

# Из истории русской музыкальной культуры

Даниил Топилин

## СЕРГЕЙ ИВАНОВИЧ ТАНЕЕВ. НАДРЕЛИГИОЗНЫЙ КОСМИЗМ

---

Строгая ориентированность на Запад и убеждение в необходимости прохождения основных этапов эволюции западноевропейского музыкального мышления отечественной музыкальной культурой во многом объясняет сущность творчества С. И. Танеева как композитора-ученого. Оригинальность мировоззренческой направленности не позволяет всецело сопоставить Танеева с религиозно-философским явлением русского космизма. Проблема проясняется при рассмотрении с общекультурологических и философских позиций: с высокой точки обозрения тектонических валунов общемировой истории. Танеев — единственный среди крупных русских композиторов XIX — рубежа XIX–XX вв. опирался на культурно-цивилизационное первоначало античного времени: музыкальная трилогия «Орестея» (1894) отражает только внешнюю сторону глубокой родственности древнегреческому и древнеримскому периоду западноевропейской культуры. Фундаментальные музыкальные концепции Танеева фактически завершают классический период русской музыки, образуя «массивный свод». Дохристианская эпоха для Танеева выполняла роль универсума, источающего потенциальную энергию созидательного творчества.

Обращение к духовной тематике в кантате «Иоанн Дамаскин» ор. 1 (1884) вовсе не определяет религиозно-конфессиональную направленность композитора: сакральность у Танеева облачается именно в надрелигиозную\* форму художественного выражения. Принцип, намеченный в первом крупном хоровом сочинении, далее только крепнет и принимает окончательный

---

\* Термин введен автором настоящей статьи в связи с определением специфики мировоззрения С. И. Танеева. — *Прим. ред.*

вид в кантате «По прочтении псалма» ор. 36 (1915) — итоговом произведении. Религия Танеева — высшая нравственность и добро. Позиция в целом сопоставима с мировоззрением Л. Н. Толстого, находившегося в известном противоречии с христианством и достигшего понимания добра как, по сути, самостоятельной религии.

Вопрос о религиозности в конфессиональном плане и о ее влиянии на творческий процесс Танеева неоднократно поднимался в научной литературе. Выводы в пользу атеистического мироощущения представлены как концепционная основа классических работ Л. Л. Сабанеева [9], Г. Б. Бернандта [4], Л. З. Корабельниковой [6]. Весьма весомо звучат в данном контексте слова немецкого философа и историка русской духовности В. Шубарта, произнесенные в 1938 году: *«Недостаток религиозности, даже в религиозных системах — отличительный признак современной Европы. Религиозность, даже в материалистических системах — отличительный признак Советской России. У русских религиозно все — даже атеизм»* [16, 148–160]. И именно принципиальный выход за грань православного сознания в поздний период творчества позволяет условно соотнести Танеева с античными философско-математическими идеями толкования понятия «музыка» как древней прарасновы космичности.

На пути к вершинным произведениям Танеев входит в период масштабных исторических перемен России: нарастание общественной напряженности, формирование нелегального общества социалистов-революционеров в начале 1900-х гг. и русско-японская война 1904–1905 гг.; первая русская революция 1905 года и первая государственная дума, изменившие политическую жизнь самодержавной империи; далее — убийство П. А. Столыпина в 1911 году и Первая мировая война, начавшая полосу неотвратимых катастрофических событий. Последние сочинения Танеева воспринимаются как предостережение от наступающего хаоса и напоминание о священном культурном наследии — духовном щите человечества. Фортепианный квинтет g-moll ор. 30 (1911) и кантата «По прочтении псалма» — воплощение универсализма творческих идей Танеева; Квинтет «создавался на протяжении 1910–1911 гг. и наряду с кантатой “По прочтении псалма” относится к самым зрелым и монументальным достижениям Танеева в последний период его творчества» [4, 196].

«Камерная аскеза», в отличие от масштабных симфонических полотен и опер, позволяет добиться особой чистоты отображения подлинной художественности. Танеев находился в числе композиторов, трактовавших камерную музыку как сферу глубоко интровертивную, но с широким историко-культурным охватом: И. Брамс — С. И. Танеев — Н. К. Метнер. Антология произведений для камерного ансамбля, включающая трио, квартеты и квинтеты, приводит к вершинной точке — Фортепианному квинтету g-moll.

Если Девятую симфонию d-moll ор. 125 (1824) Бетховена сравнивают с Пергамским алтарем, ибо драматический накал «сонатно-симфонического цикла» в камне не теряет динамизма, то Квинтет g-moll — «Эрехтейон» свободного античного религиозного мироощущения, отвечающий сущности творческой личности Танеева. Квинтет высится как надбожественный утес: эмоциональ-

ное впечатление от произведения подобно преодолению тысячи ступеней духовной эволюции с достижением абсолютного нравственного предела на вершине классического периода русской музыки. Форма квинтета — статья античной скульптуры, индивидуальная концепция с соблюдением стилевого единства, нерушимости «канона Поликлета» западноевропейских формообразующих принципов. Отчасти именно от Танеева Метнер унаследовал убежденность в неиссякаемости художественного потенциала романтизма. Прослеживается линия взаимодействия Фортепианного квинтета g-moll Танеева и Фортепианного квинтета C-dur (1949) Метнера: композиционная архитектура, поистине архитектурная выверенность и скрупулезная отточка деталей, отвечающие идейно-эстетической направленности, как и единое восприятие историко-культурных событий начала XX века. Однако Метнер выстраивает масштабное панно под эгидой христианства, а Танеев — надреалигиозный храм, озаренный божественным свечением.

Четыре части Квинтета проходят полный круг сценических превращений неназванного героя, следуя античному канону: драматическое — лирическое — эпическое. Трагическое, распространенное на огромное расстояние, истончается и внешне сокрыто, однако проявляется при панорамном взгляде на концепцию произведения в целом. «Камерная аскеза» порождает «камерный гигантизм»: Квинтет по масштабам превосходит даже драматическое полотно Четвертой симфонии c-moll op. 12 Танеева (1898) и воспринимается симфонией для пяти инструментов; в ряде эпизодов прочитываются тембральные соотношения, мышление оркестровыми группами, чередование *tutti* и *solo*. Подобно Двадцать девятой сонате B-dur op. 106 Бетховена, именуемой Г. фон Бюловым «Девятой симфонией» среди сонат, Квинтет Танеева — симфония среди квинтетов.

Ощущается присутствие художественного облика Чайковского, проявляющегося в драматических порывах, отсвете меланхолической интеллигентности, интонационном родстве. Траурное es-moll'ное начало Квинтета (пример 1) отвечает мрачному вступлению Третьей симфонии D-dur (1875), знаменитому *Andante funebre e doloroso ma con moto* из Третьего квартета es-moll (1876), траурному маршу в репризе первой части Фортепианного трио «Памяти великого артиста» a-moll (1882) и вступлению Шестой симфонии h-moll (1893) Чайковского (пример 2), однако представлено в исключительно танеевской эмоциональной ауре: мудрая сдержанность и снижение уровня экспрессивной ламентозности; траурность пронизана интеллектуализмом и вполне бесстрастным принятием случившегося.

Первая часть исполнена возвышенных идеалов позднего романтизма прошлого века: экспонируются основные тематические тезисы Квинтета [6, 159–169]. Грандиозная композиция вырастает из темы вступления, далее обратившейся темой главной партии (пример 3), узнаваемой с ритмическими изменениями и в медленной части. Ритмически родственная главной, но выстроенная словно в зеркальном отражении, мажорная тема побочной партии возвращается в коде финала — прием, характерный для полномасштабных

## Пример 1. С. И. Танеев. Фортепианный квинтет. I часть, тт. 1–3

Adagio mesto  $\text{♩} = 84$

Violine I  
Violine II  
Viola  
Violoncello  
Piano

Adagio mesto  $\text{♩} = 84$

## Пример 2. П. И. Чайковский. Шестая симфония. I часть, вступление, тт. 12–13

## Пример 3. С. И. Танеев. Фортепианный квинтет. I часть, тт. 58–60

Allegro patetico  $\text{♩} = 168$

## Пример 4. С. И. Танеев. Фортепианный квинтет. II часть, тт. 107–112

симфонических произведений. Вторая часть — русское скерцо с крупными мазками брамовских двойных нот и с симфоническими тембровыми ответами в виде элегантных бросков (пример 4), напоминающих о финале Четвертого концерта для фортепиано с оркестром G-dur op. 58 Бетховена (пример 5). Лирика среднего эпизода облачена в плотную фактуру с контрапунктическими приемами: симфоническое сближение контрастных состояний подчеркивает ювелирную статью возвратившейся главной темы скерцо.

Пример 5. Л. ван Бетховен. Четвертый концерт для фортепиано с оркестром. III часть, тт. 29–31

Третья часть содержит нисходящий ход (пример 6), встречающийся в драматических симфониях Чайковского (примеры 7, 8, 9). Мерный спуск пронизывающий композицию вплоть до завершения, имеет важное конструктивное значение и наводит на сопоставление с «Шествием на казнь» из «Фантастической симфонии» (1830) Г. Берлиоза (пример 10), но музыка Танеева лишена мрачного мистицизма и наделена светлой мудростью. Античный этос как нравственно-этическое плато проявляется в сбалансированном соотношении риторических фигур — катабасис и анабасис, мгновенно отсылающих к средневековому периоду становления христианской культуры в Западной Европе, однако Танеев далек от христианской сакрализации.

Пример 6. С. И. Танеев. Фортепианный квинтет. III часть, тт. 1–3

Пример 7. П. И. Чайковский. Четвертая симфония. I часть, тт. 381–384

Пример 8. П. И. Чайковский. Пятая симфония. I часть, тт. 487–490



Пример 9. П. И. Чайковский. Шестая симфония. I часть, тт. 334–338



Пример 10. Г. Берлиоз. «Фантастическая симфония». IV часть «Шествие на казнь», тт. 17–21



Строение темы главной партии финала Квintета (пример 11) напоминает о главной теме первой части Шестой симфонии Чайковского (пример 12), но Танеев совершенно лишен ламентозного тона: наблюдается лишь ритмо-интонационное сходство, только внешний графический контур.

Пример 11. С. И. Танеев. Фортепианный квинтет. IV часть, тт. 1–2



Пример 12. П. И. Чайковский. Шестая симфония. I часть, тт. 19–21



Стремительность финала наделяется патетико-драматическим пафосом с эпическими и героическими элементами. Рельефно прочерчивается грань,

отделяющая коду финала — острое ритмическое подчеркивание и приготовление к переходу в абсолютный нравственный предел.

Подступ к коде (пример 13) вновь указывает на Чайковского: перед завершающим вступлением лирической побочной темы с пульсирующим тоническим басом в финале Большой сонаты G-dur (1878) огромный виртуозный пассаж выполняет сходную композиционную функцию перед кодой (пример 14).

Пример 13. С. И. Танеев. Фортепианный квинтет. IV часть, тт. 304–312

The musical score for Example 13 consists of two systems of piano and bass staves. The first system shows a piano introduction with dynamic markings *mf*, *sf*, and *cresc.*. The second system continues the piece, ending with a section marked *ff*. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Пример 14. П. И. Чайковский. Большая соната. IV часть, тт. 413–424

The musical score for Example 14 consists of three systems of piano and bass staves. The first system shows a piano introduction with dynamic markings *sf* and *cresc.*. The second system continues the piece, ending with a section marked *ff*. The key signature is one sharp (F-sharp), and the time signature is 3/4.

Кода финала — эстетико-художественный венец Квинтета; русский эквивалент абсолютного платонического бытия, т.е. фактически художественное воплощение гносеологического абсолютизма Платона, подобно первой части Тридцатой сонаты E-dur op. 109 и второй части Тридцать второй сонаты c-moll op. 111 Бетховена. Ликование парадоксально сочетается с эмоциональным аскетизмом и подконтрольностью чувствований, приводящих к мыслям о культурно-цивилизационном первоначале и об античном генезисе понятия «музыка», ее значении в жизни человека, тождественному мудрости, добродетели, благородству, гармонии. Лирика коды Квинтета отображает высокие потребности души человека, созерцавшей в абсолютном платоническом бытии абсолютные сущности добра и красоты.

Возрождение побочной темы первой части в триумфальной тональности Es-dur дополняется «капителями» главной темы финала. Прежняя драматичность истончается и словно застывает как античная скульптура, образуя величественный «музыкальный антаблемент». Подтверждается мысль о «динамизме в камне»: строгость в эмоциональности и возвышенный тон свободного античного религиозно-философского мироощущения воссоединяют лирическое и драматическое. Надрелигиозный элизим поэтического будто наполнен мерцаниями абсолютных платонических сущностей в божественном присутствии — эпизоды As-dur, H-dur. Привлекает внимание развернутый общий тональный план коды: Es-dur — G-dur — As-dur — G-dur — H-dur — G-dur. Медиантовые соотношения Es–H–G напоминают о бетховенских произведениях: Пятый концерт для фортепиано с оркестром (Es-dur, op. 73), так называемый «Император», Девятая симфония, поздние квартеты.

Концепционно-драматургическое движение g-moll — G-dur от первой части к финалу вершится монументальным куполом: полифонические приемы в сочетании с интенсивным энгармоническим модулированием в мажорные тональности, расположенные по малым терциям, рожают впечатление величия и изысканности «Эрехтейона». Проведения ниспадающего мотива (пример 15) в контрапункте с интонацией темы главной партии подобны храмовым колоннам. Тональный план перед последним вступлением основной темы коды поражает разнообразием и великолепием: G-dur — H-dur — B-dur — Des-dur — E-dur — G-dur. Возврат к побочной теме первой части в тональности G-dur воспринимается эпическим гигантизмом. Кульминация достигается вселенским перезвоном: С. И. Танеев только на закате творчества восходит к сонму русских композиторов, отличимых стремлением к воплощению колокольных аллюзий — М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, С. В. Рахманинов.

Пример 15. С. И. Танеев. Фортепианный квинтет. IV часть, тт. 418–419





«По прочтении псалма» — величественное полотно надрелигиозной нравственности с парадоксальным сочетанием западных музыкально-эстетических идеалов и стихотворного текста поэта-славянофила А. С. Хомякова; *«стихотворение, выбранное Танеевым для кантаты, содержит обобщенную философскую мысль: смысл существования человека — не пассивное преклонение перед высшими силами, не воскурение фимиама божеству; единственный “дар бесценный” — утверждение нравственного идеала в жизни, в человеческой деятельности»* [6, 226].

Трактовка жанра «По прочтении псалма» как философской кантаты — масштабного историко-культурного обобщения в западноевропейском облике на русский текст — сопоставима с поэмой «Колокола» С. В. Рахманинова, посвященной бытию русского человека, но на текст Э. По в переводе К. Д. Бальмонта; *«здесь, наряду с кантатой Танеева, должна быть названа вокально-симфоническая поэма “Колокола” Рахманинова (1913) — размышление о смысле человеческой жизни, окрашенное в трагические, безысходные тона»* [6, 223–224]. Присутствует и отдаленный отсвет вселенско-христианской оратории «Мессия» (1742) Г. Генделя [5, 333], ибо проантический этический охват отвечает высоконравственному христианскому послы, но Танеев освещает иной путь к общечеловеческим гуманистическим высям: в кантате предложена альтернатива — надрелигиозное нравственное благоединение человечества, наделенное чистотой праоснов античных миротолкований.

Западная очерченность мироздания, выраженная сбалансированным сопряжением сложнейших полифонических приемов с формообразующими принципами гармонии, в этико-художественном плане наделена специфическими русскими национальными мировоззренческими чертами — беспредельность, продиктованная бескрайностью русского мира, и, как следствие, устремление в далекий надземный космический простор, космическую бесконечность и малый интерес к «оформлению» необъятной русской территории: *«У русского народа была огромная сила стихии и сравнительная слабость формы. Русский народ не был народом культуры по преимуществу, как народы Западной Европы, он был более народом откровений и вдохновений, он не знал меры и легко впадал в крайности. У народов Западной Европы все гораздо более детерминировано и оформлено, все разделено на категории и конечно»* [2, 6]. Феномен Танеева заключен именно в синтезе западной очерченности и русской беспредельности. И здесь главные истоки философского послы кантаты.

Духовно-воинственное отрицание бранных материалистических проявлений, облаченное в острый мелодизм среди плотной полифонической структуры, к концу кантаты постепенно сглаживается, выправляется, благогармонизируется. Экспрессивность и беспокойство перерастают в лирику мраморных колонн с фанфарно-гимническим воззванием к вселенскому милосердию, отмеченным неповторимой славянской чувственностью [1]. Окончание воспринимается как назидание, завещание и прощание перед надвигающимся всеобъемлющим историко-культурным коллапсом.

Русский космизм в музыкальной культуре получает оригинальное воплощение. Космичность Танеева не близка славянскому космосу, полномасштабно развившегося в творчестве Н. А. Римского-Корсакова [12]; совершенно противоположна скрябинскому и футуристическому космизмам [15, 82–84], ибо принципиально не содержит остро-личностного компонента; разумеется, противоречит и православному, т.к. социальная и религиозная принадлежность для Танеева не играют принципиальной роли для раскрытия подлинно духовных помыслов. Обозначение танеевского космизма звучит парадоксально — надрелигиозный космизм.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С. С.* Византия и Русь: два типа духовности // *Новый мир*. — 1988. — № 7. — С. 210–221. — № 9. — С. 227–240.
2. *Бердяев Н. А.* Русская идея. — СПб: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. — 320 с.
3. *Бердяев Н. А.* Судьба России. — СПб.: Азбука-Аттикус, 2016. — 416 с.
4. *Бернандт Г. Б. С. И. Танеев: Монография.* — Москва: Музыка, 1983. — 288 с.
5. *Кириллина Л. В.* Гендель. — Москва: Молодая гвардия, 2017. — 479 с.
6. *Корабельникова Л. З.* Творчество С. И. Танеева: Историко-стилистическое исследование. — Москва: Музыка, 1986. — 296 с.
7. *Корабельникова Л. З. С. И. Танеев. История русской музыки: в 10-ти томах.* — Москва: Музыка, 1994. — 9 Т. — С. 148–214.
8. *Корабельникова Л. З.* Музыка в художественной культуре Серебряного века. История русской музыки: в 10-ти томах. Т. 10 Б. — Москва: Музыка, 2004. — 10 Б Т. — С. 5–37.
9. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Танееве. — Москва: Классика–XXI, 2003. — 196 с.
10. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о России. — Москва: Классика–XXI, 2004. — 268 с.
11. *Сабанеев Л. Л.* История русской музыки. Музыка после Октября. Еврейская национальная школа в музыке. — Москва: Канон + РООИ «Реабилитация», 2020. — 296 с.
12. *Скрынникова О. А.* Славянский космос в операх Н. А. Римского-Корсакова. — Воронеж: Воронежский государственный институт искусств, 2016. — 160 с.
13. *Соловьев В. С.* Русская идея. Сочинения в 2-х томах. Т. 2. — Москва: Правда, 1989. — С. 219–246.
14. *Топилин Д. И.* «Русская идея» в музыкальной культуре рубежа XIX–XX веков // *Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных*. — 2017. — № 4 (23). — С. 61–69.
15. *Топилин Д. И.* Русский космизм в музыкальной культуре рубежа XIX–XX вв.: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2019. — 172 с.
16. *Шубарт В.* Европа и душа Востока. — Москва. — 2016. — Т 8. — 368 с.

## REFERENCES

1. *Averintsev S. S.* (1988). Vizantiya i Rus': dva tipa dukhovnosti [Byzantium and Russia: two types of spirituality]. *Novyy mir* [New world]. — 1988. — № 7. — P. 210–221. — 1988. — № 9. — P. 227–240.
2. *Berdyayev N. A.* Russkaya ideya [Russian idea]. — St. Petersburg: Izdatel'skiy Dom «Azбуka-klassika», 2008. — 320 p.
3. *Berdjaev N. A.* Sud'ba Rossii [The fate of Russia]. — St. Petersburg: Azбуka-Attikus, 2016. — 416 p.
4. *Bernandt G. B. S. I.* Taneev: Monografiya [S. Taneyev: Monograph]. — Moscow: Muzyka, 1983. — 288 p.
5. *Kirillina L. V.* Gendel' [Handel]. — Moscow: Molodaya gvardiya, 2017. — 479 p.
6. *Korabel'nikova L. Z.* Tvorchestvo S. I. Taneeva: Istoriko-stilisticheskoe issledovanie [Creativity of S. Taneyev: Historical and stylistic research]. — Moscow: Muzyka, 1986. — 296 p.

7. *Korabel'nikova L. Z. S. I. Taneev* [S. Taneyev] Istorija ruskoj muzyki: v 10-ti tomah [History of Russian music: in 10 volumes]. Vol. 9. — Moscow: Muzyka, 1994. — P. 148–214.
8. *Korabel'nikova L. Z.* Muzyka v hudozhestvennoj kul'ture Serebrjanogo veka [Music in the artistic culture of the Silver Age]. Istorija ruskoj muzyki: v 10-ti tomah [History of Russian music: in 10 volumes]. Vol. 10 B. — Moscow: Muzyka, 2004. — P. 5–37.
9. *Sabaneev L. L.* Vospominanija o Taneee [Memories of Taneyev]. — Moscow: Klassika–XXI, 2003. — 196 p.
10. *Sabaneev L. L.* Vospominanija o Rossii [Memories of Russia]. — Moscow: Klassika–XXI, 2004. — 268 p.
11. *Sabaneev L. L.* Istorija ruskoj muzyki. Muzyka posle Oktjabrja. Evrejskaja nacional'naja shkola v muzyke [History of Russian music. Music after October. Jewish National School of Music]. — Moscow: Kanon + ROOI «Reabilitacija», 2020. — 296 p.
12. *Skrynnikova O. A.* Slavjanskij kosmos v operah N. A. Rimskogo-Korsakova [Slavic space in the operas of N. Rimsky-Korsakov]. — Voronezh: Voronezhskij gosudarstvennyj institut iskusstv, 2016. — 160 p.
13. *Solov'ev V. S.* Russkaya ideya [Russian idea]. Sochineniya v 2-kh tomakh [Works in 2 volumes]. Vol. 2. — Moscow: Pravda, 1989. — P. 219–246.
14. *Topilin D. I.* «Russkaya ideya» v muzykal'noj kul'ture rubezha XIX–XX vekov [«Russian idea» in the musical culture of the turn of the XIX–XX centuries]. Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinykh [Scientific notes of the Gnesins Russian Academy of Music]. — 2017. — № 4 (23). — P. 61–69.
15. *Topilin D. I.* Russkij kosmizm v muzykal'noj kul'ture rubezha XIX–XX vv.: special'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo»: dissertacija na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Russian cosmism in musical culture of the turn of the XIX–XX centuries: specialty 17.00.02 «Musical art»: dissertation for the degree of Candidate of Art History]. — Moscow, 2019. — 172 p.
16. *Shubart V.* Evropa i dusha Vostoka [Europe and the Soul of the East]. — Moscow: T 8, 2016. — 368 p.