

Н. В. БЕКЕТОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

**«МЫ ЛЕНИВЫ И НЕЛЮБОПЫТНЫ...»:
ОБРАЩАЯСЬ К ЗАПИСНОЙ КНИЖКЕ С. В. РАХМАНИНОВА**

Автор статьи обращается к пока неопубликованной Записной книжке С. В. Рахманинова 1937–1939 годов с целью расшифровки и уточнения личной позиции композитора, сделавшего примечательную выписку из письма Н. Страхова («по поводу новой оперы “Борис Годунов”»). С погружением в историю острой критической полемики, сопровождавшей первую постановку оперы Мусоргского, привлекается большой культурно-художественный контекст, в котором парадигматически выстраивается показательная последовательность имен великих творцов русской культуры из рода Рюрика: Пушкин – Мусоргский – Рахманинов. Анализ послепремьерной ситуации двух «Борисов» – оперного и драматического – вскрывает наличие общих законов подавляющего невосприятия гениальных творений современниками, которым еще не дано было прозреть всю глубину открытий гения. Тем более, когда речь шла об образе русской истории, каким он должен выглядеть в соответствующем своему времени сценическом воплощении. Что есть такое соответствие? Как должна выгля-

деть историческая драма? И что такое русская история как таковая? Этими непростыми вопросами буквально взрывается пресса в момент появления шедевров Пушкина и Мусоргского. Выписывая хлесткие характеристики рецензента оперного «Бориса», Рахманинов, как удалось доказать автору статьи, глубоко сочувствует трагедии непонятности и вынужденного одиночества композитора Мусоргского, заново погружаясь в ситуацию собственной творческой катастрофы, последовавшей после «провала» Первой симфонии, переживание которой осталось для него пожизненно незаживающей раной. Возникающая в связи со сказанным необходимость пересмотра качественного достоинства Первой симфонии, осуществляемого в наше время, – лучшее доказательство правоты гениального чутья юного Рахманинова, продолжателя и завершителя древнего рюрикова рода.

Ключевые слова: русская история, музыкальная драма, наследники рода Рюрика, национальный культурный архетип.

Для цитирования: Бекетова Н. В. «Мы ленивы и нелюбопытны...»: обращаясь к Записной книжке С. В. Рахманинова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 18–25.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14003>

N. BEKETOVA

Rachmaninov Rostov State Conservatory

**«WE ARE LAZY AND INCURIOUS...»:
REFERRING TO RACHMANINOV'S NOTEBOOK**

The author addresses to the unpublished Rachmaninov 1937–1939 Notebook with the aim to decode and clarify the personal stand of the composer who made a curious abstract from one of Strakhov's letters on the opera “Boris Godunov”. By plunging into the history of sharp critical polemics on the Mussorgsky opera premiere, the author of the article draws out a wide cultural artistic context in which the sequence of great masters' names from the Rurik clan Pushkin – Mussorgsky – Rachmaninov is paradigmatically presented. The analysis of the post-premiere situation around the two works, the opera and drama, reveals the presence of common

laws of overwhelming non-perception of the great works by contemporaries unable yet to see the deep essence of the genius' discoveries. Moreover, while considering the image of Russian history, what is the way it should be in the scenic personification corresponding to its time period? What is such correspondence? How should the historical drama look like? And what is Russian history as such? Such questions being difficult to answer are asked by the media of the Pushkin and Mussorgsky era. While copying out sharp descriptions on the opera “Boris”, as the author of the article managed to prove, Rachmaninov manifests deep compassion towards

Myssorgsky due to lack of understanding by his contemporaries and forced loneliness, experiencing the situation of his own artistic catastrophe following the First symphony “failure” which remained a life-long bleeding wound for the composer. To sum up, the emergent necessity to reconsider the qualitative

nature of the First symphony is the best proof of the intuition of young Rachmaninov who is a successor and the last manifestation of the ancient Rurik clan.

Key words: Russian history, musical drama, Rurik clan heirs, national cultural archetype.

For citation: Beketova N. «We are lazy and incurious...»: referring to Rachmaninov’s Notebook // South-Russian musical anthology. 2019. № 4. PP. 18–25.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14003>

Записные книжки С. В. Рахманинова, хранящиеся в Государственном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки, – источник ценнейшей информации о жизни и творчестве их гениального владельца. Отражая незаурядность и глубину выдающейся человеческой и художественной натуры автора, эти материалы побуждают к осмыслению проблематики, порой далеко выходящей за пределы собственно музыкального творчества и его специфики. При этом широко понимаемые вопросы истории, культуры, литературы и философии в записях Сергея Васильевича очевидно нравственно окрашены, проявляя столь свойственный композитору кодекс личного благочестия. Так, работая с Записной книжкой Рахманинова 1937–1939 годов¹, автор данной статьи получил уникальные свидетельства композитора о его приверженности к проблемам национальной памяти, выдававшие ярко выраженные в нем черты Человека исторического², что, в свою очередь, послужило основанием исследования уникального архетипа русской культуры: жизни и творчества великих потомков рюриковой крови – Пушкина, Рахманинова и Мусоргского, эпохально продолживших один другого в направлении открытия путей самопознания русского мира и русского человека в его истории [1].

Обратимся к одной из восьми содержащихся в книжке 1937–1939 годов записей, примечательно сводящей воедино все три великих имени.

¹ Записная книжка С. Рахманинова (записи 1937–1939 годов). Архивный шифр: ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 18 (С. Рахманинов), № 2228. Записная книжка представляет собой карманный ежедневник. На некоторых страницах по числам записаны названия городов, где проходили концертные выступления Рахманинова. Выписки, сделанные им, имеются только на трех первых страницах мелким убористым почерком – всего 8 выписок-цитат. Подавляющее большинство листов осталось незаполненным.

² Человек исторический – суть Человек традиции, не отделяющий своей судьбы от судьбы рода и своей страны, человек соборного сознания, каким и был С. В. Рахманинов (показано в специальных работах автора [1; 2; 3]).

Рахманинов выписывает центральную часть рецензии Н. Страхова на первую постановку «Бориса Годунова» Мусоргского³: «Вы все здесь найдете. Наше невежество, наша безграмотность – есть; наша музыкальность, певучесть – есть. Отрицание искусства – есть; незаглушимая художественная жилка – есть; презрение к народу – есть. Уважение к Пушкину – есть; непонимание Пушкина – есть. Дерзкое стремление к оригинальности, к самобытности – есть; рабство перед самую узкою теориею – есть. Талант – есть; совершенная бесплодность, отсутствие художественной мысли – есть».

Сам факт наличия такой выписки поначалу обескураживает: Рахманинов, любитель, глубокий знаток и почитатель музыки Мусоргского, с творчеством которого от самых начал тесно связана его композиторская и дирижерская биография⁴, и вдруг – такое суждение. Чем мотивирован рахманиновский интерес к мнению Страхова?

Меж тем в развернутом тексте письма Н. Страхова, выдержка из которого приводится в Летописи А. Орловой, встречаем еще более нелицеприятные выражения: «хаос невообразимый», «самые грубые формы», образовавшие «целое, беспримерное по своей чудовищности»

³ Письмо I «По поводу новой оперы “Борис Годунов” из цикла Н. Страхова “Письма к редактору о нашем современном искусстве”» в газете «Гражданин» № 8 от 25 февраля 1874 года (Записная книжка Рахманинова, лист 3). Записи Рахманинова здесь и далее выделены курсивом.

⁴ Знаменитая рахманиновская колокольность, определившая стиль композитора с самых ранних опусов, – безусловное наследие русского музыкального эпоса и особенно музыки Мусоргского. Как известно, молодой дирижер Сергей Рахманинов летом 1897 года в имении Т. С. Любатович обеспечивал репетиционную подготовку репертуара нового сезона в Русской частной опере С. И. Мамонтова, куда входил «Борис Годунов» Мусоргского, в связи с чем возникает замечательный творческий союз Рахманинов – Шаляпин. Рахманинов «музыкально образовывал» начинающего певца, разучивая с ним партию Бориса, что следует учитывать, памятуя, каких высот впоследствии достиг в этой роли великий Шаляпин...

[4, с. 372–373], что свидетельствует о категорическом непонимании Страховым и Мусоргского, и Пушкина. И главная претензия: «Вот вам пример реализма и нынешнего художественного понимания. Мы уже не знаем сами, что и для чего делаем» [там же, с. 373].

Очевидное раздражение рецензента отражает общую послепремьерную ситуацию «Бориса», известную невероятным накалом критической полемики. И в основном, увы, негативной. Немногим современникам (и даже единомышленникам, друзьям, соратникам!) Мусоргского дано было понять и по достоинству оценить гениальный прорыв творца – музыканта и мыслителя, намного опередившего свое время. Мусоргский ошеломлен, раздавлен, убит реакцией на «Бориса» своего «ближнего круга», которую классифицирует как «предательство», притом не только и даже не столько личное, но именно предательство «общего дела», нестерпимое для его соборного сознания: достаточно вспомнить письма композитора к Стасову от 13 июля 1872 года и к Шестаковой от 28–29 февраля 1876 года, где говорится не только о «непонимании», но и об «отречении», «наглой измене “в упор” лучшим, живым, всеильным замыслам искусства» прежних единомышленников [там же, с. 131–132, 225].

Приведем фрагмент горестно-негодующего письма Мусоргского Стасову о «предательстве» Кюи и его упреках в *самодовольстве*, что особенно возмущает Мусоргского: «Безмозглым мало той скромности и нечванливости, которые никогда не отходили от меня и не отойдут... За этим безумным нападением, за этою заведомою ложью я ничего не вижу, словно мыльная вода разлилась в воздухе и предметы застывает. *Самодовольство!!! Спешное сочинительство! Незрелость!.. Чья? чья?.. хотелось бы знать...*» [там же, с. 361]. Чувствуется: именно в этот момент композитор лишился иллюзий единомыслия, дружества и «общности» Пути. И как же сквозь десятилетия понимает его боль Сергей Рахманинов, фиксируя в Записной книжке слова Бердяева: «*Ничто так не противоположно творческому характеру личности, как самодовольство*»⁵. И, как бы в поддержку Мусоргского, утверждает верность следующей мысли Бердяева: «*Без самоограничения, без борьбы против низкой природы, без концентрации <...> нельзя удержать личность и реализовать ее*»⁶. Стасов же пишет дочери: «Теперь мы *будто* прежние друзья, но в глубине души я никогда уже не могу быть с ним по-прежнему. И притом, он больше

не хочет и не может работать по-прежнему. На что же он мне?!»⁷ [4, с. 381].

Статья Ц. Кюи, за исключением разве что еще более хлестких отзывов Г. Лароша, против которых характерно восстали не музыканты, а литераторы (для Н. К. Михайловского слова Лароша стали «одним из пунктов обвинительного акта» [4, с. 378], для М. М. Антокольского они – «нечто вроде художественного доноса» [там же, с. 370]), отличается наибольшей степенью как критичности, так (равно) и непонимания истинной природы открытий музыкального гения.

Пройдет время, и именно Ц. Кюи будет автором знаменитого уничтожительного отзыва о Первой симфонии Рахманинова⁸, история провала которой имела для юного композитора столь тяжкие последствия. М. Шагинян приводит сокровенные воспоминания Сергея Васильевича лета 1916 года о том, как «его новаторство придушили в зародыше; <...> привел пример с деревом – если прищемить пальцем его молодой побег, то оно остановится в росте, и вот его “прищепили так” на самой заре, когда он протянул свои побеги... И все это страшным, мертвым голосом, почти старчески, с угасшими глазами, с серым, больным лицом» [6, с. 100]. Думается, и в тридцатых годах боль не прошла. И у рахманиновской выписки из Страхова скорее этот, личный источник, нежели желание согласиться с автором текста. Вероятнее всего, композитор разделит бы проникновенную мысль Мусоргского: «В зрелых художественных произведениях есть та сторона целомудренной чистоты, что начни грязною лапою возить, – мерзко станет» [7, с. 132].

Здесь возникает трудная тема новаторства гения, редко понимаемого современниками, которым еще *не видно* глубины и высоты его открытий. Любопытен и собственно историко-биографический «срез» проблемы, в котором хронологическое последование имен Пушкин –

⁷ Этот своеобразный потребительский акцент, где идея оказывается выше и дороже реального человека, находящегося в трудной ситуации, – гения, реализатора такой идеи, который в это время приступает к «Хованщине», пишет «Без солнца», «Забытый» и «Картинки с выставки», – весьма характерен. «Нет, плохи они стали с тех пор, как над ними нет кнута...» (Д. В. Стасову, 28 марта 1874 года; имеются в виду Мусоргский, Римский-Корсаков и «вялый пюфяк Бородин») [4, с. 388].

⁸ «Если бы в аду была консерватория, если бы одному из ее даровитых учеников было задано написать программную симфонию на тему “семи египетских язв” <...> вроде симфонии г. Рахманинова, то он бы блестяще выполнил свою задачу и привел в восторг обитателей ада», – так начиналась рецензия Кюи [цит. по: 5, с. 255].

⁵ Записная книжка 1937–1939 гг., лист 2 в авторской пагинации.

⁶ Там же.

Мусоргский – Рахманинов обретает статус первооткрытия путей исторических этапов национального самосознания, что не понимается и не принимается современниками.

Ограничимся самым общим набором критических претензий к опере «Борис Годунов», которые парадоксальным образом воспроизводят негативные клише полувекковой давности, но... по отношению к драматическому шедевру Пушкина, теперь, во времени Мусоргского (в 1874 году) – признанного эталона красоты и совершенства, но «извращенного» и «униженного» музыкальным и словесным текстом композитора (автора либретто оперы). «Вам не стыдно было гадить бессмертные стихи Пушкина своими безграмотными, неумелыми, безвкусными, грубыми, юнкерскими виршами?» – возглашает рецензент (Поздняков) [4, с. 347]. «Пушкин оказался неудобным для г. Мусоргского, ищущего эффектов во что бы то ни стало» (Соловьев) [там же, с. 357]; Мусоргский совершил «безжалостную операцию над стихами Пушкина, совершенно их уничтожил», «изрубил их на мелкие кусочки, перемешанные с кусками собственного изобретения, вырезал из живого тела пушкинской поэзии большие полосы и зияющие раны заклеил пластырями из своей домашней аптеки», – усердствует Ларош [там же, с. 367]. «Стихи Вашего либретто... – уродство из уродств!» [там же, с. 346–347]. «Это вовсе не стихи и даже не проза, а какой-то уродливый набор слов», – подхватывает Страхов [там же, с. 379]. «В целом либретто не выдерживает критики. В нем нет сюжета, нет развития характеров, обусловленного ходом событий, нет цельного драматического интереса. Это ряд сцен... расшитых, разрозненных, ничем органически не связанных» (Кюи) [там же, с. 355].

Но и в 1833 году звучит тот же текст: «Когда вы прочтаете драму Пушкина, у вас останется в памяти множество чего-то хорошего, прекрасного, но несвязного, в отрывках... Нет единства ни в действии, ни в развитии частей, ни в проявлении характеров; нет жизни в подробностях...» (Полевой) [8, с. 260–261]; «...бросаться и туда, и сюда, без всякой связи, право, непростительно... Действие перескакивает из Москвы в Польшу, из Польши в Москву, из кельи в корчму... Есть нечто подобное в драматических произведениях Шекспира, да все-таки посовестнее» [там же, с. 251–252].

Если продолжать критическими отзывами 1874 года, создается впечатление, что речь идет об одном и том же произведении: «Опера <...> вся состоит из отдельных клочков, пестро перемешанных. И как бы случайно брошенных в

один общий сосуд» (Ларош) [4, с. 375]. «Борис Годунов» весь так и расплывается по клочкам» (Страхов) [там же, с. 380]. «Какофония в пяти действиях и семи картинах, которая оскорбляет слух и вкус... Стихи... такие же... безобразные, как и его музыка» (Соловьев) [там же, с. 336]. «Никогда на сцене Мариинского театра не было произведения более антимзыкального» (Ларош) [там же, с. 376]. В заметке № 18 «Петербургской газеты» высказывается всеобщее «двойное» мнение: «опера эффектная, но дисгармония полная – хаос, хаос и хаос!» [там же, с. 343].

Современников Мусоргского шокируют «грубые выражения, вульгарность которых привела бы Пушкина в ужас»; стих Пушкина Мусоргский «заменял стихами лавочника. <...> В своей музыке он обнаруживает то же отсутствие чутья, то же безвкусие...»; отсутствие «художественного инстинкта в соединении с незнанием» дает результатом «музыку дикую и грубую» (Соловьев) [4, с. 336–337]. И приговор Лароша: «Одаренный талантом к речитативу, к характеристике, он очень слабый музыкант» [там же, с. 337].

По сути, споры идут о *типе драмы* (и музыкальной драмы), о ее жанре и ее направлении. На глазах складывающийся новый жанровый канон принимается «в штыхы». Отзывы на пушкинскую трагедию исполнены критики жанровых «странностей» [6, с. 259]. При этом принципиальное несогласие вызывает *исторический сюжет*. Именно он провоцирует «подражательный характер трагедии Пушкина» (Камашев) [там же, с. 272]. «Карамзинское образование в детстве, а потом подчинение Байрону в юности» (Полевой) [там же, с. 257] – «вот два ига» нового драматического детища. Кроме того – Вальтер Скотт, Байрон, Шекспир, Гердер и Гете... Источники же «заимствований» Мусоргского – Даргомыжский последнего периода (Ларош) [там же, с. 327], «рабское следование “Каменному гостю”» (Раппопорт) [там же, с. 341], «Рогнеда», «Юдифь» и даже «Вражья сила» Серова (при этом «народные сцены Мусоргского намного слабее Серова» [там же, с. 389]), Гуно («Рангони... смахивает на Мефистофеля Гуно» [там же, с. 342]), Вагнер, Лист [там же, с. 346] и даже «вьюга из “Жизни за царя” Глинки» [там же, с. 348].

«Вы, берясь композиторствовать, не потрудились вникнуть в смысл русской истории, в характер русского человека...» (Поздняков) [там же, с. 346], – более несостоятельной претензии к Мусоргскому сегодня, казалось бы, трудно вообразить. Но долгие годы даже представителям пушкинско-карамзинского лагеря не удавалось освоить гениальное целое пушкинского творения. «Не драма отнюдь, а кусок истории, разби-

тый на мелкие куски, в разговорах...», – пишет один из них, (Катенин) [8, с. 280]. «Ряд исторических сцен... эпизод истории в лицах! ... новый способ поэтического представления событий, неизвестного нашим дедам» [там же, с. 265]. Почти теми же словами фиксируют факт художественно-эстетического переворота современники Мусоргского, утверждая, что «в качестве исторического композитора <...> г. Мусоргский следовал по ложному пути» (Раппопорт) [4, с. 341].

Сегодняшнему читателю суждения времен создания обоих «Борисов» покажутся, по меньшей мере, забавными. «Пушкин никогда не был литературным гением. <...> Пушкин – лишь первый в России, он – «маленький Дант, Шекспир, Байрон, Гете в тесном кругу русской литературы» [8, с. 272]. Но и в опере Мусоргского «нет размаха широкой кисти», и «величественная картина Пушкина представлена в микроскопическом виде...» [4, с. 341]; Мусоргский – этаким мини-Пушкин, небесталанный, но неотесанный «недоучка». «Музыка его <...> носит отпечаток ученический...» [там же, с. 352]; «недоучившийся композитор» (Фаминцын) [там же, с. 362], – увы, не только заправский «рутинер-писака», но и друзья-кучкисты держатся этого мнения. А у Пушкина – свои зоицы; с их точки зрения, пушкинский «Борис Годунов» – «совершенное ребячество, <...> школьная шалость, достойная исправления» (Олин) [8, с. 253].

Звучит, однако, и следующее: «Необычная форма трагедии Пушкина не есть “искажение искусства”»; «Борис Годунов» Пушкина «будет началом новой классификации» (Шаликов) [там же, с. 276]. «Не Борис Годунов, <...> а царствование Бориса Годунова – эпоха, им наполняемая, – мир, им созданный и с ним разрушившийся, – одним словом историческое бытие Бориса Годунова» (Надоумко) [там же, с. 265]. И Пушкин «не ошибся, взяв темой своей трагедии “один из самых важных периодов русской истории”...; он хотел пробудить в нас эстетическое чувство сознанием исторической жизни нашей» (Камашев) [там же, с. 273].

Здесь мысль пушкинской эпохи поднимается над узостью доступного современникам обзора, призывая увидеть широкие горизонты открытий гения. И тогда речь идет о недостатке национального самосознания, о необходимости его воспитывать: «не чужие уроки, но собственная жизнь, собственные опыты должны научить нас мыслить и судить, – пишет И. Киреевский. – Привычка смотреть на русскую литературу сквозь чужие очки иностранных систем до того ослепила наших критиков, что они <...> даже не

поняли, в чем состоит ее содержание» [8, с. 278–279].

До чего же схожи ситуации! Через сорок лет сестра Глинки Л. И. Шестакова сокрушается по поводу неприятия великого творения Мусоргского современниками: «для них надо что-нибудь слащавое <...>, а русская правдивая вещь для них искажение! И эти господа смеют утверждать, что они русские... у Вас нет нации, для Вас только то хорошо, что иностранное! Это больно видеть, тем более больно, что конца этому не предвидится» [4, с. 334]. «Ничего я не видел глупее и пошлее! – комментирует М. Антокольский «художественный донос» Лароша. – Глупо то, что разбиравший оперу мелочно придирается к мелочам и вовсе не разбирает того, что составляет сущность оперы» [там же, с. 370].

Меж тем, «ни сам язык, ни форма не являются смыслом произведения... Все дело в том, о чем говорит художник» [10, с. 113]. Но, «как это ни парадоксально, музыканты часто бывают далеки от сущности музыки, они видят только ноты – знаки, сущность которых им непонятна»⁹ [там же, с. 306]. Г. В. Свиридов – «композитор рахманиновского “корня”» (по выражению А. И. Кандинского [там же, с. 658]) – пишет эти строки в последних десятилетиях XX века, обобщая горький опыт забвения родовой традиции русского искусства. Отсюда, по мнению Свиридова, «тяжелая, полная борьбы, невзгод и лишений судьба музыки Рахманинова» [там же, с. 278]. «Рахманинов-композитор творил в атмосфере жестокой беспощадной борьбы со всем тем, что составляло сущность его творчества» [там же, с. 286]. Взывая «к духовному самоуглублению, к сочувствию», к состраданию, «видел то, что предстояло пережить его Родине, которую он не только безмерно любил, а был сам частью» ее, «как кусок ее природы или дыхание ее духа» [там же, с. 179].

Действительно, Сергей Васильевич вдоволь натерпелся критических изысков – от взаимоисключающих «ретрограда» и «декадента» до позорного (для русской культуры, не для Рахманинова) «фашиста в поповский рясе»¹⁰. «Судьба Рахманинова-композитора была на редкость трудной, неблагодарной, – акцентирует Г. Свиридов, уточняя глубокие причины неприятия рахманиновской музыки, – дело было «не в стиле, манере или каких-то музыкальных частностях. Неприемлема была сама сущность, весь склад, внутренний мир, основополагающая идея творчества композитора. Именно этой идее и

⁹ Ср. у Мусоргского: «наши музыканты чаще о технике толкуют, чем о целях и задачах исторических...» [7, с. 132].

¹⁰ Подробнее см.: [9, с. 260, 659].

была объявлена борьба, на уничтожение <...> Музыка Рахманинова *стала* в жестокой борьбе, которую она вела сама, и в этом смысле она похожа на музыку Мусоргского» [там же, с. 260; курсив наш. – Н. Б.].

Имена Рахманинова и Мусоргского в записках Свиридова зачастую находятся рядом и именно в тех случаях, когда Свиридову требуется определить *главное* в искусстве. Так, говоря об «отвержении основ рахманиновского творчества» критикой (так же как и творчества Мусоргского), Георгий Васильевич комментирует: «...дух творчества Мусоргского и Рахманинова, его основа, посыл – вот что ненавистно критике». Эта музыка «содержит в себе *иное понятие о жизни, иную нравственную идею, неприемлемую...*» [там же, с. 278]. Прерванный здесь текст Свиридова следует, очевидно, продолжить пушкинским словом «чернь», и даже мусоргско-свиридовским «музыкальная чернь» – с присущим ей поклонением сноровке и техническому ремеслу: «(“здорово сделано!”). Подняться же до самого высокого искусства чернь не может. Дух его непонятен им, часто – чужд» [там же, с. 305].

Ситуация вокруг постановки «Бориса Годунова» жива для Рахманинова. Любивший и знавший Пушкина, он, в отличие от современной Мусоргскому публики, волею своего гения глубоко вникал в музыкальные трагедии Мусоргского, начиная от упомянутого лета 1898 года. «Необъятное явление Мусоргского» [9, с. 476] сопровождает Рахманинова всю жизнь; с «Борисом» и «Хованщиной» Рахманинов встречается неоднократно, постоянно углубляя свои связи с великой музыкой предшественника, что в конце концов сказывается в наследовании определенного типа музыкально-исторической концепции Мусоргского – *экзистенциальной трагедии национального самосознания* [1, с. 251; 3, с. 27], где рубежный феномен Рахманинова на «болевым пороге» русской истории по-мусоргски свидетельствует неизбежность окончательного возрождения России. И речь здесь не только о стилистических совпадениях, приемах и способах высказывания (что подлежит отдельному глубокому освещению), но об утверждении упомянутой Свиридовым главной *нравственной идеи*, где Россия предстает «как народ, одержимый великой и благороднейшей идеей братства и вселенской любви, верности и самопожертвования» [9, с. 369–370].

Это и есть *Русская идея* – пушкинская идея, осенившая русское искусство и, прежде всего, русскую духовную музыку, – «искусство полное, могучее, хранившее народный дух, контактное с природой и ее жизнью, наполненной

изначально Божественного смысла – непостижимого и вечного» [там же, с. 559–560]. Свиридов указывает на его генезис: Древнее Византийство, расцветшее невиданными красками в культурной изоляции – на севере России – и *открытое заново* Мусоргским. «Кроме Римского-Корсакова – ни единого человека, понявшего и почувствовавшего эту ослепительную Гениальность... Лучшее, чего достигла эта школа, – “Всенощная” Рахманинова, – констатирует Свиридов. – Пользование старыми темами киевского и знаменного распевов было большой находкой Рахманинова» [там же, с. 560]. Так через столетие в творениях наследника древнего исторического рода реализуется пушкинское задание – внести «Иоаннов дух любви и свободы» (И. Ильин) в светское национальное самосознание. «Подобное искусство несуетливо, часто – просто <...> здесь нет ничего, поражающего сделанностью. Важна *таинственная значимость* этих звуков, их внутреннее духовное наполнение...» [там же, с. 305; курсив наш. – Н. Б.].

Очевидно, здесь же сокрыта и загадка «провала» Первой симфонии молодого композитора, отнюдь не связанная *только* с неудачным исполнением А. Глазунова. Вероятно, речь должна бы идти о новом, небывалом для уха XIX века стилевом феномене, в котором, по верному замечанию В. Вальковой, перепелись традиции близких Рахманинову стилей XIX века (здесь мы настаиваем на главной национальной «стезе»: Мусоргский – Чайковский – Бородин – Танеев, с необходимым исследованием самовыражения раннего рахманиновского стиля в стихии древнерусского церковного пения) и открытия наступающего века XX с его небывалыми катаклизмами, которые остро предчувствовались юным автором Симфонии. (Очень интересна, в частности, приводимая исследователем параллель Рахманинов – Малер, проявляющая общеевропейские тенденции художественного – подчеркнем, обостренно экзистенциального! – отображения нового облика мира [10, с. 46–48].) Характернейшее мнение английского композитора Р. Симпсона подтверждает сказанное о симфоническом первенце Рахманинова: «это сильное произведение, истоки которого восходят к Чайковскому и Бородину, но со своими убеждениями – самобытное, *замечательно построенное*, и достигающее истинно трагической и героической выразительности. Оно во всем глубоко личное, обладающее большой силой воздействия». И далее: «Как симфоническая композиция, симфония ре-минор превосходит две другие; как художественное целое, *созданное естественно и без напряжения*, она почти не оставляет желать лучшего» [11, с. 129; курсив

наш. – Н. Б.]. Как похоже это суждение на мысли немногих тех, кто во времени Мусоргского и Пушкина сумел подняться над общим уровнем художественного восприятия своей эпохи!

В поры полемики об оперном «Борисе» М. М. Антокольский пишет В. В. Стасову (1874): «Жаль, очень жаль Мусоргского... Отчего у нас так скоро угасают таланты? Я не знаю... Часто натывается художник на тернистую дорогу, вначале двигается, устает, шатается, чахнет и падает. Эх, Русь! Во многих жертвах она еще нуждается...» [4, с. 370]. Ответ находим в Записной книжке Рахманинова:

«Современники так устроены, что великих людей они считают обыкновенными, а пошлых великими»¹¹. И у Пушкина (1835): «Замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов. Мы ленивы и нелюбопытны...» [12, с. 545].

¹¹ Выписка из С. Андреевского, лист 3 в авторской пагинации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бекетова Н. «Из рода рюриковичей»: Пушкин, Рахманинов, Мусоргский // С. Рахманинов: на зламi столiть. Вип. 6. Творчiсть як рушiйна сила культури. Ч. 1. Харкiв: ФОП Носань В.А., 2009. С. 199–244.

2. Бекетова Н. Сергей Рахманинов как духовное явление эпохи // Эпоха Сергея Рахманинова: к 125-летию С. В. Рахманинова: материалы междунар. науч.-практ. конф. Тамбов: ТГТУ, 2003. С. 5–35.

3. Бекетова Н. Творчество Рахманинова в свете традиции русской историософии // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 1 (34). С. 25–31.

4. Орлова А. Труды и дни Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963. 702 с.

5. Брянцева В. С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 645 с.

6. Шагинян М. Воспоминания о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. В 2-х т. Изд. 5. Т. 2. М.: Музыка, 1988. С. 90–158.

7. Мусоргский М. Письма. Изд. 2. М.: Музыка, 1984. 446 с.

8. Винокур Г. Комментарии к «Борису Годуну» А. С. Пушкина. М.: Лабиринт, 1999. 415 с.

9. Свиридов Г. Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. 799 с.

10. Валькова В. Первая симфония С. В. Рахманинова: «точка невозврата» // Валькова В. С. В. Рахманинов и русская музыкальная культура его времени. Сборник статей. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2016. С. 43–56.

11. Simpson R. Rachmaninoff // The Symphony: Elgar to Present Day. Baltimore; Maryland: Penguin Books, 1967. Vol. 2. P. 5.

12. Пушкин А. Сочинения в 3-х т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1964. 567 с.

REFERENCES

1. Beketova N. «Iz roda riurikovichei»: Pushkin, Rakhmaninov, Musorgskii [“From the Rurik clan”: Pushkin, Rachmaninov, Mussorgsky] // S. Rakhmaninov: na zlami stolit' [S. Rakhmaninov: at the breaking point]. Vip. 6. Tvorchist' iak rushiina sila kul'turi [Creativity as the driving force of culture]. Ch. 1. Kharkiv: FOP Nosan' V. A., 2009. PP. 199–244.

2. Beketova N. Sergei Rakhmaninov kak dukhovnoe iavlenie epokhi [Sergey Rachmaninov as a spiritual phenomenon of the era] // Epokha Sergeia Rakhmaninova: k 125-letiiu S. V. Rakhmaninova [Sergei Rachmaninov's era: for the 125th anniversary of S. V. Rachmaninov]: materialy mezhdunar. nauch.-prakt. konf. Tambov: TGTU, 2003. PP. 5–35.

3. Beketova N. Tvorchestvo Rakhmaninova v svete traditsii russkoi istoriosofii [Rachmaninov's

work in the light of the tradition of Russian historiography] // Yuzhno-rossiiskii muzykal'nyi al'manakh [South-Russian Musical Antology]. 2019. № 1 (34). PP. 25–31.

4. Orlova A. Trudy i dni Musorgskogo. Letopis' zhizni i tvorchestva [Mussorgsky's works and days. Chronicles of life and work]. Moscow: Muzgiz, 1963. 702 p.

5. Briantseva V. S. V. Rakhmaninov [S. V. Rachmaninov]. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1976. 645 p.

6. Shaginian M. Vospominaniia o Rakhmaninove [Memoirs on S. V. Rakhmaninov] // Vospominaniia o Rakhmaninove [Memoirs on Rakhmaninov]. V 2-kh t. Izd. 5. T. 2. Moscow: Muzyka, 1988. PP. 90–158.

7. *Musorgskii M. Pis'ma* [Letters]. Izd. 2. Moscow: Muzyka, 1984. 446 p.

8. *Vinokur G. Kommentarii k «Borisu Godunovu» A. S. Pushkina* [Comments on "Boris Godunov" by A. S. Pushkin]. Moscow: Labirint, 1999. 415 p.

9. *Sviridov G. Muzyka kak sud'ba* [Music as fate]. Moscow: Molodaia gvardiia, 2002. 799 p.

10. *Val'kova V. Pervaia simfoniia S. V. Rakhmaninova: «tochka nevozvrata»* [The first symphony of S. V. Rachmaninov: "point of no return"] // Val'ko-

va V. S. V. Rakhmaninov i russkaia muzykal'naiia kul'tura ego vremeni [S. V. Rachmaninov and the Russian musical culture of his time]. Sbornik statei. Tambov: Izd-vo Pershina R. V., 2016. PP. 43–56.

11. *Simpson R. Rachmaninoff // The Symphony: Elgar to Present Day*. Baltimore; Maryland: Penguin Books, 1967. Vol. 2. P. 5.

12. *Pushkin A. Sochineniia v 3-kh t.* [Works in 3 vol.] T. 3. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1964. 567 p.

Бекетова Наталья Викторовна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
sintez49@yandex.ru
ORCID ID 0000-0001-8403-3974

Natalya V. Beketova

PhD (Art), Associate Professor at the Music History Department
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
sintez49@yandex.ru
ORCID ID 0000-0001-8403-3974

