембровая драматургия: интонома, перешедшая из рельефа в фон, проводится в партиях солирующих гобоя и кларнета (при условии различной очередности вступления голосов: в Симфонии – кларнет-гобой, в «Танцах» – гобой-кларнет). Важным связующим моментом в оформлении драматургии обоих произведений является тот факт, что пружинную интоному в них «сжимают» лирические разделы. Таким образом раскрывается значение Второй Симфонии как предслышания завершающего творчество Рахманинова произведения.

Интонома-пружина объединяет «лики скерцо», явленные во Второй Симфонии: вихревую мощь воинства небесного и «злое скерцо». Роль «симфо-танцевальной» интономы в «скерцо зла» заключается, в частности, в сообщении ему нового импульса развития на этапе исчерпания его интонационного потенциала («симфо-танцевальная» тема-пружина сообщает ему свою моторику). Здесь она обретает значение интономы-

«мефисто», становясь репрезентантом рахманиновского демонизма, вписывая II часть Симфонии в развитие фаустианской концепции. Синхронизированы этапы совместного развития лирической темы и темы пружинной скачки: иссякание скерцозного вихря озаменовано разгорающейся красой темы лебединой. Во II части воссоздано 2 образа-дали над-земной природы: исполненный огненности полет небесного воинства дополняет лебединость полета лирической темы.

С точки зрения раскрытия фаустианского содержания III часть Второй Симфонии соотносима с Вечноженственным, возвышающим дух лирического героя («Вечноженственное нас возвышает», по И. Гете). Как и в романтической фаустиане, над Вечноженственным (Ewigweibliche) ирония Мефистофеля бессильна. С кульминации начинается III часть, в которой символом превращения-преображения, преодоления конечности человеческой жизни становится рахманиновская бесконечная мелодия. Главная музыкальная идея III части – разрастание чувства любви, открывающее лирическому герою произведения незнание, неведомые прежде глубины и выси собственной души. Оркестровые проведения темы любви (умножение разрастающегося чувства) подобны Благой Вести, возводящей от «здешнего» бытия к бытию Божественному, возвышающей над дольным миром, возносящей над ним. Дольнее, став отражением красоты горнего, пресуществляется в него.

IV часть – от сверкающего стремления первой темы, искусно введенной нежнейше ниспадающей реминисценцией Adagio (III ч.), эпизода катастрофически множащихся низвержений – вплоть до мощногласной кульминации-солнцестояния – отличает безупречность лепки формы, воздвигаемой с властью, не знающей преград.

Устоявшаяся в музыковедении трактовка Финала Второй Симфонии только лишь как «праздника радости, счастья, праздника светлых и действенных сил» [14, с. 83], в котором

«слышится радость народа, радость многих и многих людей» [14, с. 84], неоправданно сужает ее содержание. По мнению Ю. Левашева, в связи с тем, что «конфликт идет на убыль» еще в I части, «проигрывает финал симфонии – он по-глазуновски оптимистичен, но ... и статичен» [9, с. 38]. Пересмотр симфонической концепции произведения, основанный на анализе его интонационной драматургии, позволяет преодолеть статико-оптимистическую трактовку Финала, его исключения из поэтапно оформляющегося в Симфонии как лирической драме конфликта, завершающей стадией развития которого закономерно предстает IV часть.

Исходя из фаустианского контекста, Finale Симфонии предстает как утверждение мужества героя, прошедшего испытания сомнением, противостоящего остроте мефистофельской иронии (ее репрезенты в духе фаустовской традиции – эпизоды «злого скерцо», «мефисто-скерцо»), очищение божественной любовью (Вечноженственное). В IV части воплощен образ Фауста финала II части гетевской трагедии, «высокая душа» которого в итоге прохождения по дуге второй, обретенной в результате демонической сделки, жизни познала на пороге смерти «высший миг» (рахманиновская кульминация-солнцестояние) – столь долго искомую истину: «Народ свободный на земле свободной...».

Известно, сколь важное значение придавал Рахманинов «кульминационному пункту», понимаемому им как нечто «крайнее», ради чего «и все предыдущее простится» [цит. по: 14, с. 90], трактуя каждое произведение как «построение с кульминационной точкой» [цит. по: 14, с. 91]. Во Второй Симфонии в качестве кульминационной точки произведения предстает медногласное провозглашение темы-утверждения, знаменующее в контексте развертывания скрытой фаустианской программы явленный ее герою идеал всеобщей свободы.

Кульминацию прерывает провозглашаемая медными духовыми лейтинтонами судьбы как силы, явленной извне

внутреннего мира героя, озаренного лучом истины (окончание сделки, смерть Фауста). Дальнейшее – полет души, вырванной ангелами из тенет демонического плена, полет, омраченный сопротивлением части «той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».

В композиторской интерпретации фаустианской темы значительна завершающая Вторую Симфонию ритмоформула: смыслообразование словно вырывается за пределы художественного времени-пространства, регламентированного рамками произведения, размыкая его содержание в окружающую его бесконечность смыслов. В финальной ритмоформуле проясняется смысловая, интонационно-образная взаимосвязь (в духе поистине «странных сближений») ритмоинтоны судьбы и «симфо-танцевальной» интоны-«пружины», сжатой до предела. Взаимодействие ритмоформул содержит грандиозный импульс дальнейшего развития, на данном этапе осуществляемого в свернутом виде. Его грядущее развертывание осуществится во времени-пространстве «Симфонических танцев». Если начало Второй Симфонии основано на интонационной формуле конца, то завершающая ее судьбоносно-пружинная интонома содержит в себе тот потенциал, что способен преобразовать окончание в начало. Так между началом и окончанием Симфонии в сложно, многоуровнево оформленной музыкальной драматургии словно устанавливается магическое зеркало (семантический дубль философского камня), в лучах которого осуществляется операция по перемене знаков, функций интонационных полюсов произведения.

Финал Симфонии как завершающий этап в оформлении фаустианской программы вписан в лирическую драму, конфликт в которой не прекращает свое развитие вплоть до финальных интонационных формул – ключевых лейтмотивов произведения.

**Выводы.** Значение Второй Симфонии в контексте интонационно-семантического «словаря», сформированного в наследии Рахманинова, частными свидетельствами чего являются приведенные примеры оперирования некоторыми знаками-символами, позволяет осуществить пересмотр ставшей традиционной трактовки произведения в русле пейзажности и праздничности.

Вторая Симфония Рахманинова – рубежное сочинение в наследии композитора, зона притяжения близких (в частности, «фаустовской сонаты») и удаленных во времени («Симфонические танцы») сочинений. Раскрытие ассоциативного интонационно-знакового слоя произведения как воплощения «энергии души» (по В.В. Медушевскому [10, с. 25]) Рахманинова способствует выявлению многомерности композиторского замысла, диалектики рахманиновского мироощущения, воплотившихся во Второй Симфонии.

Перспективы исследования заключаются в необходимости осуществления сравнительного анализа интонационной символики Второй симфонии С. Рахманинова и представляющими «фаустианскую дилогию» в творчестве композитора «дикой сонаты» и «Рапсодии на тему Паганини».

### Литература

1. Асафьев Б. С. В. Рахманинов. Академик Б. В. Асафьев. Избр. труды. В 5 тт. Т. 2. Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1954. С. 289-305.
2. Барсова И. Симфонии Густава Малера. Москва: Сов. композитор, 1975. 496 с.
3. Бекетова Н. Сергей Рахманинов: феномен рубежного гения. С. Рахманінов: на зламі століть. Вип. 5. Харків: СПДФО Носань ВА., 2008. С. 37-59.
4. Брянцева Н. С. В.Рахманинов (1873-1943). Москва: Сов. композитор, 1976. 645 с.

5. Данько Л. Семантика музыкальной образности во 2 Симфонии Рахманинова. Рахманинов в художественной культуре его времени. Тезисы докладов научной конференции. Ростов: РГК, 1994. С. 81-83.
6. Зенкин К. В. С. В.Рахманинов и фаустовская тема. Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2005. Вип.16. С. 108-114.
7. Калошина Г., Шпарчук О. О фаустианстве Рахманинова (на примере Рапсодии на тему Паганини). Сергей Рахманинов: история и современность. Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 82-108.
8. Кожевникова Л. Некоторые вопросы гармонического стиля Рахманинова. Московская консерватория им. П.И.Чайковского. Труды кафедр теории и истории музыки. Москва, 1966. С.43-69.
9. Левашев Ю. Кристаллизация конфликта в музыкальной драматургии симфоний Рахманинова. Рахманинов в художественной культуре его времени. Тезисы докладов научной конференции. Ростов: РГК, 1994. С. 37-41.
10. Медушевский В. О церковной и светской музыке. Музыкальное искусство и религия. Москва: Материалы конференции. РАМ им. Гнесиных. Москва, 1994. С. 20-45.
11. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. Москва: Академический Проект, 2008. 695 с.
12. Рощенко (Аверьянова) Е. Миф о художнике в «именных» циклах С. Рахманинова. С. В. Рахманинов: на переломе столетий. Харьков: Майдан, 2004. С. 144-157.
13. Рощенко Е Романтический миф о Паганини и его воплощение в Рапсодии С.Рахманинова. Славянская музыка в просветительской деятельности педагога. Материалы II Международной конференции ХНПУ, МСПДИ и IX (Укр. «ЕРТА»), посвященной году России в Украине. Харьков: МСПДМ, 2004. С.23-30.

14. Сосновцев Б. Вторая Симфония С. В.Рахманинова. Научно-методические записки Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова. 1959. Вып.3. С. 5-107.
15. Чичерин Г. В. Моцарт. Исследовательский этюд. Ленинград: Музыка, 1971. 318 с.
16. Энгель Ю. Русские ведомости. 1908. № 30. 6 февраля.

**Олена Георгіївна Рощенко,**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
Харківська державна академія культури,  
Харків, Україна,  
e-mail: elena.roshenko@gmail.com,  
ORCID 0000-0002-6048-6335

### **ФАУСТІАНСЬКА СЕМАНТИКА ІНТОНАЦІЙНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ДРУГОЇ СИМФОНІЇ С. РАХМАНІНОВА**

**Анотація.** Інтонаційній драматургії Другої симфонії С. Рахманінова – центра тяжіння в структурі знакової системи мистецтва композитора – властива невичерпна кількість знаків, що дозволяє пов'язувати її зміст із близькими й віддаленими від неї у часі творами генія. Застосування *контекстного методу* дослідження, подолання тлумачень Другої Симфонії як «пейзажної» та «елегійної» дозволило виявити в ній семантичну програму, характерну фаустіанській тематиці у спадщині композитора, тлумачити твір як ліричну драму, пророцьке передбачення майбутньої «фаустівської» Сонати. Тема вступу I частини тлумачна як висхідний «фаустівський комплекс», «фауст-тема» (семи сумніву, питання, на яке не може бути відповіді, одвічної незадоволеності, розчарування) рахманіновської «Фауст-симфонії». Встановлені ознаки драми фатуму в його індивідуалізовано-внутрішньому й об'єктивовано-зовнішньому втіленнях. У II частині вивлені інтонаційні

символи мефістофельського і Вічножіночого начал у контексті розвитку фаустианської концепції. Тема кохання в III частині уподібнена Благій Вісті. Виходячи з фаустианського контексту, Finale представлений як твердження мужності героя, який пройшов випробування сумнівом, протистояння гострій мефістофельської іронії, очищення божественною любов'ю. У IV частині втілений образ Фауста, подібний герою фіналу II частини гетевської трагедії, «висока душа» якого пізнала «найвисшу мить» істини. Виявлення фаустианського потенціалу дозволяє вбачати в Симфонії ознаки як прихованої, так і філософської програмності. Вивчення Другої Симфонії у контексті інтонаційно-семантичного «словника» в спадщині Рахманінова дозволяє переглянути тлумачення твору як святково-пейзажного. Рубіжний твір у спадщині композитора вивчений як зона тяжіння близьких (зокрема, «фаустівської сонати») і віддалених у часі («Симфонічні танці») творів. Розкриття асоціативного інтонаційно-знакового шару твору сприяє вияву багатовимірності композиторського задуму, діалектики рахманіновського світосприйняття.

**Ключові слова:** фаустианська семантика, інтонаційна драматургія, змістовна нескінченність, символічний контекст, музикознавча інтерпретація, інтонаційна драматургія, лейтінтонама, тема авторського голосу, автобіографічний метод, парадоксальність музичної логіки

**Elena G. Roschenko,**  
DSc on Arts, Professor,  
Kharkov State Academy of Culture,  
Kharkov, Ukraine,  
e-mail: elena.roshenko@gmail.com,  
ORCID 0000-0002-6048-6335

**FAUSTIAN SEMANTICS OF INTONATION DRAMATURGY  
IN SECOND SYMPHONY BY S. RACHMANINOFF**

**Abstract.** The intonation dramaturgy of S. Rachmaninoff's Second Symphony – the center of attraction in the structure of the composer's emblematic art system - is characterized by an abundance of signs that allow to conjugate its content with the nearest and distant works of genius. The application of the contextual method of research and overcoming the established interpretations of the Second Symphony as “landscape” and “elegy” made it possible to reveal a semantic program typical of Faustian themes in the composer's legacy, to interpret the work as a lyrical drama, a prophetic advance to the forthcoming “Faust Sonata”. The theme of the introduction to Part I is interpreted as the original “Faust complex”, the “faust-theme” (the schemes of doubt, unsolvable question, eternal dissatisfaction, and frustration) of Rachmaninoff's “Faust Symphony”. The traits of the drama of rock in its individualized-internal and objectivized-internal incarnations are established here. In the second part, the intonation symbols of the Mephistopheles and Eternal Beginnings were discovered in the context of the development of the Faustian concept. The theme of love in the third part is similar to the Good News. Proceeding from the Faustian context, Finale is presented as an affirmation of the hero's courage, tested by doubt, confrontation with the sharpness of Mephistopheles' irony, and purification with divine love. In the fourth part, the image of Faust is embodied, similar to the hero of the finale of the second part of the Getev tragedy, whose “high soul” has

learned the “highest moment” of truth. The discovery of Faust's potential allows us to see in the Symphony features of both hidden and philosophical programming. Studying Second Symphony in the context of the intonation-semantic “dictionary” in Rachmaninoff's legacy allows us to reconsider the interpretation of the work as a festive landscape. A work in Rachmaninoff's legacy is regarded as a zone of attraction for works close to him (in particular, the "Faust Sonata") and distant in time (“Symphonic Dances”). The discovery of the associative intonation and sign layer of the work helps to reveal the multidimensional nature of the composer's idea and the dialectics of Rachmaninoff's worldview.

**Key words:** Faustian semantics, intonation dramaturgy, semantic infinity, symbolic context, musicology interpretation, intonation dramaturgy, leitintonema, author's voice theme, autobiographical method, paradoxicality of musical logic

### References

1. Asaf'ev, B. (1954). S. V. Rakhmaninov. Akademik B. V. Asaf'yev. Izbr. trudy [V. S. Rachmaninov. Academician B. V. Asaf'ev. Selected works]. V 5 t. T. 2. Moscow: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 289-305 [in Russian].
2. Barsov, I. (1975). Simfonii Gustava Malera [Symphonies of Gustav Mahler]. Moscow: Sov. Kompozitor [in Russian].
3. Beketova, N. (2008). Sergey Rakhmaninov: fenomen rubezhnogo geniya. S. Rakhmaninov: na zlami stolit' [Sergey Rachmaninov: a Phenomenon of an Overseas Genius. S. Rachmaninov: to Stand on Evil]. Kharkiv: SPDFO Nosan VA. 5, 37-59 [in Russian].
4. Bryantseva, N. (1976). S. V. Rachmaninov (1873-1943). Moscow: Sov. kompozitor [in Russian].
5. Danko, L. (1994). Semantika muzykal'noy obraznosti vo 2 Simfonii Rakhmaninova. Rakhmaninov v khudozhestvennoy kul'ture yego vremeni [Semantics of Musical Image in 2 Rachmaninoff

- Symphonies. Rachmaninoff in the Art Culture of His Time]. Tezisy nauchnoy konferentsii. Rostov: RGK, 81-83 [in Russian].
6. Zenkin, K. (2005). S.V.Rakhmaninov i faustovskaya tema [Rachmaninov and the Faust theme]. Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. 16, 108-114 [in Russian].
  7. Kaloshina, G., Shparchuk O. (2005). O faustianstve Rakhmaninova (na primere Rapsodii na temu Paganini) [On Faustianity Rachmaninov (on an example of Rhapsody on a theme of Paganini)]. Sergey Rachmaninov: Sergey Rakhmaninov: istoriya i sovremennost'. Rostov n/D: Izd-vo RGK im. S.V.Rakhmaninova, 82-108 [in Russian].
  8. Kozhevnikov, L. (1966). Nekotoryye voprosy garmonicheskogo stilya Rakhmaninova [Some Issues of the Rachmaninov Harmonic Style]. Moskovskaya konservatoriya im. P .I. Chaykovskogo. Trudy kafedr teorii i istorii muzyki. Moscow, 43-69 [in Russian].
  9. Levashev, Yu. (1994). Kristallizatsiya konflikta v muzykal'noy dramaturgii simfoniyy Rakhmaninova. Rakhmaninov v khudozhestvennoy kul'ture yego vremeni [Crystallization of Conflict in Musical Drama of Rachmaninov's Symphonies. Rachmaninov in Art Culture of His Time]. Tezisi fkladov nauchnoy konferentsii. Rostov: RGK, 37-41 [in Russian].
  10. Medushevsky, V. (1994). O tserkovnoy i svetskoy muzyke. Muzykal'noye iskusstvo i religiya [On Church and Secular Music. Musical Art and Religion]. Moscow: Materialy konferentsii. Moscow, 20-45 [in Russian].
  11. Riker, P. (2008). Konflikt interpretatsiy. Ocherki o germenevtike [Conflict of Interpretations. Essays on Hermeneutics]. Moscow: Academicheskiiy proekt [in Russian].
  12. Roschenko (Aver'yanova), E. (2004). Mif o khudozhnike v "imennykh" tsiklakh S. Rakhmaninova. S.V. Rakhmaninov: na perelome stoletiy [Myth about the artist in "name" cycles by

S. Rachmaninov. S.V. Rachmaninov: at the turn of the century]. Kharkov: Maydan, 144-157 [in Russian].

13. Roschenko, E. (2004). Romanticheskiy mif o Paganini i yego voploshcheniye v Rapsodii S.Rakhmaninova. Slavyanskaya muzyka v prosvetitel'skoy deyatelnosti pedagoga [The romantic myth of Paganini and its embodiment in the Rhapsody of S. Rachmaninov. Slavic music in the educational activities of the teacher]. Materialy II Mezhdunarodnoy konferentsii of KNPU, ISPDI i IX (Ukr. "ЕРТА"), posvyashchenoy godu Rossii v Ukraine. Kharkov: SMEDM, 23-30 [in Russian].

14. Sosnovtsev, B. (1959). Vtoraya Simfoniya S. V. Rakhmaninova [Second Symphony of S.V. Rachmaninov]. Nauchno-metodicheskiye zapiski Saratovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. L.V.Sobinov. 3, 5-107 [in Russian].

15. Chicherin, G. V. (1971). Motsart. Issledovatel'skiy etyud [Mozart. Research Etude]. Leningrad: Muzika [in Russian].

16. Engel, Y. (1908). Russkie vedomosti [Russian Vedomosti]. 30, 6 February [in Russian].