

Валентин Антипов

Творчество С. Рахманинова в контексте мирового культурного наследия

*Публикация осуществлена при финансовой поддержке РГНФ.
Проект: В.И. Антипов. Энциклопедия творчества С.В. Рахманинова.
№ 14-04-00261. 2014 – 2016
2016 год
Русское Музыкальное Издательство*

При анализе творчества композитора мы часто стремимся выявить новаторские, неповторимые черты его стиля. Однако новаторство соотносится с традицией как единичное и общее. Новаторства нет без традиции. И только на данной методологической основе мы можем выявлять действительно то уникальное, что определяет неповторимый стиль художественного мира любого творца.

Подлинное величие С. Рахманинова может быть постигнуто лишь в осознании тех глубинных пластов культуры, к которым он был приобщен с первых шагов в музыке и которые затем были воплощены в его творчестве. Среди таких пластов назовем, в первую очередь, родные для композитора русские крестьянские напевы, церковную музыку, колокольные звоны, а затем — и европейскую классику. Она была воспринята юным музыкантом начиная с первого прикосновения к роялю под наблюдением его матери и в занятиях с Анной Дмитриевной Орнатской, позже — в классе профессоров Владимира Васильевича Демянского в Петербургской консерватории, Николая Сергеевича Зверева и Александра Ильича Зилоти в Московской консерватории.

Когда С. Рахманинов проживал в доме Н. С. Зверева, он активно посещал концерты и оперные спектакли, на которых звучала как русская музыкальная классика, так и зарубежная. В данном случае необходимо вновь обратиться к текстам самого композитора, поскольку те или иные открытия совершаются отнюдь не только при обнаружении новых материалов или документов, но в умении и желании исследователей заново прочесть тексты, казалось бы, на первый взгляд хорошо известные.

Так, Рахманинов вспоминал о годах учения в Московской консерватории (в книге Оскара фон Риземана): «Мы не пропускали ни одной премьеры, ни в Малом, ни в Большом театрах. Посещали все спектакли с участием иностранных знаменитостей, гастролировавших в Москве. В то время я имел счастье наслаждаться игрой таких звезд, как Сальвини... других артистов, пользовавшихся мировой славой. <...> Надо ли говорить о том, как расширялся наш артистический кругозор... Мы были переполнены незабываемыми воспоминаниями и впечатлениями, особенно от Малого театра, где видели Ермолову и великолепную плеяду таких актеров, как Садовские, Южин, Ленский и другие. Само собой разумеется, что в Москве мы не пропускали ни одного хорошего концерта»¹.

Композитор далее вспоминал: «...Рубинштейн давал свои знаменитые исторические концерты. Он представил полный обзор фортепьянной литературы, от Баха, старых итальянцев, Моцарта, Бетховена и Шопена до Листа и современных русских композиторов. Концерты проходили по вторникам в московском Благородном собрании, великолепном здании с белой колоннадой, в одном из лучших концертных залов в Европе. Эти же программы он повторял по утрам в среду в Немецком клубе для студентов, имевших туда свободный вход. Само собой разумеется, что Зверев со своей командой посещал концерты Рубинштейна и по вторникам, и по средам. Благодаря этому я прослушал исторические концерты дважды, и каждую среду мог проверить свои впечатления от услышанного накануне. Об этих концертах у меня сохранились изумительные, ни с чем не сравнимые воспоминания»².

Об активном посещении концертов учениками Н. С. Зверева пишет также М. Л. Пресман в своих воспоминаниях: «Мы не ограничивались посещением только концертов пианистов.

Для нас было большим музыкальным праздником знакомство с Чешским квартетом, с брюссельским квартетом Шёрга, лейпцигским квартетом А. Бродского и, конечно, превосходным, незабываемым петербургским квартетом Л. С. Ауэра, в состав которого входил совершенно изумительный и бесподобный виолончелист К. Ю. Давыдов. <...>

Скрипачи, появившиеся тогда на нашем музыкальном горизонте и оставившие в душе нашей глубокий след, — Эжен Изай, Л. Ауэр... и другие. <...>

Симфоническими концертами дирижировал превосходный музыкант и дирижер Макс Эрдмансдерфер. <...> В концертах или оперных театрах нам посчастливилось слышать таких исполнителей, как супруги Н. Н. и М. Фигнер, Ф. Литвин, А. Мазини, М. Баттистини, Ф. Таманьо, Дж. Кашман и другие»³.

Забота Н. С. Зверева о музыкально-историческом кругозоре его учеников проявлялась также в привлечении их к ансамблевой игре: «Для ознакомления с музыкальной литературой он [Н. С. Зверев] пригласил пожилую достойную даму, госпожу Белопольскую, пианистку, которая приходила в его дом один раз в

неделю на несколько часов и играла на двух роялях с каждым из трех мальчиков. Таким приятным и вдохновляющим способом они познакомились с классической и романтической музыкой, переиграв всю камерную литературу и симфонии Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта и Шумана»⁴.

Приведенных свидетельств вполне достаточно, чтобы понять общую направленность музыкального воспитания юных учеников Московской консерватории тех лет: она была нацелена на хрестоматийное, системное и универсальное освоение выдающихся образцов истории мировой музыкальной культуры. Что касается курса композиции, который С. В. Рахманинов изучал у Сергея Ивановича Танеева и Антония Степановича Аренского, то этот курс носил исторический характер, поскольку в Московской консерватории он был также основан на приобщении учеников к истории мирового музыкального искусства.

Изучались следующие предметы:

Контрапункт.

Полифония строгого стиля эпохи Возрождения.

Сохранились упражнения Рахманинова в строгом стиле на Index Verticalis.

Известен достаточно сложный по полифонической технике Шестиголосный Мотет Deus Meus («Боже мой») на слова из Псалма № 62 на латинском языке.

Гармония.

Гармонизации мелодии в стиле 4-голосного протестантского хора.

Канон и Фуга.

Полифония XVII—XVIII веков.

Общение с выдающимися музыкантами — А. И. Зилоти и С. И. Танеевым — способствовало изучению С. Рахманиновым творческой лаборатории И. С. Баха и вообще музыки эпохи барокко. В частности, в творчестве самого С. Рахманинова явно слышны принципы музыкального искусства тех времен. Среди них: барочная эмблематика (особенно в вокальных произведениях композитора), музыкально-риторические фигуры и музыкальное воплощение теории аффектов; проблема Времени и Вечности, разрабатываемая в эстетике барокко, — см., в частности, Кантату № 60 И. С. Баха); многоплановость и полихронность (единовременный контраст) как принцип «многоярусной» драматургии. Данная структура, восходящая к архаическому символу мирового древа, как известно, носила универсальный характер на протяжении всей мировой культуры — от явления «параллелизма» в древнем фольклоре до «многоярусной» сценографии средневекового театра; эзотерика и мистицизм как глубинные смысловые составляющие творческих замыслов композитора. В последнем случае необходимо специально оговорить, что С. Рахманинову, конечно же, были известны основные постулаты так называемого Великого дела (Opus Magnum) в его прямой соотнесенности с Opus Musicus. Меланхоличность, которой проникнуты многие страницы творчества С. Рахманинова, не может не вызвать в памяти высказывания мыслителя эпохи Возрождения Марсилио Фичино, посвященные меланхолии, а также знаменитую одноименную гравюру А. Дюрера. Проблемы трансмутационных процессов и в целом — герметизма, поднимаемые философами эпохи Возрождения, могут служить основанием для объяснения таких явлений, как монотематизм и лейтмотивизм, намеченных еще в музыке эпохи барокко и получивших подлинный расцвет в творчестве самого С. Рахманинова.

Влияние музыки эпохи барокко на художественное наследие великого русского композитора обусловило его колоссальную внутреннюю динамику и мощь. Принципы формообразования: мотивная цепь на уровне синтаксиса, террасная динамика на уровне композиции (особенно в развивающих разделах музыкальной формы) обусловили напряженность звукового процесса, до сих пор поражающую своей непревзойденной масштабностью и грандиозностью.

Музыкальная форма.

Согласно учебнику А. С. Аренского, в рамках этого курса изучались: музыкальный синтаксис, основанный на музыкально-риторических формулах (мотивы, фразы, предложения), разработанный на рубеже XVII—XVIII веков и получивший свое классическое воплощение в искусстве Венских классиков; композиционные формы: простые и сложные двух- и трехчастные (так называемые, песенные) формы, тема с вариациями, все пять форм рондо, формы и жанры отдельных частей сонатно-симфонического цикла, основы оперной драматургии.

Инструментовка.

По принципу историзма — от изучения и сочинения музыки для отдельных инструментов или голоса в сопровождении фортепиано, фортепианных ансамблей, струнных камерных ансамблей, освоения классического парного состава оркестра до освоения большого романтического оркестра тройного состава. Таким образом, выпускник Московской консерватории получал полное представление о музыкальных жанрах и формах предшествующей 500-летней истории европейской музыки⁵.

Но все перечисленное было только одной частью воспитания учеников Московской консерватории. Не случайно в данной связи в консерваторию (когда в ней учился С. Рахманинов) был приглашен читать лекции тогда еще молодой приват-доцент Московского университета, впоследствии ставший известным историком, Евгений Николаевич Щепкин (1860—1920), внук великого русского актера. И приглашен он был вести курс под названием «История культуры». Этот предмет выглядит не очень обязательным рядом с такими «тривиальными» и «квадривиальными», как математика, физика, география, астрономия, а также русский язык, литература и история, которые прилежно изучал Рахманинов. Тем не менее, предмет «История культуры»

отвечал универсализму и историчности — общей методологии (и методике) музыкального образования, принятой в Московской консерватории. Во всяком случае, само понятие «культура» для С. Рахманинова после данного курса стало носить глубокий понятийно-исторический смысл.

Рахманинов также вспоминал: «Отеческое отношение Зверева к своим воспитанникам простиралось также и на наше интеллектуальное развитие — в особенности его интересовал круг нашего чтения. Мы пользовались полной свободой в его прекрасной и богатейшей библиотеке; но он следил за тем, чтобы наше чтение не заключалось в том, чтобы взять с полки любую книгу и свести ее чтение к приятному времяпрепровождению, — мы должны были как следует обдумать прочитанное и извлечь для себя пользу. <...>

С понедельника до субботы мы прилежно работали, занимались, читали, учили французский и немецкий языки»⁶.

Известны глубокие познания и любовь Рахманинова к поэзии и живописи. Они определяли и широчайший спектр источников замыслов его произведений. Сам композитор говорил по этому поводу: «Помогают творчеству красота и величие природы. Меня очень вдохновляет поэзия. После музыки я больше всего люблю поэзию. <...> У меня всегда под рукой стихи. Поэзия вдохновляет музыку, ибо в самой поэзии много музыки. Они — как сестры-близнецы. <...>

После музыки и поэзии я больше всего люблю живопись»⁷.

Так или иначе, и энциклопедический, по сути — университетский уровень, и метод преподавания, а также изучение таких фундаментальных предметов, как «История культуры» не могли не сказаться на творческих принципах и доктринах самого Рахманинова, в том числе на Традиционализме, который он позже проповедовал (но традиционализме, не имеющем ничего общего с консерватизмом). И в том числе в выявлении осознанно культивируемых и воплощаемых в творчестве Рахманинова традиционных основ истории мирового музыкального искусства. Как это ни парадоксально может звучать, в начале XX века традиция могла восприниматься как своего рода творческая свобода от навязываемой «доктрины новаторства», которой как непреложной догме стали следовать многие молодые композиторы, современники Рахманинова. Традиция как философско-эзотерическая доктрина получила в дальнейшем свое обоснование в фундаментальных трудах великого мыслителя XX века Рене Генона. В рамках этого учения становятся более понятными слова и самого Рахманинова в одном из его интервью: «Если вы, прежде чем отправиться в новый мир, приложите максимальные усилия к тому, чтобы близко познакомиться со старым миром, то может случиться, что вы легко придете к выводу: в старом мире осталось еще много возможностей и нет необходимости искать новые пути»⁸.

Известны вдохновенные слова Рахманинова о своей Родине, родной земле, русской культуре и это представляется совершенно естественным.

Однако не менее восторженно он говорил и о музыке разных народов, а также разных композиторах — Бахе, Моцарте, Шуберте, Шумане, Шопене, о современных ему музыкантах, в частности — о Рихарде Штраусе. Мировая культура и искусство в их целостности и системности были для него истинным убежищем и утешением, подобно тому как, например, была утешением философия для великого мыслителя раннего средневековья Боэция.

Рахманинов вполне мог сказать словами Пушкина:

По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.
— Вот счастье! вот права...

Пушкин. Полное собрание сочинений:

В 10 т. Том 3. ... (из Пиндемонти).

Знания Рахманинова в области мирового искусства и культуры в целом были действительно глубоки и разносторонни. Однако по присущей ему скромности он никогда специально не демонстрировал свою эрудицию и познания. Даже такой действительно умный, тонкий собеседник Рахманинова, как Мариэтта Сергеевна Шагинян, не до конца понимала подлинный, высочайший интеллектуальный уровень познаний Рахманинова.

Она, в частности, писала: «Помню, как в узком кругу, где я тогда вращалась, мы часто устраивали множество всяких докладов, чтений, сообщений на темы вроде, например, следующих: „Мелос как рождение звуко-слова“, „Распад музыкального мышления как симптом гибели культуры“, „Организирующая роль музыки“, „Логос и мелос“ и тому подобное. Такие доклады не были отвлеченными. Часто они покоились на очень близких, современных примерах, строились на всевозможных аналогиях, затрагивающих политику»⁹.

Темы докладов, которые перечисляет Мариэтта Шагинян, безусловно, интересны и значительны. Однако ее дальнейшие слова не могут не вызвать некоторого недоумения, а именно: «...Я хотела помочь Рахманинову теми элементами большой культуры, гармонического духовного быта с какими, как мне казалось, Рахманинову полезно и нужно было соприкасаться»¹⁰.

Конечно, «виновником» такой явной его недооценки со стороны одного из немногочисленных настоящих друзей Рахманинова, к которым принадлежала Мариэтта Шагинян, являлся сам композитор, а также, очевидно, то воспитание, которое он получил в доме Николая Сергеевича Зверева. По словам Рахманинова, Зверев «больше всего ненавидел неискренность и бахвальство, и малейшее проявление склонности к тому или другому наказывалось без пощады»¹¹.

Творческое наследие Рахманинова представляет совершенно неповторимый органический сплав самых разных музыкальных направлений, жанров и стилей, но тем не менее в самых глубинных своих пластах так или иначе восходящих к некому единому зерну и единому культурному архетипу, ибо культура на заре своего возникновения действительно обладала целостностью и нерасторжимым единством. Именно творческим поиском такого единства — интонационного, ритмо-синтаксического, жанрового и стилистического — отмечено художественное наследие Рахманинова. Анализ музыки великого композитора именно с этой точки зрения представляется перспективным и может привести к результатам, существенно обогащающим ее понимание.

Безусловно, должна быть освещена жанровая основа творчества композитора, причем как во внешнем (вторичном), так и во внутреннем (первичном) значении самих музыкальных жанров. Так, давно отмечена роль элегии в творчестве С. Рахманинова, при этом неизменно подчеркивается значение русской романсовой лирики в музыке великого русского композитора. Однако русская элегия — как в поэзии, так и в музыке — имеет свое происхождение в жанре русского крестьянского плача-причета — как в ритмическом строе стиха, так и в интонационно-мелодическом отношении. Выявление этого подлинного архетипа помогает более глубокому постижению и самой музыки С. Рахманинова.

В отношении романсов С. Рахманинова обычно также отмечается, что большинство из них написано в простой трехчастной репризной форме, при этом подчеркивается значительная роль инструментального сопровождения. Данная формальная характеристика, в общем, ни о чем не говорит, а лишь отмечает очевидный факт строения вокальных сочинений. Однако в романсах С. В. Рахманинова можно выявить более глубокий архетип, а именно — структуру барочной трехчастной арии *da capo*, в которой значительная роль в развитии принадлежит именно инструментальной партии — начиная с развернутого вступления (что и было воплощено С. В. Рахманиновым в его романсах).

Для барочной арии *da capo* весьма характерна диалогичность вокальной партии и инструмента-соло, выделяющегося в оркестровой ткани. Ту же диалогичность голоса и инструмента мы слышим и в романсах С. В. Рахманинова. Добавим здесь, что сама барочная ария *da capo* в качестве архетипа опирается на средневековую драму-мистерию, в которой встречаются номера, представляющие собой диалоги отдельных персонажей (диалоги Иисуса и девы Марии, Иисуса и Марии Магдалины и др.).

Выявление глубинных архетипов, касающихся и жанровой основы, и отдельных элементов музыкального языка становятся частью современного аналитического исследования. Да и сам творческий путь любого композитора, творца нередко напоминает трудную стезю испытаний мифологического героя, и это напряжение, преисполненное творческими взлетами и, наоборот, неудачами, кризисами и новым возрождением, также все более становится предметом изучения в современных музыковедческих трудах.

В настоящее время в музыковедческой науке все более успешно осуществляется преодоление позитивизма — философской доктрины, базирующейся на известном кантовском постулате о принципиальной непознаваемости сущности предмета и его научного и философского объективного осмысления, вследствие чего возможно познание лишь тех явлений, которыми тот или иной предмет или понятие позитивно предстает перед исследователем. Наука, в том числе гуманитарная, успешно преодолевает данную философскую, умозрительную в своей основе, формулу, используя, в первую очередь генетический метод изучения предмета исследования.

Так, в области искусствознания для проникновения в смысловые сущности предметов исследования с успехом применяются достижения человеческой мысли в области семиотики. В частности, в последние годы в музыкальной науке появился целый ряд исследований, посвященных семантике музыкального языка. Необходимо лишь напомнить, что проблемы семантики неотделимы от понятий синтактики и прагматики, поэтому целостный и системный анализ будет возможен лишь в совокупности данных, неотделимых друг от друга понятий: семантики, синтактики и прагматики — в том виде, как они и были выработаны в классической семиотике, в частности, в трудах Чарльза Морриса.

Данное положение касается как собственно самих элементов музыкального языка — ритмики, мелодики, фактуры многоголосной музыкальной ткани, гармонии, композиции, инструментовки, так и жанровых архетипов, стилистических особенностей музыкального письма и причастности творчества того или иного композитора к современной ему исторической эпохе и художественно-эстетическому направлению.

Другим плодотворным методом в постижении сущности музыкальных явлений предстает мифологическая наука, являющаяся частью научно-генетического метода. Поиск архаических форм и архетипов-мифологем зарождения того или иного явления, безусловно, помогает понять глубинные смыслы тех или иных явлений в истории музыкального искусства нового времени, в том числе и творчества С. Рахманинова. Применение понятий, выработанных мифологической школой, однако, требует тонкого разделения таких аспектов исследования, как собственно сама человеческая творческая деятельность по освоению окружающего мира, различного рода обрядов и ритуалов, в которых моделируется и иницируется сама человеческая

деятельность, от собственно мифологического повествования и философского осмысления этой деятельности.

Музыкальное искусство в той или иной форме представляет все эти три аспекта, необходимо лишь выявление в том или ином музыкальном произведении либо его прикладного аспекта, либо ритуально-обрядового, либо собственно мифологического, в котором композитор ставит задачу повествования и духовного осмысления тех или иных архетипов или мифологем.

Известный русский публицист, социолог и общественный деятель Николай Яковлевич Данилевский (1822—1885) в книге «Россия и Европа» (1869) разработал концепцию обособленных, локальных «культурно-исторических типов», или цивилизаций, последовательно проходящих в своем развитии стадии рождения, расцвета, упадка и гибели. С этой концепцией Данилевского не соглашался Николай Бердяев на страницах своей книги «Смысл истории». Он, в частности, писал: «Падение великих культур свидетельствует не только о переживании ими моментов зарождения, расцвета и умирания, но также и о том, что „культура есть начало вечности“. Падение Рима и античного мира — катастрофа в истории, а не смерть культуры, поскольку „коренное начало древней культуры осталось жить навеки: вечно живо греческое искусство и философия и все другие начала древнего мира, составляющие основу нашей культуры, единой и вечной»¹²... В истории многое еще изменится и будет вечно изменяться — будут рушиться политические системы и даже целые государства и цивилизации. Вечными и неизменными останутся лишь те величайшие святыни культуры и искусства, к которым, несомненно, относится и творчество Сергея Васильевича Рахманинова. И в заключение необходимо обратиться к самой музыкальной науке как части искусствоведения в целом и ее месту в истории мировой культуры. Как и любая другая отрасль человеческого знания, искусствоведение нуждается в самоопределении, и в первую очередь — по отношению к самому предмету ее исследования — творческому наследию великих художников, поэтов, композиторов.

В данной связи приведем известное высказывание С. С. Аверинцева о творчестве двух великих поэтов: «И Рильке, и уж тем более Данте некогда до конца сбывлись в самих себе. Можно им, в крайнем случае, подражать... <...> Чего с ними сделать нельзя, так это их продолжить, говорить *за* них — у них уже и так все сказано»¹³.

Многочисленные слова, высказанные недавним нашим современником, великим филологом, поэтом, мыслителем, конечно же, в первую очередь вызывают к скромности любого ученого-искусствоведа — той скромности, которой когда-то учил своих выдающихся учеников и Н. С. Зверев.

В искусствоведении не может быть места амбициям, призывам и заклинательным текстам, когда творчество любого великого художника, «сбывшегося в самом себе», у которого «уже и так все сказано», берется в некотором «прагматическом» аспекте. Тем более досадно, когда творчество «используется» как некий материал для тех или иных авторских философско-эстетических (как это представляется самому ученому) и прочих концепций, нередко со скрытой подоплекой.

Любому ученому-гуманитарию и искусствоведу честнее просто изучать факты, выявлять неизвестное, проводить необходимые источниковедческие научные исследования и экспертизы, не подменяя смыслы текстов великих творцов своими собственными.

Очевидно, для того, чтобы действительно ощущать свою причастность к великому деланию мировой культуры, у искусствоведения, в том числе — у музыкальной науки, других реальных и плодотворных путей просто не существует. То же самое относится и к современному отечественному и мировому рахманиноведению в целом.

Примечания

1. Рахманинов С. В.: Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Радуга, 1992. С. 31–32.
2. Рахманинов С. В.: Там же. С. 35–36.
3. Пресман М. Л. Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов (Памяти профессора Московской консерватории Н. С. Зверева) / Воспоминания о Рахманинове: В 2 т. / Сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. А. Апетян. 5-е изд., доп. М.: Музыка, 1988. Т.1. С. 199–201.
4. Рахманинов С. В.: Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Радуга, 1992. С. 36–37.
5. Более подробно о композиторском образовании, которое С. Рахманинов получил в Московской консерватории у А. С. Аренского и С. И. Танеева см.: Антипов В. И. Годы учения Сергея Рахманинова: Становление мастера // В. И. Антипов. Творческий архив С. В. Рахманинова: указатель произведений: сборник статей. — Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2013. С. 3–12.
6. Рахманинов С. В.: Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Радуга, 1992. С. 32–33.
7. Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. / Ред.-сост. З. А. Апетян. М., 1978. Т. 1. С. 95.
8. Там же. С. 146.
9. Шагинян Мариэтта. Воспоминания о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове: В 2 т. / Сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. А. Апетян. 5-е изд., доп. М.: Музыка, 1988. Т.1. С. 94.
10. Там же: С. 112.
11. Рахманинов С. В.: Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Радуга, 1992. С. 32.
12. Бердяев Н. Смысл истории. М: «Мысль», 1990 (с издания YMCA PRESS, Paris, 1969). С. 93.

13. Аверинцев С. «...Уже небо, а не озеро...»: риск и вызов метафизической поэзии. Предисловие к кн. Седакова О. Стихи. М.: N.F.Q./Ту Принт, 2001. С. 6.