

УДК 78.01+786.2

Г. Дубровская

**«БОЖЕСТВЕННЫЕ ТАЙНЫ НЕ ДУМАЙ РАЗГАДАТЬ...».
К ВОПРОСУ О ТЕМЕ «ВОЗВРАЩЕНИЯ» В ПРЕЛЮДИИ
С. В. РАХМАНИНОВА СИ МИНОР ОР. 32 № 10**

В статье автор исследует проблему провиденциальности творческого процесса в исторической ретроспективе. Трансформация жанра Прелюдии продемонстрирована на примере Прелюдии ор. 32 № 21 си минор С. В. Рахманинова. В процессе анализа Прелюдии выявлены ее «балладные» истоки, связанные с темой «возвращения», а также образная общность с кантатой Э. Грига «Возвращение на родину». Подобная тема и явилась провиденциальной для С. Рахманинова, как бы предугадавшего собственную Судьбу и отразившего в произведении «русского» периода ностальгию, которой будет пронизано его зарубежное творчество.

***Ключевые слова:** промыслительность, пророчество, духовное зрение, тема «возвращения» в творчестве С. Рахманинова, баллада.*

Божественная миссия на Земле определена каждому человеку. Избранным Бог открывает Свои Тайны (как, например, Ветхозаветному Моисею или Евангелисту Иоанну Богослову). Нередко эти люди ведут к Свету других ценой собственных страданий и искуплений, становясь пассионариями. На личный духовный подвиг наставлял преподобный Серафим Саровский: «Спаси себя, и вокруг тебя спасутся тысячи». Но и рукой творчески одаренных людей, гениев науки и искусства водит Бог. Не зря многие из них признаются, что художественные, музыкальные, литературные образы нередко неожиданно «являются», «нисходят», «оживают». Не об этом ли писал А. С. Пушкин в стихотворениях «Муза»: «Тростник был оживлен божественным дыханьем», или «Пророк»:

*И шестикрылый Серафим
На перепутье мне явился.
Перстами легкими как сон
Моих ушей коснулся он...
«Восстань пророк, и виждь, и внемли,
исполнись волею моей...»,*

или С. Рахманинов о Прелюдии ор. 3 № 2 cis-moll: «В один прекрасный день Прелюдия просто пришла сама собой и я ее записал» [10, с. 94].

Роль этой прелюдии можно считать судьбоносной не только в творчестве, но и в жизни Сергея Васильевича: созданная по иронии судьбы в отеле «Америка» (а, по словам О. Риземана, интервьюера С. Рахманинова, «в сочетании этих двух слов — Рахманинов и Америка — кроется пророчество, которому суждено будет сбыться») [9, с. 70], триумфально прошествовав по Европе, Прелюдия принесла автору такую известность, что его самого стали именовать *Mister Sharp Minor* (Мистер До-диез минор). Родившись как самостоятельная пьеса, она положила начало циклу Прелюдий во всех 24 тональностях; а ее заключительные аккорды (их О. Риземан назвал «Песню судьбы») [9, с. 179] предвосхитили колокола Вступления ко Второму фортепианному концерту — символу творчества Рахманинова, под колокольный звон которых в марте 1943 г. по Всесоюзному радио объявили трагическую весть о его кончине...

Пути Господни неисповедимы и непостижимы человеческим умом, они могут открыться в минуты вдохновения поэту, композитору (вспомним поэтические строки романса Н. Римского-Корсакова «Октавы»: «Гармонии стиха Божественные тайны не думай разгадать по книгам мудрецов» ...«прислушайся душой дубравы говору... почувствуй и пойми их звук необычайный»). Иной раз творцы произведений искусства предугадывают грядущие события, иной — их как бы локализуют. Не случайно ли в 1893-м (году Всемирной масонской революции) П. Чайковский пишет последнюю Шестую Патетическую симфонию (с интонациями православной Панихиды), а юный С. Рахманинов — хоровой запричастный концерт «В молитвах неуспяющую Богородицу», и тема Фатума, Судьбы, *Dies irae* (Дня гнева и Страшного Суда) получила такое развитие в их творчестве.

В частности, у С. Рахманинова тема *Dies irae* узнается в Первой и последней симфониях, в «Острове мертвых», в Рапсодии на тему Паганини, в Вариациях на тему Корелли, в «Симфонических танцах». Откровениями полны его романсы, по литературным текстам которых можно догадываться о чувствах и мыслях Музыканта-Человека. Например, в романсе «Судьба» недвусмысленна музыкальная цитата — тема Пятой симфонии Л. Бетховена. Слово Судьба так волновало С. Рахманинова на протяжении всей жизни, что за четыре месяца до смерти он признался: «Да... одно слово, но какое!» Но, несмотря на покорность ей, по выражению О. Риземана, «он почтительно склоняется перед таинственным могуществом, с которым неизвестные благодатные силы ведут его через жизнь, — может

быть потому, что только их он считал источником своего вдохновения» [9, с. 179].

Тринадцать прелюдий ор. 32, наряду с «Этюдами-картинами» ор. 33 и Литургией Св. Иоанна Златоуста, создавались в России, в родной и любимой Ивановке летом 1910 г. под влиянием «внемузыкальных впечатлений». Тогда композитор не мог и представить, что через 7 лет Октябрьский переворот вынудит его покинуть Родину, но-стальгия по которой будет сопровождать его всю оставшуюся жизнь...

Исследователь творчества С. Рахманинова И. Ханнанов рассматривает трагедию Русского Музыканта с точки зрения отличий русской ментальности от западноевропейской. В частности, в западном сознании самое тяжкое преступление, за которое следует наивысшая мера наказания, включая смертную казнь — убийство одним человеком другого. На Руси же с древнейших времен такими же тяжкими, как и преступления против жизни человека, считались преступления против Родины. «И во время последней трагической революции Запад требовал от россиян отречься от своей Родины. Обоснование было серьезным и обстоятельным: страна до революции находилась в состоянии изоляции и управлялась тоталитарным правительством... ожидали, что вместе с трагической историей россияне отрекутся от самой страны. Этого не произошло к большому разочарованию западной стратегии» [13, с. 269]. Поэтому то, что «творится на Родине у русского поэта или композитора, невозможно представить как второстепенное по отношению к тому, что делается в его личной жизни» [13, с. 270]. И далее он делает важный вывод, что «судьбоносной реакцией Рахманинова на самое тяжкое преступление против себя, на 1917 год, стали Этюды-картины ор. 39. Акт прощения, просьба о прощении и поиск прощения слышатся именно в этом небольшом фортепианном цикле. Рахманинов не «описал» в репрезентативном смысле «свой опыт революции», а откликнулся на явные и непосредственные знаки его приближения. Он своими Этюдами-картинами как бы предупредил и сам пережил революцию» [13, с. 271].

И в этом же контексте мы предлагаем рассматривать Прелюдии ор. 32, в том числе, Прелюдию си минор. В ней Рахманинов пророчески предугадал свою дальнейшую судьбу, свое прощание с Родиной и тоску по ней.

Гениальный пианист, первый исполнитель своих сочинений, С. Рахманинов, продолжая традиции великих предшественников Ф. Шопена и Ф. Листа, обогатил жанры Прелюдии и Этюда, эволю-

ционировавшие в процессе стилевой «кристаллизации». Так, Прелюдия (от лат. *prae* — перед и *ludus* — игра) из «небольшой пьесы, создающей фон для последующей музыки», а Этюд (франц. — *etude* — изучение) [2, с. 274] из инструктивного упражнения превратились в высокохудожественные самостоятельные пьесы (аналогично вокальный экзерсис — в романс «Вокализ»). По словам Рахманинова, «Прелюдия... это форма абсолютной музыки, предназначенной для исполнения перед более значительной музыкальной пьесой, или выполняющей функцию введения в какое-либо действие, что и отражено в ее названии... Абсолютная музыка может навести на мысль или вызвать у слушателя настроение, но ее первичная функция — доставлять интеллектуальное удовольствие красотой и разнообразием своей формы... функция прелюдии не в изображении настроения, а в подготовке его. Но поскольку музыкальной пьесе дано название, надо чтобы произведение до некоторой степени оправдывало его значение». Сочиняя легче «под влиянием внемузыкальных впечатлений... особенно, если иметь в виду небольшие фортепианные пьесы», он не «расшифровывал» свою музыку: «Иногда я пытаюсь выразить в звуках определенную идею или какую-то историю, не указывая источник моего вдохновения. Но все это не значит, что я пишу программную музыку» [10, с. 147].

Новый жанр, созданный С. Рахманиновым, — «Этюд-картина» родился на стыке смежных видов искусства: музыки и живописи со своей «фабульной, сюжетной стилистикой» (выражение Е. Назайкинского). Озаглавливая Этюды, он дал некоторые подсказки (вроде сказки о «Красной Шапочке» в Этюде-картине ля минор). Небезызвестно, что симфоническую поэму «Остров мертвых» Рахманинов написал под впечатлением картины швейцарского художника-символиста А. Беклина. Но оказывается, и другие его полотна — прообразы некоторых Прелюдий Рахманинова: картина «Утро» — *Ges-dur*'ной, а «Die Heimkehr» («Возвращение на родину», 1887), по словам композитора, навеянная «историей... которую можно выразить одним словом — возвращение» [5, с. 218] — *h-moll*'ной.

Отметим, что в 1872 г. с тем же названием «Возвращение на родину» была написана кантата ор. 31 Э. Грига на стихотворение Б. Бьернсона (к реставрации древнейшего памятника Норвегии — Тронхеймского замка, основанного, по преданию, в X веке королем Улафом Трюгвасоном), повествующего о возвращении на родину после долгих скитаний молодого короля. Потрясенный красотой родной се-

верной природы: горами, скалами, водопадами, морем, он клянется основать здесь великий храм — оплот христианства, символ мощи и величия Норвегии. Ему вторит дружина.

Возможно, А. Беклин знал о стихотворении Б. Бьернсона и кантате Э. Грига. Вдохновленный ими, спустя 15 лет написал свою картину. На рубеже XIX–XX столетия стилизация под Средневековье относит картину А. Беклина к излюбленному романтиками, жанру баллады. А характерным «для исторической баллады зачином, — по Е. Назайкинскому, — являются формулы, с самого начала отсылающие слушателей к далекому прошлому, в котором выхвачено какое-то определенное-неопределенное время — как-то раз, однажды, некогда, когда-то и т. п. [6, с. 201]. Подобные зачины встречаются в сказках: «В некотором царстве, в некотором государстве», «жили-были» и т. п.

Первоначально европейская баллада была эпической песней, сопровождавшейся танцем; строфы текста чередовались с хоровым пением и танцевальным движением. В дальнейшем, как народно-эпический жанр, баллада попадает в романтическую поэзию, а затем и в музыку. Стихотворный и музыкальный ритм баллады обычно — четырехстопный амфибрахий. Профессиональные композиторы, например, западноевропейские романтики Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс, Ф. Шопен, Э. Григ писали музыкальные баллады на «известные литературные тексты» [6, с. 203], используя характерную для баллады троекратность в развитии сюжета. Русские поэты также обращались к жанру баллады, в частности, В. А. Жуковский «Три песни» («Споет ли мне песню веселую скальд?»), А. С. Пушкин «Песнь о вещем Олеге» («Как ныне сбирается вещий Олег»).

В начале XX века, по наблюдению Е. Ручьевской, «возможность перевода стихотворного ритма в музыкальный... интересовала представителей обоих искусств — музыки и литературы». Так, С. Танеев говорил, что «в основе былин лежит известная музыкальная закономерность... любой слог может быть то растянут (половина), то ускорен (четверть, восьмая)... если в былинке записывать нотными знаками строку за строкой, обнаружится связь между ритмом и логическим ударением», а А. Белый «распространил способ фиксации музыкального ритма фольклора на письменную стихотворную речь» [11, т. 2, с. 52, 53].

В музыкальной балладе литературному размеру соответствует определенный ритм: обычно затактовый, на 6/8 или 12/8 с использованием пунктира. Эту особенность гениально воплотил П. И. Чайковский, например, в теме интродукции к «Пиковой даме». Ей близка и ритмиче-

ски, и интонационно главная тема Пятой симфонии (разница в размере: не 12/8, а 6/8 и в некоторых изгибах мелодии). В балладе Томского, несмотря на размер 4/4, «балладность» ощутима и в затактовости мелодии, и в тех же повествовательных интонациях, только ровными восьмыми без пунктира, и даже в общей тональности ми минор.

Характерные черты баллады, в частности, использованные П. Чайковским, С. Рахманинов положил в основу ритмики Прелюдии си минор. Можно отметить и сходство с Э. Григом (излюбленный гармонический мажор), особенно в репризе. Поэтому возможно, Прелюдия С. Рахманинова вдохновлена как картиной А. Беклина «Возвращение на родину», так и одноименной кантатой Э. Грига. Заинтересованность таким сюжетом — словно предчувствие Рахманиновым своей дальнейшей судьбы и ностальгии по Родине. Нечто родственное находим у Б. Пастернака: «...головокружительное приближение... к дому, который цел и есть еще на свете, и где дорог каждый камушек. Вот что было жизнью, вот что было переживанием, вот что имело в виду искусство — приезд к родным, возвращение к себе, возобновление существования» [8, с. 168].

Мрачные настроения, характерные для многих произведений Рахманинова 10-х годов XX века, нашли отражение в Прелюдии, простая трехчастная форма которой (большая средняя часть и развитые связующие разделы, особенно при переходе к репризе) использована композитором для создания острого контраста, усиливающего общий трагизм произведения.

Размер — 4/4, как в балладе Томского. Начинается Прелюдия из-за такта плагальным оборотом — S-T. Пунктирный триольный ритм темы верхнего и среднего голоса (восьмая с точкой — шестнадцатая — восьмая) придает ей «царственный» оттенок (вспомним сюжет картины А. Беклина «Возвращение на родину»). Ощущение «балладности» усиливает «повествовательный» характер мелодии, неуклонно сползающей в более низкие, «темные» регистры, с подчеркиванием минорного лада и приглушенной звучностью:



Главная тема возникает из повторений лаконичного секундного мотива, сопровождаемая мерными ударами колокола (русский, православный характер которого подчеркнут плагальными гармониями t-s-VI-t).

Настроение средней части Прелюдии — гневное, протестующее. Перерабатывая секундные интонации первой темы, С. Рахманинов создает новую, как бы с усилием продвигающуюся вверх мелодию с полнозвучной, массивной фактурой. Глубокие и мощные басы подобны гулким ударам русских колоколов. «Рокочущие» аккорды, заполняющие звуковое пространство, за счет своей ритмической структуры (2 триоли, первая из которых — без сильной доли) усиливают ощущение напора, какой-то давящей силы, а октавно-аккордовое изложение темы, с укрупненным по сравнению с крайними частями ритмическим рисунком, подчеркивает суровый и мужественный характер музыкального образа. Вместе с тем, ощущается возвратность, выраженная и в репетиционности темы среднего раздела, и в мерных, возвращающихся ударах колокола.

162 **Tempo I**

По Е. Назайкинскому, в русской практике, в отличие от западных колоколов, «не мелодии являются идеалом... а одиночные удары и чередование низких и высоких колоколов», а «в преподносимых жанрах русской музыки наиболее яркими возможностями создания эффекта колокольности обладает фортепиано» [6, с. 195].

Мгновенный эмоциональный «взрыв» в фигурациях-пассажах небольшой каденции — и вновь возвращается печальная первая тема, причем в точности, повторяется только 3 такта первого пред-

ложения, несколько отклонений в до мажор и ми минор приводят к небольшой связке, заимствованной из 1-й части Прелюдии (10-й такт, в партии левой руки), но в заключительной части она «плотнее»: мелодия звучит в обеих руках. Если в 1-й части это мотивное зерно «прорастает» в большую среднюю часть, то в заключении оно «сворачивается», приводя к сопоставлениям си мажорного и си минорного трезвучий и хроматическим ходам малых терций. Этой тональной неопределенностью-незавершенностью композитор ставит вопрос, ответить на который должны исполнители последующих поколений.

Работая над Прелюдиями, необходимо учесть, что первоначально и ор. 23, и ор. 32 не задумывались как цикл (они сочинялись с разрывом в 8, а учитывая ор. 3 — в 18 лет), «драматургия» цикла выстроилась позднее: во всех 24 тональностях, наследуя традиции И. С. Баха и Ф. Шопена; в сопоставлении тональностей (в паре прелюдий после минорной почти всегда стоит мажорная, завершающая оба опуса); в группировании жанров и образов; в конкретных повторяющихся музыкальных средствах выразительности (особенно в ор. 32); в смысловой арке от первой к последней Прелюдии: «перевоплощение» *cis* первой в *Des* последней Прелюдии с символической инверсией мотивов — нисходящая квинта-восходящая кварта *cis-Des* (возможно, и в этом заключена идея возвращения); и в мажорных заключительных «колокольных» аккордах (что опровергает приписываемую Рахманинову «подавляющую минорность» его произведений). Можно отметить еще один объединяющий прием: включение почти во все минорные Прелюдии (и некоторые мажорные) поступенного движения (чаще октавами или аккордами), напоминающего шаги (назовем их «поступью Судьбы»).

Безусловно, С. Рахманинову, здравомыслящему современному человеку, на фоне потрясений XX века трудно было воздержаться от всеобщих разрушительных и апокалиптических настроений. Но как Человек и Музыкант, верный своим эстетическим принципам, он противостоял им: «Музыка композитора должна выражать дух страны, в которой он родился, его любовь, его веру и мысли, возникшие под впечатлением книг, картин, которые он любит. Она должна стать обобщением всего жизненного опыта композитора... Время может изменить музыкальную технику, но оно никогда не изменит миссию музыки... Время выносит приговор, делает выбор между вечным и искусственным и неизбежно сохраняет добро, истину и красоту» [10,

с. 145]. Эти слова особенно важны в наши дни, как призыв к сохранению культуры вообще и музыки в частности.

Гениальный самобытный художник, С. Рахманинов твердо стоял на национальной русской почве, опираясь на исконные традиции мировой и русской музыкальной культуры, ибо «неизбежно каждый крупный творец — всегда вырастает «на плечах» какой-то традиции, всегда подвержен влиянию своего времени, но, будучи субъективно крупной творческой личностью, создает уникальные новые ценности» [11, с. 72].

Приступая к воспроизведению рахманиновского цикла, исполнитель должен ясно представить последовательность разнохарактерных пьес, прислушиваясь к пожеланиям самого С. Рахманинова: «успех и жизненность интерпретации в большой степени зависят от силы и живости воображения исполнителя», но «композитор обладает большим даром, ибо он должен прежде, чем творить, — воображать... с такой силой, чтобы в его сознании возникла отчетливая картина будущего произведения...» [9, с. 129].

Рахманиновская идея — это жизнь и смерть, красота и любовь, национальное (но не националистическое) начало, и поэтому более показателен «русский период» его творчества, когда и написан цикл Прелюдий. Для него основа музыки — мелодия, возвышающаяся своей красотой над «пепелищами» XX столетия: «Я сам никогда не взялся бы писать в современном стиле, который полностью расходился бы с законами тональности или гармонии. Никогда бы не научился бы и любить такую музыку» [10, с. 145].

Воспевая божественное как спасение, как нравственный закон, «последний романтик» С. Рахманинов «вочеловечивает» эту тему в истинно православных традициях, объединяя земное с Небесным, соединяя народный мелос и русскую духовную музыку, обогащая своими ладовыми и метроритмическими находками русскую национальную стилистику. Ведь, по Е. Назайкинскому, — «композитор, создающий произведение, работающий над своим стилем, смотрит на всю другую музыку как на стилевую среду» [6, с. 44], которая подразумевает определенный географический ареал, историческую эпоху, опору на традиции предшественников при сохранении индивидуального и создании нового. Это и есть тесное взаимодействие стилей «авторского», «исторического» и «национального» (определение Е. Назайкинского), что подразумевал С. Рахманинов, говоря: «Моя Родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды.

Моя музыка — это плод моего характера и потому это русская музыка» [9, с. 50].

А по о. П. Флоренскому, «весь стиль произведений эпохи» определяется «не индивидуальным произволом, даже не внутренним разумением и чутьем отдельного художника, а разумом истории, собирательным разумом народов и времен» [12, с. 105]. И можно с уверенностью сказать, что С. Рахманинов как композитор и исполнитель был одним из пассионариев, ретранслятором Божественной воли, которому были открыты тайны Музыки. И своей Музыкой во всех сферах своей творческой деятельности он и отражал реальные события и мир, его окружавший, и заглядывая далеко вперед, предугадывал, предупреждал, предостерегал, протягивая свои гениальные руки к потомкам и последователям своего искусства, своей Родины и своей Веры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово : 2 : Интонация ; 3 : Композиция / В. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1978. — 368 с.
2. Должанский А. Краткий музыкальный словарь / А. Должанский. — Л. : Музыка, 1964. — 524 с.
3. Корыхалова Н. За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе / Н. Корыхалова. — СПб. : Композитор — Санкт-Петербург, 2006. — 552 с.
4. Медушевский В. Творчество Рахманинова: подвиг несения традиции / В. Медушевский // С. Рахманинов: На переломе столетий. — Харьков, 2005. — Вып. 2. — С. 15–21.
5. Моисеевич Б. Памяти Рахманинова / Б. Моисеевич // Музыкальная академия. — М., 1993. — № 2. — С. 217–218
6. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студентов высших учебных заведений / Е. Назайкинский. — М. : Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
7. Никитин Б. Сергей Рахманинов. Две жизни / Б. Никитин. — М. : Изд. дом «Классика—XXI», 2009. — 208 с.
8. Пастернак Б. Доктор Живаго : роман / Б. Пастернак. — М. : Советский писатель, 1989. — 736 с.
9. Рахманинов С. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном / С. Рахманинов. — М. : Издательский дом «Классика — XXI», 2010. — 248 с.
10. Рахманинов С. Литературное наследие. Воспоминания, статьи, интервью : в 3 т. / С. Рахманинов ; [сост.-ред., автор вступительной статьи, комментариев, указателей З. Апетян]. — М. : Советский композитор, 1978. — Т. 1. — 648 с.; 1980. — Т. 2. — 583 с.

11. Ручьевская Е. А. Работы разных лет : сб. статей : в 2 т. / Е. А. Ручьевская. Статьи. Заметки. Воспоминания ; [отв. ред. В. В. Горячих]. — СПб.: Композитор — Санкт — Петербург, 2011. — Т. 1. — 488 с.; Т. 2. — 504 с.

12. Флоренский П. Иконостас / П. Флоренский. — М. : Москва, 2005. — 204 с.

13. Ханнанов И. Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов / И. Ханнанов. — М. : Композитор, 2011. — 288 с.

Дубровська Г. «Божественные тайны не думай разгадать...». До питання про тему «повернення» в Прелюдії С. В. Рахманінова сі мінор оп. 32 № 10. В статті автор досліджує проблему провіденціальності творчого процесу в історичній ретроспективі. Трансформація жанру Прелюдії продемонстрована на прикладі Прелюдії оп. 32 № 10 сі мінор С. В. Рахманінова. В процесі аналізу Прелюдії виявлені її «балладні» витоки, зв'язані з темою «повернення», а також образна єдність з кантатою Е. Гріга «повернення на Батьківщину». Подібна тема і стала провіденційною для С. Рахманінова, який немов передбачив власну Долю і вплив це у творі «руського» періоду: звідси ностальгія, якою буде пронизана його зарубіжна творчість.

Ключові слова: промисливість, пророцтво, духовний зір, тема «повернення» у творчості С. Рахманінова, балада.

Dubrovskaja G. «Mystery of God didn't think to solve...». For the question of «Returning» in the Prelude h-moll op. 32 № 10 by S. Rachmaninov. In the article the author researching a problem of providence of creating process in historical retrospection. Transformation of genre of Prelude demonstrated on the example of Prelude h-moll op. 32 № 10 by S. Rachmaninov. In the analyzing process of Prelude its ballades sources, which connect with the theme of «returning» and also imaging community with E. Grieg cantata «returning to the Motherland» are revealed. Likeness theme became Prophecy for S. Rachmaninov, who as though foresaw his own Fate and embodied its in creation of «Russian period», that's why his nostalgia which will penetrate his foreign creation.

Key words: Trade, Prophecy, spiritual sight, the theme of «returning» in S. Rachmaninov's creation, ballade.

