



С. В. Рахманиновъ.

„Издавна сердце съ жизнью боролось“...
Гр. Ал. К. Толстой.



Наше музыкальное искусство имѣеть недолгое прошлое. Мы не имѣемъ стараго стиля, потому что вся наша свѣтская музыка насчитываетъ семьдесятъ съ небольшимъ лѣтъ своей исторіи. Конечно, русское народное творчество и духовныя пѣснопѣнія зародились въ глубинѣ вѣковъ, но плодотворный моментъ возникновенія свѣтской музыки изъ религіозной, какъ то было на западѣ, у насъ отсутствовалъ, равно какъ не было признанія народной пѣсни искусствомъ, выражающимъ настроенія всего общества. Причины достаточно извѣстны, важнѣйшею изъ которыхъ было отчужденіе такъ называемой интеллигенціи отъ народа, что составляетъ первородный грѣхъ нашего существованія. Творчество Глинки, связавшее формы, вѣками выработанныя западными композиторами, съ приемами русской пѣсни и глубоко народнымъ содержаніемъ, есть одинъ изъ немногихъ мостовъ, перекрывающихъ пропасть между высшими и низшими. Но Глинка пришелъ еще недавно, и всѣ переживанія нашихъ классиковъ, романтиковъ и байронистовъ XVIII и начала XIX столѣтія не нашли своего выразителя въ искусствѣ музыки, какъ то было въ литературѣ, живописи и даже архитектурѣ. Не было нужной техники, не было серьезныхъ эстетическихъ требованій. Между тѣмъ нѣкоторыя теченія европейской художественной мысли такъ глубоко залегли въ душу русскаго человѣка, что освободиться отъ нихъ онъ не былъ въ силахъ вплоть до настоящихъ дней. Такъ возрожденіе романтизма и классическихъ стремленій происходитъ на нашихъ глазахъ съ тѣмъ большимъ подъемомъ, что вкусы дѣдовъ еще не успѣли вывѣтриться и въ свое время во многомъ не смогли высказаться, такъ какъ явилась важная необходимость заняться обще-

ственными вопросами; послѣдніе заняли въ умахъ людей творчества первенствующее мѣсто. Къ числу возрождающихся теченій мы относимъ и байронизмъ. Намъ думается, что въ наши дни онъ оказался въ произведеніяхъ художника Врубеля и композитора Рахманинова. Мы беремъ конечно этотъ байронизмъ не какъ общественное явленіе, хотя несомнѣнно возрожденіе его не случайно, но какъ настроеніе, т. е. именно то, о чемъ и слѣдуетъ преимущественно говорить, когда дѣло касается искусства. Можно возразить, что уже въ симфоніяхъ Чайковскаго съ геніальной мощью сказалась міровая скорбь XIX вѣка и сказалась до конца. Но эта сущность лучшихъ страницъ музыки покойнаго композитора не составляетъ того, что именуется байронизмомъ. Для послѣдняго у Чайковскаго слишкомъ мало сопротивленія, борьбы, слишкомъ много безпорывнаго лиризма. Мрачный протестъ, глухая, длительная борьба сердца съ жизнью даетъ содержаніе многимъ вдохновеннымъ сочиненіямъ современнаго автора—Сергѣя Васильевича Рахманинова.

Биографическія свѣдѣнія о композиторѣ таковы:

Въ семьѣ его отца встрѣчались серьезные любители музыки, умѣвшіе прекрасно исполнять Шумана и Шопена, что для того времени (тридцать, сорокъ лѣтъ назадъ) было явленіемъ довольно исключительнымъ. У самого Р. влеченіе къ музыкѣ сказалось въ очень раннемъ дѣтствѣ и уже четырехъ лѣтъ (род. 20 марта 1873 г. въ имѣніи Онѣгъ Новгородской губерніи) онъ бралъ уроки музыки у своей матери, а затѣмъ до 9-лѣтняго возраста его занятія продолжались подъ руководствомъ піанистки Орнатской. Поступивъ въ 1882 г. въ Петербургскую консерваторію, онъ сталъ заниматься съ отличнымъ успѣхомъ по фортепіано у Демянскаго и по теоріи у Сакетти; любовь къ искусству стала сильно развиваться уже въ это время. Благодаря семейнымъ обстоятельствамъ Рахманинову пришлось въ 1885 г. перевестись въ Московскую консерваторію. Здѣсь онъ поселился и жилъ у преподавателя Н. С. Звѣрева, поддерживавшаго завѣты братьевъ Рубинштейновъ, что оказало значительное вліяніе на художественный складъ молодого музыканта. Послѣ Звѣрева Р. перешелъ въ высшій фортепіанный классъ А. Зилоти, гдѣ онъ могъ усвоить музыкальные идеалы листовской школы (Зилоти—ученикъ Ник. Рубинштейна и Листа), по теоріи же проходилъ курсъ у Аренскаго и Танѣева. Преподаваніе С. И. Танѣева (воспринявшаго свои идеи у теоретика Г. А. Лароша) имѣетъ историческое значеніе для русскаго музыкальнаго дѣла; положенное имъ въ основу тщательное изученіе контрапункта дало въ результатъ его ученикамъ возможность красиваго и свободнаго голосоведенія, не оказывая давленія на способности молодыхъ

авторовъ къ мелодіи, его система съ тѣмъ большимъ успѣхомъ давала проявиться ихъ индивидуальностямъ. Этой особенноти московской науки мы обязаны появленіемъ Рахманинова, Скрябина, Метнера и др., какими теперь ихъ знаемъ. Наконецъ послѣднее, сильнѣйшее хотя и не личное, но всегда осязаемое, вліяніе на Р. оказалъ П. И. Чайковскій, твореніями котораго въ тѣ годы дышала вся музыкальная-Москва. Благоговѣніе передъ его памятью не оставляетъ С. В. доселѣ. Въ дальнѣйшемъ мы увидимъ, что Шопень, Шуманъ, Вагнеръ, а въ романсѣ Мусоргскій въ разное время способствовали развитію богатаго рахманиновскаго дарованія. Въ 1892 г. Р. кончилъ консерваторскій курсъ, представивъ выпускную работу—одноактную оперу „Алеко“, за которую получилъ золотую медаль. Въ томъ же году выступилъ впервые какъ піанистъ въ Москвѣ, на электрической выставкѣ, съ выдающимся успѣхомъ. Весною слѣдующаго года его опера была поставлена въ Московскомъ Большомъ театрѣ, а потомъ обошла почти всѣ русскія оперныя сцены, всюду встрѣчая сочувствіе, благодаря свѣжести и пылкости вдохновенія. Изъ консерваторскихъ его сочиненій сохранился въ рукописи въ частныхъ рукахъ квинтетъ для струнныхъ инструментовъ, родъ сочиненія, въ которомъ Р. больше пока не писалъ. Въ творческой работѣ композитора замѣчается порывистость; временами, быть можетъ, ободренный успѣхомъ, онъ проявляетъ усиленную дѣятельность, въ другіе годы его энергія какъ-бы ослабѣваетъ. Такъ въ одинъ только первый годъ по окончаніи консерваторіи появился фортепіанный концертъ (ор. 1, написанный, впрочемъ, еще въ годы ученья), пять фортепіальныхъ пьесъ, фантазія для двухъ роялей, двѣ віолончельныя пьесы и двѣ скрипичныя, шесть романсовъ, оркестровая фантазія „Утесъ“ и элегическое тріо, посвященное памяти Чайковскаго. Всѣ эти произведенія сразу поставили начинающаго автора въ первые ряды русскихъ композиторовъ, а нѣкоторыя фортепіанныя пьесы, какъ напримѣръ „Прелюдія“, *cis-moll* ор. 3 или „Баркаролла“ ор. 5 пріобрѣли исключительную популярность.

Въ послѣдующіе два года появились семь фортепіанныхъ вещей въ 2 руки, шесть романсовъ, шесть фортепіанныхъ пьесъ въ 4 руки, Каприччіо на цыганскія темы для оркестра и написана оставшаяся доселѣ въ рукописи первая симфонія. Какъ говорятъ, неуспѣхъ этой симфоніи (исполнена въ 1896 г. въ Петербургѣ въ Русскомъ Симфоническомъ Собраніи подъ управленіемъ Глазунова) и нѣкоторыя личныя обстоятельства сдѣлали перерывъ въ композиторской дѣятельности Р.; два сезона онъ былъ дирижеромъ московской частной оперы С. И. Мамонтова.

Въ 1889 г. началось новое, наиболѣе значительное въ его твор-

чествѣ, время. Двѣнадцать романсовъ, шесть хоровъ, шесть Moments Musicaux, сюита для двухъ роялей, при всѣхъ своихъ привлекательныхъ свойствахъ, еще не даютъ представленія объ истинныхъ размѣрахъ таланта композитора, являются подготовительными ступенями къ тому лучшему, что создано непосредственно вслѣдъ за ними. Второй фортепианный концертъ, соната для фортепиано и виолончели и кантата „Весна“ показали, на что способна очаровательная, полная поэзіи музыкальная сущность Рахманинова. Первое изъ этихъ произведеній приобрѣло мировую извѣстность, этотъ концертъ одно изъ прекраснѣйшихъ явленій современной фортепианной литературы по силѣ и красотѣ своего искренняго, мечтательнаго содержанія, по законченности формы. Такими же высокими достоинствами отличается виолончельная соната съ разнообразнымъ, богатымъ матеріаломъ, благородными мыслями и изящнымъ изложеніемъ, а кантата своею воздушностью, истинно весеннею свѣжестью и бодростью (какъ и въ одномъ изъ его раннихъ романсовъ „Весенняя вода“). Какъ бы найдя себя, овладѣвъ чѣмъ-то, что прежде не находило средствъ для выраженія, Р. даетъ три крупныхъ произведенія, вполне зрѣлыхъ и мастерскихъ. Вслѣдъ за ними появляется серія романсовъ (двѣнадцать—ор. 21), нѣкоторые изъ нихъ, какъ намъ кажется, имѣютъ выдающееся значеніе въ исторіи русской музыки; о нихъ скажемъ дальше; затѣмъ выходятъ техническія, но по существу во многомъ интересныя варіаціи на тему Шопена (с—molл'ная прелюдія), десять, быстро приобрѣтшихъ извѣстность, звучныхъ, красивыхъ и содержательныхъ прелюдовъ, двѣ одноактныхъ оперы—„Скупой Рыцарь“ на неизмѣнный текстъ Пушкина и „Франческа да Римини“—драматическій эпизодъ V пѣсни „Ада“ Данте, далѣе романсы, еще болѣе тонкіе и интимные, чѣмъ въ предыдущемъ выпускѣ. Въ 1907 году была закончена вторая симфонія (вышедшая изъ печати очень недавно), исполнявшаяся въ ближайшемъ сезонѣ въ Москвѣ и въ Петербургѣ. Критика отнеслась къ этому произведенію довольно строго, между тѣмъ какъ у публики оно имѣетъ всегда большой успѣхъ, въ особенности при безукоризненно художественномъ дирижированіи самого автора. За эти три года она уже неоднократно была исполнена въ московскихъ и петербургскихъ симфоническихъ собраніяхъ. Мрачный иногда лиризмъ, наводящій на мысль о духовномъ родствѣ съ „Пиковою Дамой“ Чайковскаго, безъ подражательности, такъ какъ Р. сталъ уже достаточно силенъ, благородная гликинская манера письма, при вполне современномъ оркестрѣ—таково общее впечатлѣніе отъ симфоніи. Намъ кажется, что та неудовлетворительность, которая слышится въ разговорахъ и мнѣніяхъ музыкантовъ объ этомъ типичномъ рахмани-

новскомъ сочиненіи, происходитъ отъ спѣшности и нетерпѣнія, съ какими ждуть отъ современныхъ авторовъ новаго и новѣйшаго слова. Для славы, идущей за Рахманиновымъ, онъ молодъ, онъ еще развиваетъ свое „я“, и естественно, что, высказываясь почти впервые въ столь широкихъ формахъ, способенъ напомнить кое въ чемъ свои же болѣе раннія вдохновенія, но созданныя въ другихъ рамкахъ, въ оправѣ камерной музыки. Онъ не останавливается, хотя и не поражаетъ радикализмомъ въ своихъ послѣднихъ произведеніяхъ. Послѣдующая за симфоніей бетховенски-трагическая соната, тонкая, выстраданная музыка „Острова смерти“, дивно инструментованнаго, наконецъ 3-ій фортепіанный концертъ составляютъ пока хронологическое завершеніе творчества композитора. Лѣтомъ 1910 года имъ написана литургія, что должно представить исключительный интересъ, тѣмъ болѣе, что Р., если не ошибаемся, находится подъ вліяніемъ ученій Ст. В. Смоленскаго. Немаловажное значеніе въ дѣятельности Р. имѣютъ его выступленія въ качествѣ дирижера и піаниста; кромѣ указаннаго двухлѣтняго пребыванія въ московской частной оперѣ онъ былъ черезъ нѣсколько лѣтъ приглашенъ въ Московскій Императорскій Большой театръ, гдѣ и дирижировалъ тоже два года. Кромѣ того неоднократно выступаетъ въ симфоническихъ собраніяхъ, всегда обращая вниманіе своимъ вдумчивымъ отношеніемъ, темпераментомъ и художественною заоченностью въ исполненіи какъ своихъ, такъ и чужихъ композицій. Его фортепіанная игра носитъ на себѣ слѣды счастливаго вліянія эпохи Рубинштейновъ и Чайковскаго, жизненность, непосредственность и аристократическая тонкость передачи—ея отличительныя черты. Техника для него лишь средство, сила переживаній—смыслъ его исполненія. Въ послѣдніе годы Р. уже не исполняетъ фортепіанныхъ сочиненій другихъ композиторовъ, играя лишь свои. Для полноты біографическихъ свѣдѣній прибавимъ, что въ настоящее время онъ большую часть года живетъ въ Дрезденѣ, расширяя свою заграничную дѣятельность; давно признанный въ Англии и Германіи, онъ сталъ теперь съ весьма большимъ успѣхомъ выступать въ Америкѣ.

Переходя къ общей оцѣнкѣ дѣятельности Рахманинова, слѣдуетъ прежде всего выдѣлить его романсы; полагая большимъ недоразумѣніемъ отрицать у него способность къ речитативу, мы напротивъ въ его вокальной музыкѣ видимъ послѣднее завершеніе пути, пройденнаго отъ Глинки, создателя мелодическаго речитатива, черезъ Балакирева, Мусоргскаго и Чайковскаго. Декламация Р. поражаетъ естественностью, лирика его всегда задушевна, своеобразна, въ его свѣжей передачѣ самыя простыя жизненныя воспріятія охвачены глубокой поэзіей; романсы нѣсколько трудны для исполненія,

и, быть можетъ, этимъ объясняется непопулярность многихъ, тогда какъ пять или шесть изъ нихъ стали чрезвычайно извѣстны, любимы даже до крайности. Въ техническомъ отношеніи сочиненія Р. отличаются большою мелодическою и ритмическою изобрѣтательностью, краски его оркестра богаты и разнообразны; при томъ у него, какъ и у Чайковскаго, инструментовка является лишь однимъ изъ средствъ для воплощенія авторскихъ намѣреній, а не главною цѣлью. Гармонія и контрапунктъ сливаются въ одно прекрасное цѣлое, не развиваясь одно въ ущербъ другому.

Яркій талантъ Рахманинова само собою не увлекается однимъ во многомъ (хотя и не въ музыкѣ) пережитымъ, а потому ставшимъ ограниченнымъ, байроническимъ теченіемъ, о чемъ сказано раньше, но оно для него столь же характерно, какъ для Шумана мужественная романтика, для Вагнера героическій пафосъ, для Мусоргскаго народная стихійность, для Бородина эпическое прошлое; такими словами мы, не давая опредѣленій, лишь подмѣчаемъ наиболѣе волнующіе мотивы творчества того или другого композитора. И если возстановить въ своей памяти его романсы, фортепианные пьесы, его симфонію (2-ую) и оперы, то очень часто, въ тонкомъ и нѣсколько даже элегантномъ письмѣ найдемъ отзвуки того бурнаго поэтического недуга, который охватилъ русскую талантливую молодежь первой четверти XIX вѣка и тѣ „пѣсни полныя печали, что наши бабушки пѣвали“, не нашедшія современнаго выраженія въ музыкальномъ искусствѣ. Съ такимъ тяготѣніемъ меньшій талантъ создалъ бы только рядъ „альбомныхъ“ произведеній; Р. глубже, при томъ онъ чуждъ эстетическаго сектантства, слѣдовательно, разностороннѣе. Отъ своей, хотя и нарядной, но серьезной и скрытой печали, отъ мрачныхъ подваловъ съ золотомъ скупого рыцаря онъ переходитъ къ прелестному звуковому пейзажу, отъ крайняго субъективизма уравновѣшенности, отъ динамическаго къ статическому. И эта сторона его творчества не только привлекательна, она носитъ въ себѣ залоги прекраснаго будущаго. Намъ думается, что если бы композиторъ обратилъ бы большее вниманіе на это свойство своего таланта, то кромѣ „Утеса“, „Весны“, „Острова смерти“, *moment musical Des—dur*, прелюдовъ *D—dur*, *Es—dur*, *Ges—dur*, романсовъ—„Сумерки“, „Здѣсь хорошо“, „Фонтанъ“, могъ бы дать совершенно самобытные образцы импрессионистской музыки, независимо отъ восхищающихъ насъ современниковъ—француза Дебюсси и русскаго Лядова. Но какое-то суровое, давнее, непостижное уму видѣніе тяготитъ его индивидуальность и, будучи не ницшеанцемъ (какъ Скрябинъ), а байронистомъ, т. е. глубоко человѣчнымъ, онъ подобно своимъ духовнымъ предкамъ все же уходитъ туда, гдѣ „нѣтъ людей, гдѣ тишина“. В. Я.

