

История и теория мирового музыкального искусства

УДК 78.071.1 (470+571) (092)+78.072(450+571)



Т. А. Щербакова

О ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ С. В. РАХМАНИНОВА (ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ)



Щербакова Таисия Алексеевна

Родилась 10 декабря 1932 г. в г. Мариуполе Донецкой (Ждановской) области (Украина).

Окончила Горьковскую (Нижегородскую) государственную консерваторию (отделение музыковедения, 1959). Доктор искусствоведения (1969). Тема докторской диссертации: «Музыка русского городского быта и профессиональная музыкальная культура России XIX века». Профессор (1990).

Область научных исследований: история русской музыки, музыкальная текстология.

Автор монографий, методических пособий, научных статей. Основные публикации: «Споры и искания. Из творческой истории “Бориса Годунова” М. Мусоргского» (1970), «Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России XIX века» (1984), «Михаил и Матвей Виельгорские. Меценаты. Исполнители. Просветители» (1990), «Музыка быта и русская профессиональная культура XIX века» (2006).

С 1959 г. преподает в Белорусской государственной академии музыки. С 1990 по 2006 г. – заведующая кафедрой истории музыки. В настоящее время – профессор кафедры истории музыки.

Заслуженный работник высшей школы (1983). Награждена медалью «За трудовое отличие» (1986).

Рахманинов ощущал звук дрящимся, поющим. Даже блоки фортепианных пассажей образуют в ткани его сочинений растекающиеся, льющиеся потоки. Слух Рахманинова, подобно слуху Баха, Шопена, Дебюсси, Грига, был поглощен *естественной* вибрацией тонов, обертонов. *Естественной* была *связь* всего звучащего в ладотональном единстве, в простой, даже наивной в своей простоте, *монодийной целостности* массы звуков, в гуле, в напоре общего фонического вибрато и в ускользании, истаивании поющих голосов. Певческая гласовая суть звучания – феномен искусства Рахманинова.

Через расколотый авангардом и поставангардом XX век Рахманинов бережно нес просто сплетенные гомофонные и полифонические пласты музыки во имя глубинного ее *единства*. В единстве – «красота музыкальной мысли», самое ценное достояние абсолютной музыки. «Абсолютная музыка может навести на мысль или вызвать у слушателя настроение,

– писал Рахманинов, – но ее первичная функция – доставлять интеллектуальное удовольствие красотой и разнообразием своей формы. Это и было целью, к которой стремился Бах в своем удивительном цикле прелюдий...» [3, т. 1, с. 64].

Красоте поющей звуковой ткани Рахманинов искал объяснение не столько в звукоакустической сфере, сколько в психологии творческого процесса, в свою очередь, во многом обусловленной характером мировоззрения, мировосприятия композитора. Он писал: «В каждом русском есть тяга к земле, больше чем у какой-либо другой нации. <...> ...В мыслях русских людей о земле есть какое-то стремление к покою, к тишине, к любованию природой, среди которой он живет, и отчасти стремление к замкнутости, к одиночеству. Мне кажется, в каждом русском человеке есть что-то от отшельника» [3, т. 1, с. 52]. Вслушивание, вдумывание в пение – отличительная черта осуществления музыки у Рахманинова.

Был ли этот русский композитор традиционалистом, оцепеневшим в давних формах высказывания и томившимся в безысходной печали? Свидетельствует ли творческий процесс о безусловном господстве в его стиле старого над новым? Можно ли сегодня согласиться с суждениями Л. Сабанеева: «...XX века он... как-то не воспринимал... <...> Некая старомодность витала над его обликом. <...> ...Его музыка почти всегда скорбна... <...> Тут есть... что-то от русской души... от ее органической трагичности, парализовать которую не в состоянии никакие жизненные успехи» [4, с. 211]?

Субъективная чуткость восприятия музыки Рахманинова Сабанеевым по-своему согласуется со звуковой реальностью.

Композитор был личностью трагической, и музыка его несла печать трагичности, «парализовать которую не в состоянии никакие жизненные успехи». Но упрек в «старомодности» в 1930-е годы, возможно, явился данью автора «Воспоминаний» авангардистским настроениям и моде. Такие суждения в искусствознании XX века были и остаются авторитетными *преданиями* – привычными, повторяемыми, даже аксиоматичными. А ведь традиционализм завещанных мнений избирателен и, в конце концов, несправедлив!

Сегодня Рахманинов-художник требует *нового к себе отношения*. Трагический *этнос*, высокий нравственный тонус его музыки очевиден. Драматизм «колокольных» зовов, зримое присутствие и фатальная возобновляемость звучаний *Dies irae* в музыке предстают воплощением *художественного*.

Даже в первоначальных «малых» формах ор. 3 мысль Рахманинова поднималась над равниной фонического звукового пространства. «Глубоко заглушенная трагедия» его музыки – впечатляющий опыт целостного концепционного мышления зрелого музыканта.

Процесс обновления музыкальной речи у Рахманинова шел непрерывно. И здесь важно полнее раскрыть динамику материала – линию движения от привычных, *традиционных* форм изложения до непривычных, *нетрадиционных* и трансформированных на смешанной стилистической основе, от «Элегии» ор. 3 до «Симфонических танцев» ор. 45.

Время музыки Рахманинова не было повторением-проживанием прошлого. Его стиль менялся, двигался вместе с разломами настроений, с обвалами общественной жизни, с тревогами личного существования. Время музыки Рахманинова было подвижным, многоликим, оно не распадалось на «лексические» стадии (как, например, у Скрябина, Стравинского), а *перетекало* в новое русло. Новое выступало в старом, «обволакивало» привычное. Оно не осознавалось как отказ или расщепление чего-то сложившегося, как *децентрализация* ресурсов. Скорее, время осознавалось как неожиданные

повороты обновленных средств (гармонии, например) в старом.

Как неожиданны параллельные квинты хоровых басов в «Благослови, душе моя» Всенощного бдения! Как неожиданно свежо зазвучал греческий распев у альта соло «Благослови, душе моя, Господа» на фоне гула басовых «пустот»! И далее – вновь услышанная красота звучания традиционного распева на аскетическом фоне трех ползущих вниз квинт: «Господи, Боже мой, возвеличился еси зело».

Рядом с А. Кастальским и вслед за ним Рахманинов раскрыл глубоко скрытые до того способы гармонизации обиходного материала, обозначил вершину авангардных тенденций в духовной музыке Нового направления.

Автор «Колоколов» был современником Чайковского и Малера, Скрябина и Равеля, Стравинского и Прокофьева, Хиндемита и Бартока. Он *присутствовал* во всех этих волнующих человечество «музыках», он был во всем как нечто исповедальное, непреложное, вековечное. И вместе с тем в его музыке жила конкретная жизненная среда, конкретная бытовая атмосфера. Таков был уникальный «многопластовый» слух Рахманинова.

В его сочинениях присутствует музыка московского быта 1880–90-х годов («Пьесы-фантазии» ор. 3, «Салонные пьесы» ор. 10, «Музыкальные моменты» ор. 16, прелюдии ор. 21 и ор. 32). В 1910–20-е годы обозначены связи с модернизмом Ф. Соллогуба, А. Блока, А. Скрябина, А. Беклина, В. Брюсова, Н. Метнера. Веяния импрессионизма и предвестия экспрессионизма ощутимы в этюдах-картинах ор. 33 и ор. 39, в романсах ор. 38 на слова символистов.

Искания в русле Нового направления духовной музыки рубежа XIX–XX веков проявили себя наиболее впечатляюще, сильно, самобытно. Потребность услышать и осмыслить обиходное более глубоко порусски и более характерно фактурно-гармонически сказала в Литургии св. Иоанна Златоуста, во Всенощном бдении, в «Колоколах», во Втором и Третьем фортепианных концертах.

1930-е годы драматически отразили предчувствия Второй мировой войны. Фатальная взрывчатость музыки предвоенных сочинений – Рапсодии на тему Паганини, Третьей симфонии, «Симфонических танцев» – сегодня воспринимается как род *пророчества*, как таинственные «китежские» предвидения старца-отшельника. В темном зеркале времени отразился трагический лик композитора (если смотреть и стремиться увидеть!). В начале XXI века это необходимо понять.

Размышления над собственной судьбой никогда не оставляли Рахманинова. В них – рано открывшийся фатализм «черных клубуков», страстотерпцев и слуховые аллюзии пения раскольников. «Вижу облако окатисто», – поет Отрок в «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Римского-Корсакова. Эсхатологическое предвидение судьбы

Руси глазами обреченного народа близко воспринял композитором собственной жизни. В музыке Рахманинова отразилась и готовность принять такую судьбу, и способность понять темные речи Досифея.

В одном из последних интервью композитор сказал: «Записываю на бумагу музыку, которую слышу внутри себя, и записываю ее как можно естественнее. <...> 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 – все это составляет содержание моей музыки» [5, с. 103]. Что может быть яснее такого признания в полемике с модным новым?

Негромко и нечасто, но отчетливо Рахманинов противостоял крайностям музыки первой половины XX века. Он жил в классической эстетике, в ее гегелевских истинах. Он опирался на свое интуитивное, глубинное слышание.

Рахманинов слышал музыкальное звучание *эстетически*. В высказываниях, в переписке он часто употреблял эпитет «красивый» (например, «красивая симфония Брамса», «красивая музыка»). Красивое – естественно, искренно и доверчиво. Естественное просто. Искреннее, идущее от сердца, – это красиво.

Пятая соната А. Скрябина увлекала, заставляла мечтать о неземных снах: «...В этой сонате наряду с кусками, которые не слишком меня волнуют, столько красоты, что я счастлив играть ее во имя всего того, что особенно люблю в музыке» [3, т. 1, с. 81].

Раздумья о процессе возникновения музыки и о стимулах, пробуждающих вдохновение, никогда не оставляли Рахманинова. «Сочинение есть процесс создания новой музыкальной идеи, облачение ее в красивое звучание – это священнодействие», – писал он еще в 1890-е годы [3, т. 1, с. 79]. В конце жизни он продолжал утверждать: «...самая трудная проблема, стоящая и по сей день перед каждым творцом, – это быть кратким и ясным. В результате накопленного опыта художник приходит к пониманию того, что гораздо труднее быть простым, чем сложным» [5, с. 103].

Интеллектуализация музыки в XX веке была реальностью, осознавалась и обсуждалась в среде композиторов, философов, социологов [см., например: 1, с. 42-222]. Рахманинов полагал, что искренность и непосредственность находятся в одном ряду с главными характеристиками музыки как искусства. Вот его стихи – результат размышлений о сущности музыки:

Что такое музыка?!

Это тихая лунная ночь;

Это шелест живых листьев;

Это отдаленный вечерний звон;

Это то, что рождается от сердца и идет к сердцу;

Это любовь!

Сестра музыки это поэзия, а мать ее – грусть!
[3, т. 2, с. 343]

Музыка неизяснима. В приведенном определении композитор употреблял слово как поэт и одновременно певчески: звуки льются струей стиха – медлительной, лирически затуманенной («это то, что рождается от сердца и идет к сердцу»).

Эстетические представления Рахманинова избирательны и недвусмысленны. Весьма определенно он высказывался об искусстве, разумно изобретаемом, но далеком от искреннего, естественного творчества. Его слух и устройство слуховой памяти определяли такую избирательность. Уникальная память слуха опиралась на разносторонний исполнительский опыт.

Его связи с искусством прошлого были живыми. Слуховая память была животворной во всех исторических пластах. «Не хочу ради того, что я считаю только модой, изменять постоянно звучащему во мне, как в шумановской фантазии, тону, сквозь который я слышу окружающий меня мир» [6, с. 165].

В другом случае он писал об уникальной и опасной силе диссонанса.

Музыка середины XX столетия поляризовалась. Рахманинов – в числе тех, кто не может принять негативную «эстетику отрицания» (Т. Адорно).

В 1939 году в письме к Леонарду Либлингу композитор признается: «Чувствую себя призраком, который одиноко бродит в чужом ему мире. <...> ...Моя собственная музыка и мое отношение ко всякой иной музыке оставались духовно одним и тем же, неизменно подчиняясь стремлению творить прекрасное... Мне кажется, что новый тип музыки идет не от сердца, а от рассудка. Композиторы такого рода музыки больше придумывают, чем чувствуют. <...> ...Было бы лучше... хранить молчание...» [3, т. 3, с. 171-172].

Узнав об интересе С. Кусевицкого к русскому новатору Вышнеградскому, Рахманинов заметил: «Мистер Кусевицкий поклонник четвертитонной музыки, которой я лично не понимаю и которую даже не считаю музыкой» [3, т. 3, с. 176] (что не помешало ему высылать в СССР в 1920-е годы помощь голодающему Вышнеградскому).

Т. В. Адорно исследовал новую музыку и пришел к негативным выводам. Новооткрытия модернизма, писал он, «...озаряют бессмысленный мир. Этому и приносит себя в жертву новая музыка. Она взяла на себя всю темноту и виновность мира. ...Вся ее красота в том, чтобы отказывать самой себе в мнимости прекрасного. Никто не хочет иметь с ней дело, как индивиды, так и коллективы. <...> ...Новая музыка спонтанно держит курс на абсолютное забвение самой себя» [1, с. 222]. Эстетика отрицания прекрасного предлагалась здесь как выразительница абсолютной истины.

Музыка Рахманинова феноменологически противостоит отрицанию, *сокрытию* прекрасного. Он говорил: «Сочинять музыку для меня такая же насущная потребность, как дышать или есть: это одна из необходимых функций жизни. <...> Я не испытываю симпатии к композиторам, которые пишут по заранее составленным формулам или теориям, или к композиторам, которые пишут в определенном стиле только потому, что этот стиль в моде. Истинная музыка никогда не создавалась таким образом, и я осмелюсь сказать, никогда и не будет так создаваться» [5, с. 102].

Природа музыки Рахманинова обусловлена землей, духом страны, в которой родился художник. И в этом смысле искусство Рахманинова почвенно связано с православием. Композитор ощущал близость своего мелоса к певческому православному искусству. Например, он говорил о Третьем концерте: «Я хотел “спеть” мелодию на фортепиано, как ее поют певцы...» [3, т. 3, с. 49]. С другой стороны, для него была важна не цитата, а собственная «подделка под стиль». Во «Всенощной» все, что подходило под второй случай, «осознанно поддельвалось под обиход» [Там же]. Почему?

Рахманинов глубоко внедрялся в песенную ткань церковных источников, проверял их «чутьем», вду-

мывался в интонирование. Так, опытным путем, он приобщался к сути процессов Нового направления. Искал истину в глубинах народного духа, а не в готовых рецептах «народного». Не цитата, но глубоко «по жизни» распетое слово было для него истинным.

Высоким недоверием к опубликованным текстам православной церкви можно объяснить следующие скептические слова композитора: «Создалось впечатление, будто русская церковь оказала глубокое влияние на русскую музыку. Это не совсем верно. Церковные композиторы сами обращались к сборникам старинных мелодий. Я считаю, что, в целом, в отношении нашей музыки влияние церкви переоценено» [3, т. 1, с. 73]. За сказанным – призыв вслушиваться, вдумываться в опыт XIX столетия и, пересматривая этот опыт, опираться на старинные *гласовые* (а не мажоро-минорные!) источники песнопений.

Взыскательность вкуса Рахманинова определялась интуитивными предпосылками. И в 1890-е, и в 1940-е годы его *моноподийное* мышление [см. об этом: 2, с. 93-95] изнутри звуковой системы «выверяло» художественный результат, «осознанно поддельвалось под обиход». Предпосылки стиля в моноподийных образованиях властно диктовали правдиво распетую интонацию.

Литература

1. Адорно, Т. В. Шёнберг и прогресс // Философия новой музыки: пер. с нем. – М., 2001.
2. Бершадская, Т. Моноподийные принципы в музыкальном мышлении С. Рахманинова / Т. Бершадская // Рахманинов в художественной культуре его времени. – Ростов-на-Дону, 1994.
3. Рахманинов, С. Литературное наследие: в 3 т. / С. Рахманинов; сост.-ред., автор вступ. ст., комментариев, указателей З. А. Апетян. – М., 1978–1980.
4. Сабанеев, Л. Мои встречи с Рахманиновым / Л. Сабанеев // Музыкальная академия. – 1993. – № 2.
5. Три интервью / публ. З. Апетян // Советская музыка. – 1973. – № 4.
6. Энтелис, Л. Сергей Рахманинов / Л. Энтелис // Силуэты композиторов XX века. – Л., 1975.

РЕЗЮМЕ

Исследуется певческая гласовая природа искусства Рахманинова. Дискутируются суждения, имевшие место в искусствознании XX века, о «старомодности» музыки Рахманинова. Выдвигается тезис о необходимости нового отношения к творчеству великого мелодиста. Анализируется процесс обновления музыкальной речи композитора, его плодотворные поиски в области гармонизации обиходного материала, обозначения авангардных тенденций в духовной музыке «Нового направления», противостояния сокрытию прекрасного.

ABSTRACT

The article studies the nature of choir singing in tones in Rachmaninov's works and discusses the opinions common in the 20th century that Rachmaninov's music is old-fashioned. The necessity of a new attitude to the activity of the famous melody creator is stated. The author analyses the renovation of the composer's musical language, his fruitful search for the harmonization of the 'obikhodny' material. The article also throws light on Rachmaninov's role in the avant-garde tendencies in the sacred music of "New Way" and his support of the importance of beauty in music.