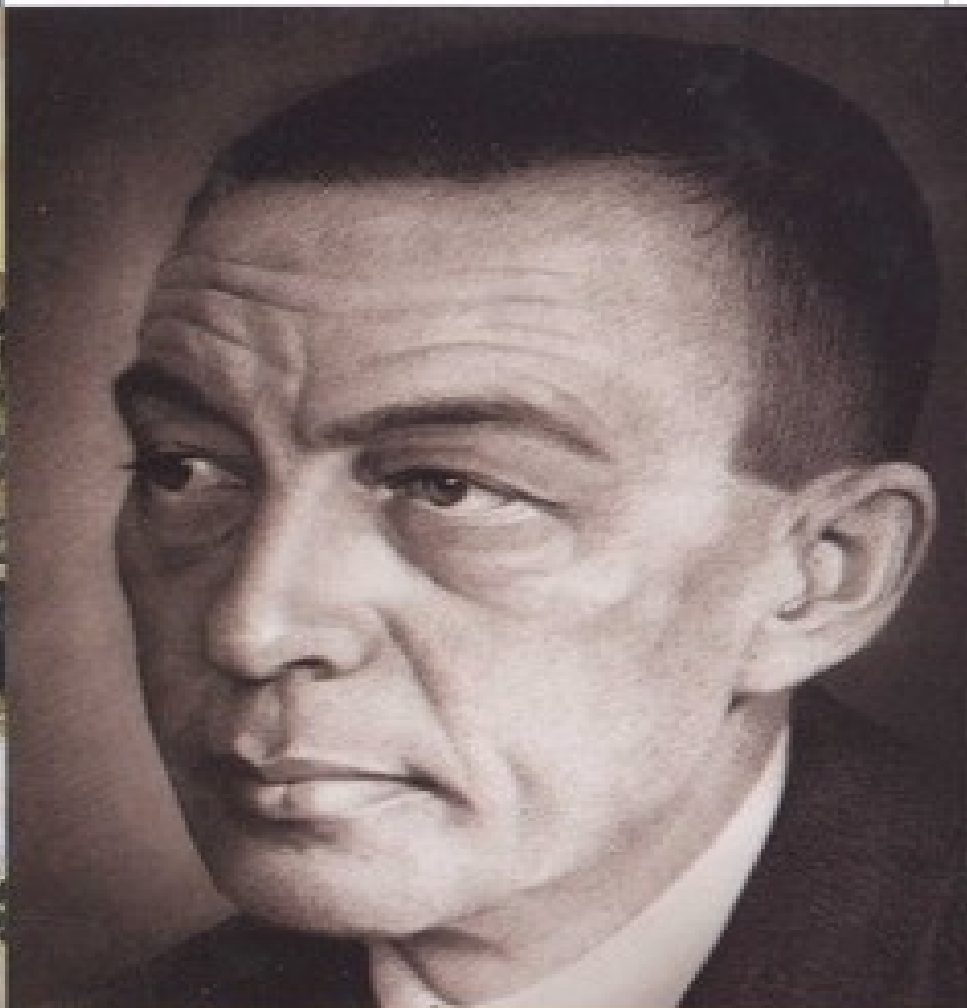
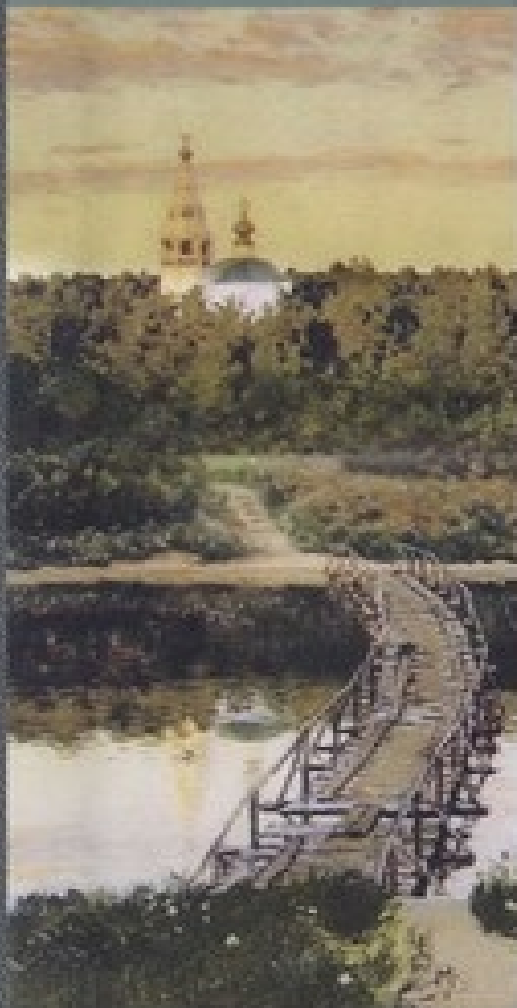


РАХМАНИНОВ



Сергей
Федякин



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

Книга о выдающемся музыканте XX века, чьё уникальное творчество (великий композитор, блестящий пианист, вдумчивый дирижёр,) давно покорило материки и народы, а громкая слава и популярность исполнительства могут соперничать лишь с мировой славой П. И. Чайковского. «Странствующий музыкант» — так с юности повторял Сергей Рахманинов. Бесприютное детство, неустроенная жизнь, скитания из дома в дом: Зверев, Сатины, временное пристанище у друзей, комнаты внаём... Те же скитания и внутри личной жизни. На чужбине он как будто напорочил сам себе знакомое поприще — стал скитальцем, странствующим музыкантом, который принёс с собой русский мелос и русскую душу, без которых не мог сочинять. Судьба отечества не могла не задевать его «заграничной жизни». Помощь русским по всему миру, посылки нуждающимся, пожертвования на оборону и Красную армию — всех благодеяний музыканта не перечислить. Но главное — музыка Рахманинова поддерживала людские души. Соединяя их в годы беды и победы, автор книги сумел ёмко и выразительно воссоздать образ музыканта и Человека с большой буквы.

знак информационной продукции 16 +

-
- [С. Р. Федякин](#)
 - [ВМЕСТО ВСТУПЛЕНИЯ](#)
 - [ЧАСТЬ ПЕРВАЯ](#)
 - [Глава первая](#)
 - [1. Сквозь лики преданий](#)
 - [2. Петербургский сорвиголова](#)
 - [Глава вторая](#)
 - [1. Среди «зверят»](#)
 - [2. Необыкновенное лето](#)
 - [3. От Первого концерта до «Алеко»](#)
 - [Глава третья](#)
 - [1. Рождение музыки из духа трагедии](#)
 - [2. «Мне отмщение и Аз воздам»](#)
 - [ЧАСТЬ ВТОРАЯ](#)
 - [Глава первая НОВАЯ ЖИЗНЬ](#)

- [1. У Мамонтова](#)
 - [2. Конец века](#)
 - [3. Второе рождение](#)
 - [4. Инстинкт художника](#)
 - [5. Театр, война и революция](#)
- [Глава вторая](#)
 - [1. Италия](#)
 - [2. Дрезден](#)
 - [3. Париж](#)
 - [4. «Фауст» и Россия](#)
 - [5. Живопись и музыка](#)
 - [6. Между Ивановкой и Европой](#)
 - [7. Америка](#)
- [ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ](#)
 - [Глава первая](#)
 - [1. Снова в России](#)
 - [2. Перед обвалом](#)
 - [Глава вторая](#)
 - [1. Просветления и утраты](#)
 - [2. Восторг и усталость](#)
 - [3. Горькое прощание](#)
- [ЧАСТЬ ЧЕТВЁРТАЯ](#)
 - [Глава первая ЧУЖБИНА](#)
 - [1. «...И понял, что я заблудился навеки...»](#)
 - [2. Жизнь на колёсах](#)
 - [3. «Не считаю возможным отречься от своей родины...»](#)
 - [Глава вторая](#)
 - [1. От Клерфонтена до Сенара](#)
 - [2. От «Фолии» к «Рапсодии»](#)
 - [Глава третья](#)
 - [1. Время, где прошлому места нет](#)
 - [2. Симфония-прощание](#)
 - [Глава четвёртая ДЕНЬ ГНЕВА](#)
 - [1. «День», «Сумерки» и «Ночь» русской эмиграции](#)
 - [2. «Я слышу музыку...»](#)
- [ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ](#)
- [ИЛЛЮСТРАЦИИ](#)
- [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА С. В. РАХМАНИНОВА](#)

- [КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ](#)
- [СЛОВА БЛАГОДАРНОСТИ](#)

- [notes](#)

- [1](#)
- [2](#)
- [3](#)
- [4](#)
- [5](#)
- [6](#)
- [7](#)
- [8](#)
- [9](#)
- [10](#)
- [11](#)
- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)

- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)

- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)

- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)

- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)
- [168](#)
- [169](#)
- [170](#)
- [171](#)
- [172](#)
- [173](#)
- [174](#)
- [175](#)
- [176](#)
- [177](#)
- [178](#)
- [179](#)
- [180](#)
- [181](#)
- [182](#)
- [183](#)
- [184](#)
- [185](#)
- [186](#)
- [187](#)
- [188](#)
- [189](#)
- [190](#)
- [191](#)
- [192](#)

- [193](#)
- [194](#)
- [195](#)
- [196](#)
- [197](#)
- [198](#)
- [199](#)
- [200](#)
- [201](#)
- [202](#)
- [203](#)
- [204](#)
- [205](#)
- [206](#)
- [207](#)
- [208](#)
- [209](#)
- [210](#)
- [211](#)
- [212](#)
- [213](#)
- [214](#)
- [215](#)
- [216](#)
- [217](#)
- [218](#)
- [219](#)
- [220](#)
- [221](#)
- [222](#)
- [223](#)
- [224](#)
- [225](#)
- [226](#)
- [227](#)
- [228](#)
- [229](#)
- [230](#)
- [231](#)

- [232](#)
- [233](#)
- [234](#)
- [235](#)
- [236](#)
- [237](#)
- [238](#)
- [239](#)
- [240](#)
- [241](#)
- [242](#)
- [243](#)
- [244](#)
- [245](#)
- [246](#)
- [247](#)
- [248](#)
- [249](#)
- [250](#)
- [251](#)
- [252](#)
- [253](#)
- [254](#)
- [255](#)
- [256](#)
- [257](#)
- [258](#)
- [259](#)
- [260](#)
- [261](#)
- [262](#)
- [263](#)
- [264](#)
- [265](#)
- [266](#)
- [267](#)
- [268](#)
- [269](#)
- [270](#)

- [271](#)
- [272](#)
- [273](#)
- [274](#)
- [275](#)
- [276](#)
- [277](#)
- [278](#)
- [279](#)
- [280](#)
- [281](#)
- [282](#)
- [283](#)
- [284](#)
- [285](#)
- [286](#)
- [287](#)
- [288](#)
- [289](#)
- [290](#)
- [291](#)
- [292](#)
- [293](#)
- [294](#)
- [295](#)
- [296](#)
- [297](#)
- [298](#)
- [299](#)
- [300](#)
- [301](#)
- [302](#)
- [303](#)
- [304](#)
- [305](#)
- [306](#)
- [307](#)
- [308](#)
- [309](#)



С. Р. Федякин
Рахманинов

*Светлой памяти моих родителей Романа
Васильевича и Александры Афанасьевны*

ВМЕСТО ВСТУПЛЕНИЯ



С. Рахманинов

Есть пустынное кладбище неподалёку от Нью-Йорка. Поезд до станции с названием «Валхалла» идёт не более часа. И если повезёт встретить в этом небольшом городке знающего человека, что случается не так уж часто, он укажет, как добраться до нужного места.

Два каменных столба по сторонам дороги. Вход в парк. Деревья, лужайки, цветы... Здесь стоит небывалая тишина. Попадают плиты в

траве, иногда — ряды памятников, и если бы не они, то вряд ли в голову придёт, что это и есть кладбище Кенсико.

Идти приходится долго, поднимаясь вверх. Место возвышенное, всё недвижимо, хотя и нет чувства умиротворения. Ограда из хвойных вечнозелёных кустов окружает могилу. Две мраморные скамейки стоят по обеим её сторонам. Чуть пошевеливаются ветви сирени, посаженной полвека назад. Выситя осьмиконечный крест из серого камня. На нём выбита надпись:

SERGEI RACHMANINOFF
APRIL 2. 1873 — MARCH 28. 1943.

Рядом с композитором вечный покой нашли его жена, Наталья Александровна, и дочь, Ирина Волконская. Осенью на плиты с именами и выбитыми на них крестами ветер несёт кленовые листья с дерева, что стоит поблизости.

Чужое небо раскинулось над головой. Чужая земля приютила его и его близких. Правда, гроб в земле цинковый — на тот случай, если прах когда-нибудь отправится на родину.

Здесь, в Кенсико, просторно и воздух прозрачен. Но не так, как в России. Лужайки подстрижены, встречаются озёрца, по ним скользят утки. Местами белеют прямоугольные памятные плиты. Кустарник то идёт ровными, приземистыми рядами, то стоит аккуратными пирамидками. Деревья раскидистые, но кривизна ветвей и стволов напоминает растительность южную.

Душа композитора отозвалась бы на совсем иные виды. Или — на тамбовские степи с перелесками, нагретые солнцем, с полынным запахом. Или — на берега Волхова и густые леса Онега.

Когда композитор жил в Америке, он вспоминал новгородские земли, изрезанные реками и речками, с заливными лугами. Вспоминал и озеро Ильмень, его неоглядный простор, каменистый берег с травой, синевато-серые волны под небом с белоснежными кучевыми облаками. Вспоминал и монастыри, разбросанные вокруг Новгорода...

Некогда Сергей Васильевич Рахманинов высказал заветное желание, чтобы в день его отпевания прозвучала музыка из им написанной «Всенощной». Голоса в хоре, что напоминают колокольные созвучия, и чистая печаль тенора: «Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыко, по глаголу Твоему, с миром...»

Есть в этом песнопении что-то особенно проникновенное — само соприкосновение души человеческой с Вечностью.

Но провожали усопшего под обычные погребальные песнопения. Время было беспокойное — шёл 1943 год. Ко дню упокоения найти хор, способный быстро разучить это произведение, вряд ли было возможно. Пожелание Рахманинова осталось жить в мире земном как его заповедь. Оно тоже стало частью его судьбы — необыкновенной, трагической, легендарной...

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава первая

РАННИЕ ГОДЫ

1. Сквозь лики преданий

Начало биографии композитора — почти поверье. Оно — как вступление к музыкальному произведению. Сквозь дымку столетий проглядывают свои «темы»: имена властителей, их преемников, столкновения с соседними царствами, те испытания, что насылают на людей и народы история и от которых не уберечься. «...Род Рахманиновых ведёт, вероятно, своё начало от молдавских господарей Драгош...» — говорит один из самых близких и преданных композитору людей^[1].

В этом «вероятно» — первое из тех сомнений, которые опутывают биографию одного из самых ясных и пронзительных музыкантов XX века. Что можем мы разглядеть в далях времён?

Штефан Великий, господарь Молдавский, вступил на трон, когда его княжество платило дань Османской империи, а покинул земной мир, оставив крепкое, независимое государство. Ради укрепления Молдавии он отдал дочь в жёны сыну великого князя Московского Иоанна III. Сюжет этот различим в истории двух государств. Но для истории рода значимым становится то, что в музыке назвали бы темой «побочной»: *«После смерти Стефана престол Молдавии перешёл к его старшему сыну — Богдану, а младший сын, Иван, не захотевший быть под началом брата, переехал с семьёй в Москву. Это произошло, по-видимому, около 1490–1491 года. Сестра Ивана, Елена, в это время овдовела, и малолетний сын её и Ивана Младого, Дмитрий был объявлен наследником Московского престола».*

Штефан знал: по его кончине на трон взойдёт старший сын, Богдан. Младшему, Ивану, наказал слушаться старшего, почему тот и получил прозвание «Вечин» — почти то же, что «крепостной». Могли знать Штефан Великий, что Иван не пожелает жить под началом брата-господаря, Богдана Кривого? Что отправится он по следу сестры, в далёкую Московию? Что там попадёт в опалу? Не то потому, что прибудет туда без разрешения великого князя, не то благодаря злонамеренным стараниям Софьи Палеолог, молодой супруги Иоанна III.

Снова трепещет сомнение. История на одни вопросы наслаивает другие.

Доблестный сын великого князя Московского от первого брака, Иван Молодой, умер внезапно. Был отравлен? Вдова его, Елена Волошанка, и сын её, Дмитрий, были сосланы в Углич. Туда же последует и прибывший из Молдавии брат Елены, Иван Вечин. Сын последнего, Василий Иванович, будет прозван Рахманин. И здесь неясность, зыбь несхожих смыслов. «Рахманин» — «весёлый», «говорливый» для вятичей и костромичей. Но для нижегородцев и жителей Тамбова — «вялый, скучный». Отец Рахманинова, Василий Аркадьевич, был человек необычайно весёлого нрава, но сам композитор часто представал перед другими человеком сумрачным, знал он и времена крайней апатии.

Василий Рахманин, его сын Иван Рахманинов и далее — длинная цепь, упрочившая фамилию: Иван сын Ивана — Михаил — Кузьма — Иев — Герасим — Александр — Аркадий... За перечнем имён — русская история: поход с Иваном IV Грозным к Полоцку, возведение на престол дочери Петра Великого Елизаветы. И те же имена — ветвление родового дерева, поместья в рязанских землях, потом — и в тамбовских...

Древность рода... Как чувство причастности к истории является ребёнку? Слышит что-то от взрослых? Или однажды видит изображение — рыцарский шлем с плюмажем, орлиные крылья, щит, перекрещенные копыя — и вдруг, внушением неведомой силы, узнаёт свой герб? Или — быть может — чувствует какое-то веяние и что-то большое, огромное входит в маленькую жизнь? Впрочем, от родовых преданий всегда остаются только неясные контуры. Взрослый Рахманинов знал о своём происхождении, но ведал ли подробности?

...Герасим Рахманинов по выходе в отставку прикупит Знаменское. Название будет позже мелькать в биографии композитора. Александр Герасимович оставит по себе память как человек *«с открытым и благородным характером»*, красивый и добрый. *«Он умер рано (не дожив и до тридцати лет), став жертвой собственного великодушия при спасении замерзающего в степях Тамбовской губернии человека»*.

Александр Герасимович любил музыку, играл на скрипке. Редкий музыкальный дар вольётся в рахманиновскую кровь и от его жены, Марии Аркадьевны, урождённой Бахметьевой. По смерти мужа она выйдет замуж вторично. Внуки её побаивались — женщиной она была строгой, — но игру её слушали не без благоговения. За роялем сидела она изумительно прямо, и такой посадки требовала и от детей, и от внуков.

Аркадий Александрович Рахманинов, её сын и дедушка композитора, вписался в военные традиции рода участием в турецком походе. Но душой жил в музыке. Был он, хотя и не долго, учеником знаменитого

петербургского педагога Джона Фильда. Сочинял — и в большом количестве — пьесы для фортепиано и романсы. Рано вышел в отставку. Вместо артистической карьеры ждали его семейная жизнь в Знаменском, хлопоты по хозяйству — занятие, которое только тяготило, — и участие в многочисленных концертах в Тамбове или Москве. Жену свою, Варвару Васильевну, урождённую Павлову, нежно любил. Была она женщиной доброй, умной, весьма образованной. И даже состояла в переписке с поэтом Жуковским.

От этого брака появилось девять человек детей. Любовь родителей отразится в их отношениях, и сиротливая душа Серёжи Рахманинова не раз найдёт ласковый приют у своих тётушек.

Жизнь отца композитора, Василия Аркадьевича, была путаной и несколько бестолковой. Совсем молодым сражался на Кавказе, замиряя непокорного Шамиля, позже — служил в Варшаве в Гродненском гусарском полку. В характере его — под стать службе — было много гусарского: покучивал, легко кружил головы особам женского пола. Талантлив был чрезмерно, настолько, что разбазаривал дары свои то в нескончаемых фортепианных импровизациях, то в невероятнейших историях, якобы житейских, которым и сам, вживаясь в них, начинал верить. Один Бог ведает, каким образом судьба свела его с Любовью Петровной Бутаковой, девушкой замкнутой, с непростым характером. В музыкальных произведениях часто единое целое рождается из взаимодействия противоположных тем. В этом союзе такого симфонического целого не получилось.

*

По старому стилю Сергей Васильевич Рахманинов родился 20 марта 1873 года, четвёртым ребёнком в семье. Уже были Елена, Софья, Владимир. Позже у четы Рахманиновых будут ещё дети: Варя умрёт младенцем, Аркадий явится последышем.

Сергея крестили только на тринадцатый день, 2 апреля. Возможно, была распутица. В метрической книге Дегтярёвской церкви осталась запись. О родителях: «Старорусского уезда усадьбы Семёнова помещик, отставной лейб-гвардии Гусарского полка штаб-ротмистр Василий Аркадьев сын Рахманинов и его законная жена Любовь Петровна Рахманинова, оба православные». Столь же подробно о восприемниках: «Мировой судья 3-го участка Старорусского уезда отставной гвардии

поручик Алексей Николаев сын Валков и Новгородского уезда усадьбы Онеги помещика, отставного генерал-майора Петра Ивановича Бутакова жена Софья Александровна Бутакова»^[2]. Крёстными стали друг и сослуживец отца и Серезина бабушка по материнской линии.

Первые впечатления пришли ещё в Семёнове. Как их отделить от того, что будет происходить спустя несколько лет в Онеге?

«...Странно, но все мои детские воспоминания, хорошие и плохие, печальные и счастливые, так или иначе обязательно связаны с музыкой. Первые наказания, первые награды, которые радовали мою детскую душу, неизменно имели непосредственное отношение к музыке».

Признание композитора важно потому, что говорит и о врождённой музыкальности, и об особом восприятии мира. О Семёнове композитор никогда не вспоминал. Оно будто стёрлось из его памяти. И одноэтажный, деревянный дом на высоком цоколе, обшитый досками. И резной декор по всему фасаду: наличники, карнизы, балясины. И полукруглая терраса с тремя сходами, да ещё две похожие лестницы по торцам здания. Здесь он жил до четырёх лет, и что-то должно было запечатлеться в сознании. Но осталась только музыка.

Совсем маленьким он любил забиться в уголок и слушать. Отец играл замечательно — правда, больше импровизировал. А мать не только играла, но уже начинала учить своих детей. И первой была сестра Лёля. Мир звуков входил в душу Рахманинова с самых ранних лет.

В Онег семья переехала в 1877-м, по смерти её владельца, дедушки Петра Ивановича Бутакова. В названии имения было что-то певучее. Звук новгородских колоколов долетал сюда, совершенно преображая пространство: и берега, и ровное течение Волхова. Свои детские годы Рахманинов всегда связывал с этим местом — Онег.

Дом большой, обшитый тёсом. Мезонин смотрел окнами и на восток — на Волхов, — и на запад. Сюда, в верхние комнаты, селили гостей, сама же семья жила внизу. Типичная русская усадьба: фасад с колоннами, балкон, перила... Широкая лестница вела с балкона в сад. При доме, внизу, цветник.

В детские годы не ощущаешь, что это — «хозяйство». Чувствуешь только особый мир. Коровники, конюшни, каретная. Двор, что вымощен булыжником. Слив шёл посередине двора, и в дождь здесь неслись потоки воды. Колодец стоял с дощатой крышей, деревянное колесо с двумя ручками, поскрипывая, двигало ворот. Большие бадьи на цепях плакали, когда воду тянули вверх...

В Онеге росла живая изгородь — плотный ряд ёлок — вокруг дома и

сада. Въезд в имение был выложен камнем. По сторонам дороги стояли липы, а между ними — акации. Аллея вела и к воде. Только здесь липы шли вперемешку с клёнами.

Маленький Рахманинов видел тот мир, к которому будет тянуться всю жизнь: яблони в саду, парк с дорожками, усыпанными гравием. Но если всю пестроту онежского пейзажа довести до символа, останется вековая ель, устремлённая ввысь, — любимица Серёжи, — и речная гладь Волхова с россыпью белой сирени на берегу^[3].

За внешним пейзажем можно почувствовать и что-то более важное — душу этого места. Знаток итальянской живописи и русской иконы, Павел Муратов, заметит однажды:

«География древнего русского искусства совсем иная, чем общая российская география. Москва — окраина. Ока — граница. Муром, Рязань и Калуга — пожалуй, самые вынесенные вперёд форпосты, да и то в Калужской губернии лишь случайны иконные места под Боровском, где поселения старообрядцев».

И мысленно очертив пространство, связанное с историей государства Российского, — «откуда есть и пошла русская земля», — назвав земли Киева, Волыни, Ростова, Владимира, Суздаля, Ярославля, он следом укажет и на самое заповедное место:

«Новгородская земля — вот земля наших древних искусств, и Новгород — бесспорная их столица. Она тянется из-за Пскова на север к Ладогe, на юг доходит до середины Тверской и верха Смоленской губерний, на востоке приближается к самой Вологде и затем перекидывается колониями новгородцев на Двину, на Белое море, на Вятку, на Вычегду».

Новгород в биографии Рахманинова обретает значение символическое. Софийский белостенный собор с шлемовидными куполами. Самый большой, в центре, — золочёный, блестит под косыми лучами, остальные, металлические, матово отсвечивают. Позади — колокольня с часами, «часозвоня»; впереди — вытянутая звонница в пять окон. Детинец красного кирпича, с зубчатыми стенами, с бойницами, с круглыми и квадратными башнями, накрытыми островерхими шатрами. А рядом — низкий, травянисто-песчаный берег, кудрявые деревья, медленные воды Волхова. В неустойчивой ряби, штрихами, — отражения стен и башен. На кресте главного купола новгородской Софии — свинцовый голубь.

В детские годы, да и позже, он бывал здесь не раз. И не раз глаз его скользил по этим древностям: напротив Детинца, через Волхов, на другом берегу, — аркада Гостиного Двора, шлемовидные купола, луковки, островерхие шатры. Это Ярославово дворище и Торг, где церкви, как

говорят в народе, «кустом стоят». Соборы и монастыри Новгорода часто видели Серёжу вместе с его бабушкой, Софьей Александровной Бутаковой. С ней он простаивал долгие службы, вслушиваясь в церковные песнопения.

...Детство тоже подобно преданию. Если смотреть с высоты прожитых лет на далёкие годы — та же размытость, тот же туман, и сквозь него — не вполне ясные очертания. Так — из дымки прошлого — возникает фигура гувернантки девочек, мадемуазель Дефер. Семья отправляется на прогулку. Дома остаётся Серёжа, он нездоров. Мальчик просит мадемуазель спеть «Жалобу девушки» Шуберта, её так любит его мать! И гувернантка поёт, мальчик аккомпанирует. Ручонки маленькие, полных аккордов музыкант брать не может, но зато — ни одной фальшивой ноты. «Жалобу девушки» исполнили три раза кряду, ребёнок просит не рассказывать родителям об их концерте. Мадемуазель поначалу молчит, но потом не выдерживает. Мать узнаёт о таланте сына, и скоро уже... дедушка Пётр Иванович Бутаков требует от родителей, чтобы ребёнку наняли учителя музыки.

Здесь странно всё. Год назван: 1880-й. Серёже семь лет, и у него уже не те ручонки, которым можно умилиться. Быть может — ошибка в дате. Но, всего вероятнее, — та легенда, без которых редко обходятся биографии людей особо известных^[4]. Естественнее было бы предположить, что ребёнку года три-четыре и что дедушка — другой, тот, что по линии отцовской. Тем более что с ним связана другая история.

Аркадий Александрович был и в самом деле великолепный музыкант. И в самом деле посетил семью своего сына. Они с внуком играли в четыре руки. Только вот вряд ли сонату Бетховена, как уверяет двоюродная сестра Сергея Васильевича, Анна Трубникова. Подробности всегда вызывают доверие к рассказчику. В момент окончания бетховенской сонаты в комнату зашла бывшая кормилица Серёжи, просить соломы на починку крыши. Восклицание старого барина немало её удивило:

— Ты заслужила много больше за то, что выкормила мне такого внука!

В тот год Анны Трубниковой ещё не было на свете. Соната Бетховена, исполненная маленьким музыкантом, — плод воображения неизвестного нам лица. Мемуарист где-то услышал — и запечатлел в благоговении.

Реальность всегда прозаичнее легенд. И сам Рахманинов изобразит своё музицирование с дедом куда скромнее: «...Пока я играл ему простенькие, из пяти или шести нот, мелодии, он аккомпанировал мне, причём его аккомпанемент показался мне тогда красивым и невероятно трудным».

Эпизод с благословением деда часто затушёвывает иную картину,

поразившую самого Серёжу. Перед приездом деда Любовь Петровна занялась руками сына: «подстригла и привела в порядок ногти». Тот урок, который запомнится навсегда: «Руки моей матери отличались необыкновенной красотой: белые, холёные». За образом — трепетное осознание *священства* самого действия: чтобы играть, нужно следить за пальцами, за кистью, нужно *любить* их.

Сам композитор о детстве вспоминал немного. То, что припомнят другие, — и вовсе лишь отзвуки когда-то услышанного. Иногда в общую картину вплетаются непреклонные строки документа или вязкие выводы исследователей. Контрапункт голосов причудлив. Но незамысловатый сюжет сквозь него всё-таки прорисовывается.

Маленьким — часами сидел за фортепиано, с трудом отрывался от музыки, да и то, если того хотели родители. Успехи были слишком очевидны: «...помнится, уже в четыре года меня просили поиграть гостям». За игру получал конфеты, бумажные рубли, от чего приходил в восторг. Но и неприятные воспоминания связаны с музыкой: «В наказание же за скверное поведение меня сажали под рояль. Других детей в таких случаях ставят в угол. Сидеть под роялем было в высшей степени позорно и унижительно». Когда же в 1878-м мать взялась его учить, то уроки принесли «большое неудовольствие...»^[5].

И радость, и беда — всё это музыка. И всё же, чтобы музыка не просто вошла в жизнь, но стала самой жизнью, нужен был вдумчивый наставник.

...Новгородский графа Аракчеева кадетский корпус, где служили в своё время Пётр Иванович Бутаков и Дмитрий Николаевич Орнатский, располагался на реке Мете, в 28 верстах от Новгорода. Место было пустынное и довольно глухое. Здесь поневоле тянуло к общению. Так и подружились семьи Бутаковых и Орнатских. Любочка — единственный ребёнок у Петра Ивановича, она старше Ани Орнатской на четыре года. Но сдружилась с ней, как бывает дружат сёстры разного возраста. Жизнь разлучит их на время. И Люба станет не Бутаковой, а Рахманиновой, и Аня найдёт свой путь — в Петербургской консерватории её учителем будет профессор Кросс. В свой час её ждёт и серебряная медаль. Но чуть раньше придётся ей прервать учение — не для того ли, чтобы заработать денег на оплату? Тогда-то и переселится Анна Дмитриевна в Онег, став учителем музыки у Рахманиновых.

Всё совпало — и редкая удача с учителем, и конец безмятежного детства. Василий Аркадьевич часто бывал в отлучке, играл и проигрывал. Человек нрава весёлого, непосредственного, он не очень-то задумывался и

о делах хозяйских. Имение приходило в упадок, семья шла к разорению. Любовь Петровна была женщиной суровой, молчаливой, замкнутой. Часто — раздражительной. Начинались ссоры, скандалы. Сергей Васильевич увидит драму семьи через десятилетия: «Мы, дети, больше любили отца. Это, наверное, было несправедливо по отношению к матери, но, поскольку отец обладал добрым и ласковым нравом, удивительным добродушием и сильно нас баловал, неудивительно, что наши детские сердца неудержимо тянулись именно к нему».

Дети выросли, пора было думать об их будущем, перебираться в город. Когда говорили о мальчиках, упоминался Пажеский корпус. Отец хотел своих сыновей видеть военными. Мать, думая о Серёже, говорила о консерватории. Анна Дмитриевна целиком была на её стороне, и можно предположить, что за своего ученика вступалась со всей горячностью.

Судьба сама распорядилась будущим. Семёново было представлено к продаже в 1877-м. Онег та же судьба постигнет чуть позже: объявление о продаже «за иск по закладной» опубликуют «Новгородские губернские ведомости» в 1880 году.

За подготовку Сергея к консерватории Орнатская принялась с особым пылом. Ей так и виделось: Серёжа окончит младшие классы и поступит к её учителю, профессору Кроссу. Денежные дела семьи были настолько расстроены, что Анна Дмитриевна взялась выхлопотать для любимого ученика стипендию...

Не о том ли вспомнит композитор через многие годы, когда в нём запоют стихи Тютчева? «Ещё в полях белеет снег, а воды уж весной шумят...» — романс «Весенние воды» будет написан в 1896-м. Один из лучших его романсов. Его Рахманинов посвятит Анне Дмитриевне Орнатской.

2. Петербургский сорвиголова

Осень 1880-го. Семья Рахманиновых перебирается в Петербург. Позади — Онег с его просторами, Новгород с его палисадниками и тихими закоулками. Перед глазами — прямые улицы, набережные с чугунными решётками, дворцы, доходные дома... Множество людей, экипажей, городских, уличных продавцов... Всё это кричит, стучит, грохочет. И не важно, какой впервые Серёжа Рахманинов увидел столицу — озарённую солнцем или погружённую в дождь. В воздухе всё равно ощущалось то же, пушкинское:

Над омрачённым Петроградом
Дышал ноябрь осенним хладом.
Плеская шумною волной...

Трагедия коснулась России в начале 1881-го. Не только ушли из жизни — один за другим — Достоевский, Николай Рубинштейн, Писемский, Мусоргский. Ранней весной взрывом бомбы убит император Александр II. Со временем на месте покушения возведут исторический символ — Спас на Крови. Первый камень ляжет в 1893-м, закончат строительство собора в 1907-м. Но история великой империи уже двинулась путём ужасов и катастроф: террор снизу — террор сверху, гибель царя, великих князей, градоначальников, и — бомбометателей...

Теперь исторический излом, переживаемый Россией, совпал с напастями, которые свалились на семью Рахманиновых.

...О петербургских годах композитора известно не так много. Какие-то клочковатые сведения, отдельные эпизоды. Но и за ними ощущается жизнь, полная невзгод. Размолвки между родителями всё чаще. Брат Владимир — в кадетском корпусе, сестра Елена — в пансионе. Сергей часто живёт у тёти, Марии Аркадьевны Трубниковой. Весной 1882-го трое детей — Володя, Серёжа, Соня — заболели дифтеритом. Выжили только мальчишки. Сестрёнку композитор вспоминал и совсем взрослым.

Беда уже постучалась к Рахманиновым, но далее в тот год всё шло ещё вполне благополучно. 23 июля 1882 года Василий Аркадьевич составляет прошение, адресованное директору Санкт-Петербургской консерватории, а в сентябре Серёжа держит вступительные экзамены.

Музыкальные предметы он сдавал очень хорошо. Закон Божий, чтение, арифметику — несколько хуже. Зачислили его в «комплектные» учащиеся, и платить родителям приходилось только за обычные гимназические предметы по 50 рублей в месяц.

В первый консерваторский год ниточка судьбы юного дарования тянется более или менее ровно: ходит на занятия, выступает в концертах. Но далее начинаются узлы и зигзаги, и таких поворотов не ожидал никто.

Владимир Васильевич Демянский, учитель фортепиано, — наставник опытный и толковый. Из тех, кто стремится к каждому ученику найти особый подход^[6]. Он всячески настаивал, чтобы ученики работали за инструментом постоянно. Учил отрабатывать произведение отрывком за отрывком, но так, чтобы за малым не терялось целое. Этому правилу Сергей Васильевич Рахманинов будет следовать и в зрелые, знаменитые

свои годы.

Александр Иванович Рубец, большой, громкий человек, происходил из породы людей незаурядных. Некогда попал в консерваторию из судейских чиновников, двадцати четырёх лет от роду. Был принят за отличный вокал. Студентом обнаружил замечательный талант в области теории музыки. Он записывал народные песни, организовывал хоры, а его учебники стали незаменимым пособием для многих начинающих музыкантов.

И абсолютный слух, и ту лёгкость, с какой ученик выполняет задания по сольфеджио, Александр Иванович оценил сразу. Зачем столь талантливому мальчику сидеть в начальном классе? Не лучше ли сразу перевести его в класс гармонии? Дальше и начинаются «диссонансы».

Сразу скакнув выше на один курс, Серёжа ощутил себя в безвоздушном пространстве. Не зная азов, постигнуть теорию он не мог. Стал прогуливать занятия. Когда вернулся в класс сольфеджио, отвыкнуть от вольной жизни уже не мог.

Разлад в его консерваторских занятиях, разлад в семье. Пока никто не думал, что Любовь Петровна больна. О таких людях обычно говорят: «тяжёлый характер». До припадка — холодность, недовольство, ворчливость, после — вялость, слезливость. Василий Аркадьевич переносил истерические выходки супруги с трудом. Она — уходила в себя, иной раз забывая и о детях. Даже пожилым человеком Сергей Васильевич мог о матери вспомнить немного: когда ушёл отец, они вместе плакали.

Преданная подруга и наперсница маленького Рахманинова — бабушка, Софья Александровна. Но она в Петербурге бывала лишь наездами. Любил он и тётку, сестру отца, Марию Аркадьевну Трубникову. Довольно часто жил у неё. Образ Серёжи запомнится Оле Трубниковой, его двоюродной сестре. Вот она, шестилетка, выглядывает из кровати: что там делает её брат? И он начинает «пугать»: натягивает на голову простыню, подходит. Ей и страшно и радостно. Взвизгнув, она зарывается в подушки, слышит, как колотится сердце.

На воскресенье к Трубниковым приходил и второй Рахманинов, кадетик Володя. Стоило взрослым отправиться в гости, оставив детей под присмотром старой няни, начинался кавардак. Беготня, крики, грохот... Мальчишки залезли на стулья, на стол — и прыгали вниз. Качали свою двоюродную сестрёнку на одеяле. Додумались и до более опасных развлечений. Из обеденного стола вытаскивали доски, подставляли их наклонно к буфету и, как с горки, съезжали вниз. Однажды и малолетку Олю, чтобы доставить ей радость, спустили «с горы». Перепуганная няня

только всплеснула руками: «Мучители! Сломаете ребёнку шею!»^[7]

Серёжа рос сорванцом. И жил своей жизнью.

По пути в консерваторию частенько сворачивал на каток — звук коньков, полёт-скольжение — восторг! Но постоянное развлечение и на весь год — конка. Лошади тянут вагон, ими правит вагоновожатый. Запрыгнуть на подножку, когда конка разгоняется, когда кондуктор ещё далеко, — и мчаться. Вагон трясётся, дребезжит, по его содроганиям чувствуешь скорость... И соскочить нужно вовремя, пока городской не подоспел.

Развлечение было опасным: под конкой калечились, ломали руки, ноги. Серёжа соскакивал на полном ходу, не боясь угодить под другой экипаж. Зимой поручни покрывались льдом, подобные трюки становились ещё рискованнее.

Никто не знал о его проделках. Гроза разразилась зимой 1884-го, когда он завалил экзамены по общеобразовательным предметам. Любовь Петровна всполошилась. На счастье, именно в это время в Петербурге оказался Александр Ильич Зилоти — двоюродный брат Серёжи, сын Юлии Аркадьевны, урождённой Рахманиновой, — и уже известный пианист. Некогда Александр Ильич учился в Москве, у педагога Николая Сергеевича Зверева. Потом сделал блестящую карьеру. Был учеником Франца Листа. Концерты Зилоти имели успех. В 1884-м, вернувшись из заграницы, он побывал в старой столице у своего учителя. Поиграл в непринуждённой домашней обстановке, ослепил зверевских учеников и виртуозностью, и блеском, и волшебным звучанием рояля. В декабре объявился в Питере...

От директора Петербургской консерватории, знаменитого виолончелиста Карла Юльевича Давыдова, Зилоти услышал: «Серёжа мальчик способный, но большой шалун». Поначалу Александр Ильич не хотел даже слушать игру двоюродного брата, но всё же склонился на просьбы матери.

Талант — необычайно редкий — был очевиден; совет, однако, был прост: наставить Серёжу на путь истинный может только такой педагог, как Зверев.

Прошло ещё полгода. На весенней сессии результаты маленького Рахманинова не улучшились. Тогда-то мать и решила, наконец, забрать сына из консерватории и воспользоваться советом и рекомендацией Александра Ильича.

...Эти странные, озорные и горькие годы всё-таки оставят и музыкальные впечатления. Связаны они будут с родными людьми.

О Елене, родной сестре, он и через десятилетия будет говорить с восхищением: «Она была удивительная девочка: красивая, умная, необычная и, несмотря на внешнюю хрупкость, обладающая поистине геркулесовой силой. Мы, мальчики, бывали потрясены, видя, как она играючи гнула пальцами серебряный рубль». Сводила с ума поклонников в свои шестнадцать-семнадцать. И маленький Серёжа с бабушкой обсуждали, насколько хорош или плох один, другой, третий, перебирая их достоинства и недостатки. Но кроме таланта нравиться, завораживать, был голос, необыкновенный голос. Она ни у кого не училась, умение пришло само собой. Серёжа слушал сестру — это несравненное контральто — с замиранием сердца. В исполнении Елены ему впервые открылся Чайковский.

Казалось, её ждало великое будущее. Она стала брать уроки, преподаватель настоял, чтобы Лёлю прослушали в Мариинском театре^[8]. Когда спустя чуть ли не полвека композитор рассказывал биографу о сестре, его волнение ощущалось даже через возможные искажения памяти: «...Её голос и исполнение произвели там сенсацию. Елену немедленно ангажировали на сольные партии — честь, которой новички удостаивались чрезвычайно редко. Но, как я уже сказал, она не успела увидеть огни рампы».

Малокровие у девушки семнадцати лет — и смятение, пережитое братом: «Я помню жуткое чувство, которое испытал, когда она уколола палец и вместо крови из него потекла вода. Ей не довелось встретить свою восемнадцатую весну».

Другое сильное впечатление связано с бабушкой. Софья Александровна Бутакова в церковь брала и внука. Часами они стояли на службе — и в Петербурге, и, если летом, в Новгороде. Она усердно молилась, он слушал хор:

«Я всегда старался найти местечко под галереей и ловил каждый звук. Благодаря хорошей памяти я легко запоминал почти всё, что слышал. И в буквальном смысле слова превращал это в капитал: приходя домой, я садился за фортепиано и играл всё, что услышал. За эти концерты бабушка никогда не забывала наградить меня двадцатью пятью копейками — немалой суммой для мальчика десяти-одиннадцати лет».

Бабушка летом 1887-го купила небольшое имение Борисово, чтобы лето провести с внуком.

...Дом на берегу Волхова, неподалёку озеро Ильмень. Кругом леса, луга и поля. Три месяца полной свободы. В глазах деревенских мальчишек он — герой: настолько здорово плавал.

Серёжу не стесняли ничем: мог купаться, удить рыбу, в сумерки взять лодку и плыть вниз по течению — видеть медленный лёт цапель, слышать, как в камышах, поблизости, кричат дикие утки, а издали доносятся вечерние звоны Новгорода.

Часто запрягали коляску, внук вёз бабушку в соседний монастырь на службу. Он видел, как звонарь управляется с верёвками, слышал, как колокольный звон летит над землёй.

Бабушка иногда приглашала гостей или сама с внуком отправлялась нанести визит. Его ждало неизменное фортепиано. Замученный в консерватории этюдами Крамера, сонатинами Кулау и Диабелли, он начинал импровизировать, выдавая свои мимолётные композиции за сочинения Шопена или других известных композиторов. Знал, что публика у него невзыскательная, знатоков нет, чувствовал себя за роялем вольготно и каждый раз срывал аплодисменты^[9].

В последнее лето перед отъездом в Москву пришла и печаль расставания. О будущем наставнике, профессоре Звереве, Рахманинов наслушался много неприятного: жёсткий режим дня, тяжёл на руку.

Перед самым отбытием Серёжа привёз бабушку в монастырь. Там отслужили прощальный молебен. Она дала денег, перекрестила и проводила на станцию. В серой курточке, которую бабушка для него сшила, с ранцем за плечами, Серёжа ждал. Софья Александровна купила билет до Москвы. Оба стояли подавленные. Она надела на внука ладанку, в которой лежали 100 рублей. Ему было тяжело и горько. Когда вагон дёрнулся и покатило, он заплакал.

Глава вторая

МОСКВА

1. Среди «зверят»

«Высокий, тонкий, с прямыми седыми волосами, как у Листа, и неожиданно чёрными густыми бровями на бритом лице» — таким запечатлел этого человека один из современников^[10].

Поговаривали, что старожилы-ученики ещё слышали Зверева-пианиста. Говорили о необыкновенно певучем звуке, помнили, сколь неотразимо исполнял он до-диез минорную сонату Бетховена. Теперь Зверев не играл. Но его знали как ученика Александра Дюбюка и Адольфа Гензельта, корифеев в области фортепианной педагогики. О личной жизни Николая Сергеевича знали мало. Да и сам он, похоже, не любил рассказывать о пережитом, как потерял ребёнка, как рано овдовел. О чиновничьей службе тоже особо не упоминал^[11]. На путь учительства подтолкнул его давний наставник, Александр Иванович Дюбюк. Он же и нашёл ему первых учеников.

Человек светский, Зверев хаживал в гости и принимал у себя. Жил на широкую ногу. За карточным столом отличался редким хладнокровием и к педагогическим заработкам нередко мог присовокупить и выигрыш. Что принесло Николаю Сергеевичу успех на новом поприще — талант преподавателя музыки, светская обходительность, изысканные манеры? Или — всё сразу, сам образ необыкновенного учителя? Стать его учеником непросто, цена уроков высока, авторитет незыблем — особенно в купеческой среде, откуда пришли первые его подопечные.

Музыкантики Николая Сергеевича всегда обращали на себя внимание. И когда открылась Московская консерватория, её основатель, Николай Рубинштейн, именно Звереву предложил должность преподавателя младших классов. Теперь необыкновенный учитель у себя дома — на полном пансионе — держал Леонида Максимова и Матвея Пресмана. Нельзя сказать, что воспитанники его жили и учились совсем бесплатно. Отец Пресмана одно время посылал кое-какие суммы. Но стоило Моте получить из дома письмо с печальным известием, что более нет средств, его наставник, пробежав послание и глядя в заплаканное лицо ученика, только качнёт головой:

— Чего ревёшь? Разве я когда-нибудь говорил твоему отцу о деньгах? Он посылал, сколько мог, теперь посылать не в состоянии. Ему об этом следовало написать мне, а не тебе. Будешь жить у меня по-прежнему.

Пансионеры не приносили дохода. Но он любил их показывать в домашних концертах. И если они играли с подъёмом, слушатели таяли от восхищения, а учитель приходил в доброе расположение духа.

Зверев был завален уроками. В восемь утра шёл на первое занятие. С девяти до двенадцати преподавал в консерватории. Потом опять ездил по частным урокам до самого вечера. И лишь после этого начиналась светская жизнь. Частенько учитель возвращался домой, когда его питомцы давно спали.

*

Москва встретила Серёжу неприветливо — дождём. Три дня он жил у тётки, Юлии Аркадьевны Зилоти. И... перебрался к знаменитому Звереву. Он быстро понял: «Слухи об исключительной строгости Зверева, которыми меня так напугали, оказались сущим вздором». В Николае Сергеевиче Звереве уживались и деспот, и добряк, и сумасброд, и человек широкой души. Но воспитателем был строгим: его «зверята» вели жизнь маленьких спартанцев.

...Общая спальня, рояль один на троих. В шесть утра — за инструментом первый, через три часа — второй, ещё через три — следующий. Пока один долбит упражнения, остальные постигают иные науки. Утренние «смены» отработывали по очереди: вставать в такую рань непросто. А наставник требовал чёткости, терпеть не мог халтуры. Когда полусонный ученик играл вяло, невнятно, спотыкаясь, грозный учитель, в одном белье, появлялся в дверях. После окрика сон слетал мгновенно.

Но и без воспитателя распускаться не получалось. Если Зверев отсутствовал, за порядком следила его сестра, старенькая Анна Сергеевна — сразу и хозяйка и надзирательница. Стоило кому-нибудь из подопечных опоздать с началом занятия или встать из-за инструмента раньше, Николай Сергеевич вечером узнавал о провинности и спуску не давал.

Основные уроки проходили в консерватории. В технике «зверята» шли примерно «на равных», частенько разучивали одну и ту же пьесу. И для педагога удобно: один сыграет не так — другой поправит.

Особой педагогической системы Николай Сергеевич не имел — для выработки техники играли скучные этюды и упражнения. Но он давал

главное: постановку рук. К игре напряжённой рукой относился беспощадно. Не оставлял вниманием и звук: играть музыкально — сразу, не «тараторить» пальцами, но вносить в исполнение живое дыхание. Если ученик начинал «врать», выходил из себя.

...В тот день игра не клеилась. И Пресман на всю жизнь запомнил злополучный Второй концерт Джона Фильда.

«Пришли к Звереву в консерваторию на урок. Сел играть Рахманинов. Вначале всё шло как будто гладко. Вдруг — стоп!

— Ты что это играешь? — крикнул Николай Сергеевич. — Сыграй вот это место ещё раз! — Рахманинов повторяет. — Опять врешь! Опять не так! Просчитай это место!..»

Рахманинова сменил Максимов. Когда дошёл до рокового такта, всё повторилось. Только Зверев в сердцах ещё двинул стул ногой, Да так, что Лёля полетел со стула.

Мотя споткнулся на том же месте. Зверев был вне себя. Повёл учеников к Танееву:

— Потребую у директора, чтобы всех вас убрали из моего класса. Учитесь у кого хотите!..

Удручённые, они тянулись следом. Танеева в профессорской не оказалось. Зверев отлучился, велел ждать.

Сквозь дверные стёкла они смотрели на длинный, широкий коридор. Туда-сюда сновали ученики, поглядывали на них с любопытством. «Зверята» упорно рассматривали книги в шкафу, чувствовали себя неловко. И вдруг через предательское стекло увидели: их наставник, взбешённый, спускается по лестнице, а следом — понурый, руки по швам — сползает со ступеньки на ступеньку ещё один его ученик, Вильбушевич.

Они и сами испугались собственного хохота. Зверев обомлел, глядя на их нервный смех. Наконец рявкнул: «Вон отсюда!!!» И его подопечные стремглав бросились из кабинета.

Рахманинов, уже знаменитый музыкант, говорил о своём наставнике только хорошее: человек «редкого ума и огромной доброты». Да и ценили его люди замечательные: «Он оказался восторженным поклонником Достоевского, которого знал лично и чьи произведения изучал со всей серьёзностью».

Но и вспыльчивость Зверева была из ряда вон: «Когда он выходил из себя, то способен был наброситься на человека с кулаками и запустить в него чем попало; допускаю, что в каких-то случаях он мог бы без колебаний убить своего противника».

Тумака ученик мог получить за дурно приготовленный урок («Сегодня

лень снова привела мальчика к неприятностям»). Но и под горячую руку попадать не стоило. Рахманинов припомнит не без улыбки: «Мне досталось от него тоже, четыре или пять раз, но в отличие от остальных не по „музыкальной“ части».

Только на одного ученика Николай Сергеевич ни разу не повысил голоса. Тот появится в один из воскресных дней, маленький кадетик — тоненький и хрупкий. Звали его Александр Скрябин. Зверев скоро стал называть его ласково «Скрябушей», души в нём не чаял. Кадетик ходил, нервно потирая руки. Была у него и странная привычка — тремя пальцами руки проводить по вздёрнутому носику, будто он тянет его вниз. «Скрябуша» занимался только раз в неделю, но вперёд двигался стремительно. Привозил сразу несколько этюдов и пьес, играл по памяти, всегда отлично подготовленный^[12]. Зверев знал, как расшевелить своих питомцев, затронуть гордость, заставить подтянуться. Однажды после урока с кадетиком довольный Зверев широко распахнул двери гостиной и позвал своих мальчишек. Скрябин заиграл вариации Гайдна — продуманно, технично, совсем «по-взрослому». В другой раз они услышали 12 пьес Йенсена. Кадетик приготовил их всего за неделю, но как! И красота звука, и техника — из области невозможного^[13].

...Строгость и забота. Наставник относился к своим «зверяткам» почти с отеческой любовью. Звал коротко, не «Лёля, Серёжа, Мотя», но «Лё, Се, Мо». Кормил, одевал. Чёрную гимназическую форму — брюки и китель со стоячим воротничком — заказывал у лучшего портного, который обшивал и самого Николая Сергеевича.

Учили их не только музыке. Из языков — французскому и немецкому. А в воскресенье они ездили на уроки танцев, в дом, где их ждали девицы, тоже ученицы Зверева.

Был у них и ещё один преподаватель. С этой пианисткой встречались два раза в неделю. На двух роялях играли в восемь рук Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана...

Не пропускали и премьер — в Большом и Малом. Видели известных актёров. Перед глазами «зверят» прошли и знаменитые европейцы — Сальвини, Росси, Барнай, Элеонора Дузе, — и свои: Ермолова, Южин, Ленский, Садовские...

Вчетвером занимали дорогую ложу в бельэтаже. Зверев присматривал... «Лё, Се, Мо» уже знали правила: не глазеть в бинокль на публику, не разговаривать громко, не хохотать. И если кто-то положит

локти на барьер ложи, а то и упрётся в него подбородком, услышит отрывистое ворчание:

— Заодно уж и подушку бы на барьер положил! Я что, потому беру хорошие места, чтобы вы себя неприлично вели?

После концертов — обсуждали. Не только коротко: «понравилось — не понравилось». Наставник ждал объяснения: почему игра того или этого замечательна? И почему — бледновата?

Зверев учил их вести себя в обществе, поддерживать беседу. Отсеивал знакомых с дурными наклонностями, особенно его раздражали хвастуны и притворщики. Требовал забыть коньки, верховую езду и греблю, дабы случайно не повредить руки. Запретил разговаривать зимой после бани. Зато позволял брать любую книгу из собственной богатейшей библиотеки.

Однажды Рахманинов принялся за Достоевского, за «Бесов». Зверев пришёл рано в самом благодушном настроении. В гостиной сел за круглый стол рядом с питомцами. Вдруг повернулся к Сергею: «Ну, мой мальчик, что ты сегодня читал?.. М-да-а. Ты всё понял?.. Чудесно, друг мой. Принеси мне книгу».

Этот разговор композитор повторит биографу чуть ли не через полвека.

«— Ты помнишь это прекрасное место, где Кириллов высказывает свои идеи относительно смерти?

— Конечно, помню.

Он взял у меня книгу и открыл её на том месте, о котором говорил.

— Прочти, пожалуйста.

Я повиновался. Когда я кончил, он пристально взгляделся в меня, и лёгкая усмешка скользнула по его губам.

— А теперь, мой мальчик, расскажи мне о том, что ты прочёл.

Я начал было рассказывать, но с каждой фразой запутывался всё сильнее и сильнее. Кровь бросилась мне в голову, и я не мог воспроизвести или пересказать идеи Достоевского, которые, наверное, трудно было схватить в моём возрасте.

Не говоря ни слова, Зверев покачал головой».

Урок, который не забудешь: нужно не только *прочсть* произведение, но и *понять* его... Не только сюжет, события, но и глубинные «течения». Ведь идеи Кириллова — это не только мысли «сами по себе». Они живут в произведении, цепко связаны и с сюжетом, и с поведением других персонажей. Роман Достоевского подобен образно-смысловой «партитуре», он требует очень внимательного вчитывания. Вот что таилось и в этом покачивании головой, и в этой лёгкой усмешке.

День седьмой — или, по слову наставника, «отдохновение от трудов» — в неумолимый ритм повседневной работы вносит заметное разнообразие. Николай Сергеевич — гурман и хлебосол. Еда на столе — изысканная, публика за столом — тоже. Музыканты, актёры, писатели, адвокаты. Профессора консерватории — А. С. Аренский, С. И. Танеев, П. А. Пабст, Н. Д. Кашкин. Когда бывал в Москве — заглядывал и А. И. Зилоти. Появлялись заезжие знаменитости. Наведывался и Чайковский.

Трое мальчишек сидели рядом, за тем же столом. После еды, когда готовились карточные столы, занимали гостей. Играли то поодиночке, то в четыре руки, то в шесть. А то и в восемь, если присутствовал ещё кто-то из учеников. А бывали и Скрябин, и Фёдор Кёнеман, и Арсений Корещенко, и Константин Игумнов, и Семён Самуэльсон.

В такой день Зверев разрешал своим подопечным выпить по рюмке водки. В случае особых торжеств — по бокалу шампанского. Подобной «педагогикой» Николай Сергеевич приводил в замешательство многих. Но кривотолки его не смущали. Он и после театра любил с мальчишками заглянуть в трактир. Здесь, за ужином, их тоже ожидала рюмка.

Они знали: на следующий день кому-то в шесть утра быть за роялем. И однажды, когда наставник предложил поехать в театр, Лё-Се-Мо вдруг поинтересовались: нельзя ли после спектакля сразу отправиться домой?

— Но как! — Тень улыбки мелькнула на лице Зверева. — Ведь нужно поужинать!

Ответ его троица произнесла в один голос:

— Тогда в театр не хотим.

Николай Сергеевич посветлел лицом:

— Что ж! Значит, театр отменяется.

В ближайшее воскресенье они услышали, как Зверев втолковывал своим сотрапезникам:

— Ну вот, милые друзья, плоды моего дурного, по вашему мнению, воспитания. Отказались от театра, потому что я не захотел отказаться от трактира! Они побывали там, поглазели на посетителей. Отведали еды, попробовали водки. И всё в моём присутствии. Сами убедились, что в запретном плоде — ничего привлекательного. Моя миссия выполнена. Их уже, видите ли, в трактир не тянет! И рюмкой водки не удивишь!

Наставления в фортепианной игре сочетались с уроками жизни. Матвей Пресман на склоне лет припомнит историю, где одна черта Николая Сергеевича обозначилась со всей полнотой. Брат Моти, будучи проездом в Москве, попросил у него 25 рублей, пообещав немедленно

выслать их из дома. Долг вернул, но в тот же день Рахманинов получил письмо от матери. Она жаловалась, что средств нет даже на дрова, чтобы протопить квартиру. Сергей не знал, что делать, собственных денег у него не было. Мотя отдал деньги товарищу, ещё не зная, какую пытку им придётся пережить. Когда Зверев спросил о брате, Пресман промямлил, что долг ещё не пришёл. Краски стыда наставник не заметил, глядел в другую сторону.

— Как ему не стыдно! Я ведь знаю, у него и на кутежи хватает. А вернуть взятые у тебя последние 25 рублей — не может!

И для Пресмана, и для Рахманинова началось мучение. Учитель о долге не забывал, спрашивал день за днём. Недовольство сменялось бранью. Наконец Николай Сергеевич не выдержал:

— Знаешь, Мо, я так возмущён, что решил сам написать твоему брату!

Потерянный Пресман сознался в обмане. Зверев выслушал, пожурил:

— Конечно, ты ничего плохого не сделал. Но — солгал. Теперь и самому стыдно, и брата выставил в дурном свете. И Серёжа нехорошо поступил. Вы со мной должны быть откровенны, между нами не должно быть тайн. И вообще, чем искреннее жить, тем легче. Прямой путь тернист. Зато, безусловно, твёрд и прочен.

Гневливый и чуткий, строгий и благородный, он поражал мальчишек и масштабом личности. А главное — об этом вспомнит Рахманинов спустя десятилетия: «...он буквально помешался на нас, своих мальчишках».

«Почти отец». Когда Зверев брал папиросу, они наперегонки хватались за спички, когда зимним утром шёл на занятия — помогали повязать кашне, надеть огромную енотовую шубу и бобровую шапку. Вечером, если он возвращался не поздно, усталый, но в благостном расположении духа, они укладывали его спать: поворачивали на бок, укутывали одеялом, по очереди чмокали в щёку. Ритуал и забавный и трогательный. Довольный, успокоенный, он произносил: «Лё, Се, Мо, как приятно...» Они хором досказывали: «...протянуть ножки после долгих трудов», — гасили свет, уходили к себе.

— Я почему-то уверен: когда помру, вам будет меня жалко. Только не нужно плакать! Лучше, когда судьба сведёт вас за бутылкой вина, выпейте за упокой моей души.

Николай Сергеевич произнесёт эти слова однажды, в минуту тяжкого недомогания. «Зверята» не забудут их. Уже в иной, более взрослой жизни они действительно собирались время от времени помянуть «старика». Что приходило на ум в часы «трактира без Зверева»? Как вечерами — если не ждал театр или концерт — играли с Анной Сергеевной в карты? Без денег,

на «просто так». Старушка всё пыталась смухлевать, и Лёля Максимов, бывало, вспыхивал. Но детский её азарт забавлял: ёрзает на стуле, наклоняется, хочет «незаметно» глянуть в карты противника...

Возможно, припоминали, как Серёжа однажды предложил «сочинить что-нибудь». Вечер, горит лампа под абажуром. «Зверята» за столом, корпят над нотной бумагой. У Пресмана — малюсенький «Восточный марш», у Максимова — начало романса. Рахманинов сочинил этюд. Зверев узнал о затее. Каждого заставил исполнить. Какие-то эпизоды у Рахманинова ему показались интересными. Серьёзно к этим опытам наставник не относился, но о сочинительских наклонностях юного музыканта Чайковский узнает именно от Николая Сергеевича.

Не эти ли позднейшие встречи «Лё-Се-Мо» высветят те эпизоды из жизни маленьких музыкальных спартанцев, о которых позже напишет Пресман и расскажет сам Рахманинов? Такие разговоры с зазывным: «А помнишь?» — пропускают одно, закрепляют другое. И, конечно, повзрослевшие «зверята» не только посмеивались над былыми проказами или с благодарностью и грустью вспоминали минуты, когда наставник их был трогателен, добр и великодушен. Были события из ряда незабываемых, «из ряда вон».

Уже в первый «зверевский» год в Москву приехал Антон Рубинштейн. И как не вспомнить подчёркнутой уважительности директора консерватории, Сергея Ивановича Танеева? — «Выражаю просьбу... оказать честь... послушать учеников...»

Играли те из юных консерваторцев, кто успел уже проявить себя: Александр Скрябин, Иосиф Левин, Сергей Рахманинов. А после снова встал Танеев и попросил знаменитого пианиста сыграть для учеников.

Рубинштейн приехал только дирижировать. Но ради консерваторцев исполнил небольшую сонату Бетховена. Серёжа, не остыв от волнения после своего выступления, ничего не запомнил.

Вечером в доме Зверева — приём. За столом человек двадцать гостей, с ними рядом — три мальчика. В награду за хорошую игру Зверев дал «Се» поручение: подойти к Рубинштейну, почтительно взять его за полу фрака и отвести к отведённому месту за столом. Маленького пианиста распирало чувство гордости. Во время обеда он не думал о еде. Жадно ловил каждое слово, каждый жест знаменитого музыканта. Зашёл разговор о молодом исполнителе Д'Альбере — он только что дал концерты в Москве и Питере. Газеты о пианисте писали взахлёб: достойный преемник Рубинштейна! Кто-то захотел узнать мнение об игре виртуоза от самого Антона Григорьевича. Рубинштейн откинулся назад, бросил острый взгляд из-под

густых бровей и проговорил с иронией, не без горечи: «О, нынче все хорошо играют на фортепиано!..»

Ещё более поразило «зверят» поведение музыканта в Большом театре, на сотом представлении «Демона». Зал был полон. В партере собралась самая изысканная публика. На галёрке — толчея. Зверев со «зверятами» — как всегда — в своей ложе.

Рубинштейн за пультом. Вторая сцена, поднимается занавес. Оркестр играет замечательно, публика — вся внимание, еле дышит. И вдруг — сухие удары дирижёрской палочкой.

Оркестр смолк. В мёртвой тишине раздался скрипучий голос маэстро: — Я ведь уже просил на репетиции, чтобы на сцену дали больше света!

За кулисами — шум. Сцена озаряется. Рубинштейн спокойно поднимает палочку. Всё идёт с начала.

Независимость от публики, от оркестра, от организаторов концерта — ради исполняемого сочинения. Это юных музыкантов, похоже, поразило даже более самой оперы.

В следующий раз Рубинштейн приехал со знаменитыми историческими концертами. В семь выступлений он попытался вложить путь развития фортепианного искусства, от самых его истоков до конца XIX века: английские вёрджинелисты, Куперен, Рамо, И. С. Бах, Гендель, Д. Скарлатти, К. Ф. Э. Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Вебер, Мендельсон, Шуман, Шопен, Лист — и далее, вплоть до русских композиторов: Глинки, Балакирева, Корсакова, Кюи, Лядова, Чайковского, Николая Рубинштейна и себя самого.

По вторникам маэстро играл в великолепном зале Московского благородного собрания. По средам повторял ту же программу утром, в Немецком клубе — сюда свободно могли пройти музыканты, преподаватели и студенты консерватории. Зверев приводил питомцев и вечером и утром. И маленький Рахманинов опять поражён: те же произведения Рубинштейн в другой раз исполнял иначе, но столь же выразительно!

Крецендо великого пианиста... Казалось, оно могло нарастать безгранично. Диминуэндо доводилось до немислимо тихого звука, причём отчётливо слышимого даже далеко от сцены. И великолепная техника — и тонкость, одухотворённость исполнения, глубинная музыкальность. Рояль звучал, как оркестр, со всем разнообразием тембров. И снова — произведение значило больше, нежели поведение на эстраде. Когда Рубинштейн сыграл знаменитую си-минорную сонату Шопена, ему

показалось, что короткий финал не удался, и маэстро его повторил.

«Я слушал его, замороженный красотой звука, — вспоминал Рахманинов, — и мог бы слушать бесконечно. Мне никогда не приходилось слышать, чтобы кто-нибудь так сыграл виртуозную пьесу Балакирева „Исламей“ или нечто подобное его интерпретации маленькой фантазии Шумана „Вещая птица“, отличавшейся неподражаемой поэтической тонкостью: безнадежно пытаться описать *pianissimo* в *diminuendo* в конце пьесы, „когда птица исчезает в своём полёте“. Таким же неподражаемым был потрясший мою душу образ, который создавал Рубинштейн в „Крейслериане“, последний соль-минорный эпизод которой я никогда не слышал в подобном исполнении. Педаль была одним из величайших секретов Рубинштейна. Он сам удивительно удачно выразил отношение к ней словами: „Педаль — это душа рояля“. Всем пианистам стоило бы помнить об этом».

Волосы — львиной гривой, закрытые глаза, весь облик пронизан музыкой. Таким Антон Рубинштейн врезался в память Сергея Рахманинова.

*

Три «зверевских» года словно слились в один, длинный-длинный. Серёжа повзрослел, стал сдержанным, довольно замкнутым. Впрочем, из «взрослого» состояния его выводили озорные выходки товарищей — они нарочно шалили на уроках, чтобы вызвать у него неповторимый, заразительный смех.

Его исключительное дарование становилось всё очевиднее. Когда за обедом в купеческом доме Зверев желал показать игру своих учеников, он чаще всего посылал за Рахманиновым.

В мае 1888-го «зверята» поражают Танеева. Постоянная игра в четыре, шесть и восемь рук (четвёртым в ансамбле обычно выступал Сёма Самуэльсон) приносила свои плоды. После экзаменов Николай Сергеевич предложил экзаменационной комиссии прослушать Пятую симфонию Бетховена в восьмиручном исполнении своих подопечных. Когда Танеев увидел, что четверо мальчишек сели за рояль с пустым пюпитром, он даже привстал:

— А ноты?

— Они играют наизусть, — успокоил его Николай Сергеевич.

И вот замерли звуки последних аккордов знаменитого сочинения...

Танеев, изумлённый, всё повторял: «Наизусть!» И Зверев решил его «доконать». Кивнул мальчишкам, чтобы исполнили Скерцо из Шестой Бетховена, «Пасторальной»...

Летом воспитанники выезжали на подмосковную дачу. Инструмент брали с собой. Наставник требовал, чтобы и здесь они работали каждый день. И даже дальний Кисловодск, куда юные музыканты отправятся в один из летних месяцев, не освободит от занятий. Только в 1887 году Серёже позволят отдохнуть с бабушкой. Летом 1888-го он опять со «зверятами».

За игру своих питомцев Николай Сергеевич мог не тревожиться. С теорией музыки дело обстояло иначе. В первые годы «зверята» слишком много времени уделяли занятиям за фортепиано. Весной 1888 года экзамен по элементарной теории сдавал только Пресман. Рахманинова и Максимова Николай Сергеевич решил показать осенью. Впрочем, и успехи Моти оказались весьма средние.

Летом наставник повёз мальчишек в Крым. Их сопровождал преподаватель консерватории.

Кто помнит *композитора* Николая Михайловича Ладухина? А вот его «Одноголосное сольфеджио» вошло в музыкальную педагогику как незаменимое пособие для развития вокально-интонационной способности чтения с листа.

Сам наставник ехал в первом классе. Преподаватель, повар Матвей и воспитанники — в третьем. Вряд ли Николай Сергеевич пожадничал. Скорее накануне проигрался.

Остановился Зверев в поместье Токмакова Олеиз. Дети хозяина — тоже его ученики. Неподалёку от поместья Николай Сергеевич снял домик, где поселил своих питомцев с Ладухиным. Крымская жара мало способствовала умственным занятиям. Много купались, гуляли. С профессором занимались всего по часу в день. Но толковый педагог, его умение заинтересовать мальчишек сделали своё дело: за два с половиной месяца «зверята» прошли и элементарную теорию, и начала гармонии, на что в консерватории отводилось более двух лет.

В Крыму все впервые увидели «необыкновенного» Рахманинова: то ходит мрачный, опустив голову, то задумчиво смотрит вдаль. То вдруг начинает что-то тихо насвистывать, размахивая в такт руками. Через несколько дней, когда они с Мотей остались одни, Сергей с таинственным выражением на лице подозвал его к роялю. Начал играть. Спросил:

— Не знаешь, что это?

— Нет, — признался Пресман.

— А как тебе нравится этот органнй пункт в басу при хроматизме в верхних голосах? — И увидев, что Моте музыка пришлась по душе, не без удовольствия сказал:

— Это я сам сочинил и посвящаю тебе эту пьесу.

Осенью в Москве «зверята» элементарную теорию «закрыли» на «отлично». Рахманинов сумел сдать и экзамен по гармонии за первый год.

Учиться у собственного брата, пусть и двоюродного... Александра Гольденвейзера, который появится в классе Зилоти через год, поразит их общение: на «ты».

Жили «Лё-Се-Мо» всё так же у Зверева. Но и сам Николай Сергеевич уже глядел на воспитанников иначе. Как-то раз, узнав, что Моте не хватило денег, чтобы прокатить свою симпатию на лихаче, расщедрился: выдал тому пять рублей на будущее. Разговоры о сердечных делах возникали время от времени, у «Лё» и «Мо» узнать об их увлечениях не составляло труда. Но Рахманинов был скрытен и молчалив. Жизнь его сердца для других всегда будет за семью печатями.

Успехи Сергея по классу фортепиано становились привычными, и главное место в его жизни всё более занимала композиция.

Новый педагог по теории музыки, Антон Аренский, проникся к ученику симпатией. О педагогическом даровании Антона Степановича остались отзывы весьма противоречивые. Его ценили за талант, за то, с какой лёгкостью он мог придумать задачу по гармонии и тут же её решить. Но когда дело касалось умения объяснить, нетерпеливого и вспыльчивого Аренского понимали далеко не все. Иной раз он мог довести ученика до слёз потому, что сам пребывал в скверном состоянии духа. С Рахманиновым Антон Степанович вёл себя иначе. Сергея увлекли гармония, законы голосоведения, модуляции из одной тональности в другую, и учитель с необыкновенным для него терпением помогал в решениях, пробуждая в юном консерваторце ту природой данную изобретательность, которую давно в нём распознал. За сочинённые в курсе гармонии пьесы Рахманинов получал и «хорошо», и «очень хорошо», и даже «отлично». Когда же в конце учебного года ученик принёс десять написанных пьес, Аренский каждую отметил высшим баллом.

Экзамен шёл долго. Задание гармонизовать мелодию Гайдна для Рахманинова особой сложности не представило. А вот написать прелюдию от шестнадцати до тридцати тактов с двумя органнми пунктами на тонике и доминанте, найти верную модуляцию из одной тональности в другую — над этим пришлось покорпеть.

Антон Степанович получал листы учеников, недовольно морщился, с

тревогой посматривал на любимца. Тот просидел над заданием дольше всех. Но когда протянул своё сочинение Аренскому, учитель улыбнулся:

— Только вам удалось уловить верный ход гармонического изменения.

На следующий день студенты исполняли свои сочинения перед комиссией. Среди профессоров был и Чайковский. Сергей уже знал, что ему выставили высший балл, — за роялем был спокоен. Когда кончил играть, Антон Степанович шепнул Чайковскому о вчерашнем экзамене. Пётр Ильич благосклонно кивнул, согласился послушать. Своё сочинение Сергей сыграл наизусть. Увидел, как Чайковский взял экзаменационный журнал и что-то в нём пометил. Лишь спустя недели две Рахманинов узнает, что знаменитый композитор пятёрку с крестом окружил ещё тремя плюсами. Этот неожиданный итог Антон Степанович попытался скрыть от ученика, дабы — не дай бог — не возгордился. Но сам же в конце концов и проговорился.

За курсом гармонии — на следующий год — шёл контрапункт. Сергей Иванович Танеев к своему предмету испытывал особую слабость. Долгие годы он работал над фундаментальным трудом — «Подвижной контрапункт строгого письма». Полифония старых голландцев (та музыка, которую любят немногие, и у большинства студентов от неё сводит скулы) виделась Танееву началом всех начал, тем более что правила ведения голосов, их сочетания, которые ещё в добаховские времена стали редкостью, — одна из основ в подготовке будущих композиторов. Тема и её возможные превращения — движение задом наперёд (ракоход), зеркальное отражение (тема «вниз головой»), проведение темы в увеличении или в уменьшении (медленнее или быстрее) — всё, что приводило в восторг Танеева, повергало в тоску его учеников. И Рахманинов, и его сокурсник Скрябин отлынивали от этих задач как могли. То пропускали уроки, то приходили, не выполнив задания, ссылаясь на фортепианные занятия.

Позже, зрелыми музыкантами, они в собственном творчестве столкнутся с тем, чему учил Сергей Иванович, тогда не без пользы вспомнят и его уроки. Пока же добились только неприятности: огорчённый Танеев пожаловался Сафонову. Впрочем, Василий Ильич и сам скучал от этой музыки, так что пожурил студентов только для приличия.

Скрябин когда-то учился теории у Сергея Ивановича, ещё до консерватории, мальчишкой. Преподаватель знал характер непоседливого студента. Теперь зазывал к себе на дом, давал задание, запирал на ключ и уходил часа на два. Бывало, проворный ученик сбегал, вылезая из окна: квартира Танеева располагалась на нижнем этаже. Но добросовестный педагог так огорчался нерадивостью ученика, что того поневоле начинали

мучить угрызения совести. И тогда Скрябин стал сочинять предельно короткие темы, чтобы сократить и сами упражнения^[14].

К Рахманинову Танеев нашёл другой подход. Об этом композитор расскажет биографу: «На клочке нотной бумаги он писал тему и присылал её к нам домой со своей кухаркой. Кухарке было строго-настрого приказано не возвращаться, пока мы не дадим ей выполненные задания. Не знаю, как подействовала эта мера, которую мог придумать только Танеев, на Скрябина; что касается меня, он полностью достиг желаемого результата: причина моего послушания заключалась в том, что наши слуги просто умоляли меня, чтобы кухарка Танеева как можно скорее ушла из кухни. Боюсь, однако, что иногда ему приходилось долго ждать ужина».

Помогло, впрочем, и честолюбие: Рахманинов услышал о «большой золотой медали» — её давали по окончании за отличные результаты в обучении по двум специальностям...

*

Его всё больше манила тайна композиции. Рахманиновских пьес того времени сохранилось не очень много: «Песня без слов», сочинённая в 1886–1887 годах, три ноктюрна конца 1887-го, Романс, Прелюдия, Мелодия и Гавот, написанные до 1891-го. Дыхание в эту музыку пришло от Шопена, Шумана, Мендельсона. И всё же — пусть ещё робким пером — юный сочинитель нащупывает свой путь в искусстве композиции, а его Романс — из тех сочинений, которые притягивают своей «сладкозвучностью».

Но сочинительство требовало сосредоточенности, а из комнаты с роялем неслись чужие звуки, не давая собраться с мыслями. Сергею не хватало уединения.

К Звереву он решился подойти октябрьским вечером 1889-го: нельзя ли получить отдельную комнату с роялем, чтобы заниматься композицией? Сергей Васильевич вспоминал: «Наша беседа началась спокойно и протекала в совершенно мирных тонах до тех пор, пока я не произнёс какие-то слова, мгновенно его взорвавшие. Он тут же вскочил, закричал и швырнул в меня первым попавшимся под руку предметом. Я оставался совершенно спокойным, но тем не менее подлил масла в огонь, сказав, что я уже не ребёнок и что тон его разговора со мной нахожу неподобающим».

Что взбудоражило Зверева? Не просьба, но какие-то неудачные фразы? Мотя Пресман оказался свидетелем скандала: «Зверев был взволнован чуть ли не до потери сознания. Он считал себя глубоко обиженным, и никакие

доводы Рахманинова не могли изменить его мнения. Нужно было обладать рахманиновской стойкостью характера, чтобы всю эту сцену перенести».

Несомненно, Николай Сергеевич вдруг увидел перед собой не талантливого ребёнка Серёжу, а неожиданно взрослого и уверенного в собственной правоте человека. Далее туман сгущается, свидетельства путаются. Похоже, от возможного примирения уходили оба.

В конце концов, Николай Сергеевич назначил встречу у Сатиных, родственников Рахманинова. За четыре московских года Сергей был у них лишь дважды.

В гостиной их ждали. Собрался семейный совет. Николай Сергеевич говорил спокойно: несходство темпераментов, жить под одной крышей нельзя... Бросать бывшего подопечного на произвол судьбы не хотелось бы. Он надеется, что родственники смогут о нём позаботиться.

Ранним утром Рахманинов уложил нехитрый багаж и перебрался к консерваторскому приятелю, Слонову. Михаил Акимович учился по классу вокала, жил отдельно. У него Сергей рассчитывал получить пристанище на первое время. О дальнейшем не думалось: уроки фортепиано приносили только 15 рублей в месяц.

Конечно, он поторопился с уходом. Варвара Аркадьевна Сатина и Юлия Аркадьевна Зилоти, родные тётки, оббегали весь город. Хмурого племянника нашли только на следующий день. Не согласится ли Серёжа пожить у них? — Варвара Аркадьевна спросила его не без волнения.

И вот — дом в Левшинском переулке на Пречистенке. Глава семьи, Александр Александрович Сатин, тётя Варя, урождённая Рахманинова, его жена.

Юный музыкант не знал, что здесь творилось утром. Взрослые удалились за двери кабинета. Младшим, чтобы не глазели, дали разматывать шерсть. Сказали: сейчас сюда придёт ваш двоюродный брат, Серёжа, у него неприятности, и надо с ним быть подбрее.

Рахманинов увидел детей, которые разматывают большие клубки. Подсел, начал помогать. За таковым занятием и познакомились. Саша Сатин — ровесник. Наташе — двенадцать, Соне — десять, Володе — восемь.

...К замкнутому характеру Сергея скоро привыкли. И, конечно, настал тот день, когда Сатины услышали его заразительный смех.

2. Необыкновенное лето

Наступил год 1890-й. Сергей жил у Сатиных. Начались месяцы занятий, особенно трудные из-за ссоры со Зверевым. Но на экзамене свои «пять с крестом» за фортепиано он всё равно получит. Отличится и у Танеева по контрапункту, и у Смоленского по истории церковного пения. Рахманинов ещё не мог предвидеть, сколь значимым станет для его музыки Степан Васильевич. Смоленский преподавал не только в консерватории, он возглавлял Московское синодальное училище церковного пения. Вникнуть в древнерусское церковное пение, ощутить его красоту и стать одним из основоположников новой духовной музыки — с этим вошёл Смоленский в историю русской культуры. Но подлинно творческое общение Степана Васильевича и его ученика — дело будущего.

С Наташей Сатиной, ученицей Зверева, Сергей немножко занимался. Пытался сочинять. Сначала появится лермонтовский романс «У врат обители святой», потом «Я тебе ничего не скажу» на стихи Фета. Но музыка его словно жила в предчувствии чего-то необыкновенного.

Когда повеял тот волшебный ветерок в его биографии?

Сначала в их доме появилась Елизавета Александровна Скалон с дочерьми. Ехала из Петербурга в Ивановку проездом через Москву. Заглянула к брату. Родственное семейство встретило их шумно. Возрастом Наталья, Людмила и Вера Скалон — чуть постарше Наташи, Сони и Володи Сатиных, только один Сашок был вполне «по росту» скалоновской компании. Варвара Аркадьевна тут же познакомила гостей и с другим «взрослым» ребёнком — со своим племянником-консерваторцем.

Сергей вышел к барышням — высокий, молчаливый, худой, длинноволосый. Сёстрам юный музыкант не приглянулся: слишком хмур. Со временем, уже в Ивановке, они увидят другого Рахманинова.

Степная Россия, её неподвижный воздух в солнцепёк, стрекот кузнечиков, разлитый по нагретой земле. Качание трав при малейшем ветерке. Нескончаемые дали. И тенистый уголок в этом бескрайнем мире — с аллеями, птичьими голосами, заливом, скрипом уключин. И столь простое название: Ивановка.

Лето 1890-го — из тех, от которых в памяти остаётся ощущение сладкого восторга. Для будущих биографов оно подёрнуто завесой из каких-то неясностей и недомолвок.

Главное свидетельство этих месяцев — дневник Веры Скалон. Тоненькая тетрадь с пожелтевшими страницами. Несколько листов, выданных из другой тетради, вложены сюда же. Записи карандашом. День за днём автор дневника заносит свои впечатления и переживания.

Что-то настораживает, когда рассматриваешь эту рукопись. Почему

часть записей столь старательно убрана ластиком? Почему тетрадные листы и те, что вложены, — разной желтизны, будто часть дневника написана позже? Да и почерк слегка меняется: последние страницы будто писаны тем же человеком, но спустя годы, когда и почерк становится более «твёрдым». На первой странице — роспись. И она изумляет ещё больше: «Н. Скалон». То есть — не Вера, а Наталья? Наташа Скалон описывает события как бы от лица своей сестры? И, наконец, отсылка к другому, неизвестному нам источнику. После слов: «Теперь приступлю к описанию дня» — стоит: «(См. 5-ая тетр.)». Дневник, несомненно, отразил некоторые события того лета. Но его нельзя считать *дневником*. Это — произведение, которое лишь по форме напоминает дневник. Неясно, кому из сестёр оно принадлежит. Когда и зачем оно написано^[15].

Дневник был опубликован в приложении к тому воспоминаний о композиторе. Ни росписи «Н. Скалон», ни отсылки к «5-й тетради» в напечатанном тексте не было. Доверчивые биографы, не видя рукописи, быстро сочинили историю о юношеской любви композитора.

Сохранились, правда, и его письма, главным образом — к Наталье Скалон. Но в них тоже множество намёков и ничего явного. Говорит только интонация. И если и о любви, то скорее к Наталье Дмитриевне, Татуше, Туки.

В Ивановке тесновато. Много и взрослых, и юных, и совсем маленьких. Александр Александрович занят делами хозяйственными, он в разъездах. Варвара Аркадьевна и Елизавета Александровна присматривают за детьми — и чтобы вели себя прилично, и чтобы от занятий не отлынивали. У младших Сатиных своя француженка — Жеан семнадцати лет. У сестёр Скалон — англичанка. Ей девятнадцать, и сёстры называют её не «мисс», но Миссочка.

Рядом живёт и семейство Зилоти. Александр Ильич до забавного мнителен, всё выискивает у себя хвори. Под стать ему и жена, Вера Павловна, дочь известного купца Павла Михайловича Третьякова. Стоит Александру Ильичу обратить внимание на кого-нибудь из девушек, у неё от ревности начинают ныть зубы. С ними рядом — их милые, крохотные дети, Ника и Ваня. Но это лишь «фон» главных событий душевной жизни Сергея Рахманинова.

Звуки одного рояля неслись из дома, звуки другого — из флигеля. В доме, предвкушая концертный сезон, играл Александр Ильич Зилоти. Во флигеле за инструментом Серёжа или, по очереди, сёстры Скалон, Соня и Наташа Сатины. Девчонки не особенно горели желанием отрабатывать ежедневные «уроки» — вздыхали, капризничали. Да и обязательное чтение

отнимало у них много времени. Но всё скучное выветрилось из памяти, осталось — и у Рахманинова, и у Скалон — совсем иное.

Как всё смешалось этим летом! В компании девушек Серёжа стал своим, хотя и был «на особинку». Легко раздавал забавные имена. Татуше Скалон, самой старшей, — Ментор. Она и впрямь любила поучать, руководить. Людмиле — Цукина (очень уж восторгалась балериной Цукки). Младшей, Вере, — Брикушка, Беленькая, Психопатушка.

Словечко «психопат» в те годы было в моде. Оно то и дело крутилось у Рахманинова на языке. Он мог им окликнуть и Сашу Сатина, когда тот начинал наигрывать на окарине^[16], и себя обозвать. Но именно к Вере это Психопатушка походило как ни к кому другому. Слабенькая — порок сердца и ревматизм суставов, — чуть экзальтированная, она очень хотела нравиться. Были у неё и друг детства, Сергей Толбузин, и давняя с ним взаимная симпатия. Но воздух Ивановки действовал необыкновенно. Ей захотелось внимания со стороны «С. В.» (так будет обозначен Рахманинов в «скалоновской» тетрадке). Он был непонятный, странноватый. На беду — настолько странноватый, что Брикушка на него то и дело досадует. Очень уж внимателен к Татуше, к Тунечке, к Ментору, хотя она и старше его. Над Татушей он подтрунивал, когда та начинала кого-нибудь распекать. Её рукопись — она сочиняла роман! — взял почитать. С ней играл в четыре руки — Тунечка и правда хорошо читала ноты с листа, так что С. В. её только нахваливал.

Их возраст тоже играл свою роль. Верочке Скалон — четырнадцать и в августе исполнится пятнадцать. Лёле — шестнадцать. Татуше — двадцать один. Саше Сатину, как и Серёже Рахманинову, — семнадцать. Иногда сюда наезжал младший брат Александра Зилоти, Дмитрий Ильич. Он самый старший в их компании, ему двадцать четыре.

Внешний сюжет запутан и не особенно занимателен. Детская ревность Веры к Татуше, скрытое предубеждение Серёжи по отношению к Мите Зилоти, его же смешливые упоминания Толбузина, чтобы Вера услышала, намёки старших сестёр на её чувства. Внутренний сюжет — можно только угадывать.

Диалоги С. В. и Татуши понятны только им одним. Как и нередкие размолвки.

Рахманинов казался иногда старше, «серьёзнее» своего возраста. У него и фортепиано звучит «по-настоящему», и к тому же — хотя и волею случая — от Петра Ильича Чайковского через Александра Зилоти он получил совсем «взрослый» заказ.

Иной раз юный музыкант, сосредоточенный, уединяется, что-то

сочиняет. В часы отдыха он совсем простой, невероятно смешлив, отлично управляется с вёслами и всегда готов катать сестёр на лодке. Милый, долговязый, лохматый (именно сёстры Скалон присоветуют ему коротко стричься).

Само место — Ивановка — казалось «заколдованным». Рядом с усадьбой — тенистый парк, беседки и везде цветы, цветы, цветы... Влажные овраги с водой и густой травой делали место необычайно живописным. Был и залив — та часть пруда, что словно бы делила одну сторону парка на два берега. И что могло быть лучше лунной ночи, плавного скольжения лодки, девичьих приглушённых голосов и редких восклицаний! Смотреть, как качаются звёзды в воде, следить за колыханием светлой дорожки, слышать «скалонистый» смех...

Их общая влюблённость растворится в далях времени. Какие-то эпизоды будут всплывать в воспоминаниях, как в полусне. Вот конь чуть не сбросил Лёлю Скалон, но С. В. подоспел, подхватил и, сам ловко вскочив в седло, обуздал норовливую лошадь. Вот стог душистого сена в поле, где так хорошо развалиться и мечтать, вздыхать... Лёля вспомнит его через многие годы:

«Омёт высокий, но с одной стороны отлогий. Серёжа кричит:

— А ну! Кто первый взберётся наверх? — Все карабкаются, хохочут, толкают друг друга. Я завалилась и никак не могу встать, Серёжа мне протягивает руку и с силой подтаскивает. Красные, запыхавшиеся, мы все устраиваемся удобно, как в гнёздышке, а Серёжа говорит:

— Как здесь хорошо, будем часто сюда забираться».

Рахманинов вспомнит это место через три года, в письме Татуше Скалон: «...Известные воспоминания, известные мысли, известное ожидание, сомнение, маленький страх и т. д. Вообще приходит срок доказывать справедливость слов, сказанных кем-то, когда-то и где-то! (Впрочем, я знаю где: на соломе!)».

Строки, из которых трудно понять что-либо, кроме скрытой горечи о несбывшемся. Но счастье всегда недолговечно. И всегда необъяснимо, как чудо.

Вера, Беленькая, вздохнёт: «Кто объяснит, наконец, за кем же он ухаживает?» Мог ли С. В. и сам вполне понять свои чувства? Внимание Психопатушки было мило. В Лёлин час, когда с двух до трёх она играла на рояле, он сидел иногда на табуретке рядом и ловил эти звуки с живым участием. Ему нравилось наблюдать, как Цукина Дмитриевна надувает губки, если Елизавета Александровна её одёрнет. Более глубокое, но трудно объяснимое чувство — к старшей. И в письмах его зазвучит: Наталья

Дмитриевна, Татуша, Туки, Тата-ба.

Вере, которую загоняли домой до наступления позднего часа, он посвятит «ночной» романс на стихи Фета:

О, долго буду я, в молчанье ночи тайной,
Коварный лепет твой, улыбку, взор случайный,
Перстам послушную волос густую прядь
Из мыслей изгонять и снова призывать;
Дыша порывисто, один, никем не зримый,
Досады и стыда румянами палимый,
Искать хотя одной загадочной черты
В словах, которые произносила ты...

Стихи — с трепетом, со стуком сердца. И в тот же опус 4-й войдёт и один из самых знаменитых романсов, «пушкинский», — «Не пой, красавица, при мне...». Его он посвятит Наташе Сатиной. Лёле, уже в 1896-м, преподнесёт «Я жду тебя» на стихи Давидовой. Татуше вскорости — Вальс для исполнения в шесть рук. Сам же обозначит, кто его должен играть: *primo* — Вера Скалон, *secondo* — Людмила Скалон, *terzo* — Наталья Скалон. Фортепианный Романс для того же состава исполнителей, законченный чуть позже, отошлёт Татуше ко 2 ноября 1891 года, в подарок на день рождения. Через три года — после доверительной и непростой переписки — посвятит ей романс «Сон», на стихи Гейне в переводе Плещеева. В письме намекнёт, что многое в этом сочинении «текст объясняет»:

И у меня был край родной;
Прекрасен он!
Там ель качалась надо мной...
Но то был сон!

Семья друзей жива была.
Со всех сторон
Звучали мне любви слова...
Но то был сон!

...Ивановка 1890-го, шумная, многолюдная. Несмолкающие звуки

роялей. Рахманинов «долбит» этюды. Или с Татушей вместе они читают по нотам оперу Арриго Бойто «Мефистофель» — хотят решить о ней свой спор. Или — с Александром Ильичом — в четыре руки играют что-нибудь особенно замечательное.

Оба консерваторца — и учитель и ученик — погружены в Чайковского. Зилоти держит корректуру недавно написанной Петром Ильичом «Пиковой дамы». Серёжа делает четырёхручное переложение «Спящей красавицы». Иной раз наведывается с вопросами к Александру Ильичу. В это же лето рождается и его собственная музыка, непохожая на всё, что он писал до сей поры. Не потому ли, что именно в Ивановке он открыл её истоки?

Тамбовская губерния — это совсем другая Россия, не сходная ни с Онегом, ни с Новгородом, ни с Москвой. Рожь и овёс качаются под ветерком. Кое-где встречаются перелески, их тут называют кустами. И — степи. Те самые дали, которые войдут в его музыку долгими, протяжными мелодиями. Степной воздух, с запахом трав и земли. Радостные переливы жаворонков, что взлетают высоко под небеса. Медленное кружение ястребов. В полдень здесь словно застывает время.

Первый концерт для фортепиано с оркестром Рахманинов будет сочинять долго, целый год. Уже в конце 1917-го композитор заново переработает своё юношеское сочинение. И правка — подобна возвращению: он лишь отчётливее прояснит то восторженное и одновременно тревожное состояние необыкновенного 1890-го.

Бурное вступление с фортепианным ниспадающим, с задержками, пассажем может напомнить концерт Грига, который звучал в Ивановке из дома, где жил Зилоти. Правда, Рахманинов — жёстче, резче, твёрже. В мелодических движениях ощутимо «лирическое веяние» Чайковского. Но Рахманинов — мужественнее и непреклоннее.

В концерте царствует фортепиано. Оркестр лишь сопровождает его. Концерт получился лирический, хотя, в иных эпизодах, и с драматическими изломами, и с «эпическим дыханием». Главная тема — завораживает. Она была найдена здесь, в Ивановке. С побочной композитор мучился. Поначалу выходило бледно. Потом он найдёт новые интонации и краски^[17].

Вторую часть концерта исследователи сближают и с романсом «для Веры» — «В молчанье ночи тайной»^[18], и со всеми невокальными «Мелодиями», «Песнями» и «Романсами» композитора^[19], значит, и с тем шестиручным «Романсом» для фортепиано, который он напишет в

следующем году для Татуши. «Баркарольный» фон во второй части неизбежно вызывает образы воды — не того ли самого пруда в Ивановке, по которому скользила лодка? Но явлены здесь и широта, и дальний горизонт, который отныне станет неотъемлемой чертой звукового мира Рахманинова. Есть в музыке и лёгкие позванивания, за которыми услышат и дождевые капли, и — далее — колокольчики и бубенцы, образ дальних дорог.

Третья часть концерта построена как рондо-соната. Здесь — и быстрые эпизоды, и те, что вобрали в себя «дыхание пространств». В концерте соединились и мятежные душевные страсти, и величие родных просторов. Предчувствие концерта и первые наброски связаны с Ивановкой. Завершение произведения — с той же Ивановкой, только через год.

3. От Первого концерта до «Алеко»

В конце августа 1890 года Рахманинов выехал в Москву. Оглядывался ли с тоскою назад, когда лошади везли по тряской дороге? Ехал один: и сёстры Скалон, и Сатины — все оставались ещё в том удивительном лете. Для него чудо закончилось. Дорогой успел простыть, мучился от головной боли, чувствовал озноб. В Козлове остановился у отца на день, надеясь отлежаться. В Белокаменную прибыл на поезде, во втором классе, пролежав-промаявшись без сна всю дорогу.

Дома его ждали нескончаемые вопросы Федосьи — Феоны, как звали её Сатины, их доброй няньки. После завтрака нагрянули гости. В сентябрьском письме Татуше — маленькие подробности: «Приезжает многими любимый и мною уважаемый дорогой и для некоторых бесценный Сергей Петрович Толбузин со своим товарищем. Я к нему вхожу; так как кроме меня в квартире никого не было, обязанность занимать дорогих гостей лежит, конечно, на мне. Ну как же мне занимать Сергея Петровича, как не „беленькой психопатушкой“... (Я сымаю шляпу и кланяюсь низко перед психопатушкой; прошу у неё прощения...) Действительно я врал немилосердно; к моему ещё большому удовольствию он не знал, кто я такой. Я провёл эти несколько минут прелестно».

В короткой сентябрьской переписке (Москва — Ивановка, Ивановка — Москва) трепещет мелодия летнего чуда. К Цукине Дмитриевне Рахманинов внимателен. О Беленькой — Брикушке — Психопатушке говорит затейливо, с подковырками, то и дело поминает Сергея Петровича

Толбузина. Тронут её детским чувством, но в Ивановке как-то установилось, что сёстры о Брикушке бросают фразы с проказливым «подмигиванием». Он тоже пишет чуть-чуть дурачась, но и «с лирикой». Татуша (Тата-ба, Тата-пай) — главный его собеседник. В обращении к «дорогому ментору» — затаённая робость, то с тихой восторженностью, то с печальными шуточками. Очарованный, не забывал и двоюродную сестрёнку: «Наташе передайте, пожалуйста, что я очень люблю, когда меня на бумаге целуют».

Осенью Скалоны возвращались в Питер, проездом заглянули в Москву. Через два дня музыкант начинает ждать писем. 30 сентября долгожданные послания приходят. Через день — признание: после этих весточек два часа не мог заниматься. От одной весточки до другой ровная канва привычной жизни нарушается только сочинительством.

Осенью он взбудоражен «Манфредом». Байронова поэма волновала многих музыкантов. Некогда «болел» этим героем юный Мусоргский. У Чайковского увлечение байроновским образом вылилось в одноимённую программную симфонию.

Рахманинов пробует сочинять, он настолько захвачен своим «Манфредом», что однажды — не желая прерывать работу — черкнул записку о «нездоровье» Третьяковым, у которых должен был давать урок.

Вдохновенное композиторство сочетается с работой над переложением «Спящей красавицы» и ученическими опусами по курсу канона и фуги у Аренского.

«Манфреда» Рахманинов так и не закончит. Но появятся и оркестровая сюита, и «Русская рапсодия» для двух фортепиано, и хоровой опус «Deus meus». Последний родился как упражнение на занятиях Антона Степановича. Студенческий хор готовит его к исполнению, сам автор над этой затеей готов поиронизировать: «...ужасно не хочется с такою мерзостью выступать».

«Русскую рапсодию» Рахманинов надеется исполнить на консерваторском концерте. Разучил её с Лёлей Максимовым. Этому начинанию воспротивился неостывший Зверев, а Лёля, как-никак, жил ещё у него. В письме сёстрам Скалон юный композитор вздохнёт, что «грустил два дня». Впрочем, надо всеми сочинениями в этот год возвышалось только одно — Первый фортепианный концерт.

...С 8 октября Рахманинов преподаёт в хоровом обществе, где многим из учеников под пятьдесят. Среди них семнадцатилетний педагог чувствует себя не лучшим образом. Первое занятие долго будет стоять в памяти. Как вошёл в класс. Как великовозрастные подопечные встали. Он сел — сели и

они. Начал говорить... Сам чувствовал, что урок ведёт скверно, «мямлит». Мыслями отвлекался то на «Манфреда», то на милых Скалон. В невинном замечании одного из «хористов» ему померещился выпад. Юный преподаватель оборвал, вышел из себя, и несчастный студент не решился что-либо ответить. Собственная резкость педагогу тут же показалась неприятной. И когда он начал экзаменовывать всех поступающих, вдруг обнаружил в себе редкую доброту.

Эта служба не столько выматывала, сколько нервировала. Жалуясь Татуше, Рахманинов однажды обрисует себя весьма точно: «раздражительный, нетерпеливый до болезненности». Как-то раз, уже в марте, он так осерчал на своих учеников, что одного выгнал из класса, другого, в сердцах, обозвал идиотом и вышел из аудитории, не дождавшись окончания урока. В письме Ментору — вопль о том, как всё нелепо, как всё непоправимо: «И что я в самом деле за несчастный, из-за пяти рублей мучиться, а главное, зная то, что через несколько дней, через несколько недель и месяцев то же самое».

Жизнь в посланиях словно летела над всей сутолокой дел. Писем за свою жизнь он напишет множество. Но столь смятенных и трепетных, полуревнивых-полуласковых будет немного. Его задевали за живое упоминания о «петербургских баронах», о брате Саши Зилоти — Дмитрие Ильиче, «царапало» церемонное «Вы» (с большой буквы) в Татушиных посланиях. Строгого Ментора слегка коробят его реплики о «бедном странствующем музыканте». Рахманинову не хватает летнего общения, к которому он так прикипел душой. Но ещё больше недостаёт ответного тепла. Читает придирчивые внушения Татуши, в ответ — наигранные сетования, тон намеренно весёлый. Иногда прорывается и другое: «Всё-таки пишите мне, родненькая, поскорее, только на бумаге не такого маленького формата».

В начале декабря он мечтает попасть в Петербург, на премьеру «Пиковой дамы». Мог бы тогда побывать и у Скалонов. Мешает одно обстоятельство: в консерватории готовится исполнение его произведений для струнного оркестра, переделанных из незавершённого квартета: «Если бы я знал раньше, что благодаря этой вещи лишусь отпуска, я бы, конечно, не написал её. Это сочинение не стоит не только трёх генеральш, но и одной». Мысль побывать в Петербурге не оставляет. Он даже описывает возможную встречу в театре, в ложе «генеральш Скалон»: «Вы только не огорчайтесь, дорогая Тата-ба, и не приходите в отчаяние. Успокойтесь! Больше пяти минут сидеть у вас не буду, потому что очень хорошо знаю, что надоедать неприлично. Вот вам идеал скромности, дорогой мой

ментор».

В Петербург Рахманинов попал в конце декабря. Побывал на «Пиковой даме» Чайковского, навестил Скалонов. Получил выговор Татуши, что почти не отвечает на вопросы в письмах. Спустя несколько дней по приезде торопится с ответом Ментору: «Доехал я до Москвы очень хорошо. Спал, но немного». И после — помимо прочих шуточных замечаний — признание: «Я бы вам написал в первый день моего приезда сюда, но когда мне бывает тяжело, тогда я ничего не могу делать; могу только заниматься. И когда занимаешься весь день напролёт, тогда становится как-то легче».

Как многие москвичи, он, в отличие от питерцев, готов проявить некоторую несдержанность: «Я недавно перечёл все ваши письма ко мне, Наталья Дмитриевна, мне так приятно было их читать, так ясно я после этих писем вас себе представил. Я вам напишу, какой вы мне представились: милой, симпатичной, хорошей, дорогой Татой. Вы не рассердитесь за откровенность? Это не по-петербургски написано. Не правда ли?»

*

Среди воспоминаний о Рахманинове есть одно, Михаила Букиника, где словно бы дан мгновенный «снимок» консерватории — весной 1891-го^[20]. Коридор, галерея профессоров. Грузный Танеев с беззащитным взглядом близорукого, Пабст, «огромный, тяжёлый тевтон с бульдогообразным лицом», но при этом «добрейший человек», Зверев (от него веет «миром и спокойствием»), Зилоти, «высокий, гибкий, живой», молодой Ферруччо Бузони «с розовыми губами и с маленькой светлой бородкой», юркий Аренский «с кривой усмешкой на умном полутатарском лице» (он всё «острил или злился»). Здесь же и хозяйственный директор, Василий Ильич Сафонов, «полный, кряжистый, с пронизывающими чёрными глазами».

Ученики толпятся подальше, кто на втором этаже, в «сборной комнате», кто внизу, в раздевалке. Стараются избежать не столько встреч с наставниками, сколько с инспектором консерватории, Александрой Ивановной. Высокая, тонкая, с особым талантом появиться там, где её не хотели бы встретить, она наводила страх на студентов. Следила за учениками и ученицами, поблажек не делала никому, грозила всяческими карами за проступки, вызовом к директору и даже увольнением.

Портреты студентов у мемуариста не менее выразительны, быть может потому, что он выбрал особенно одарённых:

«...Розовый, с копной курчавых волос Иосиф Левин, уже тогда выступавший в больших концертах как законченный пианист. Маленький и юркий скрипач Александр Печников — консерваторская знаменитость: он страшно важничает и никого не замечает, но он талантлив, и мы восхищаемся им. Тщедушный, вылощенный А. Скрябин, никогда не удостаивавший никого разговором или шуткой; в снежную погоду он носит глубокие ботинки, одет всегда по моде. Скромный, всегда одинокий А. Гольденвейзер. К. Игумнов — „отец Паисий“, как его прозвали; у него вид дьячка, но он студент Московского университета, и его уважают. На наших собраниях любит бывать Коля Авьерино, чёрный, как негр, и большой шутник; приходят иногда деловитый Модест Альтшулер и Лёнька Максимов, длинный, худой и очень общительный, всеми любимым товарищ — он центр разных кучек, сам много говорит, любит шутку, любит и скабрёзность, и мы охотно толпимся вокруг него.

В этой толкотне появляется и С. Рахманинов. Он высок, худ, плечи его как-то приподняты и придают ему четырёхугольный вид. Длинное лицо его очень выразительно, он похож на римлянина. Всегда коротко острижен. Он не избегает товарищей, забавляется их шутками, пусть и мальчишески-циничными, держит себя просто, положительно. Много курит, говорит баском, и хотя он нашего возраста, но кажется нам взрослым. Мы все слышали о его успехах в классе свободного сочинения у Аренского, знали о его умении быстро схватить форму любого произведения, быстро читать ноты, о его абсолютном слухе, нас удивлял его меткий анализ того или иного нового сочинения Чайковского (мы проникались его любовью к Чайковскому) или Аренского».

1891-й — это ещё один напряжённый год. Фортепиано, канон и fuga, инструментовка общая, инструментовка специальная, история музыки, история церковного пения, педагогический класс. Будущие пианисты — под водительством своих преподавателей — учили общему фортепиано тех, кто играл на другом инструменте. И ученик Рахманинова, Иван Пельцер, и сам его молодой педагог показали себя весьма неплохо в сравнении с другими экзаменуемыми. Высокую оценку получил он и за историю церковного пения. Неприятный сюрприз ожидал совсем не на экзаменах.

История эта — с «изнанкой». Александр Ильич Зилоти хотел взять в свой класс одну ученицу. Василий Ильич Сафонов определил её к новому преподавателю, Павлу Юльевичу Шлёцеру. Зилоти вспыхнул — и отказался от места. За внешним сюжетом проглядывал иной, подспудный.

Зилоти подустал от преподавания, он тосковал по выступлениям. Потому и его «докладная записка» производит впечатление невразумительной скороговорки:

«Находя, вследствие встретившихся недоразумений, невозможным продолжать мои занятия в Консерватории, покорнейше прошу уволить меня от занимаемой мною должности. 21 Мая 1891 года.

Свободный Художник А. Зилоти»^[21].

Все ученики Александра Ильича разом повисли в воздухе. Ни один не перейдёт к Сафонову. Одни окажутся у Пабста, другие у Шлёцера. Рахманинов не пошел ни к кому из педагогов, отговариваясь, что в крайнем случае начнёт брать частные уроки у своего двоюродного брата. Впрочем, он, похоже, успел побывать у Сафонова ещё до внезапного «выверта судьбы». Хотел завершить консерваторию по классу фортепиано раньше на год, в этом же году. Был не мало удивлён, что Сафонов не возражал. Хотя Василий Ильич давно уже говорил, намекая на композицию: «Я знаю, ваши интересы в другом».

На экзамене, 24 мая, Сергей получил высшую оценку. Вся комиссия, все пять человек поставили «пять с крестом». Знал ли он, что засчитать этот экзамен за выпускной предложит не кто-нибудь, а Николай Сергеевич Зверев?

Впереди был ещё самый трудный экзамен: канон и fuga. Высшее полифоническое мастерство никому не давалось просто. Даже столь одарённому, как Рахманинов. Вроде бы задания делал, и Аренский оценивал работу неплохо. Но fuga как единое целое — одна из сложнейших музыкальных форм — ускользала от мысленного взора. Антон Степанович учил на примере великих мастеров. А кто мог быть лучшим учителем, нежели Иоганн Себастьян Бах? Смотреть fugи великого полифониста, вникать... Что-то важное ускользало от учеников. Когда Антону Степановичу пришлось срочно выехать к тяжелобольному отцу, вместо него в класс пришёл Танеев. Всё дальнейшее похоже на волшебный сон. Спустя десятилетия рассказ композитора услышит его добрый знакомый, Альфред Сван:

«Танеев однажды пришёл в класс и сел не за учительский столик, а на скамью рядом с нами и сказал: „Знаете ли вы, что такое fuga и как её писать?“ Единственное, что мы могли ответить, это: „Нет, Сергей Иванович, мы не знаем, что такое fuga, и не знаем, как её писать“. Он начал объяснять, и я вдруг всё понял и постиг в несколько часов».

История тонет в дымке времени, её контуры трудно различимы. Однажды Рахманинов открыл биографу, Оскару фон Риземану, как ему

улыбнулось счастье:

«...Экзамен по классу фуги, бывший переводным в класс свободного сочинения, проходил в один день с экзаменом по фортепиано. Но консерватория пошла мне навстречу, и я получил разрешение сдать экзамен на день позже, так что три моих одноклассника отправились в заточение без меня. Тема фуги была чрезвычайно запутанной. Найти правильный ответ оказалось тем более трудно, что возникла неясность, была ли это *fuga reale* или *fuga de tono*. Аренский считал, что все экзаменующиеся ответили неправильно. Мне, однако, снова повезло. Возвращаясь после экзамена по фортепиано домой, я заметил, что передо мной идут Сафонов и Аренский, погружённые в ожесточённый спор. Поравнявшись с ними, я услышал, что речь идёт именно об этой фуге. Как раз в этот момент Сафонов стал насвистывать ответ, который он считал правильным. Во время экзамена на следующий день я удивил Аренского, правильно построив ответ. Результат оказался тот же, что и на экзамене по фортепиано: пятёрка с маленьким плюсом».

Музыкант, прошедший класс композиции, мог бы улыбнуться этому воспоминанию. Задача не кажется столь уж сложной. Ответ может быть «тональный» и может быть «реальный». И тот и другой будут очень похожи на саму тему. Различие между ними, в конце концов, не столь уж заметно. И всё же от выбора ответа зависит развитие всей фуги. Похоже, тема имела очень замысловатое строение. Возможно, мешало обилие хроматизмов. Рахманинов — среди лучших учеников у Аренского. Пятёрок не было, преобладали четвёрки. Но другим познание теории контрапункта давалось с куда большим трудом. И если чему и мог изумиться Антон Степанович, так это результату. Тот, кто весь год работал «неплохо», иной раз и «хорошо», сложное испытание прошёл на «отлично».

*

Лето 1890-го — сказка, лето 1891-го — элегия. Всё та же Ивановка, и как всё изменилось! Сёстры Скалон — лишь воспоминание, всё их семейство — за границей, здоровье Веры требовало внимания европейских докторов. Семейство Сатиных — в Падах, где Александр Александрович взял на себя обязанности управляющего, а Дмитрий Ильич Зилоти — стал его помощником и кассиром. Иногда Александр Александрович заглядывал в Ивановку и привозил с собой почту. Рахманинов Пады навестит только в августе, чтобы целиком отдаться отдыху. Пока же — совсем иная жизнь.

Едва прибыв в имение, он пишет Татуше об экзаменах, об уходе Александра Ильича, о возможном переезде в Петербург — тогда он будет учиться у Антона Рубинштейна.

В Ивановке непривычно тихо. «Дорогому ментору» Рахманинов признается: «...мне тяжело было первые часы здесь, и именно потому, что я в отношении к вам, сёстрам, вовсе не переменялся и так же думаю об вас, как и прежде. Я говорю „первые часы“ потому, что я здесь всего первый день живу».

Его поселили как раз в том флигеле, где прошлый год жили сёстры. Простору теперь больше — своя спальня, своя рабочая комната. Но в занятиях нет прежнего задора. Рядом — Саша, Александр Зилоти со всей своей семьёй. Александр Ильич много времени занимается на фортепиано: готовится к концертам.

Рахманинов ждёт присылки рояля. Бродит по окрестностям. Вспоминает. «...Из счастливого, и с вами вместе прожитого, лета» — фраза, мелькнувшая в одном из писем Наталье Дмитриевне, в сущности, — лейтмотив его посланий. Скоро он обнаружит, что в его тихой грусти есть своя отрада.

Погода стоит замечательная, такая же спокойная, как и его жизнь. Он много гуляет, катается на лодке. Иногда они с Зилоти гуляют вместе. Александр Ильич — единственная компания, которая оживляет его несколько меланхолическое настроение. 12 июня Рахманинову привезут наконец рояль, и он уйдёт с головой в работу.

Инструментовка Первого фортепианного концерта поглощает всё время. Перебивает его лишь приезд отца, какое-то время ушло на общение с Василием Аркадьевичем.

«Живу здесь тихо, помаленьку, спокойно, мирно, уютно» — это из письма Слонову от 18 июня.

«Наше житьё, конечно, однообразное, пожалуй, и немного скучное» — через три дня из письма Наталье Скалон.

На самом деле скучать не приходилось. Саше Зилоти пришло письмо от Чайковского. Пётр Ильич смотрел корректуру переложения «Спящей красавицы» и нашёл его довольно скверным:

«Большая была ошибка, что мы поручили эту работу мальчику, хотя и очень талантливому. Не то чтобы оно было сделано небрежно, напротив, видно, что он обдумывал каждую подробность. Но в этом переложении 2 ужасных недостатка:

- 1) Отсутствие смелости, мастерства, инициативы, слишком рабское

подчинение авторитету композитора, вследствие чего нет силы и блеска.

2) Слишком заметно, что автор переложения в 4 руки делал его с двухручного клавираусцуга, а не с партитуры. Многих подробностей, поневоле пропущенных в клавираусцуге, но совершенно удобных и возможных для 4-х рук, — нет.

Увы, эти 2 недостатка неисправимы. До некоторой степени кое-где я пополнял и изменял, как ты увидишь, — но от этого дело мало выиграет.

«Неопытность» и «несмелость» — вот главные пороки переложения. Но Пётр Ильич не может остановиться только на плохом: «Однако справедливость требует сказать, что твой кузен всё-таки отнёсся к делу очень старательно, вследствие чего многие места вышли очень легко и удобно. Недостаёт именно смелости, инициативы, творчества!!!»

Переделка занимает время. Вместе с тем желание закончить Концерт неистребимо. В июне доделает первую часть. С 3 июля возьмётся за инструментовку второй и третьей. Работал с пяти утра до восьми вечера. 6-го он всё завершил. Усталость была невероятная. Но в письме Слонову — уже знакомый мотив: «Во время работы я никогда не чувствую усталости (напротив, удовольствие). У меня усталость появляется только тогда, когда я чувствую и сознаю, что один из моих больших трудов, и больших работ окончен и окончена».

Детищем своим остался доволен. Первое творение, которому Рахманинов не побоится поставить номер сочинения: ор. 1.

Исправления в переложении «Спящей красавицы» продолжают, но и собственная музыка, ещё не сочинённая, просится наружу. Энергией творчества Рахманинов начинает потихоньку заражать своих знакомых. Слонов ищет ему стихотворения, пригодные для музыки, высылает том произведений А. К. Толстого. Романс «Ты помнишь ли вечер» закончен 17 июля. В отличие от Концерта он автору не понравился. Ещё через три дня завершена прелюдия Фа мажор. Произведение не без изящества, но всё-таки несопоставимое с Концертом.

Было на удивление тихо этим летом. Нехватка общения заставляла браться за письма. В них — не только лирика воспоминаний. Здесь есть смешливость, юмор, задор.

Слонов прислал другу целое музыкальное сочинение: «Тоска по Серёже». Рахманинов усмехнулся, черкнул несколько слов о недостатках сего опуса — и не смог удержаться и от шуточек: «Извини меня, пожалуйста, что я тебе не присылаю свою тоску об тебе, мне некогда было её писать. Мы люди свои и когда-нибудь с тобой сочтёмся, а то ты мне написал свою тоску, я тебе бы написал свою тоску, потом ты бы прислал

мне свою радость, по случаю получения моей тоски, потом я бы тебе прислал и т. д., и пачкали бы мы с тобой нотную бумагу без меры. А между прочим, один, очень умный портной говорил всегда, что: „всё в меру“, и при этом ударял аршином по голове свою жену».

Сюжетный поворот с «аршином» совершенно чеховский. Радость от завершённого Концерта пока не заглушили неудачи. Татуше пишет, как обычно, с трепетом. Но и тут, припомнив её интерес к Дмитрию Ильичу, начинает поддразнивать, дописываясь до фантазмагии:

«До его приезда была у нас скверная погода, но она исправилась — потому что Митя приехал. Все тучи разошлись, и стало видно чистейшее голубое небо. Стало много светлей. Что только с солнцем приключилось. До его приезда был холод — мы ходили в шубах и одеялах, на ночь покрывались одеялами и шубами, и вдруг... солнце вышло из-за туч, стало греть невыносимо; жара дошла до 50 градусов. Я кинул своё одеяло и шубу куда попало, так что и теперь не знаю, где они. Наш лакей Евгений вот уже второй день их ищет, но никак не может найти ни одеяла, ни шубы».

Сюжетец из области тех небывальщин, которые соприкасаются с народной смеховой культурой. В произведениях Рахманинова трудно найти отзвуки «скоморошества». Лишь в самом последнем произведении композитора — в зловещем искажении — пробежит эхо от этого шутейства. И всё же поэзию небылиц, рассказней он чувствовал. Не потому ли спустя десятилетия в своём издательстве «Таир» опубликует не только партитуры и книги о музыке, но и книги словесного затейника Алексея Ремизова?

Лето в Ивановке 1890-го пробудило в юном студенте консерватории композитора. Лето 1891-го — первое настоящее сочинение. Он мог быть доволен «ивановским сидением», но под конец отпуска выкупался в реке и свалился от непонятной болезни. Врачи заподозрили брюшной тиф. Он так исхудал, что доктор присоветовал принимать коньяк. 20 августа Ивановку покинул Александр Зилоти. Рахманинов задержался на несколько дней, чтобы прийти в себя. На обратной дороге навестил в Знаменском свою бабушку, Варвару Васильевну Рахманинову. В Москве — снова слёг.

*

Его трепала малярия, или — как говаривали в те времена — возвратная лихорадка. Утром просыпался почти здоровый, вечером — не стоял на ногах. Поднимался жар, лихоманка била так, что казалось, ты при смерти. От Сатиных Рахманинов съехал, снимал квартиру на пару со

Слоновым, пытался жить самостоятельно. Миша Слонов — единственный, кому он не стеснялся показывать свои опусы. И вот — «Гармонизация на бурлацкую песню», «Романс» для исполнения на фортепиано в шесть рук, первая часть симфонии^[22], — и рядом письмо Слонова Наталье Скалон от 22 сентября: «Он болен вот уже целых полтора месяца: у него возвратная лихорадка. Она его трясёт три дня и два даёт отдыхать...»

Поначалу Рахманинов ещё мог выступить. 17 октября в консерватории вместе с Иосифом Левиным он исполнил свою «Русскую рапсодию», ту, что сочинил в начале года. Но с недугом совладать не мог. Настанет день, он не поднимется с кровати, и Юрий Сахновский, другой приятель по консерватории, перевезёт Рахманинова к себе. В купеческом доме у Тверской Заставы больной лежал в забытии. Доктор, вызванный Зилоти, поставил неутешительный диагноз: воспаление мозга. На вопрос — «выздоровеет ли?» — дать ответ затруднялся. И всё же на рукописи симфонической поэмы «Князь Ростислав» по мотивам стихотворения Алексея Толстого поставлена дата: «9–15 декабря 1891». Рядом — не менее важные слова: «Посвящает дорогому своему профессору Ант. Ст. Аренскому автор».

После тяжёлой болезни стало трудно сочинять. Раньше писал музыку — как дышал. Теперь звуковое дыхание его покинуло. Он всё же подошёл к Аренскому: нельзя ли окончить класс свободного сочинения за год, а не за два? Антон Степанович согласие дал. Правда, поставил условие: написать несколько сочинений.

Узнав о такой поблажке, к Аренскому подступил и Скрябин. В этом году тот заканчивал как пианист — нельзя ли и ему завершить консерваторию и по классу свободного сочинения?

Пройдёт полжизни, и Рахманинов поведаёт друзьям: «Аренский не выносил Скрябина и сказал: „Ни в коем случае я вам этого не позволю“». Биографу тогда же скажет, будто покачивая головой: «Так получилось, что один из самых выдающихся композиторов России остался без композиторского диплома».

*

Утратил лёгкость в композиции... Но с начала 1892-го должен сочинять и сочинять. «Элегическое трио» соль минор для фортепиано, скрипки и виолончели Рахманинов написал за несколько дней. В конце января с Д. С. Крейнном и А. А. Брандуковым в концерте исполнил не

только его, но сыграл ещё и Шопена, Чайковского, Листа, Годара, несколько сочинений для виолончели и фортепиано Брандукова и... собственную прелюдию для этих же инструментов из опуса 2-го. Появятся и романсы — не потому только, что «отрабатывал» Аренскому своё право досрочно окончить консерваторию. В студенте, сочинявшем музыку, рождался подлинный композитор.

Скоро он поселится рядом с отцом близ Петровского парка, на Башиловке. Василий Аркадьевич нашёл новое место службы. Делит с ними жилище и Миша Слонов.

По классу свободного сочинения с Рахманиновым должны держать выпускной экзамен ещё двое: Лев Конюс и Никита Морозов. Всех ждёт сюжет одноактной оперы, в основе которой — пушкинские «Цыганы». Либретто Владимир Немирович-Данченко готовил к 15 марта. Но 17-го Рахманинов играет первую часть своего фортепианного концерта, а либретто ещё нет.

То выступление не могло не запомниться. Уже на репетиции Рахманинов показал характер. Оркестром учеников управлял Сафонов, директор консерватории, человек властный и волевой. Василий Ильич привык к тому, что молодые авторы чувствуют свою зависимость от него. С Рахманиновым, после истории с Зилоти, отношения непростые. И вот — автор за роялем. Если не нравились оттенки, не устраивал темп — останавливал безбоязненно. Сафонов сдерживался, подчинялся. Понимал: это не дерзость.

О концерте вспоминал А. В. Оссовский: «Рахманинов яростно накинулся на клавиатуру рояля со стремительным потоком октав в предельном fortissimo. Сразу властно захватив слушателя, Рахманинов держал уже его внимание в неослабном напряжении до самого конца исполнения. Несмотря на помету Концерта „ор.1“, перед нами здесь выступил художник большого своеобразия. Пусть в отдельных моментах над произведением реет тень Чайковского, но монументальность, размах, драматическая напряжённость, страстная патетика, пленительный певучий лиризм, повелительная сила ритма, склад мелодического и гармонического мышления, идущего своими, неистоптанными тропами, — всё здесь уже предвещает в Рахманинове композитора гениальных Второго и Третьего фортепианных концертов. В отношении силы и убедительности тогдашнего впечатления композитору Рахманинову, несомненно, значительно помог пианист Рахманинов, хотя ещё и не выпрямившийся во весь гигантский рост, но уже дававший почувствовать свою львиную лапу».

Отклик появится в журнале «Дневник „Артиста“». О пианисте —

сыграл «с увлечением», о композиторе — «очень интересен и подаёт надежды». И ещё: «...конечно, ещё нет самостоятельности, но есть вкус, нервность, мелодия, искренность и несомненные знания; а это уже задатки»^[23].

...На оперу дали только месяц. Едва получив либретто, Рахманинов бросился домой: не терять ни минуты! Пушкинские стихи сами собой ложились на музыку. Казалось, только открыть крышку инструмента — и половина оперы уже готова.

Дома сидели гости, разговаривали. В той самой комнате, где стоял рояль.

Едва сдерживаясь, Рахманинов ушёл к себе. Бросился на постель. Рыдал безудержно, с яростью и отчаянием. А спор за стеной всё шёл, и не было ему конца.

Жизнелюб Василий Аркадьевич был поражён, застав Сергея в таком состоянии. Узнав причину, почуяв эту творческую горячку, засовестился. Обещал никогда более не ставить сыну помех.

С утра Рахманинов был в своей музыке. Либретто менять и не пытался. Дни побежали, сливаясь в один нескончаемый рабочий день. Он сочинял со страстью. Такой окрылённости раньше не испытывал. Марал нотные листы — и тут же перебрасывал напротив, Слонову. Михаил Акимович аккуратно их переписывал.

Скорость, с которой он создал «Алеко», была почти сверхчеловеческая.

Прошло около двух недель. Аренский встретился со своими выпускниками. Сначала свои отрывки показал Морозов. Отсутствовал менее часа. Всё это время Рахманинов и Конюс бродили по саду. Последний пробыл у преподавателя тоже недолго. Потом к Антону Степановичу явился Рахманинов... Композитор вспоминал то мгновение с гордостью:

«Аренский начал с вопроса:

— Ну, как далеко продвинулась наша опера?

— Я её кончил.

— В clavире?

— Нет, в партитуре.

Он посмотрел на меня с недоверием, и мне потребовалось немало времени, чтобы убедить его в том, что я говорю чистую правду и что стопка нот, которую я достал из портфеля, в самом деле, представляет собой законченную партитуру „Алеко“.

— Если вы будете продолжать в том же духе, то за год сможете

написать двадцать четыре акта оперы. Недурно».

Потом Рахманинов исполнял, Аренский слушал. Кое-какие недостатки нашёл, но опера понравилась. Позже композитор признает: замечания-то были правильные. Но... «Я не изменил ни одного такта».

Он успел переписать оперу начисто. Последние деньги потратил на то, чтобы облечь своё детище в тёмно-малиновый кожаный переплёт с золотым тиснением...

7 мая выпускники консерватории предстали перед комиссией. Профессора, известные музыканты, чиновники из Министерства просвещения... Ни Морозов, ни Конюс оперу не закончили, но и времени на сочинение отвели очень мало. Когда на стол комиссии, покрытый зелёным сукном, легла партитура Рахманинова, раздалось общее: «О-о-о!»

Покачивание голов, шум сдержанный, но с отчётливыми нотками удивления. За своё сочинение, — исполнив его на рояле, — молодой композитор получит «пять с крестом». Все надежды оправдывались.

Ему присудят большую золотую медаль. Имя Рахманинова появится на мраморной доске консерватории, рядом с лучшими выпускниками. Альтани, дирижёр Большого театра, даже затеет разговор о возможной постановке оперы. Но запомнится на всю жизнь — одна минута. После громких поздравлений к Рахманинову подошёл Зверев. Тихо отвёл к окну. Обнял, расцеловал в знак примирения, вынул из жилетного кармана золотые часы и подарил на память. Лицо Николая Сергеевича светилось от счастья.

Глава третья

СТРАНСТВУЮЩИЙ МУЗЫКАНТ

1. Рождение музыки из духа трагедии

«Новый Моцарт родился...» — что-то подобное услышал Карл Александрович Гутхейль от знакомого скрипача. Почтенный нотоиздатель давно мечтал открыть музыкальное имя. Но всё-таки поступил с немецкой осторожностью, обратился не к музыканту, а к давнему его учителю. И вот — удивление Зверева: — Тебе повезло, мой мальчик. Только-только начал сочинять, а за тобой уже гоняются издатели! Но прежде, чем зайти к Гутхейлю, я советовал бы поговорить с Чайковским. У него опыт в таких делах.

Следом — изумление и Петра Ильича:

— В какие счастливые времена вы живёте, Серёжа! Мы издателей сами искали, отдавали им сочинения даром. Чего только я не предпринимал, прежде чем нашёл издателя, хотя был значительно старше вас! За первое сочинение не получил ни копейки, да ещё почитал себя счастливым, что сам не должен платить за публикацию.

Встреча у Николая Сергеевича. Рахманинов за фортепиано, исполняет «Алеко». Чайковский слушает. Опера ему нравится. И он несказанно рад за младшего брата:

— Вы родились под счастливой звездой! Гутхейль не только предлагает гонорар, но даже спрашивает об условиях. Не ставьте ему никаких условий. Предоставьте ему право назначить цену самому. Вы избежите возможных неприятностей и будете вольны распоряжаться собой по собственному усмотрению.

Карл Александрович хотел издать оперу, две пьесы для виолончели и фортепиано и шесть романсов. Ответом озадачился: сумму назовите сами! Не то какая-то хитрость, не то далекоидущий расчёт. Но сумму назвал: «Пятьсот рублей».

Рахманинов припомнит: услышав цену — «чуть не свалился со стула». Уроками в месяц зарабатывал по 15 рублей.

Со временем их деловые отношения будут только крепнуть. Щедрый Карл Александрович станет и подлинным ценителем Рахманинова. А композитор сохранит верность своему издателю. Их дружбу скрепит и

курьёзный случай. Однажды Сергей Васильевич явится к ученице расстроенный: Гутхейль давал званый обед, предложил выпить на брудершафт.

— И как я буду его называть? — сокрушался Рахманинов. — Говорить «ты» и «Карлуша»?

И лишь совместив «ты» и «Карл Александрович» — успокоился.

«Под счастливой звездой!»... — Так началась самостоятельная жизнь. Но можно ли жить сочинительством? Гонорары таяли быстро. Музыка он рождал не по заказу. И каждое сочинение любил отделявать, отделявать, отделявать.

*

Лето свободный художник Рахманинов провёл в Костромской губернии, в семье одного из учеников.

Жара, любезные хозяева: мать и сын (глава семейства пока обретался на Кавказе). Ежедневные занятия по часу или по два^[24]. Сын фабриканта учился не только на фортепиано, брал уроки игры на скрипке, и с ним ещё возился Пётр Крживицкий из оркестра Малого театра.

Днём ученик шёл с удочками на берег Волги, скрипач пропадал в богатейшей библиотеке, Рахманинов на конюшне выбирал себе жеребца и носился по степи, вдыхая сухой, полынный запах. После ужина Сергей Васильевич не мог отказаться от участия в карточной игре, что позже печально скажется на его летнем заработке.

Жизнь текла монотонно, на ум приходило лермонтовское: «И скучно и грустно! — и некому руку подать...» Эта строчка зазвучит в письмеце Мише Слонову: «...К людям привык, и они мне стали надоедать, и мне сделалось скучно и грустно. Но я нашёл кому подать руку и выписал к себе мать из Петербурга». Любовь Петровна погостила у него неделю, 10 июня уехала, и всё вернулось к тому же «и скучно и грустно...».

От Михаила Акимовича пришёл сочинительский опыт «Иже херувимы». Рахманинов листал его со скепсисом. Не сразу, но всё же ответил: произведение вышло скучным.

Много времени забирала корректура виолончельных пьес и переложение «Алеко» для двух фортепиано. О премьерe думалось и с надеждой, и с волнением. Беспokoило и какое-то предчувствие, и прежде размеренная жизнь сменится тревожным ожиданием. Терзала бессонница. Ходили слухи о холере: мор приближается, вот-вот подступит к имению.

Для успокоения Сергея Васильевича в его комнате провели дезинфекцию.

Напасть пришла не из мира воображаемых ужасов, а из реальности: он упал с лошади, та протащила его на вожжах. Но теперь о самочувствии пишет Татуше: «хорошее», грудь болит, «но это ерунда и скоро пройдёт». Неожиданное воодушевление тоже понятно — с конца июля он стал сочинять.

Эти постоянные колебания — от хандры к подъёму и опять к дурному настроению — не отпускают. Сначала бился над оркестровым «Каприччио на цыганские темы». Но 25 августа он возвратился в Москву и сочинение отложил. Теперь горел желанием писать новую оперу.

26 сентября — концерт при «Электрической выставке» в Москве. Рахманинов исполнил Рубинштейна, Шопена, Гуно в переложении Листа, собственную прелюдию. Понравился и публике и критике (восторг слушателей, «виртуозный блеск»). Но теперь ему снова занедужилось. В начале сентября черкнёт Татуше о самочувствии: «в совершенном порядке», через месяц — «я в скверном настроении, вследствие того что мне положительно нездоровится».

Зима близко. Нет денег, чтобы купить шубу. Живёт у тётки, и ему неловко болеть. Работает много. Встаёт рано, ложится поздно. Иногда хорошие известия могут поднять настроение: танцы из оперы скоро исполнят, переложение «Алеко» для двух фортепиано хорошо раскупается, Гутхейль готов купить фортепианный концерт. Но что-то гнетёт его душу. Конечно, у натуры художественной и восприимчивой перепады настроения неизбежны. Но есть что-то ещё, о чём он помалкивает, бросая лишь неясные намёки.

15 октября, подтрунивая над собой, пишет Лёле Скалон о важной перемене: «Здесь, у Сатиных, предстоит одно очень важное событие, именно, отъезд великого композитора. Куда? Я не знаю, но во всяком случае завтра я перееду отсюда, потому что я мешаю всем своими занятиями, и моим занятиям все мешают. Из этого вытекает то, что нам вместе жить нельзя, но если вам придёт охота мне написать, то пишите на Сатинский адрес, потому что я надеюсь всё-таки здесь бывать и этим буду доставлять, конечно, большое удовольствие всем, так как я вообще очень милый и симпатичный».

В этих строках всё непонятно. Если он так мешает, то почему существовал здесь столь долго? Если захотел зажить самостоятельно, то к чему это «мешаю», «мешают», «нам вместе жить нельзя»? Отношения с тёткой испортились? Но если про «милый и симпатичный» пошутействовал, то про «надеюсь всё-таки здесь бывать» сказал вполне серьёзно. Настолько

ушёл в сочинение, что мешает малейший шорох? Но где же можно обрести в Первопрестольной столь тихое жилище?!

Он поселился за Тверской Заставой, у Юрия Сахновского. К Сатиным заходил и за корреспонденцией, и просто навестить. У тётки что-то действительно мешало. Но об этом Рахманинов упорно молчит. Свой третий опус, «Пьесы-фантазии», закончил в середине декабря вне привычных стен.

*

Пять произведений: «Элегия», «Прелюдия», «Мелодия», «Полишинель», «Серенада». Когда много позже его будут доносить вопросом, как он сочинял эту музыку, придётся отшучиваться: понадобились деньги, сел и написал. Но вопрос не был праздным. Одно произведение из этих пяти обрело всемирную известность и магическую власть над слушателями.

Три пьесы — «Мелодия», «Полишинель», «Серенада» — из тех, которые называют «характерными». «Мелодия» — своеобразный романс без слов, она светло-мажорная, раздумчивая, в средней части — на мгновение — радостно-восторженная, «поёт». «Полишинель» — скачки, ужимки, звон бубенцов на «дурацком колпаке»^[25]. За маской — об этом говорит средняя часть, она звучит без шутовских гримас — скрыто живое лицо. В этом эпизоде — прообраз будущих «ярмарок» рахманиновских прелюдий и этюдов. В «Серенаде» ощутимо плясовое начало, её мелодический рисунок поневоле вызывает в памяти «Пляску женщин» из «Алеко». Пьесы мелодичные. Заметна способность автора, особенно в «Полишинеле», вырисовывать звуками конкретный образ. Но первые две — «Элегия» и «Прелюдия» — выходят из общего ряда.

«Элегия» — не просто музыкальное раздумье. За тихой грустью сквозит чувство смутное, неопределённое. Оно нарастает. За душевным напряжением всё явственнее слышится: жизнь, в которую ты пришёл, — больше твоего «я», тяжёлых испытаний не избежать. Патетические всплески в этом сочинении не выводят из состояния задумчивости. В средней части небольшой «омажоренный» эпизод сродни мелькнувшим воспоминаниям, в нём есть что-то родственное средней части «Полишинеля». И — снова музыка становится и нежной и суровой. В «Элегии» живёт чувство одиночества — не одиночества среди людей, но «одиночества в мироздании», столь знакомое в юности. Композитор будто

предчувствует собственную судьбу и готов принять неизбежное.

Прелюдия до-диез минор со временем станет одним из самых знаменитых музыкальных произведений. Когда, — много лет спустя, в ответ на приставания назойливых американцев, — он напишет маленькую статью о своей прелюдии, то не сможет не усмехнуться: написал вообще-то и много других сочинений. Расскажет, что изначальный мотив («эти три ноты») должен прозвучать «торжественно и угрожающе». Поэтому стал нужен контраст — «гармонизованная мелодия», и её задача — «рассеять мрак». И далее, далее... Средняя часть — чтобы не увязнуть в монотонности, возврат к начальной теме — «кульминация в удвоении одновременно в правой и левой руке». Но эти авторские заметки — о «технике» композиторства. Самую суть произведения Рахманинов не объяснил, да и не мог объяснить.

Его всегда поражала популярность сочинения. Прелюдия стала одним из любимейших произведений в мировой музыкальной литературе. Но удивляться здесь нечему. Стоит услышать прелюдию хоть раз, и её не забудешь никогда. Такое свойство само по себе есть «объяснение» музыки. Сам композитор признался журналистам, что однажды прелюдия просто *пришла*: «...я не мог избавиться от неё, даже если бы попытался»^[26].

Он ещё не раз изобразит музыкой колокола. Первая в этом ряду — прелюдия до-диез минор. После неё Рахманинов ещё долго не сможет подступить к той глубине, которая открылась ему. Над каждым произведением он всегда работал много и с редкой кропотливостью. Но эта прелюдия была «явлена». Так приходят откровения.

*

Ля — соль-диез — до-диез... Можно изумляться, как из трёх нот родилось чудо. Как сразу были заданы два «контрастных» интервала, из которых явится всё остальное, где спад мотива на малую секунду, а потом — на чистую квинту словно бы задаёт интонационный строй всей прелюдии, — и хроматические «колокольные» спуски, и среднюю часть^[27]. Но цельность, «экономия средств» — из области «как», а не «что».

«Человек и его судьба»... Когда только *это* слышат в знаменитом сочинении юного Рахманинова, то не чувствуют самого главного. Хотя и сам композитор, и его место в русской культуре и русской жизни явлены здесь целиком.

Алел ты в зареве Батья —
И потемнел твой жуткий взор.
Ты крылья рыже-золотые
В священном трепете простёр.
Узрел ты Грозного юрода
Монашеский истёртый шлык —
И навсегда в изгибах свода
Застыл твой большеглазый лик.

Стихотворение «Шестикрылый» Ивана Бунина, с подзаголовком «Мозаика в Московском соборе». Писатель Иван Шмелёв, прочитав его, потрясён: «Ведь в „Шестикрылом“ вся русская история...»

То же самое можно сказать и о прелюдии до-диез минор. Только Бунину, когда он родил своего «Шестикрылого», было почти сорок пять, Рахманинову — только девятнадцать. У Бунина упомянуты лишь нашествие Батья (и зарево от горящих храмов) да Иван Грозный (с его молениями, его злым юродством, тем ужасом, который он наводил на бояр). Только две вехи, сам образ Шестикрылого и — вечность («навсегда в изгибах свода...»). У юного композитора — та же немислимая плотность, что и в стихотворении из восьми строк: пьеса чуть более трёх-четырёх минут явила эпический размах.

Звуком живописать сложнее, нежели словом. Многим композиторам это всё-таки удавалось, да и Рахманинову в том же «Полишинеле». Но «колокольная» прелюдия — не совсем живопись.

Обычное объяснение исторической памяти композитора — это отсылка к его детским впечатлениям: хор в церкви, колокольные звоны. Но важно не только слушание, но и *слышание*. Его дар — слышать — помог создать в звуке что-то подобное. Не во внешнем звучании, но в своей сущности.

Икона отличается от обычной живописи тем, что не изображает, но — являет. Окно являет нам мир внешний. Икона — мир сущностей^[28]. Прелюдия Рахманинова — звуковая иконопись. Здесь знак, символ — важнее умения изобразить подробность. Прочерчены только основные звуковые «линии» — и всё прояснилось. Три-четыре минуты — и «вся русская история». Более того — сам образ России.

Конец XIX — начало XX века, эпоха «рубежа». Она дала России немало гениев, бессчётное количество талантов. Но таких художников, как

Рахманинов, не бывает много, их только единицы.

Когда Александр Блок после мистических «Стихов о Прекрасной Даме» начнёт писать иную лирику, Андрей Белый, давний его соратник, вознегодует: общим их чаяниям «Вечной Женственности» пришёл конец. Новую книгу стихов Блока «Нечаянная радость» возьмёт в руки с предубеждением: «Да ведь это не „Нечаянная Радость“, а „Отчаянное Горе“! В прекрасных стихах расточает автор ласки чертенятам и дракончикам»^[29]. Блок пал как мистик, его «духовные очи» словно замутились, его стихи полны «демонизма»... Но в стихах появляется образ России, её пространства с оврагами, ливнями, болотами и мхами. И Андрей Белый не может не признать: там, где в стихах оживает русская природа, Блок становится поэтом народным.

Тема России войдёт в лирику Блока навсегда. И то, что он выразит в слове и как выразит, он выразит за всех. Здесь — дар «ясновидения в прошлое».

Река раскинулась. Течёт, грустит лениво
И моет берега.
Над скудной глиной жёлтого обрыва
В степи грустят стога.

Лик России явлен в четырёх строчках. А всё стихотворение — со звоном стали, грохотом копыт — лик её истории. И от спокойного четверостишия («Река раскинулась...») — темп ускоряется, ритм становится рваным. Так конница может сначала взять рысью, потом перейти в галоп:

Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами
Степную даль.
В степном дыму блеснёт святое знамя
И ханской сабли сталь...

И вечный бой! Покой нам только снится
Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
И мнёт ковыль...

К третьему стихотворению того же знаменитого цикла — «На поле Куликовом» — духовные очи Блока начинают различать далёкие образы того ратного подвига:

С полуночи тучей возносилась
Княжеская рать,
И вдали, вдали о стремя билась,
Голосила мать...

И не только лик Древней Руси запечатлел поэт, но самую её душу:

...Орлий клёкот над татарским станом
Угрожал бедой,
А Непрядва убралась туманом,
Что княжна фатой.

И с туманом над Непрядвой спящей,
Прямо на меня
Ты сошла, в одежде свет струящей,
Не спугнув коня.

Серебром волны блеснула другу
На стальном мече,
Освежила пыльную кольчугу
На моём плече.

И когда, наутро, тучей чёрной
Двинулась орда,
Был в щите Твой лик нерукотворный
Светел навсегда.

Икона живописуется не светом и тенями, — внушал отец Павел Флоренский, — но только светом. Такое свечение явлено Блоком. И от самого стихотворения начинает исходить неземное сияние.

Музыкальное откровение Рахманинова тоже излучает свет. Голоса колоколов вызванивают эту прелюдию. То — тихие, как отзвуки, как память, как прошлое. То — громкие, как «сейчас», как «всегда», как звучат

они в вечности.

Колокола — символ русской истории. Большой Годуновский колокол появился после Ивана Грозного, Ермака и времён освоения Сибири. Русь стала расширяться, идти в разные стороны света. Эти ли просторы породили колокольную мощь или сила звука покорила такие дали — не столь важно. Чем нехватнее будут пространства, тем тяжелее будут колокола.

Европа раскачивала колокол, Русь — язык. Колокол висел. Он мог наливаться тяжестью. Увеличиваться в размерах.

Когда гудит колокол — это не один тон, это огромное созвучие. Большой колокол даёт самые низкие звуки. Длина волны этих «басов» даёт возможность идти звуку очень далеко. Колокольный гул плывёт над землёй, огибая холмы, овраги, леса, крутые берега, отражась в озёрах... После Смуты Российская земля разбегалась, как гоголевская тройка, вширь и вдаль. Гул расходился на невообразимые расстояния. Москва, Коломна, Звенигород могли переговариваться звонами.

Европа тоже знавала большие колокола. И всё же предпочитала этим невероятным аккордам более простые звучания. Небольшому пространству нужна была звуковая «горизонталь». Рождались куранты (они вызванивали заданные мелодии), рождались карийоны^[30] (на них играли целые пьесы). Россия чаяла «вертикали», больших колоколов, всё более тяжёлых, гулких, вплоть до великанов с именем Царь-колокол. Гигант Григорьева поражал иностранцев: удар его — когда воздух дрожал — напоминал удары грома.

Но в пожарах гибли эти медные голоса. Перегорали канаты, колокол падал, разлетался на черепки. Их собирали, бросали в печь, их металл вливался в нового исполина, как григорьевский Царь-колокол влился в Царь-колокол Моториных. Дух соборности, всеобщности ощутим и в этом литье, и в самом звоне.

Колокол мог быть отлит в поминовение. И каждый удар становился молитвой, звуковой иконой. Колокол сливал воедино и жизнь земную, и жизнь небесную. В год рождения прелюдии появится и стихотворение Константина Фофанова. Оно скажет об этом:

...Ах, когда б до небесного лона
Мог найти очарованный путь, —
На волне колокольного звона
В голубых небесах потонуть!..

Вобрать в себя осколки предшественника, голосом слить воедино многоярусные аккорды, стянуть пространства, собрать земли, соединить души людские, живые и почившие... Прелюдия Рахманинова — целый собор колоколов. Эти многоступенные звоны — как разновысокие луковицы русских церквей. И проступают очертания пространства звонов — с приглушённых, едва различимых тонов, с нарастанием громкости — ко всё более отчётливым ударам, отчаянным, трагическим.

Большой, набатный колокол — не просто «собор». Огромное многоярусное созвучие звона вбирает не только низкие тоны, но и то, что ещё ниже, — инфразвуки. Человек их не слышит, но чувствует — всем своим существом. Они вселяют мучительное беспокойство. Набатные удары — это тревожная весть. Русская соборность — обратная сторона пережитых исторических катастроф. И гигантский Царь-колокол — символ не только единения, но и пережитых народных бед.

Тяжёлые басы — короткий, спадающий мотив, громкий, отчётливый, как повеление, как императив. Ему отвечают восходящие и снова чуть спадающие, словно движутся по кругу, колокольные созвучия. Они тихие, как воспоминания о былом, о давнем. Следом — глуховатые вызывания ещё более оттеняют чувство дали времён. Но вот всё замирает, на мгновение почти застывает... И — тревожный бег, спусками и взлётами, — всё громче, стремительнее... «И нет конца! Мелькают вёрсты, кручи»... Тревога нарастает, становится всеобщей...

«И сеча бысть велика...» Беда, которая так часто приходила на Русь. Когда храмы в дыму, кресты с куполами еле различимы, горит не только земля, но кажется, полыхают и реки, и озёра, настолько нестерпимое зарево отражается в воде. «И вдали, вдали о стремя билась, голосила мать»... Час, когда воздух стынет от стрел, когда поле усеяли побитые ратники, в застывших глазах отражается небо.

И снова удары басов, и в ответ — всплески колокольных созвучий, уже громко, взывающе, как оплакивают павших, как поколениями помнят великие беды. Словно гул соборных колоколов. Трагический голос истории.

Слушая эту музыку, можно видеть разные образные ряды. Можно не видеть и никаких. «На поле Куликовом» Блока явится несколько позже, но в ту же эпоху. И близость этих стихов музыке прелюдии — не столько в образах, сколько в глубинном ощущении судьбы отечества.

...Звуки затихают, замирают, звоны — глуше, глуше, они уходят в предание, легенду, миф...

В несколько минут пронеслись тысячелетия. Даже не картины

истории, но сам крестный путь России. Предание — память о далёком прошлом. Легенда — предание о событии с «сюжетом», когда многое скрадывается от взора за толщей времён, различимы только наиболее отчётливые контуры. Если легенда переместится в одно лишь воображение, родится сказка. Если в вечность — явится миф, тот «сюжет», который не исчезает, но возрождается вновь и вновь. Так — опять и опять — встаёт и заново «растворяется» праведный Китеж. Так приходят на Русь чаяния о благом царстве. Так с неизбежностью возвращается тема нашествия. Блок почувствовал это, когда прикоснулся к далёким временам и поставил Куликовскую битву в ряд символических событий русской истории: «Таким событиям суждено возвращение. Разгадка их ещё впереди»^[31].

Прелюдия до-диез минор — о всех временах, о всех бедах, которые обрушивались на Россию. О стойкости, о непоправимости, о судьбе. В 19 лет Рахманинов явил себя как композитор национальный. Пройдут годы, десятилетия. Из-под его пера будут выходить другие сочинения. Эта особенность — быть всерусским, всероссийским — проявится не раз, всё отчетливее, пока не станет очевидностью.

*

Он нуждался. Не имел даже захудалого пальто. Уроки, которые приходилось давать, отвлекали от собственного творчества и превратились в тягостное испытание. Не об этой ли поре композитор однажды вспомнит, поведав маленький эпизод из собственной жизни?

Зима стояла лютая. Деньги нужны были, чтобы доехать к ученику. Он потратил их с приятелем на колбасу и хлеб. На урок, в трескучий мороз, отправился пешком. И только мысль: именно сегодня, в этот день, ему должны заплатить за урок — грела душу. Но мать ученика, увидев Сергея Васильевича, ахнула — возвращаться домой в столь лёгкой одежде! Предложила взять плед — и забыла про деньги.

И всё же душевное беспокойство этой зимы вряд ли можно объяснить только бедностью. Как-то существовать он мог, тем более что Михаил Слонов устроил в конце 1892-го — начале 1893-го концерты в Харькове. Помимо гонораров их выступления там, на юге России, принесли и тёплые воспоминания, оба музыканта понравились — и публике и критикам.

Его произведения находили всё больше откликов. В декабрьском интервью Чайковский назовёт его имя среди особо одарённых композиторов, танцы из «Алеко» прозвучат в феврале под управлением

Сафонова, романс «О, нет, молю, не уходи» с большим успехом исполнит певец Яковлев. Маленький подарок Рахманинова своему покровителю, «Элегия», надписанная 27 февраля, тоже говорит об уверенности в себе: «Петру Ильичу Чайковскому от глубоко уважающего его автора».

Но сравнительно благополучная картина рассеивается, едва касаешься его писем. Их автор — человек нервный, взвинченный — словно бы всё время одергивает себя, очень уж хочет выглядеть спокойным. От одного харьковского предложения, ещё до выступления в январе 1893-го, он отказался. На укоры Слонова пишет ему накануне отъезда в Харьков: «Сейчас получил твоё последнее письмо. Краснею за свой поступок. Согласен играть везде. Благодушное настроение: ночь у Яра. Приеду 25. Благоговей и встретить. Прости, но я так страдаю».

В февральском письме Лёле Скалон — невнятные намёки, беспокойство, сумбурное пожелание: «Впрочем, это всё ерунда, вы об этом нимало не беспокойтесь, я на себя напускаю всё это. Я вообще очень неестественный, а в последнее время через меру неестествен».

В письме Татуше — исповедь, полная недоговорённостей:

«Вы не ошиблись, думая, т. е. объясняя моё молчание тем, что мне тяжело живётся. Это истинная правда. Да, у меня есть на душе большое горе. Распространяться о нём совершенно лишнее, к тому же, не поправишь горе, а только прибавишь его, если начнёшь о нём разговаривать и разбирать его.

Действительно все мои задались целью меня заморить и в гроб уложить, причём, конечно, это не нарочно, а просто по положению вещей. Мои близкие родственники меня утешают таким образом: отец ведёт пребезалаберную жизнь, мать моя сильно больна; старший брат делает долги, которые, бог весть, чем отдавать будет (на меня надежда плохая при теперешних обстоятельствах); младший брат страшно ленится, конечно, засядет в этом классе опять; бабушка при смерти.

Если посмотреть на моих московских, то здесь целый ад, и с этой стороны я переживаю то, что не желаю никому пережить. Заметьте, что переменить своё местожительство я опять-таки по положению вещей не в состоянии, я даже не вправе. Я как-то постарел душой, я устал, мне бывает иногда невыносимо тяжело. В одну из таких минут я разломаю себе голову. Кроме этого, у меня каждый день спазмы, истерики, которые кончаются обыкновенно корчами, причём лицо и руки до невозможности

сводит.

Вы мне скажете и повторите несколько раз одно и то же слово: „лечитесь“. Но разве возможно лечить нравственную боль? Разве возможно переменить всю нервную систему?^[32] которую, между прочим, я хотел переменить в продолжение нескольких ночей кутежа и пьянства. Но и это мне не помогло, и я бросил, т. е. решил бросить раз навсегда так пить. Не помогает и не нужно. Мне часто говорят, да и вы мне это написали в вашем последнем письме: бросьте хандрить, в ваши годы, с вашим талантом это просто грех. И все всегда забывают, что я, кроме (может быть) талантливого музыканта, все позабывают, я говорю, что я ещё человек, такой же, как и все другие, требующий от жизни, что и все другие, который сотворён по тому же подобию Божию, как и другие, который дышит и может жить, как они. Но я опять-таки по положению вещей (О! это положение вещей!!!) я несчастный человек, и как человек никогда счастлив не буду по складу своего характера. Это последнее я себе пророчу и пророчу с трезвым убеждением, что это исполнится. По всему вышесказанному вы увидите, что мне успокоиться сразу никак нельзя, но ваши письма меня как-то всё-таки согревают, ваши советы мне вовсе не докучны, ваша корреспонденция мне не надоела. Я стал вам нынче писать, чувствуя себя сегодняшней день лучше и проведённый без припадков. Не беспокойтесь обо мне и исполните мою просьбу. Разорвите это письмо сейчас же после чтения его, а то может увидеть кто-нибудь и, во-первых, прочесть то, что я бы не хотел, чтобы про меня знали, и затем, во-вторых, может сказать „какой неестественный человек“, что мне было бы неприятно, как и вообще некоторые истины, высказываемые человеку самолюбивому.

Прощайте! С. Р.».

Страшное, трагическое письмо. Почти необъяснимое. Только поднятые уже в XXI веке документы прояснили ситуацию^[33]. Саша Сатин болен чахоткой. В 1891-м глава семьи, Александр Александрович Сатин, надеясь заработать денег для лечения сына, берёт на себя непростую обязанность: становится управляющим у губернского секретаря, Василия Львовича Нарышкина. Кассиром у Александра Александровича стал его племянник, Дмитрий Ильич Зилоти.

Имение Пады — огромные поля, богатый дом, солидный ежегодный доход. Своему управляющему хозяин дал доверенность с большими полномочиями. Осенью 1892-го В. Л. Нарышкин отстранил своего управляющего от дел и потребовал разбирательства. Огромные убытки, которые понёс владелец имения, дали повод обвинить А. А. Сатина и Д. И. Зилоти в присвоении огромных денежных сумм и серьёзном искажении отчётности. Комиссия, вызванная владельцем имения, обвинила управляющего и кассира в произволе. Документов для судебного разбирательства оказалось недостаточно. Но и управляющий, и его кассир потеряли должность свою со скандалом, как люди, не чистые на руку.

Что переживала семья Сатиных? Какими глазами дети смотрели на своего отца, их мать — на мужа? Следов этой драмы уже не найти. Рахманинов сначала покинул этот дом. Потом — вернулся. Чтобы хоть как-то поддержать тётю, своих двоюродных братьев и сестёр. И — мучиться вместе с ними, лишь в минутном порыве позволив близкому другу намекнуть на то, что творилось в его душе: «...Переменить своё местожительство... я даже не вправе... Разорвите это письмо сейчас же после чтения его...»

И не потому ли он так захочет после премьеры своей оперы оказаться подальше от Москвы, о чём и упомянет в мартовском письме Лёле Скалон: «Ещё вы спрашиваете меня о том, где я проведу лето. На это ещё не могу вам ответить, знаю только то, что в первых числах мая удеру отсюда — куда? Ещё неизвестно, а если известно, то только одному Богу, который всё видит, всё знает, но, к несчастью, ничего не говорит».

*

Предысторию постановки «Алеко» Рахманинов поведал своему биографу, Оскару фон Риземану. Здесь мелькнут «сановный» родственник [\[34\]](#), целый веер необходимых знакомств и, в довершение всего, выступление на квартире у влиятельной дамы:

«Мой родственник взял меня с собой, и пожалеть об этом мне не пришлось. В тот вечер я познакомился с выдающимися артистами санкт-петербургского Драматического театра Давыдовым и Варламовым, может быть, двумя самыми талантливыми комедийными артистами, рождёнными когда-либо Россией. Они пожелали появиться на сцене одновременно. Чтобы

уморить всех, достаточно было и одного из них. Но они вышли вместе, разыгрывая сценку Чичикова и Петрищева из „Мёртвых душ“ Гоголя, специально подготовленную ими для этого вечера. Когда их выступление закончилось, публике понадобилось немало времени, чтобы прийти в себя от безудержного смеха. Потом пел знаменитый тенор санкт-петербургской оперы Фигнер, а после него я закончил концерт исполнением двух танцев из „Алеко“ („И ни в коем случае ничего больше“, — наставлял меня мой родственник). Среди гостей был начальник канцелярии Императорских театров. Его Превосходительство господин П.^[35] Во время аплодисментов, которые сопровождали моё выступление, хозяйка поднялась, подошла к Его Превосходительству и с очаровательной улыбкой сказала:

— Согласитесь, какая прелестная музыка! Вы ведь поставите оперу в Москве, не правда ли? Я обещаю вам приехать на премьеру.

Об отказе не могло быть и речи. Это была её благодарность».

В марте Рахманинов помогал вычитывать рукопись только что завершённой Танеевым «Орестеи». Сидел по четыре часа в день. Единственную оперу его учителя ждала странная судьба — большой популярности она не обрела, но вошла в ряд сочинений, о которых сцена не забывала.

Следом пошли репетиции «Алеко». И первое чувство, испытанное молодым композитором: «Я был на седьмом небе». Правда, то, как истолковал партитуру Альтани, нравилось далеко не всегда.

К началу репетиций приехал и Чайковский. Однажды он и Рахманинов сидели в полутёмном зале. В одном из эпизодов Пётр Ильич кивнул на Альтани и спросил:

— Вам нравится темп?

— Нет.

— Почему же вы не скажете об этом?

— Я боюсь.

Во время паузы Чайковский кашлянул несколько раз. Потом прозвучал его голос:

— Мы с господином Рахманиновым считаем, что в этом месте темп стоит взять быстрее.

Особой щепетильностью поразила молодого музыканта и просьба Чайковского, о чём он вспоминал спустя многие годы:

«Я только что закончил оперу „Иоланта“; в ней всего два акта, которых не хватит, чтобы заполнить вечер. Вы не возражаете, чтобы моя опера исполнялась в один вечер с вашей?»

В день премьеры, 27 апреля 1893 года, исполнялась не только опера Рахманинова. Были поставлены отдельные сцены из «Жизни за царя», «Руслана и Людмилы» и «Пиковой дамы». Музыка начинающего двадцатилетнего автора звучала рядом с Глинкой и Чайковским...

Как только опустился занавес, с первыми же хлопками Чайковский выглянул из директорской ложи. Зная, что его заметят, он бурно аплодировал. Публика требовала автора. Рахманинова буквально вытолкнули на сцену. Когда зрители увидели совсем молодого человека, овации будто взлетели. Композитор знал, что в ложе бельэтажа сидела его бабушка, Варвара Васильевна Рахманинова, специально прибывшая из Тамбова. Она гордилась внуком, сияла.

...То, что постановка на высоте, в этом не сомневались ни слушатели, ни рецензенты. Актёры собрали множество похвал. Особенно Мария Дейша-Сионицкая (Земфира), но замечены были все — и бас Степан Власов (Старый цыган), и тенор Лев Клементьев (молодой цыган), и баритон Богомир Корсов (Алеко). Игра последнего понравилась не всем, слишком заметен был налёт мелодраматизма. Но и похвалы в его адрес раздавались достаточно громкие.

Воодушевили критиков и хоры. И об авторе сказали много замечательных слов. Только Семён Кругликов попытался попенять, что опере не хватает драматизма^[36]. Но и он не мог не признать у молодого композитора чувство сцены, замечательный мелодический дар и «верное понятие о человеческом голосе». Всех пронзительнее оказался Николай Дмитриевич Кашкин: «Одним из наиболее ценных задатков нужно признать несомненную талантливость, понимание задачи оперной музыки, требующей не столько тонкой отделки деталей, сколько широкого, смелого письма и сильных красок; у г. Рахманинова это достоинство проявляется в большой мере, и вместе с тем он счастливо избегает как преувеличения выражения, так и расплывчатости его — двух недостатков, в которые оперному композитору, особенно начинающему, впасть очень легко»^[37].

«Широкое, смелое письмо» станет важнейшей особенностью всей музыки Рахманинова. Сам он переживает подъём. Его приглашают в Киев продирижировать «Алеко» осенью.

Но в мае вернулась хандра. В Москве он пробыл недолго и вскоре отбыл в Харьковскую губернию, в городок Лебедин.

Мягкий воздух, ясный свет. После зимних тревог, после весеннего триумфа жизнь Рахманинова в Лебедине — успокоение и сосредоточенность. Сергей со Слоновым гостил в доме Лысыковых. Хозяева, люди купеческого сословия, ничем не походили на представителей «Тёмного царства». Яков Николаевич звал себя «лабазник». При этом поражал невероятной осведомлённостью в самых разных областях человеческих познаний. Евдокия Никаноровна окружила гостей сердечностью. Несколько лет назад чета потеряла сына. Жили Лысыковы с памятью о своём Косте. Растили трёх сироток, своих племянниц. В доме находилась ещё одна особа. Некогда она нянчилась с Костей, ухаживала за их мальчиком. После — осталась у Лысыковых. Была нечиста на руку, но в память об ушедшем ей прощалось всё.

Рахманинов — для Евдокии Никаноровны «Серёженька» — напоминал Лысыковым сына. Ласковая хозяйка души в нём не чаяла. Сначала он перестал удивляться цветам, которые появлялись в его комнате. Потом стал побаиваться своих восторгов. Стоило заикнуться, что в саду хорошо сочиняется, как ради него начали возводить беседку, украшенную вензелями и звёздами.

Молодому музыканту работалось хорошо. Вставал он в восемь, пил молоко с булочкой. С девяти до двенадцати занимался композицией. Потом три часа — за фортепиано. К жёсткому распорядку добавил холодные обтирания и четыре стакана молока в день. Вечер проводил в саду — как улыбнулся однажды в письме Татуше: «Иногда читаю, изредка просто сижу и вздыхаю, затем мечтаю, в общем же вечера скучаю».

На корреспонденцию Сергей отвёл час вечером. Письма сестёр Скалон читал с душевным трепетом. Упрекал, что редко пишут, немножко дурачился, называя себя «стариком», и этим раздражал Татушу.

Память о лете 1890-го всё ещё сильна. В одном из июньских писем к Наталье Скалон — запечатлённое мгновение: «Как раз в эту минуту подходит к моему окну, около которого я вам пишу, хозяйка дома (читайте моё письмо к Л. Д.) и говорит мне такую странную фразу: „пошлите ей мой привет, поцелуйте её“, затем немного отходит и добавляет: „только если она вас любит!“. Меня почему-то это ужасно поразило. Мне сделалось почему-то тяжело! больно! Бог знает что такое! Впрочем, всё равно! И то, и другое посылаю вам! Хотела ли она вам послать это или кому-нибудь другому — не знаю».

И вместе с неясными волнениями, воспоминаниями, вечерними мечтаниями в саду — творческая щедрость. За лето он написал: Фантазию для двух фортепиано ор. 5, две пьесы для скрипки и фортепиано ор. 6; симфоническую фантазию «Утёс» ор. 7, духовный концерт без опуса: «В молитвах неусыпающую Богородицу». Поразительно не столько количество, сколько жанровое разнообразие этих молодых творений.

*

Пьесы из его Фантазии для двух фортепиано носят названия: «Баркарола», «И ночь, и любовь», «Слёзы», «Светлый праздник». К каждой предпослан стихотворный эпиграф, и только тютчевские «Слёзы людские, о слёзы людские...» в шесть строк композитор привёл целиком. Остальные — сокращает. Венецианские образы Лермонтова в «Баркароле» почти все исчезнут, останется только «гондола» и — волны, вёсла, «гитары звон».

Второе произведение — с байроновскими соловьями и «плеском волны». Соловьиные трели разливаются по этому произведению. И музыка постепенно обретает всё более взволнованный оттенок, в аккордах начинают проступать звоны, ещё не вполне явленные.

Третья «фантазия» — о слезах «неистощимых». Произведение пронизывает завораживающий нисходящий мотив, который повторяется и повторяется, лишь меняя высоту звука и тональность. Ощущение влаги и падающих капель («слёзы людские») становится похожим на дождь («Льётесь, как льются струи дождевые»). И всё сливается с мерными ударами колокола, которые рождаются из того же изначально заданного мотива — четырех тонов новгородской Софии, — их узнавали его слушатели.

В эпиграфе к четвёртой фантазии из хомяковских строк о Пасхе ушло всё московское. Остался только благовест («...И воздух весь, гудя, затрепетал...»), а в музыке — те же новгородские колокола, уже торжественные, радостные.

Свою Фантазию в письме Татуше он назвал: «ряд картин музыкальных». Это действительно звуковая живопись. Очень сильна в них именно изобразительная сторона.

Симфонической поэме «Утёс» предпослан эпиграф из Лермонтова:

Ночевала тучка золотая
На груди утёса-великана...

Но музыка навеяна рассказом Чехова «На пути». Этому рассказу был предпослан тот же лермонтовский эпиграф. Музыка о несбывшемся, о той встрече, которая могла стать судьбой, но так и не стала.

«Романс» и «Венгерский танец» для скрипки и фортепиано — пьесы мелодичные, но из тех, которые исполняются не столь уж часто. Да и духовный концерт для хора без сопровождения: «В молитвах неусыпающую Богородицу и в ходатайствах надежду непоколебимую гроб и смертность не удержали...» — пока лишь обещание, своего рода «проба пера».

*

Музыка, написанная летом, сразу нашла своих слушателей. Сёстры Скалон, возвращаясь в Петербург, задержались в Москве, услышали Фантазию в доме Сатиных и — вместе с Наташей — бросились его целовать.

В середине сентября ждал его и строгий суд, у Танеева, в кругу музыкантов. Был в тот день у Сергея Ивановича и Чайковский. Рахманинов принёс Фантазию и «Утёс». Чайковский встретил его пошучивая:

— Я слышу, Сергей, вы уже начали создавать шедевры? Поздравляю, поздравляю!

Пётр Ильич прочитал недавно статью Александра Амфитеатрова о начинающем композиторе «Многообещающий талант», журналист назвал его пьесы из 3-го опуса «маленькими шедеврами». Услышав же, сколько всего молодой собрат понаписал за лето, всплеснул руками:

— Ах, я, бездельник несчастный! Написал за это время только одну симфонию.

Рахманинов эту фразу — «только одну симфонию» — не забудет и через десятилетия: это была самая знаменитая, Шестая, «Патетическая».

Показывать Фантазию, написанную для двух фортепиано, он не решился. Из всего сочинённого летом она нравилась ему больше всего. И всё же на одном инструменте «Фантазия» звучала бы бледно. Прослушивание решили отложить до осени, до концерта. В этот раз Рахманинов сыграл «Утёс». Чайковскому симфоническая фантазия показалась замечательной, и он пообещал молодому композитору, что исполнит её зимой.

...С осени 1893-го Рахманинов поселился на Воздвиженке, в «Америке» — так называли эти меблированные комнаты их обитатели. Ему удалось найти жильё, изолированное от всего остального мира, чтобы попасть к себе — он проходил по коридору, поднимался на пять ступенек, здесь в закоулочке и находилась его дверь. Его запомнит современник, Александр Вячеславович Оссовский, обитавший тогда в том же доме. Запомнит лицо Рахманинова: одухотворённое, оно словно светилось.

В это время у Сергея появилась новая ученица, Елена Крейцер. Отец её, Юлий Иванович, ещё летом получил согласие Рахманинова позаниматься с дочерью. Осенью на Воздвиженку к молодому музыканту явилась мать Елены. Будущий учитель показался ей человеком хмурым и малообщительным. На Лёлю Крейцер Сергей Васильевич тоже произвёл впечатление человека строгого, даже сурового. Заметил, что рука у неё маленькая — а это не очень хорошо для трудных пассажей, — да и постановка руки оставляет желать лучшего. Сразу показал нужные ей упражнения, заметив, что дело исправить можно лишь усидчивостью, терпением и упорством.

Ученица попала старательная, и уже при следующей встрече суровые черты преподавателя прояснились: она поработала.

Одно из первых занятий с необычным педагогом Лёля запомнит надолго. Показывая домашнее задание, она старалась слушать только себя. Рахманинов взялся подыгрывать ей в верхних октавах какие-то вариации. Когда он ушёл, мать ученицы вздохнула:

— Какую красивую музыку играл Сергей Васильевич!

26 сентября в Париже скончался известнейший поэт и переводчик Алексей Николаевич Плещеев. Когда-то в молодости он написал стихотворение, ставшее гимном радикальной молодёжи: «Вперёд! Без страха и сомненья...». Входил в кружок Петрашевского и, как Достоевский и многие другие участники кружка, прошёл через каторгу.

Лирику Плещеева современники любили. Некоторые строки из его детских стихов — «Травка зеленеет, солнышко блестит...», «Будет вам и белка, будет и свисток» — стали поговорками. Ценились переводы поэта — из Гёте, Гейне, Рюккерта, Фрейлиграта, Беранже, Барбье.

В Ниццу на лечение поэт отправился уже тяжелобольной и скончался по дороге от апоплексического удара.

30 сентября 1893 года внезапно умер Зверев. Еще 15 сентября Николай Сергеевич давал урок в консерватории. После занятия зашёл домой отдохнуть, просто полежать, и уже не встал. Болезнь — рак печени и

желудка — развивалась с такой быстротой, что врачи не могли её предупредить. От болей Николаю Сергеевичу прописали морфий. У постели его дежурили.

В день похорон, 2 октября, Рахманинов услышал подробности. За пять часов до кончины Зверев вдруг сказал: «Прощай, брат. Я тю-тю!» После забытья очнулся в полночь. Сел на кровати. Пожаловался, что ему душно. Просил, чтобы отворили окно и распахнули шторы...

В письме Рахманинова сёстрам Скалон — щемящее чувство («грустно и жалко»), слова о том, что консерваторская семья редет, что «одним хорошим человеком меньше» и... «Он умер без причастия, не причащавшись лет десять. Ещё раз жалко!..»

6 октября в последний путь провожали Плещеева — тело покойного доставили наконец в Россию. На волне этих впечатлений появился рахманиновский опус 8-й — шесть романсов на стихи Плещеева, включая его переводы.

В музыке слышны летние, элегические чувства — и осенние, сумрачные. Любовная лирика Гейне в переводах русского поэта — «Речная лилея», «Дитя! как цветок ты прекрасна...» — перебивается «Думой» Тараса Шевченко:

Проходят дни... проходят ночи;
Прошло и лето; шелестит
Лист пожелтевший; гаснут очи;
Заснули думы; сердце спит.

Одна строка — «Живёшь ли ты, душа моя?» — звучит у композитора почти с отчаянием. И следом приходит молитва: «Но жить мне дай, Творец Небесный...»

И снова — волна любовной лирики, опять из Гейне («Сон», «Молитва»), и на стихи самого Плещеева:

Полюбила я,
На печаль свою,
Сиротинушку
Бесталанного...

В музыке романса отчётлив русский народный мелос.

Шесть вокальных пьес Рахманинов написал в один присест, словно торопился к своему выступлению с оперой «Алеко».

*

В Киев он приехал 15 октября^[38]. Город встретил грязью и слякотью, дождь перемешивался со снегом. И самое тягостное — Киев только-только отошёл от эпидемии холеры. До премьеры оставалось всего три дня: успеть бы побывать в театре, чтобы познакомиться с труппой, оркестром, акустикой! В день приезда в театре шёл «Евгений Онегин», 17-го вечером — «Пиковая дама». 16-го состоялась «генеральная» репетиция «Алеко», а в сущности — единственное знакомство с оркестром. На беду, ни музыканты, ни певцы не знали твёрдо своих партий. В довершение всего, 17-го, в ознаменование пятилетия «чудесного спасения Августейшей семьи при крушении железнодорожного поезда на станции Борки», для учащейся молодёжи дали дневной бесплатный спектакль, оперу Глинки «Жизнь за царя». На вторую репетицию «Алеко» просто не осталось времени.

Рахманинов встал за пульт. В начале дуэта Земфиры и молодого цыгана ему пришлось подпевать, чтобы артисты не сбивались. Казалось, маэстро держит спектакль одной только силой воли. И с завершением действия произошёл казус: занавес никак не опускался.

В Москве такое исполнение ожидал бы провал. Но киевская публика приняла оперу с воодушевлением. Часть номеров пришлось повторить. По окончании спектакля и публика, и оркестр, и певцы ему горячо аплодировали, вызывали множество раз, осыпали цветами, играли туш. И критики подготовились к спектаклю: знали про единственную репетицию, знакомились с партитурой. В рецензиях писали не только о вокалистах, но и о музыке, и о прекрасном владении оркестром: «Молодой композитор оказался отличным капельмейстером. Взмах его палочки красив и точен: дирижёр обладает спокойствием и самообладанием». В итоге: «Триумф г. Рахманинова был полный».

Второй спектакль дали 21 октября. Рахманинов покидал город с некоторым облегчением — слишком опасался эпидемии. В Москве его настигнет весть, что в Петербурге от холеры скончался Пётр Ильич Чайковский.

Лёля Крейцер запомнит тот день. Рахманинов пришёл на урок. Как всегда, был собран и сдержан. Просто сказал: умер Чайковский. Она ещё не

знала, что значил Пётр Ильич для Рахманинова, но сразу поняла: с ней поделились горьким и сокровенным.

26 октября московские газеты появились с траурными рамками вокруг имени композитора. Страницы их пестрели корреспонденциями, откликами на внезапную для всех смерть. 29-го, в день похорон, в Московской консерватории отменили занятия. В концертах постоянно звучала музыка Чайковского.

С конца октября Рахманинов взялся за трио «Памяти великого художника». В названии — явный отголосок сочинения самого Чайковского «Памяти великого артиста», написанное на смерть Николая Григорьевича Рубинштейна.

Общая атмосфера подавленности, неожиданной художественной катастрофы не могла не отразиться и на этой музыке. 50 дней — скорби, отчаяния, светлых воспоминаний — писалось трио. Только несколько музыкальных событий прервали его творческую сосредоточенность. 11 ноября состоялась московская премьера «Иоланты», 30 ноября Рахманинов вместе с П. А. Пабстом сыграл собственную Фантазию-сюиту для двух фортепиано, посвящённую Петру Ильичу^[39], 4 декабря в Москве впервые исполнили Шестую симфонию Чайковского. Незадолго до завершения трио, 12 декабря, в концерте Синодального училища рядом с произведениями А. А. Архангельского, Н. А. Римского-Корсакова, Н. Н. Сокольского и П. И. Чайковского прозвучал духовный концерт Рахманинова «В молитвах Неусыпающую Богородицу».

В форме своего трио Рахманинов лишь отчасти следовал Петру Ильичу. Первая часть — тоже сонатная форма. Вторая — вариации. Но появился финал. Музыка — суровее, сдержаннее, нежели у Чайковского. Необычно и внутреннее разнообразие — и начало, подобное траурному шествию, и патетические «всплески», и драматические, и лирические части вариаций, похожие на тихие воспоминания, и даже оживлённые скерцозные эпизоды. Инструменты меняются ролями: на передний план могут выйти и фортепиано, и скрипка, и виолончель. Вначале звуки рояля — это мерная, мрачная поступь, а струнные — это скорбные причитания и жалобные стенания. Но есть эпизоды, где светлой фортепианной лирике противостоит мрачное гудение струнных и, напротив, где с траурным аккомпанементом сливается певучий «смычковый» дуэт. Всё вобрало в себя трио, даже колокольные созвучия и обиходные напевы.

«Ново только то, что талантливо. Что талантливо, то ново»^[40]. Эта фраза — Чехов обронит её мимоходом, в 1900-м, — словно стала эпиграфом к безалаберной жизни Рахманинова в 1894-м. В январе он играет с А. А. Брандуковым и Ю. Э. Конюсом трио «Памяти великого художника». Следом, вместе с П. А. Пабстом, — Фантазию для двух фортепиано, ту, что посвятил Петру Ильичу. Е. А. Лавровская споёт два его романса. С Брандуковым представят пьесы для виолончели и фортепиано. В довершение — исполнит «Элегию», «Прелюдию» и несколько пьес из 10-го опуса. У него уже появится «своя» публика. Один из ценителей, Оссовский, запомнит свои впечатления: Трио поражало «напряжённостью эмоционального тока», Фантазия — «привольным полётом творческого воображения», прелюдия до-диез минор ошеломила «мощью и оригинальностью замысла».

Но это — внешняя сторона биографии композитора. За ней — другая жизнь, с надрывами, поисками, душевной неустроенностью.

«Хотя он не кутил и не пил, но был молод, любил щегольнуть, прокатиться на лихаче, посорить деньгами», — уверяет Софья Сатина. Сам Рахманинов в сентябре 1894-го пишет Слонову о своём безденежье иначе и с горькой иронией: «Эту зиму я удовольствуюсь, вероятно, своим пальцем, который буду с невозмутимым беспристрастием сосать. Я не шучу. Жить мне не на что. Кутить также не на что. А жить, рассчитывая каждую копейку, соображая, вычисляя каждую копейку, — я не могу, и ты прекрасно это знаешь. Мне нужен непременно, изредка, такой момент, когда я позабываю обо всём, что меня в жизни действительно волнует, беспокоит и даже, пожалуй, немного больно трогает».

Позабыть обо всём, закутить... Позже черканёт Татуше, опять-таки не без шуточек: «Я человек забитый людьми, обстоятельствами, собственной музыкой и алкоголем».

Живёт один, зарабатывает уроками. Когда нерадивый подопечный сбивается или играет без выражения — показывает. Лицо у педагога каменное. Но стоит ему прикоснуться к клавишам, чтобы показать своим «неучам» художественное истолкование того, что в нотах, — они сидят заворожённые. Но ни его рубато («свободного» темпа), ни тех оттенков, что он вносит от самого себя, — ученики усвоить не в силах.

Весной 1894-го Рахманинов начнёт преподавать музыку в Мариинском училище, позже прибавятся Екатерининский и Елизаветинский институты. Начальницы этих женских учебных заведений — А. А. Ливенцова, О. С. Краевская и О. А. Талызина — прониклись симпатией к Сергею Васильевичу. Они всячески старались беречь время молодого музыканта.

Но ему и эти занятия удовлетворения не приносили, потому он и скажет однажды в сердцах: «Я вообще плохой преподаватель».

20 марта под управлением В. И. Сафонова в симфоническом собрании Московского отделения РМО прозвучал его «Утёс». Летом Рахманинов готовит своё сочинение к печати. Помогал, как всегда, Слонов. Мешали — обстоятельства.

Уже знакомое имение Коноваловых. Карты, бесплодные попытки сочинять. Но он успеет пожить и в Ивановке, и даже, вместе с молодыми Сатиными, нагряться в Бобылёвку — там, в имении Львовых, Юлий Иванович Крейцер работал управляющим. Господский дом высился среди парка, трёхэтажный, с колоннами и балконами. Семья Крейцеров расположилась неподалёку, в доме, окружённом садом. Пусть не долго, но Рахманинов мог отдохнуть и от занятий, и от своих неустойчивых настроений — подурачиться с Лёлей Крейцер, с Максом, её братом, с Наташей Сатиной, спеть с ними забавные частушки. В Ивановке — работал, вычитывал корректуру «Утёса», посылал её Слонову на проверку...

Год 1894-й принёс не так уж мало: «Салонные пьесы» для фортепиано (ор. 10), «Шесть пьес для фортепиано в 4 руки» (ор. 11), «Каприччио на цыганские темы для оркестра» (ор. 12). Последнее произведение Рахманинов писал два года. Посвящение приятелю, композитору Петру Викторовичу Лодыженскому, лишь бледно намекнёт на ту сторону жизни, от которой — как от уничтоженных стихотворений — иногда остаются лишь случайные строчки.

Самый воздух этой «цыганщины» пронизал русскую культуру. Если забыть либретто «Алеко», обратиться мыслью к первоисточнику — к поэме «Цыганы», то как не вспомнить и самого Пушкина, когда в молодые годы он «прокочевал» по югу России с табором... И Аполлона Григорьева, поэта с цыганским надрывом: «Две гитары, зазвенев, жалобно заныли...» И Якова Полонского, с не менее знаменитой «Песней цыганки»: «Мой костёр в тумане светит; искры гаснут на лету...»

Вечное кочевье не могло не отозваться в душе «странствующего музыканта» Рахманинова. И как было не припомнить давнее воскресенье у Зверева со знаменитой Верой Зориной... Рядом с певицей её муж и — Чайковский, Танеев, Аренский, Зилоти, Пабст. После обеда её упросили-таки спеть. И вот она, будто нехотя, начинает. Потом поёт всё бойчее, уже со страстью. За роялем сменяются Чайковский, Танеев, Аренский, Зилоти. А темп всё живее... Когда закончила «Очи чёрные», Чайковский рухнул перед ней на колени:

— Божество моё! Как чудно вы поёте!

...Ну и, конечно, Надежда Александрова, цыганка, певица редкая. От неё и пришли эти напевы, преображённые Рахманиновым в «Каприччио». Голос её тоже рвал душу. Лодыженский свёл композитора с этой цыганской дивой — как-никак был женат на её сестре. А этот образ, Анны Александровны Лодыженской, в судьбе Рахманинова — из загадочных, почти непрояснённых.

Анну Лодыженскую помянет добрыми словами дочь Шаляпина: «Кроткая и ласковая женщина с огромными глубокими чёрными глазами». Есть и другой портрет, начертанный не без колкости, с некоторой ревностью. Он исполнен Лёлей Скалон:

«Почти каждый вечер Серёжа уходил к своим знакомым Лодыженским. Анна Александровна Лодыженская была его горячей платонической любовью. Нельзя сказать, чтобы она имела на него хорошее влияние. Она его как-то втягивала в свои мелкие, серенькие интересы. Муж её был беспутным кутилой, и она часто просила Серёжу ходить на его розыски. Наружность Анны Александровны нам с сёстрами и Наташей не нравилась. Только глаза были хороши: большие цыганские глаза; некрасивый рот, с крупными губами».

Образ А. Л. в жизни музыканта остался неприкосновенным. Всего выразительнее сказала об этом надпись Рахманинова на собственной фотографии — в первый год их знакомства:

«Дай Бог, чтобы эта карточка как можно чаще напоминала родимой Анне Александровне Лодыженской человека, который был искренно ей предан и будет всегда глубоко уважать её память. Странствующий Музыкант Серёжка Р.»^[41].

Впоследствии он называл её «Родная». Лодыженской посвятил романс «О нет, молю, не уходи...». Ей же он вскоре посвятит и ещё одно, роковое своё сочинение.

*

Год 1895-й. Рахманинов опять у Сатиных. На квартиру денег не хватало. Гостила здесь и Лёля Скалон. Недавно пришло страшное письмо из Петербурга от Татуши. Лёля узнала, что женился человек, которого она любила.

Рахманинов по-рыцарски за ней ухаживал, называл шутливо «Лёлёшей Скалошей», «целебным пластырем» для своей «больной души»,

разыгрывал из себя её «печального поклонника». Но душевная драма бедной Цукины столь велика, что пришлось взять на себя роль домашнего цензора. Письма от Скалонов он распечатывал, бегло пробежал, если замечал что-то неутешительное для Лёлёши — рвал. Об этом написал и Татуше, чтобы поберегла сестру.

Его собственная жизнь — в симфонии. На это сочинение Рахманинов возлагает особые надежды.

Не зря сочинял он для Степана Васильевича Смоленского «В молитвах Неусыпающую Богородицу». Главная тема симфонии отсылала к мотивам из обихода^[42]. Но музыка древнерусского распева здесь соединилась и с мотивом из средневековой секвенции «День гнева» (*Dies irae*).

День гнева, тот день,
повергнет мир во прах,
по свидетельству Давида и Сивиллы.

О, каков будет трепет,
когда придёт Судия,
который всё строго рассудит...

Эту тему использовали европейцы — Берлиоз, Лист, Сен-Санс, из русских — Чайковский. Знаменитый в XII столетии мотив остался таковым и в XIX веке. Мелодический «отрезок» — тему часто брали в укороченном виде — обрёл черты символа. Образ Страшного суда в нём сливался с образом смерти, душевного мрака, торжества разрушительных сил.

В главной теме симфонии соединились два древних напева востока и запада Европы. Когда он закончит симфонию, там появится посвящение «А. Л.», Анне Лодыженской.

Летом, в Ивановке, он работал над этим своим 13-м опусом. Внешне — жизнь спокойная: пешие прогулки, часа полтора — верхом на лошади. В письме Слонову запечатлелся его образ жизни: «Чувствую я себя недурно. Водки почти не пью (две рюмки в день). До 10-го июля пил ежедневно по восьми стаканов молока». Но внутреннее напряжение — в каждом жесте. И о том, что хотел сочинить, — совсем другие слова, другой ритм слов: «Может, даст Бог, я и сделаю, хотя это крайне тяжело! Очень тяжело!»

Над сочинением он работал по десять часов в день. Мешала чужая музыка: Наташа Сатина, окончив гимназию, готовилась поступать в консерваторию по классу фортепиано, много играла. Последнюю неделю

августа Рахманинов совсем потерял сон, хотя и старательно, без всякой пользы, пил «успокоительные» капли. 30-го закончил инструментовку своего «трудного ребёнка» и только после этого смог заснуть. Но и потом произведение не отпускало: композитор боялся, что оно покажется утомительным, пытался сократить первую часть, самую длинную.

Симфония забрала столько сил, что композитор просто не мог не заболеть. Когда он начал перекладывать её для четырёх рук — свалился с приступом малярии. Болел тяжело. В Ивановке ненадолго появятся и сёстры Скалон, но привычного общения не получится. Композитор встанет на ноги перед самым их отъездом.

С отбытием гостей сразу испортилась и погода — пошли серые, пасмурные дни, стало сыро, холодно.

Точку в своём переложении Рахманинов поставил 25 сентября. О завершении столь монументального сочинения прослышал Сафонов. Современникам запомнился его отклик-реплика: «Я ничего об этом не знаю». Василий Ильич дирижировал концертами Московского отделения РМО^[43]. Он слишком привык к податливости молодых композиторов. Свои сочинения они всегда приносили сами. Рахманинов к нему с симфонией так и не явился.

*

Увидев или услышав произведение один-два раза, Сергей Васильевич играл его так, будто старательно репетировал и приготовил для публики. Он давно мог бы зарабатывать концертами. Но привычнее жить уроками, отдавая свободное время сочинительству или «просто жизни»: провести вечер у Лодыженских, заглянуть к Гольденвейзеру, завалиться с кем-нибудь к Сахновскому, листать там партитуры Вагнера, потягивать пиво — его у приятеля всегда с избытком, — не без доброй усмешки наблюдать, как Юрка аппетитно поглощает еду, приходит в восхищение и от Вагнера, и от закуски.

Тур с концертами предложил Генрих Лангевиц, импресарио небезуспешный. О скрипачке Терезине Туа Рахманинов ранее слышал. Но с первого же концерта — 7 ноября в Лодзи — музыкант впал в ожесточение. 9-го из Белостока, перед выступлением, он пишет Слонову:

«Первый концерт в Лодзи сверх ожидания провёл сносно. Имел большой успех, но она, т. е. графиня Терезина Туа-Франки-Верней de la

Валетти^[44] имела, конечно, большой успех. Кстати, играет она не особенно: техника из средних. Зато глазами и улыбкой играет перед публикой замечательно. Артистка она не серьёзная, хотя безусловно талантливая. Но её сладких улыбок перед публикой, её обрываний на высоких нотах, её фермат (на манер Мазини) всё-таки без злости переносить не могу. Кстати, узнал за ней ещё одну черту. Она очень скупа. Со мной она обворожительна. Очень боится, что я удеру. Сию секунду начали болеть опять руки».

Он выдержал Белосток. Потом пошли: Гродно, Вильно, Ковно, Минск... Мотались из одного места в другое, без малейшего комфорта. Поездка быстро изнурила. Концерты через день, а то и каждый день. В Могилёв — ради двух выступлений — тряслись на лошадях. Мороз пробирал, он серьёзно опасался за свои руки. Но особенно раздражало недобросовестное отношение музыкантши к концертам.

22 ноября играли в Москве. Здесь, в Большом зале Благородного собрания, не только выступал их с Терезиной дуэт. Рахманинов дирижировал «Каприччио на цыганские темы» собственного сочинения. О «Каприччио» рецензент сказал немного: «Сочинение это по форме представляет род попури и, как всё „Каприччио“, не может претендовать на глубину содержания и особое художественное значение, но оно написано очень талантливо, с видимым молодым увлечением, задором и прекрасно инструментовано». О Туа критик написал в подробностях:

«...В первом отделении она исполнила с оркестром прелестный, но заигранный скрипичный концерт e-moll Мендельсона. Как исполнительница, г-жа Туа не лишена талантливости, но артистка она несерьёзная и вряд ли пока может претендовать на звание первоклассной знаменитости; у неё небольшой тон и недурная, хотя далеко не достаточно выработанная техника; к достоинствам её исполнения следует причислить некоторую живость темперамента и, пожалуй, артистический апломб»^[45].

Через два дня, 24-го, они в Смоленске. И ещё ждали Витебск, Рига, Либава, Вильно, Двинск, Рига, Митава, Петербург, Дерпт, Ревель, Петербург... Описывать эти круги с концертами сомнительного свойства стало невмозможу. За Северной столицей могли последовать Псков и Нижний Новгород, поездка казалась нескончаемой. Душа давно стремилась к родному пристанищу. И когда в Риге Лангевиц, нарушив договор, не заплатил в срок, Рахманинов быстро собрал вещи и укатил в Москву. Он и сам был смущён поступком. Но и радости скрыть не мог.

2. «Мне отмщение и Аз воздам»

Жёлтый пар петербургской зимы,
Жёлтый снег, облипающий плиты...

Облик имперской столицы — и величественной, и призрачной, и мощной, и равнодушной к отдельной человеческой судьбе — не раз вставал со страниц русских классиков — Пушкина, Гоголя, Достоевского... В стихотворении «Петербург» Иннокентия Анненского образ города, со всей его историей, сжимается в несколько строк. В двух строчках, с «жёлтым паром» и «жёлтым снегом», явлена петербургская оттепель, какой бывает она в марте.

С Северной столицей у Рахманинова отношения всегда складывались непростые. Недавнее исполнение «Пляски женщин» из «Алеко» прошло незамеченным. Теперь та же участь ждала «Утёс». Исполнялся он в беляевском концерте. Название этих концертов имело свою историю.

Митрофан Петрович Беляев был не просто лесопромышленником. За внешним образом — крупный, бородатый, с размашистыми купеческими повадками — скрывался ценитель искусств, прекрасно образованный человек. Противоположные черты легко совмещались в нём: щедрость и умение считать деньги, вспыльчивость и приветливость. А ещё — страсть к картам и любовь к музыке. Последняя пронизала всю жизнь Митрофана Петровича. Домашнее музицирование приносило ему неизъяснимое наслаждение. Был он дилетант, играл на альте. Для ансамбля приглашал к себе домой и любителей, и профессионалов. Дом мецената наполнился музыкантами, в том числе и весьма известными: Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов... Так появились «беляевские пятницы», а следом и концерты. Из москвичей только Скрябин сумел привлечь и пристальное внимание беляевского кружка, и отеческую привязанность самого Беляева. К музыке Рахманинова питерцы относились насторожённо, как к «чужой».

20 января вместе с «Утёсом» прозвучали сочинения авторов давно признанных: Третья симфония Корсакова, «Персидские песни» Рубинштейна, романсы Кюи, увертюра Бородина из «Князя Игоря». Была и новинка — «Кавказские эскизы» Ипполитова-Иванова. И как должен был композитор чувствовать себя на концерте, если в зале — твои знакомые, сёстры Скалон? И если два номера из экзотичных «Кавказских эскизов» публика требует повторить, а твоё сочинение, некогда восхитившее Чайковского, принимает только лишь со сдержанным уважением?

Не обрадовал и отзыв Кюи^[46]. Не зря когда-то знакомые прозвали критика «Едкость». Он любил поиронизировать: «Автор не поскупился на всевозможные оркестровые ухищрения: тут мы слышим и закрытые звуки рогов, и тремоло тарелок, и вагнеровское нарастание звуков, доведённое до дикого рёва...»

Начав «за здравие» («замечательно колоритное, интересное, эффектное произведение, с очень красивыми гармонизациями и ярким до резкого оркестром»), критик кончил «за упокой»: «„Фантазия“ представляет какую-то мозаику, состоит из кусочков без органической связи с собой, автор всё к чему-то ведёт и ни к чему не приводит».

Когда-то нечто подобное — о «кусочках без органической связи» — Цезарь Антонович сказал и о «Борисе Годунове». Оперу Мусоргского, ту, которой суждено было стать знаменитейшей, Кюи назвал «попуриобразной».

«Жёлтый пар петербургской зимы...» Петербург всегда казался москвичам холодным. Душевное тепло можно ощутить только у знакомых или у родственников: Скалонов, Трубниковых, Прибытковых... У последних — крошечная Зочка, его племянница. Он сажает её на рояль, туда, куда обычно ставят ноты, играет. Она, замороженная, слушает. А в перерывах они мило, по-детски, болтают. Он так привык к своей маленькой почитательнице, что прозвал её «моя секретаришка».

Но долго в Петербурге оставаться трудно. Первопрестольная — добрее, живее, теплее невской столицы. Здесь — его «дети», Наташа с Соней^[47]. Хоть и не свой, но дом.

Сатины снимали жильё близ Арбата, на углу Серебряного и Кривоникольского переулков. Обычный для старой Москвы особнячок. Застеклённая галерея, передняя, дверь в столовую — комнату большую и светлую, где стоял концертный рояль фабрики Шрёдера. Дальше — гостиная, кабинет Александра Александровича. Здесь вечерами собирались старшие. Там же, на нижнем этаже, комнаты Варвары Аркадьевны, комната девочек, Наташи и Сони, комната мальчиков, Саши и Володи. Выше, на антресолях, — три помещения. В одном обитал друг семьи, доктор Григорий Львович Грауэрман, — некогда он был репетитором Саши. Рядом жили, как члены семьи, слуги Сатиных. Выше всех — Рахманинов.

Он любил отдалённые покои. Комната у него просторная, с роялем. Игра не слышна внизу, да и ему самому никто не мешает. Сюда часто наведывался кто-нибудь из друзей — Никита Морозов, Юрий Сахновский,

Михаил Слонов. По уходу гостя Рахманинов спускался вниз, поболтать с «детьми». У них частенько бывала и Лёля Крейцер — приходила поиграть с Наташей в четыре руки, а то и просто так. Здесь, у девчонок, можно было расслабиться, припомнить занятные истории из консерваторской жизни. Как-то раз он поведал об одном концерте с Мишей Слоновым. Музыкален был друг на редкость, но голос был негромок, да и диапазон невелик. Однажды Слонов захотел спеть арию из «Князя Игоря» на тон ниже. Смотреть с ним в ноты не хотелось, пообещал, что транспонирует сразу с листа. А на концерте, по рассеянности, тональность не понизил, а повысил... Здесь Рахманинов начинал смеяться. Хохотал заразительно, до слёз. Чуть успокоившись, потирая голову, воскликнул:

— Он меня потом чуть не убил!

Слонов с Сахновским и затянули его на вечера к Гольденвейзеру.

Кружок Александра Борисовича возник как-то сам собой. Сначала к Гольденвейзеру стал захаживать Михаил Букиник, виолончелист. Музицировали, знакомились с неизвестными сочинениями. Позже к ним присоединился органист Фёдор Бубек. Затем — Юлий Энгель, Константин Сараджев, Рейнгольд Глиэр, альтист Пышнов^[48]. Приходили те, кого интересовала новая музыка. Одни играли с листа, другие следили по нотам. Однажды нагрянули сюда и друзья Рахманинова, а за ними появился и он сам. Появился — и сразу оказался в центре кружка, невзирая на то что бывал не столь уж часто.

Рахманинов поражал своей музыкальностью и памятью. Гольденвейзер и через десятилетия рассказывал об этом так, словно не мог очнуться от изумления.

...Как-то раз Рахманинов услышал в Петербурге балетную сюиту Глазунова — сначала на репетиции, потом на концерте. У Гольденвейзера по возвращении рассказывал о впечатлении и между делом — исполнил её почти целиком. И как исполнил! — «с виртуозной законченностью, как фортепианную пьесу, которая была им в совершенстве выучена». Помнил Сергей Васильевич и то, что слышал мимоходом, давным-давно. Помнил произведения, с которыми познакомился, лишь пролистав ноты.

Со временем в кружке организовался струнный квартет. Играли с листа. При ошибках, неточностях те, кто сидел с нотами, тут же подавали реплику. Чаще всех — Рахманинов.

Квартет играл слаженно. Когда в их ансамбле появился новичок, сыгранность эта сразу проявилась, и совсем неожиданным образом. Достали только-только изданный квинтет Глазунова. За вторую виолончель

сел вновь прибывший, Илья Сац. Молодой человек ещё не привык к столь быстрому чтению с листа, играл без уверенности. Да и квинтет был непростой. Слушатели следили по партитуре. Вдруг звук стал пустым. Музыканты продолжали играть, надеясь, что вторая виолончель поймает, наконец, нужное место. Напряжённость повисла в воздухе. И вдруг раздался жалобный голос Саца:

— Господа, возьмите меня с собой!

Среди хохотавших Рахманинов смеялся особенно заразительно.

Атмосфера квартиры Александра Борисовича сближала музыкантов. После игры сходились за столом, у самовара, разговор переходил от исполненных сочинений к музыкальным новостям и анекдотам.

Иногда Рахманинов приносил и свои рукописи. Его романсы под аккомпанемент автора пел Слонов. Случалось, композитор садился за рояль, играл свою невокальную музыку.

В 1886-м он начал писать струнный квартет. Не под воздействием ли тесного музыкального общения в кружке?

Он уже попробовал себя в этом жанре, написав когда-то два номера. Теперь взялся за новое произведение. И опять сочинил только две части. Одна — вполне традиционная. Другая — «Andante molto sostenuto» — смела до дерзости.

Как часто критика отзывалась о его сочинениях: «вещь несколько затянута». И о трио «Памяти великого художника», и об «Утёсе». Да и сам Рахманинов долго бился с первой симфонией, боясь, что она будет нудноватой. Здесь, в «Andante molto sostenuto», композитор словно намеренно пошёл по самому трудному пути. Сочинение длинное, более пятнадцати минут. Мелодия состоит из однообразных мотивов, ритм — бесконечное повторение одной и той же фигурации. И всё это длится, длится, длится... И нарастание звучности или её стихание, замирание, становятся теми драматическими линиями, которые не отпускают слушателей от себя: «одинаковость» мотивов, помноженная на монотонность ритма и всего звукового движения, завораживает. Заставляет слушать и слушать. Отдельные фразы иногда «всхлипывают», но всё вместе — суровая сдержанность. Общее настроение «Andante» — хмурое, сумрачное. Мрак этот въедается в душу.

Квартета композитор не закончил. Вспоминая знаменитые «монотонные» произведения XX века — «Болеро» Равеля, финал Четвёртой симфонии Шостаковича или некоторые другие его сочинения, — невольно думаешь, что в этом трио Рахманинов во многом предвосхитил

музыку XX века. Но, возможно, здесь запечатлелось и другое предчувствие.

Саша Сатин, Сашок, его ровесник. Болен чахоткой. Живёт и лечится в Альпийской долине, в местечке Мерано. Туда, в Италию, в мае 1896 года отправились старшие Сатины: тётя Варя и Александр Александрович. Ещё теплилась надежда на целебный альпийский воздух. Но Мерано пользы не принёс. Сашу перевезли в Фалькенштейн, где расположилась больница для туберкулёзных.

В Ивановке в тот год стояло хорошее лето. С младшими Сатиными, Наташей, Соней, Володей, Рахманинов жил здесь с конца мая. После завтрака уходили в парк. Наташа с Соней — на грядках, их двоюродный брат Серёжа читает вслух газеты. Много и музыкальных разговоров. Днём Наташа отработывает свои два часа на рояле. Серёжа с Володей весь день сидят с удочками на пруду. Сидят под открытым небом, бронзовые от загара.

Время текло ровно и безмятежно: май, июнь, июль. Успели все вместе побывать и у Крейцеров в Бобылёвке. Думали возобновить прошлогодние спектакли: ставить водевили, дабы на вырученную сумму закупить книги для местных библиотек. Из Ивановки Наташа зазывает Лёлю Крейцер к себе: без игры с подругой в четыре руки не может принудить себя заниматься. Лёля из Бобылёвки рассказывает о подготовке спектаклей: есть декорации, занавес, роли разучены... Весточка от Наташи поставила крест на всех начинаниях: «Дорогая моя, милая Лёлечка, не сердись и не обижайся на нас; мне, право, так ужасно совестно, что ты так хлопотала обо всём и теперь вдруг нам нельзя приехать. Пожалуйста, Лёлечка, извинись перед артистами».

Беспокойство поселилось в Ивановке. Сашок за границей тоскует, умоляет родителей его забрать. Сатины старшие едут к сыну. Наташа первая отбывает в Москву, надеясь, что всё обойдётся и что с Лёлей они, ещё до занятий в консерватории, успеют хорошо позаниматься. Соня, Володя, Сергей уедут следом, когда в Ивановку прилетит тревожная телеграмма. В живых брата они уже не застанут.

*

Сумрачная московская осень и начало зимы отданы композиции. Детские хоры в сопровождении фортепиано ор. 15 сочинялись ещё в 1895-м. К этим произведениям сам Рахманинов позже относился как к неудачным, в одном из писем признался, что столь сложные сочинения «ни

одни дети не споют». Но Гутхейль ждал корректур, приходилось поторапливаться, готовить к печати.

Романсы — они станут ор. 14 — начал писать ещё в Ивановке. После смерти Саши работа в Москве всё же пошла. Стихи выбрал не только поэтов общепризнанных: Тютчева. Фета, Алексея Толстого, Кольцова, Апухтина, Надсона, — но и современных: Константина Бальмонта (его перевод Перси Биши Шелли), Николая Минского, Марии Давидовой, любимца многих композиторов Даниила Ратгауза...

Всего труднее писать музыку на «вечные» стихи, они слишком «общеизвестные». Но именно «Весенние воды» Тютчева превратились со временем в самый знаменитый романс из этих двенадцати. Бурное, неостановимое половодье в аккомпанементе и радостное торжество в вокальной партии близки с тем настроением, которое передал поэт:

Весна идёт, весна идёт,
Мы молодой весны гонцы,
Она нас выслала вперёд!..

Остальные романсы — словно схваченные мгновения переживаний: вот *она* изнывает («Я жду тебя! Терзаясь и любя...»), вот *он* — разочарован до отчаяния («Давно в любви отрады мало...»), предан ей до самозабвения («Пускай она мне изменит — но я изменником не буду»), вот они — любят («И открыли друг другу, невластные над собою, сердца мы влюблённые...»). Потом *она* — молча страдает («Но ты грустна; в тебе есть скрытое мученье, в душе твоей звучит какой-то приговор...»), *он* в отчаянии способен сказать не те слова («Не верь мне, друг, когда в избытке горя я говорю, что разлюбил тебя»), *она* — уже из мира иного, вечного — по-прежнему любит его: «Живи! Ты должен жить!..»

Сама последовательность произведений в этом опусе — маленькая вокальная драма: она и он, их чувства, их непростые отношения. Есть романсы, где она только лишь холодна («У ней не плакавшие очи...», «В моей душе твой взор холодный то солнце знойное зажёт»). Есть минуты затишья (второй романс, «Здесь еле дышит ветерок...»), есть и бурные «Весенние воды» (второй от конца). Последний, двенадцатый романс написан на риторичного «Пророка» Семёна Надсона. Но внутри всего 14-го опуса его слова звучат по-особенному: в некоторые строчки пробрался отзвук той драмы, мгновения которой запечатлел весь цикл: «Взгляни, как дряхлы мы, взгляни, как мы устали...»

В опусе 16-м (шесть «Музыкальных моментов» для фортепиано) есть «родственники» романсов. Одни схожи с вокальными пьесами своей напевностью, другие — бурным сопровождением основного голоса. Со временем пьесы станут очень популярны у пианистов. Первый номер подобен раздумью, второй — порывист, встревоженно-неустойчив, как налетевший осенний ветер, третий — траурный, монотонный, в нём словно бы отразились трагические события лета 1896-го. Четвёртый — патетичен и суров.

Композиция «Музыкальных моментов», несомненно, продумана автором. Сначала минор — раздумчивый, «взвихрённый», траурный, взволнованный. Потом мажор. Пятый музыкальный момент — простор, баркарольное пение, спокойное покачивание. Шестой — столь же знаменитый, как и четвёртый, — и фактурой, и невероятным напором возвращает к образу «Весенних вод».

После осеннего сочинительства главная забота Рахманинова — симфония. Он ещё раз пересматривает своё детище. Танеев ведёт переговоры с Петербургом, торопит исполнение в беляевском концерте. Питерцы в партитуре Рахманинова видят молодую дерзость и заносчивость. Сергей Иванович пытается убедить: «Если Рахманинов и показался Вам, как Вы пишете, самонадеянным, то это может быть приписано сознанию им своего действительно выдающегося композиторского дарования. Дарование это, если ещё и не вполне выказалось в его теперешних сочинениях, то, по моему глубокому убеждению, не замедлит выказаться в последующем». Танеев понимает: композитор — тем более одарённый и талантом, и самомнением — должен слышать свои произведения. Без этого трудно делать новые шаги.

Симфония отдана копиисту, нужно расписать оркестровые партии. Рахманинов ожидает исполнения, в душе нарастает тревога. Часто появляется у Родной. Знакомому обмолвится о своём мучительном состоянии: «нездоров» — и пояснит: «причиной нездоровья был „рассеянный“ образ жизни».

*

9 марта Рахманинов едет в Петербург. Его сопровождает Наташа Сатина. За несколько недель до того черкнул письмецо Слонову: «Очень прошу тебя, милый друг Михаил Акимович, зайти без меня посидеть с Родной. Лучше всего в понедельник. Просил об этом и Юрия. Он будет, по

крайней мере обещал быть, также у ней в понедельник. Сделай это, пожалуйста, для меня».

Обычный жест заботливого друга? Или — чувствует судьбу? Именно ей, А. Л., Родной, посвятил он свою симфонию.

Северная столица и на этот раз встретила Рахманинова холодно.

Во время репетиции молодой композитор сразу почувствовал неладное. В перерывы подходил к Глазунову, пытался обратить внимание на темпы, на оттенки, но тучный Александр Константинович, казалось, ничего не слышал. Его тревожило совсем другое. Симфония Рахманинова, «Фатум» Чайковского, «Вальс-фантазия» Николая Арцыбушева... Все произведения оркестру неизвестны. За три репетиции выучить все три — задача не из простых. Глазунова вся программа волновала больше, нежели тонкости в сочинении молодого композитора. Он озабочен не тем, чтобы *исполнить* произведения, но тем, чтобы их *разучить*.

Вялое, монотонное взмахивание палочкой, неживое звучание оркестра. В былые годы о таком дирижировании сказали бы: «отмахал».

Послушав, Римский-Корсаков суховато заметил молодому композитору:

— Извините, я вовсе не нахожу эту музыку приятной.

Удручённый автор чувствовал, что Николай Андреевич прав.

В том, что Глазунов вёл его главное произведение «не так», — сомневаться не приходилось. Но что-то «не так» было и в самой симфонии.

15 марта Рахманинов встретил как обречённый на смерть. Зал Дворянского собрания заполнялся. Москвичи — Танеев, Слонов, Сахновский, Наташа Сатина и Лёля Крейцер. Питерцы — чета Римских-Корсаковых, братья Стасовы, Кюи, Направник, Блуменфельд, Финдейзен, Митрофан Петрович Беляев. Вот и Дмитрий Антонович Скалон, вот и его дочери: Татуша, Цукина, Брикушка.

Рахманинов не мог находиться в зале. В самых растрёпанных чувствах вышел из артистической. Двинулся вверх, по железной винтовой лестнице, что вела на хоры. Сел на ступени. Ощущал всеми жилами удары сердца — гулкие, тяжкие... Слушал — и не узнавал свою симфонию. Или, напротив, только теперь её узнавал? То, что казалось подлинным и неоспоримым, звучало лживо, бездарно, как издёвка. Тусклая, напыщенная, с «претензиями»...

Современники запомнили тот день. Чинно сидят старейшие музыканты. Цезарь Антонович Кюи покачивает головой, пожимает плечами. Грузный Глазунов равнодушно машет палочкой... Наташа Сатина, Лёля Крейцер, сёстры Скалон смотрят на дирижёра с ненавистью.

Позже Наталья Александровна в сердцах воскликнет: «Просто он был пьян!»^[49] Нет, Александр Константинович был трезв. Он всего-навсего думал о своём. Он сначала старался разучить много новой музыки, потом — как-то её исполнить. Для Рахманинова это «как-то» стало роковым.

Он сидел на лестнице, сжавшись, слушая звуковую несурязицу, что неслась со сцены. Самый одинокий в мире. Иногда затыкал уши: «Почему?! Почему?!»

Пытку собственным сочинением выдержал до конца. С последним аккордом — сорвался с места, вылетел на улицу. Бежал до Невского, увидел трамвай. Мелькнуло из детства, как любил кататься на конке, прогуливая консерваторию...

...Как я вскочил на его подножку,
Было загадкою для меня...

Строки Гумилёва появятся после крушения Российской империи, когда катастрофа станет всеобщей. Многое тогда переменится. И трамваи будут ездить сами, под электрическими проводами. Но и конка могла развить большую скорость. И разве не то же самое — чуть ли не за четверть века ранее — отозвалось в сердце брошенного в неуютный мир «странствующего музыканта»?

Мчался он бурей тёмной, крылатой,
Он заблудился в бездне времён...

И пусть этот трамвай только лишь конка. Чувства нахлынули те же: «Я добежал до Невского проспекта, вскочил в трамвай, что живо напомнило мне детство, и беспрестанно ездил туда-сюда по нескончаемой улице, в ветре и тумане, преследуемый мыслью о собственном провале».

Лязганье трамвая, скрежет колёс и — неумолимо отчётливое, тяжкое скольжение по рельсовому пути.

И сразу ветер знакомый и сладкий,
И за мостом летит на меня
Всадника длань в железной перчатке
И два копыта его коня...

«Сладкий ветер» — ветер истории — ощутим и в самые отчаянные времена. Высший суд страшит, но и даёт надежду, оттеняя значимость событий:

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир.

Но такие мировые сдвиги, о которых произнёс вещице слова Тютчев, могут свершиться и в одной человеческой душе. Рахманинов ещё долго не мог понять, что стало причиной катастрофы. Но последствия — ощутил сразу:

«Судьба порой причиняет такую боль и наносит такие смертельные удары, что полностью меняет характер человека. Такую роль сыграла в моей жизни собственная Симфония. Когда закончилась неопишуемая пытка её исполнения, я был уже другим человеком».

И всё же в отчаянии чувствовался сквознячок, этот странный «ветер», если и не «знакомый и сладкий», то — отрадный. Некогда, мальчишкой, он сбегал из консерватории «на трамвай», и теперь, из сутолочной житейской «консерватории», — на трамвай.

...Тяжёлый, мерный ход и ровный скрежет как-то успокоили его. Он смог даже прийти к Беляеву, где устроили ужин в его честь. Музыканты пребывали в приподнятом настроении, подбадривали, утешали. А он чувствовал лишь, сколь он унижен, уничтожен, смят. И, кажется, лишь одно желание ещё шевелилось в нём — куда-нибудь убежать. Что удерживало? Наверное, странное чувство, что эту чашу нужно испить до дна.

На следующий день Рахманинов навестил сестёр Скалон, занял у них денег. Когда направился к тому, кто вчера так спокойно провалил его симфонию, от одной мысли, что не будь этой суммы, — не приведи Господь! — пришлось бы просить у него, — обдало холодом.

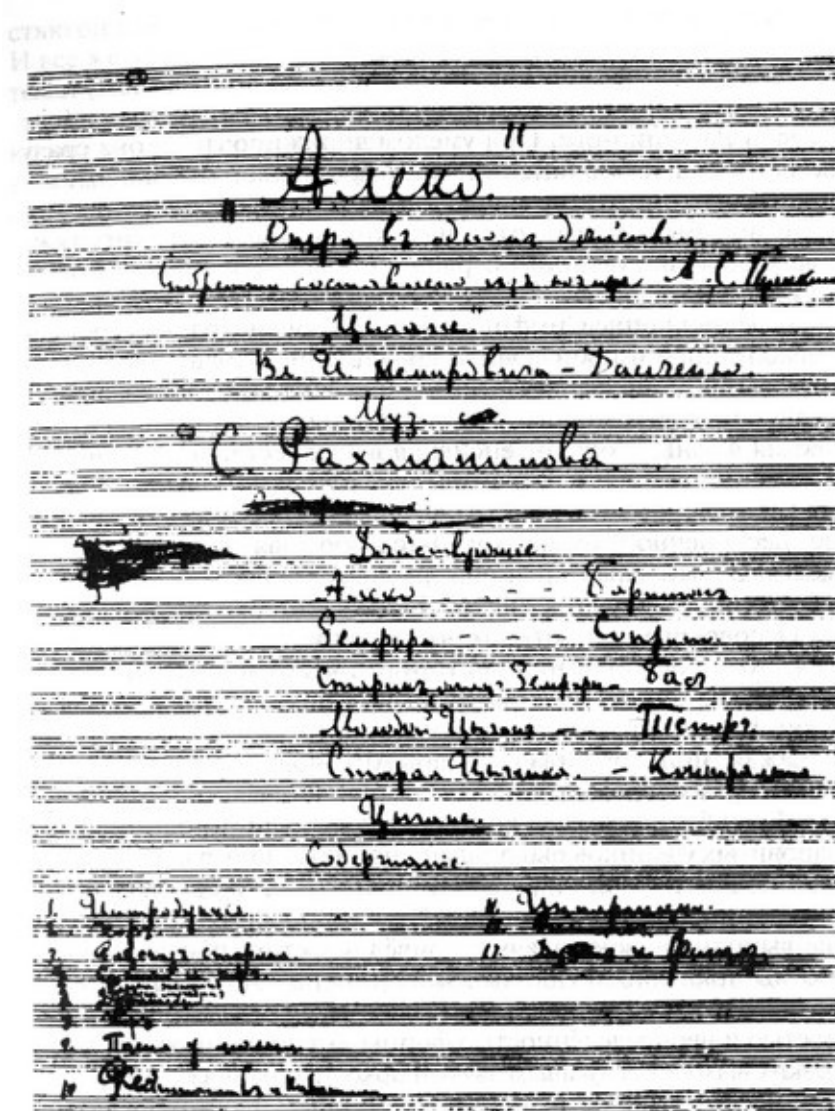
О чём Рахманинов беседовал с Александром Константиновичем? Не о Шестой ли симфонии Глазунова? Летом он начнёт переключивать её для двух фортепиано.

После заехал к дирижёру Варлиху: тот задумал познакомить Питер с «Цыганским каприччио». Тень Лодыженской, Родной, помаячила в воздухе.

Ранним утром следующего дня, после бессонной ночи, молодой композитор уже в Новгороде. Софья Александровна Бутакова только-только

встала, когда на пороге увидела своего драгоценного Серёжу. Потом поднялись брат Володя, его молодая жена. Рахманинов встретил хлопоты бабушки, видел тихое семейное счастье, столь непохожее на его бурный провал. Здесь, у бабушки, нужно было набрать в лёгкие воздуха, чтобы как-то жить дальше.

Софья Александровна опекала любимого внука. Когда 18-го он принялся за письмо Татуше, она позаботилась о тишине в соседних комнатах. Ему казалось, что бабушка ничуть не изменилась со дня их расставания. Будто и не постарела. И ещё не знал, что это их последняя встреча.



Титульный лист партитуры оперы «Алеко». Автограф

Первую симфонию восстановят по опубликованному клавиру и найденной росписи оркестровых голосов уже после смерти Рахманинова. При умелом дирижировании она сразу встаёт в ряд тех сочинений, о которых говорят: «значительное». Сам композитор не раз думал вернуться к партитуре — и не мог. Быть может, отступал, когда слышал гулкие, тяжкие удары собственного сердца? Что же произошло 15 марта 1897 года?

«...Исполнение Симфонии было сырое, недодуманное, недоработанное и производило впечатление неряшливого проигрывания, а не осуществления определённого художественного замысла, которого у дирижёра явно и не было. Ритмическая жизнь, столь интенсивная в творчестве и исполнении Рахманинова, увяла. Динамические оттенки, градации темпа, нюансы экспрессии — всё то, чем так богата его музыка, исчезло. Бесконечно тянулась какая-то аморфная, мутная звуковая масса. Вялый характер дирижёра довершил всю томительную мертвенность впечатления». — К сожалению отзыв Александра Оссовского — не отклик на текущие музыкальные события, но воспоминания, написанные через многие десятилетия. Современная критика будет иной. Особенно постарался Кюи. Его статью будут цитировать, пересказывать без конца, искажая, приукрашивая. Цезарь Антонович и правда не пожалел ярких образов:

«Если бы в аду была консерватория, если бы одному из её даровитых учеников было задано написать программную симфонию на тему „семи египетских язв“ и если бы он написал симфонию, вроде симфонии г. Рахманинова, то он бы блестяще выполнил свою задачу и привёл в восторг обитателей ада. Но мы пока живём ещё на земле, и на нас эта музыка производит удручающее впечатление изломанными ритмами, неясностью и неопределённостью формы, беспричинностью самых резких выходов, гнусавым звуком оркестра, напряжённым треском меди, и главное — полным отсутствием простоты и естественности, полным отсутствием тем, болезненной извращённостью гармонизации и quasi-мелодических рисунков»^[50].

Оссовский оказался прав: дирижёр погубил произведение. Но даже опытный Кюи изъяны прочтения партитуры посчитал авторскими промахами. Правда, Цезарь Антонович не мог листать партитуру — её негде было достать. Да и заметной чуткостью он тоже не отличался, а случай поострить представился... И всё же в общем потоке замечаний у

него иногда вспыхивали точно схваченные черты этой музыки.

«Вместо ясных, определённых тем автор довольствуется крошечными фразками или даёт „бесконечную“ мелодию, которая по своей неопределённости и как бы случайной последовательности звуков равносильна полному отсутствию мелодии».

Если мысленно «заретушировать» отрицательную окраску суждения, то будущий Рахманинов (да и только ли будущий?) здесь явлен. Стремление опереться на короткий, выразительный мотив, преображая его потом до неузнаваемости, и — «бесконечные» мелодии, с широтой и далью, — это Рахманинов, неповторимый и сразу узнаваемый.

Сколь ни ужасным казался отзыв Кюи, тем не менее именно он заметил, что, кроме «изысканно-извращённых» модуляций, «анархии звуков» и «сплошь мрачно-болезненного настроения», в симфонии заметны «несомненные проблески дарования, быть может, недюжинного». И что делать, если на концерте показалось, что молодой композитор очень уж постарался не быть банальным, отчего ударился в другую крайность — чрезмерную формальную новизну?

Безымянный критик «Нового времени» отказал Рахманинову даже в таланте: «Выпуклости идей — нет, но оригинальничания — бездна. В результате словно читаешь какое-то декадентское произведение; образы громоздятся на образы, и все тусклы и претенциозны!» Сам автор «стоит на ложном пути», не обнаружив «сколько-нибудь выдающегося дарования». Всего более поражает в отзыве то, что Рахманинову отказано даже в «русскости»: «В „Фатуме“ Чайковского, несмотря на итальянизм некоторых эпизодов, слышно чисто русского композитора. Г. же Рахманинова по его симфонии можно принять за любого новейшего немца, отравившегося к тому же воззрениями Ницше, но никак не за русского»^[51].

Не лучше оказался «слух на симфонию» и у Александра Коптяева: «Едва ли будет слишком сильным сказать, что у ней нет недостатков, ибо она — сплошной недостаток»^[52].

Самый взвешенный отзыв даст «Русская музыкальная газета» в лице Николая Финдейзена: «Это произведение, заключающее в себе немало новых порывов, стремлений найти новые краски, новые темы, новые образы, всё же производит впечатление чего-то недосказанного, неразрешённого»^[53]. Николай Фёдорович отказался от окончательных суждений — слишком уж чудовищно махал дирижёр. Тут же подчеркнул достоинства: «Первая часть и в особенности бешеный финал, с заключительным Largo — этот финал один из умнейших критиков принял

чуть ли не за изображение войны или, чёрт знает чего (я опять-таки остерегусь согласиться с этим толкованием, т. к. тот же критик некогда объявил одно из гениальнейших творений Бетховена — плац-парадным маршем) — обе части заключают в себе много прекрасного, нового и даже вдохновенного».

Завуалированная колкость, брошенная в сторону «критика», легко прочитывается. Это Цезарь Антонович позволил себе когда-то выпад в сторону Бетховена. И всё же в последних строчках рецензии и вдумчивый Финдейзен не удержался от того, чтобы щегольнуть опасным сравнением: «Эта симфония — произведение ещё не установившегося музыканта; правда, из него может выйти какой-нибудь музыкальный Поприщин, а может быть и какой-нибудь Брамс».

Сколь бы ни казалось высоким сравнение с Брамсом, когда речь идёт о совсем молодом авторе, образ главного героя «Записок сумасшедшего» Гоголя заглушал всё.

*

«Мне отмщение и Аз воздам». Что побудило Рахманинова взять такой эпиграф к своему произведению? Чувство к Родной, которое явило ему трагическую женскую судьбу? Или — внутреннее убеждение, что жизнь земная — трагедия? Эта библейская фраза — не просто отсылка к Священному Писанию или к роману Толстого. В ней — провидение собственной судьбы.

Какой-то злой рок тяготел над Петербургом 15 мая 1897 года. Случайно ли сочинение получило этот провиденциальный номер — «13»? Случайно ли рядом с Первой симфонией молодого композитора прозвучал Чайковский, столь им боготворимый и всегда столь благосклонный к его сочинениям? Случайно ли, что произведение Чайковского носило столь символическое название — «Фатум»? А если вспомнить историю сочинения, когда полный самых добрых намерений Пётр Ильич посылает своё детище Балакиреву, ему же его и посвятив, а в ответ получает письмо с жесточайшей критикой... Балакирев исполнит «Фатум» в Петербурге. Но после его убийственного отзыва Чайковский посчитает произведение совсем неудачным, почему и будет оно «молчать» десятилетия и ждать своего часа в роковой для Рахманинова день.

О смысле эпиграфа к Первой симфонии можно рассуждать и рассуждать. И не прийти ни к какому выводу. Но его значение в судьбе

Рахманинова раскрылось именно в тот час, когда он в зале Дворянского собрания корчился на лестнице, зажав уши, спасаясь от собственной музыки.

...Знаменитый эпитафия, который так часто читают неправильно: «Мне отпущение и Аз воздам». Неотвратимость наказания и злая сила — вот что слышится в таких смысловых ударениях. Но правильное чтение иное: «Мне отпущение и Аз воздам». Не суд человеческий, но суд Божий. Лев Толстой, предпослав такой эпитафия к «Анне Карениной», именно в этом видел его глубинную суть: пусть Анна виновна по людским законам, людским представлениям. Но судить её может только высшая сила, а не слабый ум человеческий.

Можно судьбу героини, судьбу А. К., попытаться связать с судьбой А. Л., услышать в симфонии какие-то невиданные страсти, беду всей жизни той, кого «странствующий музыкант» называл Родная. Но только ли героини касается предсказание: «Аз воздам»?

В романе «Анна Каренина», в сущности, два главных героя. Анна, которая гибнет, и Лёвин, который мечется душевно и не может обрести покой. То, что за неизбывной тревогой второго героя стоит сам Толстой, заметили ещё современники.

«„Без знания того, что я такое и зачем я здесь, нельзя жить. А знать я этого не могу, следовательно нельзя жить“, — говорил себе Левин».

Умственные искания своего героя-двойника Толстой описывает подробнейшим образом, как и его смятение:

«И, счастливый семьянин, здоровый человек, Лёвин был несколько раз так близок к самоубийству, что спрятал шнурок, чтобы не повеситься на нём, и боялся ходить с ружьём, чтобы не застрелиться».

За этим нескончаемым душевным беспокойством — судьба самого писателя. Толстой поставил точку в романе. «Мне отпущение...» настигло Анну. И всё же судьба Лёвина, как и самого Толстого, не завершена.

«...и Аз воздам». Художественный гений Толстого не приносит ему удовлетворения, он сам не находит себе места в мире. И великий писатель готов взять на себя не только роль сельского учителя, но и возложить миссию учителя жизни. Он отрекается и от искусства, и от художественного слова, от литературы, и от собственного писательского дара.

Произведение воплощает замысел создателя. Но, оживая, оно с неизбежностью обретает свой голос, свой характер. Оно перестаёт подчиняться автору.

Как отразился в Первой симфонии образ А. Л., Александры

Лодыженской? Ответом могут быть лишь догадки и предположения. Сводя эпиграф к одному лишь посвящению, мы уходим в туман тех непрояснённых контуров жизненной драмы, которую всегда чувствуешь за судьбой Рахманинова.

Но там, где мы касаемся творчества, всё становится отчетливым до ослепительной ясности. Его консерваторский товарищ, тоже вышедший из «зверят», Александр Николаевич Скрябин, за каждое прикосновение к «небесным сферам» платил чудовищную плату. Когда закончит «Божественную поэму», своего рода «музыкальное евангелие от Скрябина», — потеряет дочь. Когда завершит «Поэму экстаза» (в которой он видел «пылающую вселенную») — внезапно ослепнет от яркого света собственного произведения. Слепота не будет долгой, но она явится тоже как Знак. Сын от первого брака уйдёт из жизни, когда Скрябин ещё недопишет дерзкую по новизне поэму «Прометей» — музыкальную историю мироздания. Сам композитор погибнет, когда начнёт переносить почти сочинённое «Предварительное действие» на нотную бумагу. Впрочем, дерзновенное творчество композитора и после его смерти «отзовется» в творческой биографии. Младший сын, Юлиан, с детства напитавшийся необыкновенными гармониями отца, сам начинавший писать музыку в близком отцу «музыкальном пространстве», погибнет в 11 лет.

Первая симфония Рахманинова не стала тем произведением, без которого его творчество непредставимо. Впрочем, сам он, в отличие от Скрябина, никогда и не пытался в своих сочинениях выйти за рамки собственно музыки. Но в симфонии — как в волшебном зеркале — отразился весь будущий Рахманинов. И мерный, «жесткий» ритм вначале, и широкий мелодизм, и опора на древние напевы, и даже цитата из средневекового *Dies irae* — «Дня гнева» — всё будет возвращаться в его симфонические произведения и концерты. «День гнева» будет проникать в его сочинения столь часто, как, быть может, ни у какого другого композитора.

...Рахманинов вложил в своё детище все силы. Начальные такты, с этим жестким императивом, — словно и произнесли суровую библейскую заповедь: «Мне отмщение и Аз воздам». О том, что в основе главной темы соединилась музыка обихода с католическим песнопением, знаменитой средневековой секвенцией *Dies irae*, говорится всякий раз, как только заходит речь об этом сочинении. Найти первоисточник из древнерусского церковного пения не так просто. Рахманинов мог использовать разные попевки, из которых «склеил» эту тему, добавив «День гнева». Мотив *Dies irae* мерцает уже в первых звуках. Тема, которой предстоит играть

главенствующую роль в симфонии, словно «расслоилась» на голоса. Семь тактов «эпиграфа-императива» тоже заставляют думать о числовой символике (так и обычная неделя может напомнить о Воскресении Христовом).

Но это не только музыкальный «эпиграф». Из интонационных ходов вступления, этого семитакта, Рахманинов попытался родить всю музыкальную ткань симфонии. Не только главная партия — лирически преображённая тема вступления. Всячески видоизменяясь, она будет появляться во всех частях. Трёхступенный мотив, движение на секунду вниз и возвращение на секунду вверх, словно усечённый до кратчайшего знака «День гнева», — пронижет всю музыкальную ткань произведения.

Побочная партия первой части напомнит о «цыганской гамме»^[54]. Быть может, здесь и проглядывает образ «А. Л.». Тем более что в этой теме оживает лирическое начало.

Позже исследователи будут углубляться в непростые моменты строительства этого сочинения. В соединение эпического, драматического и лирического начала. Удивляет, что в лирике «Скерцо» (вторая часть) может звучать тревога, что уже известные «тематические персонажи»^[55] могут вдруг предстать в зловещем маскараде, что «баюканье» в «женственной» третьей части может вдруг обернуться кошмарным «сновидением».

В финале задача совсем неподъёмная: грустная музыка первой части превращается в мажорную злую механику, в гротескный марш. Из него берёт начало тяжеловесный пляс... Здесь композитор попытался соединить не только весь тематический материал, но и разную его окраску. Соседствуют лирика и гротеск, злой напор и певучие вздохи.

Финал удался всего менее. Слишком многое он призван был в себе соединить. Но тут-то произведение и перестало быть только произведением и обернулось вестником судьбы.

Да, не всё вышло, как было задумано. Симфония всё-таки «рыхловата». Но произведение с явными «проблесками гениальности». Если бы Рахманинов пошёл по этому пути, он дал бы музыку, в которой «искры гения» ощущались бы с очевидной настойчивостью. Но одних «искр» мало, для того чтобы создать совершенное произведение. Изумительная деталь может и помешать восприятию целого. Так современников будет поражать своими прозрениями изменчивый, непоследовательный, «кусочный» Андрей Белый, но главным поэтическим голосом эпохи станет пронзительно честный и цельный Александр Блок.

Можно сколь угодно долго рассуждать, как сложилась бы жизнь композитора, если бы Глазунов сумел почувствовать его музыку, исполнить её достойно. Судьбоносность произведения говорит о бессмысленности подобных рассуждений. Катастрофа должна была произойти и должна была потрясти самые основания его творчества, его души. Он «нащупал» те звуки, интонации, ритмы, которые начинали говорить не только за Сергея Рахманинова, но за всю Россию. И удар судьбы стал первым знаком его избранничества. Отныне не своя жизнь становится главной, но жизнь того мира, который воплотился в его звуках. И для такого, нового Рахманинова нужно было пережить невероятную муку. Пройти через страдание, чтобы найти своё счастье не в жизни, но в творчестве.

За Первой симфонией придёт пора молчания. Потом наступит время, он начнёт «оттаивать». Его «звуковой мир» переживёт возрождение. Только теперь каждое творческое движение будет проходить через жестокий критицизм: всё оттачивать до мельчайшего оттенка, переделывать произведения по несколько раз. Он не потеряет «воздуха» — того неуловимого, волшебного свойства музыки, без которого любое совершенство формы покажется неживым. Но станет дольше трудиться над каждым новым сочинением.

Через 20 лет он признался Асафьеву: «До исполнения Симфонии был о ней преувеличенно высокого мнения. После первого прослушивания — мнение радикально изменил. Правда, как мне уже теперь только кажется, была на середине». Так спокойно и трезво (чересчур трезво!) он мог смотреть на своё детище в 1917-м. Тогда, в 1897-м, — никакой уравновешенности. В письме Затаевичу — и уверенность, и скрытое отчаяние: «От Симфонии всё-таки не откажусь. Через полгода, когда она облежится, посмотрю её, может быть, поправлю её и, может быть, напечатаю — а может быть, и пристрастие тогда пройдёт. Тогда разорву её...»

В начале апреля у композитора появились наброски нового оркестрового произведения. Хотел проверить, насколько способен сочинить что-либо крупное? Результат привёл в уныние. На рукописи оставил запись, в которой сквозит душевная опустошённость: «Эпизоды к моей новой симфонии, которая, судя по ним, не будет представлять значительного интереса»^[56].

Роковой призраком сочинения с «Мне отмщение и Аз воздам» являлся неотступно, день за днём, час за часом, стоял перед глазами, «вяз» в ушах, не давая забыться ни на минуту. К маю его состояние невыносимо: нещадные боли в спине, в руках, в ногах... Доктор настоятельно советовал

уехать в деревню, там найти успокоение, ничего не сочиняя, не просиживая часами за роялем.

Пристанище он найдёт у Скалонов, в Игнатове — их имении под Нижним Новгородом. В воспоминаниях Лёли Скалон — мелодраматическая история, как их мать, Елизавета Александровна, всё откладывала день отъезда, как у Верочки Скалон от волнения за Сергея Васильевича температура подскочила под сорок, как Лёля с Татушей выехали раньше остальных, в Москве захватили Серёжу, и Психопатушка, получив телеграмму, — от облегчения — сразу выздоровела.

Человеческой памяти свойственно украшать прошлое, заново истолковывать события, сблизать то, что было на расстоянии, разводить то, что было рядом. Волнение Брикушки вряд ли выдуманно. Опасная температура — скорее игра воображения. Но за простодушно-сентиментальным повествованием прочитывается и другая, подлинная трагедия.

Он потерял себя. Утратил способность быть самостоятельным. Не он откликнулся на приглашение и поехал в Игнатово, но его «взяли с собой». Не он садился в поезд, но его «сажали». Его опекали, его везли, его лечили...

Понятно, почему Наташа Сатина так страдала, глядя на двоюродного, но будто и родного брата. Ехать сама она не могла. Её ждали экзамены в консерватории и — в ближайшие дни — наплыв переживаний: страх, когда пальцы на клавишах не просто дрожат, но прыгают, успокоительная четвёрка, ликование, что профессор Пабст взял её в свой класс, отчаяние, что он скоростижно скончался от разрыва сердца. Но это испытания ближайшего будущего. Сейчас её беспокоит брат. Не просто исхудал, не просто мучился болями, но утратил волю.

Наташа у вагона. Отправляет Серёжу с Татушей и Лёлей.

— Поручаю вам своё сокровище...

Из Нижнего — шесть часов по реке на пароходе, до пристани Иссады. Потом — на лодке подниматься до Лыскова. Весеннее половодье в тот год было необыкновенным. В мае из воды всё ещё торчали макушки деревьев, гривы кустов.

На берегу ждали кучера-татары, тарантасы, запряжённые в тройки. До Игнатова 60 вёрст по выбитой дороге. Лёля с Татушей обложили «ледащего» подушками: не дай бог тряска, с его-то болями. Кучера Кемаля то и дело просили: не гони, объезжай рытвины, огибай ухабы. Рахманинова «везли». Сам он слушал залиvistые трели жаворонков, закидывал голову, глядя в небо, щурился от солнечного света и — напоминал блаженного:

«Серёжа с наслаждением вдыхал чистый, тёплый воздух».

На полпути, в Княгинине, дали роздых лошадям. Утомонились и сами. Через два часа — снова дорога и беспокойства. В Игнатово прибыли к вечеру. Встречать вышли чуть ли не все жители села. Рахманинов увидел, как они — по традиции и по душевному зову — целуют по три раза каждую из сестёр. В ужасе, что и его начнут «мять», поторопился скрыться за дверью.

*

Деревянный дом на склоне горы — два флигеля, соединённые кухней^[57]. Один флигель надстроен: на втором этаже комната с балконом. Её и отвели Рахманинову.

Своё обиталище он должен был полюбить, особенно этот балкон: вот длинная дуга озера светится под горой, вон дубрава — крепенькие деревья и кудрявое шевеление листьев, вон простираются заливные луга...

К этим деревьям они не раз прикатят всей компанией — пить чай. А там так хорошо пройтись вдоль берега. В движении Пьяны и вправду что-то пьяное — течение быстрое, русло извилистое.

Что мог он вспомнить о трудном этом лете? Какие картины могли мелькать потом в его памяти? Как они с Татушкой влезли на дерево, нависшее над рекой? Только уселись, загудели шершни, и ему пришлось схватить её за руку и быстро стащить на берег, подальше от опасного гнезда. Или — их плавание по озёрам? Лодка скользит мимо кувшинок и водяных лилий. Сёстры смотрят по сторонам. Мужчины гребут, курят. Когда окурок падает на лист водяных лилий, Брикушка фыркает:

— Вы портите всю красоту!

А может быть, вспоминались вечера, когда они с Татой брались играть в четыре руки. Турсик так ловко читала с листа, что он мог просто отдаваться миру звуков, будь то «Балетная сюита» Глазунова или знакомые оперетты.

Днём он наставничал. Играл сёстрам Рихарда Вагнера, всё «Кольцо нибелунга». Заставлял узнавать каждый лейтмотив. Иногда Вагнер уходил в какие-то немзыкальные дебри. Он с улыбкой, опуская эти эпизоды, подбадривал своих слушательниц и звучностью игры, и возгласом:

— Ну, дедушка Вагнер! Покажи себя!

Главные ежедневные занятия — пить кумыс, который возили из татарского Камкина, и переключивать 6-ю симфонию Глазунова для двух

фортепиано. За другую работу он не брался. Добрейшему Степану Васильевичу Смоленскому, приславшему текст литургии, ответит тихим отказом. Про симфонию Глазунова — своё летнее обязательство — сказал, но прибавил и о главном: «Я себя чувствую сейчас так плохо, что заниматься могу только лечением». Задачи по гармонии, которые присылала его ученица, Лёля Крейцер, напротив, проверял и писал ответ с подробным комментарием.

Боли в спине — одни упомянут их как невралгию, сам он в письме Затаевичу скажет про болезнь почек — понемногу всё же уходили.

Два впечатления могли остаться в его сознании на долгие годы. Как частенько у мельницы забирался в лодку, отталкивался и своенравная Пьяна, извиваясь и всплывшая, несла его вниз, всё дальше от дома. Он смотрел на пологий берег, где уходил назад дубовый бор, на берег крутой, над которым сияло небо. Он плыл один, в живой тишине, — с шелестами трав, голосами птиц, жужжанием мошек, звонким течением реки... Так давным-давно, ещё мальчишкой, плавал в Борисове, у бабушки. Надыхавшись запахом Пьяны, часа через два приставал к берегу, вытаскивал лодку и, наняв экипаж, возвращался домой.

И другое воспоминание — с грозой, что разразилась в сумерки. Витые молнии вспыхивали над озером, над взбаламученной листвой кряжистого леса, и над другим озером, дальним. Гром бухал, перекатываясь волнами, заглушая крики переполошённых белых гусей.

Ливень сначала забарабанил по крыше, а потом ровно, мокро загудел. Мир вспыхивал ослепительной, смертельной белизной, тут же гас, чернея. Свет, сумрак мелькали попеременно. Всё гремело, трескалось, грохотало. Рокот, прежде чем замереть, рыхло бороздил серые, во вспышках, небеса. И снова воздух озарялся, и следом ударяло... Они всё смотрели, как зачарованные. И сама природа могла показаться вестницей его судьбы.

В сентябре, ещё из Игнатова, он отправил письмо Александру Викторовичу Затаевичу, где подвёл странный итог своего пребывания в новом для него мире: «В начале лета ни ходить, ни сидеть много не мог. Я лежал только и усиленно лечился. Теперь я поправился. Боли меня почти оставили. Благодаря этой болезни мне никакая работа на ум не шла и я ничего ровно не написал».

Эпилогом блаженного лета станут его послания к Татуше уже после Игнатова. Нежность, грусть, что-то трудновыразимое... «Ваша угроза писать мне часто длиннейшие письма не факт, по-видимому, а слова только». Сетования на редкие послания. Обилие вариаций её имени: Турсик, Татура, Тур-тур, Туре, Турка... «Вы, вашим обещанием, нарушили

мой покой; тем, что вы его не исполняете, вы меня сделаете больным, потому что доктор запретил мне строго-настрога волноваться и будоражить свою нервную систему; я, благодаря вашему обещанию, бегаю десять раз на дню к выходной двери в надежде найти в ящике письмо от вас и каждый раз возвращаюсь к себе наверх с nez besqué (за правописание не отвечаю) на квинту. (Французские слова „nez besqué“, заметьте себе это! значит не поднятый кверху, как вы думаете, а искривлённый вниз опущенный нос.) Неужели вам меня не жаль? Ведь я вас так люблю, Тусик! Коварный Туртурчки! Эх, жизнь!»

Признанию «ведь я вас так люблю» можно и не придавать большого значения: что-то «братски-шутливое». Но бегать десять раз на дню к почтовому ящику — это уже выражение душевного беспокойства. Да и конец послания — с «лирикой», где с почти «чеховской» курьёзной деталью соседствует печаль: «Нежно любимый Туртуриночек! Готов отдать год жизни, чтоб поцеловать сейчас вашу ручку с кривыми, вверх приподнятыми пальчиками, что составляет (моя любовь не слепа) ваш физический недостаток».

Менее чем через месяц напишет письмо более спокойное. Но душевный трепет всё равно ощутим. И тот же настойчивый лейтмотив: «Только напишите мне всё-таки. Я теперь человек очень занятой, старый, немного больной, сильно устающий от большой работы, по вас, наконец, скучающий».

На душевное смятение и накладывается новая страница его биографии — работа в мамонтовском театре.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Глава первая НОВАЯ ЖИЗНЬ

1. У Мамонтова

Лежит на кровати, мрачный, курит, смотрит в потолок. Разумеется, была и совсем иная жизнь. Но позже, вспоминая сокрушительное поражение в марте 1897 года, он видел эту неотвязную картину: папиросный дым ползёт, извиваясь, вверх, и — полная душевная опустошённость. Возможно, столь однообразное восприятие нескольких лет жизни объяснялось лишь медленностью его пробуждения. «Вся моя вера в себя рухнула...» Признание точное. Возвращение веры требует чуда.

И всё же неспроста на той винтовой лестнице, что вела на хоры, он прошёл пытку собственной музыкой. И не случайно нашёл в себе силы пойти после на вечер, устроенный беляевцами. Инстинкт художника вёл его через муки самоотторжения.

«Как труп в пустыне я лежал». Из подобного небытия вышел пушкинский пророк. С опустошения и — после — ожесточённого мужества начиналась новая жизнь Сергея Рахманинова.

...Осень обещала уроки с нерадивыми учениками, бесчувственные звуки, извлекаемые из рояля неумелыми пальцами. При одной мысли, что он так и останется учителем, его пробирала холодная дрожь. Нужно было резко изменить свою жизнь, чтобы не закинуть в нескончаемой меланхолии. Тут и случилось маленькое чудо.

Савва Иванович Мамонтов. Крупный, широкий, сосредоточенный. Предприниматель из тех, кто работает не только на себя, но и на отечество. Владел железными дорогами, создавал их, хотел наладить вагоностроительное дело. А вместе с тем — ваятель, живописец, театрал. На фотографиях — вполне «европейский» вид: костюм, накрахмаленная манишка. Усы и борода вполне под стать времени: аккуратны и «придают вес». Таким запечатлел его и кисть Михаила Врубеля. Только здесь, на полотне, заметно проступает что-то тревожное во всём облике большого, сильного человека: не то его страсть к искусствам, не то невесёлое будущее.

Русская частная опера Мамонтова существовала уже более десятка лет. Не очень благосклонный к его детищу ценитель оперного искусства мог бы придирается к исполнительскому мастерству дирижёров, хора, некоторых

солистов. Но одного отрицать было нельзя: здесь нашли своё прибежище оперы русских композиторов — Глинки, Даргомыжского, Серова, Мусоргского, Римского-Корсакова, — оперы, которым трудно было попасть на императорскую сцену.

У Мамонтова нашли пристанище художники, имена которых станут славой России: В. М. Васнецов, М. А. Врубель, В. А. Серов, В. Д. Поленов, К. А. Коровин. Появился в труппе и молодой певец, имя которого, Фёдор Шаляпин, позже станет почти нарицательным. Среди певиц блистали Надежда Забела-Врубель, супруга художника, и Татьяна Любатович. Теперь же чуткий к молодым талантам Мамонтов на место второго дирижёра пригласил и Сергея Рахманинова.

...Судьба подталкивала молодого музыканта к тому особенному творчеству, — с чтением партитур, с работой над звуком (вместе с оркестром, взмахивая палочкой), — которого так не хватало при исполнении его многострадальной симфонии. Приглашение манило и тем, что можно было отказаться от учеников, и тем, что он мог бы позаботиться о больной матери^[58].

И всё же Рахманинов решился не без колебаний. В театре Солодовникова, где ранее Русская частная опера ставила спектакли, сезон открыться не мог: владелец театра вёл тяжбу. Мамонтовская опера переезжает в здание Эрмитажа. Время тянется. Рахманинов приглашения ждёт, и без него показываться не собирается.

И Наташа, и Соня отговаривают: нельзя так разбрасываться, заниматься сразу всем. Они ещё надеялись, что их брат оправится, вернётся к сочинительству. Он в ответ только улыбался, и смущённо, и упрямо.

...Первым дирижёром в театре Мамонтова был Евгений Доминикович Эспозито. На молодого коллегу смотрел не без снисходительности. Но сразу почувствовал и хватку новоявленного капельмейстера. Не без тайного умысла опытный итальянец посоветовал взять для «боевого крещения» оперу Глинки «Жизнь за царя»: соперник ему был не нужен.

Опера была знакома и хору, и солистам; Эспозито уверен, что хватит и одной репетиции. Молодой дирижёр взялся за дело с жаром, хотел очистить Глинку от рутины, исполнить его живее, как того требовало само произведение. И — всё посыпалось.

Суть провала он поймёт, когда сам обретёт немалый опыт: «Это одна из самых трудных опер, которые я знаю. В ней множество ловушек — таких, например, как сцена в лесу, где хор поляков ни разу не меняет ритма мазурки и поёт на три, в то время как оркестром надо дирижировать на четыре. Этот кусок труден даже для опытного дирижёра». Но хитрость

Евгения Доминиковича Рахманинов разглядел сразу. Партитуру новый дирижёр знал до ноты. Оркестр играл превосходно. Но только вступали певцы — начиналась каша. Ироническую улыбку главного дирижёра молодой музыкант запомнит на всю жизнь. «Мамонтов бегал взад и вперёд в ужасном волнении, то и дело давая полезные советы, продиктованные свойственным ему здравым смыслом. Но мне от этого было мало пользы. В ужасе и отчаянии я довёл репетицию до конца. Ко всем прошлым разочарованиям теперь добавилось ещё одно: я оказался несостоятелен и как дирижёр».

«Жизнь за царя» перешла к Эспозито. Итальянец не без некоторой театральности отказался от репетиции. Вернул оперу к прежнему прочтению: на спектакле зазвучали знакомые медленные темпы. Рахманинов жадно вглядывался в его руки, в движение палочки. Только здесь, в зале, пришло озарение: вокалисты не знают, да и не хотят знать оперы, их интересует лишь своя партия. Эспозито руководил не только оркестром, но и певцами — давая знак, где вступать.

Несколько часов, которые подарили миру нового дирижёра, ещё не исполнившего в этом театре ни одного произведения. Рутинный спектакль стал школой мастерства. Рахманинов всё схватывал на лету, теперь он понимал, как руководить оркестром, солистами, всем спектаклем.

Однажды Чехов, услышав жалобы одного литератора на неудачный дебют, заметил: «Это же чудесно — плохо начать!»^[59]

РУССКАЯ ЧАСТНАЯ ОПЕРА

(Театръ «ЭРМИТАЖЪ», Варитный рядъ).

Въ Воскресенье, 12-го Октября,

ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТЪ:

САМСОНЪ И ДАЛИЛА.Опера въ 3-хъ дѣйств. и 4-хъ картинахъ, муз. Сенъ-Санса,
переводъ Горчаковой.

Дѣйствующія лица:

Далила	г-жа Черненко.
Самсонъ	г. Секарь-Рожанскій.
Верховный жрецъ Дагона	г. Соколовъ.
Абимелехъ, газекій сатрапъ	г. Левандовскій.
Старикъ еврей	г. Шалапинъ.
Филистимляне	г. Зиновьевъ.
1 } филистимляне	г. Сабанинъ.
2 } филистимляне	г. Вроинъ.

Евреи, филистимляне.

Танцы: въ 1-мъ актѣ «Встрѣча веселы», въ 3-мъ — «Вакханалія».

Канцелярмейстеръ С. Рахманиновъ.

Начало оперы въ 8 час. вечера.

Касса открыта ежедневно съ 10 ч. утра до окончанія спектакля.

Во Вторникъ, 14-го Октября. Милосердъ или Царь. Опера.

Въ 1917 году Государственное театральное искусство СССР было объявлено государственным имуществом и передано в ведение Государственного театра оперы и балета. В 1922 году Государственный театр оперы и балета был реорганизован в Государственный театр оперы и балета им. М. И. Глинки. В 1934 году Государственный театр оперы и балета им. М. И. Глинки был переименован в Государственный театр оперы и балета им. П. И. Чайковского. В 1957 году Государственный театр оперы и балета им. П. И. Чайковского был переименован в Государственный театр оперы и балета им. С. М. Прокофьева.

Афиша представления оперы К. Сен-Санса «Самсон и Далила»

Как дирижёр, Рахманинов начал со срыва. Но Мамонтов в его талант верил. И молодой музыкант начинает работать над Сен-Сансом, оперой «Самсон и Далила».

*

Вряд ли он мог предвидеть, что его ждёт столько испытаний. Что работа дирижёра — не только умение вникнуть в партитуру и донести своё

знание до оркестра. В ноябре увидел, как один из оркестрантов, вспылив на какое-то замечание Эспозито, отвесил маэстро пощёчину. Протокол, дело, мировой судья... — Рахманинов всё это лицезрел и внутренне содрогался. Самому пришлось пережить другую пытку: оркестранты на молодого капельмейстера поглядывали с ухмылкой. Однажды, на публичной репетиции, когда музыкантов не остановишь, фэготист намеренно начал выводить вместо собственной партии какую-то чепуху.

Новый капельмейстер быстро проявил твёрдость, взял в руки бразды правления. За намеренные провинности он ввёл штрафы. Отношения с оркестром могли бы и не сложиться. Но редкая музыкальность, артистизм, преданность музыке, чёткость в работе вызывали симпатию.

И всё же если бы сложность заключалась только в управлении оркестром! Роль Далилы досталась Марии Черненко. Молодая, необычайно пластичная — и слабая вокалистка. Сергей Васильевич отдавал невысказанное количество времени и сил, чтобы поставить эту роль. Не раз выходил из себя, чувствуя тщетность своих усилий. Однажды, после откровенной фальши «Далилы», бросил палочку и выбежал из оркестра. Хотел было отказаться от ведения оперы вообще. Потом остыл, довёл спектакль до сцены. Но отношения с Мамонтовым несколько охладели: за плохую певицу радел именно он.

Спектакль прошёл не без подъёма. В отзыве «Московских ведомостей» запечатлены и смущение дирижёра в начале представления, и его умение переломить себя. Сказано и самое главное: «...Оркестр звучит у него совсем особенно: мягко, не заглушая пения, и в то же время до мелочей тонко, точно это специально-симфоническая музыка, а не оперный аккомпанемент. Главная заслуга г. Рахманинова в том, что он сумел изменить оркестровую звучность частной оперы до неузнаваемости!»^[60]

Его много раз вызывали. Он явно понравился. И хотя огрехов в постановке было много, но дирижёрский Рубикон был перейдён. Он мог теперь на время забыть и неприятность на репетиции «Жизни за царя», и злополучную певицу. О ней, дебютантке г-же Черненко, рецензент произнесёт несколько нелестных фраз: «Низкие и средние ноты, так необходимые для партии Далилы, звучат у неё тускло и слабо; есть только верхние ноты, да и те г-жа Черненко берёт открытым, плоским звуком, что для голоса утомительно и отчего уже с половины второго акта у г-жи Черненко не хватало голоса».

Через три дня он снова встал за пульт в «Самсоне», ещё через четыре — провёл «Русалку» Даргомыжского. Потом будут «Кармен» Бизе, «Орфей» Глюка, «Рогнеда» Серова, «Аскольдова могила» Верстовского.

Репертуар казался непродуманным. Молодой дирижёр предложил Мамонтову поставить музыкально-драматическую поэму Роберта Шумана «Манфред». Савва Иванович поначалу идеей загорелся. Художник Коровин его отговорил. Впрочем, Рахманинов только досадовал, сердиться не мог: Константин Алексеевич Коровин мало понимает в музыке, но... «очень милый и хороший человек». Именно так Сергей Васильевич улыбнулся в письме Лёле Скалон.

Публике да и рецензентам молодой капельмейстер приглянулся. Чувствовалось, что он дирижёр со своей «хваткой»: стремился оркестр приучить к чёткости, ясности и глубокой выразительности. О своей работе — втором представлении «Самсона и Далилы» — Рахманинов отозвался в письме Татуше куда критичнее: «Прошло так же посредственно, как и в первый раз».

Работа отнимала много сил, требовала огромного напряжения. Приходилось отдавать будущим постановкам по 12 часов в сутки: партитуры восьми опер пришлось освоить за четыре месяца. Но тяготили не репетиции и не разучивание партитур. Рахманинов видел, что Савва Иванович — «прирождённый режиссёр». Но Мамонтова привлекала зрелищная сторона оперы: сцена, декорации, актёрская пластика. Он мало внимания обращал на музыкальную сторону представления. Рахманинова недостаток музыкальности раздражал всё более. Часто подготовка к спектаклям шла торопливо и нелепо: «интересная, свежая и оригинальная постановка» — и «недостаточно срепетированный оркестр, плохо разученные хоры и множество мелких дефектов». Занавес подняться запаздывал, антракты затягивались. Если декорации сменяли быстро, заведующий сценой давал знать о конце перестановок ударом кулака по занавесу. Однажды этот удар пришёлся на время дирижирования. Рахманинов вспылал. Впрочем, постарался поговорить спокойно. Заведующий сценой согласился давать знак из ближайшей кулисы. Но стоило только пропустить сигнал — и «кулак заведующего сценой начинал ожесточённо барабанить по занавесу!»^[61].

К концу декабря пошла опера Римского-Корсакова «Садко». Её вёл первый дирижёр, Эспозито. Автор не попал на премьеру, но подоспел к следующим спектаклям. Всё, что касалось внешней стороны, от грима до декораций, могло только восхищать. Но оркестр и хор казались совсем нехороши. И всё же опера имела несомненный успех. В зале то там, то здесь раздавались восторженные выкрики. Корсакова в день его появления в театре вызывали в антрактах, осыпали рукоплесканиями. В довершение торжества — увенчали тремя венками, серебряным и лавровыми. Первый

— от дирекции театра, два других — от Кружка любителей русской музыки и труппы. Но знающие музыканты понимали: это — успех композитора, тогда как несомненный его шедевр поставлен далеко не лучшим образом.

Эспозито не имел перед глазами партитуры, дирижировал по клавираусцугу, вступление показывал только певцам. Хористы не успели выучить свои партии и пытались прятать ноты в широких рукавах костюмов.

Танеев, увидев спектакль уже после отъезда Корсакова в Питер, писал вдогонку не только о «чудесном произведении», но и о его воплощении: «Думаю, что было бы очень полезно, если бы Вы приехали на одну или на 2 репетиции. Ваше присутствие могло бы устранить 2 недостатка — отсутствие ритмической точности (на 2-м мною слышанном представлении недостаток этот чувствовался в более сильной степени, чем на 1-м) и некоторую деревянность в *tempo rubato* во многих местах оперы»^[62].

Скоро за пульт встанет и Рахманинов. Опять — опера Римского-Корсакова. Но теперь «Майская ночь». И снова — спешка, недоученные партии.

19 января в театре Солодовникова случился пожар. Пламя пошло по зрительному залу. На счастье, сцена была отгорожена железным занавесом. Декорации и реквизит остались в сохранности.

Мамонтов новое здание искал с энергией: всего через три дня спектакли возобновились на Большой Никитской, в театре «Парадиз». Но уже привычные неурядицы обрастали новыми. Акустика в новом здании оставляла желать лучшего, сцена оказалась меньше прежней. Пришлось менять монтировку декораций, переделывать мизансцены. Неразбериха при подготовке спектакля не могла не отразиться на самом представлении. Лучшие артисты — и Любатович, и Заремба, и Шаляпин — были на высоте. Рахманинов вёл оперу с той чёткостью, которая только возможна после спешной подготовки. Но лишь на громких именах спектакль держаться не мог.

Критики о спектакле отзывались кисло. И всё же серьёзных упреков дирижёру сделать не могли. А у публики успех оперы был несомненный.

*

В декабре сёстрам Скалон он то и дело писал о «чёрной меланхолии» — она накатывала ежедневно. Симпатия к самому делу Саввы Ивановича — и отчаяние от нелепостей, частого взаимонепонимания, усталости:

«Вечером я решаюсь из театра уходить; утром решаюсь на этот день хоть остаться. Водки и вообще вина я ещё не начал пить, хотя почти каждый день бываю в числе приглашённых С. Мамонтовым в трактире, где сижу и молчу, но я готов дать почти честное слово, что если дела не изменятся, то я начну пить. Меня к этому очень тянет».

После «Майской ночи» он уже готов покинуть театр. Русская частная опера двинулась на гастроли в Санкт-Петербург. Рахманинов в это время пытается обдумывать будущие сочинения. О новом фортепианном концерте обмолвился Гольденвейзеру, с идеей либретто на шекспировский сюжет обратился к Модесту Ильичу Чайковскому. Ни то ни другое сочинение не пошло дальше замысла. Душа по-прежнему молчала. Творческое затишье можно было объяснить тяжёлой работой. Теперь на вопрос, написал ли что, — мог ответить только: «Собираюсь»^[63].

И всё-таки Рахманинов был благодарен этим трудным месяцам непрерывной работы. И не только потому, что отныне знал, что такое быть дирижёром в театре. Он научился управлять и оркестром, и музыкантами. Научился находить решения в самых непредвиденных обстоятельствах, перебарывать и свои слабости, и чужие. У молодого музыканта появилось много новых знакомств. Одно из них, с Фёдором Шаляпиным, композитор считал подарком судьбы и через десятки лет. О нём Сергей Васильевич скажет: «...Причисляю к самым важным и самым тонким художественным впечатлениям, которые когда-либо испытывал».

Путь знаменитого артиста на сцену начинался в казанской оперетте. Затем были Уфа, Тифлис, Москва, Санкт-Петербург. В Мариинку Шаляпин попал в 1885-м. Партия Руслана не задалась, и более он не получал в театре главных ролей. Артист до того был придавлен неуспехом, что и в последующие годы, если и пел в опере «Руслан и Людмила», то брал партию Фарлафа. Именно Мамонтов, с его пронзительным чутьём, разглядел в молодом певце его подлинную величину. Встреча в Русской частной опере связала Рахманинова с Шаляпиным на всю жизнь.

И тембром, и выразительностью своего баса Шаляпин поражал сразу. Но был он и подлинным актёром.

Одна история всплывает из дальней времён. Студия Врубеля, собрание людей из художественной среды^[64]. Разговор об искусстве, об актёрах. Шаляпин заявляет:

— Вот сейчас я вам покажу, что такое артист.

Идёт в другую комнату, скрывается за дверью. Его ждут. Потом забывают за разговорами...

Одно мгновение перевернуло всё. Двери распахнулись. Ворвался Шаляпин с белым, перекошенным лицом. Вдруг крикнул:

— Пожа-ар!!!

Благочинное собрание в мгновение ока превратилось в толпу перепуганных людей. Все разом понеслись к выходу. Шаляпин, смеясь, настиг их на площадке:

— Ну что? Артист?

«Трудный ребёнок» — так Рахманинов окрестил своего друга, сразу почуяв в нём непревзойдённый талант. Называл ласково Федей. Когда задумал поставить ораторию Шумана, волновался: «Лишь бы Шаляпин согласился не петь, а говорить. А ведь Шаляпин должен быть в „Манфреде“ прямо великолепен»^[65].

Высокий, ладный, широкоплечий, Федя так и сыпал шутками, завораживал лицедейством. Без этого не мог обойтись, как без воздуха. Вспоминая его проказы, мемуаристы и спустя годы не в силах сдержать улыбки. Вот Феденька репетирует с Сергеем Васильевичем, а вот, уже после музыки, начинает дурачиться: «То он вскакивал на фортепиано, изображая цирковую наездницу, то уходил в переднюю, что-то там делал со своим лицом и шапкой и выходил оттуда то Наполеоном, то Данте, то ещё кем-нибудь»^[66].

Этим кем-нибудь могла быть и старуха-крестьянка. Шаляпин изображал, как она старается «впечатлитель» собеседника рассказом о Всемирном потопе:

«И пошёл дождь. Первый день лил сорок дней и сорок ночей, второй день лил сорок дней и сорок ночей, третий лил...»

Публика покатывалась со смеху. Шаляпин всё так же «сурьёзно» повествовал о доисторическом бедствии.

Детский взгляд Ани Трубниковой, двоюродной сестры Рахманинова, запечатлел ещё одну импровизацию высокого комедианта. Фёдор Иванович у тётки Сергея Васильевича, Варвары Ильиничны Зилоти. Ждёт друга. Пока его нет — развлекает публику. Сейчас он покажет фокус. Нужны две вазочки, тёмные. Ещё — напёрсток, катушка... Так, стол вполне подходит. Как видите, вазы совершенно пусты. (Изящное движение рук — и каждый может заглянуть в самое их нутро.) Напёрсток положим под эту вазочку, катушку — под эту. Внимание!..

Шаляпин серьёзен. Показывает руки, в них ничего нет. Берёт дирижёрскую палочку. Начинает загадочные пассы. Публика, зачарованная, не сводит с вазочек глаз.

Да, там где была катушка, теперь лежит напёрсток, а где напёрсток — катушка. Но это ещё не всё. Внимание!..

Он снова делает магические движения.

— А теперь — они снова вернулись на своё место. Можете убедиться сами!

Снова изящное движение рук. Вазочки пусты... Катушка и напёрсток — там, где лежали. И — смех, восторженные крики всех, кто наблюдал за «фокусом».

Играть с ним вместе Рахманинов обожал. Они не просто «исполняли». Как с изумлением писал то один, то другой мемуарист, они оба *пели*. Завораживали. Когда играли в гостях, на звуки голоса и фортепиано сходилась даже прислуга.

*

Летом 1898-го Рахманинов обещал Мамонтову подготовить к постановке «Бориса Годунова». В Путятине, имении Татьяны Любатович, собирались почти все будущие исполнители. Кто жил там, кто бывал наездами.

Рахманинова и Шаляпина поселили в «егерском домике». Небольшой флигелёк в конце берёзовой аллеи, две комнаты. В одной спали, в другой — каждое утро — Рахманинов садился за пианино.

Днём работал за роялем в большом доме, проходил с артистами их партии: и Мусоргского, и Корсакова («Моцарт и Сальери»), и Кюи («Анджело»), и даже Николаи («Виндзорские проказницы»). Он взваливал на себя всё новые обязанности. Вокалисты Сергеем очарованы: серьёзный, систематичный, вникает в самую суть произведения, партии, пассажа.

Аккомпанировать помогала Анна Страхова. Её Рахманинов хорошо знал ещё по классу Зилоти. Концертная жизнь у неё не складывалась — боялась выступать на публике, — но здесь её присутствие оказалось так кстати. С её сестрой Варенькой, певицей, он часто и долго беседовал — за роялем, в саду. Об их взаимном увлечении вспомнил лишь один мемуарист^[67]. Этим летом артисты в Путятине словно и на самом деле дышали необыкновенным воздухом.

Утром — работа. После обеда — шуточки, подтрунивания, общее веселье. Иногда Рахманинов поддевает «трудного ребёнка» Шаляпина: ленится, не хочет учить теорию музыки, а без этого разве можно стать великим артистом? Тот поначалу отшучивался. Однажды вспылил.

Потом... взялся за ум. Хотя и любил поспать, но заставил себя вставать пораньше. И вдвоём с Рахманиновым они пошли по всему консерваторскому курсу.

Казалось, времени хватало на всё. Ходили за грибами (с теми, кто знал в этом толк), вечером, если шёл дождь, садились за карты, расписывали пульку. А в погожие вечера артисты высыпали в сад. Из залы с роялем неслась музыка. Рахманинов играл Чайковского, иногда — свои сочинения. Под окном собирались артисты, слушали едва дыша. Когда чувствовали, что пауза затянулась, что пианист уже готовится закрыть крышку рояля, бисировали. Ещё и ещё. И вечер затягивался до ночи...

Это было время, когда всё спорилось. Музыка звучала целый день. Константин Коровин трудился в сарае над декорациями. Савва Иванович наезжал часто, устраивал репетиции, общие спевки. Шаляпин вечером забавлял публику, показывая фокусы.

В июле из Италии приехала невеста Фёдора Ивановича, балерина Иола Торнаги. 27-го в церковке села Гагино, что в двух верстах от Путятина, прошло венчание. Подружки невесты — Варя Страхова и Елена Рожанская. Шаферы — Коровин и тенор Валентин Сабинин. Мамонтов взял на себя роль посажёного отца. Сергей Васильевич — шафер жениха. Рахманинов держал венец над головой жениха, потом у него устали руки, и он опустил его на голову Шаляпина.

Пир устроили прямо на полу. Сидели среди цветов на коврах всей труппой, произносили тосты, резвились как дети.

Утром молодых разбудил лязг и грохот. Под окнами стояла толпа друзей во главе с Мамонтовым. Хлопали печными вьюшками, били в железные заслоны, колотили в вёдра, выводили что-то несусветное на самодельных свистульках.

— Какого чёрта дрыхнете? — крикнул Мамонтов. — В деревню приезжают не для того, чтобы спать! Давайте в лес за грибами!

И снова раздалась адская музыка, со свистом и криками. Руководил этой кутерьмой Сергей Васильевич Рахманинов.

*

После шумной свадьбы занятия продолжатся. Среди летнего веселья, полного звуков и общения, сосредоточиться было немислимо. А Рахманинова уже тянуло к сочинительству. И композитор решил расстаться с театром.

Мамонтов давно предчувствовал его уход. Терять столь одарённого музыканта не хотел, пытался уговоривать. Но скоро и сам почувствовал, что увещевать Сергея Васильевича бесполезно. И всё же — когда дачная жизнь подошла к концу — пригласил композитора в маленькое турне по югу России. Савва Иванович давно горел желанием показать и в других городах лучших своих артистов, таких как Шаляпин, Секар-Рожанский, Рахманинов...

Первый концерт в Ялте пройдёт 16 сентября. Следующий, 18-го, — в Гурзуфе, 21-го — снова в Ялте. Здесь и ждала Рахманинова одна из самых замечательных встреч.

Антон Павлович Чехов прибыл сюда 18-го. 20-го ужинал вместе с артистами, 21-го — сидел в ложе на концерте. Шаляпин выступил ярко, публику растрожал. Но Антон Павлович в антракте подошёл не к нему — к аккомпаниатору:

— А знаете, молодой человек, вы будете большим музыкантом.

Рахманинов поначалу даже не понял, о ком это. Посмотрел на знаменитого писателя с удивлением. Спросил не без запинки:

— Почему вы так думаете?

— У вас очень значительное лицо^[68].

Если бы Антон Павлович знал, что значили эти слова для молодого музыканта! Да ещё в столь трудное, сумрачное для него время.

23 сентября Чехов пишет сестре: «Милая Маша, возьми „Мужики“ и „Моя жизнь“, заверни в пакет и в Москве, при случае, занеси в музыкальный магазин Юргенсона или Гутхейля для передачи Сергею Васильевичу Рахманинову». 9 ноября, в Москве, прежде чем отослать свой «Утёс» писателю в память об их встрече, Рахманинов напишет на партитуре: «Дорогому и глубокоуважаемому Антону Павловичу Чехову, автору рассказа „На пути“, содержание которого, с тем же эпиграфом, служило программой этому музыкальному сочинению».

*

В конце июня 1898-го Наташа Сатина сообщила подруге, Елене Крейцер: «Серёже так понравилось у Любатович, что он решил там остаться на некоторое время; он пишет, что имение её необыкновенно красиво и что ему там очень хорошо». Осенью от неё придёт и другое письмо: «...у нас большое горе: скончалась наша дорогая Феона».

Рассказ Наташи был горестный. Няня умерла в поезде, который

отправлялся в Москву. На станции долго не могли оформить бумаги. Ждали свидетельства доктора, разрешения из Тамбова. Сатиным пришлось не только заплакать, но и натерпеться: мучились от жары, от любопытных, от священника и дьякона, которые были пьяны и еле стояли на ногах. Что мог чувствовать, узнав об этой кончине, Рахманинов, который называл няню Феошей и следил, чтобы она не забывала вовремя принять свои лекарства?

...Осенью Рахманинов снова в Путятине. Теперь — в полном одиночестве. Саша Зилоти снабдил деньгами, чтобы он мог наконец спокойно отдаться сочинительству. В доме сравнительно тихо. Хотя кроме рояля есть и важные «собеседники». В письме Затаевичу о них напишет: «Все три — огромные сенбернары. С ними я и разговариваю, с ними мне и не жутко жить и гулять в окружающих меня лесах».

Здесь, в Путятине, он собирался провести всю зиму. В Москву приезжал каждую неделю — показаться у Сатиных и дать несколько уроков. Наведывался и к врачу. К сочинительству он был всё так же глух, не спасала и деревенская тишина.

13 ноября из Путятина композитор сообщил Татуше:

«На Ваш вопрос, где я? — отвечу: в деревне; но завтра, по требованию доктора, уезжаю на целый месяц, к сожалению, в Москву. Мне приказано лечиться водой и делать себе ежедневные впрыскивания мышьяком.

На Ваши вопросы, что я? — отвечу: да ничего! Ответ на вопрос о том, как мне живётся, будет: плохо».

Из Москвы в Путятино он уже не вернётся. Одно знакомство изменило все его намерения и планы.

Возвращение Рахманинова к творчеству связывают с именем Николая Владимировича Даля. Сеансы этого незаурядного психотерапевта обыкновенно приносили пациентам пользу. Но Сергея Васильевича поначалу в этот дом повлекло иное.

Имя её долго оставалось неизвестным для исследователей. О ней, дальней родственнице доктора Даля, биографы узнали случайно.

От тех встреч сохранился лишь нотный альбом, её подарок. На обложке — золотое тиснение: «С. В. Рахманинов — 1898». Первые две страницы — черновой набросок карандашом. В конце дата: «11 янв. 1899 г.». Сверху — надпись: *Morceau de fantaisie «Delmo»*.

«Фантастический отрывок»... Слово «Delmo» на долгие годы станет загадкой для исследователей, пока не проступит полное её имя: «Даль Елена Морисовна», «D-el-mo».

Эта фантазия не часто входит в репертуар пианистов. Говорят о её

«этюдообразности»^[69]. Быть может, рядом с самыми знаменитыми фортепианными произведениями композитора она кажется не особенно глубокой. Но есть в ней та самая музыкальность, которую Рахманинов так ценил. Впрочем, за фантазией Delmo появится фугетта. В этом небольшом опусе если и было что-то замечательное, то лишь родство его темы русскому народному пению. Рахманинов будто заново учится сочинительству. Но всё же он прикоснулся наконец к нотной бумаге.

До современников доходили совсем неясные слухи о жизни композитора. «Говорили, что он решил бросить писать, что он запил, что влюбился, что он потерял творческий дар и лечится у гипнотизёра Н. Даля, чтобы его вернуть», — вспоминал Леонид Сабанеев. Далее так и слышится его вздох: «Что из этого было правда и что вымысел — судить трудно»^[70]. Но сквозь мутную толщу времени проступает «касание судьбы». Когда расстались Сергей Рахманинов и Елена Даль, так и осталось загадкой. Но встреча стала началом его первых попыток вернуть свой утраченный композиторский «голос».

2. Конец века

В 1898-м в Великобритании на концерте Александра Зилоти прозвучала «колокольная» прелюдия Рахманинова. Она имела ошеломительный успех. Осенью того же года молодому композитору пришло приглашение из Лондона: англичане захотели услышать это сочинение в авторском исполнении.

Рахманинов готовится к отъезду. Он настолько поглощён занятиями на фортепиано, что забывает отвечать на письма. Носит их в кармане. Вечером перед сном достаёт всю пачку — более десятка — и выкладывает. Ночной столик у изголовья ими уже завален. В душе поселилось неуютное чувство, которое сам он назовёт «сильнейшее угрызение совести»^[71].

Из Москвы в Европу Сергей Васильевич выехал 30 марта 1899 года. Концерт состоялся через неделю в Квинс-холле. В Соединённом Королевстве Рахманинов впервые предстал перед публикой и как композитор, и как пианист, и как дирижёр.

Он исполнил с оркестром фантазию «Утёс», арию из «Князя Игоря» Бородина (её исполняла певица Эндрей). Сыграл на рояле «Элегию» из ор. 3 и, конечно, свою знаменитую прелюдию. Во втором отделении концерта Пятой симфонией Бетховена дирижировал сэръ Александер Кэмпбелл Маккензи.

Успех русского был исключительный. То, как он вёл оркестр, поразило англичан — и совершенством движений, и тем, что своей магической палочкой заставил музыку «дышать», превратив собрание музыкантов в единый организм. Оркестранты приняли Рахманинова сразу, публика внимала вдохновенно. Франческо Бергер, секретарь Лондонского симфонического общества, пригласил музыканта на следующий год — англичане захотели услышать его Фортепианный концерт. Окрылённый композитор, испытав подъём после выступления, пообещал сочинить новый.

И вот — Москва. Опять диван, опять папиросный дым, апатия, замкнутость. Нежелание с кем-либо разговаривать. Единственным верным другом он чувствовал лишь своего пса Левко, подаренного Татьяной Любатович.

Семейство Крейцер, узнав о состоянии Сергея Васильевича, пригласило его в Красненькое.

В середине апреля, незадолго до отъезда, Рахманинов узнал от Аренского, что его «Алеко» хотят поставить в Таврическом дворце в дни пушкинских праздников. Откликнулся тут же. Писал письмо, напирая на несовершенство своего юношеского сочинения («стал уже запрещать ставить на сценах»). Нет, препятствовать постановке, разумеется, не будет. Но спасти оперу могут только исполнители. Вот если бы главные роли взяли на себя Шаляпин и Сионицкая!

В письме подспудно, за критикой собственного детища, ощутима всё та же мечта — создать что-нибудь новое («...для такого торжества я бы мог написать специально что-нибудь более достойное постановки»).

К Крейцерам он приехал в самом начале мая, когда за окнами его комнат закипала сирень. О своих гастролях в Великобритании рассказывал неохотно. И всё же не мог не признать, что у публики успех был шумный. Лёля Крейцер переводила с английской рецензии, их — целую кипу газетных вырезок — прислали Рахманинову из Лондона. Как дирижёр он порастил критиков: жесты — самые необходимые, оркестр подчиняется беспрекословно. О его игре отзывались сдержаннее, и всё же признавали, что свою знаменитую прелюдию он играл как никто, хотя вроде бы и не очень придерживался того, что сам же написал в нотах. Споры вокруг «Утёса» поразили нелепостью. Эпиграф из Лермонтова, «Ночевала тучка золотая на груди утёса-великана», на английском, похоже, звучал довольно-таки фантастично. По крайней мере полемика шла не о музыке, а о законах физики: как ведёт себя облако ночью — и как утром, когда начинает подниматься. На замечание, что «ни один другой композитор не стал бы

черпать своих мыслей и вдохновения из такой поэмы», можно было лишь улыбнуться или покачать головой.

Наташа Сатина и Лёля Крейцер. Кому из них пришло в голову, что Ивановка, с нескончаемым потоком гостей, не самое лучшее место для творчества? А тут — Юлий Иванович, его жена, его свояченица и дети — Лёля и Максимилиан. На пятерых — более тридцати комнат. Огромный дом в Красненьком, где семейство Крейцер просто терялось, мог дать покой и тишину.

Это здание, правда, не радовало хозяев: один этаж, главный вход в левом углу, невыразительная архитектура. Дом разделён на две половины террасой. Ещё недавно они проводили каждое лето в Бобылёвке, месте обжитом, родном, и теперь казалось, что всё там было лучше. Но к новому месту привыкали. Юлий Иванович, взяв на себя управление имениями семьи Раевских, потомков знаменитого генерала, целые дни проводил в работе. Супруга его с головой ушла в садоводство. Лёля ездила верхом по окрестностям, узнавая новые для неё места. И только брат её, Макс, хотя был страстный охотник и любил мотаться по лесу, пока больше отсиживался дома.

Рахманинову его уголок нравился. В комнате для работы стояли рояль, диван, стол, мягкие кресла. Отсюда он мог пройти в свою спальню. В ней три окна, много света. Лучи падали на большой письменный стол и кровать. За стеной находился пустующий кабинет главы семейства, Юлия Ивановича. Таким образом, две рахманиновские комнаты словно были отделены от всего остального дома.

Небольшая тревога в Красненьком — об инструменте. Ему хотелось пианино с модератором, дабы глушить звук и знать, что никому не мешаешь. Но в Воронеже, где инструмент брали напрокат, нужного пианино не нашлось. Владелец магазина, услышав имя Рахманинова, решил угодить: прислал огромный концертный рояль фабрики «Шрёдер». Лишь когда Сергей Васильевич убедился, что его жилище — почти необитаемый остров^[72], он перестал думать о громкости, рассыпая на Шрёдере звуки свободно и щедро.

В середине мая Рахманинов сорвался в Петербург на пушкинские праздники. Левко, своего любимца, оставил на попечение Лёли. Собственная опера его изумила. Не музыкой — он и потом своё сочинение будет ценить не слишком высоко, — но исполнением. Даже спустя полтора месяца эта постановка будто стоит у него перед глазами, и он вспоминает о ней в письме Слонову: «Оркестр и хор был великолепен. Солисты были

великолепны, не считая Шаляпина, перед которым они все, как и другие, постоянно бледнели. Этот был на три головы выше их. Между прочим, я до сих пор слышу, как он рыдал в конце оперы. Так может рыдать только или великий артист на сцене, или человек, у которого такое же большое горе в обыкновенной жизни, как и у Алеко».

Шаляпинский концерт продолжился и в Москве, в домашней обстановке. «Алеко» Фёдор Иванович исполнил у Сатиных в день приезда Рахманинова. Наташа Лёле Крейцер напишет так, словно порастеряла нужные слова: «...пел удивительно!» В тот день Шаляпин просидел в гостях до трёх часов ночи.

30 мая Рахманинов вновь отправился в Красненькое, взбодрённый и посвежевший. Досадовать мог только на одно: признал денег на поездку и поиздержался. Но главное — вернулся в свои комнаты с неистребимым желанием заняться сочинением.

*

Воронежская губерния, Новохопёрский уезд, знойное лето 1899-го... Под треск кузнечиков жизнь в Красненьком текла размеренно и просто. Каждый день он видел всё те же знакомые лица. Из соседей приезжал лишь управляющий местным винокуренным заводом, с женой и маленьким сыном, дабы провести время в доброй компании, поиграть в винт. Как партнёр гость был слабоват, чем слегка раздражал игроков, но как человек добрый и до крайности рассеянный, вызывал добрый смех, и карточные его огрехи быстро забывались. Иногда судьба заносила к Крейцерам нового, незнакомого Рахманинову гостя, и тогда Сергей Васильевич тут же исчезал в своих комнатах.

День начинался рано, смутноватым — ещё сквозь сон — явлением кружки. Хозяева жаждали всех напоить парным молоком. Рахманинов беспрекословно подчинялся, выпивая его тёплым, только что из-под коровы, и после опять проваливался в сон. Но в половине девятого в коридоре раздавался звук его шагов и мягких лап собаки. На завтрак являлись вдвоём, с пунктуальной точностью: Сергей Васильевич, в высоких сапогах, в светлой рубаше из ситца, и его важный пёс. И всегда — сначала прозвучит: «Левко, на место!» Затем Рахманинов сядет за стол, а его друг отойдёт и, подогнув лапы, покорно примостится в дальнем углу, шевельнув ухом. Там и лежит, прислушиваясь к человеческим голосам, пока хозяин не позовёт: «Ну, Левко, теперь работать».

Из комнаты Рахманинова летели чёткие, твёрдые звуки: гаммы — в разные интервалы, арпеджио, упражнения — и далее, вплоть до этюдов Шопена. Всякий раз начинал играть в медленном темпе, завершал — быстрым.

Через два часа наступала тишина. Иногда, впрочем, Рахманинов что-то наигрывал. В это время хозяева никому не разрешали появляться около его окон. Полагали, что Сергей Васильевич сочиняет.

К обеду являлся с той же точностью. Помнил, что Юлий Иванович, когда его не отпускали дела, не любил, чтобы другие медлили с трапезой: «Семеро одного не ждут».

После обеда все собирались в библиотеке. Садлись за огромный стол, и каждый находил свой уголок — с книгой или разговором. Сергей Васильевич располагался у складного столика. Раскладывал пасьянс из десяти карт, как сам называл — «семейный рахманиновский». Убеждал, что подобное занятие успокаивает нервы. Карты разбегались по довольно большой площади, композитор сосредоточенно их переключивал. И скоро и столь им любимый столик стали тоже называть «рахманиновским».

Жара в тот год выдалась особенная. Пекло так, что обитателей Красненького клонило в сон. Рахманинова погода сердила — мешала работать. Страдал и его Левко. В письме Слонову композитор пишет о нём с подробностями: «Целый день он пыхтит как паровик, не находит себе нигде места, пристаёт ко мне ужасно».

Кусты сирени бросали тень на окна. Можно было хотя бы почитать, ответить на письма. К чаю звали в пять вечера, когда жара спадала. Подавали в саду, под окнами Лёли. Здесь всё уже погружалось в тень. Отраднo было даже слабое шевеление листьев и едва заметные вздохи чуть живого ветерка.

В часы отдыха частенько Сергей Васильевич с Лёлей Крейцер и Левко загружались в экипаж, катили до Калинового леса — за 12 вёрст от усадьбы. Там бродили вдоль живописного Хопра. Одно мгновение 1899-го схватит Лёлин фотоаппарат. Длинный дощатый мосток с притороченной лодкой почти стелется по воде. На нём — хмуровато-спокойный Рахманинов, стоит, глядя в объектив. Белый картуз. Светлая рубаха навыпуск, подпоясана. Штаны заправлены в сапоги. В руках — ошейник, у самых ног — мокрый после купания Левко. Река переливается от солнечных бликов. На дальнем берегу — кудряво-дымчатый ряд деревьев.

Иногда он начинал различать темы из будущих произведений, тогда уезжал один, в сторону ближайшего леса. Шарабан потряхивал в такт лёгкому ходу лошадки, Сергей Васильевич пытался найти незнакомые,

живописные виды, где хорошо бы могло сочиняться. Однажды вернулся чрезвычайно довольный: открыл «лягушачье царство». Место было болотистое, но к нему тянуло. И время от времени он ездил слушать, как давятся от смеха его жизнерадостные квакушки.

На обратном пути с вечерних прогулок он лицезрел уже привычный простор: деревенька, вдалеке — усадьба, между ними — заливные луга, поблизости — речонка. Рядом с домом его встречали старый, но приветливый кудрявый сад и цветник перед террасой. Чуть далее, среди фруктовых деревьев, высилась оранжерея. С её балкона свешивали ветви олеандровые кусты, сидевшие в деревянных кадках. Они изнемогали от тяжести бело-розовых цветов, источая одуряющий запах.

После ужина все собирались в саду, или на террасе, или в библиотеке. Рахманинов научил Лёлю замысловатой карточной игре, с улыбкой наблюдал за её проигрышами и всё аккуратно записывал.

Расходились около одиннадцати, и следующий день обещал быть таким же. В столь размеренной, однообразной жизни была своя прелесть.

Из Москвы он прихватил книжку, где давались советы, как укрепить волю. Здесь — пытался себя воспитывать. Огорчался, что никакие советы не помогали. Видел, что Лёле Крейцер никаких «волевых» советов и не нужно: и в её игре на фортепиано, и в поездках верхом всегда ощутима внутренняя целеустремлённость. Однажды он даже не удержался от восклицания:

— Да ведь вы, пожалуй, читали эту книжку!

И когда Лёля, улыбаясь в ответ, отрицательно помотала головой, даже слегка осердился:

— Я проделываю всё, что она предписывает, и ничего не выходит, а вы, даже не читая, словно следуете ей!

Другое дело занимало его не менее, нежели эта муштра. Немецкий он подзабыл. Теперь хотел восстановить в памяти. Занятия, правда, проходили не столь усердно, нежели ежедневная игра на фортепиано. Нетвёрдый в артиклях, Сергей Васильевич спрашивал. Лёля отвечала. Он поглядывал иронично и пристально:

— А вы в этом вполне уверены?

И каждый раз заставлял её врасплох. Лёля уже сомневалась в собственной непогрешимости, а он ликовал от каждой удачной подковырки. Иногда в занятия вмешивался Максимилиан. Он нарочно перевирал артикли, чем доводил Сергея Васильевича до полного восторга.

В июне в Красненькое приехала Наташа Сатина. Привычный распорядок не изменился, но оживление произошло. Сидя в библиотеке,

она с Лёлей начала перечитывать классиков, подыскивая стихотворения, пригодные для романсов. Наташа пыталась хоть так подзадорить его, вернуть к сочинительству. Кое-что из поэтических сборников они с подругой уже отобрали, но тут, отворив дверцу одного из шкафов, обнаружили залежи старых журналов. Пыльные комплекты «Вестника Европы» и «Северного вестника» сразу пошли в дело. За этим занятием и застал их Сергей Васильевич. Подсел к столу, стал перелистывать...

Вдруг они услышали его возглас. Неожиданный. Торжествующий! Он заставил их выслушать послание Вяземского Денису Давыдову. Читал с нарочито дурашливым пафосом: «Икалось ли тебе, Давыдов, когда шампанское я пил...»

Стал тут же уверять, что напишет теперь романс. Его собеседницы не знали: сердиться ли, смеяться ли? Но то, что он готов тратить время на такую ерунду, у Наташи вызвало досаду:

— Ты, Серёжа, всякие глупости выдумываешь.

Рахманинов, загадочно и довольно улыбаясь, прихватил книжку с собой. В его обещание верилось с трудом, и всё же на следующий день после обеда, сияя от удовольствия, он аккомпанировал и пел, слегка переиначив слова: «Икалось ли тебе, Наташа?...»

Девушки смеялись шутке. Рахманинов, удовлетворённый, тут же вписал намеренно пышное посвящение: «Нет! не умерла моя муза, милая Наташа! Посвящаю тебе мой новый романс!»

Дурачество и вправду оказалось необычным. Лёлю поддеть было легко. Когда она рассказывала и, забываясь, то и дело повторяла один и тот же зачин: «В сущности говоря...», Рахманинов, подтрунивая, откликнулся: «Собственно говоря...» Редкой настойчивостью он добился-таки своего: заставил Лёлю сначала спотыкаться, а потом и вовсе отучил от ненужных слов.

Наташу, с её неистребимым стремлением расшевелить его композиторское самолюбие, подначивал изощрённее: «Икалось ли тебе...» Но, словно в ответ, муза действительно стала понемногу к нему возвращаться.

Лёля уверена была, что книгу со стихотворением А. К. Толстого Сергей Васильевич унёс из библиотеки потому, что в этих стихах узнал природу Красненького: «И цветов и травы ему по пояс...»

Квартет их составилась словно сам собой: Сергей — Макс — Лёля — Наташа, от баса — до высокого сопрано. Петь любили в саду — то народные песни, то рахманиновский хор «Пантелей-целитель» — на четыре голоса, сидя в траве:

Пантелей-государь ходит по полю,
И цветов и травы ему по пояс,
И все травы пред ним расступаются,
И цветы все ему поклоняются.
И он знает их силы сокрытые,
Все благие и все ядовитые...

Рахманиновское сочинение заставляло вспомнить и о былинах, и о духовных песнопениях. Пантелей Алексея Толстого — не просто знахарь. Он способен лечить и душевные «уклонения». И в последнюю строфу, где Алексей Константинович насмешливым и злым словом изобразил нигилистов, композитор мог вложить и своё:

А ещё, государь, —
Чего не было встарь —
И такие меж нас попадают,
Что лечением всяким гнушаются...

Спевки в Красненьком подскажут последующие переделки. С «Пантелеем-целителем» он долго ещё будет возиться. Но тем же летом из его окна раздастся знаменитый «мотив судьбы» из Пятой симфонии Бетховена. Вспомнил концерт в Лондоне, его второе отделение?

Знаменитая бетховенская тема станет и лейтмотивом ромansa «Судьба», словно специально написанного для Шаляпина. Книжку Апухтина Рахманинов так часто держал открытой на этом стихотворении, что страницы выгорели от яркого солнца:

С своей походною клюкой,
С своими мрачными очами
Судьба, как грозный часовой.
Повсюду следует за нами...

К Шаляпину — в имение Любатович — он сорвётся в середине июля. Вернётся с новым кулинарным рецептом:

— Федя научил меня делать замечательно вкусную яичницу.

Необычное блюдо готовил сам. Сливочное масло клокотало в

разогретой кастрюле, он заливал яйца и соскребал их со дна. Кулинарному искусству предавался с такой сосредоточенностью, будто священнодействовал или готовил магическое зелье, и с удовольствием слушал потом похвалы.

...С Наташиным присутствием что-то изменилось в Красненьком. Её опека давно напоминала не столько заботы сестры о двоюродном брате, сколько материнское беспокойство о талантливом и не очень приспособленном к жизни чаде. Однажды с Максом и фельдшером из местной аптеки Рахманинов отправился за 20 вёрст от усадьбы, в местечко Горелые Ольхи. Тронулись с вечера, ещё намереваясь поудить на вечерней заре и поставить перемёты. Ночевать собирались под открытым небом, собрали всё необходимое.

На следующий день Наташа с Лёлей решили навестить рыболовов, прихватив в посудине раковый суп. На месте не увидели ни лошади — её отправили в ближайший хутор, ни Макса с фельдшером — они занялись поиском рыбных мест. На берегу Хопра уныло стояла телега со скарбом, рядом угрюмо вышагивал Рахманинов. Неподалёку горел костерок, и в котелке варилась уха из мелкой рыбёшки.

Завидев Наташу с Лёлей, Сергей Васильевич весь осветился. Их суп съел с охотой, на уху и не взглянул. После, оставив приятелей на берегу, вернулся вместе с девушками домой.

Наташино присутствие заставило по-новому взглянуть и на былые привязанности. 26 июня, в ответ на тёплое письмо Татуши Скалон, он вспомнит всю историю их с ней знакомства: сначала — пылкая дружба, затем — длительная полоса упрёков и охлаждения. Теперь можно писать о «дружбе № 2»: они стали спокойнее, больше ценят то, что есть... В одном предложении, едва заметно, вздрогнуло настоящее: «Лет шесть, семь мы бы, пожалуй, и совсем раззнакомились, если бы...» И далее появляется то пространство, что около Наташи: «...если бы нас не соединяла одна и та же родственная семья».

18 июля из Красненького полетит ещё одно письмо Татуше. Сергей Васильевич искренне сопереживает её сердечной потере (об этом Татуша успела проговориться в своих посланиях), сочувствует идее отправиться в Баррейт слушать оперы Вагнера. Скажет и о своей боли: «Искусство никогда не изменяет — по крайней мере тем, кто его любит, и исключением из этого правила являюсь только я один. Между нами произошло какое-то недоразумение, но я думаю, что, Бог даст, искусство и надо мной скоро скалится и пошлёт мне опять те блага, которые даются согласием с ним».

В июле в Красненькое нагрянули и остальные Сатины. Тут уж всё полетело вверх тормашками. Начались ежедневные поездки в лес, с самоваром, иногда и с удочками, хотя шум и веселье на берегу могли распугать любую рыбу. Три дня Рахманинов не мог заниматься и совершенно выбился из рабочего ритма. Зато мог часами стоять на берегу с удочкой. Нанизывал на нос пенсне, чтобы лучше видеть поплавок, и вид у него становился «профессорский».

Вместе со всеми радовался и Левко. С наслаждением прыгал в воду, плавал, перебирая лапами, а потом, на берегу, встряхивал шерстью, обдавая тех, кто стоял поблизости, холодным душем.

Чуть ли не каждый день звучал рояль. Сначала кто-нибудь из Сатиных скажет: «Серёжа, ну поиграй нам что-нибудь». Потом все вокруг настойчиво начинают просить о том же. Он садился за инструмент и уже долгое время не вставал: уходил в музыку.

В Красненьком он пробыл долго, до последних дней сентября. Там успел узнать невесёлую новость о Савве Ивановиче Мамонтове. Человек, состояние и душу положивший на создание российских железных дорог, на русское искусство, был арестован, обвинён в злонамеренном обмане акционеров и растрате их денег. Позже судом он будет оправдан, но прежней горячей деятельности уже не проявит.

Весточка Лёле Крейцер от Сони Сатиной, написанная 3 октября, словно подвела черту под этим временем, когда в Рахманинове стала понемногу пробуждаться музыка: «Серёжа просит вам всем кланяться и передать, что он очень скучает по воле и покое Красненького». Откуда взялся в письме этот пушкинский вздох — «На свете счастья нет, но есть покой и воля...»?

*

Путь к творчеству — это путь к самому себе. Но и он не бывает без терний. Судьба словно испытывала его.

Об ипохондрии Рахманинова узнала княжна Александра Андреевна Ливен, попечительница благотворительных заведений, известная всей Москве. Узнала через Варвару Аркадьевну Сатину, свою добрую знакомую. Пожилая дама прониклась симпатией к Сергею Васильевичу. Хорошо зная Льва Николаевича Толстого, загорелась идеей иной благотворительности, душевной: знаменитый писатель встретится с молодым талантом и ободрит его.

Эти два московских вечера, 9 января и 1 февраля, Рахманинов запомнит на всю жизнь.

В хамовническую усадьбу Толстого ехали вместе с Шаляпиным^[73]. В небе висела луна — белый, сколотый с левой стороны камень. Стоял мороз. Рахманинов прошептал: «Если попросят играть, не знаю как — руки у меня совсем ледяные».

Было тихо, пустынно. Снег во дворе, за калиткой, голубовато поблёскивал от молчаливого лунного света. В глубине темнел деревянный дом. В окнах верхнего этажа сквозил красноватый свет. Музыканты, не без робости, приблизились к крыльцу. Позвонили. Дверь открыл лакей... Тёплая, светлая прихожая, на вешалке — шубы. Далее — крутая лестница.

Позже композитор сбивался, сызнава переживая этот день. То ему казалось, что они вошли с Шаляпиным внутрь и он увидел Толстого и Гольденвейзера за шахматами. То припоминал, что Толстой сидел на площадке лесенки. Стояли рождественские дни, но Федя, войдя и раскинув руки, сказал почему-то: «Христос воскрес!» Лев Николаевич приподнялся, протягивая большую ладонь, холодно отвечив: «Моё почтение». Из гостей, кроме Гольденвейзера, был, кажется, ещё Игумнов.

Бунин в своё первое посещение схватил облик Толстого цепко: «Быстрый, лёгкий, страшный, остроглазый, с насупленными бровями». Таким увидел знаменитого писателя и Рахманинов, разве что тот ещё более состарился.

Когда их пригласили к роялю, Шаляпин исполнил песни Шуберта и Грига. Потом — только что написанную Рахманиновым «Судьбу» с её мрачным лейтмотивом из Пятой симфонии Бетховена («Так судьба стучится в дверь»). Во время аккомпанемента Сергей Васильевич забыл о страхе, чувствовал только сладкую дрожь при звуках шаляпинского голоса. Когда закончили, все, кто сидел в комнате, от восторга готовы были захлопать. Но Толстой молчал, нахмурился, сунув руки за пояс. Слушатели призатихли, общий подъём несколько увял.

Шаляпина попросили спеть ещё. Он исполнил песню «Старый капрал» Даргомьжского на стихи Беранже. Горестная история старого служака Толстого растрогала. Он даже вынул из-за пояса руку, чтобы утереть слезу. Потом зазвучала народная песня, «Ноченька». Толстой совсем расчувствовался. Но следом принялся задавать вопросы, которые более походили на проповедь:

— Какая музыка нужнее людям — музыка учёная или народная?

Рахманинов видел, что Толстому его романс не понравился. Он попытался уклониться от разговора. Но Лев Николаевич всё же подошёл к

нему. Извинился. Пояснил: не понравилось не то, как играл молодой музыкант, но то, что он играл. Слова Апухтина назвал «отвратительными». Оттолкнул Толстого и главный, «фальшивый» лейтмотив романса. Рахманинов попытался возразить:

— Помилуйте, Лев Николаевич, это не я, это Бетховен.

Но Толстой не мог остановиться:

— Ну и что же, что Бетховен? Всё равно нехорошо.

Подошла взволнованная Софья Андреевна, испуганная запальчивостью мужа:

— Льву Николаевичу вредно волноваться, не спорьте с ним.

Сергей Васильевич мог лишь горько усмехнуться, на спор это мало походило.

Шаляпин унёс с собой фотографию Толстого с автографом: «Фёдору Ивановичу Шаляпину. Лев Толстой. 9 января 1900 г.»^[74]. Рахманинов же услышал ещё одно наставление: «Вы не обижайтесь на меня. Я — старик, вы — молодой человек». И тогда не удержался от некоторой дерзости:

— Что ж мне обижаться, если вы и Бетховена не признаёте.

Второй встречи он избегал. Настояла княгиня Ливен. Письмо Гольденвейзеру накануне визита выдаёт смятение композитора, почти панику:

«Милый друг Александр Борисович!

Завтра 1-е февраля в девять часов вечера к Ливен меня тащит к Л. Н. Толстому. Я упирался, потому что боюсь. Однако ж Ливен об нашем визите сообщила и не ехать нельзя. Будь другом, приезжай тоже к Толстому и, присутствием своим, ободрь меня. Всё легче будет. Будь настоящим „толстовцем“ и протяни руку помощи товарищу.

С. Рахманинов

Дай мне знать о твоём решении».

Гольденвейзер, вспомнив предыдущий визит товарища, так и не решился явиться в этот день. Рахманинов был с Шаляпиным. Сначала Сергей Васильевич играл своё. Потом Шаляпин пел. В ответ — всё тот же хмурый, пронзительный взгляд.

Он помнил, как дрожали и подкашивались ноги. Толстой посадил его рядом. Увидев волнение молодого человека, погладил его колени. Но говорить стал неинтересные, избитые фразы, что надо работать, что он и собой недоволен:

— Работайте. Я работаю каждый день.

Рахманинов ещё пытался пояснить:

— Я сомневаюсь. Я боюсь, что у меня таланта мало.

Лев Николаевич словно не слышал главного. Говорил — будто читал нравоучение:

— Это ничего. Об этом не надо думать. Вы полагаете, у меня не бывает сомнений? Просто надо работать. Я работаю с семи до двенадцати, каждый день. Иначе нельзя. Да и не думайте, что мне всегда это приятно, иногда очень не нравится и трудно писать.

Рахманинов знал, о чём Льва Николаевича просила княжна Александра Андреевна: хоть как-то ободрить. Участия в своей судьбе он так и не услышал. Ехал к Толстому как к божеству — и вдруг разом ощутил безразличие. Не к художнику. К учителю жизни.

Пройдёт много лет. В 1930 году в статье «Трудные моменты моей деятельности» у Рахманинова вырвется неожиданное признание о Толстом:

«В самый трудный и критический период моей жизни, когда я думал, что всё потеряно и дальнейшая борьба бесполезна, я познакомился с человеком, который был так добр, что в течение трёх дней беседовал со мной. Он возвратил мне уважение к самому себе, рассеял мои сомнения, вернул мои силу и уверенность, оживил честолюбие. Он побудил меня снова взяться за работу, и я могу сказать, что почти спас мне жизнь...»

Не хотел бросить тень на великое имя? Не желал рассказать всё, как было? И правда ли, что бесед было три? Возможно, краем сознания Рахманинов всё-таки услышал главное: писать только то, что нужно людям. И хотя он поражён неучастием Толстого в собственной судьбе, этому внушению останется благодарен.

Пройдёт ещё две недели. Шаляпин попросит Сергея Васильевича быть крёстным отцом будущего ребёнка. Девочку назовут любимым именем Рахманинова: Ириной. Крестины пройдут 23 февраля. Чуть раньше, 18-го, композитор запишет окончательный вариант романса «Судьба». А 21-го, перед заголовком, выведет с благодарностью: «Фёдору Ивановичу Шаляпину посвящает его искренний почитатель С. Рахманинов».

3. Второе рождение

Как трудно иной раз произведение находит свой путь к воплощению!

Толстой, задумав «Казаков», начнёт их писать как стихотворение; он не сразу поймёт, что это повесть. Достоевский будет маяться с каждым большим романом. И героев поначалу не всегда сможет увидеть чётко. Чего только стоит его реплика о Соне Мармеладовой в черновиках: «А может быть — пьяная, с рыбой?» Образ нелепый, если помнить о том, как он воплотился в «Преступлении и наказании».

Художник живёт, страдает, обдумывает, «копит впечатления». И всё это отражается в будущем сочинении. Взгляд привычный и очень «земной». Но рождение произведения можно увидеть иначе. Оно живёт, оно томится в мире возможностей. Оно хочет воплотиться. И наконец — является художнику. А все переживания автора — это лишь способ его почувствовать; через душевные смуты и творческие желания художника сочинение ему «открывается».

Моцарт мог слышать будущую музыку не такт за тактом, но сразу, всё сочинение целиком. К XX веку строение музыкальных произведений настолько усложнилось, что увидеть партитуру единым взором стало чем-то невероятным. Рахманинов долго жил предчувствием Второго концерта. Потому так легко пообещал в Англии написать его. Но почувствовать одно из главных своих будущих произведений он смог лишь после долгих мытарств.

Медитативный голос доктора Даля, когда сочинение всё ещё стояло на мёртвой точке, и сами эти странные встречи, в смысл которых поначалу никак не верилось, были только прологом. Доктор жил неподалёку от Сатиных. Если верить мемуаристам, где само имя доктора произносилось словно бы глуховатым голосом, он имел хорошую репутацию и гипнозом вылечивал. При этом был и большим любителем музыки, неплохо владел виолончелью. У Сатиных давно обсуждалась мысль, что Сергею надо бы пройти через этого редкого врача. И зыбкий образ *Delmo*, черты которой воплотились в звуках зимой 1898-го, возник из встречи на квартире Даля. Сейчас наступил час самого доктора.

«Мне отмщение и Аз воздам». После страшного самозаклятия вернуть веру в себя, вернуть дар сочинительства, давая лишь неопределённые формулы, было невозможно. Николай Владимирович попросил назвать произведение. Композитор упомянул злополучный концерт. Теперь, изо дня в день, он сидел в кресле, окутанный полудрёмой, и слышал: «Вы начнёте писать концерт. Вы будете работать с полной лёгкостью. Концерт получится прекрасный. Вы начнёте писать концерт. Вы будете работать с полной лёгкостью...» Голос обволакивал. Так после будет завораживать «равнинная» тема первой части концерта, как и ясная, раздумчивая, но

столь же «гипнотическая» тема части второй.

И после этого, похожего на диковинный сон пребывания почти в небытии судьба вынула его из Москвы и бросила в другое существование, где можно было и уединиться, и окунуться в бурную художественную жизнь.

Александра Андреевна Ливен, ощутив в душе немой укор за неудачную идею с Толстым, предложит свою крымскую дачу Рахманинову. Конечно, она могла предвидеть, что его ожидает.

Крымская весна 1900-го оказалась шумной и многолюдной: артисты Художественного театра с гастрольями, писатели. Сходились на чеховской даче: Горький с рассказами о своих скитаниях, необузданный Куприн, Мамин-Сибиряк и Москвин с шутками и остротами, Бунин с поразительным лицедейством (каждый его рассказ заставлял Чехова подетски смеяться). А ещё — Скиталец, Чириков, Станюкович, Елпатьевский... «Нас ждал почти весь русский литературный мир, который, точно сговорившись, съехался в Крым к нашим гастрольям», — вспоминал о ялтинской весне Станиславский. Упомянул и эти завтраки на даче Чехова, и общую атмосферу: «Кроме писателей, в Крыму было много артистов и музыкантов, и среди них выделялся молодой С. В. Рахманинов»^[75].

Позже Сергей Васильевич о Чехове всегда отзывался с теплотой, даже с нежностью. Во время ялтинской встречи он рассказал о безрадостном своём визите к Толстому. Антон Павлович, слегка осунувшийся, с желтоватым лицом, с детски смешливым баском, успокоил:

— Быть может, у него в этот день было несварение желудка, вот он и кинулся...

В словах — суждение медика, в интонации — уверенность человека, много повидавшего.

Ждала Рахманинова и другая незабываемая встреча. С Иваном Буниным они оказались вместе на шумном ужине в гостинице «Россия». Сидели рядом, сразу понравились друг другу. Потом — терраса, ночная Ялта, долгий разговор из тех, где более важны не сами слова, но то исключительное единодушие, понимание с полуслова, которое возможно только у близких, давно друг друга знающих людей. Бунин помнил, что сначала они много толковали об упадке современной литературы, хотя вряд ли молчун Рахманинов говорил много, скорее — слушал своего собеседника. На набережной они сели на какие-то канаты, глядели на лунные переливы воды. Бунин через годы припомнит «дегтярный запах» и

морскую свежесть. Под плеск ночных волн они повели разговор о любимом: вспоминали Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета. Рахманинов взволнованно читал Аполлона Майкова, возможно, вспомнив романс Римского-Корсакова на эти стихи:

Я в гроте ждал тебя в урочный час.
Но день померк; главой качая сонной,
Заснули тополи, умолкли гальционы:
Напрасно! Месяц встал, сребрился и угас...

Встреча пролетела как мгновение, настолько радостным было их неожиданное общение. И сдержанный Сергей Васильевич вдруг обнял нового знакомого:

— Будем друзьями навсегда!

...К Василию Калинникову Рахманинов зайдёт, узнав о нём от Чехова.

Композитор медленно угасал от чахотки. Василий Сергеевич уже почти не вставал. Лишь изредка он находил силы подсесть к роялю и немного посидеть за клавиатурой, вспоминая любимое. Он уходил из жизни в нищете, существовал на какие-то жалкие пособия. Ночью жар не давал спать, бросая его в одинокие размышления, мрачно-фантастические, тревожные^[76]. Врачи настойчиво предписывали не сочинять: любая работа сразу отзывалась повышением температуры. Калинников приходил в отчаяние от запрета: «Для чего же тогда я копчу небо и заставляю столько людей заботиться о себе?»

Рахманинов, подходя к дому, услышал хриплый кашель, удушливый, затяжной. Потом увидел болезненный румянец на щеках у Василия Сергеевича, его воспалённый взгляд.

«Доставил мне огромное удовольствие своей игрой, от которой я всегда получаю высокое наслаждение, — исповедуется Калинников другу, музыкальному критику С. Н. Кругликову. — Играл, между прочим, свою „Судьбу“ на Апухтинские слова, петую с таким успехом Шаляпиным. Помоему, это выдающееся произведение. Обещал меня навещать и содрать с Юргенсона за мою „Молитву“ и два других романа сто руб. Его посещениям я очень рад, и они освежают меня».

Рахманинов ужаснулся, услышав, что тяжелобольной композитор отдал свою Вторую симфонию Юргенсону бесплатно. И — словно волшебной палочкой коснулся его судьбы. Устроил не только гонорар за произведение, но убедил издателя принять и ранее не оговоренную Первую

симфонию. Навещал часто. Играл новые сочинения Глазунова, Танеева, Аренского... Приводил в восторг своим исполнением.

«Я очень люблю его слушать, — вздохнёт Калинин в письме тому же Кругликову. — Особенно после столь продолжительной музыкальной голодовки».

Весенний свет. Ялта — пёстрая, с птицами, ветром, шумом прибоя. Рахманинов мог уединиться на даче графини Ливен, сидеть за роялем, делать наброски будущих сочинений. Мог выйти из затворничества и ступить в этот столь разнообразный артистический круг. Но в мае становится тихо: артисты и писатели разъезжаются, Чехов отбыл в Москву. Рахманинов навещает Калинникова, но всё более погружается в творческую сосредоточенность. И в городском саду, и на набережной ещё можно встретить знакомых, но композитор более стремится к уединению. Как напишет Татуше — «живу тихо и спокойно, а это довольно скучно».

Весной в Крыму появились первые наброски второй сюиты для двух фортепиано. Способность сочинять понемногу возвращалась.

С Феденькой они договорились встретиться в Варацце, маленьком местечке близ Генуи. Туда Сергей Васильевич прибудет к 11 июня, опередив Шаляпина.

В Италии композитор надеялся найти творческое уединение. Комната и впрямь была удобна, но в доме царил беспорядок: с утра до вечера стояли шум и гам. Выматывала и жара. Рахманинов с нетерпением ожидал друга. Тот приехал с женой и детьми. Шаляпин готовился выступить в Ла Скала, и музыканты тут же взялись за партию Мефистофеля в опере Бойто.

Письмо Модеста Ильича Чайковского настигло Сергея Васильевича врасплох. Либретто «Франчески да Римини», оказывается, уже заинтересовало других композиторов. Рахманинов просит у Модеста Ильича отсрочки: ответить — будет ли сочинять — сможет только осенью. Одна из самых вдохновенных сцен оперы, объяснение Паоло и Франчески, была им написана тогда же, в Италии. Но далее опера не шла. Не двигался и концерт.

Жара в Варацце мучила, шум за стеной действовал на нервы. 22 июля композитор черкнёт Татуше: «Уезжаю отсюда (не хочу скрывать) с большим удовольствием. Мне скучно без русских и России. Я увидел, что путешествовать одному ещё можно, пожалуй, за границей; но жить одному, без семьи, или без людей её заменяющих, тяжело». 31 июля, уже из Милана, пишет Никите Морозову: «Жизнь здесь мне надоела до тошноты, да и работать, хотя бы от жары одной, невозможно». Он чувствовал, что его музыка жаждет русских полей и далей.

Чувство «нельзя написать без России» — самое сильное в это лето. С августа по середину октября Сергей Васильевич у Крейцеров, в Красненьком. Они давно его ждали. Один лишь раз он ненадолго уедет в Ивановку. Ему наконец-то сочинялось. Первая часть рождаться не торопилась. Сначала появились вторая и третья.

Про «текущий триольный ритмический фон» и «оминовенный» мажор второй части скажут специалисты^[77]. Но этот звуковой «пейзаж», в коем выразилась и человеческая судьба, ощущается и без каких-либо комментариев. И строчка Блока — «В огне и холоде тревог...» — лучше истолковывает третью часть, нежели аналитические разборы. В своё время Владимир Вейдле, критик чуткий, тонкий, скажет о прозе Ивана Бунина: это — «трагическая хвала всему сущему». Что-то подобное зазвучало и у Рахманинова в Концерте. Однажды он услышал голос судьбы: «Мне отмпение и Аз воздам». Теперь — готов принять всё. И возблагодарить судьбу за посланные испытания.

Напряжённое творчество иной раз подобно затруднённому дыханию: вдох, вдох, вдох... Каким может стать «выдох»? Иногда и такой: летом Рахманинов научился делать из бумаги петухов и предавался этому занятию со всей серьёзностью.

...Красненькое он покинет в середине октября. Успеет побывать и на охоте.

Волки и лисы изводили местных жителей, таская домашнюю живность. В степях было много лесистых оврагов, где скрывалось зверье.

Охотники съехались в Красненькое с борзыми и гончими. Елена Крейцер припомнит: Сергей Васильевич был в несколько возбуждённом, приподнятом настроении.

Жёлтые, красные и кое-где ещё зелёные, но пожухлые краски. Хлеба убраны. В ложбинных лесах с поределью листвой — морозный, прозрачный воздух.

Сначала — загончики с собаками, потом — разноголосый, азартный лай гончих, улюлюканье. Можно было разглядеть матёрый бег лобастого волка, торопливое кружение красной, остромордой лисицы с распушённым хвостом. Охотники, с борзыми, с ружьями, встречали зверей.

Рахманинов сидел верхом, как и другие. Макс, брат Елены, даже выдал ему ружьё. Но Сергей Васильевич не пытался им воспользоваться. Зрелищем же явно был взволнован. И на привалах, когда вспотевшие

охотники наперебой рассказывали о своих удачах, он слушал их голоса с неостывающим интересом.

*

...Соня слегла с гриппом в конце октября, Наташа — в ноябре. Самого Рахманинова болезнь свалила накануне выступления. Ослабший, похудевший, в поту, он глотал пилюли и снадобья. На беду, кому-то пришлось в голову лечить композитора глинтвейном. Смесь лекарств и горячего вина с различными специями довела его почти до изнеможения. Невыносимая слабость... А впереди — сцена. Усилием воли Рахманинов заставил себя выйти к роялю. Аккомпанировал Шаляпина, играл вторую и третью части своего Концерта. И растревожил публику, довёл её до редкого воодушевления...

О концерте прослышал Сафонов. Захотел исполнить новое произведение Рахманинова в одном из Симфонических собраний. Но выступать с Василием Ильичом Сергей Васильевич желанием не горел. Да и первую часть он ещё не закончил. На предложение ответил отказом с традиционным: «Примите заверения в совершенном уважении».

Первая часть Второго концерта рождалась трудно. Рахманинов вязнул в вариантах. Успел даже раньше главного своего сочинения закончить сюиту для двух фортепиано.

Концерт получался необычным: в нём словно бы и не было состязания солирующего инструмента с оркестром. И когда настанут дни репетиций, Сергей Иванович Танеев отметит в своём дневнике: «Рахманинова Концерт с каждым разом мне больше и больше нравится. Разве можно придирается к тому, что ф-п. почти не играет без оркестра»^[78].

23 апреля 1901 года Рахманинов пришёл к Гольденвейзеру ранее других. Они хотели подрепетировать завершённую сюиту. Когда закончили играть, Сергей Васильевич достал из кармана пальто свёрток:

— Я наконец написал первую часть. Давай попробуем?

Гольденвейзер поражён силой музыки. Но ещё более тем, как встретили её музыканты: вторая и третья части казались им более значительными...



Титульный лист клавира Второго фортепьянного концерта с посвящением Н. Д. Далю

За полвека своего сочинительства Рахманинов написал не так много произведений. Нумерованных опусов и того меньше — сорок пять. Но и среди них Второй концерт — особенный. Произведение «необычайной», даже «удивительной» красоты — так скажет о «традиционалисте» Рахманинове и его концерте «авангардист» Прокофьев, композитор, наделённый совсем иным музыкальным мышлением.

Нарастающие, как бы из ниоткуда, колокольные удары, когда — как в начале мира — из небытия встаёт духовная вертикаль. Следом — суровая,

мелодически долгая тема. Она длится и длится, словно очерчивает поля, холмы, леса, озёра, реки, — иногда чуть взмывая над землёю, но снова, изгибами, возвращаясь к «горизонтальной» тверди. С этого начнётся Второй фортепианный концерт. Через многие годы, услышав его первые звуки, будут говорить: это Рахманинов. Второй концерт стал узнаваемым символом всего творчества композитора.

Николай Карлович Метнер позже скажет об этом сочинении самые пронзительные слова: «Тема его вдохновеннейшего Второго концерта есть не только тема его жизни, но неизменно производит впечатление одной из наиболее ярких тем России, и только потому, что *душа* этой темы русская. Здесь нет ни одного этнографического аксессуара, ни сарафана, ни армяка, ни одного народно-песенного оборота, а между тем каждый раз с первого же колокольного удара чувствуешь, как во весь свой рост подымается Россия».

Свой концерт композитор посвятит доктору Далю. На титульном листе была и другая надпись, которую автор постарался тщательно зачеркнуть. Но то, что здесь было написано имя *Delmo*, — лишь предположения исследователей.

Летом он опять в Красненьком. Там его снова будет трепать лихорадка. И будет Наташино беспокойство, ставшее уже столь привычным. И напряжённое ожидание партитуры Концерта. И, уже в Ивановке, разучивание новых своих сочинений с Сашей Зилоти. Поставит он точку и в хоре «Пантелей-целитель». А следом, словно на одном дыхании, напишет виолончельную сонату, ор. 19.

*

В сентябре 1901 года Наташа объявит матери, что выходит замуж за Серёжу. Правда ли Варвара Аркадьевна была изумлена и растеряна, как вспоминает одна мемуаристка^[79], или давно видела, что чувства её дочери к её же племяннику явно превосходят те добрые отношения, которые может испытывать девушка к двоюродному брату? Она смирилась. Начала хлопоты. Православная церковь не могла дать согласие на венчание близких родственников. Варвара Аркадьевна узнала, что такой брак мог узаконить только государь.

...Концерт между тем жил своей собственной жизнью. На репетициях молодой музыкант Анатолий Александров запомнит лицо Сергея

Ивановича Танеева — со слезами на глазах. И его фразу о второй части: «Гениально!»

Последние события 1901 года связаны с музыкой и только с музыкой. 27 октября в Большом зале Российского благородного собрания, на концерте в пользу Дамского благотворительного тюремного комитета, Рахманинов исполнит Второй фортепианный концерт. Оркестром будет руководить Александр Зилоти. 24 ноября в симфоническом собрании Московского филармонического общества, в этом же зале, они вместе исполнят Сюиту для двух фортепиано. 2 декабря, опять там же, прозвучит его Соната для фортепиано и виолончели соль минор. Её Рахманинов исполнит с давним знакомым, виолончелистом Анатолием Брандуковым, которому и посвятит последнее своё сочинение. Через десять дней после премьеры — это становилось уже обыкновенным делом — кое-что пересмотрит и внесёт правку.

Именно в конце года композитор почувствовал, что его долгая пора молчания завершилась. Начало века стало и началом нового Рахманинова.

4. Инстинкт художника

Ещё осенью 1901 года Рахманинов получил выгодное предложение — занять пост дирижёра Большого театра. Но сейчас его больше волновало собственное творчество, нежели карьера капельмейстера. В критике собственных сочинений он иной раз доходил до самоедства. Чего стоит его признание другу, Никите Морозову, в октябре 1901-го:

«Сейчас я проигрывал первую часть своего Концерта, и только сейчас мне стало вдруг ясно, что переход от первой темы ко второй никуда не годится, что в таком виде первая тема не есть первая тема, а есть вступление, и что мне ни один дурак не поверит, когда я начну играть вторую тему, что это вторая тема именно и есть. Все будут думать, что это начало Концерта. По-моему, вся часть эта испорчена и стала мне с этой минуты положительно противна. Я просто в отчаянии!»

Сочинительство требовало всех душевных сил. Думать о зарплате было невыносимо.

«Я обратился к Зилоти, моему единственному состоятельному родственнику, — расскажет позже Рахманинов биографу, О. Риземану, — и спросил его, достаточно ли он верит в моё будущее как композитора, чтобы помогать мне в течение двух лет. Зилоти удовлетворил мою просьбу без колебаний и в следующие два года регулярно выделял деньги на моё

содержание».

Суммы этой явно не хватало, так что давать уроки фортепиано всё равно пришлось. Но мучительный зажим с души «стипендия» двоюродного брата сняла.

Первое сочинение 1902 года — кантата «Весна» на стихи Некрасова «Зелёный шум» — было завершено в феврале. Композитор писал его около двух месяцев. Роль оркестра здесь исключительна. Музыка и рождается сначала в оркестре, лишь потом в неё вливается хор:

Идёт-гудёт Зелёный шум,
Зелёный шум, весенний шум!..

Некрасов в белых стихах поведал, казалось бы, столь знакомую и обычную историю: муж в отлучке, неверность жены, ревность...

В избе сам-друг с обманщицей
Зима нас заперла,
В мои глаза суровые
Глядит, — молчит жена.
Молчу... а дума лютая
Покоя не даёт:
Убить... так жаль сердечную!
Стерпеть — так силы нет!

«Зимние» строки — это мрак замкнутого пространства. Здесь бьётся душа, измученная жестокими мыслями. Нет воли — и нет покоя. С весенним светом в стихотворение входит новый воздух:

Как молоком облитые,
Стоят сады вишнёвые,
Тихохонько шумят;
Пригреты тёплым солнышком,
Шумят повеселелые
Сосновые леса;
А рядом новой зеленью
Лепечут песню новую

И липа бледнолистая,
И белая берёзонька
С зелёною косой!

В произведении поэта — обезоруживающая простота: и горестная житейская история, и драма души, и преображение природы и вместе с ней человека — всё слито воедино. И вместе с тем звучит то христианское всепрощение, которое приходит не из проповедей, но из живой жизни:

Слабеет дума лютая,
Нож валится из рук,
И всё мне песня слышится
Одна — в лесу, в лугу:
«Люби, покуда любится,
Терпи, покуда терпится,
Прощай, пока прощается,
И — Бог тебе судья!»

В кантате Рахманинова — то же движение от сумеречно-зимних красок к весенним, светоносным. В момент «пробуждения души» поначалу ещё ощутим сумрак в басах. Но дурманящая белая пелена туманов становится всё более прозрачной. Композитор живописует музыкой, звуками передаёт картину чудодейственного преображения. Последние заветные строки, вслед за тенором, повторяет весь хор — всепрощением объята и человеческая душа, и душа всего мира.

Кантатой «Весна» в день премьеры, 11 марта 1902 года, он продирижировал сам. Публика автора встретила аплодисментами. Безымянный критик «Московских ведомостей» заметил, что баритон Смирнов в сольной партии был не очень выразителен. Нарекания вызвал и хор, и даже оркестр. В Рахманинове-дирижёре увидит «хорошие задатки»^[80]. Благоволивший композитору критик Кашкин скажет о произведении: «Музыка, как всегда почти у г. Рахманинова, построена на простых, но имеющих ясные очертания мотивах. Светлые тоны изящных гармоний мягко переливаются на выдержанных басах, среди движения виолончелей, легко порхающих фигур верхних голосов и певучих вступлений отдельных инструментов. Оркестру во всей кантате ставятся трудные задачи артистической тонкости и одухотворённости

исполнения»^[81].

*

В начале 1902-го в Ростове-на-Дону его музыку — и Сюиту для двух фортепиано, и Сонату — исполнил Матвей Пресман. Захотел поставить и оперу «Алеко». Сергей Васильевич полон признательности бывшему «зверевцу»: «Милый друг, от души благодарю тебя за твою ревностную пропаганду моих сочинений».

Второй концерт обретал всё большую известность. Прозвучал в Москве, в Питере. В Северной столице критика готова услышать только лишь «претензию на глубину»^[82], москвичи Концерт принимали безоговорочно: «один из лучших в новейшей фортепианной литературе»^[83]. 26 марта в Москве — ещё одно исполнение. За пультом — Рахманинов, за роялем — Александр Зилоти. Рецензент «Московских ведомостей», припомнив первое исполнение Концерта, где Рахманинов выступал в роли солиста, заметит, что теперь и «фортепиано звучало гораздо полнее», и «оркестр шёл увереннее». О самом произведении — в превосходных тонах: «Нельзя сомневаться, что Концерт, так хорошо принятый в Москве, сделается вскоре везде одним из самых популярных произведений концертного репертуара»^[84].

Произведение обрело собственную исполнительскую биографию. Сам его создатель готовился к важному изменению в жизни.

...Наташа Сатина. Двоюродная сестра, с которой в одном доме он жил так долго. Которую когда-то дразнил: «Худа, как палка, черна, как галка, девка Наталка, тебя мне жалко». Их брак для многих станет полной неожиданностью. С её стороны — беззаветная преданность. С его... С детских лет — он человек без семьи. Были друзья, были привязанности. И вместе с тем — одиночество. Если и знал о себе заботу, то всего более у Сатиных. С ними сроднился. Это место всего более напоминало то, что называется «домашний очаг». Наташа была самым верным, самым беззаветным его товарищем. Как заметит позже Лёля Скалон, Наташа «выстрадала» своего Серёжу.

Решение далось непросто. 31 марта в Петербурге он исполняет с Сигизмундом Буткевичем свою виолончельную сонату. 1 апреля, уже по дороге из Новгорода в Москву, на станции Чудово, в ожидании скорого поезда, карандашом, на случайной бумаге, пишет письмо Татуше. Просит

извинить, что не пришёл навестить Скалонов, чтобы не ходить с визитом «в качестве жениха» к другим родственникам, чего так добивались от него Сатины. Дальнейшее — с фразы: «В конце этого месяца я имею неосторожность жениться» — похоже на исповедь:

«Я ужасно устал, Татуша! Не от дороги сегодняшней, не от письма, а от всей зимы, и не знаю, когда мне можно будет отдохнуть. По приезде в Москву нужно несколько дней повозиться с попами, а там сейчас же уехать в деревню, что ли, чтобы до свадьбы написать по крайней мере 12 романсов, чтобы было на что попам заплатить и за границу ехать. А отдых и тогда не придёт, потому что и летом я должен, не покладая рук, писать, писать и писать, чтобы не прогореть. А я, как Вам и сказал, уже и сейчас ужасно устал, и намучился, и ослаб. Не знаю уж, что дальше будет!»

Романсы он сочинял в Ивановке, куда отбыл 6 апреля. В текстах преобладают так называемые «второстепенные» поэты. И настойчиво звучит та же нота, что и в письме Наталье Скалон:

«Я вновь один — и вновь кругом всё та же ночь и мрак унылый...»

«Что так усиленно сердце больное бьётся, и просит, и жаждет покоя?»

«Я б умереть хотел душистою весною, в запущенном саду, в благоуханный день...»

«Как мне больно, как хочется жить... Как свежа и душиста весна!..»

Мотивы одиночества, смерти, тоски... Почти всё пронизано этим настроением. Из двенадцати произведений, выбранных Рахманиновым, несколько особняком стоит «На смерть чижика». И несомненно, из всех выбранных поэтов Василий Жуковский — самый выдающийся. В круг Семёна Надсона, Алексея Апухтина, Арсения Голенищева-Кутузова и Глафиры Галиной его привела житейская история.

...Базар на вербной неделе. Ряды палаток. Галантерея, книги, игрушки, сладости, птицы в клетках. На свободной части площади разворачиваются экипажи. Мимо рядов гуляет разношёрстная публика. Бродят торговцы с пирожками, шарами, свистульками.

Здесь Оле Трубниковой, двоюродной сестре Сергея Васильевича, всегда покупали чижики, и он жил в клетке, пока его не выпустят на волю. Но в этом году пернатый обиталец попался хворый. Сколько несчастная девушка ни ухаживала, он не ел, не пил, сидел нахотленный. Когда его, маленького, окоченелого, увидели на дне клетки, Рахманинов не мог забыть лица безутешной сестры. Умиротворить её и попытался «жуковским» романсом:

В сём гробе верный чижик мой!
Природы милое творенье,
Из мирной области земной
Он улетел, как сновиденье...

Цикл откроет романс «Судьба», который так рассердил Толстого и так восхитил Василия Калинникова, как, впрочем, приводил в восторг и большинство слушателей. Из остальных — два обрели особую известность.

Здесь хорошо...
Взгляни, вдали
Огнём горит река,
Цветным ковром луга легли,
Белеют облака...

Стихи Глафиры Галиной вполне «романсные». В этой поэтической бледности есть своя прелесть: слова словно сами желают, чтобы их преобразила музыка.

Самый знаменитый романс, «Сирень», родится из стихотворения Екатерины Бекетовой, родной тётки Александра Блока. В строках живёт память о русской поэзии XIX века:

По утру, на заре.
По росистой траве
Я пойду свежим утром дышать,
И в душистую тень,
Где теснится сирень,
Я пойду своё счастье искать.
В жизни счастье одно

Мне найти суждено,
И то счастье в сирени живёт;
На зелёных ветвях,
На душистых кистях
Моё бедное счастье цветёт...

Тот тихий звук, который можно уловить в этой «старомодной», но трепетной лирике, Рахманинов превратил в музыкальный шедевр со спокойным светом. Музыка, оттолкнувшись от слов, стала настолько самодостаточной, что позже композитор превратит романс в фортепианную пьесу, которая сможет звучать и без голоса.

Был в цикле и ещё один романс — «Перед иконой», из наименее известных, на стихи Арсения Голенищева-Кутузова. За его сюжетом тихо мерцает что-то недосказанное:

Она пред иконой стояла святою;
Скрестились руки, уста шевелились;
Из глаз её слёзы одна за другою
По бледным щекам жемчугами катились.
Она повторяла все чьё-то названье,
И взор озарялся молитвенным светом;
И было так много любви и страданья, —
Так мало надежды в молении этом!

Мария Шаталина, дочь Феоны, той самой доброй «Феоши», на руках которой росло младшее поколение Сатиных. Они называли эту чудную девушку Мариной. Ей посвятил этот романс Рахманинов. Скоро в его семье она станет экономкой. Её преданность вернее было бы назвать самоотверженностью. Пройдёт чуть более года, и Соне Сатиной Рахманинов напишет письмо, где зазвучит эхо женской ревности:

«Дорогая моя девочка, вчера в твоём письме к Наташе, вложенном к Марине, я прочёл какие-то намёки по её адресу и по моему, вероятно. Может, я и неправильно объяснил их себе, но во всяком случае хочу сказать тебе, что на всём свете есть только две личности, с которыми связано моё сердце: это ты и Наташа, а посему никаких намёков, если говорить серьёзно, я не заслуживаю и не заслужу. Я невнимательный, неаккуратный, ленивый, — но я тебя всегда ужасно люблю...» Последние слова —

«крепко тебя обнимаю и целую». Подпись: «Твой Серёжа».

Загадочное и трепетное письмо. Застывшее мгновение. Почти фотография, только не людей, но их чувств. И не трёх людей — четырёх. Пройдёт более полувека. И гувернантка старшей дочери Рахманинова, Ирина Александровна Брандт, не сможет ни сказать об этом, ни промолчать:

«У Марины были просто огромные голубые глаза, опущённые длинными густыми ресницами. Поговаривали, что у Сергея Васильевича с Мариной был роман. Ничего по этому поводу сказать не могу, хотя и странного в этом ничего не нахожу. Надо было видеть Марину, чтобы понять, что не влюбиться в такую девушку практически невозможно. Всегда стройна, подтянута, с длинными, красиво уложенными волосами»^[85].

Но и образ той, кому было написано письмо-оправдание, возникает в особом «зыбком» свете. И о ней тоже будет сказано — и не сказано:

«Был ли у Софьи Александровны и Сергея Васильевича роман, утверждать не берусь, как, впрочем, не берусь утверждать и обратное. Как я уже говорила, на мой взгляд, отношения между ними были очень доверительные. По-моему, Сергей Васильевич больше всего доверял Софье Александровне. От многих я слышала, что Софья Александровна была непривлекательной, что совсем не так. У неё была чудная фигура, просто она терялась под строгостью одежды. И ещё, мне всегда казалось, что Софья Александровна сознательно жертвует своей жизнью, ради семьи сестры»^[86].

Марина, простая служанка. Знала французский и немецкий. Нигде не училась — и много читала. Помнила множество стихотворений. А главное — у неё был дивный грудной голос. Ирина Александровна увидит однажды Марину у маленькой печки в саду, а Сергея Васильевича — на подоконнике. Марина перебирала ягоды для варенья, пела что-то певучее, грустное. Сергей Васильевич зачарованно слушал.

В 1899-м Рахманинов подарил ей свою фотографию, надписав: «Дорогой Марише от очень её любящего С. Рахманинова»^[87]. В 1902-м — посвятил романс на стихи Арсения Голенищева-Кутузова. Последняя строфа:

Но было всё тихо в молчании ночи,
Лампада мерцала во мраке тревожном,
И скорбно смотрели Спасителя очи

На ту, что с молением пришла невозможным.

Под своим 21-м опусом он поставит дату: «Апрель 1902». За Ивановкой будет снова Москва.

*

Жизнь складывалась совсем «непросто». Главное препятствие браку с Наташей — их близкое родство. Для священника обвенчать двоюродных — рисковать своим положением, вплоть до ссылки в монастырь. Венчать их будет полковой священник, поскольку он подвластен военному ведомству, а не Синоду. Но и прошение государю на разрешение брака нужно было подать в момент обряда, а никак не до него. Ведь при отказе уже никакой священник не обвенчает.

В этот хлопотный день лило как из ведра. По народным поверьям — хорошая примета. Карета остановилась на окраине Москвы перед казармами^[88]. Запомнится не венчальное платье взволнованной невесты, не фрак подтянутого и серьёзного жениха, не поведение шаферов — Александра Зилоти и Анатолия Брандукова, но удивлённые лица солдат на нарах, мимо которых шло свадебное шествие.

С обрядом торопились. Прощение на высочайшее имя было подано во время венчания. Когда Сергея Васильевича и Наташу третий раз обводили вокруг аналоя, Александр Ильич повернулся к невесте и тихо пошутил:

— Ещё можешь одуматься. Ещё не поздно.

После церкви отправились к Зилоти, где гостей ждала закуска с шампанским. Сюда подоспело и сообщение, что император начертал на прошении: «Что Бог соединил, человек да не разлучает».

Жених с невестой не засиживались. Скоро переоделись и поспешили на вокзал. Их ждала Европа.

...Австрия — Италия — Швейцария — Германия. Когда-то он подписывал письма: «Странствующий музыкант». Тогда, бессемейный, без своего угла, он и вкладывал в эти слова всю свою бесприютность, чуть-чуть тронутую шутливым тоном.

Теперь он и вправду был странствующий. Но — вместе с женой. Уже имея и свой «угол» — родители Наташи подарили молодым флигель в Ивановке.

Впечатлений от поездки было много, и всё какие-то разрозненные.

Всего через два месяца, вспоминая начало свадебного путешествия, Рахманинов напишет Затаевичу, что в Вене болел и лежал целый месяц. Наталья Александровна, спустя годы, припомнила их прогулки по городу, театр и даже Сергея Васильевича после оперы, где «Тангейзером» дирижировал Бруно Вальтер. Рахманинов был в совершенном восторге и вспоминал дивный звук струнных после арии «Вечерняя звезда».

При переезде в Италию они зачарованы красотой гор и дорогой. В Венеции, прямо с вокзала, сели в гондолу, и в ней — при луне и пении итальянцев, что несло с других гондол, — добрались до Гранд-отеля на канале Гранде. Наташа осматривала город с восхищением, запечатлевая и Палаццо дожей, и голубей, которых они кормили на площади Святого Марка. Рахманинов интереса к древностям в себе не обнаружил. В письме Никите Семёновичу Морозову написал не без скепсиса:

«По-моему, если в продолжение целого месяца ежедневно что-нибудь осматривать, что бы то ни было, как бы интересно это ни было: город, собор, галерея, темницы в палаццо дожей (в которых, по правде сказать, ничего особенно интересного я не усмотрел), в конце концов всё начинает путаться, приедаться, надоедать, и, конечно, появится усталость (как она у тебя ещё до сих пор не появилась?), не та усталость, о которой ты упоминаешь и которая тебе позволяет ещё добрых две недели шататься по разным городам, а настоящая усталость, которая бы тебя загнала в какую-нибудь комнату и держала бы тебя там по крайней мере неделю, и чтобы тебе приятно было на стены голые смотреть, и чтоб всякое напоминание о какой-нибудь Мадонне, или каких-нибудь руинах выводило бы тебя из себя».

С Морозовым они встретились в Венеции. После разъехались, и снова Сергей Васильевич начал зазывать друга уже в Люцерн. Из всей поездки с восхищением вспоминал итальянские озера и Сен-Готардскую железную дорогу, которая шла через Швейцарские Альпы.

В Люцерне — чуть ли не месяц — Рахманиновы жили в пансионе. Лифт, две комнаты на самом верху, пианино, взятое на срок проживания. Он иногда бродил, вместе с Наташей или в одиночестве, по живописной, но единственной дороге в сосновом лесу. Остальное время старательно отделявал свои последние опусы — кантату и романсы. На последних, как признался Никите Семёновичу, сидел «сиднем», очень уж спешно были написаны.

В Байрейт, на Вагнеровский фестиваль, Рахманиновы приехали в июле, вместе с Морозовым. Здесь встретились с русскими артистами, Станиславским, четой Кусевичких. Услышали оперы «Летучий голландец»,

«Парсифаль» и всю тетraloгию «Кольцо нибелунга».

В Россию молодожёны вернулись уже из Берлина. И с конца лета до октября вместе с семейством Зилоти засели в Ивановке. Рахманинов хлопотал об исполнении на русском языке шумановской кантаты «Манфред» по Байрону. В замыслах — Вариации на тему Шопена, цикл прелюдий, Вторая симфония. Жизнь обрела соразмерность, уравновешенность. Волнения житейские вытеснились волнениями артистическими. В ноябре, из-за болезни пальца, — сколько раз это ещё предстоит пережить! — он вынужден отказаться от двух выступлений. В конце месяца узнал, что одно из венских благотворительных обществ, которому он дал согласие участвовать в концерте, пригласило дирижёром Сафонова. Самому Василию Ильичу он в своё время отказал в выступлении. Понимал, что устроители вовсе не обязаны знать о его отношениях с дирижёром, так что не дать согласие было бы нелепо. Но удручённый всей этой историей композитор о своих тревогах написал Танееву. И рассудительный Сергей Иванович специально поехал к бывшему своему ученику, чтобы его успокоить.

В декабре Сергей Васильевич был приглашён на должность инспектора Екатерининского и Елизаветинского институтов, учебных заведений для женщин. В том же месяце выступил в Вене со своим Вторым концертом, где оркестр вёл Сафонов. Завершил этот год шумановский «Манфред», о постановке которого он мечтал ещё в театре Мамонтова. В роли главных декламаторов выступили Фёдор Шаляпин и Вера Комиссаржевская. Её артистический дар оставил в душе композитора неизгладимое впечатление.

*

В феврале 1903 года Рахманинов закончил Вариации на тему Шопена, выбрав для своих вдохновений известную, мрачноватую до-минорную прелюдию^[89] знаменитого музыканта.

Это была первая попытка довести довольно простую и отчётливую тему европейского композитора до собственных музыкальных откровений. Произведением он был не вполне доволен. Полагал, что часть вариаций при исполнении пианист может и опустить. Но этот опыт ещё отзовется в будущем. Спустя многие годы он напишет Вариации на тему Корелли. Вершиной таких сочинений станет «Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано и оркестра.

В том же 1903-м он написал и десять прелюдий (ор. 23). В истории мировой музыки эти пьесы ждала замечательная будущность. Однажды Борис Асафьев исполнит их в тесном кругу, в Пенатах у Ильи Репина. Кроме художника там были Владимир Стасов и Максим Горький. И все трое, помимо очевидного, огромного таланта Рахманинова, отметят не только его «русскость», но и необычайное чувство пейзажа, как бы «подслушанного» необыкновенно чуткой душой^[90]. Этот день запомнится Асафьеву до деталей. И даже реплики будут стоять в памяти.

«Как хорошо он слышит тишину!» — это непосредственное ощущение Горького. Репин припомнит Глинку, Чайковского, Мусоргского и заметит у молодого композитора новые черты в его русском мелодизме: «Что-то не от итальянской кантилены, а от русских импрессий, но и без французов». Стасов обронит фразу, которая тоже коснулась самой сущности этой музыки: «Не правда ли, Рахманинов очень свежий, светлый и плавный талант, с новомосковским особым отпечатком, и звонит с новой колокольни, и колокола у него новые».

Эта рахманиновская «колокольность» отчётливо звучала в прелюдии Си-бемоль мажор. Стасов не удержался от восклицания об этих звонах: «Что-то коренное в них и очень радостное». Когда дело дошло до прелюдии № 4, Репин зорким глазом художника различил своё: «Озеро в весеннем разливе, русское половодье». Асафьев, вспоминая этот воображаемый пейзаж, увидел и «образ могучей, плавно и глубоко ритмично, медленно реющей над водной спокойной стихией властной птицы».

Отражение природы в этой музыке ощутимо до иллюзии. Но каждый с неизбежностью видит своё.

В Первой прелюдии цикла, фа-диез минор, можно услышать и чувство одиночества, сначала затаённое, потом с горькими восклицаниями, и речитативное начало в мелодической линии. «Накрапывающий» фон может намекнуть на образ дождя, с каплями, которые срываются с листьев. Но даже если не видеть именно этот образ, «пейзажность» прелюдии очень ощутима, как почти во всех произведениях цикла. Вторая, Си-бемоль мажор, совсем не случайно вызывает ассоциации бурного весеннего половодья. И потому, что в произведении явное фактурное сходство с романсом «Весенние воды» на стихи Тютчева, и потому, что в музыке оживает непосредственное ощущение бурления и яркого света. Но и фанфарность, и колокольная «звонкость» здесь тоже слышны. И Стасов с его особо настроенным слухом это уловил.

Третья прелюдия ре-минор, анданте в «менуэтном» характере, рождает образ сумрачный. Сквозь контуры танца проступает что-то стародавнее и

одновременно живое. Как при взгляде на древние портреты чувствуешь и «былые времена», и необъяснимое их переживание. Безрассветный колорит сочинения в середине обретает драматические черты — так память может воссоздать живой трепет предания. В конце музыка «обесплочивается», словно образы из других веков истончаются до призрачных контуров.

Последовательность пьес может напомнить ряд картин, где одно настроение сменяется другим, чаще всего — контрастным: «накрапывающий» минор (№ 1) — бурный мажор (№ 2) — «сумрачный», «затаённый» минор, с которым соседствует чувство закрытого пространства, как в коридоре или подzemелье (№ 3). Именно после «хмурого» менуэта появится пьеса (№ 4, Ре-мажор), где собеседники Асафьева увидели весенний разлив озёр, а сам он птицу над этими просторами и взмахи крыльев. «Баркарольные» триоли действительно создают впечатление широты, водного колыхания и просветлённого воздуха.

Следующая прелюдия (№ 5) — одно из самых известных сочинений Рахманинова. И обилие толкований с неизбежностью сопутствует её популярности: «крадущиеся шаги», ироничная «мефистофельская улыбка», «мужественная энергия», воинственная и волевая музыка, «суровый героический натиск», смесь порыва с тревогой...^[91] Каждое толкование требует своего исполнителя. Хотя несомненно, марш здесь сочетается со скачками, и всё выплёскивается вдруг в «фанфарные звуки», явно противопоставленные началу. Сами звуки этих фанфар звучат всё ярче, доходя до восторга.

Средняя часть прелюдии — задумчиво-просветлённая лирика с раскатом фоновых фигураций. Она также родственна «пейзажным» прелюдиям цикла, как «маршевая» часть, которая уже несколько в ином одеянии заканчивает произведение, в глубине своей родственна сумрачному «менуэту» в прелюдии № 3.

Его собственное исполнение вспоминали и через десятилетия: «Многие свои произведения Рахманинов играл совсем не так, как их трактуют другие пианисты. Так, известная Прелюдия g-moll, звучащая обычно как радостно ликующий марш, приобретала в его исполнении совсем иной характер — зловеще надвигающейся угрозы»^[92].

Нечто подобное скажет и другой свидетель: «Начинал он тихо, угрожающе тихо... Потом crescendo нарастало с такой чудовищной силой, что казалось — лавина грозных звуков обрушивалась на вас с мощью и гневом... Как прорвавшаяся плотина»^[93].

Но сам композитор никогда не навязывал собственного восприятия исполнителям. И знаменитая прелюдия сама породила самые разнообразные прочтения и толкования.

За минором вновь последует мажор. В цикле они чередуются. Чётные (№ 6, № 8, № 10) будут мажорные. Нечётные (№ 7, № 9) — минорные. И темпы пойдут: «умеренно» — «скоро» — «очень живо» — «быстро» — «широко», то есть от медленного к быстрым и опять к медленному.

Колорит Шестой, Ми-бемоль мажор, напомнит Четвёртую. Эта прелюдия была любима актрисой Комиссаржевской. Здесь она слышала чистое пение, поясняя: «...сама юность, сама весна»^[94].

Тревожная Седьмая прелюдия, до минор, — образ не то хлёсткого дождя и взъерошенных листьев, не то морского ветра и пенных брызг. Но чувство простора, охваченного смятением, передано совершенно отчётливо. Восьмая, Ля-бемоль мажор, напротив, полна того счастливого умиротворения, какое наступает после «выплеска» стихии. Девятая, ми-бемоль минор, — опять «беспокойная», словно здесь схвачены минуты предвестия чего-то более грозного. В последней, десятой, Соль-бемоль мажор, с непрерывным мелодическим развитием, с осязаемым песенно-речитативным началом, весь цикл явно клонится ко всеобщему умиротворению.

*

14 мая 1903 года у четы Рахманиновых появится дочь. Один только взгляд на крохотное существо приводил отца в трепет. В его жизнь вошла и всепоглощающая любовь к своему ребёнку, и неизбывная тревога. Маленькая Ирина часто болела, нездоровилось и жене, да и сам Сергей Васильевич этим летом то и дело будет преодолевать недуги. И письма полнятся частым беспокойством:

«Девочка за все 5 ½ недель жизни, вместо того чтобы прибавиться в весе, убавила ½ фунта, так что сейчас весит меньше, чем при рождении».

«Бедная моя Наташа совсем расклеилась... Она так ослабла, что еле ходит».

«С 29 мая до сих пор у меня что-то вроде неврастения, вернее всего ревматизм. Последние дни перешло на руки. Конечно, это пустяки, и я упоминаю о себе только для полноты картины. Заниматься я могу мало и неохотно».

«Мою семью составляют теперь трое, и как-то так выходит, что не

успеет один из трёх поправиться, как заболевает по очереди другой, и т. д. Теперь у моей девочки началась золотуха, и она, бедная, опять забеспокоилась».

Итог этому «отдыху» неутешительный:

«Давно у меня не было такого скверного лета, как в этом году, и если я захочу его описывать, то мне придётся говорить только о болезнях».

Забота о семье всё более заставляет искать не частных уроков, но концертных выступлений. Как пианист он появляется на публике довольно часто. И всё больше привлекает внимание как дирижёр.

С осени 1903-го Зилоти организует цикл концертов в Петербурге. И до нового года Рахманинов у него выступит дважды: 15 ноября как пианист (исполнит Второй концерт и три прелюдии), 13 декабря — как дирижёр. Той же осенью Керзины в абонемент своего Кружка любителей русской музыки решили включить не только камерные, но и симфонические концерты, очень рассчитывая на искусство Рахманинова. Уже в феврале подписка на эти абонементные концерты принесла небывалые результаты: билеты разошлись в три дня. Сам он в это время занят сочинением опер.

«Маленькие трагедии» — не единственное определение своеобразного жанра, который открыл Пушкин осенью 1830 года. «Драматические опыты», «Опыты драматических изучений» — подбирались и такие определения.

Когда дороги из Болдина в Москву были перекрыты военными кордонами, дабы не дать эпидемии холеры расползаться, когда сам Пушкин готовился к важной перемене, к женитьбе, он написал — чуть более чем за два месяца — столько хрестоматийных произведений и при таком их жанровом разнообразии, что этот творческий выплеск войдёт в историю литературы. Болдинской осенью завершён «Онегин», написаны «Повести Белкина», множество лирических стихотворений, от знаменитых «Бесов» («Мчатся тучи, вьются тучи...») — до облюбованной музыкантами «Пью за здравие Мэри...».

На «маленьких трагедиях» лежит отблеск «духовного восторга», который пережил поэт в болдинские дни. Да и сами «драматические опыты» откликались друг другу, даже в названиях, где всегда соединялось несоединимое: «скупой» — и «рыцарь», «Моцарт» — и «Сальери», «каменный» — и «гость», «пир» — и «чума». А сама краткость этих произведений лишь усиливала их напряжение.

Композиторы давно обратили внимание на эти небольшие драмы, тем более что они давали возможность обойтись и без либреттиста.

Даргомыжский, Римский-Корсаков, Кюи... «Каменный гость», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы»... Только к «Скупому рыцарю» не прикасалась рука композитора. Рахманинов выбрал именно этот сюжет.

Главный герой — старый Барон. Появляется только в сцене второй. Тот, кто с рождения впитывал рыцарский кодекс чести, превратился в скрягу, накопителя. И это не банальная жажда обогащения, не просто мания, но — мироощущение. Некогда рыцарство было силой, на которой держался европейский мир. Теперь власть перешла к золоту. За каждой монетой, канувшей в сундук барона, — кровь, пот и слёзы. Каждая могла бы рассказать историю разорения, кражи, убийства. И, собранное вместе, это золото обретает мистическую силу:

...Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползёт окровавленное злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли.
Мне всё послушно, я же — ничему;
Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья...

Богатство — не для удовлетворения прихотей, но для чувства собственного превосходства. Жить скаредом — и сознавать всю мощь сундуков, набитых драгоценностями... Из одной фразы Пушкина («...с меня довольно сего сознанья...») герой Достоевского из романа «Подросток» потом выстроит, как тягостную мечту, идею всей будущей жизни. Быть тайным богачом — и упиваться самим сознанием власти. И даже получать наслаждение от обид и помыканий, терпеть — и знать, что мог бы сделать с обидчиком при одном только желании.

В золоте есть сила явная, но есть и тайная. Сокровище, сокрытое богатство... Оно — столь же могучая стихия, как и воля к жизни. Это и власть («мне всё послушно»), и внутренняя уверенность в себе («я спокоен; я знаю мощь мою...»). Запертые сундуки таят не просто «презренный металл», но скопище демонических сил.

И всё же сам «скупой рыцарь» — не единственный герой Пушкина. У поэта, хоть и пунктиром, была начертана и другая судьба. Альбер — рыцарь не только во время турниров. Он отвергает саму идею

отцеубийства. Он способен на великодушие и бескорыстие.

Рахманинов явно увлечён основным героем. Из пушкинской драмы вычеркнуты не только отдельные строки, но и целый отрывок:

«Альбер
Я спрашивал вина.
Иван
У нас вина —
Ни капли нет.
Альбер
А то, что мне прислал
В подарок из Испании Ремон?
Иван
Вечор я снёс последнюю бутылку
Больному кузнецу.
Альбер
Да, помню, знаю...
Так дай воды. Проклятое житьё!»

Из либретто ушло благородство Альбера. Всё сосредоточилось на власти золота.

Сколько раз замечали, что смысловой и эмоциональный «центр» этой «маленькой трагедии» Пушкина — подвал Барона и его монолог. Отсюда лучи его накопительской страсти идут во все стороны, тянутся и к первой сцене, и к третьей. Рахманинов, умалив «рыцарство» Альбера, его способность быть бескорыстным («снёс последнюю бутылку больному кузнецу»), ещё более усилил это впечатление. «Бесшабашная удаль» темы Альбера бросается в глаза, её музыкальный рисунок сразу заставляет вспомнить о «ритме скачки»^[95]. Ощутима и вкрадчивость, «елейность», изворотливость темы ростовщика.

«Тень Барона» лежит и на этой части. И в репликах Альбера («...рано ль, поздно ль всему наследую»), и в замечаниях Соломона («Да, на бароновых похоронах прольётся больше денег, нежели слёз. Пошли вам Бог скорей наследство»).

Но тень скупого слышна и в музыке. Его темы сопутствуют репликам героев. Более того, отдельные «хроматизмы» из темы Альбера напоминают характерные мотивы, из которых сплетается образ его отца.

Первая и третья картины становятся только сюжетной рамкой. В

центре — картина вторая, старый Барон в своём подземелье, у своих сундуков. Опера строится на речитативе и ариозо. Но симфоническая партия вносит в неё особый драматизм.

*

«Тема подвалов», «тема золота», «тема слёз», «тема возмездия»... Партитура «Скупого рыцаря» просматривалась исследователями тщательно и не один раз. Правда, то, что в одном прочтении становилось «темой подвалов», в другом называлось «темой золота»^[96]. Но эта разногласия не случайна. Рахманинов не стремился объяснить своё произведение, и условность тематических наименований неизбежна. Образ золота рисует и «тема подвалов» — золота, «стиснутого» стенками сундуков, золота «взаперти». Огромную роль играют не только темы, но и мотивы, тот строительный материал, из которого возведено здание этой оперы.

Несомненно, что хроматизмы здесь (которые нисходят и которые восходят) играют очень важную роль в изображении «скупого рыцаря».

Один мотив (хроматический спуск с «ударом» на последний звук, его назвали и «темой скупости») появится (с «траурным „отливом“») и в конце второй картины, и после, в минуту смерти Барона. Другой — восходящий (часто проходит в несколько «ярусов») — тесно связан с «темой золота».

Из сцепления мотивов, как из звуковых «атомов», рождается и большинство тем. Хроматизмы спускаются, потом — восходят... — образ подвалов, образ «сдавленного» сокровища. Хроматизмы «взбегают», но ступеньки таких «взлётов» ведут вниз... — образ «золотого струения». Эта тема явственно возникает со словами: «...Я спокоен, я знаю мощь мою». Хроматизмы «взбегают», замирают, снова «взбегают», — как большая волна иногда раскатывается по берегу несколькими выплесками... — «Струение золота» вырывается на свободу. Оно проявит себя после слов: «Я царствую...»

Лишь одна тема своей диатоникой^[97] противостоит «хроматизмам» — «тема слёз». Её прообраз появился у Рахманинова ещё в первой сюите для двух фортепиано, в части, названной «Слёзы». Как преобразование этого звукового образа звучит и «тема возмездия». Она «даст знать о себе», когда Барон произнесёт:

Да! если бы все слёзы, кровь и пот,
Пролитые за всё, что здесь хранится,

Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
В моих подвалах верных.

Можно увидеть: подвал, сундуки, Барон среди своих богатств... Но музыка за явленными образами рисует мир незримый: спрятанное золото, ту скрытую силу, что правит миром. Все страсти людские словно втягиваются золотом. И оно «набухает» горем, алчностью, подлостью, смертью. И всё преобразует в свою власть.

Монолог «скупого рыцаря»... В своей чудовищной «окрылённости» Барон возносится до мучительного вдохновения и — всё более возбуждаясь — доходит до исступления и восторга:

...есть люди,
В убийстве находящие приятность.
Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.

Сумрачная мощь богатства словно пробуждается от этих слов и зловещих мечтаний.

Если всю драматургию картины свести к обобщённому образу, то появится сумрак подвалов, спёртый воздух, потом герой и его монолог, обретающий всё большую страсть, затем — раскрытые сундуки при свечах. Этот свет рождает отблеск золотых груд, стиснутых стенками своих хранилищ. И золото словно бы начинает испускать лучи. Злая энергия исходит из него, пронизывает всё вокруг. Она господствует не только в хмуром подземелье, но и во всём мире. Власть золота непобедима, свечи разгораются до ослепительного сияния.

Симфоническое начало так подчинило себе музыкальную «маленькую трагедию», что в кульминации немой сцены с раскрытыми сокровищами, темы подвалов, золота и его «струения», слёз, возмездия сплетаются, набирают силу, будто пламя свечей разрастается в зарево мирового пожара. «Я царствую!» — И вопль Барона оркестр заливают мажорным потоком золота. Нет, не «скупой рыцарь» владеет богатством. Оно владеет им.

Наступает спад. При мысли о своей тленности, Барон стенает над

сундуками. Он прошёл не только через злодейство, собирая по крохам своё сокровище, своё злое божество. Он знал и муки совести («когтистый зверь, скребущий сердце»). И он предчувствует, что придёт и отмщение.

Последняя сцена — стычка отца и сына в замке герцога — лишь разрешение главного противоречия, которое во всю мощь было явлено во второй картине. Власть золота — и бессилие человека. Старый Барон породил ту силу, которая теперь губит его. Он запер в сундуках чудовище. Тому тесно в сдавленном пространстве. Последний крик и последний вдох Барона — «Ключи! Ключи...» Демон, убив своего создателя, вырвался из его власти.

*

Весна 1904-го — новое приглашение на должность дирижёра. Сколько раз Теляковский, глава дирекции Императорских театров, посылал своих эмиссаров уговаривать! Приходили домой, встречали в концертах... Пост в Большом! — они расписывали его в самых превосходных степенях. Сергей Васильевич и сам понимал: согласишься — и денежные заботы отступят. Но ведь и для сочинительства времени не останется... Всё-таки он не откажется: ради семьи.

Наступает беспокойное время. Столетие со дня рождения Глинки хотят отметить постановкой. Уже намечен спектакль с оперой «Жизнь за царя», и до начала сезона нужно проштудировать партитуру. Композитор торопится воплотить и свой замысел — оперу «Франческа да Римини».

Лето. Ивановка. Работу прерывает болезнь дочери. Следом приходит тяжёлая весть: скончался Чехов. Будто часть жизни разом ушла в прошлое. До этого мрачного известия в письма Н. С. Морозову нет-нет да и просочится: «...об театре продолжаю упорно не думать, что начинает вызывать у меня в душе маленький страх». После — смятение: «К театру, из-за того что хочу покончить раньше с „Франческой“, до сих пор не готовился, и это меня начинает не только беспокоить, но мучить. А между тем если начать сейчас зубрить оперы, то тогда ни за что не кончить „Франчески“...»

Сочинительство опять «замирало». Ещё в сентябре он просит Модеста Ильича кое-что добавить в либретто, хотя в августе серьёзно погрузился в «Жизнь за царя». Пока Рахманинов-композитор и Рахманинов-дирижёр ещё как-то уживались вместе. На этой зыбкой границе он и торопится поставить в произведении точку.

На рубеже веков русская культура тянулась к Данте. Для русских символистов он — духовидец в высшем его проявлении, одна из тех фигур, на которых стоит мир. Тень великого итальянца коснулась и музыки. В этот самый год Скрябин сидит в Швейцарии, заканчивает большое симфоническое произведение. В нём — явная оглядка на главное сочинение Данте Алигьери. В «Божественной комедии» первая песнь — подобна вступлению, а далее идут части: «Ад», «Чистилище», «Рай». В «Божественной поэме» консерваторского товарища Сергея Васильевича тоже вступление и три части. И столь же грандиозный размах — и по времени звучания, и по составу оркестра.

Перед мысленным взором Рахманинова — лишь один эпизод. Данте, ведомый Вергилием, спустился во второй круг ада. Здесь маются те, кого погубила жажда наслаждений. Две тени — Франческа и Паоло — вызвали острый отклик в душе поэта. Ему известна история их трагической любви. Одно лишь не даёт покоя:

...Франческа, жалобе твоей
Я со слезами внемлю, сострадая.

Но расскажи: меж вздохов нежных дней,
Что было вам любовною наукой,
Раскрывшей слуху тайный зов страстей?^[98]

Ответ приводит его в содрогание: влюблённые читали рыцарский роман, историю Ланцелота и Джиневры, жены короля Артура. Поцелуй в книге отразился в их поцелуе. Данте, услышав об этом, теряет сознание.

Современники поэта знали историю любви, потому о ней он не произнёс ни слова. Подробности поведал Джованни Боккаччо^[99].

Красавица Франческа, дочь Гвидо да Полента, правителя Равенны, не знала, что её ждёт брак с хромым, безобразным Джанчотто. В день свадьбы прибыл его брат, благолепный Паоло. Ей, указав на него, шепнули: «Вот твой будущий муж». Правду бедная девушка узнала слишком поздно, сохранив в своей душе любовь к Паоло. В поэме Данте о гибели влюблённых от руки честолюбивого ревнивца Джанчотто сказано лишь намёком: «Никто из нас недочитал листа».

Либретто Модеста Ильича Чайковского годилось для большого

сочинения: пролог и четыре картины. Целая сцена изображала историю предсвадебного обмана^[100].

Рахманинов явно тяготел к своего рода «маленьким трагедиям» в опере. Он просит сократить текст, но дописать что-нибудь для любовной сцены, которая слишком коротка. Опера становится одноактной: пролог, две картины, эпилог. Стихи Модеста Ильича — не высокого качества. Любовная сцена не даётся совсем. В августе, намучившись с либретто, Рахманинов пишет Никите Морозову с досадой: «Последняя картина оказалась куцой. Хотя Чайковский и прибавил мне слов (очень пошлых, кстати), но их оказалось недостаточно. Вероятно, он надеялся, что я буду повторять слова, тогда бы, может быть, и хватило. Теперь же у меня есть подход к любовн. дуэту; есть заключение любовн. дуэта, но сам дуэт отсутствует».

Непропорциональность действий композитора мучила. И всё же клавиры оперы он написал.

*

Симфоническое начало главенствует и в этой опере. Мрачный колорит оркестрового вступления точно соответствует дантовской надписи на воротах ада: «Оставьте всякую надежду все, входящие»^[101]. Здесь слышатся и стенания, и кружения, и слёзные всплески. Звучность оркестра нарастает, спадает, снова нарастает...

Когда занавес поднимался, зритель видел первый круг ада. Музыка усиливала ощущение пространства, чуждого всему земному: сумрак, красные отблески от стремительного движения туч, скалистые уступы, что ведут вниз, в темноту, в бездну. И сонмы безнадежных вздохов.

Вот появился Дант^[102], его ведёт Тень Вергилия. У скалистого пути в провал они остановились в смятении и страхе. Первые слова срываются с уст Вергилия: «Теперь вступаем мы в слепую бездну...» Несколько реплик — и оба спускаются в пропасть, их силуэты обволакивает туман.

Рахманинов продумал и сочинил необычное музыкальное действо, своего рода «драматическую симфонию». Важно это кружение звуков, эти хроматизмы, хор, который поёт закрытым ртом. Когда мрак рассеивается, Дант и Вергилий — в скалистом месте, где виден горизонт, озарённый алым светом. Слышен отдалённый грохот бури. Приближается вихрь страждущих. Здесь хор поёт открытым ртом звук «а-а-а...».

Дант и Вергилий застывают над пропастью. Старший пытается объяснить, что происходит тут, во втором круге ада. Носится вечный и неустанный вихрь. Этот «чёрный воздух» истязает тех, чей разум заглушил голос любовной страсти. Здесь Дант и встречает тени Паоло и Франчески. Здесь он и слышит их голоса:

Нет более великой скорби в мире,
Как вспоминать о времени счастливом
В несчастье...

Двухчастный пролог — вместе со вступлением это чуть ли не треть всего сочинения — подводит к истории горькой любви.

Первую картину составили три сцены. Сначала кардинал благословляет Ланчотто (мужу Франчески в либретто Модест Ильич слегка изменил имя) на подвиги во имя церкви. Потом этот хромой воин предаётся размышлениям, вспоминает, как обманным путём Франческа стала его женой. Наконец, по его зову приходит и она. Ланчотто мучается и своим обманом, и ревностью, и холодностью жены. Она же хранит ему верность, но он сомневается и в этом. Свои подозрения не высказывает. Перед походом оставляет её заботам брата Паоло. Сам же собирается вернуться внезапно и тайно.

Вторая картина — лишь одна сцена. Паоло и Франческа читают о Ланцелоте. Паоло пытается говорить о своей любви, Франческа его увещевает: земные страдания не так уж долговечны, с любимым они смогут соединиться в мире ином. Но своей страсти, которую ещё более разжёл рыцарский роман, они сопротивляться не в силах. На их объятия падает тень ревнивого Ланчотто с кинжалом в руках. На отчаянный крик влюблённых отзываются стоны и вопли страждущих в аду.

Эпилог завершает печальную историю. Дант и Вергилий стоят на скале. В вихре проносятся, завывая, призраки. В минуту временного затишья доносятся голоса Франчески и Паоло: «О, в тот день мы больше не читали!»

Потрясённый Дант «падает навзничь, как падает мёртвое тело». Хор повторяет фразу влюблённых из Пролога:

Нет более великой скорби,
Как вспоминать о времени счастливом
В несчастье...

В опере находили много сходства со «Скупым рыцарем», замечали «тень» мотива «Dies irae», различали близость мрачных эпизодов из кантаты «Весна» — музыкальному образу Ланчотто, а образы «белой берёзоньки с зелёною косой» и «тростинки малой» — музыкальному образу Франчески. Но в «дантовской» опере явлены и отблески будущих созданий, симфонических и хоровых: «Острова мёртвых», «Колоколов», «Рапсодии на тему Паганини» и даже самого последнего — «Симфонических танцев».

Рахманинова нетрудно упрекнуть в «кантатности» его опер. Во «Франческе», как и в «Скупом рыцаре», очень важен оркестр. Но как иначе вместить целую трагедию в столь короткое действие? Через лейтмотивы и усиление симфонического начала композитору в малом объёме удалось сказать многое.

5. Театр, война и революция

...Сентябрь 1904-го. В дневнике главы дирекции Императорских театров, Владимира Аркадьевича Теляковского, появляется запись про «важное и интересное приобретение». В воспоминаниях он заметит, что сразу увидел: надолго этот музыкант в театре не останется. Необычайно талантлив, интересен, оригинален. Ради каждой постановки готов жертвовать и временем, и своими нервами. Но слишком требователен.

ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ,

ВО ВТОРНИКЪ, 12-го ОКТЯБРЯ,

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ.

съ участіемъ заслуженной артистки
ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

Г-жи Дейша-Сіоницкой

и г. ШАЛЯПИНА,

представляю будить

въ 44-й разъ по особому заказу

РУСАЛКА.

Опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ. Музыка соч. А. С. Даргомыжскаго. Сюжетъ заимствованъ изъ поэмъ А. С. Пушкина, съ соображеніемъ многихъ его стиховъ.

(205-е ПРЕДСТАВЛЕНІЕ).

ИСПОЛНИТЬ СОЛО: На виолончели—г. Эрликъ.
На кларнетѣ—г. Розановъ.
На гобой—г. Тоскаторе.

Танцы поставлены г. Хлюстинимъ.

Исполнять партіи:

Наташи — г-жа Дейша-Сіоницкая,
Княгиня — г-жа Збруева, Ольги — г-жа
Турчанинова. Князя — г. Севастьяновъ,
Мельника — г. Шаляпинъ и
Свата — г. Стрижевскій.

Капельмейстеръ г. Рахманиновъ.

Начало въ 8 ч., окончаніе около 11 $\frac{1}{2}$ ч.

ЦѢНЫ БИЛЕТЪ ВОЗВЫШЕННЫЯ.

Билеты можно получить, съ 10-ти час. утра до 4-хъ час. послѣдняя, въ качествѣ предварительной продажи Большаго театра.

Афиша представления оперы А. С. Даргомыжского «Русалка»

Москва предвкушала появление нового имени, ждала сюрпризов. И они явиться не замедлили. 3 сентября на представлении «Русалки» Даргомыжского любопытный зритель не мог сразу найти глазами капельмейстера. Александр Гольденвейзер вспоминал: «До тех пор в наших оперных театрах дирижёр сидел перед самой суфлёрской будкой; он был хорошо виден певцам, но оркестр помещался сзади него. Между тем в больших оперных театрах Европы и Америки дирижёр давно уже помещался так, чтобы оркестр был перед ним. Рахманинов, придя в Большой театр, сразу же так и сделал. Это вызвало резкие нападки певцов,

которые объявили, что они не видят палки и не могут так петь».

Других дирижёров убедить не удалось. Деликатный Сергей Васильевич не настаивал. Пульт переносили только для него. Приходилось передвигать и пюпитры оркестрантов. Рабочие сцены пошучивали: новый дирижёр чудит.

Репетиций на «Русалку» отвели только две. Но и при столь малом времени для общения с оркестром Рахманинову удалось сделать нечто необыкновенное.

Лучше всех «воздух перемен» схватил Николай Кашкин. Он понимал: дирижёру придётся входить в разученную и давно поставленную оперу, а её исполнение обросло рутинной. Невозможно победить то, что вошло в привычку: «...Известная манера в её исполнениях установилась прочно»^[103]. Коснуться новый капельмейстер мог только деталей. И здесь дело не ограничилось переносом пульта.

Уже увертюра произвела впечатление: звучание инструментов, владение оркестром — везде чувствовалась твёрдая и в то же время чуткая рука дирижёра. И пение он преобразил: «Когда началась самая опера, то с первым выходом Мельника (г. Петрова) в оркестре почувствовалось то, о чём мы много лет говорили, а именно: оркестр сопровождал певца, поддерживал его, выгодно оттенял голос, но не заглушал, не давил своею тяжестью. Для нашей сцены это — большая и притом многообещающая новость, ибо оркестр не только не гремел излишне, но в нём чувствовалась и осмысленность оттенков. Эта детальная осмысленность оркестрового сопровождения особенно сказалась в речитативных эпизодах, когда один сильнее выдвинутый аккорд давал иногда совсем новый характер музыкальному содержанию той или другой фразы».

Удивил новый капельмейстер и быстрым темпом цыганского танца. К этому оказались не готовы танцующие, но музыка явно выиграла. И ещё один штрих: «Открытием г. Рахманинова можно считать исполнение вступительного хора русалок, получившего совсем новый и притом очень интересный колорит. Хор весь был исполнен почти *pianissimo*, что придало ему не только характер фантастичности, но и большую звуковую прелесть».

Второе выступление состоялось через неделю, теперь шёл «Евгений Онегин». И опять лишь две репетиции. И опять говорят о дирижёре: «... В оркестре нет безразлично грубой звучности и в оттенках явилась осмысленность и последовательность»^[104]. Капельмейстер изумил сочетанием простоты, тонкости и

чёткости звучания. Сумел подчеркнуть лирическое начало в опере Чайковского, оттенил глубинную драматургию. Оркестр отзывался на душевные движения героев даже в инструментальных номерах. Так «звучала» истерзанная душа Ленского в мазурке, во время бала у Лариных, так гибели героя отвечали оркестровые аккорды в сцене дуэли, так письмо Татьяны Онегину превратилось в музыкальную поэму^[105].

Дирижёра вызывали после второго акта. В критике мелькнуло замечание и о Большом: «В тёмном, затхлом углу заиграл яркий луч...»^[106]

Когда Рахманинов успевал вчитаться в столь непростые партитуры — вопрос, повисающий в воздухе. Через неделю после «Онегина» пошёл «Князь Игорь». 15 сентября в «Московских ведомостях» появится заметка:

«Большой театр. Новый дирижёр Императорской оперы г. Рахманинов, помимо общих репетиций с оркестром, устраивает отдельные уроки для солистов с фортепиано. Отличный пианист, г. Рахманинов успевает на этих уроках настолько хорошо пройти партии с артистами, что на общих репетициях может сосредоточить своё внимание исключительно на оркестре и хоре. Кроме того, отдельные занятия с артистами дают возможность дирижёру значительно сократить число общих репетиций».

Что стояло за этим — расскажет одна из лучших певиц Большого, Надежда Васильевна Салина:

«Боже мой, какую панику он навёл, явившись на первую репетицию оперы „Князь Игорь“! Для начала он вызвал одних мужчин, а на другой день мы, женщины, должны были продемонстрировать свою квалификацию. За кулисами зашумели: „Рахманинов всех ругает“, „Рахманинов на всех сердится“, „Рахманинов сказал, что никто петь не умеет“, „Рахманинов посоветовал многим снова поступить в консерваторию“. Одним словом, имя Рахманинова потревоженный муравейник склонял на все лады».

Он казался холодным, надменным, даже безразличным. Если скажет слово-другое, то сухо, почти без эмоций. Певцы явно испытывали

неловкость. Надежда Васильевна и спустя многие годы вспомнит ту репетицию в фойе, когда она вдруг почувствовала себя ученицей:

«Сухо поздоровавшись и назвав меня г-жой Сапиной, он сел за рояль и открыл клавиры на ариозо Ярославны в тереме. Перелистывая ноты, он кратко и повелительно бросал мне фразы: „Я хочу, чтобы здесь вы сделали piano“, „Чтобы это место звучало колыбельной песнью“, „Тут надо ускорить“ и т. д. Я, давно отвыкшая от положения ученицы, внутренне поёжилась и, наконец, не очень любезным тоном предложила ему сначала послушать, как я пою ариозо, а потом попутно давать мне указания или вносить изменения в мою трактовку. Он холодно на меня взглянул, закрыл клавиры и начал репетицию с пролога. Мужчины сумрачно сгруппировались вокруг рояля. Рахманинов положил руки на клавиши, и под его пальцами рояль запел и разлился потоками чудной музыки Бородина. Ах, какой это был бесподобный пианист! Хотелось не петь, а слушать его долго-долго. Я следила за ним, за его лицом. Оно оставалось непроницаемым, и только ноздри дышали жизнью, то раздуваясь, то спадая, выдавая какие-то внутренние переживания».

Он прерывал певцов, листал ноты, давал указания. Но лишь только его длинные пальцы касались клавиш, рояль пел. То, что этот дирижёр имеет полное право быть столь строгим, сомневаться не приходилось.

С ним работалось непросто. Ко всему — он ещё и не показывал, какое впечатление произвёл тот или иной вокалист. Салиной замечаний не делал, но ей уже мерещилось, что его задел её независимый нрав. Лишь через несколько дней узнала, что где-то Сергей Васильевич тепло отозвался о её пении. И на первой же оркестровой репетиции, как только отзвучало её ариозо, бросил через оркестр: «Очень хорошо, благодарю вас».

Этот суровый, будто бы даже надменный вид станет со временем частью его облика и за дирижёрским пультом, и за роялем, на сцене. Неприступность позволила сразу отстранить от себя тот мир, что находился за кулисами, с его интригами, дрызгами, скандалами. Из всех певцов Большого театра к нему вхож был только Шаляпин. С этим «дуроломом» — как иногда, с лаской, называл приятеля Рахманинов — он мог выступить и в домашнем кругу.

Об одном таком мини-концерте вспомнил Александр Гольденвейзер. Его с Шаляпиным Рахманинов пригласил к себе, желая показать

написанные оперы. И вот — рояль, за ним — Сергей Васильевич. Фёдор Иванович с нотами — и Скупого, и Малатесту он пел с листа. Гольденвейзер слушает. Нет, не просто слушает, он потрясён.

В «Князе Игоре» Шаляпин пел партию Владимира Галицкого. Но привыкший к успеху артист не смог затушевать и очевидные заслуги капельмейстера.

Критику Рахманинов уже приучил к своим новшествам. О нём пишут с привычным пиететом: в опере Бородина поразил тем, что симфонические номера — увертюра, половецкие песни и пляски, где оркестра тоже много, — звучали с той тонкостью, какую можно обычно встретить лишь в симфонических концертах. К тому же... «Многие темпы изменены к лучшему, а, кроме того, везде мягкая сдержанность оркестрового аккомпанеента позволяет звучать свободнее голосам солистов, много при этом выигрывающих». И даже та певица, которую отмечал на репетиции Рахманинов, здесь превзошла самоё себя: «Мы, например, всегда считали г-жу Салину лучшею из московских исполнительниц партии Ярославны, но никогда раньше ей не удавалось спеть в своей арии во второй картине первого акта так хорошо, как в этот раз, и в этом случае значительная доля заслуги принадлежит капельмейстеру»^[107].

Он не знал отдыха: дебют в «Русалке», через неделю, 10-го, — «Онегин», 15-го — «Русалка», 17-го — «Князь Игорь», 20-го — снова «Русалка». На следующий день — самая знаменательная постановка: «Жизнь за царя».

Известен отклик Глинки на премьеру собственной оперы 27 ноября 1836 года. О дирижёре Кавосе, которого уважал и ценил, он заметил: «...по привычке не соблюдал оттенков, в особенности *pianissimo* никогда почти не выходило, а было что-то вроде *mezzo forte*», да ещё «не мог уловить настоящего темпа, а всегда брал его несколько медленнее или живее»^[108]. Через 18 лет композитору удастся снова услышать своё детище. Не его ли слова отозвались в реплике сестры, Л. И. Шестаковой, что сидела с ним рядом: «Но что выделял оркестр, какие брались темпы, ужас!»^[109]

...Первая национальная русская опера имела невесёлую судьбу. Хореограф хочет расширить номер, дать больше зрелища — музыка начинает растягиваться за счёт повторений. Вокалист желает показать голос — дирижёр подстраивает оркестр под него. И сценограф не считается с композитором: вносит свою «лепту». Если уж издателя партитуры заботила не воля автора^[110], но стремление учесть именно театральные

выверты и купюры, то неудивительно, что история постановок «Жизни за царя» стала историей её сценических искажений.

Десять лет за подлинник оперы воевал профессор Московской консерватории, известный музыкальный критик Николай Дмитриевич Кашкин. Но только в год столетия Глинки «Жизнь за царя» решили-таки поставить в авторской редакции, создав для этого даже специальную комиссию.

О возможном дирижёре «обновлённой» оперы начались споры. Одним казалось, что старый Альтани имеет достаточно заслуг перед русской сценой, чтобы спектакль поручили ему. Другие пытались на эту роль предложить настоящего знатока Глинки, Милия Алексеевича Балакирева. Комиссия доверила «Жизнь за царя» Рахманинову.

За шесть репетиций молодой дирижёр создал новый спектакль. Ещё весной Сергей Васильевич советовался с Кашкиным. Летом — вчитывался в партитуру, вслушивался — сначала внутренним слухом, а потом, на репетициях, непосредственно. Работу завершил уже в начале нового сезона.

«Театр уж полон»... 21 сентября 1904 года — одна из важнейших вех в жизни Рахманинова, жизни Большого театра, сценической жизни оперы Глинки. В Питере давным-давно отметили её пятисотое представление. На сцене Большого она пойдёт в 478-й раз. И как будто прозвучит впервые.

Даже мелкие критические замечания после премьеры не могли поколебать общего впечатления: «официозное» сочинение превратилось в шедевр. Да, очень помог старый хормейстер Ульрих Авранек. Да, отличились и Фёдор Шаляпин (Сусанин), и Антонина Нежданова (Антонида), и Евгения Збруева (Ваня). О декорациях к спектаклю появилась даже целая статья^[111]. Археологу-консультанту В. И. Сизову они были обязаны исторической точностью, художникам — Константину Коровину, Аполлинарию Васнецову, Николаю Клодту и Феодосию Лавдовскому — той иллюзией подлинности, когда зритель ощущает себя то в русской деревне, залитой солнцем, то в польском замке, то в избе, то рядом с Ипатьевским монастырём в лунную ночь.

И всё же само преобразование спектакля в подлинно музыкальную драму было делом рук Рахманинова: тонкое и точное исполнение увертюры, внимание к деталям, ожившие хоры... Польскую часть, с танцами, Рахманинов заставил услышать заново: и полонез («торжественно тяжеловатый темп полонеза отлично идёт к характеру этой музыки»^[112]), и

краковяк («тонкость и изящество оттенков»), и вальс, который обычно пропускался («музыка эта чрезвычайно грациозна и деликатна»), и укороченную — согласно авторской партитуре — мазурку («Мазурка теперь не составляет, как прежде, самостоятельной и довольно длинной балетной сцены, и нам, в смысле цельности сценического движения, нравится это гораздо больше прежнего»). Часть публики жалела, что эффектный танцевальный номер, столь красочный, исчез из оперы. Но у Глинки мазурку прерывает явление вестника. Драматургия требовала не номера, но ощущения действия.

Неожиданной и музыкально точной оказалась и сцена в лесу, где замедленный темп мазурки словно бы превратил её в своеобразный марш на $\frac{3}{4}$, почему отчётливее стал сам образ солдат-поляков. И за всей новизной сценического воплощения оперы стояло главное: «...Всякий музыкант, да и просто всякий человек, не загипнотизированный привычкой, не может не сказать, что новая „Жизнь за царя“ сильнее, ярче, выразительнее и в то же время во многом проще и правдивее старой»^[113].

Оперу, которая давно превратилась в декоративное представление, Рахманинов воссоздал, вернул в подлинном её виде. Позже он сам скажет об этой музыке: «Никто не подозревает, сколько было энергии в Глинке. Все темпы, в которых его принято исполнять, слишком медленные»^[114]. Но точно схваченные темпы, детали, оттенки стали возможны лишь потому, что он увидел детище основоположника русской музыки не как сумму эффектных номеров, но как единое целое.

*

Осенью 1904-го он почти всё время работал. 21 сентября — его «глинкинский» триумф, 22-го — «Евгений Онегин», 23-го — «Русалка», 28-го — «Князь Игорь», 30 сентября — снова «Жизнь за царя». График работы плотный донельзя. И тем не менее 1 октября — новая опера, «Пиковая дама» Чайковского. Концерты с Рахманиновым-капельмейстером и далее идут то каждый день, то с небольшими перерывами. Но 25 октября под его управлением пойдёт ещё одна опера Чайковского, «Опричник». И если это сочинение, которое и сам Чайковский не считал своей удачей, не привлечёт внимания критики, то «Пиковая дама» опять заставила обратить внимание на дирижёра. Правда, первое её «рахманиновское» представление отразилось лишь в небольшой одобрительной заметке в

«Московских ведомостях» — настолько впечатление от оперы Глинки заслонило другие спектакли. Но 26 октября «Пиковая дама» пойдёт снова, на сцене Большого — в сотый раз. И теперь о спектакле заговорят. С воодушевлением отметят вокалистов — Ф. И. Шаляпина, А. В. Нежданову, Е. И. Збруеву и впервые ступившую на сцену Большого Н. С. Ермоленко-Южину. Но лучшим исполнителем сотой «Пиковой дамы» назовут Рахманинова. Он и здесь не просто сумел выделить те или иные детали, ранее проходившие мимо внимания дирижёров, он услышал целостную музыкальную драму. «Уравновешенность различных групп инструментов, — заметит всё тот же Кашкин, — живая постепенность, а по временам и горячая страстность оттенков соединялись с обдуманной цельностью исполнения оркестра и создали в нём непрерывную, последовательную жизнь, отражавшую на себе весь ход драмы. Оркестр аккомпанировал превосходно, так что публика вполне по заслугам сделала г. Рахманинову шумную овацию после пятой картины оперы»^[115]. Впрочем, публика заметила и Пастораль в третьей картине, за которой последовали бурные рукоплескания.

Конец 1904 года — повсеместное признание нового дирижёра. Но это и первое исполнение всех десяти рахманиновских прелюдий из опуса 23, сыгранных в Петербурге Александром Зилоти. И Глинкинская премия за Второй фортепианный концерт (её давали за особо замечательные произведения года). И вместе с тем это время тревог.

Более полугода шла война с Японией, полная героизма и тяжких неудач. Всё отчетливее чувствовалось какое-то беспокойное дрожание в воздухе. Но театральная жизнь ещё бурлила.

В один из осенних вечеров в телефоне и возник голос Шаляпина:

— Серёжа! Возьми скорее лихача и скачи на «Среду». Петь до смерти хочется. Будем петь всю ночь!

Композитор доехал быстро. По средам на квартире у писателя Николая Телешова собирались собратья по перу, и среди них весьма известные: Горький, Бунин, Вересаев, Серафимович... В этот же раз народу собралось особенно много.

Когда Сергей Васильевич вошёл, Феденька, которому не терпелось начать, даже не дал выпить предложенную чашку чаю. Сразу усадил за пианино.

Большая комната. Полумрак. Горит только лампа, что висит над столом. За ним — замороженные литераторы. «...И все глядят в одну сторону, туда, где за пианино видна чёрная спина Рахманинова и его гладкий стриженный затылок. Локти его быстро двигаются, тонкие длинные

пальцы ударяют по клавишам. А у стены, лицом к нам, — высокая стройная фигура Шаляпина. Он в высоких сапогах и в лёгкой чёрной поддёвке — поверх белой русской рубашки. Одной рукой слегка облокотился на пианино...»^[116]

Сам хозяин, многие годы спустя, вспоминал их выступление, будто оно случилось вчера: «Шаляпин поджигал Рахманинова, а Рахманинов задорил Шаляпина. И эти два великана, увлекая один другого, буквально творили чудеса. Это было уже не пение и не музыка в общепринятом значении — это был какой-то припадок вдохновения двух крупнейших артистов».

Когда Феденька переводил дух, Сергей Васильевич продолжал играть, сочиняя какие-то необыкновенные экспромты. И снова Шаляпин начинал петь — арии, народные песни. Спел и «Марсельезу» — совсем в духе времени.

*

20 декабря 1904 года пал Порт-Артур. Грядущее поражение России в войне с Японией стало очевидным. В конце декабря началась стачка нефтяников в Баку. В начале года — на Путиловском заводе. Наступали беспокойные времена.

5 января в петербургской газете «Наша жизнь» появится письмо художников: «...жизненно только свободное искусство, радостно только свободное творчество, и если наша богатая дарованиями родина еще не успела сказать своего решительного слова в области искусства и проявить скрытые в ней великие художественные силы, если наше искусство лишено живой связи с русским народом, то главной причиной тому, по нашему глубокому убеждению, является тот попечительный гнёт над творчеством, который убивает не только искусство, но и другие творческие начинания русского общества». Ещё в ноябре съезд земских деятелей настойчиво призывал правительство встать на путь реформ. Художники выразили им свою солидарность. Под письмом — подписи: Билибин, Лансере, Бакст, Грабарь, Бенуа, Серов, Сомов, Добужинский — и ещё множество имён.

В той же газете 3 февраля появится и письмо музыкантов: «Когда в стране нет ни свободы мысли и совести, ни свободы слова и печати, когда всем живым творческим начинаниям народа ставятся преграды — чахнет и художественное творчество. Горькой насмешкой звучит тогда звание свободного художника. Мы — не свободные художники, а такие же

бесправные жертвы современных ненормальных общественно-правовых условий, как и остальные русские граждане...»

Подписи Гречанинова, Танеева, Гольденвейзера, Гедике и многих-многих других весьма известных музыкантов особого внимания Теляковского не привлекли. Но увидев фамилии Шаляпина и Рахманинова, он подосадует, покачав головой: не ведают, что творят, — «в сущности малые дети»^[117].

Письмо готовилось давно. Между 5 января, с письмом художников, и 11-м, когда слово музыкантов начало обрастать подписями, произошли события, перевернувшие всю страну. Здесь и «малые дети» вряд ли могли остаться в стороне.

8 января Рахманинов и Шаляпин в Петербурге^[118]. В концертах Зилоти должна прозвучать «Весна». В воздухе носятся слухи о каких-то серьёзных грядущих событиях. Поначалу во дворе, неподалёку от зала, стояли солдаты. Потом их отвели в казармы: чинная публика подозрений не вызывала. Казалось, жизнь ещё может повернуть ко всеобщему примирению, как в рахманиновской кантате:

Слабеет дума лютая,
Нож валится из рук...

Но 9 января началась другая история России.

К царю шла не беспорядочная толпа, но колонны с иконами. Андрей Белый, прибывший в Питер из Москвы в этот роковой день, увидел начало событий:

«На улицах кучки махались: мальчишки — присвистывали; в контур солнечный, красный, повисли дымочки солдатских везде распыхтевшихся кухонь, скрипевших по снегу; солдаты топтались при них.

От Литейного моста ногами на месте потопатывал взводик солдат, — в башлыках, белоусых, хмуреющих, багровоносых; а два офицера дёргали шутками. Набережная: просторы, зелёные льды...»^[119]

Глаз другого очевидца, Максима Горького, схватит самое страшное. Ясный зимний день, море народу с иконами движется навстречу царской милости... «Стена солдат покачнулась, гребёнка штыков, сверкнув, исчезла, прозвучал, не очень громко, сухой, рваный треск, ещё раз и ещё»^[120].

Люди бегут, падают. Наезжает конница, и безоружных — хлещут

саблями. Снег в красных пятнах, трупы...

К вечеру, после дневного возбуждения, город словно онемел. Навалились тяжёлые сумерки. Мёртвые улицы, тёмные дома, в окнах — робкий отблеск свечей.

В этот день — жуткий, тревожный — Рахманинов у Зилоти играл «Франческу». Всеобщее напряжение, похоже, отразилось и на слушателях. В одноактной дантовской опере, в камерной музыкальной драме, они услышали что-то невероятное. Как напишет Вера Павловна Зилоти своей подруге о 8 и 9 января: «После симпатичной кантаты — вдруг вырастает „Франческа“ таким гигантом». И словно в тон и тяжёлым событиям дня, и удаче композитора: «Страшное впечатление!! Я страшно радуюсь!!...»^[121]

В последующие дни Питеру не до концертов. Город перепуган и взбудоражен. В тёмные зимние ночи иногда раздаётся треск выстрелов.

10 января Рахманинов уже дирижирует в Москве. Название глинкинской оперы теперь могло показаться зловещим: «Жизнь за царя».

Скоро к оперным выступлениям прибавились концерты Кружка любителей русской музыки Керзиных. 16 января в очередном воскресном утреннике прозвучали Пятая симфония Чайковского, музыкальная картина «Садко» Римского-Корсакова, Фантазия для фортепиано с оркестром Чайковского, где за роялем был Танеев, «Камаринская» Глинки. Публике понравилось всё. Но исполнение симфонии стало событием. Её отметил даже не благоволивший Рахманинову Семён Кругликов. Николай Метнер вспоминал: «До Рахманинова нам приходилось слышать эту Симфонию главным образом от Никиша и его подражателей. Никиш, как говорили, спас эту симфонию после полного провала её самим автором. Гениальная интерпретация Никиша, его своеобразная экспрессия, его патетическое замедление темпов стали как бы законом для исполнения Чайковского и сразу же нашли себе среди доморощенных, самозванных дирижёров слепых и неудачных подражателей. Не забуду, как вдруг при первом же взмахе Рахманинова вся эта подражательная традиция слетела с сочинения, и опять мы его услышали как будто в первый раз. Особенно поразительна была сокрушительная стремительность финала как противовес никишевскому пафосу, несколько вредившему этой части».

21-го — премьера в Большом. Мусоргский, «Борис Годунов». Давно, ещё на даче Любатович, Рахманинов проходил с Шаляпиным главную партию. Теперь снова вчитывался в партитуру. Опера шла до конца января, словно бы став ответом на Кровавое воскресенье. Чем стала постановка «Бориса» для Рахманинова? Спектакль готовился наспех. Знаменитого

Годунова — Шаляпина ждал успех. Узнать большее о спектакле невозможно: голоса критиков заглушил голос истории.

В конце января в Питере рухнет Египетский мост через Фонтанку, когда по нему двинется эскадрон гвардейской кавалерии. 2 февраля в Большом — ещё один концерт, в пользу раненых. Рахманинов за дирижёрским пультом, Шаляпин поёт в «Алеко», в трёх картинах «Евгения Онегина» и в сцене «Корчма на литовской границе» из «Бориса Годунова». 4 февраля в Москве бомбой, брошенной Иваном Каляевым, убит великий князь Сергей Александрович. На вехи артистической жизни наплывали события катастрофические.

Страна закипала: забастовки по всей России, разрастание революции, тяжёлые вести с Русско-японской войны, политические страсти. Забастовки коснулись и консерватории. Застарелые порядки не устраивали студентов. Не пользовался их расположением и Василий Ильич Сафонов. В Питере тоже всё бурлило. И не только потому, что время пахло революцией. Как писала подруге встревоженная Вера Павловна Зилоти: «Поверь, что если бы было везде в заведениях хоть сносно, то забастовок бы быть не могло...»^[122]

Когда в марте за питерских студентов заступится Римский-Корсаков, его из консерватории удалят. И ещё одно письмо появится в газете, адресованное повинной в этом дирекции петербургского отделения Русского музыкального общества, где рядом с другими музыкантами поставит подпись и Рахманинов: «Милостивые государи! Отныне вы увековечили свои имена, доселе безразличные для летописей искусства, славой Герострата. Вы осмелились „уволить“ из состава профессоров Петербургской консерватории Н. А. Римского-Корсакова. Тридцать четыре года светлое имя это было украшением Консерватории и не только благодаря мировой композиторской славе, и авторитету Николая Андреевича, но и вследствие незаменимо полезной педагогической деятельности его, свидетелем которой является весь русский музыкальный мир...»

В этот месяц Рахманинову пришлось много дирижировать. Иностранцы — Артур Никиш и Феликс Вейнгартнер — побоялись ехать в Россию. В концертах Московского филармонического общества 14 и 28 марта за пультом — Рахманинов. Снова — Пятая Чайковского, его же «Франческа да Римини» (разве можно не подумать и о своей опере!), а к этому — Бетховен, Мендельсон, Вагнер, Лист, Григ и Мошковский.

Между ними, 18 марта, — ещё один керзинский концерт. Звучали

«Богатырская» симфония Бородина, «Увертюра на темы трёх русских песен» Балакирева, «Зима» из балета «Времена года» Глазунова и «Ночь на Лысой горе» Мусоргского. В исполнении Балакирева Юлий Энгель услышал «ясную нить разработки народных напевов», прибавил, что «калейдоскопичность» Глазунова, «мозаичность» Бородина и Мусоргского дирижёр сумел преодолеть своими редкими качествами: «сознательная определённость намерений и твёрдость в их выполнении». На публику «Ночь на Лысой горе» произвела незабываемое впечатление. Рахманинова слушали с восторгом. И общее впечатление — особого рода: «Это дирижёр „Божьей милостью“, из которого при достаточной практике должен выработаться художник в этой области первоклассный»^[123].

27 и 29 марта он участвует в сборной программе благотворительных концертов Большого театра. Здесь под его управлением исполняют финал «Ивана Сусанина», Славянский марш Чайковского, «Танец Анитры» Грига и его же «В пещере горного короля» — сочинение, сорвавшее шквал рукоплесканий. Розенов в «Новостях дня» подвёл черту под мартовскими концертами Рахманинова: «Его толкования произведений отличаются необыкновенной простотой и естественностью, отсутствием вычур и каких-либо дешёвых эффектов; всё у него выходит цельно, ясно и логично; много утончённых красот, много жизни; встречаются места сильные, захватывающие, поражающие»^[124].

Позже о даровании капельмейстера, который в 1905-м явился разом как крупный художник, припомнит Р. Глиэр: «Внешняя сторона дирижирования Рахманинова поражала скупостью движений, уверенным спокойствием, графической точностью жестов, замечательно верным чувством темпа. Но самое важное, конечно, — его глубочайшее постижение самого духа музыки, правдивость толкования замыслов композиторов, чьи произведения он брался интерпретировать»^[125].

*

Май 1905-го. Страшная весть о Цусиме. Огромная русская эскадра разбита японским флотом. Лишь четыре судна дошли до родных берегов. Остальные — или пошли на дно, или ушли в нейтральные воды. Часть моряков попала в плен.

Поражение отозвалось и общей болью, и общим вздохом. В августе они отразились в пронзительном и светлом стихотворении Александра

Блока:

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою.

Так пел её голос, летящий в купол,
И луч сиял на белом плече,
И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье пело в луче.

И всем казалось, что радость будет,
Что в тихой заводи все корабли,
Что на чужбине усталые люди
Светлую жизнь себе обрели.

И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у царских врат,
Причастный тайнам, — плакал ребёнок
О том, что никто не придёт назад.

Рахманинову врачевать душу могла только Ивановка. И при птичьей разноголосице здесь сохранялась чуткая тишина. Когда он играл, звуки рояля неслись из флигеля в эти затенённые аллеи, зелёные заросли, ложбины, смешиваясь с пронзительным и чистым щебетом.

К ивановскому спокойствию он любил приобщить и друзей, и теперь у него побывал Никита Морозов с женой. Потом прислал письмецо: как хорошо в ивановских просторах! Остальную часть лета композитор отдал инструментовке опер. Хотел увидеть «Скупого рыцаря» и «Франческу» в новом сезоне.

Нарушая его работу, долетали вести — восстание матросов на броненосце «Потёмкин», восстание в Польше и Латвии, забастовка в Баку, расстрел демонстрации в Иваново-Вознесенске, мирный договор с Японией.

Сезон Большого откроется 30 августа «Жизнью за царя». 1 сентября пойдёт «Евгений Онегин». Потом, чередуясь, — «Жизнь за царя», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Русалка»...

По всей стране вспыхивали мятежи и стачки. Когда подоспело время премьеры оперы Римского-Корсакова «Пан воевода» — забастовали печатники. Объявление о спектакле не появилось, и 3 октября опера прошла в зале, заполненном лишь на треть. Не особенно популярное сочинение Корсакова вряд ли могло стать событием музыкальной жизни, даже при иных обстоятельствах. Но самого композитора после пережитых им гонений публика встретила аплодисментами.

Для Рахманинова приезд Николая Андреевича станет событием: «Я словно пробудился от дурного сна, стряхнул с себя все московские предрассудки против великого петербургского композитора». Искренность, редкое мастерство, поразительное, до тонкостей, чувство оркестра...

С юных лет Рахманинов к питерцам, как и многие москвичи, относился несколько насторожённо. Римский-Корсаков в его душу входил медленно, и всё-таки — уверенно и непреложно. Мартовское письмо в защиту Корсакова — дань уважения его личности. Воспоминания о постановке «Пана воеводы», записанные и Риземаном, и Сванами, — восхищение музыкантом.

«Однажды вечером, после репетиции, мы отправились в театр Солодовникова послушать его оперу „Майская ночь“. Спектакль ещё не начался. Мы сели где-то в середине зала. Дирижёр и оркестр, к которым из-за присутствия композитора пришло второе дыхание, не скупилась на труды и что есть силы трубили на своих инструментах. Вдруг — Левко как раз начинал петь свою арию — я увидел, что Римский-Корсаков сморщился словно от сильной боли: „Они играют на кларнетах *in B*“, — простонал он и сжал моё колено. Позже я проверил партитуру — в ней были указаны кларнеты *in A*».

Этот удивительный слух! Они договорились, что первые репетиции Рахманинов проведёт один. Корсаков появится на последней, тогда его замечания и будут учтены. Недолгое общение на подготовке «Пана воеводы» ошеломило Сергея Васильевича.

«В сцене предсказания судьбы в этой опере есть такт *fortissimo* на доминантном аккорде, который берётся всем оркестром. Я подивился, почему в этом месте молчит туба. Когда я обмолвился об этом Римскому-Корсакову, он ответил:

— Её всё равно не будет слышно, а я терпеть не могу писать лишние ноты».

Чуть позже Рахманинов убедился, что Корсаков знал, что говорил.

«Когда репетиция закончилась, он выразил своё полнейшее удовлетворение, доставившее мне огромную радость, но добавил:

— Какие инструменты играют fortissimo в этом такте?

Я перечислил всех оркестрантов, одного за другим.

— А почему играет тамтам?

— Может быть, потому, что таковы указания.

— Нет, там указан только треугольник.

Я попросил музыканта принести свою партию, в ней тамтам был обозначен.

Римский-Корсаков потребовал партитуру. Выяснилось, что тамтам не играл в этом такте и был поставлен по ошибке — должен был играть только треугольник».

Слух Римского, его понимание оркестра — всё вызывало восторг. В постановке «Пана воеводы» Николаю Андреевичу нравилось всё, кроме некоторых вокалистов. Искусство Рахманинова-дирижёра он не просто оценил. Захотел, чтобы московской премьерой новой оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» — сочинение уже близилось к концу — руководил именно Рахманинов.

*

Революция 1905 года. Её не могли остановить ни царский манифест от 17 октября, когда монархия перестала быть абсолютной, ни создание первого правительства, ни политическая амнистия. Страна бурлит. Отменяются спектакли. В. А. Теляковский обеспокоен брожениями среди рабочих труппы, опасается забастовки оркестрантов, знает, что Рахманинов последних скорее поддержит: уже много раз выговаривал администрации, что музыкантам платят мало. Но тот же Рахманинов мог жёсткой рукой пресечь неуместные вольности.

Что можно сделать с давней традицией театральной жизни — курением музыкантов во время длинных пауз? Тромбонист или ударник, зная, что до момента их вступления времени ещё достаточно, пригнувшись, тихонько крались через оркестр, чтобы покурить, закрыв за собой дверь. Новый дирижёр сам был заядлый курильщик, но эти передвижения выводили его из себя. Рахманинов запретил курение во время спектакля. В былые времена такой жест мог бы вызвать только раздражённое ворчание. Но революция взбудоражила умы. К дирижёру пришла целая делегация. Зазвучали слова о «свободе». О том, что подобного обращения оркестранты не потерпят.

И услышали холодный ответ: «Могу я попросить господ подать

прошение об увольнении? Прощение будет удовлетворено без промедления».

Новые веяния просочились и в Большой. Ранее открывал концерты гимн «Боже, царя храни...». Теперь эта роль перешла к иным сочинениям. Глазунов по просьбе Зилоти переложил на оркестр «Эй, ухнем!», Римский-Корсаков оркестровал «Дубинушку». Современники в этих «бурлацких» произведениях чувствовали веяние революции. «Новую дубинушку» повсюду исполнял Шаляпин, вызывая недовольство властей. Очевидцы припомнят этот голос, от которого холодок бежит по спине: «Но настанет пора, и проснётся народ...»

История с Рахманиновым более напоминает легенду: начало спектакля, посторонние звуки затихают, свет меркнет. Вдруг с галёрки несётся: «Марсельезу!» Дирижёр озадачен, опускает палочку. Кто-то пытается требовать «Боже, царя храни...», но всё заглушают настойчивые, повсеместные крики: «Марсельезу! Марсельезу!» Бледный управляющий конторой Императорских театров, Николай Константинович Бооль, пытается что-то объяснить публике. Рахманинов покидает своё место за пультом. В зале шум... От дирижёра дирекция получает ультиматум: если гимн — играйте без меня, если со мной — пусть звучит «Марсельеза». Переполошённый Бооль слышит от Теляковского: «Присоединиться к Рахманинову!» Дирижёр выходит к пульту под бурные овации.

Спустя несколько десятилетий Оскар фон Риземан спросит Рахманинова об этом времени. Но композитор вспомнит только «революционную изнанку»: почта и телеграф не работают, нет ни света, ни воды. Москвичи с вёдрами и бидонами стекаются к колодцам. И отсюда тянутся огромные очереди. Вечер погружает город во тьму. По улицам ходит патруль, не то полиция, не то пикеты забастовщиков. Столкнёшься с таким патрулём — вывернут карманы. И будь рад, что смог унести ноги. «Шайки разбойников злодействовали повсюду; начальники отдельных отрядов самовластно наказывали и миловали; состояние всего обширного края, где свирепствовал пожар, было ужасно...»

Как художник, он всегда нуждался в свободе. И как художник ответственный — терпеть не мог расхлябанности, а тем более — вседозволенности. После 9 января всеобщий протест выплеснулся наружу. Вместе с ним пришёл и разгул неуправляемой, тёмной стихии. И вот спектакли идут при полупустых залах. Потом бастуют и музыканты...

Когда восстание кончилось, в памяти осталось надолго: баррикады, свист пуль, звон разбитых стёкол, казачьи разъезды, разгул бандитизма, а в

иные дни — молчаливая, пустынная Москва, торопливые редкие прохожие, тёмные вечера и ночи, редкие дрожащие огни из заиндевевших окон.

18 декабря он стоит за пультом: «Шехеразада» Римского-Корсакова, «Весна» Глазунова, «Франческа да Римини» Чайковского — концерт в пользу Общества взаимопомощи оркестрантов. 26 декабря возобновились спектакли в Большом театре. Начались репетиции и его опер.

*

Партии Барона и Малатесты Рахманинов писал для Шаляпина. С листа эти партии Фёдор Иванович читал с живым интересом. Но как-то раз заметил, что декламация Скупого рыцаря в одном месте не точна. Рахманинов ошибки не видел. За жарким спором наступила напряжённая пауза. Кольнуло и замечание Феденьки: «Слова Пушкина здесь сильнее того, что ты написал»^[126]. Рахманинов по-прежнему занимался разучиванием других партий, тратил иной раз по несколько часов, каждый раз восхищаясь, как Фёдор всё схватывает с полунамёка. Но о «Скупом» и «Франческе» больше не заговаривал.

Вскоре пришлось пережить и отказ Неждановой, для которой он готовил Франческу. Она не то боялась разучивать сразу две новые партии — ей досталась роль Царицы ночи в моцартовской «Волшебной флейте», — не то вокальная партия Франчески казалась ей низковата. В конце концов, Барона и Малатесту стал петь молодой Бакланов, сумев за короткий срок сделать невозможное, Франческу — Надежда Васильевна Салина.

Ей было сорок три. Она и сама понимала, что и возрастом, и фигурой не очень подходит для молоденькой Франчески. Но голос, но редкая самоотдача певицы сотворили чудо. На генеральной репетиции сдержанный, но благодарный автор скажет через оркестр: «Благодарю вас, прекрасно!»

4 января нового, 1906 года в Петербурге на вечере у Римского-Корсакова собрались В. В. Стасов, издатель Бессель, А. К. Глазунов, семья Стравинских, Шаляпин, А. В. Оссовский... Сначала исполняли по рукописи «Женитьбу» Мусоргского. При остром своеобразии сочинения — речитативная опера на прозаический гоголевский текст — декламация поражала и оригинальностью, и точностью. Стасов зашумел с одобрением, Бессель был готов оперу напечатать, Римский-Корсаков вызвался редактировать. Следом зазвучал «Скупой рыцарь» Рахманинова. Шаляпин

пел Барона с увлечением. Сцена в подвале произвела очень сильное впечатление. И всё же Фёдор Иванович отметил: у Рахманинова нет «лепки слова в звуке». Той, что изумляет у Мусоргского, у Даргомыжского, у самого Корсакова^[127].

Римский согласен лишь отчасти: музыка очень талантлива, а сцена Барона в подвале у сундуков с золотом превосходна. Однако ж... «В целом почти непрерывно текущая плотная ткань оркестра подавляет голос»^[128]. У Даргомыжского в «Каменном госте» всё было наоборот: оркестр лишь сопровождал вокалистов. В «Скупом рыцаре» — Римский в этом убеждён — вокал без оркестра потерял бы убедительность.

Рахманинов и вправду оказался «слишком симфонист». Но ведь таковым был в своих операх и Рихард Вагнер.

И всё ж таки Корсаков не стал подводить черту: окончательное суждение выносят только после исполнения на сцене. Через неделю и «Скупой рыцарь», и «Франческа да Римини» прозвучат в Москве.

*

Постановка вышла «с удачами» и не без промахов. Критики сравнивали своё впечатление от изданных клавиров со сценическим их воплощением. Обе оперы производили впечатление. Возражения, правда, вызывали либретто. Семён Кругликов укорил композитора за сокращения — из текста «маленькой трагедии» Пушкина выпали весьма выразительные строки. Кашкин пожимал плечами, читая текст Модеста Чайковского для «дантовской» оперы. Особенно неудачными казались фразы в эпизоде объяснения Паоло и Франчески: «Трудно себе объяснить, каким образом даровитый и образованный автор либретто мог дать в этой сцене до такой степени неподходящий набор слов»^[129].

«Скупой» шёл неплохо, в иные моменты — просто хорошо, но всё же не хватало какого-то «чуть-чуть». Молодому Бакланову доставало опыта, особенно в декламации. Голос у певца замечательный, бархатный тембр. Но монолог старого Барона требовал, напротив, сухости. Не хватало Бакланову и актёрского мастерства. Потому «певучая» партия Малатесты удалась ему больше.

К Салиной упрёков не было. Разве что фигура у неё была несколько полновата для Франчески. Но другие исполнители до этого уровня недотягивали. Мешала плохая дикция в речитативах. Альбер — Банечич

выражал эмоции с навязчивой монотонностью: или топал ногой, или ударял рукой о стену.

Декорации как художественное произведение были замечательны. А в спектакле должного впечатления не производили. «Скупой рыцарь» требовал небольшой площадки. На просторной сцене герои терялись. И подвал с сокровищами напоминал не комнату в башне, а — как заметил доброжелательный, чуть огорчённый Кашкин — «сундучный ряд»^[130].

Оркестр Рахманинов вёл как всегда безукоризненно. Публика оперы принимала тепло, автора вызывали. Но шумного успеха не случилось. Музыку критики будут хвалить и... порицать: оперы слишком похожи на «вокально-симфонические поэмы». Почему никому в голову не пришло, что для таких «маленьких музыкальных трагедий» это — достоинство?

Партитура требовала исключительно тонких артистов для сценического воплощения — это замечали почти все рецензенты. Вспоминали и Шаляпина с Неждановой — их в спектакле явно не хватало. Чтобы «уравновесить» великолепный рахманиновский симфонизм, требовалась безупречность во всём: в актёрской игре, в вокале, в декорациях, в умелой — почти без антрактов — смене сцен. Музыка требовала совершенства в том, что лежало за её пределами.

В целом премьера стала несомненной удачей. Но Рахманинов был разочарован.

За время дирижёрской работы он подготовил 11 опер, дал 89 спектаклей. Устать немудрено и от чтения партитур, и от репетиций. Ему же пришлось общаться и с обидчивыми артистами, и с вальяжным начальством. В довершение — сценическая недоволощённость его музыкальных драм.

Ещё шли постановки «Скупого рыцаря» и «Франчески да Римини», а Рахманинов уже явился к Теляковскому с просьбой его освободить. Владимир Аркадьевич пытался уговаривать, предлагал пост главного дирижёра, исключительные полномочия. Рахманинов признался, что совсем вымотался. Надоело всё — плохая дисциплина оркестрантов, недостаточная подготовка многих вокалистов, интриги.

Уже зимой он получил несколько предложений: гастроль в Америке, дирижирование симфоническими концертами Московского отделения РМО^[131], новый контракт с Большим театром. Ему же хотелось только сочинять.

В феврале он руководит оркестром в «Русалке» Даргомыжского. Весной, в начале марта, уезжает в Италию.

Глава вторая

ЗАГРАНИЦА

1. Италия

В середине марта он с семьёй во Флоренции. Красные черепичные крыши, приглушённое разноцветье приземистых домов и домиков, кое-где высятся башни или купола соборов. Зелень — южная, раскидистая, перебиваемая прямыми, устремлёнными ввысь кипарисами. Спокойное течение Арно. Ряд прямоугольных домов, что стоят на набережной, отражается лишь едва искажённой рябью.

Сочетание вечного и сиюминутного... Понта Веккио — «старый мост» с чередой домиков по обеим сторонам, Капелла Медичи, на которой лежит печать гения Микеланджело, галерея Уффици, с полотнами Боттичелли, Микеланджело, Тициана, вечно тихий монастырь Сан-Марко с живописью Фра Беато Анджелико, имена Данте, Леонардо да Винчи, Рафаэля, Джотто, Донателло, — и тут же шум узких улочек, по которым ездят трамы и топают ослики. На Дворцовой площади, под знаменитыми мраморными скульптурами, играют мальчишки. Гомон рынка рядом с величественными соборами. Как заметит Борис Зайцев — писатель окажется здесь в следующем, 1907 году, — «всё кипит, журчит, но никогда дух лёгкости и ритма не покидает»^[132].

Рахманинов непохож на других путешественников. Проходит день, проходит другой, третий... — им уже потерян счёт, — а всё, что он видел во Флоренции, — площадь Микеланджело. С её возвышения он смотрит на другой берег — на купола знаменитых строений. Наконец, обошёл и соборы, дворцы, парки. Но полюбил сад Боболи, с его чёткими, часто изогнутыми линиями аллей и террас, со скульптурами, гротами, фонтанами. Сергей Васильевич восхищён как ребёнок: виды с площади и в саду — как раз на крыши и купола — «лучше, или не хуже всяких картин»^[133]. Почти всё время уходит на поиск уютного, тихого местечка для отдыха и на правку партитур — сначала его занимает «Скупой рыцарь», затем «Франческа да Римини».

Неудовлетворённость своими маленькими музыкальными драмами не отпускает. Первое желание — писать оперу. Сюжет, который взволновал композитора, — «Саламбо» Гюстава Флобера. Роман появился в печати

почти полвека назад и тогда привлёк юного Мусоргского. Тот взялся за дело с жаром, либретто составлял сам, используя стихи известных поэтов — Жуковского, Пушкина, Полежаева, «приспосабливая» их к своему сюжету. Но история трагической любви повстанца Мато к дочери знаменитого карфагенского полководца Гамилькара воплотилась лишь в отдельных сценах, свою оперу Мусоргский не завершил.

Рахманинов в Италии заболел тем же сюжетом. Накануне своего 33-летия он набрасывает в письме Никите Морозову длинный сценарий: город Карфаген, под его стенами — лагерь повстанцев; Мато, их вождь, терзается чувством к дочери Гамилькара, которую он видел однажды: «Ах, я уверен, что камни оживляются под её сандалиями, а звёзды небесные склоняются, чтобы лучше её видеть». Саламбо — одна из жриц богини. В этой любви Мато чувствует проклятие богов. Преданный слуга Спендий побуждает вождя тайно проникнуть в город. В святилище, на богине Таните, — заинф, покрывало, упавшее с неба. В нём сила Карфагена. Мато и Спендий пробираются в город, в храм.

Набрасывая план действия, композитор видит возможную сцену: «Пусть, по Флоберу, висит на воздухе постель и около неё скамья, при помощи которой влезали на постель. Пусть, по Флоберу также, виден только край красного тюфяка и кончик маленькой босой ножки, если против этого ничего не имеет нога примадонны. Приход Мато. Всё по Флоберу, без изменения. Вбегают женщины, слуги, рабы. Суматоха. Крик Спендия: „спасайся — они бегут“. Проклятие Саламбо и выход Мато».

Дальнейший сюжет вырисовывает жертвенный женский характер. Саламбо проникает в стан врага, чтобы из шатра Мато забрать заинф. Но всякий смертный, который коснётся священного покрывала, обречён. Погибнуть должны и Мато, и Саламбо. Рахманинову такой конец не нравится, он хочет закончить сюжет раньше. Странную смерть героини композитор изображать не хочет, гибель Мато будет понятна из тех криков, что прозвучат за сценой.

Никите Семёновичу сюжет не приглянулся. Композитор огорчился, но замысла не оставил. Найти подходящего либреттиста оказалось непросто, и в конце концов сочинением стихов начинает заниматься аккуратный Слонов.

В мае семья Рахманиновых живёт уже в Марина ди Пиза, на даче с видом на море. В письме Никите Морозову Сергей Васильевич улыбнулся: «Дачка очень хорошая, и главное чистенькая. А чистота в жилищах у итальянцев, по-моему, встречается так же редко, как, например, ясность в

сочинениях у всех музыкальных новаторов-композиторов».

Место тихое, можно приниматься за работу. Но после целого года, который Рахманинов провёл без сочинительства, музыкальные идеи посетить его не торопят. Текст от Слонова подтолкнул к перу, композитор сразу берётся за ответ: что изменить, что вычеркнуть. Отдельные места ему, впрочем, нравятся. Главное напутствие товарищу: «Держись ближе Флобера, и будет хорошо». Но сам не сумеет написать ни единой ноты.

В середине мая заболела жена. Через две недели — его Ириночка. Дочка лежала в жару, доктор из Пизы оказался негодным, пришлось вызвать врача из Флоренции, что стоило немалых денег. Сергей Васильевич превратился в сиделку. Из России спешно прибыла Марина. Наконец наступил день, когда Наталья Александровна могла уже сидеть в кресле. Ириночка ещё лежала в постели... Для композитора месяц кошмара закончился чудовищной усталостью. В июльском письме Морозову он не удержался: «Доктора в Пизе поганые!» С болью — о пережитом: «Ириночка бедная кричала целыми днями почти». Отъезд виделся как спасение, но и тут треволения не отпускали: «Вчера читал, что на Варшаво-Венской дороге началось брожение. Ну, и дела! Остаться нельзя, ехать нельзя. Ничего не остаётся из того, что можно».

*

Лишь в первые дни в Ивановке он мог серьёзно думать о большом сочинении. Потом начались неприятности. Наташа, играя в теннис, споткнулась и, упав, порвала связки в ступне. Его самого поджидала ангина. Опера так и не сдвинется с места, и он возьмётся за романсы. Стихи помогла подбирать Мария Семёновна Керзина. Керзиным он и посвятит весь этот опус.

Есть много звуков в сердца глубине,
Неясных дум, непетых песен много;
Но заглушает вечно их во мне
Забот немолчных скучная тревога.

Стихи Алексея Толстого в его романсе — как весть из мира несбывшихся возможностей. «Много звуков в сердца глубине» настойчиво просились наружу. Потому и в любовной лирике проглядывает тема

творческого уединения, — то в стихах Глафиры Галиной («У моего окна черёмуха цветёт...»), то в маленьком — куда более совершенном — произведении Бунина:

Ночь печальна, как мечты мои...
Далеко, в глухой степи широкой,
Огонёк мерцает одинокий...
В сердце много грусти и любви.

И другие романсы подобны тени несозданных музыкальных драм. «Кольцо» Алексея Кольцова напоминает о гадании Марфы из «Хованщины» Мусоргского:

Я затеплю свечу
Воска ярого,
Распаяю кольцо
Друга милова.
Загорись, разгорись,
Роковой огонь.
Распаяй, растопи
Чисто золото.

Его же «Два прощания» — беседа баритона и сопрано. Романс превращается в набросок драматического действия о неразделённой любви.

Маленькая драма — и в романсе на стихи Якова Полонского, где за сдержанными фразами слышится эхо душевных невзгод:

Вчера мы встретились; — она остановилась —
Я также — мы в глаза друг другу посмотрели.
О боже, как она с тех пор переменилась;
В глазах потух огонь, и щёки побледнели...

Ариозная патетика проступила в сочинениях на стихи Мережковского «Христос воскрес» и «Пощады я молю», декламационное начало слышится в романсе «Я опять одинок!» на бунинский перевод из Тараса Шевченко. В цикле словно ожила мечта о ненаписанной опере.

Но есть и другие романсы. Похоже, ужас, пережитый в Италии, подталкивал к темам самым мрачным. Здесь и тютчевское «Всё отнял у меня казнящий Бог...». И горькие строки Хомякова:

Бывало, в глубокий полуночный час,
Малютки, приду любоваться на вас;
Бывало, люблю вас крестом знаменать,
Молиться, да будет на вас благодать,
Любовь Вседержителя Бога...

Это стихотворение могло взволновать одним «сюжетом»:

Теперь прихожу я: везде темнота,
Нет в комнате жизни, кровать пуста;
В лампаде погас пред иконою свет.
Мне грустно, малюток моих уже нет!
И сердце так больно сожмётся!

Понятен в этом контексте и романс-призыв на стихи Арсения Голенищева-Кутузова «Пора в родимый край, пора в лесную глушь!». И — самое неожиданное сочинение цикла — на слова Сони из чеховского «Дяди Вани»: «Мы отдохнём! Мы услышим ангелов, мы увидим всё небо в алмазах, мы увидим, как всё зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир...»

В новом вокальном цикле исключительна роль фортепиано. Композитор и сам заметит: в «Ночь печальна», в «Пощады я молю» фортепиано важнее голоса, и вообще у пианиста «роль труднее»^[134]. Многие романсы стали здесь пьесами для голоса и фортепиано, где клавишный инструмент становится ведущим. В «Кольце» слышишь мрачно-тревожное колебание пламени свечи. В романсе «Фонтан» вода струится, разлетается брызгами, кажется даже, что видишь, как они сверкают и переливаются в солнечных лучах.

Последний романс цикла написан на стихи Даниила Ратгауза. Гладкие строки, банальные слова... Но и чувства эти, тоже не новые, посещали с неизбежностью:

Проходит всё, и нет к нему возврата.

Жизнь мчится вдаль, мгновения быстрее.
Где звуки слов, звучавших нам когда-то?
Где свет зари, нас озарявших дней?..

2. Дрезден

О том, чтобы пожить в Европе, он думал ещё во Флоренции. Но и тогда понимал, — как признается Морозову, — «я могу жить хотя бы за границей, если слажу с своей тоской по России». В конце августа он решил: отказался от должности инспектора Екатерининского института, от договора с Большим театром, от места дирижёра в симфонических концертах Московского отделения РМО... Что побудило сорваться с места и уехать на зиму из России, всего точнее объяснила в своих воспоминаниях жена композитора: «Суета, постоянные телефонные разговоры, сильно увеличивающееся число друзей и знакомых — всё это не давало ему необходимого для этой работы покоя. Он искал уединения и поэтому решил уехать за границу». После революционной сумятицы, где перемешалось всё: и благородные порывы, и вседозволенность, и жертвенность, и жестокость, — хотелось порядка и тишины. Такой ему виделась Германия.

В конце сентября к Рахманиновым на Страстной бульвар из Екатерининского института пришли заведующая музыкальной частью и одна из воспитанниц. В комнату внесли ящик. Известие о подарке для его доченьки от всех учениц училища привело Рахманинова в восторг.

И через многие годы бывшая институтка вспомнит эту встречу с навернувшимися слезами: как Сергей Васильевич познакомил с женой, как ожидали пробуждения ребёнка. На робкий вопрос, вернётся ли он когда-нибудь к ним, Сергей Васильевич дал ответ, который не вселял больших надежд: «Неизвестно ещё, как всё сложится. Всего вероятнее — нет». Девушка стояла робкая, огорчённая, с влажными глазами. Наставница её подтолкнула: «Ты ж мечтала о карточке Сергея Васильевича». Рахманинов достал из ящика стола фотографии, надписал и ей, и наставнице. Маленькую Ирину, которая ещё не отошла от дневного сна, принесли заплаканную. Открыли подарочную коробку. В ней большая кукла — и с приданым, как у институток: зелёное платье, переднички, пелеринки, кровать с сеткой, матрасом, подушками... И даже пюпитр и скамейки, как у институток, только маленькие. Всё это расставили на ковре. Ирина ещё не совсем проснулась, безучастно смотрела на подарок. Сергей Васильевич

присел на корточки и радовался как маленький:

— Это необыкновенно! Будто и не кукла!

И принялся показывать дочке все эти чудеса^[135].

Другой сюрприз ждал уже в вагоне: на их столике в купе лежала пышная ветка белой сирени^[136].

... В октябре вся семья Рахманиновых перебралась в Дрезден. Город сразу понравился: старинный, чистый, зелёный, в садах. Хотелось пройтись по берегу Эльбы, по аллеям парка. К ночи улицы пустели, мир погружался в тишину. Лишь иногда за окнами слышались гулкие шаги одинокого прохожего.

Композитор полон замыслов. Но к тайному готов приобщить только Слонова: «Милый друг Михаил Акимович, о том, что я пишу тебе сейчас, не должна знать ни одна душа».

Рахманинов хочет писать оперу по драме Метерлинка «Монна Ванна». От Слонова ждёт либретто. Для начала — несколько страниц, на пробу. Пусть стихи будут нерифмованные, главное, чтобы «речь лилась естественно, как в прозе».

«Саламбо» отложена в сторону, мир карфагенского сюжета слишком уж экзотичен. «Монна Ванна» — сочетание социальной и романтической драмы — прочитана с волнением.

Здесь тоже город, осаждённый неприятелем, — теперь это Пиза конца XV столетия в кольце флорентийских войск. В городе нет ни пороха, ни пуль, ни еды. Переговоры с вражеским полководцем, Принчивалле, приносят неожиданную весть. Он готов помочь Пизе, но ставит условие. Жена Гвидо, начальника пизанского гарнизона, в знак покорности должна явиться к Принчивалле нагая, покрытая только плащом.

Гвидо в ярости, он готов и сам погибнуть, и городом пожертвовать. То, что Джованна готова идти к врагу на заклятие, его поражает. С женой он расстаётся холодно.

В стане неприятеля — своя драма. Принчивалле — любимец флорентийцев. Но доносы завистников сделали его положение шатким. Комиссар Флорентийской республики желает убедить военачальника немедленно взять приступом Пизу. Тогда во Флоренцию он вернётся как триумфатор. Но Принчивалле знает, что комиссар — один из доносчиков, и разоблачает его.

Когда появляется Монна Ванна, она с изумлением узнаёт во вражеском военачальнике Джанелло, друга детства. Судьба давно развела их.

Джанелло успел пережить и скитания, и войны, и плен. Он с детства любил Джованну. Теперь, увидев её, тут же отправил в Пизу провизию и боеприпасы. Монна Ванна признаётся, что не любит Принчивалле. А с Гвидо — счастлива настолько, насколько можно быть счастливой, забыв про неразумные мечты. Ей странно, что ради неё Принчивалле готов жертвовать будущим. Но он — наёмник. Он знает, что родине изменить не мог бы ни при каких условиях. Сейчас он предан властям лишь до той поры, пока те верны ему. Узнав, что его могут вот-вот арестовать, Принчивалле с Джованной уходит в Пизу. Она, с благодарностью, целует его в лоб.

Сцена в Пизе — это муки ревности Гвидо, восхищение толпы героической Монной Ванной, нежелание начальника гарнизона поверить в то, что Принчивалле вёл себя благородно. Пусть Джованна признается, что ей пришлось действительно жертвовать собой, или её спутник будет казнён. Она готова лгать во спасение благородного Принчивалле. Всё разрешается. Гвидо словно очнулся от тяжёлого сна. Джованна говорит: после тяжёлого сна начинается светлый.

Мотивы «Саламбо» узнаваемы в этом сюжете. И осаждённый город, и плащ-покрывало, и женщина в стане врага. И только конец вместо гибели героев говорит о другом, словно повторяя мотив знаменитой драмы Кальдерона: «Жизнь есть сон».

*

Совсем погрузиться в работу мешает обычное, земное. Сначала время уходит на поиски квартиры. Потом — на обстановку.

Стоял ноябрь, но было тепло. На Сидониенштрассе приглянулась двухэтажная вилла, по три комнаты на каждом этаже, и все — на солнечной стороне, где много света. Сама планировка радовала: наверху — спальни, внизу — кабинет и столовая. Он мог заниматься, никому не мешая.

В день переезда, 9 ноября 1906-го, появился и рояль. Начало новой жизни было хлопотным, но жил он в предвкушении творчества. Правда, пришлось повозиться с мебелью и посудой. Пустой оставалась гостиная, и этим доставляла композитору удовольствие: можно было выйти во время занятий и просто прогуляться среди пустых стен, слушая свои шаги.

К городу надо было привыкнуть. В письмах Рахманинов делится со знакомыми: «Тысячу сортов колбас и сосисок лежат одна на другой на окне и образуют какой-то рисунок, а главное не разваливаются». Казалось, это

могло даже понравиться. Но рядом трезвое: «Чего тут только не наворочено». И — словно руками разводит: «И кто только этим занимается, и кому это нужно!»^[137]

Музыкальная жизнь Дрездена много интереснее обыденной. Первое — Рихард Штраус, композитор, которым некоторые старомодные российские критики пугали доверчивых слушателей. Его опера «Саломея» ставилась по всей Германии. «Строгий» слух Рахманинова впивался в эти звуки и с восхищением, и с настороженностью. Два адресата, Морозов и Керзина, узнают об этом впечатлении. Первому, по ещё горячим ощущениям, пишет: был, слушал, пришёл в восторг. «Больше всего от оркестра, конечно, но понравилось мне многое и в самой музыке, когда это не звучало уж очень фальшиво». Те диссонансы, которых не стеснялся немецкий композитор, Рахманинова всё-таки «царапали»... «И всё-таки Штраус — очень талантливый человек. А инструментовка его поразительна. Когда я, сидя в театре и прослушав уже всю „Саломэ“, представил себе, что вдруг бы сейчас, здесь же заиграли бы, например, мою оперу, то мне сделалось как-то неловко и стыдно. Такое чувство, точно я вышел бы к публике раздетым. Очень уж Штраус умеет наряжаться».

Как много в этом восклицании: «всё-таки»! Музыка Рахманинова, сама её природа, требует скупости выразительных средств. В ней много исторической памяти. И в ней словно бы возрождается то самое чувство совершенства, которое запечатлелось некогда русскими зодчими в небольшой церкви Покрова на Нерли. Простота, в которой тихо светится вечность.

Красочная оркестровка Рихарда Штрауса — и сдержанная, скромная Рахманинова. При первом прослушивании яркость красок всегда производит впечатление. Но музыка приходит второй раз, третий... И то, что сперва восхитило, начинает раздражать. И то, что раньше показалось слишком простым, даже невзрачным, вдруг обретает глубину и подлинность.

Пройдёт более недели, и Керзиной Сергей Васильевич скажет о Штраусе сдержаннее, хотя опишет те же самые впечатления: «Кой-что мне понравилось и в музыке, но лучше всего исполнение оркестра. И этот оркестр, говорят, разучивал эту мудрёную музыку чуть не два месяца. Действительно, идёт так гладко, тонко, стройно — что остаётся только поражаться и снять перед ними шапку. И публика здесь такая, перед которой стараться стоит: сидит спокойно и смиренно, не кашляет и не сморкается».

Суматоха первых дней в Дрездене скоро поутихла. Образ жизни у

Рахманиновых установился самый простой: «Никого не видим и не знаем, и сами никуда не показываемся и знать никого не желаем». К этому в письме Керзиной не без юмора прибавит: «Всех боимся». Чуть позже — ещё присовокупит: «Я целый день занимаюсь, Наташа целый день скучает, и Ирина целый день разбойничает и поёт песни. И песни у неё какие-то дикие, отчаянные и резкие, точно она только и поёт из „Саломэ“ Рихарда Штрауса».

Постоянно композитор переписывается с друзьями — Слоновым и Морозовым. Первого торопит с либретто «Монны Ванны» и настоятельно просит хранить идею в секрете. От второго мечтает получить то указание на пригодный текст для кантаты, то литературную программу для симфонической фантазии. О том, что пишет симфонию, говорит лишь глухими намёками («есть другая работа»).

Без друзей, с которыми можно поговорить о музыке, жить было непривычно. Один только раз его уединение нарушил Гольденвейзер с женой. Он был приглашён Кусевицким для участия в концертах — в Берлине и Лейпциге. Заехал в Дрезден: посмотреть знаменитую Дрезденскую галерею и навестить Сергея Васильевича. После Александр Борисович будет вспоминать и милый особнячок во дворе, в саду, и тёплый дом Рахманиновых, и задушевную беседу.

*

Этот тихий, старинный и красивый город был уютен. К тому же рядом — ехать менее двух часов — Лейпциг. А там — дирижёр Никиш и насыщенная музыкальная жизнь.

В Дрездене Рахманинов проживёт три сезона. Ностальгия была частым гостем в его душе. Её он лечил Ивановкой: каждое лето семья Рахманиновых переезжала в родные места.

Опера, симфония, соната — он думал сразу о трёх произведениях. Ощущал, насколько зыбки жанровые границы его ещё не рождённых сочинений, сонату одно время хотел превратить тоже в симфонию, но потом отчётливо услышал её фортепианную основу. Работа не шла, когда нездоровилось Ирине, к тому же с декабря холод поселился в доме. Мешало и написанное ранее: он возится с корректурой последних романсов, перерабатывает — для скорых концертов — трио «Памяти великого художника», просматривает сцены из «Франчески» и «Скупого рыцаря».

Новые произведения рождались, будто соревнуясь друг с другом. Над либретто к «Монне Ванне» корпел Миша Слонов. Но только переключившись, не очень видел драматургический план, не умел мыслить сценами. И Рахманинов сам определял места кульминации. Форма финала симфонии получалась настолько непредвиденной («конечно, эта одна из окаянных форм рондо, которой я ни одной не знаю»), что он просил советов у теоретика музыки Никиты Морозова. Первые наброски к симфонии делал ещё летом 1903-го. К концу 1906-го точка поставлена, но сочинённым он пока явно недоволен. И Морозову, и Слонову повторит одну и ту же фразу: «Она мне жестоко надоела».

Вести из России приходили и отрадные, и невесёлые. За кантату «Весна» ему присудили Глинкинскую премию, сцены из «Франчески» и «Скупого рыцаря», исполненные Зилоти в Питере, вызвали довольно кислые отзывы. Вяло встретили и его романсы.

К неудачам Рахманинов отнёсся довольно спокойно: «„проваливаться“ — это моя полоса сейчас»^[138]. О собственных недугах — перенатруженных глазах и очках, прописанных доктором, — пишет Морозову не без досады («...при усиленном писании или чтении глаза затуманиваются и голова сильно болит»), но и не без лёгкой усмешки («Мартышка в старости слаба глазами стала»).

В феврале 1907-го Рахманинов побывал в Лейпциге. На уроке Никиша увидел трёх учеников. Молодые дирижёры произвели столь удручающее впечатление, что в письме Никите Семёновичу не мог не ввернуть жестокую шутку: «Всех их трёх, по-моему, надлежит отправить к Столыпину, чтобы он их по законам военного положения повесил бы за их преступные мысли о дирижёрстве». Зато концерт самого Никиша привёл в восторг. Знаменитый маэстро исполнил Первую симфонию Брамса и Шестую Чайковского: «Понимаешь, это было в полном смысле слова гениально. Дальше этого идти нельзя, публика устроила бешеную овацию. Говорят, уже несколько лет ничего подобного по приёму не было. Кстати, и в этот раз, когда Никиш пришёл, хлопал только один человек, да и то это я был».

Позже он услышит «Мессу» Бетховена, «Самсона» Генделя, Мессу си-минор Баха, «Павла» Мендельсона. Пойдёт на «Тристана» и «Мейстерзингеров» Вагнера. От Бетховена и Вагнера — в восторге. В Генделе понравились два номера («в полном смысле — гениально!»), побывал и на оперетте Легара «Весёлая вдова»: «Хоть и сейчас написано, но тоже гениально. Я хохотал как дурак».

С апреля он начинает испытывать беспокойство: за пять месяцев

написано много, но ничего не завершено. Собственная оценка написанного — более чем пристрастна.

«Насчёт качества всех этих вещей должен сказать, что хуже всего Симфония. Когда я её напишу, а затем поправлю свою первую Симфонию, я даю себе зарок не писать больше Симфоний. Ну их! Не умею, а главное, не хочется их писать». О сонате скажет чуть теплее: «Несколько лучше Симфонии, но всё-таки сомнительных достоинств». Об опере, «Монне Ванне», — с любовью: «Она — всё моё утешение. Иначе — я совсем бы замучился. Но она же дальше всех от конца. А посему, что я в ней дальше сделаю — ещё неизвестно».

Опера так и останется незаконченной. Сонату не ожидает счастливая судьба. Именно симфония — та, что «хуже всего» — будет исполняться чаще всего.

Он торопился. Глухие упоминания о Париже в его письмах начались ещё с февраля. То в письме Морозову — несколько слов про «концерт, который мне мало улыбается», то Керзиной, что придётся ехать, хотя «мне это не совсем приятно». Приходилось больше работать за фортепиано, не хватало времени на сочинения.

Ещё одно обстоятельство могло внести напряжённость в его работу: он ждал прибавления в семействе. Состояние нервное. Незадолго до отъезда Рахманинов сообщит Никите Морозову: «Я занимаюсь целыми днями и горю в огне».

Клавир первого действия «Монны Ванны» закончит в середине апреля. Через месяц завершит свою сонату. Перед самым отбытием.

3. Париж

Русские сезоны в Париже знаменитыми станут не сразу. Их устроитель, Сергей Павлович Дягилев, войдёт в историю как выдающийся импресарио. Благодаря его энергии Европа начнёт по-настоящему открывать русское искусство. Толстой и Достоевский уже покоряли европейские умы. Франция открыла Мусоргского и Римского-Корсакова. Но русская культура во всём её многообразии только-только начинает завоёвывать сердца парижан. И «Русские исторические концерты» 1907 года — лишь начало.

Музыкантов, которые собрались в Париже, Дягилев угадал безошибочно: Римский-Корсаков, Глазунов, Скрябин, Рахманинов, Шаляпин, Иосиф Гофман, Артур Никиш... Но далеко не всё у импресарио

получалось гладко. Один из очевидцев, Маргарита Кирилловна Морозова, припомнит, как кипел Александр Николаевич Скрябин по поводу разногласий с Сергеем Павловичем. Обнаружились изъяны в организации концертов, не вполне выверенной оказалась программа, не всё выходило и у дирижёров. Если уж у самого Артура Никита иной раз «не ладилось», то чего уж следовало ожидать от Камилла Шевийяра, который, при всей своей горячей любви к русской музыке, так и не смог должным образом совладать с оркестром. Римский-Корсаков, поняв, что Никит готовился к концертам второпях, собственными сочинениями предпочёл дирижировать сам. Его и запомнят: высокий, худой, в очках, старомодно взмахивает палочкой. И при этом — чётко и строго. На долю Корсакова и выпадет самая значительная волна оваций.

Рахманинов вышел на сцену 26 мая. Сначала исполнил свой Второй концерт (оркестром управлял Шевийяр). Потом кантату «Весна», где сам встал за пульт. Его впечатление от того, что он услышал, двоялось. Успех был несомненный. Но об оркестре он позже выскажется довольно критично: «...не выше посредственности»^[139].

И тем не менее даже столь мимолётное знакомство парижан с русским музыкантом дало свои плоды. Из тех русских композиторов, кого здесь знали мало, Рахманинова расслышали лучше других. В откликах замелькает смесь суждений скороспелых и проницательных. Французы в его музыке увидели продолжение традиций Рубинштейна и Чайковского. Их здесь считали приверженцами «германского традиционализма». Колокольные звучности Второго концерта, как и нескончаемая мелодическая «горизонталь», почему-то не связались в умах критиков с русским миром, русским пейзажем, русским мелосом. Но о музыке писали с одобрением: Концерт звучал «подлинной симфонией», кантата и при очевидной «традиционности» обнаружила свежесть тем, «истинный лиризм». Сказали критики и о «совершенстве формы», «тонкости письма», «красочности» и «сдержанности» инструментовки, «безупречном благородстве вкуса»^[140]. Последняя фраза изумительно точно схватила не только основополагающую черту музыки композитора, но и самый его артистический облик.

Париж аплодировал русскому хору, басу Шаляпина, контральто Евгении Збруевой. Но Европа почувствовала и большее — русскую культуру как часть культуры мировой. Как её передовую часть. И это ощущение пропитало всю атмосферу «Исторических концертов».

Маргарита Морозова вспоминала, как русские «чувствовали себя преисполненными гордости и ходили по фойе театра, высоко подняв голову»^[141].

В этом особом воздухе, в этом ежедневном «празднике» иным становилось и общение музыкантов. Жизнь в Дрездене отдалила Сергея Васильевича от суеты, от нескончаемых обязанностей и многочисленных случайных знакомств. И здесь, в Париже, он вдруг как бы сызнава окунулся в музыкальный мир, нашёл и собеседников. Одна встреча останется в памяти надолго.

С Римским-Корсаковым и Скрябиным они сидели втроём в кафе *de la Paix* близ *Grand Opera*. Скрябин горел идеей синтеза искусств и преображения мира. Он только-только завершил «Поэму экстаза», уверял, что это лишь первый шаг к главному сочинению. Ему виделся некий храм в Индии, где состоится грандиозное действо его «Мистерии». Оно соединит в себе и музыку, и гамму световых эффектов, и доселе небывалые танцы, а заодно и всё человечество. Скрябин упоён своими идеями. Его коллегам они явно не по нутру. Когда Скрябин принялся уверять, что каждая тональность имеет свой цвет, на лице Сергея Васильевича появилась скептическая улыбка. Но Корсаков неожиданно поддержал идею. Он тоже ощущал тональности в цвете! Договориться о всём спектре они не смогли: каждый видел своё. Но внутреннее зрение казалось Римскому и естественным, и необходимым. На сомнения Рахманинова он вдруг заметил:

— Однако почему ж тогда у вас в «Скупом рыцаре», в сцене в подвале, господствует D-dur^[142], цвет золота? Значит, вы чувствуете так же!

Сам Корсаков работал над «Золотым петушком». В этой пушкинской сказке прозревало что-то необыкновенно глубокое. Говорил в бороду, поблёскивал очками. Только что закончил первый акт, теперь возьмётся за третий...

И Скрябин, и Рахманинов были изумлены: «Почему третий?.. Второй!..»

— Нет, — твёрдо заявил Николай Андреевич. — Я третий хочу написать раньше второго.

И опять Рахманинов почувствовал, что у Римского — учиться и учиться. Лишь начав писать, он уже ощущал своё сочинение целиком, понимал задачу до самых её глубин!

Разговор продолжится у Скрябина. В один из дней — ещё до рахманиновского концерта — Александр Николаевич всех пригласит к

себе: Корсакова с женой и дочерью, Рахманинова, Глазунова, давнего приятеля пианиста Гофмана с женой, своего друга и покровителя Маргариту Морозову с сестрой.

После садов — небольшая, уютная квартира. Мягкая светло-зелёная мебель. Тихая обстановка — и тревожно-восторженные звуки «Поэмы экстаза». Скрябин играл своё новое оркестровое сочинение на фортепиано. Там, где ему не хватало рук, помогала Татьяна Фёдоровна Шлецер, его вторая жена. Потом будут замечания, обмен впечатлениями. До симфонической поэмы Скрябин выпустил поэму философическую, в стихах, и с тем же названием: «Поэма экстаза». Теперь он пытался объяснить свои идеи. От них веяло чем-то грандиозным и несбыточным. Римский-Корсаков слушал с пристрастием. Музыка Скрябина он всегда ценил, хотя и полагал, что композитор замечателен в очень ограниченном диапазоне переживаний. «Экстаз» ошеломлял своей дерзновенностью. Правда, казался Римскому несколько однообразным, но всё же Николай Андреевич не мог не признать: отдельные темы и эпизоды по-настоящему выразительны. А вот в идее потрясения миров с помощью музыки и синтеза искусств ему мерещилось уже нечто невообразимое. Скрябина он слушал внимательно, придирчиво задавал вопросы. Рахманинов молчал. Худощавый Корсаков высился за столом, смотрел на Скрябина поверх очков, с пытливостью. Александр Николаевич, небольшого роста, откинулся назад, говорил громко, внятно, хотя понимал, что бросает идеи в пустоту. Будущее произведение не просто соединит все искусства, но породит и новые:

— Вы будете жить всеми ощущениями: гармонией звуков, гармонией цветов, гармонией запахов?!

Корсаков подскочил:

— Нет, этого не понимаю, Александр Николаевич, как это гармония запахов?!

Когда прощались, Рахманинов заметил Татьяне Фёдоровне, что Саша, как ему кажется, идёт по ложному пути^[143]. Его, как и остальных музыкантов, всего более поражала та непоколебимость, с какой Александр Николаевич отстаивал свои фантастические идеи. Сергей Васильевич запомнится Скрябину как добрый старинный товарищ, немногословный, но готовый весьма добродушно поспорить.

4. «Фауст» и Россия

В Москве, перед отъездом в тамбовские края, в небольшом кружке музыкантов, Рахманинов показал свою сонату. Игумнов был сочинением потрясён. Захотел его исполнить. Сергей Васильевич ответил из Ивановки: «...Мне хочется её несколько переделать, а главное сократить — она невыносимо длинна». Сокращалось сочинение непросто. Первая соната имела скрытую программу, которую композитор не очень хотел раскрывать. Длинноты — обратная сторона желания отразить литературный источник. Позже он раскроет его Игумнову и Гольденвейзеру: «Фауст» Гёте.

Первая часть сонаты — образ Фауста. Доктор и учёный, который всю жизнь положил на познание истины, разочарован. Книги и опыты не открыли тайны мироздания. Он пытается переводить Евангелие, читает: «В начале было Слово». Но он устал от слов, он хотел бы живой жизни. И переводит первую строку: «В начале было Дело». Когда появляется Мефистофель, учёный готов принять его помощь, пусть бес служит ему. Договор Фауст скрепляет кровью — и заново обретает молодость. В то мгновение, когда Фауст почувствует всю полноту жизни («остановись, мгновенье, ты прекрасно!»), его душой завладеет Мефистофель. Правда, Гёте в самом конце спасёт своего героя от дьявола.

В главной теме сонаты есть и замирание вопроса, и жёсткость ответа. Но есть там и «вздых полей» — в германский космос вливаются русские интонации. Ещё более они проявились в побочной партии, где сквозь гармонические фигурации отчётливо различимы отголоски хорового пения.

Экспозиция — вопросы, ответы, вопросы. Но разработка словно следует за героем. Тот от «слова» перешёл к «делу». Соната подхватывает это истолкование евангельского стиха. Бурные, нескончаемые пассажи, их звуковое непрерывное «полыхание» (так колышется огонь под ветром) и скупые фразы тем. Мятущийся дух Фауста — в этих колебаниях, этом неиссякаемом горении, в этих кульминациях и спадах.

Вторая часть — звуковой портрет Маргариты. Невинное создание встретилось Фаусту. За ним стоит сила Мефистофеля. Эта сила навлекла беду и на родных Маргариты, и на неё саму. Погиб от шпаги Фауста её брат Валентин, умерла мать, Маргарита губит своё незаконнорождённое дитя. В темнице она, помутившись рассудком, ждёт своей смерти. Фауст хочет выкрасть её, но Маргарита предпочитает мученическую смерть за свои грехи.

Третья часть сонаты — Мефистофель и полёт на Брокен, на ведьмовский шабаш. Образы — сумрачно тревожные:

Будто змеи, меж камнями

Вьются корни за корнями,
Западни для нас готовят,
И пугают нас, и ловят,
И, ожив, деревьев капы,
Как полипы, тянут лапы
Нам навстречу... [\[144\]](#)

Проступают темы из других частей. В бурной части с ведьмовскими плясками звучит цитата из средневековой секвенции «Dies irae».

Игумнов первым исполнит сонату в следующем году. Критиков восхитит сложное строение сочинения, искусство полифонического письма. Но смутит чрезмерная рассудочность произведения. Избыточная «философичность» — к этому склонялись рецензенты — не дала в полной мере воплотить живое дыхание трёх знаменитых образов.

Когда композитор приехал в Ивановку, то застал сирень в цвету. Потом распустились розы — их было необычайно много. Но лето выдалось хлопотным. 21 июня 1907 года родилась дочь Татьяна. В письмах композитор пошучивал: такая же голосистая, как и старшая. Но детские крики не мешали его занятиям. Поначалу композитор пытался работать с либретто «Монны Ванны», присланным Слоновым. Смущала необъятность текста. В конце концов взялся за доработку симфонии, её инструментовку. Это «трудное дитя» скоро начнёт восприниматься слушателями как одно из основных сочинений композитора.

*

Образ России встаёт при первых же звуках оркестрового вступления симфонии. Кажется, эта мелодия, что выступила из осеннего сумрака, никогда не закончится. Столь отчётливая зримость музыкальных образов могла родиться, наверное, только вместе с ностальгией, вдалеке от дома. Будто закрываешь глаза и видишь хмурое, набухшее небо, чувствуешь холод, сырость. И вместе с тем до боли душевной ощущаешь любовь к этим неоглядным полям, перелескам, речушкам, холмам... За долгим вступлением — главная тема, затем побочная... Они противостоят друг другу, но в них просвечивает и что-то тайно родственное. Первая тема — «осенняя», вторая — «весенняя». В первой живёт широкое песенное начало. Здесь — привычная грусть и вместе с тем какая-то отрада. Во

второй — начало светлое. Не только песенное, но и «чуть танцевальное», с движением. Так росток пробивается из ещё холодноватой весенней земли и набирает силу.

Экспозиция, разработка... Развитие тем, их музыкальная драматизация. На одни чувства набегают другие. И вместе с тем — рождается всеобъемлющий звуковой мир. Иногда забирает жуть, почти как в некрасовском:

Я лугами иду — ветер свищет в лугах:
Холодно, странничек, холодно,
Холодно, родименькой, холодно!

Иногда прорывается мрачное, блоковское:

Вот он — ветер,
Звонящий тоскою острожной,
Над бескрайною топью
Огонь невозможный,
Распростёршийся призрак
Ветлы придорожной...

В одних эпизодах — нечто взметённое, отчаянное, как эхотютчевского:

Среди громов, среди огней,
Среди клокочущих страстей...

В других — отрадное, как у Блока:

На перекрёстке,
Где даль поставила...

На большие нотные листы ложилась одна из самых русских симфоний — русских не в том смысле, когда говорят о «былинной» «Богатырской» симфонии Бородина или певучей Первой симфонии Калинникова. Здесь запечатлелась вся Россия с «далями» и «оврагами» её истории. С широким

дыханием пространств. С пережитыми бедами и предчувствием новых. С готовностью принять их как судьбу.

О второй части, где столь явственно звучат бубенцы и колокольчики, говорят как о «тройке». И не той, которая ровно движется у Пушкина:

По дороге зимней, скучной
Тройка борзая бежит...

Ритм в этом скерцо — рысь, быстрая, резвая. Не то, как у Вяземского, в стихотворении «Ещё тройка»:

Тройка мчится, тройка скачет,
Вьётся пыль из-под копыт,
Колокольчик звонко плачет,
И хохочет, и визжит.

Не то ещё тревожнее, как в пушкинских «Бесах»:

Вьюга злится, вьюга плачет;
Кони чуткие храпят...

А то и — с размахом, как в знаменитом отрывке из Гоголя: «Русь, куда ж несёшься ты? дай ответ. Не даёт ответа. Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо всё, что ни есть на земли...»

Сама эта ширь отчётливо слышится в теме, контрастной теме главной. Она — с рахманиновской далью, со «вздохом полей». Побочная партия начинается с пастушеского наигрыша. И если в первой части контраст осени и весенних проблесков, то здесь — зимней скачки и летних просторов.

Но есть в скерцо и средняя часть. Рядом с тройкой — это уже игра метелей, с их завихрениями и с замираньями. И если вспомнить, что в интонациях основной темы проглядывает «Dies irae», то «метельные бесы» русской поэзии сами просятся в описание этих звуковых кружащихся «позёмок». Не то по-пушкински: «Вьюга злится, вьюга плачет...» Не то по-блоковски:

Заметал снегами сани,
Коней иглами дразнил,
Строил башни из тумана,
И кружил, и пел в тумане,
И из снежного бурана
Оком тёмным сторожил...

И когда сквозь эти круговые извивы раздаются приглушённые звуки труб и тромбонов, как отдалённое шествие, символический мир «Снежной маски» Блока с голосом «боевого рога», созданный в те же годы, приближается к этой музыке всего ближе:

Оставь тревоги,
Метель в дороге
Тебя застигла.
Ласкают вьюги,
Ты — в лунном круге,
Тебя пронзили снежные иглы!

Из снежного зала,
Из надзвёздных покоев
Поют боевые рога!

В конце скерцо ритмический бег удаляется, но и ещё — на фоне сумрачной, медленной меди — взвиваются тревожные его отголоски.

Третья часть — знакомый звуковой «ландшафт», сотканный из тех «мелодий-далей», о которых столь часто говорят, когда касаются музыки Рахманинова. Но в адажио, в этом медленном движении музыки, редкое разнообразие «равнинных» тем — не то полевой, не то озёрной России. В середине части нарастает напряжение, и в певучей горизонтали снова ощущаются «вздохи истории».

Эти нескончаемые мелодические равнины связали сумрак первой части и «бег» второй — с финалом, с его праздничными перезвонами, ярмарочным весельем и балаганом. Впрочем, сквозь празднество просвечивают тревожные маршеобразные ритмы, звуки дальнего похода и — в середине — веяние беспокойного времени. Финал не раз будет вызывать нарекания критиков «нечёткостью» своего строения. Форма

рондо-сонаты с не совсем отчётливыми контурами... Композитор попытался объединить ею всю симфонию, потому здесь можно уловить «омажоренный» тематический материал из других частей. Но такая симфония, как и эпический роман, требовала внутренней устойчивости. Русская история стояла на распутье. Наступило время перемен. Оно и наложило свою печать на строение финала симфонии.

*

С осени 1907-го «дрезденское сидение» Рахманинова уже мало походит на затворничество. Он начинает выступать. Второй концерт исполнил в Варшаве с дирижёром Э. Резничеком, затем в Берлине, где оркестром управлял Сергей Кусевицкий.

26 января впервые прозвучит его Вторая симфония. Чуть менее одиннадцати лет прошло после провала Первой. И снова Петербург. За пульт Рахманинов встанет сам... «Этот концерт запишется в анналы русского симфонического творчества, не особенно богатыми событиями за последние 14 лет, истёкшие со дня появления патетической симфонии Чайковского», — мало о каком произведении так писали критики.

2 февраля он исполнит симфонию в Москве. Здесь, в Большом зале Московской консерватории, Рахманинов явил себя и как композитор, и как дирижёр, и как пианист. Критики даже попеняют, что А. В. Нежданова включила в программу кроме романса Рахманинова ещё арию из «Царской невесты» Римского-Корсакова и вокальный номер Рихарда Штрауса. Без них вечер был бы совершенно рахманиновский. Немножко пожурят и Брандукова в роли капельмейстера: ему пришлось встать за дирижёрский пульт, чтобы композитор мог сыграть свой Второй концерт. Но симфонией Рахманинов дирижировал сам. Из отзывов Григория Черешнева и Юлия Энгеля сплетается двухголосое послесловие к концерту и к новому сочинению^[145]:

«Его музыка полна силы, бодрости и энергии».

«Его музыка — действительно язык духа — искренний, убеждённый, без ходульности, без переливания из пустого в порожнее».

«При всём богатстве музыкальных красок, которыми отличаются его произведения, в них нет той преувеличенной и преднамеренной изысканности, которая составляет почти общую особенность произведений современных молодых композиторов. В нём чувствуется здоровый художественный инстинкт, предохраняющий его от преувеличения и

крайностей».

«Элегический тон, столь сильный в Рахманинове, сильно звучит и в симфонии, но широкий лирический размах не исключает здесь ни трагизма, ни фантастики, ни шутки, ни мужественной бодрости».

«Эти черты его творчества сказались и на новой симфонии. Вся она проникнута какой-то стремительностью и энергией, так характерной для этого композитора. Во всём — много вкуса и художественной меры, гармонии свежи и красивы, но не изысканны».

«В глубоко утончённых акцентах рахманиновской музыки чувствуется порой нечто прямо страдальческое, но острый болезненный минор не возводится в перл создания. Он приводит к целому ряду иных переживаний, разнообразных, как жизнь, и симфония кончается мажором. Это — не изначальный, непреложный свет моцартовского или римско-корсаковского мажора, а свет, пробивающийся сквозь сумрак, — просветление».

«Симфония отлично инструментована, причём везде доминирующая роль в общей звучности принадлежит струнным».

«Это какая-то струнная симфония. При этом, однако, присоединением к струнным то одних, то других инструментов колорит струнной группы постоянно освежается».

«Композитор очень умеренно пользуется трескучими эффектами меди, на которых базируется почти вся современная симфоническая музыка, и это придаёт его симфонии особое благородство звучности».

«Прослушав с неослабевающим вниманием четыре части симфонии, с удивлением замечаешь, что стрелка часов успела передвинуться на 65 минут вперёд. Для большой публики это, может быть, и немножко длинно... Но зато как свежо, как красиво!»

Энгель попытался особо выделить скерцо и... — «Хочется сказать, что эта часть симфонии лучше всех, но, вспоминая остальные, начинаешь колебаться»^[146].

В середине марта композитор исполнит Вторую симфонию в Варшаве. Восторженный отзыв Затаевича мог бы показаться преувеличением, всё-таки писал приятель («...несомненно это рахманиновский шедевр, существенно обогащающий европейскую симфоническую музыку»). Но два громадных венка, роскошный букет роз и неожиданный подарок поклонников — «столовые часы с излюбленным композитором „башенным боем“»^[147] — говорили больше, нежели хвалебные рецензии.

Дрезденская жизнь принесла не только творческую

сосредоточенность. Она дала и новых знакомых. Один из них — композитор Николай Густавович Струве. Выпускник Дрезденской консерватории, поделивший свою жизнь между Россией и Германией, он жил в дороге: Москва, Петербург, Берлин, Лейпциг. Этот редкий, душевный собеседник познакомил Рахманинова и с немецким художником Робертом Штерлем. Стал Николай Густавович и соратником по новому начинанию.

Идея музыкального издательства, где композиторы могли бы печатать себя сами, вызревала давно. Сергей Васильевич помнил, как погибал в Крыму Василий Калинин, готовый печатать свои сочинения бесплатно. 26 мая 1908 года в Лондоне Рахманинов исполнил Второй концерт. За пультом стоял Сергей Кусевицкий. В разговорах с дирижёром и родилась мысль об особом музыкальном обществе, призванном помочь композиторам издавать свои сочинения.

Этому замыслу Сергей Васильевич отдался с редкой самоотверженностью. Поначалу шли переговоры, привлекались авторитеты, прорабатывалась идея. Вопрос о рукописях должен решать совет при издательстве. Но за собственное произведение автор голосовать не должен...

Ещё не существовало ничего, кроме планов, а Рахманинов уже торопил события. В мае из Ивановки послал письмо Танееву: «...не имеется ли у Вас уже сейчас чего-нибудь нового, что бы Вы могли отдать этому Обществу для печати?!»

Готовый рассматривать чужие рукописи, Сергей Васильевич совершенно не думал о себе. И не считал для себя возможным покинуть Гутхейля. Подобным образом работать — только ради других — станет и его новый друг, Николай Густавович Струве. Своих рукописей предлагать не будет, полагая, что человек, ответственный за административные и финансовые дела, не вправе навязывать свои сочинения. За время своей заграничной жизни Рахманинов быстро сблизился с этим бодрым, деловым и душевным человеком. Скоро почувствовал в его лице самого преданного друга. Струве он посвятит сочинение, написанное в конце дрезденской жизни.

5. Живопись и музыка

«Остров мёртвых» — одно из самых мрачных произведений Рахманинова. И самых совершенных. Он начнёт писать его в 1908-м.

Закончит в начале 1909-го.

Когда-то, в медленной части незавершённого квартета, он предвосхитил возможность подобной музыки. Долгие, сумрачные и однообразные, мелодические движения не надоедают, но завораживают. Медленно втягивают в нескончаемый угрюмый повтор, словно окутывая звуками, не давая очнуться от наваждения. «Остров мёртвых» — его начало и конец — действуют на слушателя подобным образом.

Начало — едва слышно. Из небытия приходят эти звуковые колыхания. Размер 5/8 — неустойчивый, непривычный — рождает чувство монотонного движения, словно волны медленно перекатываются. Но движение это с нижних регистров поднимается выше, выше. И кажется — вскипают барашки на гребнях, и медленная тревога наполняет музыку, будто вступаешь в царство мёртвых.

Восходящие секундные ходы — в начальном мотиве «волн». Нисходящие — в ответном мотиве «плача», «стона», «вздоха». Фанфарные возгласы заставляют замирать сердце.

В этой мелодической «горизонтالي», которая сплетается из однообразных мотивов, есть и сумрачная ширь, и мертвенная даль. Но иногда оркестр взмывает звуковую волну ввысь. И там она замирает в томительном холоде.

Композитор любил русских пейзажистов, живопись Левитана. И всё же предпочёл не сумрачный воздух картины «Над вечным покоем», но «Остров мёртвых» Арнольда Бёклина. Интерес к швейцарцу не был внезапным. Популярность Бёклина могла, скорее, отпугнуть. Композитор не любил внешней «эффектности», рассчитанной на заведомый успех, а Бёклин стал слишком «расхожим именем». И всё же о нём говорили не только любители «сверхъестественного» или «инфернального» в живописи. Полотна художника с одобрением упоминают Илья Репин, Александр Бенуа, Игорь Грабарь... И ведь странно, Иван Алексеевич Бунин, которого коробила любая фальшь, чрезмерная педаль, игра в «мистику», в 1900-м в Мюнхене видит картины Бёклина, «Остров мёртвых» — в том числе. И — приходит в восторг! Восхищение не сиюминутное. В ноябре 1901-го Бунин готовит доклад о Бёклине, на своё выступление зовёт и Рахманинова. Композитор слишком погружён в работу и от приглашения отказывается.

В Лейпцигской картинной галерее Рахманинов встретил чёрно-белую репродукцию. Сквозь сумерки бледнеют скалы-стены, вверху они покрыты мхом; в центре высятся траурные кипарисы; лодка подплывает к острову, в ней — гребец, стоит фигура в белом, лежит гроб...

Музыка и живопись. Сколь непросты их отношения, если мы подходим с привычными представлениями: искусство выразительное — искусство изобразительное, искусство временное — искусство пространственное... Но разве не странно: живопись лежит на плоскости, но — по крайней мере в Европе — изображает трёхмерный мир? Неужели это искусство не «пространственное», а только «плоскостное»? Мировое искусство знавало и живопись временную: китайские свитки. Один край разворачивается, другой — скатывается. Между ними — движение пейзажа: река, небо, облака, горы, растения на берегу... Речка бежит, пейзаж меняется, один край свитка (прошлое) скатывается, другой (будущее) разворачивается. Почти рисованный кинофильм. Только нет жёстких границ кадра. Эта «линия» в пространстве (нескончаемая река) совпадает с движением глаза во времени (вдоль берега). Но ведь и храмовая живопись — тоже движение, только не по прямой, но по сложным смысловым траекториям, где все «лучи» словно сходятся в том месте, где иконостас. А если поднять очи горé — под куполом.

Живопись может быть искусством «временным». И музыка может помнить о пространстве. «Архитектура — застывшая музыка». Афоризм известный. Но тогда и музыка — «подвижная архитектура». И увидеть её можно, перелистывая партитуры. Музыкальная форма может сказать о пространстве. Фуга — со сложнейшим её строением — как звуковой «собор».

Когда физики XX века заговорят о времени, как «четвёртой» координате, они придут к тому же ощущению. Здесь время становится частью пространства, оно не течёт, оно сразу «есть». И если время не «длится», не «тянется», не «бежит», но существует «сразу» — мы находимся в вечности.

Представить только это многомерное пространство, в котором уже «всё есть»! И вот его «проекция» падает на мир земной, трёхмерный. И человек, выражая вечное, создаёт архитектуру, скульптуру. А проецируя дальше, на плоскость — живописное полотно. Лишь одно «направление» этого многомерного «всегда» нам неподвластно — время. Мы можем только двигаться вдоль него.

В земном мире живопись только лишь «пространственна», и музыка живёт «во времени». Но там, в «сразу», во «всегда», в вечности, они — многомерны, они уже «есть». Так ощущают своё будущее детище — через муки рождения — великие композиторы. Они готовят партитуру. И это — «скелет» произведения, здесь оно явлено «сразу». Но чтобы сочинение «ожило», партитура должна не только обрести «звуковое тело», но и

развернуться во времени.

Противоположность и противостояние различных видов искусства возможно лишь в несовершенной земной жизни. В вечности противоречий нет. И, разумеется, Рахманинов писал о вечности. Её он пытался воплотить в звуках. Но само движение композитора от живописи к музыке вписалось в общие устремления эпохи. И это заставляет снова вглядываться в ту границу, которая пролегла между ними в мире земном. И в различные попытки её переступить, преодолеть.

*

Музыка давно стремилась воплотить в звуках иные реальности. Потому Куперен пытался изобразить «Бабочек», «Тростники», «Будильник» или «Маленькие ветряные мельницы», а Рамо «Курицу», «Вихри» или «Тамбурин». Но с расцветом романтизма попытки преодолеть границы искусств становятся всё сложнее. Берлиоз в «Фантастической симфонии» готов запечатлеть звуками судьбу художника, Шуман в пьесах — и «Бабочку», и «Порыв», а в цикле пьес — «Карнавал». Количество подобных звуковых полотен у Листа сразу нелегко и перечислить. И русская музыка с любовью живописала «немузыкальные» образы. И «Ночь в Мадриде» Глинки, и караван в «Средней Азии» Бородина, и «Садко» с «Шехеразадой» в одноимённых симфонических произведениях Римского-Корсакова, а уж «Баба-яга» явилась у трёх композиторов — Даргомыжского, Мусоргского, Лядова.

«Рубеж веков» не просто «болеет» идеей синтеза искусств. Он стремится воплотить его, заставляя художников «мелодизировать» живопись ^[148], а композиторов «рисовать». Одно перечисление фортепианных пьес Равеля говорит о многом: «Игра воды», «Ночные бабочки», «Грустные птицы», «Лодка в океане», «Долина звонов».

У Дебюсси — ещё более вольные названия. Не только «Паруса», «Туманы», «Мёртвые листья», «Шаги на снегу», «Ветер на равнине», «Затонувший собор», но и — «Терраса, посещаемая лунным светом», «Что видел западный ветер», «Звуки и ароматы реют в ночном воздухе...». У Дебюсси появится и своя музыкально-живописная форма — «эстампы». Русская музыка могла и опередить французов — «Картинки с выставки» Мусоргского знали и Дебюсси, и Равель.

В начале века у Скрябина будут рождаться пьесы с причудливыми названиями: «Хрупкость», «Окрылённая поэма», «Танец томления»,

«Загадка», «Поэма томления», «Ирония», «Нюансы», «Желание», «Ласка в танце», «Маска», «Странность», «К пламени», «Гирлянды», «Мрачное пламя». Да и сам Рахманинов скоро придёт к весьма своеобразной музыкальной форме — «Этюды-картины».

Один современник попытался сразу воплотиться и как музыкант, и как живописец, попытался сплавить воедино живопись и музыку. Он не только сочинял музыкальные поэмы «Лес» и «Море», не только пьесы «Осень» или «Соловей». «Музыкальная» живопись Чюрлёниса — ключ к ответу на непростой вопрос: как может изображение «звучать»? Он словно опроверг известный предрассудок, что музыка существует только «во времени». Всё-таки «идеальная» музыка живёт как органическое целое, «сразу». И значит, её можно запечатлеть на полотне.

Музыкальную форму легко различить в его живописной «фуге». Тема — ёлочка «вниз головой», ответ — просто «ёлочка», противосложение — некое подобие скалистого контура «в дымке». В нижней части картины, где в разных «голосах» ёлки «звучат» почти одновременно, с небольшим отставанием, проходят стретты. То есть здесь оживает тот драматический момент фуги, где тема в одном голосе «нагоняет» тему, которая уже звучит в другом. И вся последовательность тематических превращений «звучит» одновременно. И на картине мы видим не только «фугу», но и два берега, с деревьями и холмами, отражёнными в воде.

Из «визуального слуха» родилась и «полиморфная» живопись Чюрлёниса. Как на картине «Покой». Большой мыс ушёл далеко в море. Смеркается. Два костерка на берегу отражаются в спокойной воде. А может быть — не мыс? Не костры? Огромное чудище высунулось из воды, пронзив сумерки взглядом огненных глаз...

Эта «полиморфность» сродни древнему символизму самой музыки. Три диеза или бемоля в ключе некогда указывали на Святую Троицу. Буквенные обозначения нот порождали «звуковое имя». И Бах нередко оставлял звуковую роспись в своих сочинениях: ВАСН, то есть си-бемоль — ля — до — си. Позже композиторы не раз прибегали к звуковому «имяславию».

Но символом становились и обычные темы, если с ними связывались вполне определённые образы. И знаменитая средневековая секвенция «Dies irae», которую Рахманинов попытался «примерить» к своей музыке ещё в Первой симфонии, для музыкантов-европейцев давно стала символом Божьего гнева или мрака и смерти. Тема могла варьироваться, замедляться, ложиться на другую ритмическую основу. Знаменитая секвенция могла сократиться до совсем короткого мотива. Но определённая

последовательность звуков и тогда указывала на «смертное».

Впрочем, музыкальность живописи — это не только «полиморфизм», но и линии. Сам Бёклин к образу-символу «Остров мёртвых» обращался несколько раз, есть пять вариантов картины. В этом нескончаемом «переписывании» тоже скрывался своеобразный «полиморфизм». В первых вариантах — больше яркости, живописности. В последнем, пятом, — судя по всему, он и стал «прообразом» рахманиновской поэмы, — в живописи меньше контраста. Точнее — контраст сохранён, но он тоже «потусторонний», скраденный, скупой.

Когда о Бёклине будет писать Репин, он заметит, что с технической стороны художник далёк от совершенства. Но зато в его полотнах есть что-то более важное: искренность и поэзия, так что от картин и отойти не хочется. Слово «поэзия» здесь, разумеется, означает то волшебство, которое даже несовершенное полотно делает выразительным. Игорь Грабарь, когда пытался описать другую картину швейцарского живописца, предпочёл иное слово — «музыка». Сам Бёклин тоже иной раз уподоблял свою живопись музыке: один триптих сравнит с трио флейт. Но всех выразительнее сказал Андрей Белый в статье «Формы искусства». Сначала попытался очертить одно: «Каждое музыкальное произведение состоит из ряда колебаний звуков; восприятие ухом этих колебаний как тонов определяется простотой их отношений. В музыке недопустимо любое отношение колебаний. Необходим выбор, среди бесконечно разнообразных отношений, только весьма простых». Затем — соотношение с другими: «Выразительность мелодий, заключающаяся в подборе этих отношений, в других искусствах является нам то как идеализация, то как типичность, то как стилизация, то как схематизация». И, наконец, сказал о том же глубинном начале в самой картине:

«В „Острове мёртвых“ А. Бёклина нас поражает соответствие между фигурой, замкнутой в белую одежду, скалами, кипарисами и мрачным небом (а по другому варианту — заревым фоном).

Этим выбором только определённых предметов выражается стремление выразить нечто однородное. Иные краски, иные тона возбудили бы в нас чувство неудовлетворённости; эта неудовлетворённость совпала бы с неудовлетворённостью, возбуждённой необоснованным переходом в другой тон. В последнее время всё больше и больше увеличивается эта щепетильность ко всевозможным диссонансам. Здесь мы переносим нечто присущее музыке на другие искусства. Этот перенос опять-таки зависит от всё большего распространения музыки, а также от влияния её на другие искусства».

В музыкальной живописи образы важнее «реализма». И Бёклин, способный написать детальный автопортрет, изображал и «Автопортрет со Смертью, играющей на скрипке». А «Остров мёртвых» — это не только стены, траурные кипарисы и лодка Харона, что подплывает к острову с очередным усопшим, но совмещение севера и юга, мхов и кипарисов, — всё земное переместилось во вневременное, в вечность. Но важна и форма. И соотношение форм. Важны контуры и линии. То есть — и неподвижная «каменность» острова, и кривизна в вертикали, — наклон кипарисных верхушек вправо. Именно «графика» картины завораживала. Не случайно Рахманинов позже обмолвится: поэмы бы не сочинил, если бы сразу увидел оригинал, а не чёрно-белую копию^[149].

Начало симфонической поэмы вышло из сумрачного изображения. Арнольд Бёклин — словно завеса, намёк. Суть образа даёт музыка Рахманинова.

Если в «ходе волн» выделить опорные звуки, мы узнаем маленький фрагмент «Dies irae» в обратном движении. В некоторых тактах он будет началом мелодических ходов. Фанфарные возгласы напоминают тоже его. И вздохи скрипок в верхних голосах рождены первыми звуками средневековой секвенции.

В средней части поэмы — прошлое. Там где была жизнь, было смятение, тревога, отрада и отчаяние. Но и здесь всё настойчивее прорываются «осколки» этого мотива, то с пафосом борьбы и отчаяния, то с чувством крушения — под ударами оркестра, то — после катастрофы — в тиканье времени. Судьба отбивает 12 ударов. На одиннадцатом — на этот мерный ритм часов нервно наплывает (звук скрипки) — то убыстряясь, то замедляясь — ему подобный. И здесь тот же мотив повторяется — уже в разном темпе — снова 12 раз. Бой часов, который отделяет один день от другого, прошлое от настоящего, ещё придёт в другие произведения Рахманинова — в Третью симфонию, в «Симфонические танцы». Но в «Острове мёртвых» это и время (мерные 12 ударов), и «времена» (12 раз повторённые нервные звуковые «качания»), «Прошло много лет...» — мог бы вставить в роман писатель, и продолжить повествование после такого временного «прыжка». Музыка приходится говорить иначе. И когда на 12 ударов наплывают «ещё двенадцать», это и воспринимается как слово «прошло»... Живая жизнь, её тревоги, героизм, отчаяние, жертвенность — всё в прошлом. Мерный ход времени заглушил человеческие страсти. Последние отголоски былой жизни. И — со знакомым сумрачным звуком фанфар — возникает то, с чего начиналась поэма: холодные слетающие звуки, мерный ход волн, качание звукового «мёртвого моря», вздохи

скрипок... Всё замирает. Атомы темы «Dies irae», которые пронизали всю поэму, складываются в саму эту мелодию. Из небытия пришли эти звуковые напоминания. В небытие и уходят.

6. Между Ивановкой и Европой

Летом — в Ивановку, осенью — в Дрезден. Радость возвращения домой и радость уединения в творчестве. От самих переездов в памяти — лишь маленький эпизод. Когда ехали в Россию, Таня потеряла в вагоне свою маленькую туфельку. Туфли купили новые, обо всём забыли. На обратном пути её няня почему-то забеспокоилась. Было странно видеть, как эта пожилая, благообразная женщина шарит по углам. На вопрос, что она тут потеряла, простодушно ответила: «Да ту вот туфельку, что Танечка оставила весной».

Повод для хохота, шуток и... «Пусть дуры няньки эти старые, пусть неразумно воспитывают, а они преданные, и я спокоен»^[150] — фраза из будущего, когда Рахманинов станет уже дедушкой.

Осенью 1908-го ему не хотелось прерывать своего творческого затворничества. К юбилейному заседанию Московского Художественного театра прислал из Дрездена музыкальное письмо. И среди речей, выступлений литераторов и артистов, танцев и хоров прозвучало и его шутейство. Всего лучше о том, как Шаляпин исполнил забавное послание, вспомнил сам Станиславский:

«Дорогой Константин Сергеевич, — пел он, — я поздравляю Вас от чистого сердца, от самой души. За эти десять лет Вы шли вперёд, всё вперёд, и нашли „Си-и-ню-ю птицу“, — торжественно прозвучал его мощный голос на церковный мотив „Многие лета“, с игривым аккомпанементом польки Саца из „Синей птицы“. Церковный мотив, сплетённый музыкально с детской полькой, дал забавное соединение»^[151].

И всё же счастливый период уединения завершался сам собой. Внешний мир словно надвигался на его творческую тишину и сосредоточенность. В декабре он узнает о том, что его Вторая симфония получила Глинкинскую премию. Тогда же — во Франкфурте-на-Майне — выступит с В. Менгельбергом, исполнив свой Второй концерт. В январе он окунулся в бурную концертную жизнь. 3-го дирижировал в Москве, где прозвучали и Рихард Штраус, и Юлий Конюс, и сам Рахманинов. Когда сел за рояль, чтобы исполнить Второй концерт, за пульт встал Эмиль Купер. На следующий день в камерном собрании Московского отделения РМО сыграл

свою сонату. 7-го он в Петербурге, участвует с Брандуковым и Зилоти в камерном концерте из собственных произведений. 10-го — исполняет Второй концерт, оркестром управляет Зилоти.

...В Петербурге он обычно останавливался у Прибытковых. Зоя, племянница, маленькая его «секретаришка», встречала дядю Серёжу на вокзале. Изнывала, стоя на перроне, ждала поезда. Но вот — гудок, дым вдалеке, ещё гудок. Поезд подходит, пыхтит, замедляет движение, останавливается. «Зюечка!» — знакомый низкий голос. Дядя Серёжа выходит из вагона, большой-большой. Своей огромной рукой берёт её ручонку. Глаза у него весёлые, смеются. Она рассказывает обо всём, не может опомниться от своей детской радости. Дома они вместе распаковывают чемоданы. Потом «секретаришка» слушает, когда он играет, и делает вид, что занята своими делами. Перед выступлением она готовит запонки для концерта.

Бывали и тревожные дни. Дядя Серёжа мрачнеет: «Секретаришка, коллодиум». Значит, лопнула кожа на пальце. Всего чаще это мизинец правой руки. И вот Рахманинов наливает на палец клейкий раствор — столько, чтобы и чувствительность сохранить, но чтобы и не так мало, иначе корка застывшего коллодиума лопнет, как и кожа.

День концерта — необыкновенный день. Рахманинов встаёт, как всегда, два часа играет, отдыхает, ещё играет. Будет и завтрак, и отдых, когда «секретаришка» бережёт его сон, никого не подпускает. После обеда — время уже бежит — Сергей Васильевич разыгрывает руки. Наконец, идёт одеваться.

До начала выступления Зюечка может посидеть с дядей в артистической. Но перед самым выходом он должен побыть один. И вот — переполненный зал. В публике — взволнованное ожидание. Рахманинов появляется бледный, строгий, высокий, элегантный, немножко старомодный. Он замкнут, глядит перед собой.

Суховатый и вежливый поклон в публику. Садится за рояль. Зал в напряжении, публика предвкушает восторг, хотя ещё не прозвучало ни одной ноты. Рахманинов спокойно ждёт. Ещё раз кивает. И вот руки — большие, белые, «скульптурные», как их назвал один современник, — лежат на клавишах. В зале мёртвая тишина.

Он играет. Первые звуки. Рояль поёт. И при этом — никакой театральности, ничего для «эффекта». Строгость, мужество, простота.

...Он не любил на бис играть по заказу. Из публики кричали: «Прелюдия до-диез минор! Прелюдия соль минор!» Рахманинов обычно

играет другое. Но иногда всё-таки поддаётся, исполняет то, чего жаждет зал.

Концерт окончен. Гаснет свет. Многие не хотят вставать с кресел, словно не верят, что музыки больше не будет. У артистической дежурит свой человек: на концертах Зилоти к Рахманинову не пускают никого, кроме своих.

Зоя, «секретаришка», уже там, иногда с сестрой. Он опять дядя Серёжа. Шутит, поддразнивает. Или — спрашивает у маленьких своих родственников, как он играл. Но пора прощаться. Рахманинов и другие взрослые идут в ресторан. Племянницы отправляются домой. Но завтра будет новый день. И будет прогулка. Будут шутки и разговоры.

Сергей Васильевич — большой ребёнок. Большой-большой! Резвый, заразительно смеётся. И говорит басом. «Секретаришка» помнит: когда Александр Ильич подарил своим детям маленькую железную дорогу, где паровозик с вагончиками носились с шипением и гудками, однажды случилось непредвиденное. Паровоз наскочил на станцию, один вагон налетел на другой, поезд сошёл с рельсов... — и дети глазют, как два больших музыканта в восторге ползают по ковру, чтобы «починить» пути. Или тот день, когда дядя Серёжа так волновался. Он был мрачен. Держал её за руку. Они шли на концерт. На улице холодно, скользко. Почему они не поехали? Он вдруг сказал: «Зюечка, не упасть бы нам» — и тут же подскользнулся и её утянул за собой. И вот они барахтаются в снегу, и дядя Серёжа смеётся так заразительно, что и она удержаться не может. Лежат, хохочут. И уже нет и следа от его хмурости. И на концерте в этот день он играет хорошо как никогда.

...Александр Ильичу Рахманинов, в сущности, помогал выкарабкаться из очень трудной ситуации. Долгое время концертные абонементы Зилоти не очень-то привлекали слушателей. Прежние меценаты его оставили. Рахманинов пришёл на помощь двоюродному брату, в концертах участвовал постоянно. Этот сезон — 1908/09-го — и оказался решающим. Именно с этого момента концерты Зилоти начали обретать невиданную доселе популярность.

Но в планах выступлений ждала Сергея Васильевича и неожиданность. Московское филармоническое общество попросило заменить заболевшего Артура Никиша. Композитор не чувствовал себя настолько уверенным, чтобы взять шесть концертов. Согласился лишь на два. 15 апреля исполнил Первую симфонию Скрябина, «Тиля Уленшпигеля» Рихарда Штрауса, «Тассо» Листа и вагнеровскую «Зигфрид-

идиллию». 18-го он снова за пультом. Исполнил свою симфонию и «Остров мёртвых», и вместе с этим — Мусоргского, «Ночь на Лысой горе».

Напрасно он боялся, что разочарует публику, что не сможет заменить Никиша достойным образом. Приняли его с восторгом, будто давно ожидали.

В сущности, эти концерты совпали с возвращением на родину. И всё же до того, как он в мае как следует «погрузится» в свою Ивановку, его ждали неотложные дела.

25 марта открылось, наконец, Российское музыкальное издательство. Оно руководилось советом, куда кроме Рахманинова и Струве входили: А. Ф. Гедике, Н. К. Метнер, Л. Л. Сабанеев, А. Н. Скрябин, А. В. Оссовский. Председателем, разумеется, стал тот, в чьих руках сосредоточен капитал, — Сергей Кусевицкий. Но в поступках своих председатель прислушивался к мнению остальных.

Члены совета были очень уж разные. Скрябин стоял за «левизну» в музыке: издательство должно пестовать новаторов. Важен творческий принцип, а не направление. А если выдержан принцип, то выдержан и стиль: «Наличие стиля решает всё»^[152].

Рахманинов слушает речи старого товарища по консерватории. На его губах — едва заметная ироническая улыбка. Быть может, вспоминаются их разговоры в Париже.

Но вот голос подаёт Николай Метнер, рыцарь романтических традиций в музыке. Скромный, застенчивый, мягкий, чуткий. Совсем «не от мира сего». Он не столько говорит, сколько отлетает в свои философские небеса. Сергею Васильевичу Метнер симпатичен, и он стойко переносит наплыв утомительных абстракций.

Рахманинов держится последовательного «антимодернизма». Именно его мнение для Кусевицкого станет наиболее авторитетным.

Заседания совета проходили в роскошном особняке Кусевицких недалеко от Арбата. И всякий раз его участников коробила чрезмерная пышность обстановки, все чувствовали некоторую скованность. И чопорная хозяйка, и сам Сергей Александрович, подчёркнуто «подтянутый», и вышколенные невозмутимые лакеи в ливреях... Заседание заканчивалось завтраком или ужином. Сверкали хрусталь и столовое серебро. Но после неуютной роскоши хотелось отвести душу, и, простившись с хозяином, члены совета заваливались к кому-нибудь на квартиру или в скромный ресторанчик.

Россия словно только и ожидала приезда Рахманинова, приготовив ему множество забот. В Москве проходят праздники, приуроченные к столетию

Н. В. Гоголя. На Пречистенском бульваре открыт его памятник работы скульптора Н. А. Андреева. Рахманинов 27 апреля дирижирует в Большом зале консерватории, на вечере памяти Гоголя. Свою программу подготовили и артисты — М. Н. Ермолова, Д. А. Смирнов, А. И. Южин... Рахманинов исполнял «гоголевские» сочинения Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова и Глазунова. Кроме того, он принимает должность помощника по музыкальной части председателя главной дирекции РМО. Первая же командировка показала, что ждёт его на этом поприще. Губернатору Тамбова не приглянулся директор местного училища С. М. Стариков. Рахманинов едет с ревизией, чтобы познакомиться с работой учебного заведения и дать ответы председателю главной дирекции, принцессе Е. Г. Саксен-Альтенбургской по двум пунктам: «а) музыкальный и б) еврейский»^[153]. Длинное письмо с перечислением прослушиваний и собственного мнения о постановке работы в училище можно прочитать и как сухой отчёт, и как стремление дать предельно объективную картину. Вывод помощника по музыкальной части: постановка музыкального образования, вопреки мнению губернатора, ведётся правильно. Письмо Елене Георгиевне Саксен-Альтенбургской он отправит уже из Ивановки.

*

Третий фортепианный концерт родился летом 1909-го. Через четверть века, во времена, когда родная Ивановка станет лишь тёплым воспоминанием, композитор получит письмо пытливого музыковеда, выходца из России, Иосифа Яссера. Тому показалось, что первая музыкальная фраза концерта близка духу русских народных песен и знаменному роспеву. Яссера волновала загадка «неосознанных влияний» на композиторов. Он и задал вопрос: сознательно ли Рахманинов сочинил такую мелодию или произвольно? И если произвольно, то не колебался ли в выборе того или иного оборота? Ответ Рахманинова примечателен: с детства много слышал и народной, и церковной музыки. Но тема Третьего концерта — не заимствована: «Если у меня и были какие планы при сочинении этой темы, то чисто звуковые. Я хотел „спеть“ мелодию на ф. п., как её поют певцы, — и найти подходящее, вернее, не заглушающее это „пение“ оркестровое сопровождение. Вот и всё!» Да, сходство с народно-песенным характером есть, но — «помимо моего намерения». Никаких вариантов, никаких колебаний в выборе мелодических оборотов темы не было, «тема легко и просто

„написалась“!»^[154].

...Легко и просто. И столь естественно. Но кроме темы был и тот оркестровый «фон», под который «поёт» рояль. О нём обычно пишут немного. А между тем — очень «рахманиновский» фон. В ритме — то же мерное движение, как, например, в Первой симфонии. Только там «стучащий» ритм — драматичный, здесь — свободный, спокойный. Ритм, с каким может ехать в поезде человек, погружённый в свои воспоминания, ритм дороги, и то состояние, когда вдруг начинаешь видеть свою жизнь целиком, с её прошлым и неясным будущим. Жёстко связывать музыку с образом вагона — чрезмерность. Но не оставляет ощущение, что в Третьем концерте сразу явлена «Русь дорожная». Долгий путь всегда рождает тихие мысли, и грустные, и радостные, и — даже не мысли или воспоминания сами по себе, но то состояние человека, о котором говорят: «задумался».

Вагон, его покачивание... — образ не столь уж произволен. И не потому, что Рахманинов жил последние годы переездами: Дрезден — Петербург — Москва — Ивановка. Но потому, что в музыке есть как бы малое пространство, как в купе вагона, и — большое, как движение по необъятным дорогам России.

«Роман Анны с Вронским начинается в поезде и кончается им. Под стук поездных колёс рассказывает Позднышев в „Крейцеровой сонате“ совершенно чужим ему людям об убийстве жены, и мы чувствуем, что нигде, кроме как в поезде, он не смог бы исповедаться с такою искренностью. Замёрзшею рукою стучит Катюша Маслова в ярко освещённое окно вагона первого класса и, не сводя глаз с Нехлюдова, чуть не падая бежит по платформе. „Дым, дым, дым“ — развёртываются в поезде скорбные раздумья Литвинова-Тургенева. Провожая жену своего приятеля и прощаясь с нею в вагоне, скромный герой одного из самых нежных рассказов Чехова вдруг понимает, что он всю жизнь любил только её и что с её отъездом для него всё кончается. В „Лике“ Бунина тема блаженно-несчастной любви и творческих скитаний духа ещё глубже и ещё таинственнее сливается с темой той железнодорожной тоски, о которой пел Александр Блок:

Так мчалась юность бесполезная,
В пустых мечтах изнемогая.
Тоска дорожная, железная
Свистела, сердце разрывая...

Да, было что-то в русских поездах, что, изымая души из обыденной жизни, бросало их „в пустынные просторы, в тоску и даль неизжитой мечты“»^[155].

К этому стоило прибавить и первую сцену из «Идиота» Достоевского: место роковой встречи князя Мышкина и Парфёна Рогожина — вагон поезда. Случайный разговор попутчиков, пробудивший внезапную откровенность, свяжет судьбы героев в трагический, неразрешимый узел.

Рассуждение Фёдора Степуна, философа, хорошего знакомого Ивана Бунина, родилось из его воспоминаний о «вагонах России», столь не похожих на вагоны Западной Европы и «по выстукиванию колёсного ритма», и по «господствовавшему в них настроению»: «во всяком русском поезде „дальнего следования“ сразу же заводилась по-домашнему уютная жизнь»^[156].

Концерт Рахманинова начинается с тихого настроения, которое таит в себе заметное разнообразие иных эмоций, переживаний, раздумий. Второй концерт он писал человеком одиноким, Третий — семейным, успевшим почувствовать, что такое дом, эта «маленькая крепость» в беспокойном мире. Тёплое чувство живёт в Третьем концерте, оно внутри общей драматургии, и чувство устойчивое. Грозное дыхание судьбы — и жизнь, что уже прожита и которую ещё предстоит прожить, — всё это звучит в темах Концерта, в их столкновениях. Но и в самых драматичных «узлах» произведения — не «я» в треволнениях мировой жизни, не отдельная личность, но «мы». Семья, свой круг, вся Россия — внутри большого беспокойного мира.

Вторая часть Рахманиновым обозначена как «Интермедия». Все наплывы чувств, больших, — тех, что даже «чрез край», — связывают «маленький уют в большом неуют» первой части — с «историей». Третья часть — это и есть современность как история. Нынешние дни в огромном «пространстве времён», в прошлом, настоящем, будущем.

В России Концерт впервые исполняют в 1910 году. Тут же прозвучит похвала критика. Он, правда, сумел уловить лишь общие его черты:

«3-й концерт Рахманинова можно не обинуясь назвать прекрасным. Преобладающий характер — элегия, светлая элегия, которая так непринуждённо выливается из-под пера Рахманинова. Вся I часть, обе главные темы — покойные, созерцательного характера. Кто знает рахманиновскую лирику, кто привык к его манере вести мелодию, кто помнит его широкое, ясное ф. — пианное письмо, тот сразу найдёт все знакомые черты рахманиновского творчества в 3-м концерте и с радостью

убедится, что талант композитора так же свеж, ясен, как он был свеж и ясен в лучших вещах Рахманинова. По способу изложения 3-й концерт не похож на второй: главную роль играет ф. — пиано, партия которого изложена не крикливо, не эффектно, но чарует своими красотами и изящным письмом»^[157].

Но ещё раньше это сочинение композитора услышат совсем на другом континенте.

7. Америка

Перед отъездом в Америку он пишет Прессману: последние дни «работал как каторжный, чтобы успеть кончить свой новый Концерт». Не то вносил последние поправки, не то хотел его как следует разучить. О самой поездке в памяти осталось немного: как на корабле «муштровал» себя, играя на немой клавиатуре, как понравился Макс Фидлеру, дирижёру Бостонского оркестра, — понравился настолько, что тот предложил русскому музыканту самому исполнить «Остров мёртвых». Когда американцы увидели Рахманинова за пультом, ощутили, какой хваткой он взял оркестр, слышали эти звуки, они были ошеломлены. Его выступление настолько потрясло музыкантов Нового Света, что русскому коллеге сразу предложили стать преемником Фидлера. Но застрять здесь, в Америке, надолго, жить вдалеке от Москвы и России — об этом ему казалось нелепо даже помыслить. Из тех же музыкантов, с которыми довелось встретиться, поразил Густав Малер.

Он и раньше ставил Малера весьма высоко. Но сейчас изумило, с каким тщанием тот движется по партитуре, вникает в малейшие детали, с каким упорством и строгостью добивается от музыкантов чёткой игры. И спустя два десятилетия Рахманинов рассказывал об этом с тем же подчёркнутым уважением:

«Я до сих пор помню очень характерный для него инцидент. Малер был невероятным педантом в отношении дисциплины. Это качество я считаю необходимым для успешной работы дирижёра. Мы дошли до довольно неудобного штриха в пассаже струнных в третьей части. Вдруг Малер, который дирижировал этот кусок *al tempo*, постучал палочкой по пульту: „Стоп! Не обращайтесь внимания на штрих, указанный в ваших партиях... Играйте вот так“ — и показал, как играть это место другим штрихом. После того как он заставил первые скрипки повторить пассаж три раза подряд, скрипач, сидящий за одним пультом с концертмейстером,

положил свою скрипку:

— Я не могу играть таким штрихом.

Малер (совершенно невозмутимо):

— А какой штрих вы бы предпочли?

— Указанный в партитуре.

Малер вопросительно посмотрел на концертмейстера первых скрипок и, прочтя в его взгляде то же мнение, снова постучал палочкой:

— Пожалуйста, играйте, как указано!

Это происшествие было решительным отпором дирижёру, так как великолепный руководитель Московского филармонического оркестра показал мне этот спорный штрих как единственно возможный для того, чтобы сыграть данный пассаж. Мне было очень интересно наблюдать во время этой сцены за поведением Малера. Он сохранил полное достоинство»[\[158\]](#).

Первое выступление С. В. Рахмани-
нинова в Америке: 4 ноября 1904
(Northampton
Massachusetts)

SMITH COLLEGE CONCERT COURSE
SEASON OF 1908 AND 1918

...Piano Recital...

Sergei Rachmaninoff

A Program of Original Compositions

I.

SONATA in D minor, Opus 26

a. Allegro moderato

b. Lento

c. Allegro Vivace

II.

a. MELODIE

b. HUMORESQUE

c. BACCHICOLLE

d. POLSKIBELL

III.

PRELUDES

1, in B

2, in F sharp

3, in D

4, in G

The Mason & Hamlin Piano used

NOVEMBER FOURTH

NINETEEN HUNDRED FOUR

Программа первого концерта С. В. Рахманинова в США

Маленькая «драма». Рахманинов всегда стремился учесть возможности исполнителя, он и в этом хотел добиться совершенства. Малер поначалу исходил из «чистой музыки», видел вариант, который кажется лучше. И, быстро осознав ошибку, принял авторскую версию уже безоговорочно.

Отзывы в американской прессе о Рахманинове не отличались глубиной: хвалили Третий концерт, услышали красоту и «русскость» в его первой части, «нервные ритмы» и «благородную коду» в финале. Не преминули сказать о многочисленных вызовах публики столь

полюбившегося ей композитора-исполнителя^[159]. Отметим его дирижирование «Островом мёртвых», а заодно подробно описали и сюжет картины Бёклина. Писали о меланхолии, разлитой в музыку Рахманинова, полагая, что это характерная русская черта. Заметную монотонность «Острова» связывали с желанием композитора выразить мысль: «Смерть так же пуста, как жизнь»^[160].

Плотный график концертов выматывал: с 4 ноября по 31 января — 26 выступлений. В сущности — концерт через день. Сначала Нортгемптон, городок в штате Массачусетс. Потом Филадельфия, Балтимор, Нью-Йорк, Хартфорд, Бостон, Торонто, снова Нью-Йорк, Цинциннати, снова Филадельфия, опять Нью-Йорк, Чикаго, Питсбург... По большей части — симфонические концерты, где русский музыкант выступал солистом, играл Второй и Третий концерты. Иногда вставал и за дирижёрский пульт. Клавирабендов он дал мало, но первое выступление в маленьком городке — именно такое: пианист Рахманинов исполняет собственные произведения.

После 16-го концерта — прошло чуть более месяца с начала гастролей — он пишет письмо своей «секретаришке»:

«Милая моя Зочка. Ты была очень добра, что написала мне письмо. Я был очень ему рад. Знаешь тут, в этой проклятой стране, когда кругом только американцы и „дела“, „дела“, которые они всё время делают, когда тебя теребят во все стороны и погоняют, — ужасно приятно получить от русской девочки, и такой вдобавок ещё милой, как ты — письмо. Вот я и благодарю тебя. Только ответить на него сразу — мне не удалось. Я очень занят и очень устаю. Теперь моя постоянная молитва: Господи, пошли сил и терпения».

Рахманинова ценили. С ним были «очень милы и любезны». Русский музыкант пользовался большой популярностью. И всё же — «надоели мне все ужасно, и я себе уже значительно испортил характер здесь». Америка — невыносимо прагматическая страна. Жизнь проходит в организации дел и зарабатывании денег.

Если бы он знал, что не пройдёт и десятилетия, как эта жизнь станет для него повседневностью! Если бы знал, что, в сущности, репетирует вторую половину своей творческой жизни!

Последней «точкой» в его гастролях стала маленькая статья «Моя прелюдия *cis-moll*». Это «литературное сочинение» родилось из искреннего изумления: почему же она так популярна?

«...помимо сочинённой мною Прелюдии *cis-moll*, у меня есть и другие

веские причины претендовать на моё положение в музыкальном мире». — Это не только для американцев сказано. Это приходилось иной раз доказывать и в родном отечестве. Далее пойдут воспоминания, но изложенные под тем «соусом», который наиболее понятен американцам:

«Мне было 18 лет, когда я окончил Московскую консерваторию. Музыка не доходная профессия, даже для тех, кто достиг известности, а для начинающего обычно безнадёжная. Через год я оказался без денег. Мне нужны были деньги, я написал эту Прелюдию и продал её издателю за предложенную им сумму. Одним словом, я получил за неё сорок рублей...»

Из воспоминаний рождается маленький трактат. Источник вдохновения — желание создать прекрасное. Прелюдия — музыка «абсолютная». Её нельзя подчинить программе. Главная её задача — дать «интеллектуальное удовольствие красотой и разнообразием своей формы».

Не надо в прелюдии искать отражение «настроений композитора». Её задача — не изобразить настроение, но подготовить его. Прелюдия вводит в какое-либо действие или готовит восприятие другого, значительного произведения.

Он не скажет ни слова о народности, о «русских колоколах». Для него это слишком очевидно. Исходить нужно *только* из музыки. Всё остальное явится само.

Когда он вернётся из поездки, в России опубликуют его впечатления. И за первой фразой: «Надоела Америка» — вставала и усталость.

В США появится другое интервью: «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры». Это — итог его исполнительской биографии: сначала вникнуть в замысел композитора, только после — думать о средствах его воплощения, то есть о технике. Помимо ценных практических замечаний — важные напутствия. О том, *что* играть, сказано с афористической остротой: «Не тратьте своё время на музыку, которая банальна или неблагородна! Жизнь слишком коротка, чтобы проводить её, блуждая по бессодержательным сахарам музыкального мусора». Конец возвращал к началу: ошибки простятся, если в исполнении ощутимо живое целое, если есть понимание замысла, если чувствуется «напряжённый художественный интерес». Техника — лишь орудие музыканта. А цель: «Каждая нота должна пробуждать в исполнителе своего рода музыкальное осознание истинной художественной миссии».

За этими словами — почти религиозное сознание. В сущности — то же, что сказано в Евангелии от Иоанна: «В начале было Слово». Только здесь это слово — Музыка.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Глава первая

ДЕСЯТЫЕ ГОДЫ

1. Снова в России

Рахманинов вернулся из Америки в год, от которого сразу повеяло «неуютом». Что-то происходило с Россией. Сборник «Вехи» вышел ещё в марте 1909-го. На книгу можно посмотреть как на «интеллигентское» сочинение: люди, некогда чаявшие свобод для России, вдруг — в годы революции — увидели, чем могут обернуться самые радужные надежды. Какую жуткую, необузданную силу пробудили поборники вольностей. В 1905-м разыгралась стихия, способная всё смести на своём пути — государство, культуру, саму Россию, и авторы «Вех» отшатнулись от прежних увлечений. Но в этой книге запечатлелась не только «сумма мнений» разных авторов о России и нынешнем времени. Здесь — знак, что русская история сдвинулась с насиженного места. Что скоро покатится лавина. Отклики слева, отклики справа — всё это только споры. Важнее чувство неясной опасности, которое таилось в будущем — страшном, почти непоправимом.

Исторические события отзовутся и в кризисе русского символизма. Несколько писателей из одного лагеря, чувствуя, что не сбылись мечтания — поэзией преобразить мир, вдруг увидели, говоря словами Блока, что «революция свершалась не только в этом, но и в иных мирах», что с душой поэта всегда происходит то же, что с душой народа, и что теперь «должно учиться вновь у мира».

Чувство истории вошло в Третий концерт Рахманинова. Её дыхание ощутимо в 1910-м. По этому году словно прочерчена отчётливая линия в истории России.

В начале года ушли из жизни Врубель и Комиссаржевская, потом — Балакирев. На смерть Веры Фёдоровны Рахманинов не мог не откликнуться. Он помнил её... Помнил отзывчивую, тонкую душу. Нескончаемые художественные поиски. Увлечение идеями нового театра. Когда Комиссаржевская вверилась экспериментам Мейерхольда, композитор чуть было не повздорил с ней на каком-то вечере — в мейерхольдовском театре Рахманинову всё казалось натянутым, вычурным. Но и в её плутаниях ощущалось то величие души, которое не так уж часто

встретишь среди актёров.

Рахманинов попытался написать романс в её память — на стихи Аполлона Майкова. У поэта — чувство безутешного отца, потерявшего дочь. Здесь слова преобразились в боль прощания с артисткой...

Не может быть! Не может быть!
Она жива!.. сейчас проснётся...
Смотрите: хочет говорить...

Из черновика в завершённое произведение романс превратится только через два года. Слово пока и невозможно было завершить, будто композитора что-то беспокоило, мешало сосредоточиться.

Вся нервность 1910 года, которая словно «копилась» в воздухе, разрешится к его концу.

Когда-то Бунин услышал от Чехова: «Вот умрёт Толстой, всё к чёрту пойдёт!» И время это наступило: сначала уход писателя из Ясной Поляны, потом — траурная весть. Сергей Васильевич узнал о смерти Льва Николаевича, когда был на гастролях. Из Берлина и пришла его телеграмма: «Сражён как и весь мир кончиной Толстого. Сказать про него можно только его же словами: „Жива в этом теле душа, а душе этой нет ни начала ни конца“. Сергей Рахманинов».

Рубежный год. Время невозможных утрат. И — начало музыкального противостояния.

*

3 января 1910 года из-за границы вернулся Скрябин. Окончательно. За рубежом он пребывал с начала 1904-го, жил по большей части в Швейцарии, Италии. Успел дать концерты и в Америке.

Год назад Александр Николаевич уже приезжал в Россию, выступал в Москве и Петербурге. По столицам с шумным успехом прокатились концерты, где исполняли известную публике «Божественную поэму» и совершенно новую, ошеломительно дерзкую «Поэму экстаза». Многим сочинение показалось странным, почти «музыкальным помешательством». Другие не могли скрыть восторга. Современники припомнят и то, как заразительно смеялся Танеев, отпуская шуточки в сторону бывшего ученика, и то, как композитор Гедике, вовсе не склонный к «новаторству»,

после исполнения «Поэмы экстаза» кричал в исступлении: «Гениально! Гениально!»

Имена Рахманинова и Скрябина начинают особенно волновать музыкальных критиков. Их творчество пытаются сопоставлять.

«Музыка Рахманинова исходит как бы из недр русской земли, его мелодика безбрежна, его творческая фантазия, облёкшись в полифоническую форму, рвётся страшной силой из берегов, так беспредельно широко, как размашиста и бесшабашна бывает в периоды подъёма сама русская натура» — это в начале 1909-го пишет Николай Жиляев. Тут же скажет и о втором авторе: «Музыка Скрябина — другого типа. Этот композитор совсем порвал свои связи с землёй, он витает в эмпиреях, стремится к звёздам, к небесам — он задумал стать сверхчеловеком. Скрябин как бы откололся от всей нашей русской музыки. Почерпнув сперва из сокровищницы Чайковского и Шопена, Шумана и Вагнера и модернизировав их, он стал говорить загадками, метаться в страшных муках, жаждая новых форм и нового содержания для своей богатой переживаниями, бурной души»^[161].

Для Жиляева оба композитора ещё не до конца сложились. Но противостояние их наметилось. Что-то очень близкое произнесёт и Юлий Энгель. У обоих он увидел «трепетный ток» современности. Но больше замечает несходства: «Рахманинов — сосредоточенность, серьёзная страстность, широкие, выдержанные линии; Скрябин — порыв, экстаз, зигзаги. Рахманинов — земля, человек. Скрябин — бредит надземным, сверхчеловеческим»^[162].

В 1907-м, в Париже, однокашники-консерваторцы общались, иногда спорили. Теперь их разногласия превращались в столкновение направлений. Критики вострили перья. Разумеется, находились те, кто воздавал должное каждому: и многословный, добротный Григорий Прокофьев, и Держановский, издатель пусть тоненького, но интересного журнала «Музыка», и чуткий Николай Мясковский (его известные музыкальные сочинения — дело будущего). Однако напряжение между двумя выдающимися творческими силами возникло: за каждым из композиторов стояли свои ревностные приверженцы.

Скрябина пропагандировал Борис Шлёцер, брат второй жены композитора. Он писал о своём кумире с горячностью, цветисто, пытаясь показать связь музыки Скрябина с философией и задачей переустройства мира. Его стремление утвердить «пророческое» начало в музыке Скрябина иной раз встречало насмешки. И всё же свою роль в создании образа

композитора, призванного музыкой «перевернуть» мир, критик сыграл. Заворожённый новизной своего главного автора, Шлёцер относился к Рахманинову-композитору со скепсисом.

Очень высоко ставил Скрябина и талантливейший, чуткий к новому искусству Вячеслав Каратыгин. Он ценил Рахманинова-исполнителя, но о Рахманинове-композиторе писал предвзято, напрочь отказывал в особой значимости, бросая на ходу нелестные замечания:

«Музыка Рахманинова отвечает, так сказать, арифметически-среднему вкусовому критерию широкой публики. Она преклоняется перед ним потому, что Рахманинов своей музыкой попал как раз в точку среднего обывательского музыкального вкуса...»^[163]

Ярый приверженец был и у Сергея Васильевича — давний его товарищ Юрий Сахновский. Но восторги в адрес Рахманинова он не мог поддержать ни яркостью стиля, ни глубиной суждения. Иной раз — подобно Шлёцеру — писал цветисто. Не просто допускал вольные ассоциации, без чего при описании музыки редко удаётся обойтись, но и усердно накручивал образ на образ, как, например, в «изображении» одной прелюдии из ор. 32: «...b-moll'ная возбудила во мне представление о каком-то идоло-жертвенном приношении, в ней зазвучала словно покаянная молитва нераскаянного безбожника, и, вместе с тем, в конце повеяло Востоком»^[164]. Слабость Сахновского-критика сказывалась и в том, что вслед за неумеренным нахваливанием он вдруг тут же торопится защитить своего кумира от упреков в подражательности: «По существу, творчество С. В. Рахманинова никоим образом нельзя считать, как только принадлежащее эпигону Чайковского. Подобную ерунду может сказать только человек близорукий в искусстве от природы и вдобавок ослеплённый эксцессами гармоний новейших перистальтиков и эпилептиков в области „беспозвоночной музыки“»^[165]. В кого метил Сахновский из «ослеплённых» — Шлёцера или Каратыгина, — не так уж важно. Главный «перистальтик» и «эпилептик» в его представлении — Александр Николаевич Скрябин.

Любой критик может ошибаться. Беда не в том, что Сахновский не принимал Скрябина, что его наскоки на композитора — при всём их однообразии — становились год от году всё яростнее и непримемнее. Но он не обладал ни заметным критическим талантом, ни ярким стилем, проигрывая тому же Каратыгину. И потому вдумчивый, уравновешенный, «старорежимный» Кашкин сделал для понимания музыки Рахманинова куда больше, нежели её неугомонный приверженец.

В 1910-е на стороне Александра Николаевича появится ещё одно критическое перо. Леонид Сабанеев, сын автора известных книг о рыболовстве и охоте, человек разносторонне образованный. Он станет другом композитора и поборником нового «скрябинского» слова в музыке. Жил в нём и настоящий литературный дар. Его статьи читались живо, некоторые характеристики были не лишены стилистического блеска. Он отдавал должное и Рахманинову, полагая, что некогда тот многое сделал для обновления музыкального языка. Сейчас, рассуждал критик, он остановился на этом пути. Скрябин же движется столь стремительно, что за ним не успевают ни простые слушатели, ни музыканты.

Увлечение новизной заводило в крайности и Сабанеева. В мае 1912 года — в тоненьком журнале «Музыка» — появится его статья «Скрябин и Рахманинов». Его кумир — «новый тип композитора, ещё не бывший в России». Творчество Скрябина в сути своей связано с космосом и подчинено единой религиозной идее. Рахманинов — «только музыкант, как все музыканты, каких было и будет много».

Пройдёт более полувека, и в эмиграции Сабанеев напечатает статью с «обратным» названием: «Рахманинов и Скрябин». Сама статья тоже окажется «с обратным знаком». О Скрябине, который всё время «стремился как бы выпрыгнуть из своего искусства», желая, «чтобы его считали или пророком, или мессией, или даже самим богом», пишет чуть ли не с иронией. О Рахманинове — с трезвым уважением («никогда не хотел быть ничем кроме как музыкантом, из своего искусства никуда выскакивать не желал»). В нём Сабанеев теперь увидит одного из «человечнейших» композиторов.

Этот поздний «откат» от Скрябина всего легче объяснить «взрослением» или старением. Пожилому человеку новизна как таковая ни к чему. Но сказала здесь и податливая натура критика. Он мог замечать тонкости, редкие изгибы, давать точные характеристики. Но не мог вовремя воздать должное одному, посмертно — другому.

Но в 1910-е — Сабанеев один из главных идеологических сторонников Скрябина. Нехватка внутренней цельности восполнилась умением объяснить своеобразие скрябинской гармонии с помощью физики и математики.

Критики за спинами Скрябина и Рахманинова в своей непримиримости шли до конца. Столкновение мнений, раскалённость суждений иной раз доходили до предела. О вражде двух композиторов рождались легенды.

Современники припомнят фразу Рахманинова: «Я думал, Скрябин —

свинья, а он оказывается — композитор!» Резкость в первой части фразы явно «преувеличена». Точно схвачено только важное качество Рахманинова: отношение к человеку — одно, отношение к музыке — нечто иное. Скрябин вряд ли мог ценить собственно музыку Рахманинова, как мало ценил и других композиторов, да и свои ранние сочинения. Гнесин однажды услышал фразу, слетевшую с его уст: «Как может нравиться музыка Чайковского? Ну, Рахманинов — это я ещё понимаю, у него попадают все же красивые гармонии!»^[166]

Можно поражаться «узости» скрябинского восприятия музыки в поздние годы. Но и здесь — та же противоположность. Для Скрябина важны гармония, музыкальная вертикаль, для Рахманинова — мелодия, горизонталь.

Давно стало расхожим мнение: Рахманинов — композитор глубоко русский, Скрябин — «интернациональный». Сам Александр Николаевич на подобные реплики мог ответить чуть ли не со смехом: «Неужели я не русский композитор только потому, что не пишу вариации на русские народные темы!» И действительно, чуткое ухо всегда уловит в его «космических», «неземных» гармониях отзвуки большого русского колокола. Возможно, именно «колокольность» Рахманинова иной раз могла привлечь и Скрябина. Впрочем, важно ещё одно высказывание Александра Николаевича — и о Рахманинове, и о живом звуке:

«Хотите постигнуть русское в музыке — не ищите русской „экзотики“. Возьмите в руки ноты — что-либо „из Рахманинова“ и ознакомьтесь „на слух глазами“, а потом послушайте это же в рахманиновском исполнении: ноты те же, а качество музыки стало иным, безусловно прекрасным, бесспорным, убедительным; всё запело. Оказывается, читая глазами, вы слушали инструмент, а это музыка, насыщенная человечеснейшей вокальностью, где даже ритм — дыхание»^[167].

В сущности, при всех своих уходах в «космическое», «историософское», при желании создать грандиозное действо, после исполнения которого переродится человечество и весь мир, душа Скрябина ценила то же, что и Рахманинов — *музыкальность*.

Россия — страна особая. В своей истории, своей духовной жизни она всегда порождает какое-то противостояние двух очень важных для её жизни сущностей. Была когда-то древняя столица Руси — Киев, потом появилась Москва, столица России. Государство росло, отражало удары истории. И вместо прежней столицы, Москвы, явилась новая — императорский Санкт-Петербург. Две столицы, без которых жизнь

огромной страны немыслима.

Извечные «антиномии» русской истории: Москва — Петербург, провинция — столица, народ — государство, народ — нация, Русь — Россия... И те же — в народной душе, в народном духе. И в иконописи появится «экстатичный» Феофан Грек и «умиротворённый» Андрей Рублёв. И в русской литературе словно живут два литературных языка. Даже Пушкин, давший в словесности высшие образцы, то пишет на «классическом»:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум высоких полн...

То — на исконном, народном:

Жил-был поп,
Толоконный лоб.
Пошёл поп по базару
Посмотреть кой-какого товару.
Навстречу ему Балда
Идёт, сам не зная куда.

Ритм не то ярмарочного балагурства, не то крепкой, задорной, «многоэтажной» ругани. Этот «второй» язык проступит и у «громкого» Некрасова («Мальчик-сударик, купи букварик!»), и у тончайшего Иннокентия Анненского («Шарики детские! Деньги отецки! Покупайте, сударики, шарики!»). На этом «втором литературном языке» взойдёт художество Лескова. А позже — Розанова, Ремизова, Шмелёва, Замятина, Цветаевой, Клычкова, Писахова, Бажова, Шергина. Не говоря о множестве писателей, которые — в разные времена — к этой словесной стихии только лишь прикоснутся...

Извечные антиномии русского сознания, русского «подсознания»: «ясный» Пушкин — «затейливый» Гоголь, «земной» Пушкин — «небесный» Лермонтов, «гений плоти» Толстой — «гений духа» Достоевский... И в музыке: мелодичный Глинка — речитативный Даргомыжский, «чувствительный» Чайковский — «мощный» Мусоргский... В 1910-х — всё то же неизбежное сопоставление, на которое так и напрашиваются композиторы, которые знали друг друга с детских

лет.

Оба — пианисты. Оба — исключительного дарования. Оба — играют по преимуществу свои сочинения. Но в том, как извлекают звук, они совершенно противоположны. Нежный, утончённый Скрябин — гений полутонов и педали, которую он держит тончайшие звуковые «дрожания». Царствует в небольших залах. Рука у него довольно-таки небольшая для пианиста. Звук — тающий, словно готовый раствориться, какой-то неземной. И — порхающие руки.

Рахманинов — волевой, со стальным ритмом, чётким и ясным звуком. Его власть над аудиторией безгранична. Мощь его звука способна заполнить любой зал. Единственное, чем сходен со Скрябиным — тоже играет своё произведение так, будто оно рождается в данную минуту, в присутствии слушателей.

Когда сопоставляли их музыку критики «вне лагерей» (Н. Жилиев, Ю. Энгель, Гр. Прокофьев и др.), то чувствовали необыкновенный контраст. Скрябин шёл от минора — к мажору, и вместе с тем — к иступлённой экстатичности, взвинченности, полётной «взвихрённости». Он словно стремился оттолкнуться от земли и умчаться в космические дали. Рахманинов всё более погружался в сумрачный минор. И он — земной, ясный, отчётливый, «твёрдый». Даже его музыкальная лирика — совершенно чужда изнеженности. В ней — что-то строгое, суровое. С таким чувством человек принимает нелёгкую судьбу.

Оба напишут не так много сочинений. Если считать по номерам опусов, у Скрябина их 74, у Рахманинова — 45. Впрочем, нумерованных сочинений у Рахманинова заметно больше, нежели у его однокашника, так что и в количестве они примерно равны. Скрябин явно тяготел к музыке для фортепиано и музыке симфонической. За всю жизнь написал лишь один романс. В юности сочинял оперу, которую бросил. Рахманинов один эпизод из этого произведения вспоминал и через многие годы, настолько красивой была музыка. Сам закончил три небольшие музыкальные драмы, которые имели и сценическую судьбу. В жанрах он разнообразнее: писал для ансамблей, где с фортепиано звучит то скрипка, то виолончель, то ещё одно фортепиано. Пытался писать и струнные квартеты. Хотя не завершил ни первый, ни второй, в законченных номерах можно найти музыку редкой выразительности. Сочинял и хоровые произведения, и романсы. И всё же везде заметны его «фортепианность» и его «симфонизм». Два главных начала, в которые вписалось его творчество, те же, что и у Скрябина.

К началу 1910-х появились два оркестровых шедевра: «Поэма экстаза» и «Остров мёртвых». Две разом — почти в одно время — явленные

противоположности. Иной раз они могли прозвучать и в одном концерте. Произведения программные, «всеобщие» и очень личные. Одно экстатически-радостное — другое мрачное до предела.

Близкими друзьями, конечно, они быть не могли. Но вот, после возвращения из заграницы, Скрябин со своей женой, Татьяной Фёдоровной Шлёцер, навещает Рахманинова.

Сергей Васильевич необычайно приветлив, Александр Николаевич, ещё не «остыв» от трудной заграничной жизни, где, несмотря на меценатов, иной раз жил и сочинял в крайней нужде, всё не может отойти от изумления: москвичи к нему относятся так хорошо!

Иной раз творческое столкновение казалось неизбежным. И всё же — столкновение ли? Ведь исполнял же Рахманинов ещё в 1909-м Первую симфонию Скрябина. Это сочинение товарища по консерватории любил особенно. Вообще, ранние произведения Скрябина ценил за их музыкальность. Но и поздний Скрябин не всегда отталкивал, не в каждой своей ноте ему «противостоял».

В 1911 году Александр Николаевич закончил поэму «Прометей». Она поразила современников не только гармонией, но и вписанной в партитуру партией света. Скрябин давно стремился к слиянию искусств в одном всечеловеческом действе. Хотел написать поэтико-философское сопровождение для своей музыки, задумывал и доселе невиданную хореографию. «Световая симфония» им мыслилась как часть этого всеобъединяющего сочинения. Впервые эта партия — «Luce»^[168] — появилась в «Прометее». Правда, при жизни композитора поэма исполнялась без света. Подходящего инструмента для этой «огненной партии» не существовало.

Но и без разноцветных лучей, без подвижных светящихся форм «Прометей» и поражал, и раздражал, и восхищал.

«Давно ли „Поэма экстаза“ казалась нам сочинением крайним, предельной точкой в достижениях „новых берегов“ русского музыкального импрессионизма, произведением, сильнее, смелее, „левее“ которого не могло себе представить даже самое богатое воображение? И вот тот же композитор подарил нашу музыку творением ещё более сложным, ещё более прекрасным и по невообразимой сложности письма, по исключительному интересу своего тематического и гармонического строения превосходящим решительно всё, что появлялось в русской музыке за последнее время»^[169].

Под этим замечанием Вячеслава Каратыгина могли подписаться

многие. Хотя и противников у нового сочинения оказалось предостаточно.

Когда появилась партитура «Прометей», Рахманинов сразу ухватился за неё. За роялем в присутствии автора начал читать с листа. Очевидец, Александр Оссовский, стоял за его спиной.

Мрачное рокотание первого гигантского аккорда Сергея Васильевича поразило и восхитило. Потом пошла «странная» для его ушей музыка. Он пожал плечами. Начались улыбочки. Прозвучало одно колкое замечание, другое...

— Какого цвета тут музыка? — произнёс Рахманинов с иронией.

— Не музыка, Сергей Васильевич, а атмосфера, окутывающая слушателя. Атмосфера фиолетовая, — вежливо ответил Скрябин.

— Этот аккорд не будет звучать, оркестровые голоса расположены нелогично, — реплика на ходу.

— А мне и надо, чтобы он именно так звучал!

Дальнейшая попытка долго длиться не могла. Скрябин нервно захлопнул партитуру, пригласил всех, кто пожелает, прийти вечером. Он дома исполнит «Прометей». И маленький световой инструмент у него в кабинете есть.

Поздний Скрябин для Сергея Васильевича — ложный путь в музыке и, быть может, роковая ошибка. И всё же вступительный аккорд его не отпускал. Станный рокот в оркестре действовал неотразимо^[170]. И диалог продлится позже, при звуках оркестра.

— Как это у тебя так звучит? Ведь совсем просто оркестровано.

Ответ Скрябина могли понять лишь его приверженцы, которые хорошо знали физическую природу звука, как сложение обертонов придаёт звуку небывалую тембровую окраску.

— Да ты на самую гармонию-то клади что-нибудь. Гармония звучит...

Их творческая встреча состоялась 10 декабря 1911 года. Рахманинов дирижировал Четвёртой симфонией Чайковского, «Дон Жуаном» Рихарда Штрауса и фортепианным концертом Скрябина. Сам автор исполнял своё детище на рояле.

*

Рахманинов и Скрябин. Их выход на одну сцену — маленькая сенсация. Слишком уж публика привыкла их имена противопоставлять. О самом концерте мнения сложились довольно разноречивые. В том, что симфония Чайковского нашла, наконец, своего конгениального

исполнителя, не сомневался никто. Рихард Штраус произвёл впечатление скорее «эффектного», нежели глубокого композитора, вдумчивый подход Рахманинова скорее помешал «Дон Жуану» прозвучать «по-штраусовски». Как прозвучал Скрябин, понять сложнее.

Воспоминания человека самого близкого — Натальи Александровны Рахманиновой — могут сказать многое, но будут всё-таки пристрастны:

«Один из оркестрантов предупредил Сергея Васильевича, что Скрябин от волнения может ему „подложить“ и что ему придётся „попотеть“. После репетиции Сергей Васильевич удивлялся этому предостережению, так как, по его словам, Скрябин играл просто и был совершенно спокоен. Но когда мы пришли вечером перед концертом в артистическую, то увидели Скрябина белым, как полотно, разгуливающим по комнате. Он был в ужасном волнении и ничего не понимал, что ему говорили. На столике стояла бутылка с шампанским. „Ну, знаешь, мы лучше уйдём отсюда“, — сказал мне Сергей Васильевич.

Скрябин, играя, не помнил себя от волнения, забывал пассажи, пропускал такты. Сергею Васильевичу приходилось его всё время ловить, но кончили они всё же вместе. Никогда так Сергей Васильевич не мучился, как при этом выступлении Скрябина».

То, что выступление для Александра Николаевича могло быть не самым удачным, легко объяснимо: только что появился на свет «Прометей», гармонический мир этой поэмы Скрябину по-настоящему близок, ранний же концерт ощущался почти как чуждое ему произведение. Не случайно сыгранные на бис поздние пьесы оставили более значительное впечатление.

Скрябин действительно часто волновался перед концертами. Мог «для бодрости» сделать глоток шампанского, но вряд ли здесь опорожнил целую бутылку. Несомненно, мог и усилить своё «рубато», которое делает ритмический рисунок особенно причудливым, что иной раз очень выразительно в клавира-бенде, но доставляет много мук дирижёру, если солист играет с оркестром. То, что переиграв однажды, ещё в консерваторские годы, правую руку, Скрябин усилием воли сумел вернуть подвижность пальцам и гибкость кисти, но всё-таки не смог до конца восстановить силу удара, стало неизбежной драмой его пианистической судьбы. Для больших залов он «тиховат». Но пусть и само исполнение оказалось «не блестящим», пусть Рахманинов многое поправил «на ходу» — концерт имел успех, в этом нет никаких сомнений.

Самый нелестный отзыв Скрябину-пианисту дал конечно же Юрий Сахновский:

«...Если Авраам приносил сына своего в жертву Богу, то совершенно неизвестно, кому принёс в жертву автор своё собственное детище.

Я слишком высоко ценю А. Скрябина, как одного из крупнейших композиторов нашего времени, и совершенно далёк от мысли осмеивать его неудавшуюся попытку, но считаю долгом перечислить факты, настолько неутешительные, что можно бы решительно посоветовать композитору навсегда бросить попытки выступать в концертах с оркестром.

Факты таковы: отсутствие ритма, постоянно перистальтически и совершенно необоснованно меняемого; отсутствие полного хорошего тона; отсутствие необходимой техники, без которой вместо пассажей сплошь и рядом получалась мазня; полное отсутствие силы, — например, в финале при изложении второй темы на фортепиано solo басы совершенно не звучали, искажая этим всякий гармонический смысл.

На bis Скрябин необыкновенно поэтично, женственно-капризно и изысканно исполнил две небольшие пьески. Первая произвела очень хорошее впечатление, как бы сразу указывая, что Скрябину если суждено где царить, как пианисту, то только в камерных исполнениях; вторая пьеска обрывочностью вызвала всеобщее недоумение; если в ней и сказалось какое-то переживание, то это скорее переживание инсекта, а не человеческого: словно полз красивый жучок, перерубили его пополам топором, он подрыгал, подрыгал усиками и... больше ничего.

В смысле разницы потенциалов, направлений и намерений в исполнении выступление в одном и том же концерте С. Рахманинова и А. Скрябина невольно заставило вспомнить:

В одну телегу впрячь не можно
Коня и трепетную лань!»^[171]

Всё-таки Юрий Сергеевич, претендуя на редкую музыкальную чуткость, обладал посредственным чувством слова. Поневоле цитата заставляла сравнивать. И «трепетная лань» — конечно же Скрябин. И значит, «конь» — Сергей Васильевич. Метафора сомнительная. Тем более что о дирижёре критик наговорил много высоких слов («Рахманинов предстал перед нами колоссальным, проникновенным, созревшим до вершины творчества дирижёром, и если мы мало слышали его вообще, то, как трактователь симфонической музыки Чайковского, вряд ли он имеет кого себе равного»^[172]).

О «гениальном проникновении» в Чайковского написал и

уравновешенный Григорий Прокофьев. Но о последнем прозвучавшем произведении им сказаны совсем иные слова:

«Солистом концерта был Скрябин, поэтично сыгравший свой известный фортепианный концерт. Когда Скрябин играет один, его нежный и в то же время очень нервный удар не кажется слабым, но, когда скрябинская фортепианная звучность сливается со звуком оркестра, от неё хочется большей мощи, ибо порой звук фортепиано бесследно тонет в море оркестровых красок.

Скрябин имел очень большой успех, Рахманинов же во время всего вечера и особенно после знаменитого скерцо симфонии Чайковского имел успех огромный и единодушный»^[173].

Можно, конечно, предположить, что Гр. Прокофьев просто пожалел солиста и «не расслышал» всех огрехов. Но «очень большой успех» он вряд ли мог выдумать.

Вот — ещё один отзыв, Георгия Конюса. Пожалуй, самый объективный. О дирижёрском триумфе Рахманинова — почти вся рецензия. О Штраусе — одно предложение: «Слушая Штрауса, я жалел, что такое исполнение ушло на такую вещь...» О Скрябине — немногим более: «Концерт А. Н. Скрябина, и в особенности сыгранные им сверх программы *Préludie* и *Désir* — имели большой успех»^[174].

Конечно, изъянов в исполнении Александр Николаевич не избежал. Но публика восприняла его музыку с воодушевлением. Сергей Васильевич как дирижёр «спас» товарища, и тот — на бис — исполнил маленькие свои пьесы с подлинным вдохновением.

*

Рядом с двумя громкими именами, Скрябина и Рахманинова, в 1910-е всё чаще, всё отчётливее и настойчивее стало произноситься ещё одно: Николай Метнер. Консерваторию окончил с блеском, но чуть позже. Выступал по большей части с собственными сочинениями. Редкое дарование молодого музыканта не могло не обратить на себя внимание, как и его совершенно особое место в современной музыке. Юрий Сахновский попытался однажды провести сложное сопоставление:

«Трое этих композиторов, творчеством своим служа одной и той же красоте, совершенно различны в своих переживаниях и их изображении в звуках.

Рахманинов — певец ужаса и драмы жизни, он живёт настоящей жизнью более других. Его излюбленный поэт — Пушкин.

Скрябин — певец богоборчества и атеизма, певец торжества радостей живого тела, гордого стремления к земным наслаждениям. Ему родственными поэтами я бы назвал Байрона, Лермонтова, Уайльда и даже Баркова, — последнего, конечно, в лучшем смысле слова — как певца сладострастия только по существу, но, конечно, не по вульгарности формы изложения.

Метнер, в противоположность двум первым, — философ. Он величаво спокоен, что бы ни воспевал. Его сфера — не мрак, ужас и отчаяние жизни, не забвение этого мрака и ужаса в сатанинской гордости минутного наслаждения; его сфера это — созерцание, близкое к погружению в нирвану. Посмотрите, какие он выбирает тексты для своих песен: это всё более или менее философско-поэтические перлы Ф. Тютчева, Ницше, Гёте и Фета»^[175].

Особенно неудачная характеристика дана Скрябину. Слова: «богоборчество», «радости живого тела» — запечатлели самое превратное понимание его творчества, в самой сущности своей глубоко религиозного. Тем более что и любимый поэт его — Тютчев, самый «космичный» русский лирик.

Метнер по преимуществу композитор фортепианных сочинений и романсов. Будут у него концерты для фортепиано с оркестром, будет ансамблевая музыка с неизбежным присутствием фортепиано, и всё же любимый инструмент стал и главным «объектом» его сочинительства. И в нём действительно много от музыканта-философа.

Метнер стал одним из самых консервативных композиторов своего времени. Хранил верность немецкой и русской классике, отвергая всё то крикливое, что приходило с авангардом. Свои ощущения переводил в суждения медленно, словно выверяя свою мысль, стараясь выразить её с предельной точностью. И более поздние высказывания Николая Метнера могут отчётливо прояснить его чувства в самых первых творческих устремлениях.

«Широчайший путь современных модернистов-индивидуалистов напоминает мне хулиганскую тройку с пьяным ямщиком, кричащим — „расступитесь!“...»^[176] Это сказано на закате жизни, в 1951-м. За три десятилетия до того Метнер произнёс нечто сходное, не столь красочно, однако столь же непримиримо: «Всё, что имеет в себе зародыш современного направления в искусстве, я возненавидел не только у других

современников, не только у себя самого, но даже и у стариков-классиков (хотя, разумеется, у них этих зародышей немного, и не они виноваты в том, что их внуки оказались такими уродами)...»^[177]

Его музыка вызовет насмешки Стравинского — для автора «Жар-птицы» и «Весны священной» она слишком старомодна. Но и сам Метнер в отношении современных композиторов непримирим. Один из идейных наставников композитора — его старший брат, Эмилий, известный в музыкальной критике как «Вольфинг». Но в суждениях старшего Метнера о музыке — явный германоцентризм. Сам же Эмилий позже заметит, что у Коли — «русская душа». И Пушкин, и Тютчев здесь сыграли свою роль. Впрочем, не только они.

Ноябрь 1902-го. 22-летний Николай Метнер побывал в Московском Художественном театре. Новые идеи в искусстве сцены Станиславского и Немировича-Данченко ошеломили его: «Поразительная цельность! Притом гениальнейшая простота. Прямо какой-то строгий стиль!»^[178] Метнер и сам стремился к аскетизму в выборе изобразительных средств. Стремился достичь выразительности через самоограничение. И за этим — его ощущение жизни, искусства, жизни в искусстве. В письме брату Эмилию молодого Николая — целое исповедание: «Знаешь, я положительно пришёл к тому заключению, что тютчевская мысль: „мысль изречённая есть ложь“ — есть ложь! (Хотя бы потому уже, что она изречённая.) Нехорошо, когда художник теряет веру в искусство, т. е. какую веру... Я, например, понимаю только такую веру в Бога, когда человек духом своим его совершенно отчётливо осязает, а не признаёт его только как какую-то заоблачную идею. Так же художник должен верить и в искусство»^[179].

На стихи Тютчева написаны многие романсы Николая Метнера. Тютчев — из любимейших его поэтов. Но поэтическое «заклинательное» слово Тютчева он вдруг воспринял как трактат, то есть — не как переживание, но как высказывание. И в момент восприятия (в самой сущности своей — неточного) всё вострепнулось в молодом музыканте. И артистическая деятельность, и композиция для него — род религиозного действия.

Здесь неожиданным образом сближались Скрябин, Рахманинов и Метнер. Оттого столь тщательно отделяли каждое произведение, стараясь достичь совершенства даже в деталях. Только Скрябин ради воплощения своего замысла готов вырваться за пределы известных правил, Рахманинов находил новое, вслушиваясь в прошлое, Метнер — просто

пытался продолжать традицию.

Скрябин его сочинения не воспринимал. Для него музыка Метнера — перепевы давно известного. Однажды, услышав, как играет Николай Карлович, он повернётся к собеседнику и разведёт руками, мол, тут и слова ни к чему. Рахманинов Метнер интересовал. Год от году всё больше. Но противостояние Николая Метнера веяниям современности с неизбежностью превращало его в композитора-одиночку. Не случайно, пройдя заметный творческий путь, он однажды произнесёт эти слова: «Одиночество так же, как и страдание, не суть только результаты стечения обстоятельств или, как говорят, судьбы, а в гораздо большей мере природное свойство человека»^[180].

В 1920-е годы, когда мир Европы заметно изменился, когда Российская империя и вовсе перестала существовать, один из проницательнейших русских искусствоведов, Павел Муратов, сумел отчётливо различить и запечатлеть черты нового состояния человечества. То, что он скажет о живописи, совершенно подобно тому явлению, которым стала музыка Николая Метнера:

«Искусство уже уступает место возникающим там и сям элементам антиискусства, и пост-Европа уже шумно и очевидно вторгается в европейское бытие, ещё беспорядочно устраиваясь на исторически святом месте. Как удивительно активен европеец, как не привык он без борьбы отдавать то, что любит, и расставаться с тем, что бережёт! Наперекор всему в своих мастерских, в своих скромных комнатах десятки, может быть, сотни живописцев, принадлежащих к самым различным европейским нациям, в ту самую минуту, когда пишутся эти строки, ещё любовно вглядываются в человеческую фигуру, в этюд пейзажа, в традиционный натюрморт или мечтают о славе извечных европейских композиций, о мифе античном или евангельском. Кто способен понять, что эти люди — герои нашей старой Европы и что их дело — дело тех немногих праведников, ради которых может быть спасён обречённый град?»^[181]

Метнер — музыкант из «обречённого града», верный великим заветам прошлого. Он обрекал себя на малый круг ценителей.

В том же году, когда Сахновский напишет о концерте Метнера, где сопоставит его творчество с музыкой Скрябина и Рахманинова, критик более тонкий, по-настоящему глубокий, Николай Мясковский, скажет очень точные слова о композиторе-одиночке: «...Темы Метнера отличаются, я бы сказал, прямолинейностью; отсюда преобладание вообще линейности в его произведениях, иначе говоря — рисунка, или, сочетая с бескрасочностью,

ещё общее — *графичности*»^[182].

Метнер не чуждался тематической остроты, хроматизмов. Эта острота заметна и в первом опусе, во второй из «Восьми картин», и в «Трагическом фрагменте» соль минор (ор. 7, № 3), и во второй «Сказке» из ор. 20. Позже она проявится ещё чаще. Пьеса «Размышление» (ор. 39, № 1), написанная на рубеже 1910–1920-х в Советской России, выходит очень далеко за рамки «привычного» Метнера. И тема, и её разработка, сама звуковая «магма» произведения заставляют вспомнить Скрябина. Сам Метнер ценил Скрябина, но только до «Поэмы экстаза», которая — при всей ошеломительной новизне — заканчивалась классическим до-мажорным аккордом. Поздний Скрябин, гармоническая система которого столь же непохожа на классическую, как геометрия Лобачевского непохожа на школьную геометрию Евклида, для Николая Карловича — композитор «заблудший».

Именно этот, поздний Скрябин проступает через сложное звуковое плетение метнеровского сочинения. Конечно, Николай Карлович не мог оставить свою «странную» пьесу без разрешения в тонику. Стремление к тональным «опорам» ощутимо и в середине произведения, и тем более в его конце. Возможно, и само название — «Размышление» — заставило совершить этот «отлёт» в космическое звуковое пространство. Но опус 39-й, который начинался со столь дерзновенного сочинения, состоял из нескольких номеров. Последующие — словно «сглаживали» вольность первого, а самый последний, пятый, с названием «Трагическая соната», приблизил Метнера к Сергею Рахманинову.

Впечатление от гармонически невероятного «Размышления» сгладится другими частями цикла. Опус 39 встанет между 38-м и 40-м. И все эти циклы будут названы одинаково: «Забывшие мотивы». «Умеренно дерзкое» «Размышление» стало только «острым штрихом» в этих пьесах-воспоминаниях.

В 1910-е годы Метнер ещё не подошёл к этому «внезапному» своему сочинению. Он до очевидности традиционен. У него — свой круг ценителей. Столь шумного успеха, который мог коснуться и Скрябина, и Рахманинова, он не ведал. Но цельность, строгая простота и вера в искусство и своё творчество делали его фигурой по-настоящему заметной.

...Противоположные Рахманинов и Скрябин; разные, но в глубинных движениях сродные Рахманинов и Метнер. Со Скрябиным свела судьба, они были на «ты», давние товарищи по общему музыкальному пути. С более близким (по нелюбви к крайностям) Метнером сойтись непросто. Тем более замкнутому, сдержанному Рахманинову. Метнер заметно

моложе. Ровесник младосимволистов Белого и Блока, он принадлежал к другому поколению. В музыкальную жизнь Москвы входил не в конце XIX столетия, но в начале XX. И судьба ввела в рахманиновский круг ещё одного человека, который стал «мостиком» между двумя музыкантами.

*

Год 1912-й. Середина февраля. Рахманинов едет в Петербург, чтобы в Мариинском театре шесть раз продирижировать «Пиковой дамой». И в это время, в заваленной снегом от мостовых до карнизов и крыш Москве, смуглая девушка сочиняет своё первое письмо знаменитому музыканту.

В те дни заунывно выла метель, пролетали извозчики на санях, скрипя полозьями. Бывали часы, когда, напротив, стояла ватная тишина. Та тишина, когда кажется, что город, покрытый искристыми сугробами, словно оглох.

Девушка до дрожи душевной обожала Второй фортепианный концерт Рахманинова. Она что-то слышала о провале его Первой симфонии, прониклась тем, как неуютно должен себя чувствовать композитор в столь неласковом для москвичей Питере, и писала лирическую исповедь, желая выразить всю признательность, которую испытывала к Сергею Васильевичу. Кое-где она печаталась. Но имя своё — Мариэтта Шагинян — называть побоялась. Подписалась названием ноты: «Re».

Он получил её письмо. Почувствовал за строчками незнакомки веру в его музыку. Тут же откликнулся. Сказал и о готовности к беседе, и почему не может стать пунктуальным корреспондентом («...я так занят, у меня так много всяких дел, разъездов, и я так устаю, что разговаривать могу только изредка»), Заметил, что от письма милой Re исходила тихая грусть.

Почуяв душу поэтическую, Сергей Васильевич сначала просит незнакомку подобрать стихи для романсов. Потом, всё более раскрываясь, начинает повесть о самом себе. Её нетрудно составить из нескольких посланий композитора.

«У меня есть две девочки: 8-ми и 4-х лет. Зовут их: Ирина и Татьяна, или Боб и Тасинька. Это две непослушные, непокорные, невоспитанные — но премилые, преинтересные девочки. Я их ужасно люблю! Самое дорогое в моей жизни! и светлое! (А в „светлости“ есть тишина и радость! Это Вы верно говорите, милая Re!) И девочки меня тоже очень любят. Как-то, не очень давно, я рассердился на младшую и сказал ей, что её разлюблю, — на что она надула губки, вышла из комнаты и сказала мне, что если я её

разлюблю, то она уйдёт „в лес“!

Кроме своих детей, музыки и цветов, я люблю ещё Вас, милая Re, и Ваши письма. Вас я люблю за то, что Вы умная, интересная и не крайняя (одно из необходимых условий, чтоб мне „понравиться“); а Ваши письма за то, что в них, везде и всюду, я нахожу к себе веру, надежду и любовь: тот бальзам, которым лечу свои раны. Хотя и с некоторой пока робостью и неуверенностью, — но Вы меня удивительно метко описываете и хорошо знаете. Откуда? Не устаю поражаться. Отныне, говоря о себе, могу смело ссылаться на Вас и делать выноски из Ваших писем: авторитетность Ваша тут вне сомнений... Говорю серьёзно! Одно только не хорошо! Не уверен вполне, что рисуемый Вами заглазно портрет как две капли сходен с оригиналом, Вы ищете во мне то, чего нет, и хотите меня видеть таким, каким я, думается, никогда не буду. Моя „преступная душевная смиренность“ (письмо Re), к сожалению, налицо, — и моя „погибель в обывательщине“ (там же) мерещится мне, так же как и Вам, в недалёком будущем. Всё это правда! И правда эта оттого, что я в себя не верю. Научите меня в себя верить, милая Re! Хоть наполовину так, как Вы в меня верите. Если я когда-нибудь в себя верил, то давно, — очень давно — в молодости! (Тогда, кстати, и „лохматый“ был: тип, несомненно, более предпочитаемый Вами, чем... Немирович-Данченко, что ли, которого ни Вы, ни я не любим и пристрастие к которому Вы мне ошибочно приписываете.) Недаром за все эти двадцать лет моим, почти единственным, доктором были: гипнотизёр Даль, да две моих двоюродных сестры (на одной из которых десять лет назад женился и которых также очень люблю и прошу пристегнуть к списку). Все эти лица или, лучше сказать, доктора учили меня только одному: мужаться и верить. Временами это мне и удавалось. Но болезнь сидит во мне прочно, а с годами и развивается, пожалуй, всё глубже. Не мудрено, если через некоторое время решусь совсем бросить сочинять и сделаюсь либо присяжным пианистом, либо дирижёром, или сельским хозяином, а то, может, ещё автомобилистом...

Всегда внимательный к Вашим словам и просьбам, пишу это письмо „сонным, весенним вечером“. Вероятно, этот „сонный вечер“ причиной тому, что я написал такое непозволительное письмо, которое прошу Вас скорее забыть... Окна закрыты. Холодно, милая Re! Но зато лампа, согласно Вашей программе, стоит на столе и горит. Из-за холодов те жуки, которых Вы любите, но которых я терпеть не могу и боюсь, — ещё, слава Богу, не народились. На окна у меня надеты большие деревянные ставни, запираемые железными болтами. По вечерам и ночью — мне так

покойнее. У меня и тут всё та же преступная, конечно, „робость и трусость“. Всего боюсь: мышей, крыс, жуков, быков, разбойников, боюсь, когда сильный ветер дует и воет в трубах, когда дождевые капли ударяют по окнам; боюсь темноты и т. д. Не люблю старые чердаки и готов даже допустить, что домовые водятся (Вы и этим всем интересуетесь!), иначе трудно понять, чего же я боюсь даже днём, когда остаюсь один в доме...»

Неожиданное сочетание мягкого юмора, редких признаний и лирики. Так он беседовал только с близкими людьми. Но молодая его поклонница отозвалась на его музыку не только письмами.

До того как она решилась написать первое послание обожаемому музыканту, — взялась за статью о его творчестве. Сначала набросала тезисы и понесла их на Пречистенский бульвар. В глубине двора стоял особнячок. Здесь находилась редакция издательства «Мусагет».

В поступках Ре много милой детской наивности. Своё сочинение она повязала шёлковым красным шнурочком. Долго ждала в приёмной, пока редакцию покинет последний посетитель, — хотела поговорить с редактором с глазу на глаз.

Эмилий Метнер, старший брат композитора и хороший знакомый Андрея Белого, был одним из ведущих критиков в изданиях символистов и близких им кругов. Она кое-что слышала о нём: «злющий немец», человек аккуратный и — привередливый.

И вот час настал. Секретарь, с улыбкой Мефистофеля, приоткрыл дверь в кабинет. В окна бил невообразимого цвета закат (позже она назовёт его «пунцовым»), Эмилий Метнер взял её рукопись, перелистал. Она схватывает первые впечатления: «...Два зелёных глаза под прямыми бровями, прямой короткий нос, высокий лоб, удлинённый лысинкой, и каштановые кудри по обе её стороны, бритый подбородок с ямочкой, тонкие губы аскета, со следами пореза от бритвы над ними. — Необычное, нерусское лицо»^[183].

Голос тоже показался «нерусским»:

— Такой ребёнок на вид — и столько взрослой самоуверенности в писании.

Самоуверенность проявилась и в споре. Эмилий Карлович со многим согласен, но ему казалось, эта молодая литераторша преувеличивает значение выбранного ею музыканта. Она защищала своего кумира с яростью. Статью редактор заказал. Спросил, знает ли она музыку Николая Метнера. Она её знала, ценила. И познакомиться с автором ей тоже

хотелось.

Метнеры жили под Москвой, в Траханееве. Имение и ближайшую станцию, Хлебниково, разделяло несколько вёрст. Скоро Шагинян стало тянуть в этот дом, где всё слажено, всё подчинено творчеству. Архитектоника каждого дня поражала соразмерностью, любовью к труду и умением не терять попусту время. Здесь царил союз трёх — Эмилий Метнер, Николай и его жена, Анна Михайловна. Драматическую историю любви, когда женщина любит младшего брата, браку препятствуют родители, она выходит за старшего и потом — соединяет судьбу всё-таки с младшим, можно было и не знать, чтобы почувствовать и взаимную самоотверженность этих людей, и преданность их главному делу — искусству. Привлекали и вескость суждений, и серьёзное отношение к творчеству.

Ре захотелось познакомиться с Метнерами Рахманинова. От Сергея Васильевича получила признание: композитор считал Николая Карловича «самым талантливым из всех современных композиторов». Но к Эмилию Карловичу испытывал несколько иные чувства.

Вольфинг уже писал о Рахманинове. Ещё в 1906 году в «Золотом руне» появилась его рецензия на постановку «Скупого рыцаря» и «Франчески»^[184]:

«Музыкант с некрупной творческой силой, но чуткий, вдумчивый и прилежный...»

«Обе его оперы далеко не первоклассного мастерства; видна даже небрежность избалованного маэстро, чересчур рано ставшего маститым».

Нелестный критический отзыв сам по себе не мог бы Сергея Васильевича раздосадовать. Но менторский тон отталкивал. И дурным виделся не вывод о «неповоротливой гармонии» или «лишённых пластичности мотивах». Отвращала снисходительная бездоказательность.

Ре сумела-таки внушить Эмилию Карловичу иное отношение к Рахманинову. Тем более что кое-какое внимание Вольфинг пытался проявить и раньше. В начале 1910 года он посылал письмо композитору: издательство «Мусагет» готово выпустить книгу о его сочинениях, пусть только Рахманинов укажет имя возможного автора. Ответ пришёл вежливый, но уклончивый: «Появление такой книги мне крайне приятно, но я бы только не хотел принимать такого деятельного участия в её издании».

Теперь возможный автор появился. Для начала Эмилий Карлович пытается завязать хоть письменное знакомство с композитором. Летом посылает Рахманинову только что вышедшую книгу «Модернизм и

музыка». Сергей Васильевич, получив труд Вольфинга, тут же ответил благодарственным письмом. К самой книге отнесётся отрицательно. Уже в начальных фразах первой статьи звучала «лютеровская» непререкаемость Вольфинга. Так ли уж раздражал Сергея Васильевича чрезмерный германоцентризм или покоробил только этот тон?

В ноябре 1912-го появится альманах «Труды и дни». Статьи Вяч. Иванова, Андрея Белого, Эллиса, Фёдора Степуна, Бориса Садовского... И две очень характерные публикации. Маленькая статья Вольфинга — о Рахманинове-дирижёре. Критик восхищён исполнением знаменитой 40-й симфонии Моцарта: Рахманинов дал *подлинное* её звучание и как исполнитель оказался конгениален автору.

До признания «остального» Рахманинова Вольфингу ещё очень далеко. Но рядом с его заметкой помещена статья Мариэтты Шагинян^[185]. Она Рахманинова-композитора ставит очень высоко. Да и как может быть иначе? Его музыка, при внешней простоте, «привычности», содержит в себе редкую глубину: «В ней есть какая-то драгоценная внутренняя угловатость, твёрдость, сжатость, застревающая в ушах слушателя; и эта облатка внешней обыкновенности и гладкости начинает казаться не такой уж простой, как думалось раньше: не смягчает ли она целебную горечь того, что так бережно, так заботливо утаено в ней?»

Этюд «милый Ре» — почти философский трактат, со многими отвлечениями — о ритме, об эросе в искусстве, с воспоминанием об учении гностиков, Шопенгауэра, Шеллинга, Ницше. Этюд пронизан неприятием современных устремлений в сторону раздвижения границ «дозволенного» в музыке. И если Вольфинг в своей книге мог воевать с Регером, Рихардом Штраусом и многими другими современными создателями «новой музыки», то у Шагинян почти все выпады можно отнести на творчество одного — Скрябина. И там, где его имя названо, и там, где говорится о новых композиторах вообще. Музыка и без того «космична», говорит на «междупланетном» языке. И потому, вырываясь за пределы привычного музыкального языка, сочинители «превращают своё искусство в сомнительное средство для „объятий необъятного“, а ещё вернее — для разъятия уже объединённого». Главное положение звучит почти как «категорический императив»: «...Искусство музыки (именно „искусство“, а не она сама) начинается с того момента, когда человек устанавливает себя в центре этой мировой зыбкости, — берёт музыку эгоцентрически, пытается ею выразить своё, для того, чтоб воистину иметь на неё уши».

За «экстатиками» в музыке Шагинян видит новых пантеистов: у них

личность просто растворяется в тех силах, что пронизывают мироздание. Пантеизму может противостоять только внутренний теизм. Безличному началу — личное... «И вот теперь мы присутствуем при зрелище столь же величественном, сколь незаметном, при зрелище, весь смысл которого уяснится лишь на отдалении, в перспективных стёклышках будущего, — присутствуем при борьбе за искусство музыки, происходящее в самой музыке: Рахманинов и Николай Метнер ведут эту борьбу, каждый за свой страх, своими средствами и в одиночку, — причём у первого борьба принимает характер душераздирающего трагизма, потому что в неё вложено нечто большее, чем только боязнь за музыку. У Рахманинова личность безостаточно перелилась в музыку, и кризис последней сделался кризисом первой...

Таким образом, в творчестве Рахманинова уже не одна музыка борется за своё искусство, но и личность человеческая борется и отстаивает самоё себя, — требуя для себя человеческих, прежде всего, человеческих масштабов».

В статье много зыбких положений. И скрябинское творчество — вовсе не гимн «пантеизма» или «безличности», и можно ли сказать, что творчество Чайковского — в противовес рахманиновскому — «менее всего собирательно». Хотя «осиянность» Второго фортепианного концерта услышана отчётливо, и сказано об этом точно и веско: «Главное, за что он всегда будет дорог и памятен религиозному слушателю, — это горячее, трепещущее сквозь ритм, неустанное „благодаренье“, которое так от души воссылает в нём нашедший себя человек, — и миру, и Богу».

Сергей Васильевич читает этюд своего нового друга, своей «милой Ре» с вниманием и интересом. Хотя и отделается шуткой, за ней — и его всегдашняя скромность, и нежелание признать за собой какую бы то ни было «миссию»: «...мой „вес“ оказался преувеличенным. На самом деле я вещи легче (и с каждым днём всё более худею)». О книге Эмилия Метнера — скупое, но всё-таки подробнее: «Из-под каждой почти строчки мерещится мне бритое лицо г. Метнера, который как будто говорит: „всё это пустяки, что тут про музыку сказано, и не в том тут дело. Главное на меня посмотрите и подивитесь, какой я ‘умный’!“ И правда! Э. Метнер умный человек. Но об этом я предпочёл бы узнать из его биографии (которая и будет, вероятно, в скором времени обнародована), а не из книги о „Музыке“, ничего общего с ним не имеющей».

Среди многих выступлений о Рахманинове «Музыкально-психологический этюд» Мариэтты Шагинян отличался от обычных

музыкально-критических статей и широтой кругозора, и умением не только вслушиваться, но и вдумываться в музыку. Но милая Ре не была музыкальным критиком. Её ждала своя литературная судьба. Да и отношения между ней и композитором не всегда будут столь тёплые, столь чуткие. И здесь, в своём композиторском творчестве, он всё-таки оставался по-прежнему одиночкой.

*

Траектория его сочинительства всегда прочерчивала самые неожиданные пути. 1906 год начался с романсов. Потом — в годы «дрезденского сидения» — последовали симфония, соната, симфоническая картина, Третий фортепианный концерт. Тут в скачках от одного жанра к другому ещё проглядывает закономерность: движение к оркестровой музыке, потом — к фортепиано, снова к оркестру (но музыка уже навеяна живописным полотном) — и к синтезу фортепиано и оркестра. С 1910-го по 1912-й «жанровые зигзаги» уже причудливее.

С начала мая 1910 года он жил в Ивановке, поначалу просто лечился «от нервов» — впрыскивал мышьяк, пил кумыс (и признался Никите Морозову: «...тоже неприятное занятие, когда его надо, например, восемь бутылок в день выпить»). Как всегда — с увлечением ловил рыбу, но ещё большее удовольствие получал от посадки деревьев. Об этом рассказывал с тихим восторгом: буравом вытягивает землю, яма становится всё глубже, когда достигает аршина — сажает «большой кол ветловый, аршина три над землёй». Своих питомцев поливал аккуратнo, с терпением и настойчивостью. Когда же видел набухшую почку или молоденький листик — приходил в блаженный восторг. Дочки были здоровы, он впитывал в себя спокойную благодать этих дней. Но вот 13 июня пишет Слонову и просит разъяснить, как должна исполняться «Литургия Иоанна Златоуста», какие номера здесь необходимы. Михаил Акимович в детские годы пел в церковном хоре, и для начала его разъяснений хватило бы. Композитор смотрит молитвенник, сверяет свои замыслы с «Литургией» Чайковского, многого там не находит, не знает, как поступить. Ответа от Слонова нет, и 19 июня Рахманинов пишет уже Александру Кастальскому. У одного из главных авторитетов в области духовной музыки он мог найти ответ на любой вопрос.

Александр Дмитриевич тоже когда-то вышел из стен Московской консерватории. Сначала учился по классу фортепиано, но болезнь руки

заставила отказаться от карьеры пианиста и получить диплом теоретика. Сын известного московского священника, проповедника, духовного писателя, он церковное пение знал сизмальства. К тому же ценил Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова — с их стремлением не только опереться на русский мелос, но и в голосоведении следовать «русским», а не «европейским» путём. Рано или поздно Кастаньский не мог не откликнуться на красоту древних роспевов.

В крюки он поначалу вникал как учёный, но скоро был настолько ими захвачен, что стал сам сочинять. Писал Александр Дмитриевич и другую музыку, но именно в духовных песнопениях достиг подлинной выразительности. Здесь он (как сказал один современник) «оригинален с головы до ног»^[186], и при этом (как заметил другой) — от «его духовных сочинений и переложений прямо даже пахнет древним кипарисом, отдаёт строгой иконописью наших старых мастеров»^[187]. Его радовала «седая старина», он избегал фальши и «патоки». Потому и смог создать на основе народного и древнего церковного пения музыкальный язык для многоголосых хоров, воскресив самый дух знаменного пения.

Рахманинов пишет Александру Дмитриевичу почти деловое письмо: какой текст обязательно должен быть положен на музыку, что значит тот или иной термин... Но за внешней практичностью ощутима та самая творческая дрожь, когда звуки уже одолевают, когда сочинение «просится наружу».

6 июля Сергей Васильевич отправляет Кастаньскому 24 страницы «Литургии» на критику. Вчерне произведение давно написано, только не хочется на чистовик тратить более часа в день — теперь он уже занят прелюдиями для фортепиано.

Пути творчества причудливы. Пространная «Литургия» сочинялась на одном дыхании, но со временем — перестанет автору нравиться. Прелюдии ложиться на бумагу не торопятся, рождаются мучительно, и всё же их ждёт счастливая судьба.

Лишь частичная удача в первом произведении и куда более полная во втором объясняется без особого труда.

Рахманинов шёл изнутри музыки. Прелюдия — жанр «насквозь» музыкальный, да ещё и с невероятной свободой в своём строении. «Литургия» — жанр церковный, связанный с обиходом. Даже в концертном звучании она повернута лицом совсем к иным сущностям.

Конечно, создавая свою духовную музыку, композитор двигался от тех

впечатлений, которыми напитался ещё в детстве. Воспоминание пробуждало память о древнерусском церковном пении, о колокольных звонах. О той благодати, которая сходила на людей после причастия.

Но за литургией как действием тоже встаёт память — о земном пути Христа, о его смерти и воскресении. В ночь перед своими страданиями, на Тайной вечери, Христос взял хлеб, благословил, преломил, раздал апостолам: «Приимите, ядите: сие есть тело Мое». После взял чашу с вином, благословил, подал со словами: «Пийте от нея вси: сия бо есть кровь Моя, Новаго Завета, иже за многия изливаема во оставление грехов». Отсюда пришли в обряд и хлебы, и вино, как тело и кровь Христовы. Ибо сказал Господь в ту ночь: «Сие творите в Мое воспоминание».

Сама идея причастия — *причастности* каждого единой церкви, как телу Христову — пришла с Тайной вечери. И сама литургия, служба, зиждется на памяти о событиях далёких, но вечных.

Что переживал Рахманинов, соединяя свою и всеобщую память? Он не цитировал древних роспевов. Но в мелодике его «Литургии» проступает образ знаменного пения и народной песни. В созвучиях голосов различимы иногда и колокольные звучности^[188]. Он писал эту музыку, не подчиняя себя церковному канону и всё же впитывая голосоведение обрядовых песнопений.

Когда-то, в 1893-м, Рахманинов написал совсем ещё незрелый духовный концерт — и будто подчинился зову времени. В 1894-м появится рассказ Чехова «Студент». Одно из немногих произведений, которое, дорабатывая, великий мастер художественной прозы не сокращал, но чуть-чуть дописывал. Рассказ на четыре странички. Один из самых светлых у Чехова.

Студент Духовной академии возвращался домой поздним вечером. «Кругом было пустынно и как-то особенно мрачно». Он вспомнил отца и мать, которые ждут его дома, свою бедность. Увидел разом и всё беспросветное будущее: «И теперь, пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнёта, — все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдёт ещё тысяча лет, жизнь не станет лучше. И ему не хотелось домой».

Но вот студент подошёл к костру, где встретил двух знакомых вдов — мать и дочь. И вдруг вспомнил:

— Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Пётр...

Значит, и тогда было холодно. Ах, какая то была страшная ночь, бабушка! До чрезвычайности унылая, длинная ночь!

И он поведал о Тайной вечери. О том, как Пётр говорил Иисусу: «С тобою я готов и в темницу, и на смерть». И как Иисус ответил: «Говорю тебе, Пётр, не пропоёт сегодня петух, как ты трижды отречёшься, что не знаешь меня». Рассказал, по-своему, всю евангельскую историю, как Иуда предал Христа, как Иисуса вели и били, а Пётр с тоской и тревогой шёл вслед. И как потом — вот так же — апостол подошёл к огню, погреться. На него косо поглядывали работники у костра, а кто-то сказал: «И этот был с Иисусом».

Историю, как Пётр трижды отрёкся от Иисуса, собеседницы, наверное, знали. И всё равно слушали со вниманием. И когда в третий раз Пётр стал отнекиваться: «Я не знаю его», а потом прокричал петух, и он вспомнил слова Христа и заплакал, — то всхлинула и старшая из вдов.

Чехов написал рассказ-преображение. Его студент вдруг понимает, что раз боль ученика Христова стала теперь болью простой женщины, значит, «тогда» и «теперь» — связаны. Словно огромная цепь событий соединила ту страшную ночь — и то, что случилось сегодня. И значит, правда тех далёких лет продолжается и сейчас...

Странно, что вполне светское произведение писателя запечатлело нечто, подобное причастию. Чехов не писал духовного сочинения, но тайным образом и, быть может, помимо авторской воли, какая-то осиянность пронизала эти четыре странички.

Рахманинов писал именно духовное сочинение: «Великая Ектения», «Благослови душе моя Господа», «Единородный», «Во царствии Твоём», «Приидите, поклонимся», «Господи, спаси благочестивый и Святыи Боже»... — и далее, все последующие номера. Но он сохранил индивидуальный стиль. Его духовное сочинение несёт на себе не только эпические черты. Оно пронизано лирикой. И это, при первых исполнениях, сразу вызвало сомнения в самой возможности слышать эту музыку в храме. Рахманинов и сам полагал, что вполне вписаться в традицию церковного пения ему не удалось.

Кастальский откликнулся на произведение в частном письме: «...Это событие в музыкальном мире. Да и вещь в общем весьма симпатичная, хотя стиль и пестроватый».

«Литургия» прозвучит в 1910-м, 25 ноября, в концерте Синодального хора под управлением Н. М. Данилина. Потом — в 1911-м, 25 марта, в Петербурге, под управлением автора.

Теплее других отозвался Николай Кашкин. Сказал и о мастерстве

композитора, и о его «композиторской индивидуальности», и о сложности сочинения, и о его «чрезвычайной прозрачности». Отметил и красоту музыки, и то, что «она в большой степени проникнута сосредоточенно молитвенным настроением, переходящим иногда в мистическую таинственность». Отметил и ту часть «Литургии», которая «недостаточно церковная»^[189]. Самая отрицательная рецензия, некоего Д., гласила, что «крупный, прекрасный талант» взялся за ту музыкальную форму, где его ждала неудача: «Мы не чувствовали в музыке ясной, религиозной убеждённости, её гармонии не воспринимались нами как необходимое выражение глубокого чувства автора»^[190]. Большая часть рецензий легла между этими полюсами. Слушатель же испытал настоящее волнение от сочинения Рахманинова — и когда Синодальным хором дирижировал Данилин, и когда в Питере за пульт встал автор.

Парадный бальный зал Дворянского собрания. Два часа дня. Много лиц духовного звания. На сцене — хор Мариинки. Тишина в зале какая-то торжественная — ни хлопка, ни слова из публики, только лёгкий шорох.

Рахманинов вышел не во фраке, но в чёрном длиннополом сюртуке. Высокий, стройный и строгий — ещё более, нежели всегда. Вот он повернулся к хору. Томительная пауза. И только зазвучало первое тихое созвучие голосов, как зал пронзил яркий солнечный луч, так и запечатлев: Рахманинов — в чёрном, за ним — белые платья хористок.

Привычных оваций не слышалось: аплодировать духовному сочинению не полагалось. Зато вокруг, в зале, — одухотворённые, молитвенные лица.

Мнение, что произведение не вписывается в обиход, установилось довольно скоро. После первого исполнения двоюродная сестра композитора, А. А. Трубникова, услышала от одного учителя Закона Божьего: «Музыка действительно замечательная, даже слишком красивая, но при такой музыке молиться трудно. Не церковная».

Синодальный хор в концертах будет исполнять отдельные номера, и отзывы иной раз будут самые благожелательные. Слушателей, которые ждали церковной музыки, всего более смущал лиризм произведения. Сам композитор, завершив «Литургию», оставил на автографе надпись: «Конец и слава Богу. Ивановка, 30 июля 1910». Не столько возглас благодарности, сколько вздох облегчения. В сочинении изумляют «объём» звучания и необычное для духовной музыки «оркестровое» использование голосов. «Литургия» превратилась в звуковую живопись, своеобразную фреску,

которая написана не богомазом, готовым раствориться в религиозном чувстве, но профессиональным художником.

*

Рахманинов часто шёл в музыке от зрительных впечатлений. Правда, сам же старался скрыть источник вдохновения: исполнителю нельзя навязывать собственное видение. Изредка он всё же приоткрывал эту завесу над происхождением своих произведений. Понятно, что «Князь Ростислав» родился из одноимённой баллады А. К. Толстого, что «Остров мёртвых» — отклик на картину Бёклина. Но и при очевидных указаниях возможны были неожиданные «изгибы» его музыкального сознания: «Утёс» с эпитафией из Лермонтова, оказывается, отсылал к рассказу Чехова с тем же эпитафией. Когда современник, итальянский композитор Отторино Респиги примется за оркестровку нескольких его фортепианных произведений, Рахманинов раскроет ему «тайное тайных». Видимо, полагал, что для оркестровки эти «зримые» картины нужны.

Но у композитора больше таких произведений, где исходный образ чувствуется, и всё же распознать его почти невозможно. Борис Асафьев как-то раз заметил: «...Эпоха рождения рахманиновской мелодии совпадает с развитием русского лирического пейзажа, в котором живопись, моментами, столько же видится, смотрится, сколько одновременно и слышится»^[191].

В сущности, многие из пьес Рахманинова — тоже «музыкальный лирический пейзаж». Но если его контуры ощутимы довольно отчётливо, то сам он так и остаётся загадкой.

Однажды один из самых пронзительных лириков начала XX века, Иннокентий Анненский, напишет стихотворение, способное родить в чувствах читателя совершенно схожее ощущение. Восемь строчек. В заглавии стоит: «Идеал».

Тупые звуки вспышек газа
Над мёртвой яркостью голов,
И скуки чёрная зараза
От покидаемых столов,

И там, среди зелёнолицых,
Тоску привычки затая,

Решать на выцветших страницах
Постылый ребус бытия.

Смутные, неясные образы. И где здесь «идеал»? Не то — запечатлён в непонятных «зелёнолицых», не то — в «постылом ребусе бытия». Стихотворение легко «расшифровать» одним словом. Но как найти его? Магазин? Больница? Трактир? Похороны?.. С каждой «подстановкой» — чувство неточности.

После смерти поэта его сын откроет «прообраз»: библиотека. И сразу размытые контуры обретают чёткость. Газовое освещение, настольные лампы с зелёными абажурами. Свет падает на лица, они кажутся зелёными. Но ведь «зелёнолицые» и потому, что чахнут над чтением! И тишина, и часто — неизъяснимая скука, которая исходит от «умных книг». И сама привычка: заниматься в библиотеке. И попытка разгадать что-то «на выцветших страницах». К каждому жизнь поворачивается знакомым лицом, его «постылым ребусом», загадкой, которая никак не разгадывается. Стихотворение о смысле жизни, о безысходности в его решении, поскольку решения нет. О нелепости человеческой жизни, её скуке и — её трагизме... Знание первообраза усиливает смысловую наполненность немногих изящно (и в то же время — страшно) брошенных на бумагу слов. Незнание — размывает «смыслы», картина обретает нечёткость и — *музыкальность*. Важной становится точность не смысла слов, но их соотношений.

Слушая прелюдии Рахманинова, иногда ощущаешь: композитор видел то, что стало «прототипом» его музыки. Но что?..

Прелюдия № 10, си минор. В ней слышали и «суровую» элегию, и траурное шествие, и «страстный протест». В конце — «скорбные вздохи». Можно было бы разглядеть и даль полей под пасмурным небом. И ветерок, который покачивает травы. И — пробуждение колокольных звонов. А ближе к концу — отрывистые колокольные возгласы. Какое-то мгновение чего-то тёплого, почти случайного солнечного луча. И — снова затихающая грусть... Ряд образов, неясный, не обязательный. Вместо одного «зримого мира» можно подставить другой.

Когда пианист Бенно Моисеевич скажет: «Мне кажется, здесь изображено возвращение», Рахманинов не просто изумится, но и укажет источник: картина Арнольда Бёклина «Возвращение».

В это полотно можно долго вглядываться. Рыжеволосый человек в старинном бордовом платье опирается на край искусственного водоёма. Он виден со спины. Совсем неподалёку — дом, утопающий в кронах деревьев.

Виден лишь небольшой его кусочек, окошко. Вечереет, и окошко горит. И чувствуется — по изгибу спины, по всей фигуре в бордовом — путник жадно вглядывается в этот свет.

...В музыке не увидишь ни путника, ни окна. Скорее — печаль русских полей. Но это напряжение, эти воспоминания-страсти, которые пробуждаются, бушуют в душе, этот залиvistый, печальный звон — колоколов памяти... Рахманинов прав. Саму картину вовсе не обязательно видеть, чтобы пережить смятение чувств. Важно в этом «возвращении» то, что происходит в душе. И всё же...

О прелюдии № 3, Ми мажор, догадаться нетрудно: эти «скоморошьи наигрыши», этот приподнятый мажор «со звонами» напоминают другие произведения, где Рахманинов изображает ярмарку или празднество. Конечно — весёлое многолюдье, смех. Только сочинение заканчивается замиранием, будто картинка открылась, а потом ты промчался мимо, и весь радостный день остался где-то позади, в прошлом.

В прелюдии № 5, Соль мажор, трели звучат слишком отчётливо. И взвиваются, или даже висят в высоте. И само это тёплое раздолье в музыке, и эти высокие трели — как бескрайние поля и ликующие жаворонки в небе^[192].

В последней прелюдии № 13, Ре-бемоль мажор, ощутимо — и в спокойном начале, и после, в ликующем перезвоне, подобие «ярмарочно-праздничной» прелюдии № 3. Правда, в середину произведения врывается нечто тревожное и фантастичное по окраске. Но финал — именно праздник и торжество.

О прообразе почти всех остальных прелюдий можно только гадать. Что пробудило к жизни прелюдию № 1, До мажор? Как напишут толкователи — «стремительные взлёты»^[193], и «поток радужных лучей», и даже «кипящее море возбуждённого праздничного звона»^[194]. Но это может быть и восторг от шумно набегающих волн, с пеной и брызгами, и радостный короткий ливень под солнцем.

В прелюдии № 2, си-бемоль минор, отчётлива изначальная «танцевальность». Грустная, слегка даже «менуэтная». Но в бурной части опять легко представить дождь, причём сильный, который идёт полосами, а потом — стихает. И следом, в том же ритмическом танце, вскипают «мгновенные» ручейки. Но стоит «дождь» заменить «ветром», и картина высветится иная: ветерок взвивается, набирает силу, взметает песок, вихрится...

В прелюдии № 4, ми минор, слышали «трубные гласы» и «знаменное

пение»^[195]. Хотя в этих припрыгивающих аккордах «зна́менность» можно расслышать, если играть их не стаккато, а легато, и — много медленнее. В средней части — что-то грустно раздумчивое. И тоже можно расслышать мягкую капель и, при желании, набегающие волны, лавинные потоки. Образы почти случайные, не обязательные. Но и тревогу, и — в средней части — смятение сочинение действительно передаёт.

Фантазировать, воображать картины, можно без конца. Бурный ливень легко ощутить в «бурной» прелюдии № 6, фа минор, в «вихревой» № 8, ля минор. Благодатный, долгожданный дождь в № 9, Ля мажор. Лёгкий кропящий дождик — в № 7, Фа мажор. Хотя здесь — и «прыгающая» танцевальность, словно чем-то предвосхищающая некоторые «Мимолётности» Сергея Прокофьева. Подчёркнутые танцевальные фигуры в № 11, Си мажор, могут напомнить о дочках Рахманинова, которые, маленькими, брали уроки танцев. Но здесь же можно услышать и «сосредоточенное раздумье», и «хоральное изложение»^[196], и «русскую песенность»^[197].

Эта «зримость» — и нужна, и не нужна для музыки Рахманинова. Словно — было изображение, его стёрли, осталось только переживание. Или, как некогда заметил Лев Толстой:

«Когда бывает, что думал и забыл, о чём думал, но помнишь и знаешь, какого характера были мысли: грустные, унылые, тяжёлые, весёлые, бодрые, помнишь даже ход: сначала шло грустно, а потом успокоилось и т. п., когда так вспоминаешь, то это совершенно то, что выражает музыка».

Прообраз ещё одной прелюдии не вызывает сомнений — № 12, соль-диез минор. Рахманинов изобразил тройку. Сравнение с Чайковским напрашивается само собой.

«Времена года». «Ноябрь» или «На тройке». Пьеса солнечная. Картинная. Не такой «дальний план», как в изображении тройки у Пушкина:

В поле чистом серебритя
Снег волнистый и рябой...

И не такой близкий, как у Иннокентия Анненского:

Бубенцы-бубенчики,
Малые младенчики...

Но этот ясный ноябрьский день виден почти отчётливо: и снег, «волнистый и рябой», с сугробами, и ясное небо с солнышком, и спокойный бег тройки. И видно, когда лошадки начинают бежать рысью, и слышны колокольцы с бубенцами, и различимо лёгкое скольжение саней.

Рахманиновская тройка — иная. И дело не только в том, что здесь и «печаль полей», и пасмурное небо. И не только в том, что — более дальний план. На память приходит другая тройка, не из поэзии, но из прозы. Иван Бунин. «Муравский шлях». Рассказ в несколько строчек:

«Летний вечер, ямщицкая тройка, бесконечный, пустынный большак... Много пустынных дорог и полей на Руси, но такого безлюдья, такой тишины поискать. И ямщик мне сказал:

— Это, господин, Муравский шлях называется. Тут на нас в старину несметные татары шли. Шли, как муравьи, день и ночь, день и ночь и всё не могли пройти...

Я спросил:

— А давно?

— И не запомнит никто, — ответил он. — Большие тысячи лет!»

Первая фраза — словно прочерчивает линию вдаль. Вторая («Много пустынных дорог и полей на Руси...») — приподнимает точку обзора, и взгляд расходится вширь. Двумя строками охвачено огромное пространство. Дальше — распаивается время. Сначала — где упомянуты «несметные татары», что «шли и шли». И после — с комическим «как муравьи, день и ночь, день и ночь» — три слова, тоже не без забавного штриха, но и с тем ощущением времени, когда история растворяется в мифологии, в вечности: «Большие тысячи лет!»

В прелюдии Рахманинова происходит нечто подобное. Да, тройка. Бежит тихой рысцей, а потом переходит на более быстрый аллюр. Но что здесь — день, вечер? Осень, зима, прохладная весна? Небо хмурое? Или моросит мелкий, занудный дождь? Образ обобщён. Можно представить любую деталь. Но эта тройка — Россия, огромное пространство, и — не время, но — времена. словно все тройки, что бежали по дорогам России, — в едином образе. И — Россия раньше, Россия сейчас, Россия, которая будет «в веках».

*

На следующий, 1911 год он вернётся к фортепианным пьесам. Напишет девять, но только шесть посчитает достойными того, чтобы

поставить над ними очередной номер опуса — 33-й. В свой срок об одном — № 4, Ми-бемоль мажор — сообщит Отторино Респиги: «Это ярмарочная сцена». Позже исследователи готовы будут поспорить с автором: в сочинении слышится нечто более эпическое, нежели отдельная картинка^[198]. Но здесь Рахманинов верен себе: не «сцена-эпизод», но «ярмарка как таковая». «Веселие Руси» и «во все времена».

Народную сцену, с «богатырской поступью», услышат и в № 1, фа минор. Но угловатые шаги, шаржированные, доведённые до гротеска (нечто подобное скоро явится в некоторых фортепианных сочинениях у Прокофьева), скорее вызовут иные фантазии: не то циркачи, не то клоуны-эксцентрики. Правда, фарс к концу переходит в сумрачную лирику, и даже пробегает попевка, близкая к «Dies irae». «Зримый» автором первообраз оказался «текучим». Пьеса № 2, До мажор, настойчиво рисует в воображении образ тёплого, раздумчивого дождя. Обычно фразу Рахманинова — «а моросняка-то моего Танеев так и не понял» — относят к более позднему сочинению. Но в источнике^[199] нет точного указания на номер внутри опуса. Летний моросняк — мелкий дождик, перелески, поляны — мог стать прообразом и этого произведения. И в № 5, соль минор, слышна тихая капель. Картина раздумчивая, как вид на русскую равнину или тихий взгляд на окно, по которому сползают дождевые капли. В средней части — сиротливое чувство усиливается, как, бывает, усиливается и дождь, но завершается пьеса всё теми же вздохами равнин.

Дождь, дождь, дождь... Он легко обретает «зримость» вместе с этой музыкой. № 3, ми-бемоль минор, — уже ливень. Сначала несколько редких капель, а потом — целый потоп. Впрочем, пианисты иной раз готовы ощутить за каскадом звуков «метель», и тогда пойдут совсем блоковские образы, с позёмками и снежными вихрями:

Метель взвилась,
Звезда сорвалась,
За ней другая...
И звезда за звездой
Понеслась,
Открывая
Вихрям звёздным
Новые бездны...

Последняя пьеса цикла, № 6, до-диез минор, монотонными грозными

ударами настолько близко стоит к основной теме Пятой симфонии Бетховена, что здесь с неизбежностью слышали поступь судьбы. Только в мрачных звуковых «ударах» — не только патетика, но и рахманиновская суровость. Ощутима и ширь полей под нахмуренными небесами. В стучащих аккордах слышна знакомая рахманиновская «колокольность».

В пьесах 1911 года «зримость» прообразов стала настолько явной, что цикл он сначала назовёт «Прелюдии-картины». Потом переименует: «Этюды-картины».

*

Лето 1912-го — это романсы. И уже первый из них — «Муза» на стихи Александра Пушкина — показал, что композитор в этот раз иначе, нежели ранее, подбирает тексты:

В младенчестве моём она меня любила
И семиствольную цевницу мне вручила.
Она внимала мне с улыбкой — и слегка,
По звонким скважинам пустого тростника,
Уже наигрывал я слабыми перстами
И гимны важные, внушённые богами,
И песни мирные фригийских пастухов.
С утра до вечера в немой тени дубов
Прилежно я внимал урокам девы тайной,
И, радуя меня наградою случайной,
Откинув локоны от милого чела,
Сама из рук моих свирель она брала.
Тростник был оживлён божественным дыханьем
И сердце наполнял святым очарованьем.

Божественное касание музыки. Божественная её природа. И та музыкальность, которая томила самого Рахманинова, которую прежде всего он ценил в творчестве. Об этом — божественном начале в музыке и святом призвании — и «Ты знал его...» на стихи Тютчева, и фетовский «Оброчник», и «Музыка» на стихи Полонского. Романс на знаменитый пушкинский «Арион» («Нас было много на челне») — напоминает творческую автобиографию. «Вдруг лоно волн измял с налёту вихорь

шумный»... — стихотворение, во всех учебниках толкуемое как отклик на гибель друзей-декабристов, можно прочитать как исповедь художника, который вдруг остался в одиночестве. Такое чувство могли ощутить и Метнер, и Рахманинов среди современного им «авангарда». Одна пушкинская строка звучит как собственный манифест музыканта: «Я гимны прежние пою...»

В минуты творчества поэт, композитор, кажется, способны мир перевернуть. Потому столь естественно вписывается в цикл и «Воскрешение Лазаря» на стихи Алексея Хомякова. А «Лазарь» усиливает смысловое звучание и следующего за ним романса на слова Аполлона Майкова. Он был набросан ещё в 1910-м как отклик на смерть Комиссаржевской:

Не может быть! Не может быть!
Она жива!.. сейчас проснётся...

Страсть к творчеству вытесняет страсть человеческую. Лирическая героиня в этом цикле пробуждает не страсть, но воспоминания. Или обретает символические черты. В пушкинской «Буре» «она» — это «дева на скале», её можно лишь созерцать. В романсе на стихи Аполлона Коринфского («В душе у каждого из нас журчит родник своей печали...») образ «её» замещён образом горького чувства: «Моя любовь — печаль моя...» «Ветер перелётный», — не то о любви, не то о пути земном, не то о творчестве. Можно услышать и просто «пейзаж», набросанный Бальмонтом:

Ветер перелётный обласкал меня
И шепнул печально: «Ночь сильнее дня».
И закат померкнул. Тучи почернели.
Дрогнули, смутились пасмурные ели.

Первый распустился в небесах цветок.
Светом возрождённым заблистал восток.
Ветер изменился, и пахнул мне в очи,
И шепнул с усмешкой: «День сильнее ночи».

Лишь три романса собственно о любви: «Сей день, я помню, для

меня...», «Какое счастье...», «Диссонанс». Но тон, заданный «Музой», и здесь преобразил и стихи, и музыку. Любовь сродни творческому вдохновению и у Тютчева («И новый мир увидел я!...»), и у Фета:

Какое счастье: и ночь, и мы одни!
Река — как зеркало и вся блестит звездами;
А там-то... голову закинь-ка да взгляни:
Какая глубина и чистота над нами!..

У Полонского воспоминание о подлинном чувстве сродни художеству: оно затмевает унылые будни:

Вижу снова наш старый, запущенный сад:
Отражённый в пруде потухает закат,
Пахнет липовым цветом в прохладе аллея;
За прудом, где-то в роще, урчит соловей...

Стихи для романсов ему помогала подбирать милая Ре. Она ревностно взяла на себя обязанность «текстмейстера». Из её подборки — только половина написанных романсов. Рахманинов предпочёл по большей части стихи поэтов XIX века. Но ей, старательной помощнице, он посвятит ключевой романс — о «Музе».

*

В 1910-м старшие Сатины решили передать Ивановку детям. Софья Александровна от своей доли отказалась, заботы по имению легли на плечи Натальи Александровны и её брата Владимира. Имение оказалось в довольно плачевном состоянии — несколько раз заложено и перезаложено. Рахманинов решил его спасти. Значительную часть его заработков теперь вбирала в себя Ивановка. Володя Сатин взялся наблюдать за полевым хозяйством, Сергей Васильевич — за животноводством. Скоро вошёл во вкус, старался идти в ногу с веком. Деньги шли не только на то, чтобы очистить имение от долгов, но и на приобретение машин.

Любил он и тихую, простую деревенскую жизнь — сажать деревья, сидеть с удочкой на пруду, принимать гостей. Ивановку 1911-го припомнит

сын Михаила Слонова:

«Помню, как нас с Таней Рахманиновой (мы были примерно одного возраста) катали на лошади. Нас сажали в седло, и конюх водил лошадь по большой лужайке перед домом. У меня сохранились два снимка, сделанные отцом в тот день. За домом был фруктовый сад с большими спелыми сливами, и я с большим удовольствием и помногу их ел. По вечерам, иногда к нам, ребятам, наверх во флигель поднимался Сергей Васильевич. Он на стене, комбинируя руками, устраивал театр теней. Помню, как мне не хотелось уезжать. И в вагоне поезда я стоял в коридоре у окна и с грустью смотрел на поля Тамбовщины...»^[200]

Образ Ивановки 1912-го предстанет в изображении сына Шаляпина, со слов отца:

«...Они довольно долго ехали по пыльной дороге. Несколько раз останавливались испить воды, а у какого-то лесочка останавливались перекусить. Приехали в имение уже затемно, поужинали и сразу легли спать. Рано утром отец пошёл посмотреть имение и очень был удивлён тому, как скромно жил Сергей Васильевич, а тот показывал отцу конный двор и другие службы и рассказывал о своих планах переустройства имения»^[201]. В памяти Фёдора Ивановича так и останутся — прогулки по степному краю, кумыс, травы, которыми поила их какая-то старуха, лодка, скользившая по озеру, и нескончаемые розыгрыши, которыми потчевали Наталью Александровну.

В 1912-м у композитора появится и ещё одно любимое существо — «Лорелея», «Лора». Так он называл свой «лорен-дитрих». Водить научился быстро — в короткий срок стал виртуозом, даже лихачом.

Когда «Лорелея» предстала перед взорами жителей Ивановки, сбежались и дети, и взрослые. Сергей Васильевич, с лёгкой улыбкой, объяснил, как эта «железка» умеет бегать.

Скоро привычной стала картина: авто выезжает за ворота, дети гурьбой летят следом. «Лора» останавливается, долговязый её хозяин открывает дверцу:

— А ну, кто смелый? Полезай!

Детвора несётся сломя голову к машине. Сергей Васильевич смеётся:

— Только не все сразу!

И после — автомобиль мчится по деревенской улице, у маленьких пассажиров захватывает дух, а остальная малышня, с криками и визгом, бежит следом.

Катал не только детей, баловал и дворовых, и прачек. Посмеивался...

Водил с удовольствием. Был при машине и шофёр. Но за рулём композитор предпочитал сидеть сам. Шофёр тоже оказывался нелишним — при поломках.

Держали «Лору» в сарае, рядом с флигелем. И прежде чем она отправлялась на покой, её тщательно мыл или рахманиновский шофёр Комаров, или крестьянские ребяташки.

Колёса «Лорелеи» быстро пообмялись дорогами Тамбовщины. Сергей Васильевич любил гнать во весь опор. Когда автомобиль летел по просёлкам, машина прыгала, криво моталась. После дождя колёса могли и завязнуть в дорожных хлябях. Но стоило выбраться на ровный большак, и поездка превращалась в блаженство: пустынные ржаные поля, дрожание воздуха, высоко-высоко — взлётные трели жаворонков.

Одну дальнюю поездку припомнит его двоюродная сестра, Анна Трубникова. Замысел впечатлял — навестить чуть ли не всех родственников: и Лукино, и Знаменку, и Покровское. Выехали ранним утром, вчетвером: Сергей Васильевич с Натальей Александровной, Комаров и Аня. Было ясно, день обещал быть жарким. Когда у какого-то сарая машину подбросило на колдобине, из конуры, звеня цепью, выскочила с лаем свирепая собака, но тут же, перепуганная, метнулась в бурьян. Переезжая плотину, увязли колесом и вместе вытягивали «Лору» из внезапной западни. А на ровной дороге Рахманинов принажал — ветер засвистел в ушах. Молодой табун, что пасся поблизости, шарахнулся прочь, врассыпную. Хвосты и гривы развивались, поневоле чаруя глаз. Сергей Васильевич покачал головой: каково теперь хозяевам собирать лошадей.

— Они теперь вёрст за десять, а то и за двадцать могут забежать, да все в разные стороны. Да уж, нехорошо... А всё-таки красиво.

К полудню пекло вовсю. «Лорелея», прихватив ещё одного пассажира из родственников, помчалась по большаку. Казалось, что весь этот необъятный и знойный простор замер. И только воздух поёт. И они летят.

Припомнится ещё остановка в Раненбурге, где брали бензин. И разновозрастная толпа вокруг автомобиля. И вот Сергей Васильевич болтает с мальчишками, радуясь их наивным речам. И реплика одного из серьёзных ребят, который рассматривал, соображал, задавал вопросы: «Небось тысяч шесть стоит!»

*

В Ивановке хотелось пожить подольше. Лето — пора творчества.

Осень, зима, весна — не только выступления в концертах, но и служба. Член дирекции Московского отделения Русского музыкального общества, инспектор музыки при главной дирекции... Должности принесли только ряд разочарований. Редкая ответственность, предельная честность — с одной стороны; недобросовестные люди, с которыми приходилось сталкиваться, — с другой. Многочисленные отчёты — постоянный лейтмотив этих грустных историй.

В 1910-м он хлопочет о пересмотре устава консерваторий. Для работы комиссии удалось привлечь имена значимые, и среди них — С. И. Танеев, А. К. Глазунов, Н. Д. Кашкин. Последнего рекомендовал сам Рахманинов. Критику, перед чьими глазами прошла огромная часть истории русской музыки, он дал чрезвычайно меткую характеристику: «Это живой календарь!»^[202]

Системы обучения в Петербургской и Московской консерваториях заметно отличались. И когда в каждое учебное заведение пришло письмо с вопросами от главной дирекции РМО за подписью председателя, принцессы Е. Г. Саксен-Альтенбургской, ответы из двух столиц могли поставить в тупик. Не должны ли на высших курсах консерваторий преподавать исключительно виртуозы? — Здесь питерцы и москвичи откликнулись сходным образом: педагог-виртуоз желателен, но умение учить не связано с исключительным исполнительским дарованием. Может ли один и тот же педагог преподавать на старших и младших курсах? — Питерцам показалось, что если профессор низших курсов не может преподавать на высших, то вряд ли он вообще пригоден был учителем. Москвичам такое совмещение, когда речь заходила о фортепиано, казалось недопустимым. Слишком уж разные задачи стоят перед теми, кто только постигает азы, и теми, кто уже совершенствуется в игре.

Каждая из консерваторий отстаивала свою систему обучения. Преодолеть разногласия не удалось, и дело комиссии свелось лишь к отдельным нововведениям.

В апреле 1910-го инспектор Рахманинов едет в Киев. Дирекция местного музыкального училища — в хлопотах: желает переименовать училище в консерваторию. Учебное заведение произвело на Сергея Васильевича самое благоприятное впечатление. К ходатайству киевлян он присоединяется и сам. Когда в конце года с такой же миссией инспектор оказался в Саратове, он посетил ученический концерт. Один из маленьких музыкантов начинает играть арию Баха. Рахманинов проверяет способность юного музыканта вслушиваться и сохранять выдержку при сложных условиях: то просит повторить сыгранное, то предусмотренные

повторы в произведении просит сначала опустить, потом — всё-таки желает их услышать. Юный музыкант сумел это сделать довольно ловко, подтвердив свою одарённость, но и оркестр, и педагоги Сергею Васильевичу не понравились. Председателю Императорского Русского музыкального общества, Елене Георгиевне Саксен-Альтенбургской, Сергей Васильевич пишет сдержанно, без лишних эмоций, но и достаточно жёстко: впечатление «не особенно благоприятное».

Одно дело станет особенно неприятным для Рахманинова-инспектора. Матвей Леонтьевич Пресман, его давний товарищ по «зверевской» школе и консерватории, ещё в 1896 году основал музыкальное училище в Ростове-на-Дону. Теперь он стал неугоден своему начальству. Конфликт достиг такой остроты, что не послать инспектора было просто нельзя. У Рахманинова в Ростове концерт. Здесь ему пришлось выступить и в роли третейского судьи.

Дело разворачивалось по древним законам трагедии, когда малые конфликты порождают большие, когда противостояние достигает крайнего накала, когда ничтожное происшествие ломает судьбы. Но вместе с тем на эту «трагедию в миниатюре» накладывается бюрократическая волокита, а «дело о Пресмане» становится в центре внимания музыкальных кругов столицы.

Сначала проштрафился инспектор и педагог Нахичеванского отделения музыкального училища в Ростове-на-Дону, Михаил Давидович Шоломович. Руководитель училища, Пресман, попытался наложить на него взыскание, но встретил противодействие местной дирекции. Матвей Леонтьевич обратился с жалобой выше. Местная дирекция, которая ещё пять лет назад подносила ему адрес как «главному вдохновителю и руководителю», теперь захотела избавиться от строптивного подчинённого.

28 октября 1911 года Пресман в Москве, у Рахманинова, с документами. Говорит, что готов уйти. Но старый товарищ перенаправляет его к председателю РМО, её высочеству Елене Георгиевне Саксен-Альтенбургской. Ей же пишет: «...дело вопиющее», просит провести расследование.

8 ноября, днём, Рахманинов сошёл с поезда в Ростове-на-Дону. Огорчился, не увидев Мотю: тот знал, что Сергей Васильевич приедет с концертом. Но когда в гостинице получил пакет на своё имя от главной дирекции РМО, понял, что Пресман иначе и не мог поступить: сейчас приехал не давний товарищ, но «особо уполномоченный».

Рахманинов долго беседовал и с председателем местной дирекции, и с Матвеем Леонтьевичем. Хотел их замирить. После музыкального вечера в

училище началось вечернее заседание, с которого разойдутся в полночь. Сергей Васильевич явно хотел найти какой-нибудь компромисс. Но и дирекция слышать ничего не желала, да и Пресман упорно стоял на своём. Противостояние могло разрешиться только уходом одной из сторон.

С обидчиками Матвея Леонтьевича Рахманинов расстался холодно. Вышел с Мотей на улицу, держал его под руку и с детской искренностью говорил:

— Ты представить себе не можешь, с каким ужасом я приступил к рассмотрению твоего конфликта. Знал, что ты не можешь быть виноват. И тем не менее волновался: вдруг ты и в самом деле что-нибудь натворил? Хватит ли тогда сил вынести тебе обвинительный приговор? Теперь я бесконечно счастлив, что могу открыто обнять тебя и поцеловать.

Дело не закончилось в Ростове. Из «склочного и грязного» — Пресману запомнились эти слова старого товарища — оно стало обретать черты болезненного, почти отчаянного.

11 января Пресман получил уведомление от местной дирекции, что он более служить не может, но, во избежание «нарушения правильного хода дел училища», ему предложено доработать до конца учебного года. Похоже, он написал об этом другому «зверевцу», Александру Николаевичу Скрябину. По крайней мере 18 января тот у Рахманинова и рад, что Сергей Васильевич готов сделать всё для старого товарища. Пресману пишет о «деле»: «Ты не можешь себе представить, дорогой мой, как оно меня задело и как мы все желаем скорого и благополучного исхода для тебя в этой поистине возмутительной истории!» И добавляет совсем по-детски: «Чтобы им всем скиснуть!..»

Рахманинов с упорством Дон Кихота обращается к председателю РМО, её высочеству, к её заместителю, Александру Дмитриевичу Оболенскому... Узнав, что главная дирекция бросила дело Матвея Леонтьевича на произвол судьбы, 21 января посылает бумагу:

«Её высочеству Елене Георгиевне Саксен-Альтенбургской

Помощника по музыкальной части Сергея Васильевича Рахманинова

ПРОШЕНИЕ

Сим имею честь покорнейше просить Ваше высочество уволить меня от занимаемой мной должности помощника по музыкальной части.

С. Рахманинов».

Елена Георгиевна знала, кого она теряет. И вице-председатель Александр Оболенский даже составит проект «ноты» для ростовской дирекции. Своё письмо об отставке Сергей Васильевич отзовёт. Но когда дело завязнет, когда станет ясно, что судьба Матвея Леонтьевича Пресмана, как и справедливое решение вопроса, не занимают принцессу Саксен-Альтенбургскую, Рахманинов — слово в слово — перепишет прежнее своё прошение и 28 мая отправит его вновь.

2 июня в газете «Речь» выступит Вячеслав Каратыгин. Он никогда не ценил Рахманинова-композитора, воспринимался скорее как его противник, но здесь — он целиком на его стороне. В заметке «Отставка Рахманинова» сжато и ясно рассказана вся история. И как директор музыкального училища при Ростовском отделении Императорского Русского музыкального общества Пресман местной дирекции показался чрезмерно «самостоятельным и независимым». И как за Пресмана вступился «известный композитор-пианист, дирижёр и музыкальный деятель — С. В. Рахманинов». И как развивались события далее:

«Одно время казалось, что угроза потерять Рахманинова возымела своё действие. Конфликт, если не заглох, принял хронический, затяжной характер. Но в последнее время возникли новые осложнения и обострения. Кончилось финалом маловероятным с точки зрения обычной человеческой логики, но как две капли воды похожим на финалы большинства конфликтов людей живых с чиновниками-формалистами. Пресман уволен. Рахманинов вышел из главной дирекции»^[203].

Финал у мучительной истории окажется всё же музыкальный. В сентябре 1913 года Рахманинов напишет свою Вторую сонату. 2 января 1914-го письмо беспокойному Пресману начнёт словами: «Мой милый Матвей Леонтьевич...» Закончит: «До свиданья. Обнимаю тебя». И постскрипту: «2-ую сонату посвящаю тебе».

*

Его административные усилия чаще всего бывали тщетны, хотя и съедали много времени и сил. Его музыку обожали одни и не принимали другие. Но на концертной эстраде он царствовал. Не случайно в его жизни появится и преданная поклонница. Ветки белой сирени будут встречать его повсюду — на концертах в Москве, в других городах, в купе. Родственники

композитора называли незнакомку просто: «Белая сирень». Её имя — Фёкла Яковлевна Руссо — узнают позже. Как и причину её необычайной преданности. Однажды, «в минуту жизни трудную» она попала на концерт Рахманинова. И вдруг почувствовала в себе силы — жить, любить жизнь и... любить музыку Рахманинова. И подобных обожателей у музыканта было уже много.

Выходил ли он в роли капельмейстера или пианиста, всегда начиналось что-то необъяснимое. Да, исключительная музыкальность. Необыкновенное владение инструментом и оркестром. Но виртуозов и без Рахманинова было не так мало. Почему-то именно он умел завоевать публику, едва только появлялся на эстраде.

Как пианист он был признан всеми. Очевидцы описывали его руки, будто произведения скульптуры: кисти большие, сильные; пальцы — длинные, мягкие, «эластичные». Сочетание величины и гибкости было уникальным: «...Он довольно свободно мог играть двойные терции в двух октавах одной рукой»^[204]. Посадка тоже не без своеобразия: под роялем ноги не умещались — приходилось сидеть, расставив колени, и не на краешке, а на всём стуле. О той паузе, которая возникала перед началом звучания, вспоминали со сладкой дрожью, словно вот-вот должно было свершиться чудо. Оно и являлось, разом, властно, захватывая всех — и согласных с его исполнением, и даже несогласных.

Те, кто сидел близко, слышали, как он себе подпевал, довольно громко, и рычал, когда рокотали басы. Но и звук, что лился из-под пальцев, пел. И пел необыкновенно. Когда композитор исполнял фортепианную транскрипцию собственного романса «Сирень», то пробуждал в воспоминаниях другие исполнения. И, кажется, ни одна артистка не смогла бы исполнить романс так, как это пели пальцы Рахманинова. Даже звук здесь напоминал девичий голос.

Он каждому произведению возвращал его первозданность. Даже самые затёртые, уставшие от исполнения пьесы вдруг оживали под его пальцами. Однажды в кругу родственников зайдёт речь о «Серенаде» Шуберта, сочинении просто измученном различными интерпретаторами. Рахманинов начинает играть, и то, что казалось банальным, затасканным, вдруг поражает и подлинной глубиной, и одновременно простотой. Или «Желание девушки» Шопена — Листа, пьесу, которую обычно исполняли как-то «беззаботно». Рахманинов коснулся клавиш — и всё преобразено.

Впечатляла не только рахманиновская звучность, но и ритм. Гольденвейзера он поражал: «...Нарастания динамики и ритма ни у одного исполнителя не производили такого неотразимого впечатления, как у

Рахманинова». Он любит рубато. И здесь, в этой ритмической свободе, тоже безупречен.

Его игра пробуждает в слушателе чувство волшебства. Но за этим искусством — каторга. Играл часами. Упражнения, пассажи, сложные эпизоды из тех произведений, которые собирался исполнить. Словно разбирал произведение на «элементы», отрабатывая каждый до совершенства. Долго и настойчиво. «Я организовываю свою работу до минутной точности: каждая вещь, каждый пассаж рассчитан у меня до мельчайших подробностей. Это даёт мне спокойствие и уверенность, без чего работать невозможно». Слова, которые не мог бы выдумать мемуарист. Слишком точно они соответствуют его натуре: соединить расчёт и вдохновение.

Рахманинов на гастролях. Его встречает город за городом. И даже в самом захудалом месте, вне зависимости, что за публика пришла его слушать, он играет с полной самоотдачей. У рояля — собранный, властный, готовый повелевать сердцами. За кулисами, в антракте, — бледный до испарины, измождённый. Или ещё хуже — жёлтый, закусил губу. Знакомые, что зашли в артистическую поздравить, слышат: «Старею. Выжил из ума! Пора на слом, пора писать некролог...» Они изумлены. Он — в отчаянии: «Разве вы не заметили, что я точку упустил? Точка у меня сползла, понимаете!»^[205]

Мариэтта Шагинян и спустя многие годы не могла забыть их доверительные беседы, когда Сергей Васильевич разминался перед выступлением:

«...Обычно он упражнялся перед концертом так: брал из вещи, которую должен был исполнять, фразу за фразой, переводя их в арпеджии и прогоняя вверх и вниз по всей клавиатуре множество раз. Я частенько сидела с ним рядом во время таких упражнений и по его просьбе „рассказывала ему“, и мне было страшно голодно по целому исполнению вещи, было такое чувство, что он даёт от любимого лица сперва один нос, потом один подбородок, одни брови и т. д. Один раз не вытерпела и сказала ему об этом. Он ответил наполовину шутя, наполовину серьёзно:

— Надо выгладить каждый уголок и каждый винтик разобрать, чтобы уже после сразу легче всё собралось в одно целое».

В другой раз пояснит и про «точку», кульминацию: «...Надо так измерять всю массу звуков, давать глубину и силу звука в такой частоте и постепенности, чтобы эта вершинная точка, в обладание которой музыкант должен войти как бы с величайшей естественностью, хотя на самом деле она величайшее искусство, чтобы эта точка зазвучала и засверкала так, как

если бы упала лента на финише скачек или лопнуло стекло от удара. Эта кульминация, в зависимости от самой вещи, может быть и в конце её, и в середине, может быть громкой или тихой, но исполнитель должен уметь подойти к ней с абсолютным расчётом, абсолютной точностью, потому что если она сползёт, то рассыплется всё построение, вещь сделается рыхлой и клочковатой и донесёт до слушателя не то, что должна донести».

К этому он присовокупит, видимо не без улыбки:

— Это не только я, но и Шаляпин то же переживает. Один раз на его концерте публика бесновалась от восторга, а он за кулисами волосы на себе рвал, потому что точка сползла.

Отношение к себе — крайне критичное. Но при первом же прикосновении к клавишам — и даже до прикосновения — необыкновенное чувство подлинности. Способность убедить всех. И — неизбежный вывод, пополам с наблюдением:

«С его исполнением того или иного произведения, особенно когда он играл не свои вещи, кое-где можно было не согласиться, так как слишком ярка была печать его личности, особенно сказывавшаяся в ритмической свободе исполнения. Но оно властно покоряло слушателя и не давало возможности критически к нему относиться»^[206].

Но и с палочкой в руке, перед оркестром, он обладал такой же магической силой. Его слава дирижёра — исключительная. Казалось бы, его сумрачная сосредоточенность должна публику отдалить. Она же, напротив, завораживала. Его двоюродная сестра, Аня Трубникова, — она была много младше брата, — свидетель этого чудотворства:

«В былые времена из-за Серёжиных репетиций гимназия летела у меня побоку — никакие грядущие кары и возможные двойки не пугали. Утром вскакивали без разговоров, наскоро пили чай и отправлялись на репетицию. Там неслышно проходили по коврам фойе, входили в полутёмный пустой зал и выбирали кресла непременно с левой стороны у среднего прохода. Вот входят оркестранты, рассаживаются, настраивают инструменты. Какое-то приподнятое настроение заставляет выпрямиться. Задерживая дыхание, смотришь на занавеси дверей артистической — ждёшь, когда появится такая знакомая, любимая высокая фигура, сейчас сосредоточенная и строгая. Уже невозможно даже вспомнить, что это тот домашний Серёжа, который так ласков, а порой так дразнит, что приходится прибегать к помощи мамы, а он со смеющимися глазами, но серьёзным голосом доказывает:

— Нет, тётушка, твоя дочь просто невозможная, она же меня

терроризирует — называет меня сосиской и чёртом.

Конечно, за такие эпитеты я получаю замечания, но к Серёже отношение не меняется, и я продолжаю исподтишка: „ябеда, фискала-зубоскал“ и т. д.

Вот колыхнулась портьера, и по ступенькам поднимается Сергей. Оркестр быстро смолкает. В пустом зале чётко раздаётся низкий голос, такой знакомый! Взмах рук, секунда... и полились прекрасные звуки, завораживающие, заставляющие забыть самоё себя. Как пластичны руки, какое достоинство, какая скупость в каждом движении и вместе с тем какая сила и выразительность».

То, что родственница могла испытывать наслаждение от его искусства управлять оркестром, вряд ли может удивить. Но вот вспоминает известнейший музыкант, Александр Гольденвейзер, — и сходное впечатление, только ещё и с раскрытием некоторых важных черт, где Рахманинов-дирижёр противопоставляется Рахманинову-пианисту:

«Рахманинов-дирижёр был в смысле ритмическом гораздо строже и сдержанней. Его дирижёрское исполнение отличалось той же силой темперамента и той же силой воздействия на слушателя, но оно было гораздо строже и проще, чем исполнение Рахманинова-пианиста. Насколько жест Никиша был красив и театрален, настолько жест Рахманинова был скуп, я бы даже сказал — примитивен, как будто Рахманинов просто отсчитывал такт, а между тем его власть над оркестром и слушателями была совершенно неотразимой. Исполнение таких произведений, как Симфония g-moll Моцарта, „Франческа да Римини“ Чайковского, Первая симфония Скрябина, Вторая симфония самого Рахманинова и многое другое, оставило совершенно незабываемое впечатление. Так же несравненно было его исполнение и как оперного дирижёра. Оперы, которые мне приходилось слышать под управлением Рахманинова, никогда больше не были исполнены так, чтобы можно было их исполнение сравнить с рахманиновским».

Скупость внешних выразительных средств поражала. И — всё преображала. Известный дирижёр Н. А. Малько заметит, что техника движения рук вроде бы была далека от совершенства. Но за этим стояла внутренняя правда: важна была только музыка, ничто не работало на внешний эффект. Для профессионального капельмейстера эти воспоминания — Рахманинов за пультом — граничат с изумлением:

«Во время дирижирования Рахманинов не суетился, не прыгал, не танцевал, не потрясал кулаками, не дёргался, не „рыл копытом землю“, не указывал резкими движениями каждое вступление — важное или

незначительное, не размахивал руками „параллельно“, то есть не изображал собой ветряной мельницы. Он стоял спокойно, слегка сутулясь, движения руки и рук были экономны и осмысленны, никогда он не терял контроля над звуком оркестра, не висел на плечах у оркестрантов и... всё выходило».

У композитора «крещендо» — дирижёр его интерпретирует так, что выжимает из звукового нарастания предельную выразительность; у композитора какое-то место в партитуре кажется бледноватым — дирижёр старается его изукрасить своими оттенками.

У Рахманинова ничего подобного нет. Ему неинтересно «показывать себя». Он предельно близок к партитуре, к автору. Он не старается из каждого эпизода «выжать всё». Но при этом происходит чудо. Кто-то назовёт это «чувством меры», кто-то — музыкальным аскетизмом. Пожалуй, всех точнее окажется Николай Метнер, когда заметит, что Рахманинов всегда чувствовал целое, всё произведение целиком. Отсюда — и «ничего лишнего», и умение читать партитуру как бы заново, возвращая ей в то же время подлинную выразительность. Метнер — музыкант тонкий, музыкант до мозга костей, сдержанный в оценках, не может сдержать своего восхищения от Сороковой симфонии Моцарта со «штампом куклы в стиле „рококо“»: «Не забуду этого рахманиновского Моцарта, неожиданно приблизившегося к нам, затрепетавшего жизнью и всё же подлинного... Не забуду испуга перед ожившим „покойником“ одних, радостного изумления других и, наконец, мрачного недовольства собою самого исполнителя, заявившего после исполнения:

— Это всё ещё не то, не то...

Другими словами, то, что *нам* казалось высшим *достижением*, для *него* самого было лишь одной из ступеней к нему...»

Зачем внешняя выразительность, если ты весь словно соткан из музыки? И как не согласиться с Николаем Карловичем в главном: «Рахманинов, несомненно, кроме всего, — и величайший русский дирижёр. Он, в противоположность большинству, *им не сделался, а родился*».

С ним было непросто, но и радостно работать. Шаляпин уверял, что Рахманинов — единственный, с кем было спокойно, и — вдохновенно. И не только к своему другу «Феденьке», «Дуролому» Сергей Васильевич относился с таким вниманием. Он не подчинял оркестрантов, но вслушивался в них. И когда музыкант мог доказать свою правоту, он всегда шёл навстречу, и в первую очередь ради произведения.

И всё же то была самая мучительная работа. Гольденвейзер уверен: дирижировать Рахманинов всё-таки не любил, поскольку чувствовал

сильное физическое утомление. Анна Трубникова рисует его облик после репетиций: лицо бледное, осунулся.

*

По возвращении из Америки он до лета 1910 года выступил лишь трижды — в Москве, Петербурге, потом снова в Москве. Но с осени он постоянно в дороге. Сначала — ездит с концертами по Европе: Лидс, Кёнигсберг, Будапешт, Майнц, Вена, Франкфурт-на-Майне, Дрезден, далее — по России: Москва, Нижний Новгород, Казань, Петербург, Киев, Одесса, Гельсингфорс, Варшава. К концу сезона он концертирует в Европе: Арнхейм, Гарлем, Амстердам, Гаага. Следующий сезон с осени 1911-го по весну 1912-го, опять концерты, концерты, концерты. 11 из них даст в Европе, 22 — в России. И всё чаще выходит на сцену как дирижёр. В феврале 1912-го в Мариинке шесть раз дали «Пиковую даму». За пультом — Рахманинов.

Этот спектакль у многих останется в памяти. Как раз в те дни, когда милая Ре писала своё первое письмо, Сергей Васильевич вникал в партитуру оперы Чайковского. На репетициях заставил и оркестрантов услышать те замечательные детали, которые обычно проходили мимо ушей. Подчеркнул в тех или иных местах некоторые партии. И концерт в Петербурге стал одним из самых удачных в сезоне 1911/12 года.

Особенное отношение к произведению Чайковского заметят все. Критик напишет, что Рахманинов внёс в исполнение «много уместных далёких от шаблона деталей». Что «в его лице мы имеем дирижёра, не только владеющего вполне техникой своего дела, до тонкости знающего партитуру и намерения композитора». Что во всём спектакле, благодаря капельмейстеру, был ошутим «жизненный нерв»^[207].

Восприятие публики было ещё более горячим. Шесть раз шёл в Мариинке спектакль. И шесть раз он поражал публику своим чутким вслушиванием в подлинник, умением донести сокровенные мысли автора. Н. А. Малько он удивит умением следовать почти во всём за Чайковским и в то же время сделать звучание оперы совершенно свежим, без штампов, дать как бы «вымытый» образ произведения. Более того, там где он отступал от Чайковского, в оттенках, делал это только для того, чтобы ещё лучше прояснить в музыке самого Чайковского. Свою племянницу Зочку Прибыткову, слушателя менее профессионального, поразит сходным: «... Мне показалось, что знакомая мне музыка стала совсем другой. Откуда-то

появились новые голоса, всё как-то по-иному пело и говорило».

Слушатели не только увидят сдержанные, скуповатые жесты дирижёра, но и почувствуют за небывалой оркестровой слаженностью, за самой жизнью этой музыки его, рахманиновскую волю.

В октябре и ноябре Рахманинов-дирижёр выступает столь же плотно. Берлиоз, Глазунов, Лало, Моцарт, Чайковский, Аренский, Лист, Вебер, Григ, Мендельсон, Вагнер, Рихард Штраус, Шуберт и, совсем немного, Рахманинов. Ещё один концерт был посвящён недавно умершему Илье Сацу, сбор от которого должен был пойти семье покойного. Сергей Васильевич ценил музыку Саца к театральным постановкам. Рейнгольд Глиэр должен был инструментовать её для концертного исполнения. После Рахманинов партитуру просмотрел и внёс несколько тонких штрихов. В память Рейнгольда Морицевича так и врезалась его фраза: «В инструментовке нужно немного арифметики»^[208].

В концерте подкупала на редкость тонкая работа Рахманинова-дирижёра. Но после он смог выступить ещё только один раз. 1 декабря прозвучали Вторая симфония Бородина, музыкальная картина Глазунова «Весна», виолончельный концерт Дворжака, где солировал Пабло Казальс, и Римский-Корсаков. Музыкальная картина «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» ошеломила слушателей. Капельмейстер же после такого концертного марафона почувствовал крайнее опустошение.

2. Перед обвалом

Вкладываться в каждый концерт без остатка! И каждое произведение переделывать, переписывать, перерабатывать, изматывая себя в стремлении добиться предельной точности воплощения музыкальной мысли! Рано или поздно Рахманинов должен был почувствовать усталость. Она пришла, и композитор поспешил прервать выступления. В начале декабря 1912-го он уехал с семьёй в Берлин, а оттуда — через несколько дней — в Швейцарию. Это местечко, Ароза, будет вспоминаться с благодарностью: горный воздух, снег, утренние лучи солнца, которые пробиваются из-за гор, и склоны кажутся политыми сахарной глазурью. Днём солнце припекает, но в тени — зима и настоящий морозец.

Он катался с горы на санях. Наталья Александровна беспокоилась: поговаривали, что недавно на крутых склонах двое разбились насмерть. Однажды Сергей Васильевич вернулся весь в снегу и без шапки. И теперь

жена не отпускала его от себя: спускались только вдвоём и только по безопасным и живописным трассам.

В конце декабря Рахманиновы навестили в Берлине Роберта Штерля, встретились с Николаем Струве и Сергеем Кусевицким. А ранней весной из Арозы перекочевали в Рим.

Рахманинову уже не терпелось отдаться сочинительству, и когда удалось расположиться в пансионе, он снял ещё небольшую квартиру на Пьяцца ди Спанья для занятий. Место оказалось примечательным: он узнал, что некогда здесь жил Модест Чайковский, бывал и Пётр Ильич.

Тихая прохлада комнат, необычайный творческий уют... Он работал до вечера, выпивая утром чашку кофе и в обед успевая только перекусить.

Идея большого симфонического произведения давно зрела в нём. Ещё летом Рахманинов набросал план симфонии. Неожиданное письмо с вложенными в конверт стихами, от совершенно незнакомого человека, подсказало тему. Поэма «Колокола» для хора и симфонического оркестра писалась по знаменитому стихотворению Эдгара По в переводе Константина Бальмонта. Четырёхчастная форма стихотворения совпадала с формой симфонии. Звон колокольчиков под дугой тройки, звоны свадебные, — первые две части словно соответствовали его душевному подъёму. Третья и четвёртая части — набат во время пожара и звон погребальный — венчали эту символическую «повесть» о человеческой жизни.

Стали появляться и наброски второй сонаты. Одиночество, которое он делил с роялем и письменным столом, завершалось в тот час, когда сосны на холме Монте-Пинчо — с его террасами, лестницами, статуями — окрашивал закатный свет. Он работал с каким-то лихорадочным подъёмом. Но первые радости сменились простудой и ангиной. В марте Рахманинов пишет своей Ре: «Я очень поправился за месяц, проведённый в Швейцарии, и всё потерял за шесть недель здесь». Он и не подозревал, что беда ещё только стоит у порога.

Сначала занедужила Ирина. Услышав диагноз доктора, тиф, Сергей Васильевич и Наталья Александровна не могли этому поверить. Они тут же поспешили в Берлин. По дороге заболела и шестилетняя Таня. Врач, которого рекомендовал друг семьи, Николай Струве, произнёс тот же диагноз.

Это берлинское время ускользает от пристального взора. Лишь разрозненные свидетельства дают возможность уловить ту свинцовую тяжесть, которая навалилась на душу композитора. Его Наташа поселилась с детьми в частной лечебнице. Сам Сергей Васильевич нашёл для себя

место поблизости, в санатории, поражая немцев мрачной молчаливостью. Скоро сюда придут и Софья Александровна, чтобы поддержать измученного душой композитора, и Варвара Аркадьевна, перепуганная тяжёлым состоянием Тани. Когда девочки пошли на поправку, Рахманинов нашёл время для встречи с Метнером, приехавшим в Берлин. В письмах Николая Карловича нет ничего о том, что должен был пережить композитор («Сергея Васильевича я застал вполне здоровым, бодрым и, видимо, удовлетворённым работой — он очень много написал!»^[209]). Для самого Рахманинова эта встреча — лишь островок спокойного существования в «лихую годину». Когда о страшной «загранице» будет вспоминать Наталья Александровна, то, упомянув замечательную сиделку, женщину редкой выдержки (не отходила от девочки ни днём, ни ночью), с облегчением выдохнет: «Боже мой, до чего мы были счастливы вернуться в Россию, прямо в Ивановку».

Возможно, спустя десятилетия, когда писались воспоминания Натальи Александровны, Ивановка виделась местом спасительным и благословенным. Тем, кто жил в Ивановке, лето 1913-го запомнится иначе^[210].

Всё было необычно в тот год. Крестьяне, по обыкновению, встречали Рахманиновых у околицы. Обычно там композитор со всей семьёй выбирался из машины, далее до усадьбы шли пешком, здороваясь, заговаривая с ивановскими. Теперь вышли Сергей Васильевич и Наталья Александровна, поздоровались наскоро — и снова в машину, быстрее к дому. Потом куда-то скакал переполошённый кучер, куда-то поехал шофёр с хозяином. В окнах долго горел свет.

Страшное лето... Прачки стирали бельё в воде с хлоркой, долго его кипятили. Потом «прожаривали» на специально завезённой машине. На кухне для детей готовили особенную еду. Наталью Александровну почти не было видно — сидела с дочками, на Сергея Васильевича было тяжело смотреть. Про него скажут: «Просто почернел», про неё — «вся почернела».

Что это было? Возвратный тиф? Ведь вряд ли больных детей везли из Берлина в Россию.

Докторов привозили со всей округи — из Тамбова, Уварова, Каменки, Борисоглебска. Рахманинов и Сатины чуть ли не каждый день ездили в Вязовку, в церковь. Священника Сергей Васильевич привозил на машине сюда, в Ивановку. Служба шла прямо перед домом, на лужайке, вязовский поп кропил, освящая и флигель и дом. Вся деревня только и говорила, что о

болезни девочек.

Потом Сергей Васильевич своих гуленек, то одну, то другую, начал выносить на руках. Сажал на скамеечку, сидел рядом. Так же, на руках, уносил обратно. В этот год хозяйева подарят ивановским крестьянам земли, за то, что Бог семью не оставил.

«Через несколько дней после возвращения в Ивановку Сергей Васильевич принялся за прерванную на такое долгое время работу, начатую в Италии, — симфоническую поэму „Колокола“ по поэме Эдгара По, в великолепном переводе Бальмонта. Писал он её с редким для него увлечением и быстротой». Воспоминания Натальи Александровны уточняют свидетельства крестьян: «Очень измученным выглядел в то лето Сергей Васильевич, но как много он стал играть после выздоровления дочерей, рояль прямо не замолкал ни на минуту».

10 июля Рахманинов отправил Александру Гольденвейзеру письмо. В нём — то тихое счастье, которое принесло выздоровление дочек, и лёгкая, уже творческая, тревога:

«И дети, и я — мы сейчас все здоровы. Надо думать, что к концу лета девочки совсем окрепнут. Что же касается меня, то тут надо ожидать другого конца, т. е. что к осени я совсем ослабну. Я занимаюсь целыми днями и конца работе не вижу».

29 июля, завершив симфоническую поэму, пишет «Милой Ре»:

«Мои дети сейчас, слава богу, здоровы. Я же вот уже два месяца целыми днями работаю. Когда работа делается совсем не по силам, сажусь в автомобиль и лечу вёрст за пятьдесят отсюда, на простор, на большую дорогу.

Вдыхаю в себя воздух и благословляю свободу и голубые небеса».

Кроме «Колоколов» он в это лето заканчивал и Вторую сонату. Николаю Карловичу — он слышал отрывки в день их берлинской встречи — она покажется в чём-то подобной Первой. И он был прав. В сонате много патетики. Во второй части есть задушевная лирика. И всё же в ряд основных произведений композитора она так и не встанет. Год 1913-й в его творческую биографию войдёт именно как год «Колоколов».

*

Эдгар По притягивал русские умы. Когда-то Достоевский был поражён его мрачным «мистическим» рассказом «Чёрный кот». Обычно «безумного Эдгара» и вспоминали как поэта ужаса, хотя и комическое — тоже была его

стихия. Константин Бальмонт постарался перевести его целиком. История русской литературы будет знать и более интересные переводы стихотворения «Колокольчики и колокола». Но они придут позже.

Как прочитывал текст Рахманинов? Несомненно, и в несколько поверхностном переводе Бальмонта он уловил глубинный симфонизм этой маленькой поэмы. Сани (и тройка с колокольцами), свадебный звон, набат, звон погребальный — это не просто картины. В стихотворении за этим «общим сюжетом» выдвигается другой. И в образном ряде тоже можно различить разные планы.

Слышишь, сани мчатся в ряд,
Мчатся в ряд!
Колокольчики звенят...

Тут же — и особенность звучания: «Серебристым лёгким звоном...», и смысл его: «Этим пеньем и гуденьем о забвенья говорят».

Разные планы очень подвижны. То образ звука: «...звонко, звонко, звонко, точно звучный смех ребёнка». То образ человеческой жизни как таковой:

...Говорят они о том.
Что за днями заблужденья
Наступает возрожденье,
Что волшебно наслажденье — наслажденье нежным сном.

В каждой части стихотворения есть эти образные и смысловые сдвиги. Во второй — есть внешний образ:

Слышишь к свадьбе зов святой,
Золотой!
Сколько нежного блаженства в этой песне молодой!

Есть — глубинный:

... И роняют светлый взгляд
На грядущее, где дремлет безмятежность нежных снов,
Возвещаемых согласьем золотых колоколов!

Третья часть — самая длинная — даёт два ключевых образа:

Слышишь воющий набат,
Точно стонет медный ад!

И за этим звуком — полыхающее зарево:

...А меж тем огонь безумный,
И глухой и многошумный,
Всё горит,
То из окон, то по крыше,
Мчится выше, выше, выше...

Здесь — и мольбы, и стоны, и плач о пощаде, и «разорванные звоны». В четвёртой части, после «всколоченного» ритма третьей, — медленное, тягостное, мрачное движение. В переводе удалось подчеркнуть эти погребальные «о... о... о...»:

Похоронный слышен звон,
Долгий звон!

В среднем эпизоде долгота этого звука ещё более усиливается:

Неизменно-монотонный,
Этот возглас отдалённый,
Похоронный тяжкий звон,
Точно стон...

Рыдания, память о смерти, заунывный гул, «факел траурный горит...». Ближе к концу — неожиданный ритмический всплеск, что-то дьявольское:

С колокольни кто-то крикнул, кто-то громко говорит.
Кто-то чёрный там стоит,
И хохочет, и гремит,

И гудит, гудит, гудит,
К колокольне припадает,
Гулкий колокол качает —
Гулкий колокол рыдает,
Стонет в воздухе немом...

И мрачные «о», которые проснулись в этом стоне, прокатываются гулким эхом в последних её словах:

...И протяжно возвещает о покое гробовом.

Два ключевых образа-понятия — как дальние звёзды — светятся в произведении Эдгара По: ночь и сон. Сани мчатся «в ясном воздухе ночном», колокольчики навевают «наслажденье нежным сном». Свадебный золотой звон раздаётся «сквозь спокойный воздух ночи». И звёздные очи «роняют светлый взгляд на грядущее, где дремлет безмятежность нежных снов». Набат и крики уходят «прямо в уши тёмной ночи». Погребальный звон возглашает, «что на сердце будет камень, что глаза сомкнутся сном». Гробовой покой последних слов — как «Requiem aeternam», «Вечный покой», вечный сон.

Рахманинов услышал поэтический «симфонизм» Эдгара По. В первой части его поэмы есть и радостный перезвон колоколов, но есть и «наслажденье нежным сном», и оно — при повторном прикосновении к этой музыке — заставит вспомнить и «гробовую» четвёртую часть. В «свадебных» колоколах, в музыкальной «истоме» будет и нега, но будет и то же сквозное «помни о смерти». В рваном, «расслоённом» набате есть замедления («молят им помочь»), стихания (в «тёмной ночи»), и следом — всплески тревоги («разорванные звоны»), и снова замирания («плакать о пощаде»), и взвихрения («...меж тем огонь безумный...»). Есть и «контрапункт» стихотворного и музыкального ритма:

...Я хочу
Выше мчаться, разгораться...

Фразы здесь взвиваются. Музыка — вскипает медленно, сумрачно, веско и тяжело. И точно соответствует предпоследней строке «набатной»

части: «То растёт беда глухая, то спадает, как прилив!»

Обрыв третьей части словно сам собой перетекает в заунывное начало четвёртой. Но и здесь монотонность вдруг разгорается тревожными ритмами, подобными третьей части, где «с колокольни кто-то крикнул...».

Разумеется, он передал в поэме «Жизнь человека», то есть — следуя за частями — детство и юность, молодость, зрелость, старость и смерть. И всё же не только это.

Одна строка из последней части стихотворения Эдгара По: «Горькой жизни кончен сон...» — отражает древнее воззрение, некогда явственно произнесённое не только содержанием, но и самим названием драмы Кальдерона: «Жизнь есть сон». И радости, и скорби — только видения, только временное. Словно вслушавшись в эти слова, Рахманинов завершает поэму звуками оркестра, где чёрные, минорные звуки просветляются, «переплавляются» в мажор. Там, где кончилось пение, кончились слова, — осталась только музыка, началось Слово. То самое, что было «в начале». Уход в вечный сон из временного сна — как отрадное пробуждение в вечности.

Метнеру в Берлине поэма в эскизах услышится только лишь «очень интересной по краскам»^[211]. Милая Re в письме Николаю Карловичу будет тихо негодовать: «Эх, Рахманинов. Ну чего ему Э. По, когда любая русская былина в миллион раз глубже и содержательней. И к чему текст? Досадно за колокольничанье: это как раз „внешнее задание“, обратное той органической „гетерономии целей“, которая наблюдается у Вас! Потому-то у него творчество обрывисто и эпизодично, никогда не знаешь, что пойдёт дальше». Мариэтта Сергеевна всё отчетливее отходила от Рахманинова в сторону Метнера, от рахманиновского всестороннего ощущения мира — к метнеровскому, чётко очерченному, отграниченному от ненужных веяний. Метнер, с его интеллектуальной честностью, был более понятен, нежели Рахманинов с его честностью «всемирной».

Ещё в марте, в дни своего римского затворничества, Сергей Васильевич получит от неё книгу стихов. Её милая Re посвятила Рахманинову. Поэзия Шагинян ему понравилась. Но в названии — «Orientalia», то есть «Восточное» — звучала намеренность. Предисловие лишь подчёркивало устремление утвердить «азиатскость» своего мироощущения. Позже Мариэтта Сергеевна признается: сделала это в противовес «арийству» Эмилия Метнера. Рахманинов — именно за предисловие — укорил мягко и вдумчиво: «Предпочёл бы такое сообщение слышать не от Вас, а про Вас, т. е. высказанное кем-нибудь другим. Боюсь, что многие после такого обращения будут именно выискивать

„предумышленность“». Он не любил показного, не любил пустых рассуждений, почему избегал «вумных» (как сам называл) разговоров. Но — откликнулся на слабости других (той же Шагинян). Подбадривал во всём лучшем. Эта всеотзывчивость ускользала от милой Ре, казалась своего рода творческой «разбросанностью». Словно отвечая подобному воззрению на творчество композитора, Борис Асафьев позже заметит: «У Рахманинова колокольность вплетена в ткань музыки, становится в самых различных окрасках, толчках, ритмоузорах, ритмогармониях уже не только импрессионистским выразительным средством, а раскрытием психологических состояний встревоженного человечества. К своей поэме „Колокола“, созданной в канун первой империалистической войны, Рахманинов подошёл вполне последовательно из всего своего круга насторожённых зовов и предчувствий тревог родины. Текст Э. По, да к тому же в бальмонтовском переводе, оказался тут всего лишь канвой, „словесным представителем“ глубоко вкоренившимся в сознании композитора»^[212].

Автор «Колоколов» действительно отразил тревогу своего времени. Но и — тревогу своей жизни, столь тесно с этим временем связанной.

*

Сближение с Метнером всё заметнее. Рахманинов приглашает Николая Карловича с женой, приглашает и Ре, с удовольствием потчует гостей итальянскими блюдами. Салат из омаров, пузатенькие бутылки с кьянти в соломенной оплётке, с подчёркнутым торжеством поданные макаронны — от блюда ещё подымался пар. Сергей Васильевич подробно объяснял, что настоящие макароны готовятся на свином сале, с густым томатным соком, посыпанные натёртым сыром. Метнер жаждал серьёзного разговора. Хлебосольево хозяина без всякого стремления поговорить о главном приводило Николая Карловича в недоумение и расстройство. В Сергее Васильевиче словно жило что-то простецкое, обывательское. Рахманинов, напротив, стеснялся таких разговоров, в настойчивых отвлечённых рассуждениях ему всегда мерещилась какая-то нецеломудренность. Даже во внешнем облике было заметно желание быть проще: Наталья Александровна принарядилась перед гостями, Сергей Васильевич, напротив, встретил их в домашнем пиджачке.

Но в свой приезд к Ре композитор, наоборот, переполошил целый квартал: «Он въехал в наши грязные переулочки в своём большом чёрном

автомобиле, — что само по себе в Москве ещё было необычайной редкостью. Сам им правил и ловко остановил возле нашего дома. Тотчас же вокруг машины собралась огромная толпа детворы и взрослых, почти спрятав от глаз её лакированный блестящий кузов. В своём заграничном пальто и кепке он и сам вызвал немалое удивление на Кабанихе, и его провожали любопытные шаг за шагом, вплоть до наших дверей. И вот он у нас, сидит, ссутулившись, на единственном приличном кресле, и тотчас же воцаряется та чудесная, навсегда живущая в моей памяти, как живёт и поётся запомнившаяся мелодия, — рахманиновская теплота и простота. Никогда с ним не было ни напряжённо, ни надуманно, ни пусто. С ним именно „былось“, — становилось ощутимо полное человеческое существование во всей его радости; можно было молчать; можно было ругаться — он очень любил слушать, как я его „отчитываю“».

К «Колоколам», его любимому детищу, Ре большого внимания не проявляла. Он слишком расхваливал далеко не замечательный перевод Бальмонта, что слегка коробило более изощрённую в новейшей литературе Шагинян. К тому же она была немножко обижена, что текст для поэмы пришёл к нему из других рук. Эмилий Метнер был вообще против программной музыки. Рахманинов ждал критики со стороны новых знакомых, но её не было.

Зимой, в ожидании генеральной репетиции, он вместе с Ре едет за город, в Трахонеево, к Николаю Метнеру.

Они встретились на Савёловском вокзале у билетной кассы. Потом были мрачноватый и грязный вагон, тяжёлый ход поезда с лязгом и скрежетом, долгие остановки. Ре с упоением рассказывала о подмосковной жизни Метнеров: да, приходится ездить в город за едой, готовить ночлег для гостей, да и до железной дороги от именица, которое они снимали, приходилось трястись по ухабистой дороге — на дровнях зимой или на дрожках летом. Зато упоительный воздух, холмистый край, леса и перелески, большой, просторный и многокомнатный дом среди елей и сосен. И — время. Его здесь так много, никто не отрывает, никуда не надо торопиться, работается чудно, неторопливо и — по-настоящему.

На станции Хлебниково они вышли. Было пустынно, неудобно. Дачники давно покинули эти места. Морозило. Воздух темнел. У деревянного шлагбаума стояла пара телег с сеном. Пахло навозом, самоварным дымом и — едва заметно — снегом. Сергей Васильевич присел на скамеечку, попросил обмотать вокруг его шеи концы башлыка, и как следует: «На красоту не смотрите, а чтобы было потеплее». Он ей показался совсем ребёнком, несчастным, беззащитным. Она отыскала

посланные за ними дровни. Лошадёнка стояла, помахивая хвостом.

Уселись на холщовый мешок, набитый сеном. Тронулись. Сергей Васильевич был по-детски растерян. Признался, что побаивается ездить надолго, да ещё с ночёвкой. Припомнив её восторженный монолог о жизни в Трахонееве, заметил:

— Вы городской человек, а я сам деревенский. Город терпеть не могу. Вот только зимой вынужден жить в городах, зато уезжаю в деревню всякий раз, как жаворонки прилетят.

Как-то незаметно перешёл на Ивановку. С упоением вспоминал, как пашут, сеют, собирают, как сам хозяйничает. Много говорил о крестьянах, какие они бывают. И теперь он говорил, говорил, а она — с удивлением, что это и вправду интересно — слушала. Наконец, подъехали. И он, прежде чем откинуть полость и помочь даме подняться, заметил:

— В январе будет генеральная репетиция «Колоколов», я вам пришлю второй ряд.

Их давно ждали. За обедом припоминали статьи музыкальных критиков, пошучивали. Николай Карлович и Сергей Васильевич то и дело норовили поддеть милую Ре за её любовь к символистам. Эмилий Метнер сидел нахохленный — ему нездоровилось. Наконец, перешли к роялю. И Рахманинов, чувствуя, что к его любимому сочинению здесь относятся насторожённо, так и не произнёс о «Колоколах» ни слова.

*

В 1913-м с клавирабендами он начал выступать с 5 октября, кочуя из города в город. Его Вторую сонату публика встретила спокойно, в концертах более откликалась на пьесы малой формы. Скоро к ним он прибавит ещё одну — фортепианную транскрипцию своего романса «Сирень», ещё одну «музыкальную картину». «Колокола» приняли совершенно иначе. 30 ноября он дирижировал своими сочинениями в Петербурге. И «Остров мёртвых», и Второй концерт публика знала. «Колокола» исполнялись впервые. В Москве они тоже прозвучат — 8 февраля.

Даже питерские музыканты, всегда столь недоверчиво встречавшие каждое произведение Рахманинова, недоумённо пожимали плечами: и вправду хорошо. Публика Северной столицы встретила поэму с большим подъёмом. Московская — с восторгом. Критики, кроме Юрия Сахновского, способного только хвалить и хвалить своего приятеля, говорили разное.

Кому-то бег саней покажется «тяжеловатым», кто-то ждал радости от свадебных «золотых колоколов», а услышал только истому, кому-то банальным показалась «похоронная» часть. Тему «жизнь есть сон» не услышал никто, потому и не мог войти «вглубь» поэмы Рахманинова. И только третью часть отметили все. Ярче всех её описал Григорий Прокофьев:

«Здесь пышно расцвёл тот драматический захват, что ещё раньше звучал в картине ада из „Франчески“ Рахманинова, но тот ад показался бы бледным и сладким теперь, после захватывающей картины „Колоколов“. Партия хора здесь очень велика и очень-очень трудна, но благодарна, ибо эти стоны, эти звуки хороши тем, что они могут „биться, виться и кричать, кричать, кричать“, не теряя своей звучности, своей музыкальной природы, т. е. того, в чём им отказывает По». В том же отзыве запечатлелась и незабываемая московская обстановка: «Был цветочный дождь, были и подношения»^[213].

Эти подарки тронули чрезвычайно: дирижёрский пульт, увитый сиренью, палочка из слоновой кости, с резным рисунком сирени, целый набор колоколов из веток сирени. Это была она, Фёкла Яковлевна Руссо, «Белая сирень». Это был её ответ на его подарок. Черновой набросок своей симфонической поэмы он надписал просто: «Б. С. от С. Рахманинова. 1 января 1914. Москва».

Между питерской и московской премьерой поэмы — нескончаемые концерты. Он дирижировал, солировал, давал клавирабенды. 24 февраля управлял и хором Мариинки — исполнялась его «Литургия». Восемь концертов из сорока четырёх в этом сезоне прошли в Англии. Вся вторая половина января — это Манчестер, Брайфорд, Лондон, Шеффилд, Ноттингем, Гилфорд. Неизменная прелюдия до-диез минор, «Элегия», «Мелодия», «Полишинель». Прелюдии, «Этюды-картины», Вторая соната, ещё несколько пьес... В Манчестере и Лондоне выступал как пианист со своим Вторым концертом.

Ехать в Англию Рахманинову не хотелось. Что-то тягостное было на душе. За два дня до его отъезда, проболев неделю, в Москве, в одной из гостиниц, скончался французский пианист Пюньо. Впечатлительному Сергею Васильевичу мерещилось нечто ужасное при мысли, что две недели он пробудет на чужбине. Но беда обойдёт его стороной. Она настигнет Скрябина чуть позже, в феврале, и тоже в Англии. Накануне концерта на губе вскочит фурункул, подскочит температура. Александр Николаевич исполнит свой Фортепианный концерт и сыграет «Прометей». Всё выступление пройдёт как в тумане. И всё же судьба пощадит и его в

том гнетущем, 1914-м.

22 марта Рахманинов продирижировал последним концертом в этом сезоне: Глазунов, Бородин, Чайковский, Римский-Корсаков, Метнер, Танеев, Чернов. Пасху в апреле встречал с Софьей Александровной и Николаем Струве, в Кремле. С ними пришёл и прибывший из Германии Роберт Штерль. Художник глазел на иллюминацию, на нескончаемые процессии у храмов. Ночь провели все вместе у Рахманинова^[214]. В следующие дни Штерль писал портрет «Раха», как он про себя называл Сергея Васильевича. Один раз композитор прокатил гостя на автомобиле. Художнику в тот день было чему подивиться. И «Рах» оказался первоклассным водителем, ловко управлял машиной, и другое зрелище не могло не взволновать. Подкатили к аэродрому. Вокруг толпился народ. Лётчик на самолёте выписывал в небе невероятные, замысловатые фигуры.

В апреле в газетах появится сообщение, что композитор имеет «в набросках» Четвёртый фортепианный концерт. Сам он, кажется, не торопился его завершать. «Колоколами» уже сказал и о жизни человека, и о судьбе Европы. В замыслах мелькнуло имя писателя, которое давно стало символом сверхчеловеческих страстей, — Уильяма Шекспира. Рахманинову хотели заказать к 350-летию английского классика сцену в степи из «Короля Лира». Композитор уже пытался найти лучший русский перевод. Но вот подоспела ангина у Натальи Александровны, затем скарлатина у Тани. Стало не до сочинения. Когда опасность миновала, для окончательного выздоровления дочери он собрался везти семью в Крым. В этот час и настигла его весть о войне.

Глава вторая

НАЧАЛО КОНЦА

1. Просветления и утраты

Через несколько десятилетий её назовут «Первой мировой». Сначала серб Гаврила Принцип смертельно ранил австрийского эрцгерцога Фердинанда. Затем, 15 июля, Австро-Венгрия объявила войну Сербии. 19-го — Германия России. Ещё через два дня — Германия Франции и Бельгии. И посыпалось: Британская империя — Германии, Черногория — Австро-Венгрии, Австро-Венгрия — России... Позже в войну втянутся Япония, Турция, Италия, Сан-Марино, Болгария, Португалия, Румыния... Мировой катаклизм разрастался, как медленный нарыв, и к 1917-му докатился до другого полушария: Соединённые Штаты, Куба, Боливия... Время, которое изменит мир, сокрушит империи и погубит Русское царство.

Рахманинов — ратник ополчения и должен явиться на смотр. Александру Зилоти не без мрачноватой улыбки замечает: «В доме меня уже почти из списков живых вычеркнули и стали оплакивать». Когда сел за руль и помчался в Тамбов, обгоняя обозы с такими же призывниками, от хмуроватого юмора не осталось и следа. Обозники ехали мертвецки пьяные, с «дикими рылами». Автомобиль встречали с гиканьем, даже бросались камнями. Саше Зилоти, чтобы смягчить тягостное воспоминание, скажет: кидали шапками. Страшную мысль, которая вдруг пришла в голову, утаить не сможет: «С кем бы мы ни воевали, но победителями мы не будем».

Вызов ополченцев оказался преждевременным. Но увиденным композитор подавлен. Тревога войдёт и в без того невесёлую жизнь. Погода — «ливни с градом, засуха» — губила урожай, расходы на Ивановку превысили все мыслимые размеры. Скоро он скажет о безрадостном лете: «На редкость скверное. Худшего я не помню!»

В середине августа Рахманинов переехал в Покровское, имение В. А. Сатина. Следом прибыла его семья. Здесь жили «от газеты до газеты». Начало этого существования омрачилось траурной рамкой: 15 августа скончался Анатолий Лядов.

Война входила в жизнь России неумолимо. Толпы с флагами, патриотические манифестации. Чаще стал звучать гимн «Боже, царя

храни...». Мучили слухи о зверствах немцев, о том, что они пустили ядовитые газы на окопы...

1 сентября самым чутким поэтом эпохи будет написано произведение, которое запечатлело всё: и тоску, и душевный подъём, и надежду, и предчувствие катастроф... Петербург только-только стал Петроградом. В стихотворении Блока — эхом — прозвучало и новое имя столицы.

Здесь особая интонация: так и слышишь, как на военные будни наплывает история. Сразу схвачен «общий план»:

Петроградское небо мутилось дождём,
На войну уходил эшелон.
Без конца — взвод за взводом и штык за штыком
Наполнял за вагоном вагон.

Поэт всматривается в синевато-серый воздух, в «говорок времени», в его шум. Образ становится более подробным:

И, садясь, запевали *Варяга* одни,
А другие — не в лад — *Ермака*,
И кричали ура, и шутили они,
И тихонько крестилась рука.

Придёт и та строфа, в которой сошлось всё, — и доблестное «сейчас», и беспокойное «потом», — оно уже висит в воздухе:

Вдруг под ветром взлетел опадающий лист,
Раскачнувшись, фонарь замигал,
И под чёрною тучей весёлый горнист
Заиграл к отправленью сигнал.

Вся тревога этих дней вздрогнула в образе сорванного листа. Единый миг запечатлел историю, настоящую и будущую: «весёлый горнист» — и «чёрная туча», с ней — неотвратимое *грядущее*.

И военной славой заплакал рожок,
Наполняя тревогой сердца.
Гроыханье колёс и охрипший свисток

Заглушило ура без конца...

Простые, пронзительные строки. С «громыханьем колёс» Россия сдвинулась с места. Великая империя тяжело покатила навстречу судьбе.

Время угасших надежд, минутных подъёмов и жестоких разочарований. Кто не пытался увидеть и общую судьбу отечества, и свою собственную?

Александр Скрябин весь захвачен идеями переустройства мира. Пытается объяснить своё видение войны: нынешнее жестокое время — через потрясения — утончит саму организацию человека, подготовит его к тому преображению, которое придёт в мир с неизбежностью^[215].

Но Скрябин, как всегда, «пьян» своими идеями. Трезвый Рахманинов полон мрачных предчувствий. К немецкой культуре он относился с вниманием и любовью. Антигерманский пафос ему чужд. Пагубные антинемецкие настроения уже задевали его друзей — Николая Густавовича Струве и Николая Карловича Метнера. Последний с невыразимой мукой чувствовал, сколь безжалостным к нему может быть родное отечество.

Время требовало участия в общем деле. Рахманинов выразил себя в концертах. В октябрьском, московском — памяти Лядова — дирижировал сочинениями покойного Анатолия Константиновича: «Баба-яга», «Восемь русских народных песен для оркестра», «Волшебное озеро», «Кикимора», «Из Апокалипсиса»... К замечательному списку прибавилась и его собственная, столь созвучная времени Вторая симфония. Потом пошли концерты в пользу жертв войны. Киев, Харьков, Москва...

*

Менялась эпоха. Менялся мир. Людям казалось, что они знают больше и потому всё понимают лучше, нежели их предшественники. У цивилизованного человечества есть склонность смотреть несколько свысока на тех, кто жил столетиями раньше. Но время вовсе не всегда способствует «просветлению» умов и сердец. Часто — напротив — оно замутняет души.

Человеку кажется, что он властелин мира. Он любит устройства, которые усиливают его власть над реальностью, становятся продолжением его рук, ног, глаз, ушей, ума... С какой настойчивостью некогда внушали силу «воплощённой науки» просветители. И каким обычным, в сущности

пошлым воззрением станет это мнение в веке двадцатом.

«Машина — победитель человека...» — выдохнет Максимилиан Волошин. Его стихи о «машине» рассудочны, но точны:

...Был нужен раб, чтоб вытирать ей пот,
Чтоб умащать промежности елеем,
Кормить углём и принимать помёт...

Мир человеческий стал частью иной, «механической» вселенной и начал утрачивать цельность. Художники ощутили и отразили новые времена.

Плавно изогнутая поверхность вдруг ломается на маленькие плоскости, становится угловатой. Появляется кубизм в живописи. Музыка, жившая развитием тем, их изменением и преображением, вдруг рассыпается на лейтмотивы и отдельные эпизоды. «Весна священная», которую явил миру Игорь Стравинский в 1913-м, — шедевр. Но музыка балета походит на лоскутное одеяло из ярких кусочков. И словесный образ распадается на осколки, их калейдоскоп составляет поэтическое слово футуризма. Ещё один шаг — и появится «Чёрный квадрат» Малевича, додекафония «Новой венской школы», «дыр бул щыл убешщур» Алексея Кручёных. Об «Антиискусстве» заговорят в 1920-е, о той живописи, архитектуре, литературе, музыке, где коллаж заменит движение, где механическая энергия заменит живую жизнь. Но образ этого «осколочного» мира уже вошёл в сознание. Не война перевернула мир, но искривление человеческой цивилизации породило войну.

С начала XX века мир неоязычества захватывал культурную жизнь России. И вот Алексей Ремизов пишет либретто балета «Алалей и Лейла». В основе — народная демонология. Причудливый поэтический текст до композиторов не дойдёт. Но идею подхватят. И Стравинский создаст «апофеоз язычества» — «Весну священную». Прокофьев в «Скифской сюите» ещё ближе подступит к славянской древности. Первоначальное название — когда сюита ещё могла стать балетом «Ала и Лоллий» — было словно подслушано либреттистом, поэтом Сергеем Городецким, у Ремизова и переделано на свой лад.

Столь мощный языческий всплеск не был случаен. И начало германской войны, и будущие революции многие современники скоро опознают как нашествие нового язычества на христианство. Мир, искусства, жизнь будут распадаться на части, на куски, а душа будет

жаждать цельности. Потому столь притягательной стала древность, которая, как казалось, не знала внутреннего разлада.

От Рахманинова будто ждали музыкального отклика на жгучую современность; краткое сообщение, что композитор пишет симфоническую картину «Великая война», мелькнёт ещё в сентябре, в отделе хроники «Русской музыкальной газеты». Но в начале 1915 года его одолевали другие заказы: балет «Скифов» по эскизам балетмейстера А. А. Горского с либретто К. Я. Голейзовского.

«Скифство» и «Китеж» — два пути к далёкому прошлому. Многие современники, тот же Ремизов, попытаются идти сразу по двум. Рахманинов «Скифов» отложил. Со всей строгостью и отчётливостью, которая присуща глубинным, сокровенным законам его творчества, он вглядывался в «Китеж», в «Святую Русь».

Среди мирового варварства, воспрянувшего зла, Рахманинов пишет «Всенощную». Будто уловил особую ноту, что вроде бы и не слышна людям, а на самом деле — звучит в потаённой глубине каждой души. Словно душа человеческая превратилась в малый град Китеж, не то невидимый, не то — ушедший на дно Светлого озера. Звоны, которые всплывают из святых вод, умели различить немногие. Но и те, кто слышал «китежский благовест», не способны точно передать своё чувство-знание.

Есть одно свидетельство, — в воспоминаниях А. Ф. Гедике о Рахманинове, — что внутренне композитор был давно готов к этому подвигу: «Он очень любил церковное пение и частенько, даже зимой, вставал в семь часов утра и, в темноте наняв извозчика, уезжал на Таганку, в Андроньев монастырь, где выстаивал в полутёмной огромной церкви полную обедню, слушая старинные суровые песнопения из октоиха, исполняемые монахами параллельными квинтами. Это производило на него сильное впечатление».

Рахманинов глубоко впитывал в себя живые древние роспевы. Теперь он явил звуковой «Китеж» и столь «традиционно», и столь самобытно, что осознать всё значение этого произведения и в его творчестве, и в истории русской музыки смогут не скоро.

*

«Всенощное бдение» — воплощённая в храмовом действе память о священной истории, символически явленная история церкви. Вечерня, утренняя, служба первого часа... Память о событиях, запечатлённых в Ветхом

и Новом Завете — со спасительной молитвой. Не просто «связь времён», но — их слияние. Прошлое, настоящее, будущее — в едином всеобщем уповании. В момент богослужения время перестаёт властвовать над стадом Христовым. Воспоминания о событиях Священной истории оборачиваются сопричастностью, сопереживанием, соборным чувством. Во «Всенощной» оживают времена и сроки: Сотворение мира, грехопадение Адама и Евы, молитва и надежда, обещанное явление Спасителя...

Ближе к завершению вечерни звучит «Ныне отпускаеши...». На сороковой день после Рождества святой Симеон Богоприимец принял на руки младенца Христа. Сподобился перед своей кончиной видеть явленного Спасителя — и возблагодарил Господа: «Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыко, по глаголу Твоему, с миром; яко видеста очи мои спасение Твое, еже еси уготовал пред лицом всех людей, свет во откровение языков, и славу людей Твоих Израиля».

Это песнопение из своей «Всенощной» Рахманинов ценил особо. Не потому ли, что вместе с ним столь явственно сходит тишина на душу?

О музыке Рахманинова часто говорили, сопоставляя её с русским лирическим пейзажем. Но его музыка близка не только полотнам Саврасова, Куинджи, Левитана, но и той русской живописи, на которую лёг особый свет, где припомнится и «Явление Христа народу» Александра Иванова, и «Христос в пустыне» Ивана Крамского. Вплоть до современников — Михаила Врубеля с его росписями в Кирилловской церкви или Михаила Нестерова с его полотнами, из которых исходит тихий, мерцающий свет.

«Всенощное бдение» родилось необыкновенно быстро. Свою «Литургию» Рахманинов не очень любил. Понимал, что ему не удалось вписать сочинение в строгие рамки русской церковной музыки. Задача, которую он попытался решить во «Всенощной», могла показаться не столь уж сложной: взять темы знаменного пения и оплести тем многоголосием, которое современному человеку казалось более привычным.

На самом деле это оказалось невероятно трудно. Вопрос был не только в технике композиции, но и в душе.

Почему именно в тот момент, когда цивилизация «взорвёт» человечество, погрузив в пекло мировой войны, и даже ещё ранее, словно в предчувствии этого часа, художники начинают столь пристально всматриваться в прошлое? Почему символист Вячеслав Иванов уверяет, что главное предназначение поэта — вспомнить древний миф и вернуть его всему человечеству? Почему Блок в стихах доходит не только до прозрений

в прошлое, но и до предчувствий, и в цикле «На поле Куликовом» — как перед новой битвой — воедино сливается всё сущностное: образ родины — с образом Богородицы? Почему именно на рубеже веков русская икона откроется взорам людей, причастных художеству, не как «предмет культа», но как высокое религиозное искусство, целостное «мировоззрение в красках»?

Именно в это время придут и музыкальные дарования, посвятившие себя духовной музыке, ученики Смоленского — Павел Чесноков и Александр Кастальский... Прошлое станет «подлинником» всего человеческого. С тем чутким пониманием духовной вертикали (человек — Бог), без которой люди словно слепнут.

Война стала воплощением «внечеловеческих» устремлений. Она же заставила думать о последних, самых важных сущностях, которые и оказались — первыми.

Большинство из Русскаго Благороднаго Собрания.

Въ пользу Комитета Е. И. В. В. Княжны
ТАТАНЫ НИКОЛАЕВНЫ.

Въ четвергъ, 9-го апрѣля 1915 г.,

СИНОДАЛЬНЫМЪ ХОРОМЪ

подъ управленіемъ Н. М. ДАНИЛИНА,

въ имъ лѣтній РАЗЪ въ ТЕКУЩЕМЪ СЕЗОНѢ исполненіи будутъ

главнѣйшія вѣснопѣнія изъ

„ВСЕНОЩНАГО БДѢНІЯ“

соч. С. В. РАХМАНИНОВА.

ПРОГРАММА.

ОТДѢЛЕНІЕ I.

1. Благословіи, душе моя, Господа. Греческаго распѣва.
2. Блаженъ мужъ.
3. Свѣте тихій, Кіевскаго распѣва.
4. Нынѣ оплущдеши, Кіевскаго распѣва.
5. Изгородице Дѣво.
6. Слава въ вышнихъ Богу (начало шестопсалмій).
7. Хвалице иля Господне. Знаменнаго распѣва.

ОТДѢЛЕНІЕ II.

8. Тропари. Ангелскій соборъ удивися. Знаменнаго распѣва.
9. Воскресеніе Христова вѣдѣши.
10. Величїиѣ души моя Господа.
11. Великое славословіе. Знаменнаго распѣва.
12. Возбранной Воеводѣ. Греческаго распѣва.

АПЛОДИСМЕНТЫ НЕ ДОПУСКАЮТСЯ.

Начало въ 8 час. вечера.

Весь сборъ поступающій въ Комитетъ Ея Императорскаго Высочества
Княжны ТАТАНЫ НИКОЛАЕВНЫ для оказания арчепископ
поощреній погрудничать отъ государственныхъ бюджетовъ.

Программа первого исполнения «Всенощной» С. В. Рахманинова

«Теперь твой час настал. — Молись!» — закончит свой знаменитый «куликовскій» цикл Александр Блок. К музыкальной молитве обратит свой слух Сергей Рахманинов.

Когда реставраторы «возвращают» икону, они снимают с неё слой почерневшей олифы и глазам предстают ясные, чистые краски подлинника. То, что было написано столетия назад, оказывается новым и неожиданным. Но зрение быстрее привыкает к этой «древней новизне». Музыкальное ухо — особый инструмент. Здесь «реставрация» не может свестись к расшифровке знаменной нотации. Ведь и сам слух человеческий, его

мышление уже изменились.

Рахманинов не слепо следовал за первоисточником. Мелодии заимствованных напевов часто преобразованы. Иногда они превращались в «интонационный каркас» мелодической линии, иногда композитор использовал попевки как «мелодические кирпичики»^[216]. Из пятнадцати номеров — девять будут опираться на древние корни. Темы шести песнопений — собственные, рахманиновские. Но их он намеренно постарается «вписать» в музыкальные требования «обихода». Так его современник, Михаил Врубель, реставрируя в Киеве росписи Кирилловской церкви, «вписал» в места утраченной живописи свои фрески и поместил в пространство XI века свой иконостас.

Насколько композитору удалось быть «древним», со всей отчётливостью можно услышать, когда после номера 9-го («Благословен, еси, Господи», основанного на знаменном распеве) идёт 10-й («Воскресение Христово видевшие»). После потрясающей хоровой драмы с восставшим из праха Иисусом Христом — унисонное, суровое пение мужских голосов, чередуемое с женским многоголосием. В самом строгом мотиве — древняя пророческая мощь. Но автор его — сам Рахманинов.

Год 1914-й прочертил в его душе черту роковую. «С кем бы мы ни воевали, но победителями мы не будем». Беда висела в воздухе. Россия подступила к неотвратимому обрыву. Блок взгляделся и вслушался в это мгновение истории — различив и «чёрную тучу», и то, что «военною славой заплакал рожок». Рахманинов вслушался в то же мгновение. Его «Всенощная» — не только о былом. Она написана словно бы и для трагического будущего. Когда судьба выбросит за пределы России огромные массы людей, там, на чужбине, они с болезненной тоской будут вглядываться не только в своё прошлое. В их воспоминаниях будет вставать и образ утраченного отечества. И этот, столь реальный и столь недостижимый, образ проявится в прозе Бунина, Куприна, Шмелёва, Ремизова, Зайцева, в стихах Вячеслава Иванова, Бальмонта, Цветаевой, Георгия Иванова... Именно там, в эмиграции, от крайнего отчаяния будет спасать образ России вечной. Этот Лик, мучимый тягостными предчувствиями, Рахманинов и запечатлел во «Всенощной». Будто знал, что Россию ждёт своя Голгофа. Его сочинение несло надежду на совместную молитву, всем миром, — ту, что объединяет, воссоединяет и потому может быть услышана.

Споры о том, насколько «Всенощная» Рахманинова «для храма» и насколько «для концерта», не замедлят возникнуть после первых же исполнений. Необыкновенно объёмное звучание голосов, колокольные

звучности хора, мелодические дали в партиях солистов, кристальная чистота самой музыки... О «Всенощной» Рахманинова ещё скажут, что и она — своего рода симфония. Но значит — и такое хоровое произведение, которое невозможно «разделить» между частями церковной службы.

Та же «Всенощная» в пространстве собора звучит иначе, именно как составная часть храмового действия. И разные традиции исполнения этого сочинения подчёркивают то её неотделимость от церковной службы, то её особость, — незримый храм, расписанный звуковыми фресками.

Своё детище, где каждая нота взывает к памяти, он посвятит ушедшему из жизни учителю, тому, кто столь настойчиво зазывал его в мир русской звуковой древности и святости, — Степану Васильевичу Смоленскому.

Рахманинов сначала показал сочинение Александру Кастальскому и регенту Синодального хора Николаю Данилину. «Всенощная» им так понравилась, что они сразу загорелись желанием её исполнить. Лишь в одном месте пришло сомнение. В пятом песнопении — «Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыко, с миром» — в самом конце басы звучали пианиссимо и медленно спускались — низко-низко.

— Где на свете вы отыщете такие басы? — Николай Михайлович покачал головой. — Они встречаются так же редко, как спаржа на Рождество.

Рахманинов мог сослаться только на голоса крестьян, которых слышал в Ивановке. И действительно, басы отыщутся. И публика будет это место слушать с замиранием сердца.

*

В марте 1915-го он будет в Киеве — играть Второй и Третий концерты. Станным образом его гастроли пересеклись со Скрябиным, с его клавирабендами. 3 марта — Скрябин, 6-го и 8-го — Рахманинов, 9 марта — Скрябин...

Невероятный поворот судьбы! Их детство и юность, прошедшие рядом, — у Зверева и в консерватории, их творческая жизнь, где они оказывались рядом лишь изредка, само их творчество, столь различное во всём — в устремлениях, в гармониях, даже в исполнении. Живая противоположность двух композиторов-пианистов была явлена разом, в одну лишь киевскую неделю. И чудом каким-то один из свидетелей ^[217] запечатлел их выступления в своих воспоминаниях.

Вот Скрябин появился перед публикой — небольшого роста, худощавый, с бородкой, с аристократическим изяществом в каждом жесте. В нём совсем не было «концертного апломба», той самоуверенности, которая больше похожа на саморекламу. Сел за рояль как-то по-особенному — не наклоняясь вперёд, как обычно садятся пианисты, а прямо, откинув голову несколько назад. Вместо той мощи и виртуозного блеска, которым обычно пианисты «внушают уважение» в концертах, зазвучали ласковые, порхающие звуки. Сначала зазвучали ранние пьесы композитора, мелодичные, «шопенные», способные «ласкать слух». Потом шли поздние, странные, диковинные: «Девятая соната излучала нероляльные вовсе тембры, не ассоциировавшиеся ни с каким вообще знакомым музыкальным инструментом, полыхала мрачным огнём».

Далеко не вся публика готова была к скрябинским новшествам. Возможно, композитор и поэтому чувствовал себя довольно нервно. И всё же одна пьеса ошеломила всех. Он заиграл «Странность».

«Когда эта маленькая поэма пролетела над клавишами, показалось, словно странная, невиданной расцветки бабочка взвилась над залом и, прочертив в воздухе несколько причудливых узоров, исчезла где-то в пространстве. Это исполнение очаровало всех, покорило даже ту часть публики, которая с недоумевающим холодком принимала остальные номера программы. Тут дружно захлопали не только „скрябинисты“ — весь зал устроил Скрябину горячую овацию, не давая ему начать следующую вещь. Неумолкающие аплодисменты, крики „бис“ заставили в конце концов композитора повторить пьесу».

Бис поразил ещё больше:

«Прелестная бабочка, только что трепетавшая жизнью, естественностью, поэзией, превратилась в какой-то мёртвый, искусственный механизм, неуклюжие подёргивания которого выглядели как карикатура на то, что мы только что слышали. Трудно было поверить, что это, не побоюсь сказать, антимузыкальное, бездарное исполнение рождалось из-под тех же пальцев, что и слышанная только что гениальная интерпретация.

Величие и трагедия скрябинского искусства!

Он всегда знал, что дважды пережить подъём, исполняя одну и ту же пьесу, невозможно. Потому с такой неохотой откликнулся на желание публики. И тут же, за победой, когда покорила даже недоброжелателей, пережил срыв. Он не „повторял“, он как бы заново „пересочинял“ то же произведение. И чтобы сыграть по-другому и столь же блестяще — на это чуда уже не хватило.

Рахманинов был совершенно иной: высокий, твёрдый, уверенный. Вошёл, когда оркестр его уже ждал. Сел. И — сразу приковал взгляды слушателей. Дело было не только в „стальном ритме“, в неповторимом, волевом напоре. Из его музыки, его исполнения исходила всепокоряющая власть над сердцами и душами.

Два музыкальных юноши, почти подростка, слушают выступление. Один давно покорён Рахманиновым, два года назад он услышал его в первый раз и был потрясён на всю жизнь. Другой, его двоюродный брат, Рахманинова ещё не знал. Для него вершина пианизма — Иосиф Гофман. Гофман и никто другой. И вот — первые аккорды Второго концерта с их невероятным крещендо. До мурашек, до нервной дрожи. И второй из юных музыкантов, — резко побледнев, — откинулся назад в кресле.

— Ну, что твой Гофман? — не без ехидства прошептал первый. Второй мог лишь махнуть рукой: „Что Гофман!“»^[218].

Вечер был из тех, что запоминаются до мельчайших деталей. Как в ложе сидел Шаляпин — он тоже гастролировал в Киеве. Как на знаменитого певца публика поглядывала до начала концерта. Как Рахманинов, осыпанный овациями, выходил раскланиваться и отдельный поклон — отвесил в ложу Фёдору Ивановичу. И какой-то студент, отбивший аплодисментами ладони, вдруг громко выкрикнул:

— Браво, Шаляпин!

Сергей Васильевич после удачного выступления то и дело отпускал остроты, расписываясь на программках и своих фотографиях. Подросток раскрыл перед музыкантом толстый том рахманиновских прелюдий.

— О, уже и ноты пошли!

Мальчик — очарованный, испуганный — смотрит на Рахманинова как на божество. Рахманинов поднял глаза, увидел в его лице смесь обморочного волнения и восторга, молча расписался и с бережной внимательностью протянул ноты юному владельцу.

*

Премьера «Всенощной» привлекла огромное внимание. Правда, исполнялись не все номера. Обер-прокурор Святейшего синода распорядился предоставить для исполнения зал Благородного собрания. Произведение, услышанное в 1915-м, поневоле связывалось с войной и её жертвами.

Партитура была очень трудна для исполнения, но Синодальный хор

под управлением Данилина — композитор знал это — не мог бы исполнить сочинение плохо. Николай Михайлович в своём деле был виртуоз, хор у него звучал с особой пластикой, звук мог держаться на «бесконечном» дыхании, после особо удачных концертов о хоре и его дирижёре говаривали даже: «Дух Божий носился над ними»^[219]. И на этот раз исполнение было выше любых похвал. Рахманинов и сам был удивлён: «Я и не ожидал, что написал такое произведение»^[220].

«Всенощная» прозвучит 10 марта. Потом — ещё несколько раз. То, что она значительнее его «Литургии», композитор не сомневался. Впрочем, не сомневались и критики. Его произведение соберёт много откликов. Пожалуй, самый короткий, ёмкий и в чём-то простодушный напишет один из главных авторитетов — Александр Кастальский. Отзыв появится накануне концерта. «Музыкальное событие среди пёстрых программ великопостных концертов», «крупный вклад в нашу церковно-музыкальную литературу» — это не общие слова, но то, что для Кастальского было очевидностью. А дальше — с предельным лаконизмом — самая суть:

«Сравнительно с литургией автор в новом сочинении делает крупный шаг вперёд, отрешившись от „партесной“ манеры сочинять церковные напевы. Он их берёт прямо из обихода.

Но надо слышать, во что претворяются простые, бесхитростные напевы в руках крупного художника. А в этом всё. Ведь одни и те же краски в раковинах и у богомаза, и у художника „Божьей милостью“...

Подошёл ли Рахманинов близко к стилю, — об этом, конечно, могут возникнуть споры. Но пластическая простота изложения „Благослови, душе моя“, „Богородица Дево“, оригинально поэтическая выразительность в сопровождении пения Симеона Богоприимца, „звоны“ в шестопсалмии, ликующее „Хвалите имя Господне“, сильное по настроению великое славословие и, наконец, победное „Взбранной Воеводе“, — эти песнопения, несомненно, говорят много за Рахманинова.

Особенно ценно в художнике его любовное и бережливое отношение к старым нашим церковным напевам. И в этом залог хорошего будущего нашей церковной музыки»^[221].

Александр Дмитриевич сразу уловил, что Рахманинов не просто «позаимствовал» напевы, но преобразил их, оставив суть, но вдохнув «объём» в седую древность. А пластика, поэзия, выразительность, простота и даже подобие колокольным звонам в звучании хора — всё услышано чутким ухом одного из ведущих сочинителей духовной музыки.

Не менее важным для Сергея Васильевича будет и впечатление Танеева. С Сергеем Ивановичем и Николаем Карловичем Метнером он увидится в апреле у Гольденвейзера. Его консерваторский учитель встретил «Всенощную» с восторгом, а ведь более жёсткого критика во всём, что касалось контрапункта, сыскать было трудно.

В сущности, лишь один отклик прозвучит с известной долей скепсиса. О нём композитор не узнает никогда. Это запись в дневнике Ивана Алексеевича Бунина: «Слушал „Всенощное бдение“ Рахманинова. Кажется, мастерски обработал всё чужое. Но меня тронули очень только два-три песнопения. Остальное показалось обычной церковной риторикой, каковая особенно нетерпима в служениях Богу»^[222].

Рахманинову он вскоре пошлёт свою новую книгу «Чаша жизни», в которую войдут и рассказы, и стихотворения. Ответ композитора будет прост и нериторичен, как не была риторична и его «Всенощная»: «Дорогой Иван Алексеевич! И я Вас неизменно люблю и вспоминаю часто наши давнишние с Вами встречи. Грустно, что они теперь не повторяются. Очень благодарю Вас за присылку Вашей последней книги. Был тронут. С. Рахманинов».

Творческая волна, на гребне которой родилась «Всенощная», угасла не сразу. Вместе с ней появится «Из Евангелия от Иоанна» для голоса с фортепиано. К началу апреля рождается знаменитый «Вокализ».

Не случайно и сам композитор, и другие аранжировщики будут после переключаться на него для разных составов исполнителей. Для голоса и оркестра, для голоса и камерного ансамбля, для скрипки с оркестром. Будет эту музыку исполнять и саксофон. Но сначала «Вокализ» был написан для голоса и фортепиано.

Есть что-то завораживающее в этом небольшом сочинении. Вроде — спокойный, задумчивый минор. Очень *рахманиновская* музыка — с бесконечно льющейся мелодией. Но в глубине её можно расслышать и далёкие отзвуки арий Баха — например, из «Мессы си-минор». Это уловят и современники, да и сам композитор обмолвится позже в письме давнему консерваторцу, Модесту Альтшулеру, что исполнять «Вокализ» можно «в стиле арии Баха».

Своё сочинение он долго оттачивал. Когда показал Неждановой, она сразу прониклась музыкой, но пожалела, что нет слов. Рахманинов «отговорился» комплиментом:

— Зачем слова, когда вы своим голосом и исполнением сможете выразить всё лучше и значительно больше, чем кто-нибудь словами.

Конечно, она была тронута. И не могла не заметить: в самом тоне

комплимента звучала какая-то серьёзность и убедительность. С ней композитор ещё не раз советовался. Его волновали оттенки исполнения. Только в разговоре с такой певицей могло прийти полное понимание: на что способен человеческий голос. Антонина Васильевна припомнит: «Репетируя со мной, он несколько раз тут же менял некоторые места, находя каждый раз какую-нибудь другую гармонию, новую модуляцию и нюансы». Неждановой Рахманинов и посвятит своё сочинение.

В «Вокализ» он вложил самое дорогое. В жестокое катастрофическое время зазвучала музыка ясная, простая и — глубокая.

Последняя редакторская правка будет внесена лишь 21 сентября 1915 года. Но первая редакция появится 1 апреля. Эта спокойная, суровая мелодия — как судьба, будто целая жизнь прошла через тревоги, испытания, беды. И — как предсказание тех неотвратимых событий, которые стояли на пороге истории.

Первым «вестником» новых времён стал пожар в Ивановке. Подозревали поджог. Отыскать виновных было невозможно. То, что в России будет «кровь, топор и красный петух», Александр Блок предрекал ещё в октябре 1913-го.

В Ивановке «красный петух» прошёл по флигелю, по крыше дома, спалил несколько хозяйственных построек. Следом за пожаром придёт и ещё одна чудовищная весть.

*

Скрябин... Он всё настойчивее уходил из музыки в какое-то неведомое «преображение вселенной». Будто чувствовал, что столь знакомый мир в скором времени с неизбежностью рассыплется. Война явила воочию, что в человечестве пробудился «сатанический элемент», но... «Войной это дело не ограничится, — внушал современникам Скрябин. — После войны пойдут огромные перевороты, перевороты социального характера... Затем начнётся выступление оставшихся рас и народов, восстанет Китай, Индия, проснётся Африка...» Он был уверен: «В ближайшие годы мы проживём тысячи лет...»

Мироздание покачнулось, во вселенной что-то «сдвинулось». Своим творчеством Скрябин пытался содействовать грядущему обновлению. Он торопил его.

2 апреля, в Петрограде, Александр Николаевич даст один из самых незабываемых своих концертов. Очевидцы припомнят его небывалую

вдохновенность. И вместе с тем — странную подавленность.

В последние годы Скрябин работал над «Предварительным действием», грандиозным произведением, призванным стать первым шагом к всеобщему преображению. Друзей уверял, что всё сочинил, осталось только записать на ноты.

6 апреля его увидят бодрым, готовым переносить выношенное в голове необычайное детище на ноты. 7-го — он сляжет. Рахманинов узнает о тяжкой болезни консерваторского товарища 14-го утром. Быть может, прочитал объявление в газете «Утро России»?

«...К вечеру третьего дня температура несколько понизилась, а после произведённой вчера вечером операции появились симптомы, позволяющие надеяться, что непосредственная опасность миновала»...

Сергей Васильевич поспешит навестить консерваторского товарища — и не застанет его в живых.

В этой смерти было нечто роковое. Какой-то случайно сорванный на губе прыщик, следом — заражение крови. Больной испытывал невероятные боли перед смертью... В уходе Скрябина современники готовы были видеть и нелепую случайность, и предначертание.

Церковь Николы на Песках всех вместить не могла. Внутрь пускали по билетам. Толпа заполнила площадь рядом с храмом.

Речь священника — отца Василия Некрасова — позже будут вспоминать: «Помолимся же, да воспарит его светлый дух к Богу, Которому он служил своими художественными взлётами, в неземную высь, и, как на крыльях серафимских, нашими молитвами да вознесётся его душа в царство вечной красоты, и там, в небесной гармонии ангельских славословий, да найдёт она полное удовлетворение своим земным, не достигнутым вполне устремлениям, а с ними истинное для себя счастье и нескончаемую радость безмятежного покоя».

Стояли пасхальные дни. Похороны мятежного композитора сопровождали торжественные песнопения. Многим запомнится необыкновенно светлый день, гроб, усыпанный цветами, — он словно парил по воздуху, — многотысячная толпа и со всех сторон: «Христос воскрес!» Но фотографии запечатлели множество зонтов. Погода в тот день быстро портилась. К вечеру пошёл дождь со снегом.

Рахманинову всего более запомнилось отпевание:

«Так как церковь была недостаточно велика, чтобы вместить в себя весь хор, Данилин выбрал самые красивые голоса и лучших певцов. Кроме одного или двух современных произведений Кастальского и Чеснокова, исполнялась молитва к Господу из „Обихода“, которая состоит всего лишь

из ре-мажорного трезвучия и доминанты, но изумительное звучание этих девяти и десятиголосных гармоний было так неопишимо красиво, что должно было убедить самого заядлого язычника и смягчить сердце самого жестокого грешника».

Своему биографу Сергей Васильевич признается: именно в эти минуты он подумал о концертах в память ушедшего композитора.

Скрябина хоронили на Новодевичьем. Когда гроб опустили в землю, быстро вырос могильный холм. Водрузили дубовый крест, потом положили ельник, возложили венки. Никто не был в силах произнести прощальное слово, у могилы стояли молча. Расходиться стали в пятом часу.

*

«Погорельщина», увиденная весной в Ивановке, произвела на Сергея Васильевича самое гнетущее впечатление. Для отдыха нужно было искать другое место. Зоя Прибыткова, его «секретаришка», любила финские сосны, море, запах вереска. Она подыскала дачу в местечке Раванти. Неподальёку должен был остановиться и Саша Зилоти. Однако надежды на спокойный отдых быстро улетучились. Сначала заболела Таня. Врачи обнаружили коклюш, и Наталья Александровна задержалась с ней в Москве. Уже в Финляндии Рахманиновы получили горестное известие: 6 июня скончался Сергей Иванович Танеев. Смерть случилась внезапно. Танеев простудился на похоронах Скрябина, занедужил. Но смерти не ожидал никто. Учитель скончался под Звенигородом, в деревне Дюдьково, где он проводил лето уже десятый год. Крестьяне провожали покойного всей деревней, гроб, который поставили в вагон, был завален полевыми цветами. И в Москве проводить этого человека в последний путь, до самого кладбища Донского монастыря, пришло очень много народу.

Поспеть из Финляндии на похороны было немыслимо. Рахманинов торопится с некрологом в «Русские ведомости». Сказал о «композиторе-мастере», о его самобытности, мудрости и справедливости, об умении говорить «кратко, метко, ярко». И — о притягательной простоте:

«К нему на квартиру, в его домик-особняк, стекались самые разнокалиберные, по своему значению несоединимые люди: от начинающего ученика до крупных мастеров всея России. И все чувствовали себя тут непринуждённо, всем бывало весело, уютно, все были обласканы, все запасались от него какой-то бодростью, свежестью, и всем, сказал бы я, жилось и работалось после посещения „Танеевского домика“»

легче и лучше».

...Дюны, сосны, неподалёку резвится Кабыздочек — их милая дворняжка. На сердце тяжесть, её не развеять и поездкой к Зилоти. Рахманинов подступал к Четвёртому концерту. Потом брался за газеты, мрачнел. Глаз схватывал вести с фронтов.

В августе он навестит Ивановку. Флигель и дом обновили, но композитора повсюду преследовал запах гари.

Он пытался внушить своим родным, что старый дом лучше просто снести и поставить новый. Сумел убедить тестя с тещей, Володю Сатина. Но и Наташа, и Соня воспротивились: слишком дороги были детские воспоминания.

*

21 сентября 1915 года композитор завершил «Вокализ». Следом начались концерты. Рахманинов играет в Питере, в Тифлисе, в Москве, в Ростове-на-Дону, Баку, Саратове. В программах — Фортепианный концерт Скрябина, свой Второй концерт, небольшие пьесы Скрябина и свои сочинения. Каждый «скрябинский» концерт превращался в драму.

Выбор произведений был очевиден: то, что Рахманинову нравилось самому. В основном — ранний Скрябин, его юношеские прелюдии, этюды, Вторая соната, этюды из ор. 42. Но были пьесы и более «терпкие»: «Поэма» № 1 из ор. 32, изысканная, пронизанная иронизмом «Сатаническая поэма». Главная неожиданность репертуара — Пятая соната, фортепианный «спутник» «Поэмы экстаза».

К Гольденвейзеру Рахманинов зашёл в конце сентября. Составленная программа показалась ему коротковатой. Александр Борисович достал ноты «Фантазии» — сочинения, которое легло между Скрябиным-романтиком и Скрябиным-«экстатиком», на границе раннего и зрелого творчества. Пьеса была трудная, достаточно длинная, но и роскошная. Она очень понравилась Сергею Васильевичу.

Первый же концерт прошёл с огромным успехом. Но к овациям публики присоединился и гул среди музыкантов. Такого Скрябина ещё никто никогда не слышал. Отзыв-воспоминание Оссовского — из ряда благожелательных:

«Пьесы были те же, множество раз слышанные от самого композитора, но смысл их, характер, экспрессия, стиль стали совсем иными. На хрупкие,

трепетные, прозрачные, как бы из эфирных струй сотканые образы, ещё так недавно возникавшие под магией рук Скрябина, ещё живущие в памяти, стали наплывать новые, иные образы — плотные, прочные, резцом гравёра чётко очерченные; сдвигая прежние с мест, они возбуждали какое-то беспокойство, приводили в нервное, неудобное душевное состояние. Стремительный полёт в безбрежность сменился решительной поступью по твёрдой земле. Исчез характер импровизации, отпечаток, который всегда лежал на игре Скрябина, как бы впервые тут же, на эстраде, в нашем присутствии, создававшего исполняемое произведение. Вместо того возобладало впечатление взвешенности, обдуманности, выполнения предустановленного замысла. Зыбкие формы оказались окованными стальным ритмом. Всё исполнение, все его элементы были проникнуты властной волей; она заставляла подчиняться ей вопреки вашим внутренним протестам».

Из-под пальцев Рахманинова рождался совсем другой, незнакомый Скрябин. И лагерь музыкантов раскололся на возмущённых, неудовлетворённых и восхищённых. Мариэтта Шагинян, с присущим ей аналитическим складом ума, с ссылкой на Анну Михайловну Метнер, запечатлела это деление:

«Одни считали это с его стороны „дьявольским ходом“, желанием „разоблачить, раздеть“ Скрябина; другие возмущались „порчей“ Скрябина, которого Рахманинов, по их мнению, огрубил и „превратил в *terre-à-terre*“ (сделал чересчур земным), и что после „серебристого“ исполнения самого Скрябина, в котором оживают все мельчайшие нюансы, слушать „прозаическую“ игру Рахманинова просто невозможно. И, наконец, третьи (об этом писала и Анна Михайловна) видели в его исполнении Скрябина только „акт благородства, потому что он — благороднейший человек“».

«Акт благородства», несомненно, был. Но рахманиновская «дань памяти» всё-таки была особенная. Даже ценители его творчества не всегда готовы были к такой интерпретации.

«Странная гармония» позднего Скрябина — не «прихоть гения», но тот музыкальный язык, на котором только и могло говорить его «миропреобразующее» сочинение. Если смотреть на творчество Скрябина «изнутри» его главной идеи, то всё им созданное — только ступеньки к её воплощению. И тогда исполнять произведения можно «по-скрябински». Но если смотреть на них как на музыку «саму по себе», исполнение сразу обретает «многовариантность». Рахманинова совсем не волновала скрябинская «Мистерия». Но зато волновала музыка. И он дал другое её прочтение, как возможно было и третье прочтение, и четвёртое, и далее,

далее, далее.

В сущности, он *спасал* музыку Скрябина. Ведь с точки зрения «Мистерии» исполнить её должным образом мог *только* Скрябин. Но композитор умер. Его «Мистерия», даже если считать сочинение таковой делом возможным, стала неосуществлённой мечтой. А музыка всё равно оставалась.

Критики, один за другим, поневоле сравнивали два исполнения: как Скрябин играл Скрябина и как его играл Рахманинов. То, что себя самого, тем более в минуты вдохновения, Скрябин играл бесподобно, каким-то необыкновенным, тающим звуком, — слишком помнилось. То, что Рахманинов, быть может, лучший пианист России, исполняет совершенно иначе: твёрдо, ясно, отчётливо, — было очевидностью. Между их творческими мирами лежала пропасть, её нельзя было не заметить. В откликах на исполнение фортепианного концерта Скрябина зазвучала эта дребезжащая, жалобная струна.

«Играл Рахманинов чудесно, с присущими ему одному блеском, тонкостью, проникновенностью. Успех артиста был громадный, заслуженный; много пришлось ему играть сверх программы, — между прочим, и два этюда: знаменитый *dis-moll'*ный и не столь знаменитый, но столь же великолепный *cis-moll'*ный. Оба сыграны были сильно, оригинально, можно сказать, прекрасно. И всё-таки как тосковала душа по той неизъяснимой пламенности, по тому захватывавшему дух подъёму, какими чаровал здесь сам Скрябин...» — это Юлий Энгель, критик из доброжелательных, он ценил обоих музыкантов^[223].

«В этой интерпретации не было той полётности и остроты, которыми чаровал нас А. Н. Скрябин. Но пленяла и восхищала необычайная цельность, законченность и изумительное пианистическое совершенство исполнения. Все красоты звучности этого произведения были бесподобно выявлены Рахманиновым, и более совершенного *пианистически* исполнения трудно даже желать. Другой артист, с менее сильно выраженной индивидуальностью, духовно более близкий Скрябину, весьма вероятно, даст исполнение в более „скрябинских тонах“, но по цельности и непосредственности в интерпретации с Рахманиновым, после автора, вряд ли кто сравнится» — это уже Держановский (под своим псевдонимом Флорестан)^[224]. К Скрябину относился с восторгом, но и Рахманинову отдавал должное. Кажется, он был единственный, кто понял, что отныне «скрябинское» исполнение — почти невозможно. Самый прямолинейный, хотя и хвалебный отзыв, дал, конечно, Юрий Сахновский. Здесь — старая

погудка: Рахманинов играл Концерт Скрябина лучше, нежели его автор, то есть так, как нужно его играть ^[225].

*

20 октября 1915 года Сергей Васильевич со скрябинской программой приехал в Ростов-на-Дону. После концерта сидел в артистической вместе со старым консерваторским товарищем, Михаилом Гнесиным. Быть может, тот вспоминал, как не так давно в Ростов с концертами приезжал и сам Скрябин. Здесь Сергея Васильевича и навестила Ре.

Они не виделись полтора года. Жила она поблизости, в Нахичевани. Узнала про концерт, купила билет — и вот... Говорила о впечатлении, пригласила в гости. На следующий день Рахманинов обещал быть у неё.

Семейство Шагинян готовилось к встрече. Домик приубрали. Мать Мариэтты Сергеевны наготовила армянских блюд («хоть и не итальянские, а тоже вкусно»). Когда Рахманинов приехал на трамвае из Ростова, их соседи повысыпали из домов, чтобы глянуть на знаменитость.

И вот его высокая фигура появилась в дверях, и первое, что Ре услышала:

— Как я рад, что всё осталось в том же ключе и не надо ни модулировать, ни «прогонять сквозь строй секвенций»!

От последних слов повеяло прежним: год их знакомства, её статья в альманахе «Труды и дни». Это он оттуда процитировал. «В том же ключе» — тоже было понятно: в той же тональности. Будто и не было этих полутора лет разлуки.

Да, здесь ему было легко и просто. Словно душевная тяжесть последнего времени отступила.

Конечно, говорили и о Скрябине. Да, Александр Николаевич в своих фантазиях о переустройстве мира улетал очень далеко, но...

— Скрябин всё-таки настоящий музыкант, милая Ре. Сам он при жизни, к сожалению, часто это забывал и другие забывали. Сейчас стремятся создать какую-то заумь. Заумная школа исполнения Скрябина... Так ведь и окончательно похоронят то, с чем он появился на свет. Его природная музыкальность... Я слышу её, и всегда старался в нём слышать её. И разве не долг живого музыканта перед другим, покойным, своим исполнением рассказать это публике?..

Говорил Сергей Васильевич и о своих концертах. Был мил, весел, подтрунивал над критиками, которые стали называть его «пианист

Рахманинов», словно позабыв о нём как композиторе. Потому и не устают хвалить. Вдохнул, что лучше «Колоколов», похоже, уже ничего не напишет, а значит — пора бросить сочинять и действительно стать «пианистом Рахманиновым». Рассказал о своих «гуленьках», как они его любят. Мариэтта Сергеевна обронила что-то о письмах Анны Михайловны Метнер. Рахманинов вдруг сказал о Николае Карловиче неожиданное: хандрит, раскис, не работает. Потом спросил, с какими из провинциальных газет сотрудничает Re, чтобы их выписать.

Вечером Шагинян пошла проводить композитора к трамваю. На остановке он, посерьёзнев, вдруг сказал:

— Сегодня — не в счёт, мы с вами не разговаривали. А разговор обязательно у нас будет. Очень, очень надо поговорить.

Мариэтта Сергеевна внутренне вздрогнула. Подумала о Метнере.

Сергей Васильевич приехал снова 6 ноября. И это был самый необычный вечер с Рахманиновым. Разговор был долгий, непростой. Почти и не разговор, а монолог: устал от концертов, недоволен собой, хотел бы играть Шопена... Нужно ли давать столько концертов, если так устаёшь, если они отнимают силы, нужные для сочинительства?

— Это как кислород для артиста, — на концерте похлопают, согреют душу овациями, и хоть на полчаса чувствуешь себя творцом. Как же иначе справляться с собой? Вот ведь шучу, а в глубине души плачу над собой, а сейчас даже и слёз нет — такая пустота. Вот Лев Николаевич Толстой это отлично понимал. И об одном музыканте сказал: погиб оттого, что его не хвалили.

Припомнив юную служанку, что открыла дверь, девушку редкой красоты, покачал головой. Вспомнил дорогого сердцу Антона Павловича:

— Удивительный глаз у Чехова, ведь он своих «красавиц» нашёл именно в этих краях, — кажется, где-то в Донской области, помните его рассказ? И ведь это верно, я всё время в Ростове оглядываюсь на девушек. Такая красота — редкий дар, берегите эту девчушку.

К ужину почти не прикоснулся. Сидел в старом кресле, сутулый, встревоженный. И, наконец, заговорил о самом насущном:

— Как вы относитесь к смерти, милая Re? Бойтесь ли вы смерти?

Увы, она ещё не думала о ней. Жила беспечно, будто жизнь не имеет конца. Впрочем, не ответ нужен был Рахманинову. Просто хотел выговориться. Вспомнил об ушедших Скрябине и Танееве. А тут ещё попался роман Арцыбашева о смерти. Монолог превращался в исповедь: раньше мог бояться чего угодно — эпидемии, воров, других

неприятностей, а тут — просто заболел ужасом перед смертью.

Милая Re припомнит разговор спустя десятилетия. В воспоминаниях, конечно, многое подретуширует. У неё Рахманинов — почти «материалист»: «...Страшно, если после смерти что-то будет. Лучше сгнить, исчезнуть, перестать быть, — но если за гробом есть ещё что-то другое, вот это страшно». В ответ собеседница — если верить её искренности — сразу начинает наступление. «А христианство две тысячи лет утешало людей загробной жизнью и личным бессмертием, — ответила я, — как странно, что две тысячи лет утешались, а сейчас именно этого и боятся». Собеседник из мемуаров отвечает уже совсем как атеист: «По-моему, совсем не утешались, наоборот, запугали до одури всякими адами и чистилищами. Личного бессмертия я никогда не хотел. Человек изнашивается, стареет, под старость сам себе надоедает, а я себе и до старости надоел. Но там — если что-то есть — очень страшно».

Он уже написал сочинения, где сказал о смерти глубже, мучительнее, интереснее. О смерти-мраке и о смерти-вечности. Если нечто подобное и произносил Рахманинов своей Re, то она услышала только «нижний этаж» его монолога. Но один её мимолётный взгляд схватил самое важное, хотя то был только жест: «Он вдруг как-то побледнел, и даже дрожь у него по лицу прошла».

Мать Мариэтты Сергеевны вышла из кухни, поставила перед гостем поджаренные в соли фисташки. Как-то, не заметив даже, он взял одну, другую. Потом придвинул тарелку. Вдруг посмотрел на них и по-доброму усмехнулся:

— За фисташками страх смерти куда-то улетучился. Вы не знаете куда?

Re не была готова к его вопросам. Он почувствовал это, заговорил о другом. О том, что не был избалован родительской любовью. О трудных отношениях с матерью и младшим братом, с которым лучше не знаясь. Припомнил обеспеченное детство и пришедшую следом бедность. Как прогуливал занятия в Петербургской консерватории. Милая бабушка давала деньги на чай с булочкой, а он покупал билет на каток. Там, на коньках, стал виртуозом. Потом у Зверева... Профессор был вспыльчив. Но — прекрасный был человек. «Лучшим, что есть во мне, я обязан ему».

Рассказ был сбивчивый, непоследовательный. Когда жил самостоятельно — часто голодал... Женился на кухне Наташе... Композиции своего дедушки, Аркадия Александровича Рахманинова, видел — слабые. Но пианист он был совершенно гениальный. Об этом и Саша

Зилоти говорил — он помнил игру деда... Завтра концерт, нужно играть собственное трио — «Памяти великого художника».

— Я написал его двадцати лет, оно свежее, талантливое, но там есть масса незрелостей, и мне совестно его исполнять.

Добавил, что упросил распорядителя концертов пригласить в Тифлис Метнера. Стоило бы позвать Николая Карловича и сюда, в Ростов. Как-никак, концерты приносят кое-какой доход.

Об этом Ре вспомнит через несколько дней, когда Михаил Фабианович Гнесин ей сообщит: «Рахманинов привёл в недоумение всех музыкантов, настаивая и чуть ли не требуя, чтобы устроили концерт Метнеру». Столь горячее заступничество за другого пианиста показалось ростовчанам странной причудой.

На следующий день Рахманинов исполнял трио. На бис сыграл «Полишинеля», затем романс «Сирень», который переложил для фортепиано. А на вокзал милая Ре привезла поджаренные в соли фисташки, «средство против страха смерти».

*

Скрябинский концерт, назначенный на 24 ноября, Рахманинов объявил не через Зилоти, но от своего имени, поручив устройство концертному бюро А. А. Дидерихса. Хотел подчеркнуть: это именно его личная дань памяти покойному композитору.

Прокофьев, молодой и дерзкий, с Сергеем Васильевичем уже был знаком («Рахманинов был благодушен, протянул большую лапу и милостиво беседовал»^[226]). На выступление пианиста Рахманинова пришёл «скрябинистом». Во время концерта, при исполнении «экстатической» Пятой сонаты, вдруг услышал нечто особенное:

«Когда эту Сонату играл Скрябин, у него всё улетало куда-то вверх, у Рахманинова же все ноты необыкновенно чётко и крепко стояли на земле. В зале среди скрябинистов было волнение. Тенор Алчевский, которого держали за фалды, кричал: „Подождите, я пойду с ним объяснюсь“».

Выяснять отношения рвался музыкант, который недавно пел и в Первой симфонии Скрябина, в её хоровом финале, и в кантате Рахманинова «Весна». Но Прокофьев внезапно проникся строгой «рахманиновской» правдой. Он зашёл в артистическую. Отвечая собственным мыслям, произнёс:

— И всё-таки, Сергей Васильевич, вы сыграли очень хорошо.

Дальше пошло по-тютчевски: «другому как познать тебя». Сергей Васильевич слышал не столько «очень хорошо», сколько «всё-таки». От заносчивого Прокофьева заранее ждал неодобрения. И Сергей Сергеевич вечером занесёт в свой дневник: «Рахманинов криво улыбнулся: „А вы, вероятно, думали, что я сыграю плохо?“ — и отвернулся к другому».

Прокофьев полагал, что их хорошие отношения на этом закончились. Когда он вышел, Сергей Васильевич с усталой улыбкой повернулся к Лёле Скалон, которая сидела рядом:

— Прокофьева надо немного осаживать.

Ей запомнился его жест — «рукой сверху вниз».

Задиристый Сергей Сергеевич... Ему думалось, что рахманиновская «немилость» идёт от резкого неприятия Рахманиновым его сочинений. Ещё осенью Сергей Васильевич голосовал против издания его «Скифской сюиты» у Кусевицкого. Только потому, что Карл Александрович Гутхейль, опасаясь антинемецких настроений, поторопился продать фирму Кусевицкому, партитура «Скифской сюиты» увидела свет — под маркой Гутхейля.

Пройдёт совсем немного времени. В январе 1916-го, в одном из концертов Зилоти, под управлением Прокофьева «Скифская сюита» прозвучит. Глазунов — тучный, обычно флегматичный — покинет зал в раздражении. Так и прошепчет через партер на глазах публики. С последним аккордом необузданного в своём музыкальном язычестве сочинения зал Мариинки словно обрушился. Крики восторга, неистовые аплодисменты, пронзительные свистки в ответ — всё перемешалось. Рахманинов возбуждён. И критик Оссовский слышит:

— При всём музыкальном озорстве, это всё же талантливо. У кого ещё такой стальной ритм, такой стихийный волевой напор, такая дерзкая яркость замысла! Последняя часть — Шествие Солнца — предел какофонии, но прямо ошеломляет силой и блеском звучности!

Не скрябинские ли концерты перенастроили слух Рахманинова? Ведь здесь часто приходилось соприкасаться с «неожиданным» музыкальным языком.

В новом, 1916-м волна тревоги и уныния, что вселила в композитора ужас смерти, стала иссякать. И он улыбнулся не только музыке Прокофьева, но и чему-то новому.

2. Восторг и усталость

Нина Кошиц... Нина Павловна... Музыку Рахманинова она обожала. Ещё в 1909-м трогательная пятнадцатилетняя девушка решила познакомиться с автором на одном из концертов. В 1911-м Сергей Васильевич услышал необыкновенное пение и аккомпанемент, что доносились из окон дома Ильи Саца. Войдя в квартиру, он первым делом попросил хозяев познакомить его с музыкантами. Навстречу вышла девушка с серыми глазами. Она пела, она и аккомпанировала.

Нина Кошиц... Консерваторию окончила и по классу вокала, и по классу фортепиано. Они встретятся в следующем, 1912-м на концерте памяти Саца. Рахманинов ей скажет: «Я вас помню».

Когда-то, давным-давно, он мог прочесть о страшной судьбе её отца. Имя Павла Александровича Кошица всплыло рядом с именем Рахманинова в 1904-м, на страницах «Русской музыкальной газеты». В 10-м номере появилось объявление, что Рахманинов закончил «Скупого рыцаря», в 11-м — запечатлена тягостная история. Известный оперный певец Павел Кошиц некогда заставил о себе говорить — был особенно выразителен в операх Вагнера. Но после потерял голос, был уволен из Большого театра, получил маленькую пенсию. Он растил двух дочерей, нуждался. В 42 года, в отчаянии, покончил собой, «перерезав ножом горло и проткнув себе бок»^[227].

Смерть Павла Кошица всколыхнула музыкальные круги. Произнесли много слов о том, как не ценят у нас артистов. Имена композитора и певца снова сошлись в том же издании. В 15-м номере, среди «разных известий», появилось объявление: «По слухам, молодой композитор С. В. Рахманинов приглашается дирижёром в оперу московского Большого театра»^[228]. А в следующем: Оперный певец Павел Кошиц «...скончался неожиданным, трагическим образом, зарезавшись на глазах своей дочери отточенным при ней же ножом»^[229]. За страшной подробностью мрачной истории, только лишь пролистнуть страницу, — объявление: хор Рахманинова «Пантелей-целитель» был исполнен в Екатеринославе^[230].

Чьи детские глаза — Нины или Маши Кошиц — видели смерть родителя? Даже если судьба уберегла будущую певицу от невыносимого зрелища, то отчаяние отца десятилетняя девочка не чувствовать не могла. Позже её непростой характер не раз станет объектом пересудов.

10 февраля 1916 года, в Москве, Рахманинов аккомпанировал Нине Кошиц. Она пела его романсы. На концерте побывали Метнеры. Вернулись удручённые. Голос замечательный, но слишком много «цыганщины»,

театральности. Огорчало, что и Рахманинов, такой строгий художник, относился к Нине, к её пению с пристрастием. Но отзывы на концерт объясняют многое: и почему артистка имела шумный успех, и почему Николай Карлович Метнер морщился от её исполнения. «Музыкальные переживания напряжённо-мятежного характера ей оказываются более близкими, чем характера утончённо-созерцательного»^[231]. Рахманинов, при всей сдержанности, тянулся к «напряжённо-мятежному». Метнер в своих романсах явно тяготел ко второму, «утончённо-созерцательному». Нина чрезмерна в жестах? Зато голос звучал «свежо и полно», а главное — в ней жили искренность и музыкальность^[232]. Чересчур «надрывная», Кошиц была и на редкость живая. Рахманинов нашёл свою исполнительницу. И стал оживать для сочинительства.

*

В марте 1916-го Сергей Васильевич получил заказ Мейерхольда и Мордкина написать балет. К Метнерам пришёл с Натальей Александровной и Николаем Густавовичем Струве. Поделится новостью. С теплотой думал о сюжете «Русалочки» Андерсена. Ре взялась подыскать другие: припомнила «Снежную королеву» и «Райский сад». В памяти её осталась картина: Николай Карлович за роялем, с гордо откинутой кудрявой головой, исполняет свои новые романсы, слева — Струве закатил глаза, подпевает, справа — Сергей Васильевич, левой рукой играет мелодии песен. Каждая нотка — чёткая, ясная, падает, словно бисеринка. Прощаясь, Рахманиновы — в который раз! — настойчиво приглашали в Ивановку. О том, что Николай Карлович играл последние свои песни не случайно, что Сергей Васильевич, похоже, говорил и о желании Нины Кошиц петь романсы Метнера, милая Ре постаралась не вспоминать^[233].

Но один заказ перебивается другим. В самом конце марта Рахманинов в гостях у Московского Художественного театра. Приехал и Александр Блок с художником Добужинским. Станиславский собрался ставить драму поэта «Роза и Крест». Хотел, чтобы музыку к спектаклю написал Рахманинов.

Весной композитор пытался осесть в Ивановке. Похозяйничать, настроиться для сочинительства. Но вместо отдыха — одни тревоги. В Москве жена свалилась с воспалением лёгких. Следом — пришли боли в

руке у него самого.

Андерсеновские сюжеты отступили. Теперь просьба к Ре простая: подобрать стихотворения для возможных романсов. Врачи посылают его в Ессентуки. Она тоже собирается побывать на Минеральных Водах, проездом...

Тот день Ре запомнился разрозненными штрихами: парк с сыроватыми пустынными улочками, толпы ревматиков и тех, кто страдал ожирением. Жилище Рахманинова: две роскошные комнаты (одна — с роялем), тишина в коридоре, услужливый лакей во фраке и белых перчатках. Хозяин санатория лез из кожи, дабы угодить знаменитости. Сам Сергей Васильевич встретил её в сером пиджачке. В лице — скорбь, глаза слезились. Ре уселась с ним на диванчик. В комнате с зашторенными окнами, в полной тишине — её не нарушало даже гудение мухи — она выслушала горестную исповедь. Да, он уже не способен к творчеству, уже и в Ивановке не может работать. А ведь молодым за день, почти походя, сочинял пьесу. Заговорил вдруг о своей отвратительной зависти к Метнеру, у того каждый день — творческий. «Он живёт, а я не живу, никогда не жил, — до сорока лет надеялся, а после сорока вспоминаю, вот в этом вся моя жизнь». Припомнил провал Первой симфонии. Ведь в ней уже было всё, что после, в других сочинениях, вызывало одобрение! Если молодой побег прищемить, то что за дерево из него вырастет?

Слова бросал мрачно, отрешённо. Лицо его посерело, в глазах не было жизни. Ре слушала этот горестный монолог с материнским участием. Увидев, что он выговорился, достала тетрадь со стихами: 15 произведений Лермонтова, 26 — новейших поэтов. Стали читать, разбирать. Ре остановилась на «Сне» Фёдора Сологуба — его стихи она высоко ценила:

В мире нет ничего
Вожделеннее сна, —
Чары есть у него,
У него тишина,
У него на устах
Ни печаль и ни смех,
И в бездонных очах
Много тайных утех.
У него широки,
Широки два крыла,
И легки, так легки,
Как полночная мгла.

Не понять, как несёт,
И куда, и на чём, —
Он крылом не взмахнёт
И не двинет плечом.

Ре заговорила. Чувство парения можно передать и в аккомпанементе, если раздвигать интервалы от секунды — до септимы или октавы. Увидела: лицо композитора чуть просветлело. Он словно очнулся, принялся угощать чаем. Потом проводил до гостиницы, где жила сестра жены Метнера...

Скоро его настигнет тяжкая весть.

16 июня в Ивановку приехал отдохнуть отец композитора. Там он скоропостижно скончался. Сравнивая начало лета, хмурое, сумрачное, и его середину — трудно отвязаться от мысли, что хандра Рахманинова была предчувствием этой тяжкой утраты.

Следом за Эссентуками — Кисловодск. Кудрявая зелень деревьев, узорчатые тени, пробитые солнечными лучами. Ясные и приветливые аллеи парка. И — Нина Павловна Кошиц.

Поначалу Рахманинова ещё одолевает угрюмость. Она взялась рассеять его печаль. Появился букет роз в номере, в нём — записка. Букет — чудный, в записке ещё и неожиданность: Нина Павловна просила адрес жены. Он ответил столь же короткой весточкой: «Милая Нина Павловна, адрес Наташи такой...»

О состоянии Сергея Васильевича Наталья Александровна узнала из письма певицы. В ответ — вежливость: «За доброе желание развлечь и посмешить Серёжу большое спасибо. Я знаю, что это дело нелёгкое, но Вам, кажется, это удаётся чаще других».

И Нина Павловна принялась и «развлекать», и «смешить». В конце июня Рахманинов напишет Станиславскому — тот обосновался в Эссентуках — извинительное письмо: «страшно виноват перед Вами», «меня утащили вчера», «долина очарований», «мы проплутались до поздней ночи». Композитор намеревался навестить давнего товарища по искусству через несколько дней. Вместо этого — снова письмо: «Дорогой Константин Сергеевич, если сегодня нам не удалось опять свидеться, не приедете ли Вы во вторник 5-го июля в Кисловодск ко мне, часам к 4 дня». Лицо, которое спутывало планы, тоже указано: «Н. П. Кошиц обещает Вам попеть мои романсы».

Самой артистке — черкнул записочку:

«Милая Нина Павловна, брал ванну и лежу теперь. Вчера вечером ко мне пришёл неожиданно Станиславский и просидел весь вечер. Я очень жалею, что не удалось прийти к Вам! Надеюсь увидеть Вас сегодня, но „шёл дождь, и перестал, и вновь пошёл“. Может, увидимся в 5½ часов в симпатичном (нашем) павильоне у источника № 3, у бювета № 4? Или, может быть, придёте сюда, ко мне в гости в 4½ часа? Или ужинать? Все планы хороши! Какой Вы предпочитаете?

До свиданья! Посылаю Вам для дождя и для отвода глаз Ваш зонтик.

Целую ручки.

С. Р.».

«Шёл дождь, и перестал, и вновь пошёл...» — из «Скупого рыцаря». Они гуляют, она поёт его романсы. Он много ей играет. Говорят о совместных концертах.

Встречи со Станиславским и Кошиц — два лейтмотива его пребывания в Минеральных Водах. С руководителями Художественного театра — Станиславским и Немировичем-Данченко — вёл беседы о постановке драмы Блока «Роза и Крест». Они пытались уговорить написать музыку. Ему их желание件нятно:

— Всё у вас хорошо, а когда дело доходит до музыки, то выходит очень гадко.

Растерянным преобразователям театра композитор настоятельно посоветовал обратиться к Николаю Метнеру. Кусевицкий, ещё один участник беседы, заметил, что Метнер будет писать так, как посчитает нужным и на уступки не пойдёт, подгонять сочинение под эстетические вкусы режиссёров не будет. Рахманинов присовокупил, что это и стоить будет дорого.

Сергею Васильевичу очень хотелось свести Николая Карловича с «художественниками». На следующий день в Ессентуках он встретился с Еленой Михайловной, свояченицей Метнера, рассказал всё и попросил написать композитору: «Пусть Николай Карлович на меня не сердится, я это сделал потому, что Николай Карлович к Блоку хорошо относится и никто, кроме Николая Карловича, этого не сделает хорошо».

С Кошиц композитор встречается постоянно, и когда настанет время Ивановки, ощутит творческий подъём.

За временем встреч приходит время переписки. В Ивановку Нина

Павловна шлёт письмецо Наталье Александровне, не забыв вложить и свою карточку. Ответ Натальи Александровны — тёплый и очень вежливый: «Видимо, Вы хорошо поправились и отдохнули на Кавказе, так как на этой открытке имеете такой хороший и счастливый вид. Я просила Серёжу рассказать мне про Вас все подробности. Узнала, что Вы часто пели его романсы, что он Вам аккомпанировал и что всем всегда очень нравилось Ваше исполнение. Меня это не удивляет и очень радует».

Ивановка тонула в дождях. Из дому без калош выйти было невозможно. К тому же пришли и холода. Но для дочек приезд отца — праздник. И теперь Сергей Васильевич ездит верхом вместе с ними.

1 сентября — уже в Москву — он пишет Нине Павловне о будущих концертах. До того — пара абзацев совсем в ином тоне:

«Многоуважаемая Нина Павловна, или милая Ниночка, или Нинушка, или коварная Наина!

Таким образом, Вы покинули Кавказ, и там наступил теперь мир и покой, не нарушаемый Вашим озорством и отчаянностью. Больные начнут поправляться! Рад за них! Да и Вам в Москве лучше. Тут, по крайней мере, присмотр. Не разойдёшься! Чем же это Вы больны? Почему Вы лежите шесть дней в постели? Наконец, вызывали ли Вы к себе Плетнёва? Имейте в виду — это опытный врач, и я рекомендую его Вашему вниманию. Никто как он Вас поставит на ноги».

Нина Кошиц, обаятельная и взбалмошная, на сцене неотразима. Такой желает быть и в жизни. Иной раз капризничает, хандрит. Но чаще — если сказать по-чеховски — «чёрт в юбке». О её шалостях Рахманинов вспоминает с улыбкой. И закончив деловую часть письма, приписывает: «До свиданья! Поправляйтесь! Будьте веселы, хулиганьте побольше. Целую ручки».

В письме упомянет о новых романсах — его последнему прикосновению к этому жанру.

*

Подбор авторов на этот раз был необычен: все шесть романсов писались на стихи современников. И первым номером поставлена

«Ивушка» («Ночью, в саду у меня...»). Часто об этом произведении говорили и говорят: «На стихи Блока». Но Рахманинов видел не автора перевода, но автора подлинника, Аветика Исаакяна.

Конечно, из современных поэтов ему был ближе всех «консервативный» Бунин. Здесь и ясность смыслов, и что-то родственное столь ценимому Чехову. В Блоке мог светиться и светозарный Тютчев, и духовидец Владимир Соловьёв, и сумрачно-экстатический Достоевский, и заунывно-русский Некрасов. Образ России у поэта способен соприкоснуться с музыкальными пространствами композитора:

Выхожу я в путь, открытый взорам,
Ветер гнёт упругие кусты,
Битый камень лёг по косогорам,
Жёлтой глины скудные пласты...

Но Рахманинов прошёл мимо лирики Блока, не заметил его присутствия и в переводе. Милой Ре написал: «Удивительно музыкальное чувство природы у этого армянского поэта. Если б все так писали в стихах о природе, как он, нам, музыкантам, оставалось бы лишь дотронуться до текста — и готова песня».

Ночью в саду у меня
Плачет плакучая ива,
И безутешна она,
Ивушка, грустная ива.

Раннее утро блеснёт —
Нежная девушка-зорька
Ивушке, плачущей горько,
Слёзы — кудрями отрёт.

Это действительно Аветик Исаакян. Но только чуткий Блок мог столь детски-незатейливо, с чистой душой перевести стихи армянского лирика. Никакого нажима, прозрачность и та простота, которая сродни народной поэзии. Свет ощутим и в музыке. Протяжный вокал — и «рывки» аккомпанемента, без которых не передать горький плач.

В романсе «К ней» на стихи Андрея Белого уже появляется

изысканность, хотя бы в самой ритмике. Партия фортепиано создаёт такое же «вращение», которое чувствуется и в стихотворении, с этим зазывным рефреном: «Милая, где ты, — милая?» Но от простой «Ивушка» стихи отличаются некоторым «культурологическим» нажимом, от которого Белый не смог удержаться:

Руки воздеты:
Жду тебя.
В струях Леты,
Омытую
Бледными Леты
Струями...

Милая, где ты, —
Милая?

Романс «Маргаритки» на стихи Игоря Северянина — из самых известных:

О, посмотри! как много маргариток —
И там, и тут...
Они цветут; их много; их избыток;
Они цветут...

Простота и ясность первых строк нарушается неточным словом «избыток». Далее, за летящим сравнением — «Их лепестки трёхгранные — как крылья», — резкая педаль:

Вы — лета мощь! Вы — радость изобилья!
Вы — светлый полк!

Рахманинов чутким музыкальным слухом уловил этот «избыток» восклицаний при смысловой смазанности («полк» маргариток) и сумел интонационно его приглушить. И в несколько жеманные последние фразы («О, девушки! о, звёзды маргариток! Я вас люблю...») композитор вложил тёплую хрустальную ясность. Была ли северянинская ремарка под этим

произведением в тексте, полученном от Re? При её виде могло вздрогнуть сердце: «Мыза Ивановка. 1909. Июль».

«Крысолов» писался на стихи Валерия Брюсова. Образ крысолова, который, согласно легенде, заморозил дудочкой крыс и увёл их из города, а потом, не получив обещанной награды, так же увёл детей, накладывается на сюжет пасторальный:

Я иду вдоль тихой речки,
Тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля,
Дремлют тихие овечки,
Кротко зыблются поля.

Аккомпанемент подчеркнул ритм наигрыша, который у Брюсова в этом «тра-ля-ля» звучит постоянно.

Ни один из поэтов, кроме Блока — Исаакяна, не избежал «поэтизмов». У Брюсова условный язык проступил в строчке: «Будет ждать в бреду истомном...» В сологубовском «Сне» подобные строчки тоже заметны: «Чары есть у него...», «Много тайных утех...» Но Рахманинов «утехи» положил на столь сонную музыку, что слова словно исчезают, растворяются в звуках.

Стихи для последнего романса «Ау» взяты у автора перевода «Колоколов» Эдгара По, Константина Бальмонта:

Твой нежный смех был сказкою изменчивою,
Он звал, как в сон зовёт свирельный звон.
И вот венком, стихом тебя увенчиваю.
Уйдём, бежим вдвоём на горный склон...

Всё те же поэтические клише («смех был сказкою», «стихом тебя увенчиваю»), редкая гипердактилическая рифма^[234] звучит чересчур «намеренной». Но встревоженная музыка преобразует текст, наполняет его живым трепетом. А строчка: «Лишь звон вершин позванивает...» — подтолкнула композитора к «колокольному» аккомпанементу.

Когда эти романсы услышит молодой Сергей Прокофьев, готовый почувствовать себя соперником Рахманинова на музыкальном Олимпе, он честно занесёт в дневник: «Последняя серия на стихи новых поэтов — прямо прелесть»^[235]. Анна Михайловна Метнер после концерта напишет

Мариэтте Шагинян и о том, что вечер «прошёл блестяще», и о самих романах с их «трогательной красотой». Композитору его «последние песни» тоже нравились. О них признаётся милой Ре: «Хотя „Крысолов“ и „Маргаритки“ считаю наиболее удавшимися мне, но легче всего я писал „Ивушку“».

Два романа он не включил в свой опус, оставил в рукописи. Возможно потому, что их тема была иной, сами романы — с тайным признанием. Стихи первого — «Молитва» — написал К. Р., великий князь Константин Романов, поэт известный, скромного дарования, но искренний:

Научи меня, Боже, любить
Всем умом Тебя, всем помышленьем.
Чтоб и душу Тебе посвятить,
И всю жизнь с каждым сердца биеньем.

Молитва начинается с тихой просьбы к Всевышнему, но заканчивается высокой патетикой и чуть ли не религиозной страстью, с просьбой наделить любовью к ближнему. В другом романе религиозное чувство претворено в ликование:

Всё хочет петь и славить Бога,
Заря, и ландыш, и ковыль,
И лес, и поле, и дорога,
И ветром зыблемая пыль.
Они зовут за словом слово,
И песню их из века в век
В иных созвучьях слышит снова
И повторяет человек.

Эти стихи написал Фёдор Сологуб. Но отказался здесь от привычных своих «волхований». И в этой обретенной простоте проглянуло подлинное чувство.

*

Новый цикл «Этюд-картин» рождался осенью. Часть из них

Рахманинов исполнил на концерте 29 ноября. Закончил ор. 39 — в феврале 1917-го. Композицию этой своеобразной сюиты он продумывал: писались «Этюды» не по порядку. Многие из них — как будто и не просто фортепианные пьесы, но маленькие симфонии «для рояля». Первой он поставил «Картину» до минор. Что было её прообразом? У биографа фон Риземана пояснение: это — «волны». И правда, легко представить их бурный накат, видеть, как они вспениваются, как на гребнях вскипают барашки с брызгами. В ритмике и звуковых взбегах есть что-то родственное бурной части Второй сонаты Скрябина — ещё недавно Рахманинов её исполнял в концертах. Консерваторский товарищ изображал в ней именно море. Но Рахманинов не любил раскрывать прообразов. И если представить не волны, а дождь — вся картина изменится: ливень, что идёт полосами, брызги во все стороны от водяных струй. Удары капель сливаются с колокольными звонами...

Что нарисовано звуками во втором «Этюде», ля минор, композитор приоткроет сам: «Море и чайки». Медленное колыхание волн, вскрики птиц. В средней части море вздувается, вопли чаек становятся тревожными. Но вот опять всё успокаивается, и снова — покачивание, белые клювастые птицы сидят на воде, как поплавки... И всё же картина не так проста. Сквозь тихое колыхание сквозит что-то мрачное. Угадывается мотив «Dies irae». Звуковая картина — с воспоминанием об «Острове мёртвых».

В «Этюде» фа-диез минор, третьем, — знакомое «расслоение» зрительного ряда. Не то набегающие волны, не то внезапный дождь. А то и буря с ливнем. И восторг, какой можно испытать, глядя на ливень или шторм, когда грозная стихия и ужасает, и восхищает. В звоне капель отзвук колоколов. И снова — капли россыпью бьют по воде... Ритмика в «Картине» подвижная, неустойчивая — как в ударах природных стихий.

Первые три этюда обнаруживают глубинное единство. Они как три части одного произведения: быстрая — медленная — быстрая. То, что в них много «моря» — в разных обличьях, — тоже сближает пьесы. Но если по каким-то проговоркам «картинность» одних как-то восстанавливается, другие звучат загадкой.

«Русское скерцо» — так называют иногда четвёртый «Этюд». Здесь слышали и «барабанную дробь», и «быстрый марш, отчасти танец», и «капризные скерцозно-фантастические образы». В некоторых эпизодах всё же различимо что-то родственное прелюдии 12 из ор. 32, этой тройке в бесконечных русских пространствах, этому позваниванию бубенцов, бегу рысцой, образу дороги.

Пятый этюд — ми-бемоль минор — увидеть «звуковой картиной» особенно трудно. Слишком близок он — в патетическом накале — революционному этюду Шопена и знаменитому этюду № 12 из ор. 8 Александра Скрябина. Можно видеть и грозу, и шквал, и любую грозную стихию. Несомненно, в нём есть что-то героическое и суровое. Он и был закончен позже других, 17 февраля 1917 года, в самом преддверии Февральской революции. И в порывистом произведении явно ощутимо дыхание тревожных, неотвратимых событий.

Этюд шестой, ля минор, был написан ещё в 1911-м. Тогда Рахманинов отложил его в сторону. Теперь — переработал. Прообраз композитор раскроет: Красная Шапочка и Серый Волк. Тогда, в 1911-м, он мог читать маленькой дочери эту сказку. В 1916-м на «детскость» наложилась напряжённость последних лет. И резкие рывки Волка, и беспокойное движение Красной Шапочки легко угадываются. В теме «Шапочки» слышатся русские интонации.

Прообраз седьмого этюда, до минор, — несколько наплывающих картин. Сергей Васильевич писал о них Отторино Респиги: «Начальная тема это марш. Вторая тема изображает пение хора. Начиная с движения шестнадцатыми, в до миноре, и чуть далее в ми-бемоль миноре, подразумевается мелкий дождь, непрерывный и безнадежный. Движение развёртывается, достигая кульминации в до миноре, означающей перезвон церковных колоколов. В заключение возвращается первая тема, марш»^[236].

Признание композитора бросает свет и на все «Этюды-картины», и даже — на всё творчество композитора. Первый толчок — не обязательно одно зримое ощущение. Картины не «застыли» перед мысленным взором композитора, они могут «перетекать» одна в другую, сливаться. Так было и раньше: в «Острове мёртвых» музыка лишь оттолкнулась от изображения.

Источник восьмого этюда, ре минор, назван Риземаном: картина Арнольда Бёклина «Утро». Правда, биограф Рахманинова упомянул тональность соль минор, тогда это «Этюд-картина» из ор. 33. Но утро увидеть можно и здесь. Музыковеды брались за более «наглядную» его прорисовку. «Пасмурность», «баркарольные фигурации», — то есть вода. В драматическом месте — «устрашающий шквал». И — снова затишье. Но ощутима в сочинении и та отрада, с какой иногда смотришь на дождик, чувствуя необыкновенную его красоту. И утро может быть не пасмурным, но дождливым. И «баркарольность» может быть водной поверхностью, потревоженной каплями. И — короткий ливень переходит иногда в тихий дождик.

Последняя картина, Ре мажор, тоже названа композитором — ярмарка.

Ещё более разгульная, нежели в № 4 из ор. 33. И звоны, и крики балаганных зазывал, и зрелища. Но в 1911-м ярмарка веселее, было живое балагурье. Теперь громче, шумнее, звонче и — надсаднее. Как ни странно, угадываются в этой музыке и некоторые звучания будущего Сергея Прокофьева.

Когда 5 декабря восемь из «Этюд-картин» прозвучат в Москве, чуткий Юлий Энгель откликнется сразу. Скажет и про изумительный пианизм, и про бурный успех. И — беглые характеристики пьес:

«Над всем opus'ом 39-м точно что-то нависло. Там — только лёгкие тени (№ 2, a-moll), там — взмываются бурные вихри (№ 6, a-moll), там сквозь тяжкие, сгустившиеся тучи виден даже просвет (№ 5, es-moll), но нигде не радостно, нигде не безмятежно-отрадно... Везде, однако, трепещет жизнь, везде есть нечто, что надо было сказать в звуках и что сказано прекрасно. Как чистая музыка (помимо картинности („tableau“), или особой гармонической или ритмической пикантности, на что можно указать повсюду) привлекательнее всего, пожалуй, № 4, h-moll. Это — великолепная пьеса, нечто вроде humoresque, с острым, несколько напоминающим прелюдию g-moll ритмом, в котором по-рахманиновски характерно сочетались капризность с настойчивостью».

При всей беглости характеристик той или иной пьесы общий характер — «точно что-то нависло» — угадан точно.

*

Рахманиновские романсы зазвучали на совместных концертах с Кошиц с конца октября. А далее — ноябрь, декабрь, январь... Москва — Петроград — Харьков — Киев...

Она волнуется. Он её успокаивает. Концерты действительно проходят с блеском. Большая часть публики внимает певице с воодушевлением. Кому-то кажется, что она «переигрывает», что эти жесты, эти интонации хороши в опере, но чрезмерны в камерном концерте. Не случайно в воспоминаниях Шагинян, — с долей ревности написанных, — прозвучат слова «цыганская театральность». Среди людей, связанных с музыкой, впечатления от певицы заметно разнятся. Для Анны Михайловны Метнер — мазание «всё время одной-единой кистью из малярной ведёрки с одной-единой краской», очень «густое»^[237]. Для дирижёра Хессина — «какие-то еле уловимые краски в голосе Кошиц, необходимые для передачи тончайших душевных переживаний, сливались с вдохновенным,

проникновенным аккомпанементом Сергея Васильевича».

Рахманинов восхищён своей исполнительницей. Подчёркнуто внимателен и к её искусству, и к самой певице. В этом чувстве — что-то явно блоковское. Даже во времени эти два «артистических романа» стоят рядом.

В конце 1913 года Блок увидел постановку оперы Бизе «Кармен». Главная героиня — её с заразительной «огненностью» исполняла Любовь Александровна Дельмас — его поразила. В нём вскипает какое-то юношеское чувство. Наконец, он решается написать: «Я смотрю на Вас в „Кармен“, третий раз, и волнение моё растёт с каждым разом. Прекрасно знаю, что я неизбежно влюбляюсь в Вас, едва Вы появитесь на сцене. Не влюбиться в Вас, смотря на Вашу голову, на Ваше лицо, на Ваш стан, — невозможно»^[238]. Потом будут знаменитые стихи из цикла «Кармен», поэма «Соловьиный сад», совершенная в звукописи, — невероятно музыкальной, — с редкой точностью образов:

По ограде высокой и длинной
Лишних роз к нам свисают цветы.
Не смолкает напев соловьиный,
Что-то шепчут ручьи и листы.

Роман поэта кончится усталостью. Хотя и «утомлённое» чувство принесёт один из шедевров русской лирики:

Превратила всё в шутку сначала,
Поняла — принялась укорять,
Головою красивой качала,
Стала слёзы платком вытирать.

Любовь-размолвка и одиночество со вздохом:

Что ж, пора приниматься за дело,
За старинное дело своё. —
Неужели и жизнь отшумела,
Отшумела, как платье твоё?

Рахманинов испытывает похожий «творческий восторг», хотя подлинные отношения композитора и певицы скрыты от взора посторонних завесой, а любые предположения остаются лишь предположениями. «Шесть стихотворений для голоса с фортепиано» не просто написаны на стихи о любви. Они словно и сами — воплощение любовной лирики в звуке. Важны не только слова. Потому «Маргаритки» сам автор превратит позже в фортепианную пьесу. Посвятить Нине Кошиц и «Этюды-картины» он не решился. Уже ходили слухи о глубоко личном характере этого творческого союза. Но и без этого многоустного шепотка за периодом восторга должна была наступить усталость, даже отталкивание. Воспоминания Шагинян о последнем их июльском — благотворительном — выступлении 1917 года в Кисловодске написаны человеком предвзятым. Слишком заметно, с какой неприязнью она косится в сторону певицы: «Рахманинов не был помечен в афишах как аккомпанирующий Кошиц. Сперва она вышла со своей аккомпаниаторшей, необыкновенно разряженная, едва ответила публике на аплодисменты, спела что-то без всякого выражения и, получив букет, безразлично положила его на рояль, а сама ушла со сцены и не появлялась несколько минут». В это мгновение недоброе чувство Мариэтты Сергеевны перекинулось и на композитора. И всё же «трудные» чувства композитора к певице эпизод обрисовал достаточно ярко: «Потом на эстраде в белой накидке на чёрном фраке (вечер был прохладен) появился раздражённый и злой Рахманинов. Он не хотел аккомпанировать Кошиц, а Кошиц капризничала и не хотела петь без него — и наконец он уступил».

Нина Павловна всегда жаждет успеха. Ради него способна использовать имя композитора даже вопреки его воле. Не потому ли он и «одёрнет» певицу жёстким письмом в 1921-м, уже в эмиграции, когда её импресарио попросит его помочь с гастролями в Америке? Спустя годы — в письме Метнеру — даст Нине Павловне не очень-то «тёплую» оценку: «Что касается Кошиц и концертов с ней, то мне трудно что-либо посоветовать. Вы должны решить это сами. Она довольно „грязная“ в смысле рекламы, вернее, саморекламы...» И всё же в отзыве о её пении Рахманинов предельно объективен: «...со всех сторон слышу, что поёт до сих пор хорошо». Жёсткие слова о той, которая могла вызвать в нём восхищение, написаны в те годы, когда он мог испытать только блоковское чувство: «Неужели и жизнь отшумела...»

В своих пристрастиях Нина Павловна была слишком непостоянной. Когда отношения с Рахманиновым стали натянутыми, на её горизонте появилось новое композиторское светило — Сергей Прокофьев. С ним

тоже прошли первые «спевки», она поёт его романсы. Их отношения уже похожи на дружбу. Он бывает у неё в Москве, ему приятно поваляться на мягком диване с кучей подушек, почитать любопытные книжки, поболтать с её мужем. Летом 1917-го они встретятся вновь в Минеральных Водах. Прокофьев свидетель сценических триумфов Кошиц с морем цветов, которыми певицу осыпает публика...

«На другой день я зашёл к Кошиц, чтобы ехать с нею верхом. Она говорила, что замечательно сидит на лошади. К моему удивлению, я застал Нину Павловну весьма относительно одетою. Она сидела между семью чемоданами и укладывала свои сорок платьев. Сегодня они изволили уезжать в Москву, что, неожиданно для самих себя, решили сегодня утром. Я искренне пожалел о такой скоропалительности и, пока она укладывалась, просидел на её балконе часа два, читая стихи разных авторов, которые она мне подсовывала для романсов. Кошиц прибежала, дарила свои фотографии, показывала шляпы, перебрасывалась десятками словами и снова ныряла в свои чемоданы.

Когда я отправился домой, обещая появиться на вокзале, Кошиц взяла меня под руку и пошла провожать. Ей хотелось сказать мне что-нибудь, что запало бы мне в сердце, и действительно, она мне сказала несколько ласковых вещей, просила не обращать внимания на то, что она такое „чёртово веретено“, а на прощание немного колебнулась и вдруг поцеловала.

Когда я пришёл на вокзал, где провожала куча народу, Кошиц шепнула мне, чтобы я был милым и проводил её до Минеральных вод. Это совпадало с моими желаниями и я уехал с нею в поезде так, что никто из провожающих даже не заметил, куда я делся. В Минеральных водах она воскликнула:

— Ах, Минеральные воды! Давно ли я здесь сама провожала! — и написала мне на своей фотографии: „Tout passe, tout casse, tout lasse“^[239].

Когда я заметил, что странно давать такие обещания на своём портрете, она ответила, что я не понял её, — месяц тому назад она провожала здесь Рахманинова, но... tout passe...»^[240]

Вечные метания, перемены настроений, взбалмошность — хотя всё не без своеобразной прелести. Желание дружить с теми талантами, которые могут способствовать её собственной популярности. И — необыкновенное дарование.

Пожалуй, лишь один критик сумел по-настоящему вслушаться в эту певицу — Борис Асафьев. Его отзыв напоминает целое исследование.

Русский романс создавался по преимуществу композиторами, писавшими оперы, — от Глинки до Рахманинова. В нём, в отличие от европейских песен, не пассивное повествование, но — «как бы краткий конспект большого драматического произведения или, наоборот, миниатюрная драма». Романс выходит за пределы чисто музыкального исполнительства, требует «некоторой инсценировки». Лучшим артистом является Шаляпин. Ещё раньше на этом поприще была заметна Оленина д'Альгейм, но, придавая особое значение слову, она «не в состоянии была сочетать его с музыкальной фразировкой». Современные камерные певцы больше заняты внешней отделкой, не вдумываясь в глубинную сущность русского романса. И только Нина Кошиц — «счастливое исключение». Игра лицевых мускулов, будто случайные движения рук, осанка — и всё «безукоризненно совпадает с характером исполняемого сочинения». Не за всеми романсами Рахманинова Асафьев готов признать безусловную ценность. Но то, как их исполнили композитор и певица, — «навсегда врезалось в память, как ряд живых, впечатляющих событий»^[241].

3. Горькое прощание

Конец 1916-го и начало 1917-го — концерты, концерты, концерты. Начинается год итогов и прощания. 7 января он дирижирует в Большом театре. На первые пожелания — не мог бы управлять оркестром в этот вечер? — ответил отказом. После настойчивых просьб заметил: сцена театра для концертов совсем непригодна. Нужна специальная платформа над помещением оркестра. Узнав, что окупить такую конструкцию можно, лишь истратив две тысячи, он согласился взять за выступление 500 рублей, отдав остальные деньги на сооружение^[242].

«Утёс», «Остров мёртвых», «Колокола». Последнее выступление Рахманинова-дирижёра в России. Следом пройдут клавирабенды в Москве, Киеве. Там же, в Киеве, последний вечер романсов с Кошиц. После — снова Москва, Второй концерт он исполняет с Кусевицким. Сергей Александрович продирижирует и «Утёсом», и Второй симфонией.

С конца января — бросок на юг, пять выступлений за шесть дней. Из Ростова в Нахичевань черкнул письмецо милой Ре. Ждал тихой, тёплой беседы.

Она придет. В музыкальном училище, на квартире консерваторского товарища Авьерино, он разыгрывался перед концертом, она — упрекала, что романсы, стихи для которых подбирала с таким старанием, он посвятил

Кошиц. Рахманинов отшучивался. В своё «тайное тайных» не желал пускать никого. Потом вместе поехали на концерт. И это тоже была их последняя беседа из тех, которые велись с глазу на глаз.

За Ростовом — Таганрог, Харьков, Киев. 5 и 6 февраля — снова Москва. Теперь он с Кусевицким исполняет Первый концерт Листа. Его встречают полные залы. Всякий раз — неизменный успех и толпы поклонников. Сам чувствует изнеможение. Смутные тревоги одолевают. В воздухе повисло что-то гнетущее. Когда Горький заикнётся о благотворительном концерте, он ответит отказом. Реплика Алексея Максимовича в одном из писем — моментальный «снимок» с души музыканта: «Как все хорошие люди, он очень устал, измучен, запутался в разных вопросах, и люди — „публичность“ — противны ему»^[243].

Отказ был связан не только с утомлённостью. Как и отвращение к «публичности». Он должен был — во что бы то ни стало — сосредоточиться. 17 февраля завершит, наконец, «Этюд-картину», ми-бемоль минор. Последний из написанных — бурный, «апассионатный». В музыке уже различимо дыхание революционного времени.

Впервые все девять новых этюдов исполнит через несколько дней в Питере, вместе с другими этюдами, прелюдиями и вариациями на тему Шопена. Просьба Горького не будет забыта: половину сбора — более тысячи рублей — он отдаст музыкальному фонду, тому самому, где Зилоти числился председателем, а Горький председателем почётным, — в помощь нуждающимся композиторам и их семьям.

*

Конец февраля — начало марта 1917-го... Как и многие артисты, художники, литераторы, он не мог не поддаться первому впечатлению: красные флаги, красные банты. Царь отрёкся от престола. Народ воспрянул. Казалось, свобода пришла и для России наступает новое время. Доносились известия о гибели городских или офицеров. Вооружённые люди всё чаще встречались в пьяном виде, иногда — врывались в дома, разыскивая людей, враждебных революции. Это пока ещё казалось случайностью.

Он думает об отечестве. Всё чаще принимает участие в благотворительных концертах. 13 марта в московском театре «Зон» прошёл первый экстренный симфонический концерт под управлением С. А. Кусевицкого. Исполнялся Чайковский. Первая часть симфонии «Манфред»,

Первый фортепианный концерт, Пятая симфония... Рахманинов солировал. Гонорар — в тысячу рублей — передал Союзу артистов-воинов, сопроводив вдохновенным письмом: «Свой гонорар от первого выступления в стране отныне свободной, на нужды армии свободной, при сём прилагает свободный художник С. Рахманинов».

19 и 20 марта в экстренных симфонических концертах С. А. Кусевицкого он исполнял концерты Чайковского, Листа и свой, Второй. Незадолго до концерта навестил Гольденвейзера. Сергей Васильевич был невероятно взволнован: ещё не привык играть чужие произведения. Советовался, что же представить на бис. Поразил собеседников не только неожиданным знанием самых разнообразных произведений, но и невероятным мастерством: под его пальцами каждая пьеса звучала так, словно он давно всё подготовил. Но выбрал «Хоровод гномов» Грига, который как раз не знал. И на сцене бисировал им вместе с Двенадцатой рапсодией Листа, и с редким совершенством.

Рахманинов воодушевлён. Хочет быть полезным. Обращается к комиссару Москвы с просьбой разрешить благотворительный концерт в Вербное воскресенье. Разрешение будет получено. Концерт под водительством Эмиля Купера всё-таки пройдёт днём раньше в здании Большого театра. Опять Лист, Чайковский, Рахманинов. Гонорар перечислил на нужды армии. Это было последнее выступление в Москве, о чём композитор вряд ли догадывался.

*

Восторженное отношение к событиям и «свободам» начнёт меняться в родной Ивановке. Его любимый — до трепета — писатель Антон Павлович Чехов давно схватил эту хмурую сторону русской жизни рубежа веков: «В первое время на нас смотрели, как на людей глупых и простоватых, которые купили себе имение только потому, что некуда девать денег. Над нами смеялись. В нашем лесу и даже в саду мужики пасли свой скот, угоняли к себе в деревню наших коров и лошадей и потом приходили требовать за потраву»^[244].

Он приехал без семьи. Знал, что зимой, в холода, мужики начали озоровать: то ночью дерево в парке спилят и уволкут, то хлеб из амбаров утащат, в овчарне и птичнике, что стояли поодаль дома, старались особенно. Яков, кучер, и повар Андриан пытались увещевать воришек. Но в ответ слышали только угрозы: «голову снесём», «красного петуха пустим».

Теперь сладу с крестьянами не было и «барам». Зерно, птицу, овец таскали ночью и сбывали в соседних деревнях. Деньги пропивали, ночью пьяные бегали по усадьбе с факелами, орали, матерились. Даже сторожа попрятались, до того страшен бывал иной раз ивановский мужик. Только Якова смутьяны побаивались: тот ходил с ружьём. И когда Рахманинов показывался на веранде, они чувствовали какую-то неловкость. Он молчал, укоризненно качал головой, снова уходил в дом.

Сердобольные крестьянские девчонки припомнят, как Сергей Васильевич вечерами ещё выходил на прогулку с Софьей Александровной. Но музыка в этот год не звучала. Кажется, для Рахманинова она уходила не только из Ивановки, но из самой русской жизни.

Ещё в апреле композитор взялся за длинное письмо Борису Асафьеву. Тот просил перечислить рахманиновские опусы. И вот на бумаге появлялись названия сочинений, их номера. Кое-где композитор давал небольшие пояснения. Вспомнил лето 1893-го, «Романс и Венгерский танец для скрипки и фортепиано», «Утёс», духовный концерт, который потом исполнил Синодальный хор. Пришёл из давних лет и тёплый эпизод: «Хорошо помню, как в октябре месяце того же года встретился в последний раз с П. И. Чайковским, которому показывал „Утёс“ и который со своей милой усмешкой сказал: „Чего только Серёжа не написал за это лето! И поэму, и концерт, и сюиту, и т. д.!.. Я же написал только одну симфонию!“ Симфония эта была шестой и последней».

О своей Первой, 13-м опусе, сказал больше всего. Сначала о её судьбе. Потом — о её будущем. Пережитая некогда боль всё ещё отзывалась: «Там есть кой-где недурная музыка, но есть и много слабого, детского, натянутого, выпрессованного... Симфония очень плохо инструментована и так же плохо исполнялась (дирижёр Глазунов). После этой Симфонии не сочинял ничего около трёх лет. Был подобен человеку, которого хватил удар и у которого на долгое время отнялись и голова и руки... Симфонию не покажу и в завещании наложу запрет на смотрины...»

Со своей музыкой Рахманинов словно простился в этом письме. Пора было прощаться и с Ивановкой. И всё же — заботился о посевной. Ради армии. В поле они выезжали втроём — с тестем и Соней^[245]. Но мужики сеять не хотели, надеясь зерно пропить. Когда Александр Александрович взялся было их журить, услышал ругань в ответ. Рахманинов побелел, взял тестя за руку и посадил в коляску. Сам увещевал почти как чеховский герой:

— Война идёт. Сеять надо, и поскорее. Солдатам хлеб нужен.

В ответ услышал:

— Тебе надо, ты и сей, а мне твой хлеб...

Он покачал головой, отошёл к коляске. Хотя и слышал, как прочие мужики накинулись на обидчика.

Ивановку оставлял с тяжёлыми чувствами. Уезжал после обеда. Соня и тесть вызвались проводить. Рядом стояло и несколько дворовых людей.

Шёл дождь, он ехал в крытой пролётке. Когда лошади тронулись, услышал:

— Хлеб-то, хлебушко на дорогу забыли.

Старенькая выбежала из кухни. Голосила, держа горячий каравай.

Лошадей придержали. Сергей Васильевич спрыгнул, взял хлеб, поклонился. Забрался в коляску и... тронулся.

Старенькая стояла, смотрела вслед, крестила...

Отъехав от Ивановки, он остановил пролётку, встал на дорогу, бросил на «родное пепелище» последний взгляд. Маленький деревенский мальчишка увидел его одинокую фигуру. И через многие десятилетия будет помнить, как Сергей Васильевич Рахманинов стоял и долго-долго смотрел в сторону усадьбы. Мальчишка лишь подумал: «Что-нибудь забыл...»

13 апреля из Москвы Рахманинов пишет в Питер Зилоти. Письмо горькое. Новое время увидено без иллюзий:

«Милый мой Саша, накануне твоего письма (с заказом на пару щенят для Глазунова) получил письмо от своего управляющего с известием, что моего любимого, великолепного пса убили граждане. Таким образом, приём заказов на щенят сам собой приостанавливается. Да здравствует свобода!!»^[246]

*

В конце мая Рахманинов уехал на лечение в Ессентуки. Оттуда к Зилоти полетело отчаянное письмо: чувствует себя скверно, почти всё, что заработал, истратил на Ивановку. Там сейчас 120 тысяч, но на них он ставит крест. Есть ещё около 30 тысяч, и если можно было бы ещё работать и зарабатывать, но... «всё окружающее на меня так действует, что я работать не могу и боюсь заикнуться совершенно. Все окружающие мне советуют временно из России уехать. Но куда и как? И можно ли?».

Через три недели, не получив ответа, написал ещё. Почти о том же. Но подробности бросают на его положение и состояние совсем неожиданную краску. Отъезд — не только «душевная прихоть». Он связан с Ивановкой:

«Прожив и промучившись там три недели, я решил более не

возвращаться. Ни спасти, ни поправить ничего нельзя. У меня остаётся на руках незначительная часть денег, минус долговые обязательства на Ивановку, т. е. если бы я просто подарил сейчас гражданам Ивановку, что мне приходило в голову, долги остались бы всё-таки на мне. Таким образом, мне надо работать. Я и не отказываюсь и не падаю духом. Но в теперешней нашей обстановке мне крайне тяжело и неудобно работать, почему и решаюсь лучше уехать на время».

«Не приведи Бог видеть русский бунт — бессмысленный и беспощадный!» — вырвалось когда-то у героя Пушкина. Эти слова начнут воплощаться позже, когда «бар» уже не будет. Но предчувствовать можно было многое. Ивановки, в сущности, у него больше нет. Но долги остались. Он ещё не знает, что по имению пойдёт грабёж, что самая оголтелая часть крестьянства унесёт или истопчет то, что было так дорого. Исчезнут — мебель, книги, рояль. Гражданская война прокатится по этим местам. Будут не только таскать всё, что попало под руку, но и убивать невинных.

Он измучен и своим положением, и всякими вопросами. Можно ли взять за границу те деньги, которые у него есть? Можно ли получить паспорт с семьёй на отъезд? 1 июня: «...Хотя бы в Норвегию, Данию, Швецию... Всё равно куда!» 22-го: «...я бы хотел выехать в июле. Чем скорей, тем лучше».

И отчаяние, и растерянность перед неожиданным поворотом судьбы, и беспокойство за семью. Но в этом: «всё равно куда!» — и боль за Россию.

Его концерт в Минеральных Водах в конце июня был неожиданностью и для него самого. Его милая Ре — спустя многие десятилетия — припомнит: «Вот вышел с речью о большевизме маленький чёрный Мережковский, шепелявя и вспыхивая глазами и вдруг поднимая голос до выкрика, он выводил большевизм из „антихристового начала“ Петра I. За ним — распорядитель с бантиком вывел под руку высокую пожилую Гиппиус, она читала по бумажке тихим, знакомым сиповатым голосом Ундины стихи, а потом потеряла на груди пенсне и, водя близорукими серыми глазами по эстраде, вдруг — заблудилась. Было мучительно видеть, как в течение минуты она беспомощно искала выход и чуть не свалилась вниз, не найдя ногой ступеньки». А далее — та самая история с Кошиц, когда она упросила Сергея Васильевича ей аккомпанировать. И его раздражение. И второе отделение, где Рахманинов дирижировал «Марсельезой».

А дальше — южный вечер, запах роз и духов, тополей и сигарного дыма. Мошки, мелькающие в свете фонарей. Он с Ре и её мужем на аллее, на одной из скамеек. «Рахманинов был удручён развитием

революции, боялся за своё имя, за судьбу детей, боялся „остаться нищим“. Он сказал, что переедет „в ожидании более спокойного времени“ за границу со всей семьёй. Я, как всегда, нападала на него, говорила, что уезжать сейчас из России — значит оторваться, потерять своё место в мире. Он слушал меня, как всегда, терпеливо и с добротой, но, я уже чувствовала, — далёкий от моих слов, чужой».

С Ниной Кошиц Мариэтта Сергеевна, конечно, кое-что преувеличила. По крайней мере, покинув юг, из Москвы Рахманинов написал Нине Павловне маленькое, но доброе и благодарное письмецо. Его раздражение диктовалось иным: он почему-то испытывал мучительную неприязнь к самим концертам. Угнетало и то, что творилось в России.

30 июня он выехал в Москву. Потом — со всей семьёй — в Новый Симеиз. Южный, цветущий Крым с его неповторимым сладковатым воздухом — последний кусочек ещё относительно спокойной жизни. Там Сергея Васильевича настигли новые вести из Ивановки: и как побили стёкла в Софьиной теплице, и как с трудом прошёл сбор урожая. В письме «Фофе» ещё пытался быть стойким: «Конечно, очень грустно, что дождь помешал молотье. Но ещё грустнее для меня, что молотья до твоего отъезда не кончится. Что там только будет?» И о своём будущем концерте в Ялте: «Взял себе этот концерт, чтобы что-нибудь заработать. Жизнь здесь ужасно дорога, и мы много истратили. Как ни противно сейчас выступать, всё-таки решился».

На выступление 5 сентября его провожали Боря и Федя, дети Шаляпина. Он играл концерт Листа, оркестром управлял Александр Орлов. Потом с шаляпинскими мальчишками он возвращался через городской сад. Кто-то из гулявших его узнал. Сергей Васильевич увидел, что ему готовят овацию, и припустил к воротам сада с такой лихостью, что два подростка еле-еле успели его нагнать.

Там закончился ялтинский концерт. Последнее выступление в России.

*

Осенью он живёт в Москве, на Страстном бульваре. Как и другие квартиранты, по ночам дежурит, охраняя дом. Участвует и в заседаниях новоявленного домового комитета. Время мартовских иллюзий прошло. Он не сомневается, что России не до искусства. И что в ближайшие годы для него в отечестве работы нет.

«Время итогов» подступало со всей неотвратимостью. Под звуки

выстрелов, — когда и в Москве власть переходила к большевикам, — он перерабатывал Первый концерт.

Его последние встречи — мимолётный разговор с Сувчинским, встреча с Неждановой. Успеет побывать и на свадьбе давнего товарища, весельчака Владимира Робертовича Вильшау. Позже Пётр Сувчинский передаст Прокофьеву слова Рахманинова: огромный талант, но часто пишет странные и непонятные вещи. Расскажет, как Сергей Васильевич, услышав, что молодой композитор, при всём своём «новаторстве», любит его музыку, просветлел лицом и просил передать привет ^[247]. Нежданова припомнит, как она говорила с композитором об исполнении его последних романсов, а он сидел рассеянный, задумчивый, печальный.

Из последних набросков — черновик «Восточного эскиза», который он исполнит в завершённом виде только в 1931 году, странным образом запечатлевший что-то «прокофьеобразное»; «Fragments» («Осколки»), в каком-то грустном мажоре; небольшая ре-минорная прелюдия, словно вся сотканная из колокольных созвучий. Слушая её, можно почувствовать тягостное состояние композитора: что-то неуютное, тревожное, и за всей её «тишиной», как и её звуковым напором, — скрытое отчаяние.

В Питер Рахманинов выехал в самом конце ноября, раньше семьи, с небольшим чемоданом в руках. Был вечер, слышались редкие выстрелы, моросил дождь. Человек, присланный фирмой А. Дидерихс, должен был помочь купить билет и посадить в вагон. Он и Соня проводили композитора на Николаевский вокзал. Софья Александровна всего лучше и сказала о его состоянии в эти минуты: «Было жутко и тоскливо».

Разрешение на выезд он получил без проблем. 15 декабря в газете «День» появится объявление: «С. В. Рахманинов на днях отправляется в концертное турне по Норвегии и Швеции. Турне продлится более двух месяцев».

Последние часы в Петрограде — самые мучительные. Сначала комнаты — уже брошенные. Мебель сдвинута, чемоданы лежат как попало. Суэта, торопливые попытки не забыть что-то важное. Дочки, одетые, совсем готовые к отъезду. Родственники с неизменным: «Пишите! Возвращайтесь скорее!»

Потом — небо, тяжёлое, серое. Финляндский вокзал. Стрелки на больших часах. Скачут неумолимо. На платформе — племянница, Зочка Прибыткова. В её памяти так и застынет на всю жизнь эта минута: «Два звонка... третий звонок... Прощаемся. Он целует меня и идёт в вагон. Поезд трогается. Он машет мне рукой так же, как много, много лет тому назад... Поезд скрылся...»

На душе было тягостно. Могла чуть улыбнуться душа, вспомнив о житейской «весточке» Шаляпина: прислал на дорогу икру и домашний белый хлеб. И с попутчиком ехать было всё же веселее. Давний товарищ Николай Густавович Струве — и неутомимый собеседник, и живой осколочек прежней жизни в России.

...На финской границе таможенник с любопытством потянулся к книгам, но, увидев лишь школьные учебники, пошёл дальше, пожелав хороших концертов. Что мог почувствовать композитор, когда поезд вновь застучал колёсами — уже по финской земле? Быть может, ёкнуло сердце: ещё вчера это была Россия.

ЧАСТЬ ЧЕТВЁРТАЯ

Глава первая ЧУЖБИНА

1. «...И понял, что я заблудился навеки...»

Зачем он мне снился, смятенный, нестройный,
Рождённый из глубин не наших времён,
Тот сон о Стокгольме, такой беспокойный,
Такой уж почти и нерадостный сон...

Как будто не о себе писал свой «Стокгольм» Николай Гумилёв в мае 1917-го — так похож его стихотворный сон на то, что мог ощутить Рахманинов в первые свои часы в чужой столице. Шведскую границу пересекли на розвальнях около полуночи. Поезда до Стокгольма ещё пришлось подождать. Надеялись хоть немного отдохнуть — и взяли билеты в спальный вагон. Но в шесть утра их разбудили, перевели в вагон обычный: спальных шведам не хватало. «...Такой уж почти и нерадостный сон»...

Но и без столь тревожной ночи город мог показаться сновидением: слишком ещё жизнь была привязана к России. «Нам и родина — чужбина»... — произнёс некогда Дмитрий Мережковский, запечатлев в одной строке свою странную, лунатическую душу. В 1917-м, когда родная страна уходила из-под ног, этот «лунатизм» могли ощутить многие. Но только ступив на перрон в Стокгольме, можно было сразу понять, насколько вдруг искривилась твоя жизнь. Здесь всё было не так: люди, язык, жесты...

Быть может, был праздник, не знаю наверно,
Но только всё колокол, колокол звал;
Как мощный орган, потрясённый безмерно,
Весь город молился, гудел, грохотал...

Да, было почти то же самое: шум и смех на улицах. Попадались и подвыпившие: Стокгольм готовился к Рождеству. И сердце сжималось от чувства неприютности, такого мучительного среди чужого веселья.

Сейчас композитора занимало одно: только бы как-то устроиться,

чтобы семья была в уюте и тепле. Ведь и время года было совсем иное, нежели в гумилёвском «Стокгольме». И всё-таки... Для судьбы Рахманинова многие строки стихотворения — почти пророчество:

...И понял, что я заблудился навеки
В слепых переходах пространств и времён,
А где-то струятся родимые реки,
К которым мне путь навсегда запрещён.

Сам Гумилёв, откомандированный в Европу, в эти лихие для России времена побывает в нескольких европейских столицах: Стокгольм, Лондон, Париж. В 1918-м он вернётся на родину. Строки из последней строфы «Стокгольма» позже отзовутся в знаменитом стихотворении «Заблудившийся трамвай»:

Мчался он бурей тёмной, крылатой,
Он заблудился в бездне времён...

Рахманинов, покидая Россию, думал не о себе. Он с трепетом в сердце смотрел на своих дочерей, своих гуленек. Уже в мае он «заблудился навеки», простившись с родной Ивановкой.

В пути от мрачных мыслей мог отвлечь попутчик. Николай Густавович был человек компанейский, весёлого нрава. Но вот Рахманиновы одни, в гостинице. За окном — шум предрождественского вечера. Сергей Васильевич сидит в номере. Хмурый, молчаливый.

*

Струве отправился в Данию, где жила его семья, звал их в Копенгаген. Поначалу Рахманиновы пытались ещё найти приют в Стокгольме, но вскоре последовали за Николаем Густавовичем. Начались поиски квартиры, сначала в Копенгагене, потом в его окрестностях. Хозяева боялись впускать пианиста: как бы звуки рояля не отпугнули других жильцов. В конце концов пристанище нашли за городом, на даче, сняв нижний этаж дома.

Холод стоял адский. Руки надо было беречь для концертов. Он всё же колот дрова и топил печь. Остальное Наталья Александровна взяла на себя.

Готовить не умела. Звонила Николаю Густавовичу. У него жила немка, воспитательница их сына и хорошая кулинарка, — советовалась... Первые опыты были не особенно утешительные, но потихоньку она втянулась. Сергей Васильевич даже уверял её, что столь вкусного куриного супа не ел никогда.

Забот было много. Ирина пошла в школу, Таня сидела дома. Наталье Александровне приходилось убирать комнаты, мыть пол, отлучаться в город за провизией. Одна поездка закончилась печально: она поскользнулась, упала, сломала руку.

Жизнь стала испытанием. Со сломанной рукой, пусть и левой, управляться было куда труднее. И холод поселился не только в комнатах. Он пронизывал всё вокруг.

Осколочком былого долетела новогодняя весточка от Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой: желала радости, их возвращения и чтобы в России всё устоялось. Другое послание, вполне деловое, придёт от бывшего консерватора Модеста Альтшулера. Он готов был устроить концерты Сергея Васильевича в Америке.

Свой сезон Рахманинов начнёт в Копенгагене, клавирабендом. Играл только своё — ранние пьесы, прелюдии, этюды-картины, Вторую сонату. В Стокгольме выступал с симфоническим оркестром, играл Первый концерт Чайковского и свой Второй. Потом, дав два клавирабенда, в Стокгольме и Мальмё, вернулся к семье. Но импресарио не отставали, уговаривали. В середине апреля Рахманинов — в Копенгагене и Осло, там он выступит с Концертом Чайковского и своим. 2 мая в Стокгольме его романсы исполнит певица Аделаида Андреева-Скалонц. Не принять участия в таком концерте он не мог.

Когда Рахманинов вернулся домой, он нашёл несколько приглашений на предстоящий сезон из Америки: пост дирижёра в Бостоне, такая же должность в Цинциннати или 25 фортепианных концертов, которые мог предложить Альтшулер. О дирижёрстве композитор думал с мукой. Бостонский симфонический оркестр давал 110 концертов за сезон, а он так уставал от капельмейстерства, что, приняв должность, мог не только проститься с композицией, но и просто истощить силы. Всего легче было бы солировать, выступать с оркестром. Но таких предложений пока не поступало.

Лето Рахманиновы решили провести вместе с семьёй Николая Густавовича, поселились в Шарлоттенлунде. Чтобы дать отдых жёнам, приискали и девушку-прислугу. Но первый же припадок эпилепсии у их служанки показал, что и здесь судьба словно посмеялась над ними. Бедной

Наталье Александровне пришлось возиться не только со своими детьми, но и с прислугой.

От всех предложений Рахманинов решил отказаться. Нужно было тщательно готовить репертуар. Это в России он мог играть только Рахманинова или, иногда, Чайковского и Скрябина. За границей ждали европейских авторов. За лето в репертуаре появились Бах, Скарлатти, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Лист, Шопен, Рубинштейн, Метнер... На всякий случай Сергей Васильевич подготовил даже вальсы Иоганна Штрауса в переложении Таузига.

Второе турне по городам Скандинавии стало первой пробой новой программы. С 18 сентября целый месяц Рахманинов выступал с клавирабендами, играя через день. После, 21 октября, в Стокгольме, исполнит свои концерты, Второй и Третий. Успех придавал уверенности, но Скандинавия всё же была тесновата для «странствующего музыканта».

В Европе ещё продолжалась война, и Сергей Васильевич решил попытаться счастья в Америке. Тем более что вести о блестящих его выступлениях уже перелетели через океан.

...Год в Скандинавии. Трудный год. Холодная зима, неустроенность, плотная работа за фортепиано. Въехал в Стокгольм известный русский композитор. Покидал Европу концертирующий пианист.

Перед отъездом в Америку он влез в долги. Боялся, что не удастся сразу найти ангажемент. Оказалось, что поторопился. Накануне отбытия почти незнакомый ему мистер Каменка предложил денег «на первое время». Перед самым отправлением на борту корабля появился уже ему знакомый по концертам господин Кёниг и выписал чек на пять тысяч долларов, чтобы Сергей Васильевич на чужой земле мог сразу чувствовать себя спокойно. Рахманинов был растроган.

Плыли из Христиании на небольшом пароходе «Бергенсфьорд». Путешествие было мучительным. Полторы недели на воде, в нестерпимой качке. Время тревожное, военное, опасались подводных лодок. Пароход плыл окружным северным путём. По пути «Бергенсфьорду» встретила английская эскадра. Внушителен был и вид этих кораблей, и само их количество.

10 ноября прибыли в Хобокен. Отсюда, из пригорода, добрались и до Нью-Йорка. Остановились на 5-й авеню, в отеле «Незерланд». Страшно устали. Только маленькая Таня смогла на минутку согреть своим детским словом: «Утешить нас можно тем, что мы все так любим друг друга». С этим они и легли спать пораньше.

2. Жизнь на колёсах

Их разбудили адский шум и грохот. Улица будто сошла с ума. Взрослые, дети — все смеялись, обнимались, танцевали, что-то кричали. Гудели машины, хлопали холостые выстрелы. Скоро Рахманиновы узнали: пришло известие о заключении мира. Война закончилась.

Скандинавия их встречала столь же шумно. Там среди всеобщего веселья ещё более почувствовалось одиночество. Жизнь в Америке пошла иначе.

Стали появляться визитёры: Фриц Крейслер, Иосиф Гофман, Игнацы Ян Падеревский, певица Джеральдина Феррар, скрипач Ефрем Цимбалист с букетом дивных цветов. Рахманинова давно ждали. Гофман ещё до его приезда успел связаться с организаторами концертов. Посыпались приветствия, советы. Многие предлагали и ссуду — на первое время.

От денег Рахманинов отказывался. Советы были нужны, хотя и здесь он более доверялся собственному чутью. Позже Гофман будет посмеиваться: Сергей Васильевич выслушал всех с благодарностью, однако поступил по-своему.

Приходили и люди совершенно ему неизвестные — импресарио или просто любители музыки. Господин Манделькерн, — он говорил по-русски, хотя и с акцентом, — убедил выехать из отеля: «Незерланд» стоял на месте бойком и шумном. Он же помог отыскать особняк с прислугой. Одна любительница музыки предложила русскому музыканту свою студию с роялем «Стейнвей», там Рахманинов мог заниматься целыми днями, не боясь, что будет мучить упражнениями своих соседей.

Из импресарио ему сразу приглянулся Чарлз Эллис из Бостона: подкупили в нём достоинство и отсутствие дешёвой рекламы — этого вокруг было так много! Из фортепианных фирм для выступлений выбрал «Стейнвей». Другие готовы были и приплатить, только бы Рахманинов играл на их инструментах, но музыкант предпочёл выгоде качество звука.

Появится и секретарь, Догмар Рибнер. Услышав о приезде русского музыканта, она прислала приветствие с предложением помощи. Отец её, Корнелиус Рибнер, был профессором музыки в Колумбийском университете. Музыкальный мир Нью-Йорка Догмар знала хорошо.

Утром Наталья Александровна связалась с Рибнер по телефону, и та поторопилась в «Незерланд», купив по дороге букет роз.

Дверь открыла жена композитора, пригласила войти. Сам Рахманинов явился не сразу. Догмар увидела, как дрогнула портьера у двери, что вела в

спальню. Сообразила: её изучают. Наконец, Сергей Васильевич вместе с Таней вошёл в комнату. И маленькая девочка, и высокий музыкант, — оба были смущены, чем изумили гостью. Он кивнул на фортепиано. Крышка была завалена письмами, записками, телеграммами:

— Не могу разобраться со всем этим...

Неожиданным соперником явится Сергей Прокофьев. Свои встречи с «Рахмашей» он запечатлеет в дневнике. Во время первого визита Сергей Васильевич показался молодому музыканту «ужасно славным, занятно ворчливым на американцев и дорогу»^[248]. Через день Сергей Сергеевич застанет композитора за «зубрёжкой»: тот разучивал новую редакцию собственного Первого концерта:

«Мы провели час в самом тёплом разговоре и, право же, „Рахмаша“ ужасно хорош. Только жалуется, что стар, что ему нездоровится, что потерял с большевиками все деньги. С концертами здесь торопиться не будет, хочет пожить спокойно. Всё время трещали к нему телефоны. Он говорил: „Ах, проклятые!“ и посылал меня разговаривать».

20 ноября Прокофьев дал концерт. Кроме своих сочинений сыграл несколько произведений Скрябина и три прелюдии Рахманинова. На следующий день они встретятся на завтраке у Стейнвея.

«Рахманинов с добродушной улыбкой сказал:

— Я хотел прийти на ваш концерт, но вы не прислали мне приглашения, поэтому я решил, что вы не хотите, чтобы я был.

— Сергей Васильевич, я так боялся играть при вас ваши прелюды, что очень рад, что вы не были. А мои собственные сочинения для вас, конечно, не интересны.

Рахманинов засмеялся и сказал хитро:

— Это смотря что, смотря что!»

На своём первом выступлении Сергей Васильевич видел себя в роли солиста, потому и разучивал свой Первый концерт. При недостатке рекламы так начать было бы вернее.

Очевидный успех Прокофьева-пианиста подтолкнул Рахманинова изменить планы. Он стал готовиться к клавирабенду. В этот момент и настигло его первое испытание.

Эпидемия гриппа, которая вспыхнула в Испании, прокатилась по всем континентам и уже уходила из Нью-Йорка, но успела-таки зацепить семью русского музыканта. Переболели дети, сам Сергей Васильевич. Устояла только Наталья Александровна. Едва композитор встал на ноги, его ждал рояль. Врач, лечивший от испанки, настоятельно советовал пока

воздержаться от концертов, но Рахманинов с редким упрямством принялся готовиться к выступлению.

Его первый клавирабенд состоится 8 декабря 1918 года в Провиденсе, столице штата Род-Айленд. Зал был забит до отказа, и Прокофьев сидел среди публики. В дневнике он не удержится от восклицания: «Нет, Рахманинов продал свою душу чёрту за американские доллары! Вальсы Шопена, рапсодии Листа, вариации Моцарта, собственная полька — ужас! Вместо того, чтобы играть, по крайней мере, три четверти из своих сочинений. Зато успех и много долларов».

И всё же Сергей Сергеевич понимает — всё не так просто: «Я рад успеху нашего любимца и рад, что разорённый большевиками Рахманинов отыграется на Америке, но мне жаль, что он разменивается на такую „публичную“ программу. Вероятно, в корне лежит не один практический расчёт, но и глубокое презрение к американцам. В России он не сделал бы этого. Играл он хорошо, но жёстко и по-рахманиновски, стиль, который я субъективно не люблю, но объективно оцениваю».

Когда выступление закончилось, Прокофьев, конечно, не мог не навестить знаменитого музыканта:

«После концерта я зашёл приветствовать его в артистическую, которая была набита, как церковь в пасхальную заутреню. Рахманинов, к удивлению, долго не отпускал меня от себя, с мягкой нежностью попрекал, что я его не навешаю, и сказал:

— А я вас ждал...

Я ответил с шутливым удивлением:

— Неужели ждали?!

Он сказал утвердительно:

— Ждал.

Меня очень порадовало его внимание».

Прокофьев и Рахманинов. Молодой, бесстрашный, рискованный, полный сил — и человек зрелого возраста, многое переживший, многому знавший цену. И Сергей Васильевич был когда-то столь же дерзновенным и самонадеянным. Теперь, наученный горьким опытом, он берёт силы. Да и понимание того, что же действительно важно и в жизни, и в музыке, было у него совсем другим. Больше всего боялся за дочерей. Он видел: Америка стягивает музыкантов со всего мира. Здесь идёт борьба на выживание. И потому — не стоит навязывать своих вкусов публике. Тем более что душой он не кривил: выбрал музыку «для всех», но только ту, где трепетало главное — *музыкальность*.

Бах, Бетховен, Моцарт, Лист, Шуман, Григ, Гуно, Паганини, Вебер,

Дебюсси, Мендельсон. Много Шопена. Важная часть программы — русская музыка: Чайковский, Рубинштейн, Скрябин, Метнер, Рахманинов, Мусоргский. Репертуар будет расширяться. Войдут в него и сочинения тех композиторов, кто исполнялся сравнительно редко: Алькан, Дакен, Шлёцер.

После первого выступления у Сергея Васильевича была неделя, чтобы прийти в себя. Потом пошли декабрьские концерты. Один за другим: 15-е, 16-е, 17-е — Бостон, Нью-Хейвен, Вустер. 21-го — Нью-Йорк. Прокофьев, который приехал покорять Америку, скоро подведёт в дневнике хоть и предварительный, но для себя довольно неожиданный итог:

«Любопытно, что бешеный успех вместо меня сделал Рахманинов, так мрачно и равнодушно приехавший из своего Копенгагена. Но его два популярных прелюда за восемь лет, протекших с его первого приезда, до того выгались в уши любой девицы, берущей уроки музыки, что, неожиданно для себя, Рахманинов нашёл здесь такую популярность, какая ему не снилась. И теперь битком набитые концерты и десятки тысяч долларов. Я радуюсь за него и за русскую музыку и даже добродушно воспринимаю то, что он, как будто и относясь ко мне премило, всё же протестовал перед Альтшулером, когда последний захотел поставить „Скифскую сюиту“ в тот концерт, где будет играть Рахманинов. О, старое поколение! Неинтересны тебе мысли молодых, но мы вникаем в это чувство — и не виним. И лишь в отместочку припомним, что был случай, когда „Скифская сюита“ помрачила его успех!»^[249]

*

Первый год в Америке наметил канву почти всей дальнейшей жизни. Атланта, Бостон, Бриджпорт, Бруклин, Буффало, Вашингтон, Вустер, Денвер, Детройт, Индианаполис, Канзас-Сити, Кливленд, Лоренс, Луисвилл, Милуоки, Миннеаполис, Монреаль, Норфолк, Нью-Йорк, Нью-Хейвен, Олбани, Питсбург, Провиденс, Сент-Луис, Спрингфилд, Торонто, Уотербери, Филадельфия, Цинциннати, Чикаго, Анн-Арбор, Дулут, Хатчинсон... Концерты, концерты, концерты... В Нью-Йорке играл особенно много. В Филадельфии и Чикаго выступал тоже довольно часто.

Особо важными для Рахманинова стали два «русских» концерта в феврале. Ради них он списался с канадским пианистом Альфредом Лалиберте, другом Скрябина, одолжив у того на время ноты Второй сонаты Александра Николаевича. Играл и другие сочинения консерваторского

товарища, исполнял Николая Метнера, свои «Вариации на тему Шопена» и шесть «Этюдов-картин».

Появлялись новые знакомства. Возобновлялись старые.

13 февраля в Метрополитен-опере шёл «Борис Годунов». Иосиф Гофман пригласил на оперу Рахманинова с Натальей Александровной, где представил им свою супругу. В марте Сергей Васильевич навестил другого знакомого — Евгения Сомова. Евгений Иванович ещё только-только приходил в себя после болезни. Елена Константиновна, его супруга, увидела знаменитого музыканта впервые. Поначалу сдержанный, он быстро привыкал к её присутствию, в разговоре понемножку оттаивал. Потом начал смеяться и совсем по-детски принялся описывать — с широкой, добродушной улыбкой — только что обретенный «кадиллак»:

— Я, знаете, совсем буржуем стал. Такая чудесная, нарядная машина! Вот поправитесь — так и быть, покатаю.

Популярность русского музыканта быстро росла. В апреле он уже мог давать благотворительные концерты. Начал записываться на студиях.

27 апреля его ждало особое испытание. «Займ победы» был заключён правительством США во время недавней войны, для покрытия бюджетного дефицита. О благотворительном концерте в пользу «Займа» много шумели газеты. Места в зале Метрополитен-оперы расписали задолго до мероприятия, хотя билеты были весьма дорогие.

Рахманинов сыграл собственную аранжировку американского гимна, Вторую рапсодию Листа со своей каденцией. Выступал в концерте и скрипач Яша Хейфец. Софья Александровна Сатина рассказывала обо всём со слов самого композитора:

«Когда Хейфец сыграл свои три номера, его просили сыграть на бис (кажется, „Ave Maria“). Исполнение это было продано с аукциона, устроенного тут же на эстраде, и представители различных фирм и организаций один за другим набавляли цену».

Рахманинов должен был сыграть свою знаменитую прелюдию. Услышав сумму, заплаченную за номер Хейфеца неизвестной ему организацией, — несколько сотен тысяч долларов, — пришёл в ужас. Менеджер Сергея Васильевича посмеивался, успокаивал. До-диез-минорная прелюдия «заработала» миллион. Исполнение купила «Amrico», фирма механических фортепиано. С ней композитор недавно подписал контракт, по которому должен был исполнить несколько своих сочинений. Рахманинов, конечно, ещё не знал, что, жертвуя такой суммой, фирма сделала отличный бизнес на рекламе своего артиста.

Газеты шумели и о концерте, и об аукционе. И когда композитор понял

подоплёку своего успеха, чувство гордости сменилось разочарованием.

Летом, после довольно нервного графика выступлений, удалось немножко отдохнуть в Менло-парке, недалеко от Сан-Франциско. Начало концертной деятельности было настолько успешным, что Рахманинова готовы были встретить в любом американском городе. С октября и начнётся эта концертная гонка. Шумная, крикливая Америка уже не удивляла его. Жизнь в непрерывных гастролях становилась привычной.

*

В 1920 году русский музыкант уже уверенно колесил по Америке: 3 января — Филадельфия, 4-го — Лоренс, 5-го — Бруклин, 8-го — Цинциннати, 11, 12, 13, 15, 16-го — Индианаполис, Луисвилл, Сент-Луис, Сент-Поль, Миннеаполис... Концерты через два дня, через день, каждый день... Он выступал, жена оставалась с детьми.

США, Канада, потом прибавится и Куба. В 1922-м Рахманинов попробует вырваться в Европу, даст два концерта в Лондоне. Английский критик напишет о нём с изумлением: «Медленно и понуро он вышел на эстраду; печальным взором окинул переполненный зал; поклонился со сдержанным достоинством; повернулся к роялю с видом осуждённого на пытку; сел, и... полилась такая музыка, что по сравнению с ней все остальные пианисты показались второстепенными. Ни теперь, ни прежде никто никогда не играл так прекрасно...»^[250]

Ему приходилось выступать и выступать. Чтобы можно было дать дочерям хорошее образование. Чтобы обрести подобие дома — особняк в Нью-Йорке на берегу Гудзона — Риверсайд Драйв. 33 (с ним он расстанется через несколько лет). Чтобы купить машину и — быстрой ездой — снять концертное напряжение. И — чтобы помочь другим.

Как часто он давал эти благотворительные концерты! Как часто давал деньги! На нужды эмигрантов, в комитет Университета Вирджинии для поддержки русских музыкантов, в пользу русских студентов. Сколько посылок отправил он русским за границей, сколько — на родину, многочисленным знакомым, а то и совсем незнакомым людям. Сколько тёплых писем получил в ответ!..

Хлопотать за других стало непрерывной его заботой. Когда Сергей Васильевич познакомится с талантливым химиком Иваном Остромысленским — начнёт переговоры с его начальством, и годовой доход учёного вскоре увеличится чуть ли не вдвое. В 1922-м Рахманинов

беспокоится о Николае Метнере, чтобы организовать его гастроль в США. И пусть не в этом, пусть только в 1924-м, но добьётся этой помощи музыканту и доброму товарищу.

Многим музыкантам-эмигрантам Америка представлялась новым эльдорадо. И ещё 1 ноября 1920-го Сергей Васильевич писал консерваторскому другу Авьерино:

«Милый друг Николай Константинович!

Получил твоё письмо. Посылаю тебе сегодня 1500 драхм. Прости меня, что мало! Больше не могу.

Ты пишешь и спрашиваешь про Америку?! Боже тебя сохрани сюда тянуться. Здесь на каждое музыкальное место по десяти претендентов. Да ты и визу не получишь по новым правилам, появившимся несколько недель назад, всё ввиду того же наплыва небывалого иностранцев. Уезжай в Париж, Лондон, куда хочешь в Европу, но забудь о „Принцессе Долларов“».

К концу 1920-го Сергей Васильевич уже хорошо знал, что такое Соединённые Штаты. Страна наживы, где в нужный момент может не оказаться места для репетиции, поскольку зал давно «продан» на этот день. Страна, где делают дела, где думают только о деле, где власть доллара диктует свою волю всем: и грешникам, и праведникам.

В сезон 1919/20 года он даст 69 концертов, все в США. В 1920/21-м — 54. В 1921/22-м — 66, из них два в Англии. В 1922/23-м — 71, снова все в США. На следующий год позволит себе передышку: даст только 35 концертов. Но ещё спустя год — 69 концертов, и восемь из них — в Европе.

Постоянные разъезды. Стук вагонных колёс. Гостиница, эстрада, публика, вагон, гостиница, эстрада, публика, вагон... Непрерывное вращение. А если сбавишь темп — пропустишь сезон, — то и предложений будет меньше. Америка не терпела «пустот».

В начале 1920-х у него появился свой вагон. Здесь стояло пианино фирмы «Стейнвей» — он мог заниматься в дороге. Здесь была спальня. Были свой повар и свой служащий. Но чувство комфорта скоро сменилось отвращением: вагонная жизнь оказалась угнетающе однообразной. Тогда снова замелькали гостиницы. И снова добавилось хлопот.

Но Рахманинов любил играть, эстрада — вдохновляла. Не мог и без публики, овации словно вливали в него новые силы. К тому же сцена —

лечила.

Ещё в России пришла к нему эта изматывающая боль. Ныл висок, вздувалась жила на лбу. Чаще — когда он склонялся над нотной бумагой. За границей в первые годы было не до сочинительства, но боль всё равно не отпускала. Иной раз была просто нестерпима. И только эстрада — рояль, зал со слушателями — успокаивала. Пока он играл, был совершенно здоров. Концерт, пусть ненадолго, давал возможность забыть о мучениях.

...Осень, зима, весна — концерты, концерты, концерты. Ещё — граммофонные записи. Но с окончанием сезона наступал отдых.

В 1920-м это было в Гошене, в деревне, такой тихой после нью-йоркского столпотворения. Здесь он отдыхал за рулём, на дорогах. В 1921-м — это Локуст-Пойнт в Нью-Джерси, «Мыс саранчи» на берегу залива. Рядом с семьёй Рахманинова поселился его друг, Евгений Сомов, с женой и матерью.

Здесь было и жарко, и сыро. Воздух дрожал от комаров. Земля вдоль берега в иных местах раскисла, как тесто. В низинах почва превратилась в болото. Но песчаный пляж тоже был. Приливы оставляли на берегу водоросли. Они сохли под солнцем, их запах доносило даже малое колебание воздуха. Чем это место так приглянулось композитору и его другу, если через год они снова вернулись сюда? Для поездок на автомобиле или на моторной лодке, для купания в заливе или океане можно было бы найти и другое. Но близко от них был русский пансион, там жили русские люди, слышалась русская речь...

Старых друзей он начал терять в 1920-м. Николай Густавович Струве погиб 3 ноября в Париже, при аварии лифта. Рахманинов был потрясён. Сыну покойного написал: «Это был мой верный и к тому же единственный друг». Он горюет вместе со всей большой семьёй. Пытается внушить мужество, стойкость в беде. Просит обращаться за помощью: «...Сделать вам что-нибудь будет моей величайшей отрадой».

Его всё более тянет к тем, кто прибыл из России. Скоро у него появится русская прислуга. И секретарём после Догмар Рибнер станет Евгений Сомов. И лечиться он предпочитал у русских врачей.

То, что Рахманинов избегает банкетов и чествований, — к этому американцы вскоре привыкнут. Из иностранцев друзьями станут немногие: мистер Фредерик Стейнвей с супругой, в доме которого он всегда оказывался среди музыкантов, сопровождавший его в концертах Чарлз Фолей или затем сменивший его Чарлз Сполдинг. Окружение росло из своих: Иван Иванович Остромысленский, авиаконструктор Игорь Иванович Сикорский, англичанин из России Альфред Сван, музыковед и композитор,

и его русская супруга, Екатерина Владимировна...

Сатиных Рахманинов отыскал ещё в конце 1920-го, прислал денег. Весной 1921 года они перебрались в Дрезден, и летом 1922-го Рахманиновы окажутся там же, в Германии. Сергей Васильевич приехал туда из Лондона, его семья из Америки. Дачу сняли недалеко от города, на Эмзер-аллее. Дом был вместительный, места хватило и молодёжи — знакомым его дочерей. Вечерами, после занятий и отдыха, он отвозил своих к Сатиным либо встречал Сатиных у себя.

В начале 1923-го в США с гастрольями приедет Художественный театр — К. С. Станиславский, О. Л. Книппер-Чехова, И. М. Москвин, В. И. Качалов, Н. Н. Литовцева, В. В. Лужский, историк литературы и театра С. Л. Бертенсон, художник-декоратор И. Я. Гремиславский... В феврале объявится Шаляпин. 24-го числа в Чикаго, за день до выступления, Рахманинов получил письмецо:

«Милый Серёжа!

Конечно, я буду на твоём концерте и увижусь с тобой за кулисами. Но после концерта, — если ты останешься ещё час — другой — третий в гор. Чикаго — непременно настаиваю иметь ввиду вкусный „домашний“ обед у меня. Если с тобой будут друзья или близкие — они тоже мои гости.

Целую тебя Фёдор Шаляпин».

Эти встречи с давними друзьями — словно осколки прежней московской жизни. Нью-йоркские спектакли МХАТа проходили на сцене Театра Джолсон. Поблизости жил Александр Зилоти, с радостью принимавший и московских артистов, и Рахманинова. Расписание концертов у Сергея Васильевича было довольно жёстким, но и его дом на Риверсайд Драйв увидят дорогие гости.

«Какие это были незабываемые вечера! — вспоминал Бертенсон. — Чудесные рассказы, воспоминания, обмен впечатлениями, — оживали яркие, неповторимые образы. Особенно восхищал нас Москвин своим тонким юмором, красочной, сочной, чисто московской речью, припоминавший разные смешные и занятные случаи и эпизоды из закулисной, товарищеской жизни дружной семьи артистов Художественного театра».

Мемуарист запомнил Сергея Васильевича, который жадно слушает рассказы Москвина или внимает голосу Качалова — тот читал стихи

Пушкина, Тютчева, Бальмонта и Волошина. Запомнил и сосредоточенное общение композитора со Станиславским. У Натальи Александровны в памяти запечатлелся другой день:

«Раз, во время пребывания Художественного театра в Нью-Йорке, г-жа Стейнвей пригласила нас всех на обед. В числе приглашённых были Станиславский, Москвин, Книппер, скрипач Ауэр с женой и др. Была очень тёплая и уютная компания. После великолепного обеда с шампанским все пришли в весёлое настроение, г-жа Ауэр села за рояль и стала играть. Кто-то потребовал „русскую“, и моя дочь Ирина и Москвин начали плясать. Было очень забавно наблюдать за Москвиным, который плясал ухарски, изображая какого-то подмастерья. Все так разошлись, было так весело, что было жалко уезжать, когда нам объявили, что пора ехать на другой вечер, в другой дом. А там, когда жена Стейнвея рассказала про „русскую“ и успех Москвина и Ирины, все гости начали упрашивать Москвина повторить танец. Москвин почему-то отказывался, отнекивался и так и не согласился, несмотря на убедительные просьбы гостей. Мы узнали потом причину его отказа. При всём желании он не мог исполнить просьбы американцев, так как у него лопнул шов по всей важной части его туалета».

Но самый незабываемый вечер выдался летом, на «Мысе саранчи», в Локуст-Пойнт, когда его навестили Шаляпин с актёрами МХАТа.

Гостиная Рахманиновых превратилась в «партер» и «сцену». Первый ряд зрителей сидел прямо на полу. Сергей Васильевич аккомпанировал, много времени провёл за роялем. Занятыми историями в тот день сыпали все. Но Феденька был особенно хорош. Его «чудачества» отразились в разных воспоминаниях. Но и собранные вместе они дают не общую картину, а только лишь узор в калейдоскопе из осколочков-эпизодов.

«Пошатываясь, он изображал, как-то чудесно выпуская и засасывая воздух одними углами рта, при зажатых губах, как пьянчужка мастеровой нажаривает на гармошке, — получался действительно характерный для гармошки звук, — и как этот пьянчужка объясняется с постовым городовым недалеко от фатально неизбежного участка», — вспоминает Остромысленский.

«...Изображал захлёбывающуюся гармонику и пьяного

гармониста, которого вели в участок, даму, надевающую перед зеркалом вуалетку, старушку, молящуюся в церкви, и прочий смешной вздор», — дополняет Софья Сатина. А Остромысленский продолжает:

«Затем он рассказал, что как-то в Лондоне, ещё в дни войны, толпы народа, ожидавшие высочайшего выезда, приняли его за короля. По какому-то недосмотру полиции он вместе со своим менеджером проезжал в это время по главной улице. Раздалось: „Гип! Гип! Урра!“ Артист не растерялся. Недаром же ему приходилось петь и Бориса Годунова, и Ивана Грозного.

— Что же, думаю себе, вот мой народ. — И округлым неподражаемым жестом руки Шаляпин показывал нам, как он снял свой цилиндр и как королевски раскланялся с толпой и с правой и с левой стороны. — Мой народ! — и поклон направо: — Мой народ! — и поклон налево».

Тот вечер у Рахманиновых, в сущности, — Феденькин вечер. Было душновато. Но этого как-то не замечали. Фёдор Иванович не просто лицедействовал. Он — «волховал». Остальные — то смеялись, то сидели зачарованные, как Ольга Книппер-Чехова, по-детски изумлённо открыв рот.

И, конечно, Шаляпин пел, а Рахманинов аккомпанировал. Слушали все затаив дыхание, даже их маленький, лохматый Пуф, с глазами, как чёрные пуговики. Когда Шаляпин взял высокую ноту, пёсик просто лишился чувств, и его потом торжественно вынесли из комнаты на подушечке.

То, как Фёдор Иванович спел «Очи чёрные», запомнилось особенно. Как прожгло душу, когда он — необыкновенно — вздохнул-вскричал: «Вы сгубили меня...» Сергей Васильевич часто будет вспоминать именно этот эпизод:

— Ведь как он вздохнул, подлец, как он всхлипнул! «Вы сгубили меня...» Вот, думаю, одарил тебя Господь через меру...

Позже, когда Шаляпин запишет «Очи» на пластинку, Сергей Васильевич будет частенько ставить её, опять и опять, ждать эту фразу — и заново переживать, покачивая головой.

Неповторимый 1923-й... Рахманинова запомнят оживлённым, рядом с Шаляпиным, — слушает нескончаемые истории и, охватив руками голову, хохочет, не может остановиться. Запомнят Сергея Васильевича и утомлённым, с землистым лицом и тёмными кругами под глазами. Запомнят и растерянным, на пристани, когда пароход с артистами МХАТа отбывал на родину. Он стоял молча, сутулый, подняв руку. На глаза

навернулись слёзы.

*

Есть ностальгия, способная нахлынуть и отпустить. И есть та, что съедает душу. Рахманинов ощутил её и в 1920-м, когда ещё не знакомый с ним Альфред Сван прислал русскую песню и попросил гармонизовать её для сборника народных песен. И позже, с приездом в Америку скульптора Конёнкова, с появлением живописцев — Игоря Грабаря, Сергея Виноградова и Константина Сомова.

В начале 1924-го в Соединённых Штатах открывалась — с большим размахом — выставка русского искусства. Всех художников Рахманинов готов был приветить у себя. Но и недолгие эти встречи не спасали от печали.

Его ценили в Америке. Трижды, в 1924-м, 1925-м и 1927-м, приглашали играть в Белом доме у президента. Но музыкант не открывался навстречу новому миру, напротив, он всё больше замыкался в себе.

С какой отрадой он увидел летом 1924-го, когда они опять жили близ Дрездена, их Марину, а вернее — Марию Александровну Шаталину!.. Сколько раз Рахманиновы писали ей, чтобы не берегла вещи, чтобы в трудные годы меняла их на продукты. Она же, беззаветная душа, хранила всё. Приехала из Москвы в Дрезден на несколько недель. Увидев семейство Рахманиновых, смеялась и плакала. А на следующий, 1925-й, — умерла от рака.

Жизнь как цепь расставаний. Где встречи коротки, а прощание иной раз — навсегда.

В конце 1924 года дочь Ирина выйдет замуж за художника, князя Петра Григорьевича Волконского. 12 августа 1925-го Пётр Григорьевич скоропостижно скончается. Об этой странной смерти останутся лишь глухие упоминания. Николай Метнер в сентябре напишет Александру Гольденвейзеру: «Молодой Волконский, правда, человек нервный, но в общем казавшийся вполне здоровым, был, как мне говорил С. В., болен мыслью о том, что погибает религия, вследствие чего доктора сочли нужным лечить его как религиозного маниака»^[251]. Сам Рахманинов будет упоминать о своём «Петрике» в письмах, вздыхать, что любил его как родного.

2 сентября, уже после смерти своего отца, на свет появится внучка Софинька. Восторги и Сергея Васильевича, и Натальи Александровны

похожи на обычные радости бабушек и дедушек. Но в письме Рахманинова Софье Александровне, «другу Сонечке», написанном накануне рождения внучки, — затаённая тревога:

«Если всё пойдёт благополучно, то младенец может родиться к вечеру сегодня. По этому поводу приходит в голову странное совпадение дней: сегодня среда... В среду же Петрик делал предложение Ирине; в среду состоялся их гражданский брак в Германии, церковный брак пришёлся также на среду и, наконец, Петрик скончался в среду. Из этого я ровно ничего не заключаю, но не удивлюсь, если Ириночка будет придавать этому дню какое-нибудь особенное значение. Бедная моя Ириночка!»

В том памятном 1925 году, в декабре, состоится встреча с музыкальной студией МХАТа. Скульптор Конёнков увидел Рахманинова на приёме, который устроил для артистов Шаляпин. Сергей Васильевич стоял у колонны словно бы отдельно от других. С любовью и восторгом он смотрел на своего шумного друга. И когда Конёнков бросил пару слов о шаляпинском обаянии, Сергей Васильевич по-доброму улыбнулся:

— Да, Федя умеет быть обворожительным. Здесь у него соперников нет.

Сергей Тимофеевич пожаловался: лепить Шаляпина трудновато. Плохо позирует, непоседлив. Всё время отрывают телефонные звонки. Уезжает до конца сеанса.

Намекнул Конёнков и на своё желание поработать над бюстом композитора. Рахманинов дал согласие.

И вот — сеансы. Сергей Васильевич задумчивый, усталый. Конёнков вглядывается, лепит.

«Лицо Рахманинова было „находкой“ для скульптора. В нём всё было просто, но вместе с тем глубоко индивидуально, неповторимо. Есть в жизни лица, которые достаточно увидеть хотя бы на мгновение, чтобы потом помнить долгие годы.

В первое время я заметил, что Сергей Васильевич очень скоро утомляется. Я предлагал ему отдохнуть, он охотно соглашался, вставал со стула, прохаживался по мастерской или ложился на диван. Но вскоре поднимался, говоря: „Ничего, я уже отдохнул. Ведь ваше время дорого“.

В перерывах между сеансами мы пили чай и беседовали...»

Рахманинов вспоминал далёкое прошлое: Новгород, озёрный край; упомянул легенду о новгородце Садко, одноимённую оперу.

— У Римского-Корсакова каждая нотка — русская. Как жаль, что я мало общался с ним! Я многому у него научился.

Вспомнил Чайковского, консерваторию своей юности, Большой театр. «...Глаза его светились каким-то необыкновенным чистым светом».

3. «Не считаю возможным отречься от своей родины...»

В 1934-м композитор признался: «Если я играю, я не могу сочинять, если я сочиняю, я не хочу играть». Конечно, концерты забирали и силы, и время. И суета вокруг них иной раз была нестерпимая. Но они же спасали и от той неизбывной тоски, которая не отпускала его здесь, за границей. Отсутствие тяги к композиции объяснялось не только обилием выступлений: «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остаётся желаниа творить, не остаётся иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний».

О том же он заикнётся ещё в 1923 году, в письме Никите Морозову: совсем не тянет к композиции — не то утратил привычку, не то переутомился. В январе 1925-го Рахманинов признался давнему товарищу: «Устал я очень и очень устал, милый друг». Бросил и неясный намёк: «На будущий сезон свою работу радикально меняю. Но об этом после».

Если не пишется потому, что мешают концерты, этому всё-таки можно помочь. Сезон 1925/26 года он решил закончить до нового года. Следующий начать после января. Тогда весь 1926 год можно посвятить сочинению. Начнётся это необыкновенное время уже без писем Никиты Семёновича. В декабре узнал о его смерти. В ответе жене Морозова деликатно предложил: «Вы не рассердитесь на меня, если буду продолжать мои посылки?»

26 января Рахманинов получил письмо от мистера Натаниэля Филлипса, президента Лиги за американизацию граждан. В самом почтительном тоне музыканта просили написать письмо в нью-йоркскую газету «Новое русское слово» с одобрением дела этой организации: «Такое заявление, в котором разъяснялось бы, почему иностранцам, живущим среди нас, необходимо и в личном плане и для народа в целом стать американскими гражданами, сыграло бы неоценимую роль и было бы крайне важно».

Ответ композитора корректен, но крайне сдержан:

«Дорогой мистер Филлипс,

Ваше письмо от 26 января получил, и его содержание показывает мне, что Вы полагаете, будто я уже являюсь американским гражданином.

Хотя я в величайшем восхищении от американской нации, её правительства и общественных институтов и глубоко благодарен народу Соединённых Штатов за всё, что он сделал для моих соотечественников в тяжкие годы их бедствий, я не считаю возможным отречься от своей родины и стать при существующей в мире ситуации гражданином Соединённых Штатов.

Сомневаюсь в том, что при данных обстоятельствах я мог бы помочь Вам в Вашей кампании, и смею просить Вас извинить меня за то, что я не послал Вам заявления, о котором Вы просили».

В феврале в Америку с гастролями приехала Надежда Васильевна Плевицкая. Для композитора её песни — весточка из прошлого. Она появлялась у Рахманиновых. Он ей с удовольствием аккомпанировал. От песни «Белилицы» — и от музыки, и от её исполнения — просто сходил с ума. Сочинил сопровождение. Уговорил компанию «Виктор» записать пластинку, готовый выступить аккомпаниатором. Фирма печатает лишь пробную партию: непонятная песня на непонятном языке не сулила никакой прибыли. Но родной напев вошёл в душу композитора и — в замысел.

Два произведения будут написаны в этом году: Четвёртый фортепианный концерт и «Три русские песни» для хора и оркестра, ор. 40 и ор. 41.

Концерт рождался с натугой, невероятно тяжело. Наверное, то было самое безрадостное его дитя. Идея сочинения брезжила ещё в 1914-м. В 1917 году он даже подступился к нему, но время явно не поощряло новых замыслов, и последние месяцы перед отъездом в Стокгольм он посвятил переработке Первого концерта.

Отрывки Четвёртого Николай Метнер услышит в 1925-м: Рахманинов в них ощутит, но по музыкальным эпизодам судить о целом непросто.

Под законченным сочинением композитор поставил дату: «1 января — 25 августа 1926». Но, получив переписанный вариант своего сочинения, ужаснулся: слишком велико. Напрасно Метнер в длинном «философическом» письме убеждал не сокращать. Концерт переделывался

и в октябре, и в ноябре. Летом 1927-го Рахманинов вернулся к нему ещё раз, пересочинив значительные куски.

Тёплые слова о концерте скажет первый дирижёр сочинения, Леопольд Стоковский. Красивые эпизоды отыщет Метнер, которому Сергей Васильевич концерт посвятил. Николай Карлович в ответ посвятит Рахманинову свой Второй — его он заканчивал почти в то же самое время.

Странное чувство рождает это рахманиновское произведение. След исключительно трудной работы вошёл в самые его звуковые поры. Начало концерта — неожиданной бодростью — могло легко вписаться в общий тон не рахманиновской, но советской симфонической музыки. Вторая, медленная часть, сколько бы ни пытались в ней отыскать романтическую традицию, — отзвуки ранних сочинений Рахманинова или даже Грига^[252], — дышала не то регтаймами, не то блюзами, не то спиричуэле. Не потому, что так он мог показаться американцам «понятнее», но потому, что в душе его жила знакомая русская всеотзывчивость.

В третьей части есть тематический материал, который роднит её с первой. Но ощущение некоторой разрозненности отдельных эпизодов остаётся.

Концерт пошёл «вширь», а не «вглубь». Гармонически он своеобразнее большинства произведений Рахманинова. Но нет здесь музыкального озарения, которое так часто проступало в его сочинениях. И слушатели живой интерес проявлять к нему будут редко.

Непростая судьба ожидала и «Три русские песни» для хора и оркестра. Их и теперь исполняют нечасто. Хотя это одно из самых поэтических сочинений Рахманинова.

Только при первом и, быть может, невнимательном слушании «Песни» могут показаться лишь «обработкой».

Через речку, речку быстру
По мосточку, калина,
По крутому, малина.

Селезень-ат переходит
По мосточку, калина,
Переходит, малина.

Серу утку переводит,
Серу утку, калина,

Переводит, малина!..

Хор мужских голосов, народная песня. Но оркестр «сопереживает» — вздыхает, взлетает, плачет. Его партия становится почти самостоятельной музыкой. И такое «обрамление» песни превращает её в симфоническую хоровую поэму.

Такова и вторая песня — «Ах, ты, Ванька...». Только пение поручено теперь женской группе хора.

Ах, ты, Ванька, разудала голова, да!
Разудалая головушка, Ванька, твоя!
Сколь далече отъезжаешь от меня,
Да на кого ты покидаешь, милый друг, меня?..

Начало первой песни — подвижное, потом душа упала, «селезень» потерял, одинок. Вторая песня — медленнее, заунывнее, менее «разнообразна». Но оркестр и здесь — «истолкователь» слов. Через него музыка достигает трагического накала.

Жанр третьей части — тот же: поэма с оркестром. Но, завершая всё сочинение, эта песня придаёт ему цельность.

Белилицы румяницы вы мои!
Сокатитесь со бела лица долой,
Сокатитесь со бела лица долой,
Едет, едет мой ревнивый муж домой.
А! Ай люли, ай да, люшеньки, ли!

Едет, едет мой ревнивый муж домой.
Он везёт, везёт подарок дорогой.
Ай, да! Ай, да!
Он везёт, везёт подарок дорогой,
Плетёную, шёлковую батожу!
Ай, ай люли! Ай люли, да люшеньки, ли!

Теперь поют обе части хора, и мужская, и женская. И ранее, в первой части, слышалась мужская печаль, во второй — женская. Теперь —

столкновение мужского и женского начала, извечная драма.

Только было всей моей-то тут беды:
У соседа на беседе я была,
Супротиву холостого сидела,
Холостому стакан мёду поднесла...

Хор в некоторых местах делится на мужскую и женскую половины. Оркестр «опевает», иной раз — ведёт свою линию. Песня затихает... ритм становится прерывным... Стихло... «Белилицы» — из тех песен, от которых можно «удариться в пляс». Но в этой маленькой музыкальной драме «пляс» преобразуется в душевную смуту. Впрочем, три песни, взятые вместе, превращают всё сочинение не в цепь переживаний, но в воспоминания об этих переживаниях. Извечная печаль, мужская и женская, извечная драма их противостояния. Из трёх номеров вырастает не просто цикл хоровых произведений, но единая симфоническо-драматическая поэма.

*

Новые сочинения зазвучали 18 и 19 марта 1927 года в Филадельфии, 22-го — в Нью-Йорке. За фортепиано сидел сам автор. Дирижировал Леопольд Стоковский. Ему Рахманинов и посвятил «Три русские песни».

После года сочинительства в концертную жизнь он втягивался с трудом. В первой половине 1927 года дал 34 концерта, был приглашён играть в Белый дом. После Америки — остаток весны и лето — большей частью провёл в Дрездене, хотя успел побывать и в Швейцарии. Но осенью концерттировать не будет, продлив свой отдых.

С 1928 года Рахманинов вернулся в прежнюю жизнь на колёсах, стал опять выступать помногу, как прежде. Немало времени отнимали и корректуры, особенно Четвёртого концерта. О новых сочинениях не думал. Следующие опусы, если не считать переложений для фортепиано, появятся лишь в 1930-х.

Эти пять лет — время выступлений, надежд и огорчений. Умер в Москве Александр Дмитриевич Кастальский, серьёзные операции пришлось перенести Вере Николаевне Буниной, сердечный приступ в юбилейный день пережил Станиславский... Узнавать о таких событиях

значило не только сочувствовать. Можно было помочь деньгами Ивану Алексеевичу Бунину, и он помогал. Можно было поддержать Станиславского или навестить семейство Дагмары Рибнер, узнав о смерти его главы. Он и здесь приходил на помощь. Но жизнь менялась неуклонно, становилась всё более неудобной. Копилось чувство усталости. Когда пришлось отменить концерт потому, что лопнул сосуд и соприкосновение с клавишей вызывало боль, он стал серьёзно опасаться за своё артистическое будущее.

Кажется, судьба улыбнулась Метнеру — после долгих тревожных, необеспеченных лет.

Николай Карлович никогда не умел «устраивать дела». Жена его, Анна Михайловна, целиком посвятила себя мужу, но тоже была человеком непрактичным. В 1921 году чета оказалась в Германии. Немецкие импресарио прошли мимо его музыки, мир творчества и мир коммерческой выгоды слишком уж различались.

Первый, кто сразу стал помогать Метнеру — советом, поддержкой, попытками устроить гастроль, — был Сергей Васильевич. И с какой настойчивостью звучит этот лейтмотив в его письмах!

«Я, со своей стороны, сделаю всё, чтобы добиться для вас наилучших условий...»

«Сейчас у меня был Daiber и читал контракт, который вам заготовил».

«Я прошу вас, дорогой Николай Карлович, попросить Вашу милую жену сделать копию этого контракта и прислать её мне, так как самого контракта я ещё не видел, а только его резюме».

«...О своём неудовлетворении данным контрактом я написал в Америку и получил уже ответ, но, увы, опять неудовлетворительный. Борьбу буду продолжать».

Он нянчится с младшим братом, наставляет, где лучше печататься. Стоит ли терять расположение своего постоянного издателя ради одного произведения? Метнер сомневается. Рахманинов, как старший, всё расставляет по полочкам:

«Существует три категории композиторов:

- 1) сочиняющие популярную музыку, так называемую „рыночную“,
- 2) модную музыку, так называемую *moderne*, и, наконец,
- 3) „серьёзную, очень серьёзную музыку“, как говорят дамы, и к каковой категории мы имеем честь с Вами принадлежать.

Издатели очень охотно печатают произведения первых двух категорий, так как этот товар ходкий! И очень неохотно последнюю категорию — товар, идущий вяло. Первые две — для кармана. Последняя — больше „для души“! Иногда, впрочем, у издателя серьёзной музыки имеется искорка надежды на будущее, т. е., что когда композитору серьёзной музыки минет лет сто, или, ещё лучше, когда он умрёт, то сочинения его попадут в первую категорию, т. е. сделаются популярными. Но надежда эта у него никогда не серьёзна.

На свете имеется много издателей только одной из двух первых категорий, т. е. или издателей только популярной музыки или только музыки модерн. Но на свете не имеется ни одного издателя, печатающего только „серьёзную музыку“. Исключением являлся Беляев, но тому это стоило всего состояния. Что касается начинания Кусевицкого, то о нём не стоит разговаривать!»

Их объединяло творческое одиночество. Ещё в 1921-м, в ответ на послание Метнера, Сергей Васильевич напишет: «Что касается той отчуждённости, которую Вы чувствуете, то должен сказать, и я её здесь ощущаю... Что-то мало вижу я кругом настоящих и искренних музыкантов! Кажется, как будто Вы только один остались...» Позже Рахманинову ещё будут попадаться на его творческом пути подобные музыкальные «староверы», хотя бы Фриц Крейслер, с которым они будут выступать неоднократно. И всё же в Николае Карловиче было и что-то совсем — по-домашнему — «своё».

В сочинительском даре Метнера Рахманинов тоже не знает сомнений: «Вы, по моему мнению, величайший композитор нашего времени». Пытается подтолкнуть к созданию новых произведений. В начале 1920-х выслал крупную сумму, чтобы Николай Карлович, пока он не освоится в Европе, мог бы спокойно сочинять. Позже будет давать и советы по инструментовке. Когда Метнер начнёт сочинять Второй фортепианный концерт, то почувствует себя неуверенно. Консерваторского курса явно не хватало, чтобы оркестр в произведении зазвучал должным образом. Сергей Васильевич — он как раз работал над своим Четвёртым — к творческим беспокойствам младшего товарища отнёсся с отеческим вниманием.

В своём покровительстве и сочувствовании Сергей Васильевич самоотвержен. 1927 год. Метнер волнуется перед концертом в Москве — и его настигает телеграмма, которую музыкант сразу положит в карман, как

свой талисман: «Желаю успеха. Привет. Рахманинов».

Московские концерты совпали с шестидесятилетним юбилеем консерватории. Метнера ждал редкий успех. «Вечерняя Москва» даже напечатала его пожелание, где Николай Карлович остался верен себе: «... Уверенно и неустанно вести борьбу с требованиями дешёвой моды, заботиться о которой более приличествует ремеслу портных, чем музыкантов. К сожалению, погоня за модой, как эпидемия, поразила в настоящее время большую часть музыкального мира»^[253].

Через год после Москвы Метнера ждал Лондон. И там он выступит вдохновенно. От Рахманинова вскоре получит письмо:

«Дорогой Николай Карлович! С радостью прочёл о Вашем успехе в Лондоне, о котором узнал из Вашего письма, которое получил вчера, и из двух писем Иббса, который сообщил мне подробности и прислал мне все рецензии. Счастлив констатировать, что появилась ещё новая страна, которая Вас оценила. Страшно радуюсь Вашему выступлению в Англии осенью».

Их встречи не часты, но след их — особенный. Даже в курьёзном.

Летом 1928-го Рахманинов в Нормандии. Виллер-сюр-Мэр располагался высоко над уровнем моря. Дача, окружённая цветниками, луга, простор. Один из крестьян привозил в усадьбу овощи, фрукты, птицу. Семья композитора в полном сборе. Гостили Метнеры, Сваны. Бывал и Лев Эдуардович Конюс, товарищ по Московской консерватории, с которым они однажды исполняют Четвёртый концерт. Дочки Сергея Васильевича любили поозорничать. Одну из их шалостей припомнит Альфред Сван:

«Однажды вечером, когда все сидели за столом, Ирина тихонько подкралась к ногам Метнера и приколола большие жёлтые банты к его башмакам. Когда все встали и Метнер пошёл в гостиную, не подозревая о своей странной обуви, раздался взрыв хохота. Рахманинов смеялся до слёз, но каким-то особенным беззвучным смехом. Он любил своих детей до того, что гордился даже их проказами».

Взаимная симпатия двух композиторов будет сопровождать их всю жизнь. Только одно неизменно удивляло Метнера: Рахманинов всё время уходил от разговоров о музыке, об искусстве, уходил даже от профессиональных суждений, например, о проблемах гармонии.

Рахманинов всегда говорил о Николае Карловиче с теплотой. Не раз выручал его из затруднительных положений. И всё же одно высказывание Рахманинова о Метнере, с «покачиванием головы», Сван схватил почти с фотографической точностью:

— Художник не может черпать всё из себя: должны быть внешние

впечатления. Я ему однажды сказал: «Вам нужно как-нибудь ночью пойти в притон да как следует напиться. Художник не может быть моралистом».

Глава вторая

ГОДЫ КРИЗИСА

1. От Клерфонтена до Сенара

Теннис, дурачества, веселье, домашнее кино... Три лета в Клерфонтене словно склеились в одно. Место в 35 милях от Парижа, двухэтажная белая вилла с названием «Павильон». Парк примыкает к летней резиденции президента Франции, рядом — сосновый лес, он кишит кроликами. За проделками ушастых композитор, когда сидел под деревом, подглядывать любил. Сельское уединение, без шумов города, без настырных фотографов и журналистов. Сергею Васильевичу здесь грезилась Ивановка. То ли пруды с громким кваканьем, то ли заливистые соловьи, то ли цветение лип, запах полей и трав, запах костра, — но что-то напоминало родные места.

Ивановка была и в живом общении. Рахманинов зазывал в «Павильон» всех — и Метнера, и Сванов, и сыновей Шаляпина. В июле 1929-го у композитора побывает художник Константин Сомов. Как сам он напишет — дышал полной грудью, «отъедался», погружался в свои этюды, слушая, как Сергей Васильевич разыгрывается по утрам, и внимая тишине, когда тот позировал Боре Шаляпину, тоже художнику. В 1930-м появится Михаил Чехов (племяннику Антона Павловича ещё предстояло по-настоящему завоевать театральный мир), начнутся и прогулки с Оскаром фон Ризманом, время воспоминаний. А в 1931-м заявится Шаляпин, всё такой же зажигательный, с нескончаемыми историями и, разумеется, с пением.

К дочерям по субботам, после рабочей недели, приезжали подруги. Дом молодец, становился шумным. Федя Шаляпин, другой сын его милого «дуролома», сам любил покуролесить. Изображал влюблённого. Причём — сразу во всех. Под двери девушкам распихивал любовные записки, делал всё с намеренной глупостью, чтобы после — разыграть отчаяние.

Центром беззаботной жизни стала теннисная площадка, там играли с утра до вечера. Другое место сбора — столовая. Здесь не обходилось без милых дурачеств. Перед обедом Сергей Васильевич, проходя мимо Феди, мог тихонько бросить: «Пожалуйста, подразните барышень». И Федя за обеденным столом начинал развивать «идеи» — какую-нибудь чепуху, и девичьи возгласы сразу же налетали на него со всех сторон. Рахманинов

тихо посмеивался, наслаждался тем, что маленький заговор удался.

Неугомонный Федя и заразил всех домашней киноманией. Фильмы снимали маленьким «Кодаком». Участвовали все — от Варвары Аркадьевны Сатиной до кухарки. Сюжеты выбирали коротенькие, забавные. Смеялись много. Сергей Васильевич особенно любил «Шишигу» — фильм о диковинных существах, без осязания, что обитают в лесу. Играли оба младших Шаляпина, и Борис и Фёдор. Рахманинов с удовольствием показывал фильм знакомым.

Были и просто «житейские» ленты. Константин Сомов смотрел на самого себя с грустью: «Маленький старичок с серебряной головой, довольно мизерный!..» Рахманинов всего чаще улыбался, а то и смеялся как ребёнок.

Вспышки эпизодов, разрозненных воспоминаний, их соединение в мерцающее изображение, где один сюжет резко сменяется другим, как в домашнем кино, — это время Клерфонтена. Вот Рахманинов после занятий за роялем сидит у корта, закурив папиросу. Следит за игрой, под звон ударов пошучивает. Вот Софинька выходит со своей русской няней, а иногда и одна. В руках ракетка, идёт как взрослая, будто ищет партнёра. Она — мастерица выдумывать всякие истории, за что и получила от него прозвище Барон Мюнхгаузен. Дедушка сияет, глядит и с нежностью, и с гордостью. А вот удивительный день в самом конце июня 1930-го, когда были и Метнеры, и Сваны, и много-много народу. Карты после обеда, чуть позже — рояль:

— А теперь мы с Наташечкой сыграем вам «Итальянскую польку». — И Сергей Васильевич начинает подтрунивать: — Это единственная вещь, которую Наташечка знает.

...Михаил Чехов рассказывал о МХАТе. Он настолько живо изображал своего учителя, Станиславского, что Рахманинов, посмеиваясь, вздыхал:

— Ох, обожаю я это!

Потом, совсем по-детски, подсказывал, о чём рассказать: «А помните, вы говорили, как он...» — и уже сиял, не успев дожидаться лицедейства.

О Шаляпине Сергей Васильевич любил рассказать сам. Как тот его упрекал:

— Кланяешься, как факельщик. И выходить надо не так. Надо улыбаться и встречать публику радушно.

Рахманинов знал, сколь угрюмым сам может показаться, когда выходит на сцену. Делал паузу...

— А у него вот выходило. Федя-то, хотя и бас, а кланялся, как тенор.

Шаляпин вступит в кадр этой «ленты воспоминаний» в 1931-м.

Большой, громкий. Друзья гуляли по саду, доносился их двухголосый бас, громогласный шаляпинский и рахманиновский — потише. Фёдор Иванович всё шутил, Сергей Васильевич поднимал с хитринкой правую бровь, посматривал на товарища, иногда подзадоривал. От пения поначалу Шаляпин отнекивался, потом сдался. И Рахманинов за роялем поглядывал на гостей с весёлым огоньком в глазах, а закончив аккомпанировать, похлопал своего Федю по плечу, и все увидели у Сергея Васильевича слёзы на глазах.

Кадры воспоминаний разрознены. Но все схватывают одну существенную деталь — душевную отзывчивость. Михаил Чехов признался, что задумал свой театр в Париже, что хочет ввести в спектакль музыку и не знает, как лучше это сделать.

— Музыка в драме (тут явно была пауза, похоже, композитор слегка поморщился) — нехорошо. Покажите-ка на сцене жизнь композитора. Известного. И пусть он тут же, при зрителях, сочинит одну из вещей, хорошо знакомых. Увидите, какой будет чудесный эффект!

Ирина Шаляпина припомнит крёстного совсем иным. Когда они со всей молодой компанией подъезжали к даче, его высокую фигуру увидели издали. Сергей Васильевич стоял у калитки. Выскочив из машины, она ринулась его обнять. Он прижал, потом отстранил и ласково, вспомнив её мать, вдруг улыбнулся: «Иолочка!»

Всё напоминало прошлое, навевало светлую грусть и лишь изредка — чувство неизжитой горечи. О смерти матери он узнает ещё летом 1929-го, когда русский врач будет лечить его от давней, мучительной невралгии. Боль, от которой ломило висок, понемногу и вправду ушла. Боль душевная всё усиливалась.

*

Время размышлений о былом... Оно наступало как неизбежность. Ещё в 1927 году в нью-йоркском «Музыкальном обозрении» появится интервью «Рахманинов вспоминает». И замелькает: Чайковский, Танеев, Аренский, Римский-Корсаков, Глазунов, Метнер, Скрябин... Прелюдия до-диез минор... Источник вдохновения — поэзия, красивая женщина. «Но вы должны бежать прочь от неё и искать уединения, — поясняет композитор, — иначе вы ничего не сочините, ничего не доведёте до конца». Шекспир, Байрон, Пушкин, Чехов. Живопись, «Остров мёртвых»... Личность художника. Крейслер, Станиславский... Несколько фраз о Соединённых

Штатах: «Все великие музыканты Европы приезжают сюда и вкладывают свою долю в развитие музыки этой страны. Это несчастье для Европы, но это большое счастье для Америки...»

Памятью он уходил в доамериканское прошлое. Этим прошлым просили поделиться там, здесь... И сначала появится журналистка, американка. Добилась свидания, бойко говорила по-немецки, что ему очень понравилось. Убедила: писать воспоминания не надо, проще — наговорить ей. Раз в неделю, час или два, он будет рассказывать, она — записывать.

Ей не терпелось услышать о Большом театре. Но Сергей Васильевич начал с Ивановки. Первой же записью был разочарован: не его воспоминания, но её статья.

От бесед отказался. Но разбуженная память не давала покоя. Что-то он надиктует другу Сонечке — как-никак, она владела стенографией. Сначала об Ивановке, потом о частной опере Мамонтова, потом о Большом театре. И Софья Александровна, и Евгений Сомов просили продолжать, но дальше как-то не пошло.

В 1930-м — опять журналисты: расскажите о трудных моментах в творческой биографии. И он рассказал — о нескончаемой спешке, о вагонах, гостиницах... Нет времени на общение, некогда читать. А когда был совсем молод — как нуждался в поддержке! Силы поначалу тратишь не только на сочинения, на выступления, но и на собственное будущее — чтобы заставить себя заметить... Вспомнит Чайковского. Его скромность, простоту, душевную тонкость. Как у него, совсем мальчишки, Пётр Ильич робко спросил, не будет ли он возражать, если одноактный «Алеко» прозвучит в один вечер с его «Иолантой»...

«Трудно сделать первый шаг, встать на первую ступеньку лестницы», — за сказанной фразой его юность словно обобщилась. «Талантливый дебютант, исполненный надежд и уверенности...» — это он сам в начале творческого пути; «...добьётся реальных результатов только в том случае, если ему не придётся вести жестокую борьбу за хлеб насущный, если его нервы не будут измотаны необходимостью постоянно просить о поддержке...» — он же, когда ощутил все тяготы жизни музыканта.

Вспомнит и о Толстом — совсем не так, как говорил раньше: «Молодой человек, — сказал он мне. — Вы воображаете, что в моей жизни всё проходит гладко? Вы полагаете, что у меня нет никаких неприятностей, что я никогда не сомневаюсь и не теряю уверенности в себе? Вы действительно думаете, что вера всегда одинаково крепка? У нас у всех бывают трудные времена; но такова жизнь. Выше голову и идите своим путём».

В тот вечер у Толстого композитор вдруг различил иную сторону? Или вспомнил, как в начале американской жизни, на студии грамзаписи, услышал голос Льва Николаевича? Столь знакомый тембр, узнаваемый сиплый смешок — в записи он показался таким дорогим, близким, нужным. Толстой будто бы и впрямь поддержал его — странствующего, уже по Америке, музыканта.

Одно из самых неотвязных воспоминаний... Когда в августе 1930-го Рахманинов появился у Бунина, разговор тоже пошёл о Толстом.

Иван Алексеевич со всеми своими ездил купаться в Жюан-ле-Пэн. Вечером, возвращаясь, писатель сначала увидел темно-синий автомобиль. Пошутил: какой-нибудь американский издатель приехал! Потом дрогнули листья пальмы, с кресла поднялась высокая фигура, и Рахманинов сделал несколько шагов навстречу^[254].

Он приехал с Таней. Дочь Сергея Васильевича привычно снимала всех для домашнего кино. За обедом Рахманинов выспрашивал молодых — Леонида Зурова и Галину Кузнецову, — что пишут, как вообще живут. Увещевал Ивана Алексеевича написать о Чехове.

В Жуан-ле-Пэн, у писателя Марка Алданова, разговор опять убежал в прошлое. Сидели за круглым столом, уставленным закусками, Бунин, Алданов, Рахманинов, и рядом — Вера Николаевна, Галина Кузнецова, Леонид Зуров, Таня. В полуоткрытых дверях гулял лёгкий ветерок. Рахманинов помогал жене Бунина раскладывать с общего блюда курицу, рыбу. Сам ел и пил немного. А за кофе опять вспомнил тот давний визит к Толстому. Как всем понравилась его игра, пение Шаляпина. Но Толстой сидел суровый, и потому боялись хлопать. Воспоминание давалось тяжело, говорил почти шёпотом. Припоминал, как потом звала Софья Андреевна, а он так и не пошёл. И тут же о Чехове — как тот утешил: наверное, у старика желудок был не в порядке.

— До тех пор мечтал о Толстом, как о счастье, а тут всё как рукой сняло!.. Теперь бы побежал к нему, да некуда...

— Вот, Сергей Васильевич, этим, последним, вы себе приговор изрекли! — Бунин был бодр и неуступчив. — С начинающими жестокость необходима. Выживет — значит, годен, а если нет — туда и дорога.

Рахманинов качал головой: как же, в чужом искусстве, и так резко!

Спор был долгий. Бунин горой стоял за Толстого: «Думаю о нём давно, лет сорок пять»^[255], по обычным меркам судить о нём нельзя. И музыку Лев Николаевич понимал, как никто. Умирая сказал: «Единственное, чего жаль — так это музыки!»

— Нет, музыку плохо понимал, — настаивал Рахманинов. — В Крейцеровой сонате совсем нет того, что он нашёл.

И всё же, спросив у Кузнецовой, над чем она работает, и услышав, что книгу выпустила и отдыхает, заметил совсем по-толстовски: «Надо работать каждый день!»

Лев Николаевич покоя не давал. Позже, в гостях у Сванов, разговор снова повернул туда же:

— Читали главу из книги Александры Львовны в последнем номере «Современных записок»? Боготворит отца. Пытается рассказать, что пережил он в последние дни... Толстой у неё выглядит таким маленьким, неприятным человеком.

И опять вспомнил, как в тот давний вечер дрожали колени, как Лев Николаевич погладил их, чтобы успокоить. Как потом говорил банальности. И как затем подытожил: де, всё это вздор — и Бетховен, и Пушкин. И вдруг, только теперь, в голову пришло новое объяснение той встречи:

— Может, была ревность? Я был учеником Танеева. Быть может, он подумал, что я буду новым звеном между Софьей Андреевной, музыкой и Танеевым? Тогда я этого не понимал. На Софью Андреевну все обрушиваются. Но она была очаровательная женщина. Толстой её мучил.

Потом, помолчав, композитор вздохнул:

— Творец — очень ограниченный человек. Для него не существует ничего, кроме творчества.

*

С конца 1920-х Рахманинова осаждали двое — Ричард Холт, англичанин, и Оскар фон Риземан, давний знакомый, русский немец, живущий в Швейцарии. Каждый из них желал написать книгу о русском музыканте. Сергей Васильевич плохо помнил, когда произошло то или иное событие в его наполненной переездами жизни. Прошлое, как клубок шерсти, виделось каким-то «округлым» и сразу «целиком». Вместе с Софьей Александровной они начали разматывать этот клубок: вспоминали, сопоставляли факты, датировали... Кое-какие документы достали у тёщи, Варвары Александровны. Из России пришли фотографии матери, любимой бабушки, деда. То, что написала Софья Александровна, Рахманинов проверил сам. На английском материалы послали в Лондон, Холту, на русском — Риземану в Швейцарию. Приложили и снимки с видами

Ивановки.

Англичанин так и не объявился. Риземан приехал летом 1930-го в Клерфонтен. Несколько дней будущий биограф бродил с композитором по окрестностям усадьбы, среди сосен и кроликов. Рахманинов рассказывал, Риземан слушал и ничего не записывал, явно полагаясь на свою память. Сам же с таким восторгом рассказывал о Швейцарии, что Сергей Васильевич поддался на уговоры погостить и, быть может, найти место для жилья.

Швейцарию Рахманиновы навестят в конце августа, остановятся у друзей Риземана. Вилла на берегу Фирвальдштетского озера, гостеприимные хозяева, неподалёку — Люцерн. Разъезжали по окрестностям, смотрели участки. Своё местечко композитор нашёл около Гертенштейна и сразу купил его. Старый, трёхэтажный дом решил снести и выстроить новый, удобный.

Сергей Васильевич давно хотел где-нибудь осесть, чтобы не мотаться по разным курортам и съёмным домам для временного отдыха. Но это только «житейское» объяснение рождения Сенара.

В той России, которую терзала Гражданская война, многие переставали узнавать Россию, которую знали с детства. Рахманинов щемящую тоску ощутил ещё весной 1917-го, когда Ивановка словно перестала быть своей. За границей это чувство как бы «вывернулось наоборот»: из года в год он с мучительным упорством пытался отыскать в мире подобие родины.

Участок — в сущности, большая скала — жене Наташе не понравился. Она привыкла к степной России, а здесь — озеро, горы, закрытый горизонт. Не приглянулось место и дочерям: далековато от Парижа. Но то, с каким рвением Сергей Васильевич взялся за дело, примирило всех.

Как раньше, создавая «Таир», склеил название из начала имён дочерей, так теперь, для швейцарского «поместья», соединил слова «Сергей и Наталья Рахманиновы»: «Сенар». Преображение этого уголка превратилось в какое-то ностальгическое творчество.

Всё началось со взрывов: перекраивался ландшафт, дабы создать место, где заложат фундамент, и место, где будет луг и сад. Год от года участок преобразался. Сначала композитор решил поставить флигель при гараже, чтобы можно было жить, следить за работами. В 1931-м с детским нетерпением устремился в Сенар, но, как оказалось, поторопился. Пришлось вернуться в Клерфонтен. Летом 1932-го он с женой уже у себя в «имении».

Новенький флигель — и рядом стройка. С раннего утра грохот, уборка

камней, снова грохот... В тот год шли нескончаемые дожди. Всюду валялся мусор. Воронки от взрывов наполнились водой, там горланили лягушки. Наталья Александровна была в отчаянии. Сергей Васильевич от шумной своей затеи был в восторге. Нравилась и та спешка, с которой рабочие переделывали окружающий мир. Он рассматривал проекты с архитектором, говорил с садовником, который планировал сад, и с трудом отрывался от стройки для занятий.

Когда развороченная площадка стала выравниваться, Наталья Александровна принялась поддразнивать мужа: такое ровное, плоское место под дом и сад, словно из Швейцарии он решил сделать Ивановку. В имение стали свозить землю для посадок, сеять траву.

Обрыв, что шёл от дома к озеру, пришлось укрепить от оползней. Его выложили камнем. Новоявленная береговая стена с пристанью получила прозвище Гибралтар. В 1932-м появится и моторная лодка. И каждый год, приезжая в Сенар, Сергей Васильевич будет часами носиться по озеру, под солнцем, с упоением вдыхая влажный воздух. Он мог посостязаться в скорости с пароходами. И до Люцерна водным путём можно было добраться всего за 15 минут.

Ещё два года очищали луг от осколков бывшей скалы, часто гости Сенара помогали убирать камни.

Сорняки Сергей Васильевич полел вручную. Электрокосилку не трогал, боялся повредить руки. Лишь с тихой завистью наблюдал, как с ней управляется садовник.

Сенар превращался в маленькое отечество. Встречи с ним Рахманинов ждал нетерпеливо: с концом сезона съездить навестить детей в Париже, а дня через два, рано-рано, — сесть с женой и шофёром в автомобиль и отправиться в своё новое пристанище. Утренний Париж, погружённый в сон, пустынные Елисейские Поля, Сергей Васильевич за рулём, Наталья Александровна и шофёр — рядом... По дороге — одна остановка, где-нибудь в лесу, дабы подкрепиться провизией, которую наготовили дети.

К Сенару подъезжали около четырёх. Его облик обрёл свои неповторимые черты: дом в стиле модерн, три большие террасы с видом на озеро; крыши — плоские, для солнечных ванн. Жилище комфортное — масляное отопление, лифт, ванная при каждой спальне; кухня, прачечная, комната для сушки белья... И главное — студия: рояль, огромные окна, много света. Можно смотреть на озеро, на снежные вершины. Видно и лестницу, что спускается к воде.

Утром, ещё до кофе, Сергей Васильевич с тихой радостью обходил сад: смотрел на арки пергола, обвитые цветами, жадно дышал горным

воздухом. Он столько здесь всего посадил! И кусты с деревьями уже подросли со времени прошедшей осени!.. Правда, место дождливое, дорожки усыпаны гравием, чтобы не ходить по грязи. Но побродить, подышать воздухом, посмотреть на свои берёзки, высаженные у дома, было для Рахманинова наслаждением.

Фруктовые деревья, малина, смородина, земляника — лишь небольшой кусочек Сенара. Остальное утопало в цветах. Садовник из Люцерна каждый год высаживал новые. Перед величественными воротами Сенара останавливались пешеходы, любясь розами в саду, парходы с экскурсантами делали крюк, чтобы с озера поглазеть на необыкновенное местечко.

*

Клерфонтен и Сенар, самый конец 1920-х и первая половина 1930-х. То самое время, когда Рахманинов стал не просто знаменитостью, но легендой. И — то время, когда пришлось пережить и экономический кризис, и ссору с отечеством, и свой долгий юбилей, и книгу, жанр которой определить было непросто: не то биография, не то воспоминания.

«Кто не жил до кризиса, тот не знает, что такое прелесть жизни» — так приспособили европейцы 1930-х знаменитую фразу Талейрана к наступившим экономически тяжёлым временам. О 1920-х вспоминали как о времени «шалых денег» и скоро обрётённых состояний.

Сенар Рахманинов выстроил в трудные годы Великой депрессии. Быть может, потому и относился к нему с особенным трепетом. Конечно, этот кусочек Швейцарии мог лишь отчасти приглушить тоску по России. Но и его появление не могло не отозваться на судьбе композитора, словно отечество вдруг возревновало своего знаменитого сына.

Всё началось с опубликованных за рубежом высказываний известнейшего индийского писателя Рабиндраната Тагора. В Советской России он пробыл не так долго. О политике, об экономике судить не брался. Из общих веяний в СССР сумел уловить лишь одно: «Советские граждане не верят в старые богословские учения, и служение всему человечеству является их религией»^[256]. Всё то, что касалось образования и культуры, его просто поразило: и повсеместная грамотность, и театры, музеи, концертные залы — их заполняли самые простые люди. Это граничило с чудом.

Слова Тагора об СССР встряхнули русскую эмиграцию. 12 января

1931 года в «Нью-Йорк таймс» появился ответ индийскому писателю: «Знает ли он, что, согласно статистическим данным, распространённым самими большевиками, между 1923 и 1928 годами, более трёх миллионов человек, в основном рабочих и крестьян, содержалось в тюрьмах и концентрационных лагерях, которые являются не чем иным, как домами пыток?»

Уже после Второй мировой войны один из самых пронзительных русских лириков, Георгий Иванов, напишет столь же жёстко, но живее и горестнее:

Россия тридцать лет живёт в тюрьме.
На Соловках или на Колыме.
И лишь на Колыме и Соловках
Россия та, что будет жить в веках.

Русская эмиграция была пёстрой не только представленными в ней сословиями. В её недрах вызревали и самые различные политические пристрастия. Здесь будут силы лояльные к Советам. Будут и непримиримые. С этих, крайних позиций написано и письмо Рабиндранату Тагору:

«Своим уклончивым отношением к коммунистическим могильщикам России, своей почти сердечной позицией, которую он избрал по отношению к ним, он оказывает сильную и несправедливую поддержку группе профессиональных убийц. Скрывая от мира правду о России, он наносит, возможно, неосознанно, огромный вред всему населению России и, возможно, всему миру в целом».

Письмо сочинил Иван Иванович Остромысленский. Он был хорошим химиком, но в СССР человеком малоизвестным, поэтому его подпись значила не много. Подпись Ильи Львовича Толстого, сына всемирно известного писателя, была уже весомее. Но рядом с ними стояла третья — Сергея Рахманинова. Ответ не замедлил себя ждать.

В начале марта 1931 года в Большом зале Московской консерватории прозвучали «Колокола». 9-го числа в «Вечерней Москве» — за подписью неизвестного Д. Г. — появится статья-отповедь: «Колокольный звон, литургия, чертовщина, ужас перед стихийным пожаром — всё это так созвучно тому строю, который прогнил задолго до Октябрьской революции». Скоро появятся и другие публикации с характерными идеологическими клише: композитор-«белоэмигрант» отразил

«упаднические настроения мелкой буржуазии»; таким настроениям не место в советских концертных залах.

Но не пройдёт и двух лет, как Рахманинов снова зазвучит в России. К сорокалетию концертной деятельности композитора, 11 декабря 1932 года, Николай Голованов исполнит «Утёс» и «Три русские песни».

До революции Николай Семёнович учился у Кастальского. Сам был регентом Синодального хора. Консерваторию окончил как теоретик и композитор. Оркестр у Голованова звучал с редкой тонкостью в оттенках. Его тоже критиковали за «старые, буржуазные нравы и методы работы», но спасал талант. Голованову композитор и напишет: «...хочу Вас очень поблагодарить». Рахманинов узнал об этом концерте не сразу. Письмо отправит только в январе. Но то, что прозвучали дорогие его сердцу «Три русские песни», его особенно обрадовало.

*

Нью-йоркская газета «Новое русское слово» от 18 декабря 1932 года.

«С. В. РАХМАНИНОВУ ЭТОТ НОМЕР ПОСВЯЩАЕТСЯ».

Буквы были крупные, мелькали заголовки: «Приветствия С. В. Рахманинову», «Русская национальная лига», «Русский Академический союз», «Фонд помощи писателям и учёным»... Сорокалетие творческой деятельности, в сущности — время итогов.

«Дорогой Сергей Васильевич! Сорок лет назад Вы закончили своё образование в Московской Консерватории и выступили на путь музыкальной деятельности, как пианист и как композитор»... «Дорогой Сергей Васильевич, в страдные эпохи гонений, покоряя растлевающее влияние времени, дух человека не раз вливал в гармонию музыки высокие идеалы, становившиеся достоянием всего человечества»... «Глубокоуважаемый Сергей Васильевич, в годину тяжёлых бедствий, когда Фонд Помощи Российским Писателям и Учёным, впервые за тринадцать лет своего существования, чувствует себя не в силах бороться с великой трагедией, переживаемой носителями русской культуры в Европе, Правление Фонда с особым удовлетворением приветствует Вас...»

Жирный шрифт в газете сразу бросался в глаза: «Виолончелист Евсей Белоусов», «Телеграмма А. К. и О. Н. Глазуновых», «Композитор проф. К. Н. Шведов», «Телеграмма А. Зилоти», «Композитор Я. В. Вейнберг», «Дирижёр Евгений Плотников», «Артистка Метрополитен-оперы Талия Сабанеева», «Балетмейстер Алексей Козлов», «Пианист Пётр Любошиц», «Пианист Эммануил Бай», «Балетмейстер Е. Ю. Андерсон и певец И. В. Иванцов», «Дирижёр М. М. Фивейский», «Композитор Борис Левенсон», «Пианист Исай Зелигман», «Эльфрида, Яков и Леонид Местечкины»... Сами поздравления — помельче, как правило, привычные юбилейные фразы, от «Великому композитору Великой России...» — до «Приношу моё сердечное поздравление...», от «Счастливы приветствовать великого русского художника...» — до «Позвольте и мне присоединиться...»

Из общего хора явно выделялось послание Александра Зилоти: «... Такое празднование делает честь не Рахманинову (который в этом не нуждается), а нам, русским, так как доказывает, что мы умеем ценить наших больших людей».

И кроме привычных славословий, кроме биографического очерка, который Евгений Сомов (подпишет: «Шехонский») составил не без некоторых фактических ошибок, шли и аналитические очерки, и отрывочки из книги Ф. И. Шаляпина «Маска и душа», и воспоминания М. Е. Букиника, Ю. Поплавского и Остромысленского. Последний пару раз отпустил замечания, которые могли напомнить и «рабиндранат-тагоровское» письмо: «В ту пору ни я, ни моя жена ещё не успели прийти в себя от так называемой советской жизни. Денежные единицы в Советской России измерялись перед нашим отъездом в миллионах и даже миллиардах рублей, и мы решительно запутались в ценности различных денег»^[257].

Американцы показали себя не лучшим образом в эти дни: не позволили объявить о юбилейном концерте заранее, отметить знаменательную дату разрешили только после концерта. Когда музыка смолкла, на сцену вышел А. И. Петрункевич, президент Федерации российских организаций в США, предложив всем, кто пожелает, остаться в зале и чествовать юбиляра. Почти вся публика осталась на местах. Начались речи, подношения, лавровый венок, большой свиток с адресом...

Юбилейный шум длился несколько месяцев, сорокалетие творческой жизни переросло в другой юбилей — шестидесятилетие русского музыканта. В Париже с января пошли публикации. Появились материалы в особо популярных газетах «Последние новости» и «Возрождение». Но больше всего писали о нём в газете «Россия и славянство». Там опубликуют и замечательный очерк Николая Карловича Метнера. «С. В.

Рахманинов» — сочинение трогательное, умное и — «глубоководное». Кто ещё мог начать разговор о великом музыканте с такого точного сравнения? — «Когда попадёшь на современную улицу с её хаотическим шумом и суетой, — утрачиваешь слуховую ориентацию на каждый отдельный звук. Но самый тихий удар колокола прорезает весь этот хаос не *силой* своей, а *интенсивностью* своего содержания». И кто в юбилейных славословиях сумел заглянуть в самую глубину? — «Нам ценна не одна его природная связь с музыкальной *материей*, но, главным образом, связь с основными смыслами музыки, с её образами и со всем её *существом*».

Николай Карлович Метнер жил в творчестве и только творчеством. Своим ли, чужим ли, но — творчеством. В его небольшом очерке о Рахманинове ощутимы те самые «уста младенца», из коих и приходит слово истины. В простых и ясных суждениях жил и редкий музыкант, и — немного растерянный ребёнок, который с изумлением взирает на странный мир взрослых. Начало его заграничной жизни тоже походило на современную улицу «с её хаотическим шумом и суетой». Слова про тихий удар колокола — это и о творчестве Рахманинова. И о его помощи. И — о себе. Крещённый в лютеранство, Николай Карлович расслышит «тихий удар колокола» в собственной судьбе, чтобы, в свой срок, закончить её православным человеком.

*

Книгу «Муза и мода» Метнер завершил в 1934-м. Не то трактат о музыке, не то — манифест, не то — диагноз современному искусству. Грустное сочинение. Автор отстаивает свой эстетический консерватизм. И сознаёт, что он не в ладу с современностью. В книге — позиция обречённого, который не хочет уступить ни в чём, предпочитая погибнуть с доблестью, нежели стать «современным».

Рахманинов читает первую часть рукописи и будто слышит голос Николая Карловича:

«Я верю не в свои *слова* о музыке, а в самую музыку. Я хочу поделиться не своими мыслями о ней, а своей *верой* в неё...»

«Мое заклятие направлено ещё против эпидемии всяческих открытий в области искусства. Открытие во всех областях знаний всегда имело значение лишь постольку, поскольку открывалось нечто реальное, существующее само по себе и лишь не замеченное нами раньше. Америка существовала сама по себе до её открытия. В искусстве же главной

реальностью являются темы. Главные темы искусства суть темы вечности, существующие сами по себе. Художественное „открытие“ заключается лишь в индивидуальном раскрытии этих тем, а никоим образом не в изобретении несуществующего искусства».

«...Корнями музыки никоим образом не являются разрозненные атомы звуков, существующих и в природе, и так же, как не буквы породили слова речи, а из слов образовался буквенный алфавит, так и из музыкальных смыслов — звуковой алфавит. Смыслы в основах и корнях музыки ценны и доступны лишь тому, кто не только верит в происхождение их от начального разума — смысла музыки, но кто никогда не сомневался и в неразрывной связи с этими „корнями“ всего музыкального искусства, существовавшего до него. В противном же случае музыка будет для него только чуждой игрой, а язык её навязанной „условностью“. Именно связь человека с этой законной, никем не навязанной „условностью“ музыкальных смыслов определяет то, что может быть названо музыкальностью...»^[258]

Книга выдавала автора умного, тонкого, преданного искусству. Каждая фраза проговаривалась когда-то для себя самого. Книга Метнера — не назидание, но духовный опыт музыканта. Пафос книги — борьба с модой, модернизмом, мелковесностью всяческих новейших композиторских «опытов». И вместе с тем — защита не просто «прошлого искусства», но самих основ всякого искусства. Автор говорил не от своего лица, но согласуясь с голосом музы, который современность заглушает голосами моды.

Рахманинов восхищён рукописью, восхищён своим товарищем по общему делу и общему верованию:

«Прочёл её в один присест и хочу Вам высказать своё поздравление по поводу достижения Вашего на новом поприще. Сколько там интересного, меткого, остроумного и глубокого! И своевременного! Если даже болезнь эта пройдёт как-нибудь, чего, признаюсь, я, по правде, не вижу, останется навсегда описание её...»

Скоро он ознакомится и со второй частью: «Что Вы за удивительная умница!» Понравилось и название: «Муза и мода».

Николай Карлович очертил свою эстетику. Самое главное положение можно свести к простой формуле: «Единство во множестве». Да, тени Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля незримо реяли за этими движениями мыслей. Как, впрочем, осознанно или нет, и русские тени: Владимир Соловьёв, Сергей и Евгений Трубецкие и далее, далее, те, кого, быть может, он и не читал, — от Сергия Булгакова до мало кому ведомого в те времена

Алексея Лосева. Одного из них он читал точно — Ивана Ильина. Этот русский мыслитель-эмигрант ставил Метнера на самую высокую ступеньку современного русского искусства.

Николай Карлович был достойный наследник немецкого и русского идеализма. Он не отрицал «новизны» как таковой. Но смелость в одном — по твёрдому его убеждению — должна быть уравновешена «послушанием» в другом. Тогда как современное движение в музыкальном искусстве стремится к новизне, презирая какую бы то ни было смиренность. Финал книги говорил о нынешней жизни всякого подлинного музыканта. Но мог быть прочитан и как исповедь русского эмигранта:

«После изгнания из художественного рая, каким нам представляется в искусстве, например, эпоха Возрождения живописи в Италии или расцвета музыки в Германии, когда в художественном творчестве принимали участие не только индивидуальности, но и коллективные силы, не одни гении, но и целые школы, не одно поколение, а ряд поколений, — мы, изгнанники, рассеянные по свету, оторванные от всякой преемственности, должны добывать художественные произведения тяжёлым трудом, как рабочие в шахтах, а не пытаться срывать их, как полевые цветы на прогулке»^[259].

«Муза и мода» выйдет в парижском издательстве «Таир», в 1935-м. Чуть раньше, в 1934-м, в Нью-Йорке, на английском языке, появится и другая книга: «Сергей Рахманинов. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном». Её автор был давний-давний знакомый Сергея Васильевича. Потому и пришлось с его сочинением столько нянчиться.

Риземан прибыл в Сенар ещё в июле 1933-го. Они договорились с Рахманиновым о совместном путешествии в Байреит, на Вагнеровский фестиваль. Два автомобиля на шесть человек. 500 километров собирались покрыть за два дня.

Перед отъездом биограф вручил композитору вёрстку книги. Теперь, читая, можно было и вспомнить замечательные дни в Клерфонтене, и пожалеть, что дал тогда согласие рассказывать о себе. Риземан старался, был полон самых благих побуждений, но книга композитору показалась невозможной. Повествование от лица сочинителя и монолог Рахманинова слишком причудливо переплетались. И этот «Рахманинов из книги» оказался человеком с редким самомнением. Если бы автором значился только Оскар фон Риземан, то, разумеется, он волен был бы говорить всё, что ему вздумается. Но книга называлась иначе: во-первых — «Сергей Рахманинов», во-вторых — «Воспоминания», только в-третьих — «... записанные Оскаром фон Риземаном». Как будто композитор диктовал, а Риземан покорно записывал... то, как Сергей Васильевич сам себя

нахваливает.

Когда мистер Фолей, менеджер Рахманинова, осторожно намекнул автору, что название нужно поменять, бедный Риземан впал в состояние ужаса. Начал лепетать. Эту блестящую мысль предложил издатель... Если изменить заглавие, книга не будет напечатана!.. Уже заплатили переводчику, книгу нельзя не выпустить...

У бедного сочинителя случился приступ грудной жабы, и Сергей Васильевич должен был теперь поволноваться за него. Композитор напишет вполне дружеское письмо:

«Дорогой г. Риземан!

Я прочёл с большим интересом рукопись Вашей книги и хотел бы поблагодарить Вас за чуткое понимание, с коим Вы подошли к передаче наших душевных бесед в Clairefontaine. Слишком высокую оценку некоторых моих скромных достижений я отношу целиком за счёт нашей тесной и длительной дружбы.

Искренно Ваш Рахманинов».

Отзыв вряд ли можно назвать «положительным». Но как-то сгладить своё отрицательное впечатление пришлось: перепуганный тем, что многие страницы его сочинения композитора покоробили, Риземан в день отъезда впрыснул себе морфий, чтобы утихли боли в грудной клетке.

«Мейстерзингеры» в Байрейте прошли великолепно. И хотя «Парсифаль» был исполнен похуже, а всё ж таки и Риземан порозовел, и поездка в целом вышла замечательной, хотя книга давнего знакомого повисла камнем на душе композитора.

Запретить печатать было бы жестоко: Риземан не был богат, рассчитывал на гонорар, да и чувствовал себя неважно: не приведи господи, что с ним случится! Композитор выбросил главу, где он, Рахманинов, бесцеремонно себя расхваливал, сократил «свои» монологи. Пришлось потратиться и на перевёрстку.

История закончится печально. Книга будет издана. Оскар фон Риземан уйдёт из жизни 28 сентября 1934 года. В апреле 1936 года, рассказывая о своём житье-бытье давнему московскому приятелю, Владимиру Робертовичу Вильшау, Сергей Васильевич упомянет эту биографию.

«Книга прескучная. Кстати, и неправды много, что и доказывает, что не я эту книгу диктовал, а больше Риземан

сочинял. В марте, в бытность мою в Англии, мне прислали ещё книгу обо мне, с просьбой дать разрешение на её издание. Разрешение дал, но прочёл из неё только первые три главы. Дальше не хватило терпения! Ради бога, не подумай, что я рисуюсь! Ведь и в таком виде писательства должен чувствоваться талант пишущего! А тут его незаметно. Ни у Риземана (скончался в прошлом году, оттого так мало его ругаю), ни у англичанина».

*

В книге Оскара фон Риземана есть неточности, есть пробелы, но всё-таки много живых эпизодов, а иногда слышится и голос русского музыканта. Со временем появятся и другие воспоминания. В иных образ композитора исчезает в славословиях и неизменном восхищении. Но встречаются и такие, где воскресают его облик, жесты, разговоры. Множество их останется в памяти Сванов.

Кто вёл дневник? Альфред Альфредович? Екатерина Владимировна? Спустя годы в таких подробностях вспомнить каждый разговор было бы невозможно.

18 февраля 1930-го. Рахманинов в дверях, высокий, в русской шубе. Уже снимая её, он начал пошучивать:

— Сразу видно — здесь живут плутократы! Какие славные галоши! А сколько комнат, и всё большие, посмотрите-ка! Не то что у нас в Нью-Йорке.

Он только что из Кэмдена, записал си-бемоль-минорную сонату Шопена. Слегка возбуждён:

— Завтра услышу пробную запись. Если что, конечно, смогу уничтожить записанное, переиграть. А если выйдет хорошо, завтра — обратно в Нью-Йорк.

Записей он боится. Не самой записи, конечно. Боится оплошать в самый ответственный момент.

— Когда записываюсь — нервничаю. Все, кого я спрашивал, переживают тоже. При первой записи, пробной, знаю: её мне проиграют, и всё в порядке. Но когда всё подготовлено для окончательной, помню, что она должна остаться навсегда, и начинаю нервничать. Даже руки сводит. «Карнавал» Шумана очень хорошо получился. Как вот выйдет с Шопеном?..

Рахманинов, высокий, подобранный, но — потеплевший среди друзей,

вспоминает прежние свои «рекорды». Да, всегда относился и относится к ним строго, но...

— Нашёл несколько старых — без сучка без задоринки! Кажется, там Иоганн Штраус, что-то Блока. Очень хорошо получилось.

За обеденным столом такой большой, сильный, он может расслабиться, поболтать и о музыке, и о внучке. Тут он тает, улыбка его светится совсем по-детски:

— Да, взяли мою Софиньку на цугундер — гувернантку французскую наняли. Няньку хотели рассчитать. Но Ирина, видя, как я страдаю от ее желания отпустить няню нашу русскую, решила её оставить ^[260].

Он мог расчувствоваться. Трепетал от каждого воспоминания о внучке. Как Ильинишну, прислугу, называла, исправляя по-детски, «Яишной», как Сомова, секретаря, Евгения Ивановича, величала «Диваныч»... И как говорит: «Я лусская девочка». Припомнил вдруг, как трудно бывает говорить из Нью-Йорка с Парижем. Звонил раз дочери, где-то в океане бушевала буря.

— Слышу, мне кричат: «Папинька, папинька!» Я им кричу в ответ. Они не слышат и опять кричат: «Папинька!» Софиньку совсем не слышал, расстроился, отдал трубку Наташе, и вдруг она завизжала, кричит: «Душка моя, Софинька!» Голос Софинькин вдруг дошёл до Нью-Йорка...

У Сванов хорошо. Сам Альфред Альфредович, будь он хоть сто раз иностранец, весь пронизан русской музыкой. Жена его, Екатерина Владимировна, из России. Не потому ли и чувствуешь себя здесь как в русском доме? И о чём ни говори — чувствуешь внимание и уют.

Да, в 1931-м отправится в Данию, Германию, Бельгию. В Данию ездить особенно любит. Выступления особого дохода не приносят, но там играешь для своего удовольствия. Датчане отстали в музыке, как в технике, лет на сто. И потому — у них осталось сердце. Целый народ, у которого ещё есть сердце! Конечно, скоро этот бесполезный орган везде атрофируется, превратится в музейную редкость.

— На будущий год опять без детей приеду, а в 1932 году в Европе обещал импресарио Фолей не играть, отдать весь сезон в Америке. Вот тогда и Софиньку, и всю семью привезу.

После обеда в гостиной он совсем размяк, подобрел:

— О, какая мягкая софа! Вот плутократы!

Расположился поудобнее, пил чай, всем довольный:

— На днях вернулся из Канады, до нью-йоркского выступления в Карнеги-холле ещё несколько дней, пропадая без всякой пользы. Я сказал Фоли: «Устройте мне пару концертов вблизи Нью-Йорка». Он и устроил, в

сравнительно небольших городках. И все билеты были проданы, и всё сошло прекрасно. Такое может быть только в Америке. Выпил дома чаю, проехал туда и обратно в автомобиле, поиграл, заработал денег, а ночью — опять дома пил чай. О концертах объявлено накануне, а зал был переполнен.

Могло ли такое быть в России? Нет, конечно. Впрочем, было зато совсем другое. И ведь как всё изменилось!

— Да... только теперь мы научились ценить и любить нашу прежнюю жизнь!

Вспомнил Танеева: какой был человек! Удивительный! Всегда такой искренний. Не мог быть иным. Вспомнил и книгу Сабанеева о Сергее Ивановиче: выйдет скоро в издательстве «Таир». Сабанеев написал и о Метнере. Но тут с публикацией стоит подождать. Да и о Танееве Леонид Леонидович мог бы написать получше, ведь как хорошо написал «Воспоминания о Скрябине»!

Метнер, Танеев, Скрябин... Вспоминалось прошлое, вспоминались споры о современной музыке.

— Был в консерватории некий Петров, инспектор классов. Преподавал ещё географию и писал заметки в маленькой газетке. После исполнения «Прометея» Скрябина подбежал к Танееву: «Как вам?» Танеев ответил: «Не слишком». Петров этак снисходительно похлопал Танеева по плечу: «Вы не понимаете этой музыки, Сергей Иванович». Танеев никогда сразу не отвечал. Говорил мало, но веско. И на этот раз помолчал. Потом заметил: «Я не знал, что для того, чтобы понимать музыку, недостаточно посвятить ей всю жизнь, а надо быть ещё преподавателем географии». Так и Балакирев пригласил однажды Римского-Корсакова послушать новую симфонию. Было много его поклонниц. Закончив играть, Балакирев спросил: «Ну, как вам она нравится?» — «Форма не ясна», — ответил Корсаков. Тогда Балакирев повернулся к одной из дам: «Мария Васильевна, вам форма ясна?» — «Конечно, Милий Алексеевич», — ответила та. «Вот видите, Николай Андреевич!»

Припомнился и свой недавний разговор. Как услышал от одной знакомой: «Вы не понимаете современной музыки, Сергей Васильевич».

— Моя-то княгиня, Ирина, дёргает меня за рукав. Я ничего не сказал, хотя очень рассердился. Миссис Н. музыка Стравинского ясна, а мне — нет...

Сваны спросили о Глазунове. Он выехал из России в 1929-м. Пытался выступать в Америке...

— Старается изо всех сил, но ничего не выходит. Перед отъездом из

России женился, так как не мог справиться со всеми делами один. Заработал дирижёром две тысячи долларов за четыре выступления, по пятисот долларов за каждое. Но всё в Америке истратил. Мы собрали для него ещё две с половиной тысячи. Заказали ему квартет. Я спрашивал его, как подвигается. Говорит: написал одну треть.

Уже собираясь, Рахманинов спросил:

— Помните Сабанеева о Скрябине?

Сваны достали книгу. Сергей Васильевич одолжил её, пообещал прислать воспоминания Сабанеева о Танеёве, как только выйдут.

...Пройдёт чуть больше месяца. И уже в Филадельфии — какой-то иной, неожиданный Рахманинов. Сидит в артистической после концерта. Вокруг собрались знакомые. Наталья Александровна приехала из Нью-Йорка. Оживление, шепоток... Да, обед заказан, правда, в таком ресторанчике...

В Америке сухой закон. Здесь, в этом злачном месте, дают вино. Рахманинов потягивает его без удовольствия. Он и приехал-то в этот тёмный ресторанчик в канун своего дня рождения ради приличия, дабы не портить настроение другим. В соседней комнате кто-то надрывно тренькает на банджо. Рахманинов морщится, трёт пальцами левый висок. Альфред Сван порывается пойти за дверь, дабы прекратить эту музыку «на нервах». Рахманинов торопливо останавливает:

— Нет, нет, пожалуйста, не надо! Ещё подумают, что я чем-то недоволен.

После обеда Наталья Александровна с друзьями торопится на нью-йоркский поезд. Сергей Васильевич с Альфредом Альфредовичем идут пешком до гостиницы.

Давно он не хаживал по таким трущобам, разве что в далёкой юности, в Москве... Кругом грязно, улицы пестрят разношёрстной публикой. Рахманинов идёт степенно, как бы вдумчиво. Будто смотрит на этот мир издали. Но острый глаз замечает всё:

— Смотрите, смотрите! — Он остановился у лотка. Запах от рыбы идёт довольно резкий. — Торговец обвешивает старика!..

На другом углу — старая негритянка закуталась в заношенное тряпье, сидит на ящике, слепая, веки красные, вспухшие. Она тянет куда-то с дрожью незрячую руку.

Сергей Васильевич смотрит с содроганием, торопливо вынимая бумажник.

...Рахманинов после концертов. Всё то же: успех, поклонники. А всё-

таки — всякий раз иначе. Декабрь 1931-го, Филадельфия... Толпа у двери артистической. И вот уже поток людей, и он не идёт, его просто куда-то несёт. Встают машины на Локэст-стрит, и шофёр грузовика с перепачканным лицом и с весёлым удивлением выглядывает из кабины:

— А кто этот парень, мисс?

Достигнув подъезда отеля, Рахманинов стоит и черкает, черкает, черкает, раздавая нескончаемые автографы.

А вот — та же Филадельфия через год. Молодёжи поменьше, толпа на улице поспокойнее. Музыкант выходит, идёт сквозь нескончаемые аплодисменты.

После удач он разгорячён. И, даже смертельно усталый, находит силы шутить. И тут могли разыгрываться маленькие забавные драмы.

— Музыканты и критики всегда стремились меня съесть. Один: «Рахманинов не композитор, но пианист». Другой: «Он прежде всего дирижёр!» А публика... Её я люблю. Всегда относилась изумительно.

Наталья Александровна пытается его уговорить:

— Серёжа, ты устал!

— Подожди, Наташа. Пожалуйста. Я не устал. А как вам понравился мой «Восточный эскиз»?

И он уже у рояля. Играет.

— Ну как? Ещё не разобрались?

Играет снова. Потом — ещё раз. И всё живее. Ещё живее...

Встаёт из-за рояля с озорным сиянием в глазах. Мурлычет себе под нос.

В другой раз, после концерта и ресторана, измученного, его будет ждать холодная ночь в нетопленных комнатах. И все будут жаться у захудалой газовой печки. А он всё-таки будет радостный, убогатворённый.

А то — снимет в гостинице фрак, а поверх концертной рубашки накинёт старую латаную куртку из верблюжьей шерсти, блаженствуя от наступившего уюта.

Разговоры начинались с прошедшего концерта. Мог пожуричь оркестрантов, с которыми играл: «Можно ли сказать, что было шестнадцать первых скрипок? Звучало, точно их было четыре».

А мог за ужином припомнить что-нибудь из недавнего:

— Одна дама из Филадельфии долго не давала мне житья. Пишет о музыке. Наконец, Фолей устроил интервью у меня дома в Нью-Йорке. Дама милая. Но, не успев войти, стала засыпать вопросами: «Как надо играть Шопена, как развить правильную педализацию?» — Боже мой! Что сказать? Педагогу годами надо работать с учеником над развитием

педализации. А она хочет, чтобы я вынул из кармана какой-то рецепт! Я и сказал, как мы учились в России. Рубинштейн давал свои исторические концерты в Петербурге и Москве. Бывало, выйдет на эстраду: «Каждая нотка у Шопена — чистое золото. Слушайте!» И потом играл, а мы слушали.

Рассказы по поводу могли превратиться в воспоминания. И где бы ни возникали — после концерта во время ужина или у кого-то в гостях, — затягивали и его, и слушателей.

Вот Петербург, где он стал замечательным конькобежцем, но редко подходил к стенам консерватории. К вагонам конки цеплялся не хуже мальчишек-газетчиков, да и теперь мог бы показать кое-какие приёмы. Оценки в зачётной книжке переправлял в нужнике, при свече. Лишь летом, когда жили в имении бабушки, туда приехала одна из преподавательниц: «Бедный Серёжа! Как! Вы не знаете? Провалился по всем общеобразовательным предметам!»

А вот времена попозже. Он обожал тогда Чайковского. «Беляева и весь его петербургский кружок я не ставил ни в грош». У Беляева он и стал показывать свою фантазию для двух роялей. Блюменфельд играл партию второго фортепиано — лучше всех читал с листа. И Лядов, и Римский-Корсаков вроде бы улыбались. Потом хвалили. И Корсаков вдруг сказал:

— В конце, когда звучит мелодия «Христос воскрес...», лучше было бы её изложить отдельно и лишь во второй раз с колоколами.

Рассказы Рахманинов мог сопровождать примерами. Сыграл с колоколами. Сыграл без колоколов.

— Я был глуп и самонадеян, в те времена мне был только двадцать один год, поэтому я пожал плечами и сказал: «А почему? Ведь в жизни эта тема всегда появляется вместе с колоколами», — и не изменил ни одной ноты.

О Корсакове мог говорить долго. Как тот оркестровал без партитуры — ходил от пульта к пульту и расписывал голоса отдельным инструментам. Как мог услышать малейшую неточность. Как однажды, на репетиции, воскликнул: «Я этой ноты не писал!» А после обнаружилась ошибка в партитуре. Вспомнил и Париж 1907-го, как они сидели втроём — с Римским и Скрябиным. И как поразил Корсаков своим желанием за первым актом «Золотого петушка» написать сразу третий.

Перебивал сам себя:

— Сколько неисчерпаемых богатств в «Золотом петушке»! Одно начало — как ново! А хроматизм! Вот где источник всего этого несчастного модернизма... Но у Римского — всё в руках гения.

Он начинал играть из Корсакова. Потом говорил о его редакции «Годунова».

— В «Борисе» Римского всё лучше, чем у Мусоргского. Там ничто не звучит как следует. Только в двух местах... Нужно было оставить куранты в сцене во дворце. И когда в последней сцене Борис говорит: «Славьте святых», — оригинальный текст великолепен. Римский изменил его из-за параллельных квинт, — был фанатиком в этом отношении, — и всё впечатление утрачено.

Рахманинов мог обыгрывать свои рассказы весь вечер. Слушатели, замороженные магическим плетением звуков, иной раз не могли оторвать взгляда от его рук, необыкновенных пальцев. Отрывки из «Бориса» сыграл в двух редакциях. Потом припомнил Глинку, его канон из «Руслана», выделяя каждый голос. Следом — изобразил, как нужно ставить «Ивана Сусанина». Гораздо живее, нежели исполняют обычно. Поражал и памятью, и невероятной законченностью каждого эпизода. Но иногда наигрывал тихо, как бы для себя, то, что было дорого, что будило воспоминания. И не без изумления Сван услышал однажды Вторую сонату Скрябина, которую не встречал в рахманиновских концертах.

Говорил и о книгах. О Чехове.

— Теперь я читаю его письма. Их шесть томов, я прочёл четыре и думаю: «Как ужасно, что осталось только два! Когда они будут прочтены, он умрёт и моё общение с ним кончится». Какой человек! Совсем больной, а думал только о других. Построил три школы, открыл в Таганроге библиотеку. Помогал направо и налево и больше всего был озабочен тем, чтобы держать это в тайне. Когда Горький хотел посвятить ему свой новый роман «Фома Гордеев», он позволил напечатать только: «Антону Павловичу Чехову». Боялся, что в горьковском посвящении будут какие-нибудь громкие эпитеты.

Припомнил и воспоминания Горького о Толстом: «Всё время наблюдал, словно фоторепортёр. В его воспоминаниях виден живой Толстой. Умел извлечь из него всё, что ему было нужно, — о религии, о жизни, обо всём».

Воспоминания приходили как вариации. Их словно можно было исполнить, перетолковывая заново — то так, то этак. Первая половина 1930-х годов и стала между двумя произведениями, где он как бы попытался что-то вспомнить. Между двумя вариациями. В 1931-м — на тему Корелли. В 1934-м — на тему Паганини.

2. От «Фолии» к «Рапсодии»

Сентябрь 1931-го. Рахманинов встречает Сванов у магазина. Они садятся в его «линкольн». В автомобиле он мог напомнить дирижёра — на авеню Елисейских Полей выезжает уверенный, спокойный, сразу направляется в самую гущу и словно вливается в поток автомобилей. Руль держит «большой точёной рукой», в каждом движении — властность.

Клерфонтен от Парижа близко. Но место тихое. Вечером — прогулка в парке. Разговор заходит о Метнере. Николай Карлович только что написал цикл «Гимны труду». Когда Сергей Васильевич увидел ноты — сразу послал автору телеграмму: «Великолепно!»

Рахманинов начинает говорить, но будто обдумывает что-то своё. В сонатах-то Николай Карлович может затянуть разработку. Сам он, Рахманинов, теперь занят переработкой давних сочинений. Как много там лишнего!

— Соната Шопена продолжается девятнадцать минут — и в ней всё сказано.

Он переработал Первый концерт, сохранив его юношескую свежесть. Переделал и Вариации на тему Шопена.

— Сколько я делал глупостей в девятнадцать лет, просто невероятно! Все, конечно, их делают. Только Метнер с самого начала издавал такие произведения, с которыми ему трудно сравниться в более поздние годы.

Сван не мог не задать одного вопроса. И получил не только ответ. Сначала — объяснение:

— Знаете, с моими поездками, при отсутствии постоянного места жительства... Совсем нет времени сочинять. А когда я сажусь — это уже не легко, не то что в прежние годы.

Потом — путь наверх, к роялю. Сергей Васильевич сел, открыл новое: Вариации на тему Корелли. Иногда поглядывал в рукопись, многое играл по памяти. Первый его слушатель жадно впитывал звуки.

«Окончив играть, он задумался над заключительными тактами, полными грусти и покорности судьбе. Эта мрачная тема Корелли увлекла не одного композитора: Вивальди, Керубини, Лист использовали её. Но на долю Рахманинова выпало развеять тёмные чары тональности d-moll. На протяжении двенадцати вариаций он ведёт нас по извилистому лабиринту ритмических и мелодических фигур; затем обрушивается поток каденций. Играя, он сказал:

— Вся эта сумасшедшая беготня нужна для того, чтобы скрыть тему.

И из этого волнения возникает прекрасный, ослепительный Des-dur, сначала в нагромождении аккордов (четырнадцатая вариация), а потом в виде очаровательного рахманиновского ноктюрна. Но он длится недолго. Снова врывается d-moll и наконец поглощает всё. Тут Рахманинов дал нечто совсем новое. Последняя вариация (coda) не оказалась ни кульминацией, ни возвратом к началу. Она раскрывает новые перспективы, вовлекает в свою орбиту побеждённый Des-dur и завершается тихо и задушевно».

...Тема, 13 вариаций, интермеццо, ещё семь вариаций... Позже исследователи расслышат в отдельных номерах отзвуки из его собственной музыки — из «адского» вступления «Франчески да Римини», из прелюдии ре минор, из «хорального» номера Вариаций на тему Шопена. Некоторые вариации напомнят органную музыку Баха, некоторые — мрачную джазовую импровизацию^[261]. Современником будет названо и ещё одно «музыкальное эхо» — столь часто проступавший у Рахманинова напев «Dies irae». Впрочем, последний — с важной оговоркой: неявно выраженный и, возможно, явившийся неосознанно. Об этом Иосиф Яссер напишет в своих воспоминаниях. Тогда же, осенью 1931-го, Иосиф Самуилович попытался привлечь знаменитого композитора к работе русского музыковедческого кружка.

Их общение было эпизодическим. Кружок нужен, чтобы уяснить непростые вопросы теории, — объяснял гость, — чтобы музыканты лучше понимали свою задачу. Да и на вкусах публики, в конце концов, каким-то образом скажется. Кто-то в кружке появляется лишь иногда, кто-то — ещё не выступает, а только слушает...

— А сами-то вы, конечно, тоже принадлежите к числу докладывающих?

В вопросе Рахманинова можно уловить и нотку скепсиса. Но дальнейший разговор заставил его встрепенуться.

«— О чём же именно вы читали?

— Об основах будущей тональной системы.

— Бу-ду-щей? — переспросил с некоторым удивлением Рахманинов и при этом как-то слегка повернул голову в сторону, словно прислушиваясь к незнакомому звуко сочетанию. — Что же это за система?»

Посетитель не ожидал столь резкого начала. Предпочёл ретироваться,

отложив изложение своей идеи на потом. Тем более что сейчас он хотел только пригласить. Композитор не прочь услышать изложение «будущей» тональной системы, лишь досадовал: где найти время? Яссеру дорога эта отзывчивость. Примерещилось даже: быть может, композитор не такой уж и «консерватор»?

Рахманинова не мог не задеть этот разговор. Он видел, как современные сочинители пытаются ломать то, что устоялось. Нескончаемые новшества теснили «старомодную» музыку со всех сторон. Многим ли композиторам удавалось остаться верным традиции? Кроме него самого — Метнер (и Рахманинов его исполнял), скрипач Фриц Крейслер (и его «Радость любви», и «Муки любви» Рахманинов не только играл, но и сам переложил для одного фортепиано)... Крейслеру он посвятит свои «кореллиевские» вариации.

Их первое исполнение, 12 октября 1931 года в Монреале, не принесло композиторской славы. Публика не прониклась тем вдохновением, с которым произведение рождалось. Но скоро вариации снова приведут в его дом «теоретика» Яссера.

Иосиф Самуилович услышит их 7 ноября в Нью-Йорке. А через три дня в «Новом русском слове» появится статья «„La Folia“ Рахманинова». Прочитать, что твой опус «бесспорно займёт одно из величайших мест в фортепианной и вариационной литературе», тем более после сдержанного приёма у публики, было отрадным. Но куда интереснее был рассказ о его, Рахманинова, ошибке: «...Основная тема отнюдь не принадлежит Корелли, а лишь использована последним в его знаменитой „Folies d'Espagne“ наряду со многими другими (до и после него жившими) композиторами».

Любопытно было узнать, что эта трёхдольная тема, «испанские безумства», пришла из Португалии. Народный танец был до крайности оригинален: мужчины в женских одеждах под воздействием собственных жестов и грома тамбуринов впадали в экстаз и казались помешанными. Тема «устоялась» не сразу, но в простонародье была популярна до упоминания. Неотвязно притягивала и композиторов.

«Folies d'Espagne», «испанские безумства»... Кто только не прикасался к ним! Яссер и сам назвал далеко не всех. А список композиторов был, пожалуй, более «безумным», нежели эта простая и мрачноватая мелодия: Арканджело Корелли, Марен Марэ, Антонио Вивальди, Алессандро Скарлатти, Иоганн Маттезон, Франческо Джеминиани, Жан Батист Люлли, Иоганн Себастьян Бах, Карл Филипп Эмануэль Бах, Джованни Баттиста Перголези, Луиджи Керубини, Антонио Сальери, Фернандо Сор, Ференц Лист, Никколо Паганини... А до них — Диего Ортис, Антонио де Кабесон,

Джироламо Фрескобальди, Никола́ Пиччинини, Андреа Фальконьери, Иоганн Иеронимус Капсбергер и многие, многие другие. Около полусотни композиторов чуть ли не с болезненной настойчивостью обращаются к одному и тому же, довольно простому напеву.

Приглашение автора рецензии в дом композитора после такого исторического экскурса было почти неизбежным.

«— Прежде всего, я хочу поблагодарить вас за отзыв и за указание на мой промах. Однако... мне здесь не совсем ясна одна подробность.

— Какая же именно?

— Вот вы тут пишете, — вслух вычитывал Сергей Васильевич из газеты отдельные строки, передавая их частично своими словами, — что эта народная тема имела вначале несколько иное мелодическое строение и т. д... но что в своей окончательной редакции она была... уже использована некоторыми композиторами XVII века... между тем как первое издание вариаций Корелли появилось лишь в 1700 году, то есть в самом начале XVIII, — так ведь?»

Композитор хотел понять, насколько «Фолия» у Корелли могла отличаться от других. Теоретик заметил: разве что в мелочах. Признал: именно Арканджело Корелли дал популярность теме, и композитор в названии его имя оставил.

Экскурс в «Фолию» мог бы ещё усложниться. Когда историки музыки вкопаются в старинные рукописи, обнаружат, что поначалу «фолий» было несколько. Что из многих вариантов один, возможно ещё и видоизменившись, вытеснил остальные. Изначально мажорная музыка к XVII веку «оминорилась», сблизилась с сумрачной сарабандой. Стала притягивать музыкантов, как притягивает слух простого человека магическое заклинание. Рахманинов не просто «подхватил» традицию. Он сквозь кореллиевский вариант словно бы ухватил эту стародавнюю историю, даже не подозревая о ней. Ранние вариации «фолии» — проще, нежели её воплощения у Керубини или Листа. Рахманинов провёл старинную тему через все концертные «соблазны». Точно почувствовал, где наплыв одной вариации на другую себя «исчерпывает». Поставил «интермеццо», тоже вполне «фолиевское», но подобное «вздоху» перед новыми испытаниями старинной темы, проводя её через самые невероятные воплощения («Вся эта сумасшедшая беготня нужна для того, чтобы скрыть тему»).

Финал вариаций изумлял своей открытостью. Здесь не было той «жирной точки» в конце произведения, к которой приучил XIX век. Композитор подвёл музыку к какому-то рубежу, к «пьяно», за которым

возможно продолжение. И если после финала заиграть его вариации с самого начала, с темы, то всё многоцветье опуса № 42 будет восприниматься как прелюдия... — к «фолии».

Вариации действительно вобрали многообразные «эхо» его собственных сочинений. Вобрали и отголоски мировой музыки, от Баха до джаза. И вся разноликость темы говорила об одном. Сочинение Рахманинова на самом деле стало воспоминаниями — о собственной музыке и о музыке мировой. Здесь прошлое живёт в настоящем, словно бы напомнив столь простое, незыблемое: всё проходит — и всё остаётся.

Через несколько лет что-то подобное почувствует герой из рассказа «Круг» Владимира Набокова: «Вдруг Иннокентий почувствовал: ничто не пропадает, в памяти накапливаются сокровища, растут скрытые склады в темноте, в пыли, — и вот кто-то проезжий вдруг требует у библиотекаря книгу, не выдававшуюся двадцать лет».

С момента появления «фолии» — XIV или XV век — прошло несколько столетий. С момента её «воцарения» в музыке — лет триста. И вот — современный композитор «потребовал книгу». Старинная «фолия» зазвучала вновь. И сколь ни была «цветиста» и разнообразна современность, сквозь неё проступил лик далёкого прошлого.

*

Живая музыка — и рядом теория пополам с историей. Диалог неожиданный, странный тем, что на мгновение совместились несовместимое. Иосифа Яссера волнуют гармонические основы музыки, их перестроение во времени. Музыка прошлого, музыка других народов, музыка будущего... Сюда, к будущему, тянется умом теоретик. Здесь он пытается убедить композитора в неизбежности гармонических изменений. С ним — нотные таблицы, акустические диаграммы. Рахманинов внимательно смотрит...

— Быть может, я бы и переменял своё мнение, если б мог реально прослушать вашу новую девятнадцатитоновую гамму; но ведь вы и сами оговорились, что производящих её инструментов пока что нет и что даже вся ваша теория требует ещё долгой опытной проверки. Что же касается музыкальной эволюции...

И в речи затрепетало живое чувство, хотя слова вроде бы следовали только логике. Да, против эволюции вряд ли что возразишь, разве что идёт она медленнее. И смена тональных систем идёт незаметнее.

«— Вы, вероятно, знаете, как Сергей Иванович Танеев любил изображать различные стадии музыкальной эволюции?

Я ответил отрицательно.

— Нет? — переспросил Сергей Васильевич с долей удивления. — Тогда стоит показать!

Он с готовностью сел за рояль, сыграл несколько тактов какого-то банального венского вальса и, широко улыбаясь, сказал:

— Это вот, по Танееву, означало первую стадию эволюции. „А это, — говорил Сергей Иванович, — вторая стадия (Рахманинов повторил те же такты) и наконец, — заканчивал Танеев по обыкновению, — вот вам, пожалуйста, третья стадия!“ (Рахманинов снова сыграл те же такты)».

Яссер готов оценить «танеевскую» шутку, но захвачен совсем иным. Рахманинов трижды играет один и тот же пустячок, но каждый раз — с едва заметным изменением, которое невозможно схватить нотами, но которое и есть самая сердцевина музыки.

Теоретик чертит схемы, приводит логические доказательства. Композитор трижды играет то же самое, лишь едва-едва меняя характер самого исполнения. Первый рассуждает «от ума». Второй — от сердца. И чего стоят выкладки, если живое чуть-чуть — даже как простейший пример — звучит выразительнее, а потому и убедительнее?

Рахманинов испытывал примеры Яссера на рояле, тот впитывал каждый звук. Композитор взирает на новую гармоническую систему не без интереса, но и не без скепсиса. Не мог не припомнить и ту звуковую «грязь», которой грешат современные композиторы.

Он медленно, с остановками, ходит по комнате. Яссер пытается убедить его в «неукоснительном ходе истории»: можно ли сомневаться, например, в искренности Дебюсси или Скрябина?

«Рахманинов сделал ещё несколько шагов, прислонился плечом к оконной раме и, глядя наружу, произнёс, как бы погрузившись в воспоминания:

— Ну, Скрябин... это совсем особый случай...

Было что-то трогательное и в интонации и в содержании этих немногих слов, точно пожалел он где-то в глубине души рано ушедшего из жизни и, быть может, „заблудшего“, по его

мнению, товарища юных лет. О Дебюсси Сергей Васильевич почему-то умолчал вообще, хотя кое-что из его сочинений он, кажется, исполнял иногда в своих концертах».

Что дал Рахманинов «теоретику»? Наверное, те новые вопросы, которые он, не зная сомнений, попытался разрешить. Что дал Яссер композитору? В поздних сочинениях есть дыхание иных гармоний, иной раз — весьма современных. Правда, звучат они сдержанно, без того, чтобы «завоевать» музыкальное пространство произведения. То, что Рахманинов не боялся гармонических новшеств, будет весьма заметно в последнем его сочинении. Конечно, теоретик мог яснее очертить зыбкость самых неукоснительных «правил». Но невероятно чутким ухом композитор мог уловить новые звучания и без чьей-либо помощи.

Диалог их коснулся ещё одной темы. Для Рахманинова — самой животрепещущей, темы столь ему знакомой: «Dies irae»...

*

Человек может выглядеть вполне счастливым, любить детей, обожать внуку — и думать о Страшном суде. Листая иные страницы рахманиновской биографии, не так просто понять, откуда такая тяга к древнему погребальному песнопению.

Младшая дочь, Таня, выйдет замуж в мае 1932 года. За Льва Конюса, сына его консерваторского товарища. 3 марта 1933-го в Рочестере Рахманинов дал необыкновенный концерт. Исполнил Баха, Бетховена, Шопена, Шумана, Шуберта и своё. На бис сыграл «Юмореску», потом «Маргаритки». Обрушился шквал аплодисментов. Его не хотели отпускать.

Снова вышел. Сел за рояль. Как-то задумчиво поглядел на клавиши. Вдруг повернулся к залу и растерянно развёл руками. Жест был простой, очень человечный, будто сказал: «Что-то ничего не припомню». Публика снова пришла в неистовство. Раздался выкрик: «До-диез минор». Рахманинов улыбнулся, кивнул. Зазвенели звуки прелюдии...

Вечер был необыкновенный. Его вызывали и вызывали. Он исполнил целое отделение сверх программы. У артистической ждали многочисленные поклонники. Девушки, у которых от волнения колотилось сердце, дамы с лорнетками, старики с невнятными бормотаниями... Он надписывал программки, пожимал руки, был спокоен, прям, воодушевлён. Сванам, что находились тут же, Наталья Александровна шепнула, что у

Тани родился сын.

Конечно, в этот вечер, уже в отеле, он прочитает своим друзьям, «гусям-лебедям», телеграмму дочери: «Сашка растёт. Нет бровей. Досадно». А потом будет говорить о своей Софиньке:

«— Ах, только Ирина может так поступать! Она заставляет Пупика выучивать длинные и трудные стихотворения, например последние стихотворения Бальмонта. Пупик в одном из последних писем говорит, что она часто теперь пишет белыми стихами. Там был и образец, что-то вроде:

Вся радость ушла
Из сердца старика,
И он лёг и умер...

— Я написал на эти стихи музыку: слова внучки, музыка дедушки. Я постарался, чтобы музыка была очень лёгкой, в пределах октавы. Она музыкальна, так что споёт и сыграет. Да, её гувернантка Люля всё ещё с ней. Кстати, Ирина написала мне однажды, что Софа ложилась спать, а Люля поцеловала одно из её родимых пятнышек. И Софинька сказала: „Ах, Люля, как жалко, что вы не можете видеть некоторых родинок у дедушки, у него есть такие изумительные: коричневые, жёлтые, красные...“».

Можно думать о внуках — и о «Дне гнева». О прекрасном и страшном — одновременно. Да, мир рушится, но искусство вечно. И настолько вечно, что так ли уж важно — вдруг потерять нажитое невероятным трудом. Тем более в эпоху кризиса. И те же Сваны слышат:

— Да, я опять потерял что-то около половины или двух третей всего, что у меня было. И не из-за банков, а из-за понижения стоимости ценных бумаг... Я очень доволен, что вам понравился экспромт Шуберта, я его очень люблю. Какая удивительная средняя часть! Настоящая жемчужина!

Сколь блаженна душа, если столько счастья дают внуки! Если, потеряв большую часть состояния, можно сказать об этом почти между делом, поставить над всеми тревогами и неудобствами удачное исполнение Шуберта.

Счастливей день, счастливей дедушка, счастливей концерт! И тут же, подспудно, — в душе его звучит древний погребальный напев.

Этот мотив-символ когда-то проник и в Первую симфонию, и в «Остров мёртвых», и в Первую сонату, и в «Этюд-картину» с морем и чайками. И в его «фолии» что-то похожее бродило, раз уж столь наостривший «теоретическое ухо» Яссер этот напев расслышал.

В день встречи с теоретиком композитор не мог не спросить об этом мотиве. Он знал его начало, чуял невыразимую силу... но что, кроме этих первых фраз, далее поётся? И что там за мелодия? Она столь же выразительна?

Всё, что касалось музыки, теоретик знал более чем хорошо. Насвистал продолжение «Dies irae». Тут же — начало одной из сонат Метнера. Близость тем была удивительна. Композитор загорелся ещё больше.

Популярность напева — её тоже нельзя было обойти. Иосиф Самуилович знал многие подробности. Замелькали имена: Берлиоз, Лист, Сен-Санс, Чайковский, Мусоргский, Глазунов... Уже здесь были неожиданности. Но когда Яссер заметил, что использовать мотив-знак просто удобно, что здесь сложился своего рода «композиторский обычай», Сергей Васильевич недоверчиво покачал головой: «Дело, похоже, не только в этом».

Что-то необыкновенное было в голосе композитора. Его собеседник уловил особенный трепет — в этой музыке Рахманинов чувствовал нечто неизъяснимое: «...Он в ней внутренне ощущал какие-то внемusикальные элементы — быть может, некие „зovy“ из нездешнего мира — и был даже, по-видимому, склонен приписать это бессознательное ощущение не только себе одному».

От Яссера Сергей Васильевич получит и нотную запись напева, и русский перевод текста. Иосиф Самуилович будет ждать новых композиций Рахманинова. Во всех поздних сочинениях он услышит «Dies irae». И будет разочарован: везде композитор использовал только начало этой секвенции.

Но в тексте — это обнаружится много позже — Рахманинов отчеркнёт строки, которые в «Реквиеме» обычно переводятся как «Труба Предвечного». Здесь, в присланном Яссером переводе, они звучали так:

Раздаётся чудесный звук трубы,
Он проникает в земные могилы,
Зовёт всех предстать перед Троном.

Судный день волновал композитора. Судный день, черты которого уже заметно проступали в истории XX века.

Завершив концертный сезон, весну и лето 1934-го Рахманинов проведёт в Сенаре. Его детище, эта «Швейцарская Ивановка», было выстроено и отделано. Дом, водопровод, сад, пристань, моторная лодка, автомобиль... Было всё — и связь с внешним миром, и уединение. Досаждала и та возрастная хворь, которую недобрый словом поминал у Достоевского Порфирий Петрович в «Преступлении и наказании», жила в нём и тревога за внучку, которой удалили аппендикс. Он поднялся с больничной койки довольно быстро, Софинька ещё лежала, восхищая дедушку своей неожиданной выдержкой. Лежала спокойно, на спинке, неудобства переносила довольно стойко, только жаловалась дедушке, что от усталости «болят булочки».

От этих слов он пришёл в умиление. В таком «сентиментальном» состоянии Рахманинов и возьмётся за одно из самых жёстких своих сочинений. Начал его 3 июля, а через полтора месяца, 18 августа, поставил точку.

...Сначала он назовёт своё новое детище «Вариации», потом «Фантазия» и, наконец, «Рапсодия». Собственное произведение в его глазах словно бы «укрупнялось».

Тема была более чем известна. Она пришла из 24-го каприза Никколо Паганини для скрипки соло. У Листа она обрела фортепианное звучание — в «Больших этюдах по Паганини». Брамс — двумя объёмными тетрадами своих вариаций — словно попытался сочинить все возможные трансформации этой изначально скрипичной темы.

«Рапсодия» Рахманинова подобна концерту. Написана для фортепиано и оркестра. Поневоле наводит на мысль, что здесь сталкиваются личность и судьба. Тема отсылает и к самому Никколо Паганини. Через несколько лет хореограф Фокин пожелает на музыку Рахманинова поставить балет. Письмо Рахманинова с попыткой очертить возможные образы такого спектакля — ключик к его произведению:

«Хотел Вам сказать о „Рапсодии“, о том, что буду очень счастлив, если Вы что-либо из неё сделаете. Сегодня ночью думал о сюжете, и вот что мне пришло в голову: даю только главные очертания, детали для меня ещё в тумане. Не оживить ли легенду о Паганини, продавшем свою душу нечистой силе за совершенство в искусстве, а также за женщину? Все вариации с Диес-Ире — это нечистая сила. Вся середина от вариации 11-й до 18-й — это любовные эпизоды. Сам Паганини появляется (первое появление) в „Теме“ и, побеждённый, появляется в последний раз

в 23-й вариации — первые 12 тактов, — после чего до конца торжество победителей. Первое появление нечистой силы — вариация 7-я, где при цифре 19 может быть диалог с Паганини на появляющуюся его тему вместе с Диес-Ире. Вариации 8, 9, 10 — развитие нечистой силы. Вариация 11-я — переход в любовную область. Вариация 12-я — менуэт — первое появление женщины до 18-й вариации. Вариация 13-я — первое объяснение женщины с Паганини. Вариация 19-я — торжество искусства Паганини, его дьявольское пиччикато. Хорошо бы увидеть Паганини со скрипкой, но не реальной, конечно, а с какой-нибудь выдуманной, фантастической. И ещё, мне кажется, что в конце пьесы некоторые персонажи нечистой силы в борьбе за женщину и искусство должны походить карикатурно, непременно карикатурно, на самого Паганини.

И они здесь должны быть со скрипками, ещё более фантастично уродливыми.

Вы не будете надо мной смеяться?

Так хотелось бы Вас видеть, чтобы рассказать подробнее обо всём этом, если только мои мысли и сюжет представляются для Вас интересными и ценными».

Смеяться над этим подобием комедии дель арте, подобной «Балаганчику» Блока, где рыцарь машет картонным мечом? Смеяться над тем, с какой наивностью композитор размышляет над зрительными образами, пытаясь подчеркнуть в главном образе гротеск («фантастическая скрипка»), а в побочных — в кривых, карикатурных его изображениях — довести всё до «уродливой» фантазмагии?

Вряд ли композитор рассказал о своём изначальном замысле. Скорее — тот узор, который балетмейстер может выткать на его музыкальном полотне. И всё же узор не мог быть произвольным.

Думал ли Рахманинов только лишь о Паганини или о судьбе музыканта вообще? Паганини, по слухам, продал душу дьяволу. Virtuозная игра на скрипке превышала человеческие возможности. Были в его жизни и женщины, одна — так и осталась «неназванной», неизвестной. Но тема «Dies irae» могла возникнуть в исходном замысле как символ смерти. И в первый раз она — в 7-й вариации — не вселяет ужаса, она пронизана печалью. Скорее — в жизнь музыканта входит смерть, осознание смерти. По-настоящему — с напоминанием о «Дне гнева» — зазвучит в 10, 24 и 26-й.

Вариации с 11-й по 18-ю — полны лиризма. И не могло ли здесь пробудиться воспоминание о женском образе? Или даже — образах?

Для «Рапсодии» была выбрана тема — предельно лаконичная в каждом своём изгибе. Если сравнивать музыку с изобразительным искусством, то это — графика. Причём такая, где нет лишних линий. Только самое главное. Тема Вариаций на тему Корелли была столь же «графична».

Опусы 42 и 43 — самые «европейские» из сочинений композитора. Здесь нет тех неоглядных просторов, которые вошли в его «русские» произведения. Кроме 18-й вариации на тему Паганини. Здесь есть и широта, и даль. Да и саму тему Паганини мелодическая линия ничуть не напоминает, если, разумеется, не вглядываться в ноты и не увидеть, что эта полная воздуха тема — зеркальное отражение исходной.

«Музыка должна идти от сердца», — внушал современникам Рахманинов. И — в то же время — мог кропотливо работать над каждым мотивом, видоизменяя исходный «материал» так, что он сохранялся, но и — преображался. Сергей Васильевич был достойным учеником Танеева — тот заставлял некогда проделывать подобные упражнения в курсе полифонии строгого письма. Суметь не только «вычислить» новую тему, но и сохранить в ней жизнь. А то, что это давно стало не упражнением, а *мышлением*, то разве у него, Рахманинова, могло бы быть иначе?

Думал ли он о Паганини, когда брался за своё произведение? О судьбе музыканта как такового — думал несомненно. Рапсодия на тему Паганини — это путь художника, жизненный и творческий. С неизменными мыслями о счастье и о смерти.

За границей Сергей Васильевич Рахманинов проживёт 25 полных лет. Из них 24 года будут связаны с Америкой. Когда смотришь на «состав» его Рапсодии, поневоле вздрогнешь. Интродукция — и 24 вариации, будто на каждый год по одной.

...Рапсодия впервые прозвучит 7 ноября в Балтиморе, с его любимым Филадельфийским оркестром. В декабре он её дважды исполнит в Сент-Луисе и дважды в Нью-Йорке. И после она будет звучать неоднократно. Композитор создал одно из самых популярных своих произведений. Как заметит сам после очередного её исполнения: «После конца был настоящий шторм». Или как напишет по прошествии многих лет С. А. Сатина:

«Нередко можно слышать далеко от Нью-Йорка в провинции, в маленьких деревушках американок, насвистывающих, наряду с Концертом Чайковского или Вторым концертом Рахманинова, отрывки из Рапсодии, в особенности мелодичную восемнадцатую вариацию. Насвистывающие или

напевающие эту мелодию не знают даже, что это за музыка, она вошла, так сказать, в обиход».

Глава третья

«ХОРОШО ТОЛЬКО В МУЗЫКЕ...»

1. Время, где прошлому места нет

Сенар. Лето 1936-го. В этот год здесь собралась вся семья композитора. Кроме милых сердцу «гусей-лебедей» гостил и Рей Иббс, его английский администратор — круглый, румяный, дородный. Рахманинов водил Сванов и мистера Иббса по своим владениям. Зелёные лужайки, кусты роз, новые деревья... Сергей Васильевич спустился к берегу по крутой дорожке, зазывая гостей:

— Вот погодите, такое увидите!

На повороте остановился:

— Гляньте, гляньте на набережную! Как севастопольская пристань!

За час до обеда он захотел прокатиться по озеру. Сваны присоединились. Попросился и мистер Иббс.

На озере было тихо. Они мягко заскользили по воде. Когда помчались, оставляя полосы сверкающих брызг, Иббс попросился за руль. Рахманинов передал управление, сел к Сванам на заднюю скамейку. Вдруг лодку закружило, она стала крениться. Лицо Иббса побагровело. Сваны сидели помертвев. Рахманинов невозмутимо поднялся, подошёл к рулю, оттолкнул Иббса. Винт трещал в воздухе, левый борт касался края воды. Рахманинов выпрямил лодку, и они поспешили обратно, к «севастопольской» набережной. Молча подплыли, молча вышли на берег. Рахманинов, поднимаясь к дому, дотрагивался до левого бока, хмурился. Уже у веранды попросил гостей:

— Не говорите ничего Наташе, а то она больше не пустит меня на озеро.

Ушиб без серьёзных последствий. Случайное происшествие. Но во всей совокупности событий этих лет и столь малое происшествие видится как знак.

Год 1935-й — год 1938-й. Время неясных надежд и мрачных предчувствий. Жизнь артиста, как и судьба его концертов, становится всё более связана с политической жизнью Европы. Летом 1935-го родные уговорили Сергея Васильевича подлечиться в Баден-Бадене. Там он столкнулся с неприятностями: немцы поначалу не захотели получить от

русского чек швейцарского банка, требуя гарантийное письмо. Композитор бросил все процедуры, не захотел слушать никаких извинений. Случай запомнился.

Он по-прежнему покрывал огромные расстояния, трясясь в пульмановском вагоне, который словно заменил им с женой зимнюю квартиру. Занимался по два часа в день, чтобы сохранить гибкость пальцев. Грел перед концертом руки электрической грелкой, похожей на муфту. Концерты давал столь же часто, как и ранее. К восторгам публики Рахманинов давно уже привык, но каждое выступление всё равно волнует, каждый успех по-прежнему бодрит. К тому же — нет выступлений во всём одинаковых, тем более в Европе.

В Варшаве он выступал в 1936-м, в двадцатых числах февраля. Их с Наташей встретили на вокзале с цветами. И в воздухе польской столицы он улавливал те запахи, которые казались навсегда позабытыми. На улицах всё такое знакомое, будто пришло из прошлого: снег, извозчики, лица прохожих... В отеле обещали к утреннему кофе русский калач. И хотя «калачом» оказался обычный хлеб, магия русского присутствия не уходила. Следом, 26 февраля, прошёл клавирабэнд в Вене. И здесь — встреча со Сванами. После концерта ужинали в отеле «Бристоль», где Сергей Васильевич с Натальей Александровной остановились. В Вене хотелось уединения. Рахманинов выбрал столик, отгороженный от двери ширмой. Здесь, за маленькой стенкой, почувствовал себя уютно, заулыбался, начал пошучивать с «гусями-лебедями». Когда кто-то из Сванов спросил, почему он не отдыхает почаще, в его глазах зажёгся лукавый огонёк: «Видите ли, я похож на старую гризетку. Она потрёпана и костлява, но желание гулять в ней настолько сильно, что, несмотря на годы, она выходит каждую ночь. То же и со мной. Я стар и покрыт морщинами, но всё ещё должен играть».

Воспоминания об этих концертах скоро покажутся идиллией. Жизнь менялась неуклонно. Через два года в той же Вене, 28 февраля, прошёл его клавирабэнд. Концерт с «Колоколами» — он должен был состояться следом — отменили. Музыкальная жизнь в столице Австрии застыла. Тревога повисла в воздухе. Под окнами венского отеля ходили группы людей, выкрикивая: «Гитлер!.. Аншлюс!..» Ещё через две недели состоится и сам «аншлюс» — присоединение Австрии к Германии.

Год 1938-й принесёт композитору и одну из главных личных утрат.

Фёдор Иванович Шаляпин уже давно прибаловал, но всегда был полон замыслов. В последние годы мечтал, что Рахманинов вернётся к «Алеко», напишет к опере пролог и эпилог. Певец совершенно уверовал в то, что в главном герое поэмы «Цыганы» Пушкин изобразил самого себя, и очень

хотел сыграть Алеко Пушкина.

Сергею Васильевичу идея Феденьки совсем не пришлась по сердцу, от её обсуждения он уходил. К опере он и хотел бы вернуться, но не для того, чтобы вносить изменения в драматургию. Хотел только лишь «прояснить» музыку.

Об «Алеко» заговорили в конце 1936-го. Близилось столетие гибели поэта. Но желание Пушкинского комитета поставить оперу Рахманинов не поддержал:

— Моя юношеская работа... У меня есть мысль переделать её. Вот освобожусь от концертов и приступлю.

О том, что друг тяжело болен, Рахманинов узнает весной 1938-го, на гастролях в Лондоне. Сразу после концерта поспешит во Францию.

Одного взгляда на Феденьку было достаточно, чтобы понять: дни старого друга сочтены. 10 апреля, в последнюю их встречу, Сергей Васильевич попытался немножко развлечь больного. Перед расставанием Фёдор Иванович произнёс:

— Как встану на ноги, напишу ещё одну книгу, о сценическом искусстве.

Говорил он медленно, задыхаясь, с трудом. Рахманинов ответил:

— А я, как только кончу свои выступления, напишу книгу, темой которой будет Шаляпин.

Вспоминая эту встречу, Сергей Васильевич напишет другу Сонечке: «Он подарил меня улыбкой и погладил мою руку. На этом мы и расстались. Навсегда!»

Фёдор Иванович скончался 12 апреля 1938 года. Некролог «Памяти Шаляпина», написанный Рахманиновым, появится в газете «Последние новости» через пять дней после кончины друга. Сергей Васильевич постарался написать сжато, ёмко. Начал чеканными фразами: «„Умер только тот, кто позабыт“. Таковую надпись я прочёл когда-то где-то на кладбище. Если мысль верна, то Шаляпин никогда не умрёт. Умереть не может...»

В письме другу Сонечке — о том же, горестнее, со вздохом: «Шаляпинская эпоха кончилась!»

*

Значительная сумма, переданная русским в Париже, благотворительный концерт в Цюрихе, крупный денежный залог

швейцарским властям за Ивана Ильина — эти деньги спасли русского мыслителя от высылки в Германию на гибель... Можно помочь отдельным людям. Но какой жертвой остановить сползающий в пропасть мир?

Осенью 1938 года Великобритания готовилась отметить пятидесятилетие артистической деятельности сэра Генри Вуда. Этот дирижёр столько сделал для русской музыки! Исполнял Чайковского, Римского-Корсакова, Скрябина, Рахманинова.

В огромном Альберт-холле на эстраде расположились два оркестра. Чуть выше — поместили два хора. Зал на девять тысяч человек был переполнен. Каждое произведение, звучавшее в этот день, — дань благодарности дирижёру. Рахманинов играл Второй концерт.

В конце вечера многотысячная публика в сопровождении двух оркестров запела английский гимн. Великобритания будто бы «подводила итоги» перед грядущими испытаниями.

Во второй половине 1930-х Рахманинов полюбил пазлы: из кусочков картона с частицами изображения собирать картину. Если б из таких же кусочков прошлого он мог собрать рассыпающийся мир! Европа трещала по швам. От прошлого — от того, что напоминало прошлое, — остались, в сущности, только концерты. Да и на них иной раз сил уже не хватало.

Натан Мильштейн припомнит январь 1939-го. После выступления Сергея Васильевича в Чикаго одна дама настойчиво просила познакомить её с «мэтром». Знаменитый скрипач пытался отговорить: пианист устал, ему сейчас не до разговоров о музыке.

Дама всё-таки прорвалась в артистическую. Рахманинов сидел опустив голову, свесив руки. Мильштейн мог лишь невнятно проговорить:

— Сергей Васильевич, я хочу представить вам мадам N, она очень, очень любит музыку!

Рахманинов, не глядя на гостью, чуть привстал, протянув свою большую руку:

— Хау ду ю ду.

И рухнул назад в кресло.

2. Симфония-прощание

— Чувствую себя хорошо только в музыке, — услышат от композитора в октябре 1937-го. Только музыка и оставалась ещё живой в помутневшем и помутившемся мире. Третья симфония соединила год 1935-й и год 1938-й. Время, где ещё жило его прошлое, и время, где прошлому не было места.

Первую и вторую части он сочинил летом 1935-го. На следующий год — переработал первую и написал третью. В конце рукописи оставил запись: «Кончил. Благодарю Бога! 6–30 июня 1936. Senar».

Впервые симфония прозвучала под управлением Леопольда Стоковского в Филадельфии, 6 ноября 1936 года. Чуть позже симфонию исполнят в Нью-Йорке. Но и в 1938-м композитор всё ещё жил своим произведением, вносил и вносил поправки.

В это произведение он постарался вложить всё: и прошлое, и настоящее, и будущее. Современники уловили только своё.

Слушает русский — знаменитый историк и теоретик музыки, Борис Асафьев. Впечатление — симфония «воспоминаний о родной почве»^[262]. Слушает англичанин — романист, эссеист, драматург, Джон Бойнтон Пристли. Для него симфония — «оглушительная боль и глухое отчаяние человека, мучимого, как мучилось столько других, тоской по родине»^[263]. Почти совпадение. Если не касаться подробностей.

«Я родился полвека тому назад, в средней России, в деревне, в отцовской усадьбе»... Что можно сказать о книге, которая начинается с подобной фразы? Так сочиняли романы и повести в XIX веке. Возможно — в 1900-е годы, даже в 1910-е. Но тридцатые годы XX столетия заставили писать чуть-чуть иначе. И в этом «чуть-чуть» явно ощущалась совсем иная оптика. Книгу «Жизнь Арсеньева» Иван Алексеевич Бунин начнёт:

«„Вещи и дела, аще не написанныи бывають, тмою покрываються и гробу беспамятства предаются, написанныи же яко одушевленнии...“

Я родился полвека тому назад, в средней России, в деревне, в отцовской усадьбе...»

Позже обнаружится, что первое предложение — цитата из «старинного» автора, Ивана Филлипова. Впрочем, цитату Бунин переправил. Тяжеловесное предложение под бунинским пером преобразилось, будто за строчками засветилась небесная синева. Жизнь героя — конечно же автобиографического — начинается не с рождения, но с предания, с древних времён, без которых он и сам не появился бы на свет. Вся книга, — так скажет один современник, — звучит как «трагическая хвала всему сущему»^[264]. Первая строчка — камертон. Идёт не повествование о жизни некоего Арсеньева, но повествование, где автор помнит (а в герое эта память пробуждается) о далёком историческом прошлом. Не лица и события, но ощущение времени и времён.

Так начинается и симфония Рахманинова. Тихо-тихо. Звучит тема простая, суровая, очертания которой напоминают знаменные роспевы.

Пояснение Асафьева — предельно точно: вводная тема — «из тишины, из дали, из раздумья», с «архаической напевностью».

Музыка иначе «устроена», нежели литература. В книге столь «особенную» фразу можно не повторять, она запомнится. Если не сама фраза, то особый её «ветхий» колорит. В симфонии темы требуют повторений — прямых или преображённых. Вступительная тема Третьей симфонии появится многократно. Она завершит — в том или ином виде — все три части. Она «откроет» симфонию. Она прозвучит в начале части второй. А в третьей... Если внимательно взглядеться в ноты, то и в этом бравурном зачине можно различить её черты. «Суровая древность» здесь вплетается в какой-то балалаечный наигрыш, смешанный со звуками колокольчиков и бубенцов. Но и радостное «треньканье» помнит о прежнем, «хмуром» звучании темы в самом начале произведения.

Начать с тихого, сурового, древнего, чтобы тут же перебить смятением и «ударами», оркестровыми «вскриками». Эпический зачин сразу сменяется драматическим столкновением тем.

Резкие «удары» оркестра... Это было уже в Первой симфонии. Но тогда Рахманинов шёл ещё по пути «традиционного» музыкального письма.

Авангардные дороги русской музыки давно нащупали «монтажность» как композиционный принцип. «Весна священная» Стравинского — не просто «балетные сцены». Эпизод сменяется эпизодом, идёт, иногда очень резкое, чередование «кадров».

Возможно, Рахманинов подошёл к подобному «повествованию» через вариации (на тему Корелли, на тему Паганини). Каждая вариация ведь тоже — «эпизод». Но в Третьей симфонии, как и в других оркестровых сочинениях, главенствует развитие. Только от начала к финалу всё большее значение обретает эта «смена кадров»^[265]. Финал кажется более «кусочным», нежели первая часть. Но и здесь внезапные переходы заданы самой стилистикой сочинения.

О «монтажности» в самых разных искусствах русское зарубежье сказало ещё в 1920-х. За сцеплением «разрозненных частей» ощущалось дыхание XX века. Раньше проза стремилась к повествованию, развитию событий, музыка — к развитию музыкальных тем. XX век стал предпочитать сопоставление. У многих авторов послевоенного времени соседство разных эпизодов давало впечатление яркого, но плоского «плаката». У Рахманинова в подобных столкновениях сквозит нечто иное, глубинное. Сама «рваная» фактура — это портрет XX века, жёсткого, неумолимого времени, которое стремится отторгнуть от себя древнюю

культуру, прошлое как таковое. За внешним контрастом — тайный гул мироздания.

Переход от оркестровых ударов к главной партии Асафьев очертил образами, и довольно точно: «Резкий всплеск, будто взвился занавес. Опять тишина, в которой возникает подголосок (минорная „терция кукушки“) и на нём выразительная лирическая распевная тема, оказывающаяся вскоре же источником многообразнейших превращений...»

Да, главная тема, что появится вслед за оркестровыми ударами, — это лирика, это — в истоках своих — русский мелос. Русский мелос, только более тёплый, — и в побочной партии. От тихой распевности он быстро разовьётся до маршеобразных ритмов. Так и сойдутся воедино, в самом начале: эпос, драма, лирика — вступление, оркестровые «всплески», главная партия. Так и будут темы звучать то «с лирикой», то «с эпикой», то с драматическим напряжением или трагическим накалом. Похожа Третья симфония на произведение эпическое? Да, похожа. На драматическое? — похожа. На лирическое? — тоже.

Для Асафьева, авторитет которого многих заставит вторить его толкованию, Третья симфония — произведение, пронизанное Россией более, нежели другие сочинения Рахманинова эмигрантского периода. Несомненно, это так. Но уловил он только «лироэпический» характер музыки, словно не заметив драматического начала. Сблизил сочинение с симфониями Бородина. И толковать музыку тоже стал «по-бородински». В разработке — в «центральной развитии» первой части — начинает видеть не то сказочные, не то былинные образы: «стремление в неведомую страну», «погоня за сказочным образом красоты, как Ивана-Царевича за Жар-Птицей», «набатный, колокольный наплыв»...

Эта «неведомая страна» для Рахманинова — Америка или Европа второй половины 1930-х годов. Этот «сказочный образ красоты» — тоска по живой жизни в том страшном механическом мире, который стал теснить «человеческое только человеческое». Здесь — смесь надежд и отчаяния.

Не случайны стоны оркестра. Не случаен мимолётный марш марионеток, «оловянных солдатиков» будущей войны, самой чудовищной за всю историю. И тоже — лишь мелькнувший пляс пугалищ. Все эти образы ещё раз придут в его музыку, в «Симфонические танцы», и там уже явится безудержный разгул дьявольских сил. Здесь, в Третьей симфонии, перед этим «колокольным наплывом» — с какой трагической отрешённостью от безумной «современности» зазвучит вступительная, «древняя» тема! И сама «колокольность» тут — вовсе не удары, а лишь нарастающий звук, где мотивы, его соткавшие, словно замерли в

напряжённой недвижимости. А потом раздаётся этот единственный удар, от которого исходит мертвящий холод. И следом — всё затихает, застывает в неживом оцепенении. «Остров мёртвых» в самых жутких своих эпизодах всплывает в памяти, а вовсе не музыка Бородина. И не случайно в этой симфонии, за катастрофической кульминацией, главная тема появляется словно из «мерцающего» небытия. Музыка рождается словно бы «после смерти». Но в ней ещё трепещет жизнь. Завершается часть вводной темой. Но весь звуковой материал превращается в сумрачные, замирающие шаги.

В средней части знаменитый музыковед уловит и «вещего певца», и «сине-море», и «бел-озеро», а заодно и «птицу-лебедя». Будто слушал какое-то другое сочинение. Здесь и вправду много русских далей, но — ничего сказочного. Скорее память о далёком, недостижимом счастье. Отсюда и тревожное скерцо в середине второй части, о котором тот же Асафьев скажет: «...порывистое движение в прерывистых ритмах воинственно-маршевого натиска». И разве отчётливый звук «часов с боем» не говорит о неумолимом и *механическом* движении времени? И то, что часы пробьют *двенадцать* раз? Даже если не вдаваться в ту неисчерпаемую символику числа, которая бросает новые и новые смысловые блики на знаменитую поэму с таким названием: «Двенадцать», если ограничиться самым простым толкованием, то это всё-таки рубежное время, граница. Вторая часть — это *воспоминание* о тех далях и просторах, от которых по прошествии времени остался только светлый вздох.

В третьей части действительно преобладают «переливы-перезвоны», Асафьев в своих подступах к музыке Рахманинова стал более точен: «Среди наплывов мелодий звенит воздух, то радостно и светло, то тревожно и настороженно, то ликующе». Почему только ничего не сказано об «угловатом», «механическом», бездушном фугато (которое позже музыковеды не преминут помянуть), о «скачущем» мотиве «*Dies irae*», этой «пляске смерти»?

«От этого финала остаётся хорошее, цельное впечатление, а от всей симфонии такое чувство, будто слух совершил неспешную прогулку „в садах человеческого сердца“», — заключает один из самых замечательных музыковедов России, который на этот раз не сумел вжиться в трагическую симфонию Рахманинова^[266]. Отзыв иностранца, писателя Джона Бойнтон Пристли, который смог ощутить в русском музыканте нестерпимую боль, оказался точнее:

«Третья симфония — самое яркое и самое честное воплощение в музыке (насколько я знаю музыку) борьбы, изначально обречённой, борьбы с болью и отчаянием, что приходят вместе с тяжкой, захлёстывающей

тоской по родине. В ней мука немолодого уже человека, сознающего, что ему никогда уже не вернуться домой».

Впрочем, англичанин не уловил другого — ужаса от нависшей над миром бездушной силы. И симфония — не просто тоска по родине, не просто горькое и благодарное воспоминание о ней. Но это — симфония-прощание: с Россией, с миром, который больше никогда не будет таким, каковым его знал Рахманинов, и — с жизнью, творчеством, с тем, что всего дороже в этой жизни, — с музыкой.

Глава четвёртая ДЕНЬ ГНЕВА

1. «День», «Сумерки» и «Ночь» русской эмиграции

Год 1939-й. С 16 января — серия клавирабендов в Канаде и США: Бах, Бетховен, Лист, Дебюсси, Шуберт, Шуман, Шопен, несколько собственных сочинений... Знакомое мелькание городов: Монреаль, Оттава, Лайма, Бостон, Рочестер. В феврале-марте концерты перемещаются в Великобританию: Бирмингем, Лондон, Ливерпуль, Шеффилд, Мидлсбро, Глазго, Эдинбург, Оксфорд, Манчестер, Лондон, Кардифф. Только в Манчестере он сыграл свой Второй концерт, в остальных городах — всё те же клавирабенды. Конец марта должен был завершить этот сезон: Амстердам и Брюссель. Но всё-таки он поддался на уговоры и 25 апреля играл ещё и в Париже. Оставалось одно обязательство — августовский бесплатный концерт в Люцерне. При мысли о нём на душе становилось неладно.

Еще в январе, давая письменное согласие играть в августе, не мог не оговорить: «...естественно, при условии, если в Европе летом 1939 года будет царить покой и порядок и не придётся вдруг преждевременно покидать Европу». Чуть позже композитору Фоме Александровичу Гартману говорит о своих сомнениях и по поводу более ранних концертов в Англии: «...если только они состоятся. Что-то нехорошо выглядит у всех на свете». В апреле, уже в Париже, предощущение ближайшего будущего — самое тревожное: «Гитлер усиленно заботится о том, чтобы ни одна душа в Европе не имела покоя».

Будни начинают превращаться в кошмар ожидания. Перед отъездом на отдых пишет самому доброму другу, Софье Александровне Сатиной:

«Завтра мы уезжаем в Сенар. Уже не стремлюсь туда так, как стремился раньше. Меня замучили! Целый день, Сонечка, разговор о Гитлере, о войне. Три раза в день чтение газет. Несколько раз в день рекорды радио, а когда вечером расходимся, то последними словами всё же будет: „что завтра скажут газеты?!“ И с завтрашнего утра опять всё сначала».

Постоянные сомнения, душа не на месте. Билеты на пароход из Европы возобновляются каждые две недели. Софья Александровна и жена

убеждают не торопиться с отъездом. Приятель из «трезвых», Василий Верхоланцев, советует в Европе не задерживаться: в крайнем случае пропадёт только это лето, а если же грянет война, можно потерять всё. Рахманинов чувствует его правоту, но отъезд, поддавшись уговорам Софьи Александровны, откладывает: её советы «всегда приносили счастье».

Беспокойные призраки будущей войны подымаются из-за газетных строк, мелькают в радиосообщениях. Европа погружается в сумерки. Но и в обычной жизни всё идёт как-то вкривь. Давнему товарищу, Николаю Авьерино, смог помочь рекомендательным письмом. Но как помочь дочери? Муж Тани, Борис Юльевич Конюс, был французский подданный. Остаться одной с маленьким сыном во Франции, когда супруг отправится воевать? Неотвязные думы о её судьбе приводили душу в смятение. Как он радовался, узнав, что дочь купила небольшую дачу под Парижем, «один гектар с третью!» В какое уныние пришёл, увидев «отвратительный домик» и несколько деревьев.

«Что касается Танюши, — из тех же писем-исповедей другу Соне, — то, к моему удивлению, она купила ужасную гадость. Только и возможно объяснить такую покупку паникой, что война начнётся и ей некуда будет выехать. Само место недурное, но что на этом месте, то никуда не годится. Был там уже два раза. Два французских архитектора прислали свои планы. А я вчера возил ещё русского архитектора, кажется, на нём и остановимся. Пока что хочу посмотреть ещё новые места, так как считаю, что лучше потерять что-либо на первой покупке, но там не оставаться».

Найти другого места не удалось. Пришлось нанять архитектора, начать перестройку дома, вести водопровод, электричество, сделать центральное отопление, планировать сад.

Жизнь словно стремилась нелепо и зло подражать будущему разору и опустошениям. Назрел ремонт в Сенаре: за отделкой большого дома потекла крыша в маленьком. Ко всему, Сергей Васильевич умудрился в конце мая поскользнуться на паркете. На счастье, переломов не было, но падение оказалось столь серьёзным, что передвигаться приходилось с болью, опираясь на палку.

Кажется, в эти месяцы он улыбался ещё реже, нежели всегда. Разве что глядя на внуков, которые успели пожить рядом, в Сенаре. Софиньку он давно трепетно любил. Сашу словно узнавал заново. Этот был непоседа, радовал: «А мальчик у них чудесный! Презанятный! И умный, умный! Мы

с ним большие приятели!» Однажды шестилетний человечек сделал замечание собственной матери: «Я тебя слушаюсь, но и ты должна слушаться твоих папу и маму». Впрочем, неожиданные слова смышлёного малыша — «Я не русский. Я полуфранцуз и полурусский» — как-то озадачили. Но внук подходил вечером, крестил дедушку на ночь, тот крестил внука. Ведь так они могли бы прощаться и в России...

Оттуда, с родины, тоже долетали весточки. Две — от Игоря Северянина. В одной благодарил за помощь («Вы даровали мне три месяца жизни в природе: это такой большой срок по нашим временам!»). В другую вложил давнее стихотворение, с посвящением: «Сергею Васильевичу Рахманинову». И словно повеяло ветерком с далёкой и давней родины:

Соловьи монастырского сада,
Как и все на Земле соловьи,
Говорят, что одна есть отрада
И что эта отрада — в любви...

Пришло и несколько писем от давнего друга, Владимира Робертовича Вильшау. Их Рахманинов читал посмеиваясь: остроумно! И сколько наблюдательности! Знакомая музыкальная публика, только в совсем новой Москве. Вильшау можно было пересказать и свои «стариковские» новости — хотя бы о концертах в конце года. Тридцать лет он колесит по США, американцы и хотят отметить эту дату. Хоть и шутливо, не мог не посетовать: «...Дирижировать буду впервые после 20-летнего антракта, а посему после этого концерта мне устраивают, т. е. дают три недели отдыха. Оркестр Филадельфийский, т. е. лучше лучшего. Этот Festival мне представляется почему-то как бы „подведением итогов“. Наступает время, когда ты уже не сам ходишь, а тебя ведут под руки. С одной стороны, как бы почёт, а с другой стороны, как бы поддерживают, чтобы ты не рассыпался. Всё же в последнем сезоне я дал 59 концертов. Вероятно, и в наступающем будет столько же. Ну, а сколько я таких сезонов ещё выдержу — не знаю. Знаю только одно, что во время этой работы чувствую себя внутренне как бы сильнее, чем без работы. А посему и дал бы Бог, чтоб работал до последних дней».

«Последняя жизнь» предвоенной Европы. И те испытания, которые унесли немало душевных сил. Балет «Паганини» Михаила Фокина ставился на музыку его «Рапсодии». Фотографии с эскизов к спектаклю

Сергея Судейкина просто восхитили. Но постановка требовала музыкальных вставок для нескольких эпизодов. И та «комбинация» из написанной музыки, которую предложил дирижёр, показалась Рахманинову совсем негодной. Сил на то, чтобы досочинить несколько вариаций, не было. Пришлось придумать, как всё-таки составить эти номера из уже сочинённых эпизодов той же «Рапсодии».

Балет имел настоящий успех. Сергей Васильевич узнает об этом из писем. На премьере присутствовать не мог: передвигался с палкой, едва переставляя ноги.

Но август приготовил уже неприятный сюрприз. То, как сэр Генри Вуд исполнил его Третью симфонию, слышал в Сенаре, по радио. И это — одно из самых тяжёлых впечатлений года. В письме другу Сонечке — и о работе дирижёра, и о собственном детище:

«Всё, что я ему сказал и показал около года назад (2-го апреля), он позабыл. Исполнение, если говорить об авторском желании, было отвратительное. Это первый раз, что мне Симфония в общем не понравилась (в особенности первая часть). Вы по каким-то вашим приметам считаете моё охлаждение в таких случаях хорошим знаком. Что меня касается, мне было больно! Поправиться уже не могу, ибо вряд ли сумею что-либо написать ещё. Я совсем состарился и не могу сказать, что сознание это мне легко даётся. Трудновато!»

Последние недели в Европе — смесь тревоги и торжества.

11 августа — ещё не совсем оправившись от ушиба — он даёт бесплатный концерт в Люцерне. Играет полный света Первый концерт Бетховена и свою мрачную «Рапсодию на тему Паганини». Тема «День гнева» («Dies irae»), пронизавшая сочинение, в напряжённой атмосфере могла быть услышана более чем злободневно.

Очевидцы вспоминали, как в антракте к Сергею Васильевичу подходили благодарные музыканты. Как по завершении концерта поднесли букет, которого композитор никак не ожидал, был слегка растерян и не знал, куда его положить. Родные и близкие запомнили совершенно иной сюжет — экзотический.

Индийский магараджа Мизоре, его семья и свита... Уже на концерте эти люди в необыкновенных одеяниях — их было около сорока — обратили на себя внимание. В антракте человек в чалме появился в артистической. Таял от восхищения, рассыпал похвалы музыкантам. Знаменитого артиста не просил — умолял принять его в Сенаре. Как ни мучился Рахманинов опасениями, что может застрячь в Европе, но отказать магарадже в просьбе так и не решился.

Европа «под занавес» напоминала опереточный восток. На следующее утро у Сенара появились два автомобиля: жена магараджи с двумя дочерьми, наследный принц с женой, свита — все в довольно пёстрых одеяниях. Ходили, осматривали дом, сад. Говорили через секретаря, знавшего английский. Вокруг гостей и хозяев суетился вертлявый фотограф.

Когда гости, наконец, соберутся ехать, хозяева, по русскому обычаю, выйдут на крыльцо проводить. Цветные одежды заполнили автомобили. Те долго не трогались с места. Наконец, вернулся секретарь. Рассыпаясь в извинениях, объяснил: согласно индийскому обычаю, если хозяева ждут — покинуть дом невозможно.

День этот трудно было забыть. Только скрылись одни гости, как нагрянули другие. Опять два автомобиля: сам магараджа и охотник со сворой борзых. Снова замелькал фотограф. Высокий гость очень уж хотел, чтобы по дороге в Париж знаменитый музыкант заехал в Люцерн, в отель «Националь». Сколько ни пытался Рахманинов возражать — наталкивался на неизменную любезность.

Завтрак в Люцерне ждал и вправду превосходный. Потом к фортепиано подошла дочь магараджи, большая поклонница композитора. Каково было изумление русского музыканта, когда он услышал весьма недурную игру!

Но далее экзотика полилась через край. Сергею Васильевичу и Наталье Александровне был явлен кинофильм: свадьба наследного принца. Жених в белом, на огромном белом слоне, покрытом драгоценностями, едет к венчанию, его и невесту обводят трижды вокруг жертвенника, как в России вокруг аналая. Следом явились охота на слонов и диковинная растительность. После — обучение молодых слонов работе. Всё пришлось терпеливо досмотреть.

16 августа чета Рахманиновых в Париже. Последняя неделя во Франции. Наталья Александровна всё время рядом с дочерью. Сергей Васильевич попытается хоть немного отдохнуть за городом.

23-го, из Шербурга, Рахманинов с женой отбыл из Европы на пароходе «Аквитания». Дети и внуки оставались пока во Франции. Впрочем, старшую, Ирину, вместе с Софинькой он скоро ожидал увидеть в США. Думая о Татьяне, всё время нервничал.

«Аквитания» шла тихо, на палубе полумрак, окна замазаны чёрным, занавешены, освещение в каютах тусклое. Картина была похожа на конец 1918-го, когда перед самым концом Первой мировой войны он с семьёй плыл в далёкую Америку!

Благодаря чаевым стюарду и любезности капитана Рахманиновым удалось сохранить инкогнито: в списках пассажиров их фамилии не появилось. Всего более Сергей Васильевич не хотел на берегу встретить настырное внимание фотографов, любопытствующей толпы...

Дурные предчувствия не обманули: за время пути мир успел измениться. 1 сентября Германия вторглась в пределы Польши. 3 сентября Англия и Франция объявили войну Германии. Того же числа чета Рахманиновых ступила на американский берег.

*

«Закат Европы» — название знаменитой книги Освальда Шпенглера давно стало почти афоризмом. Не такой ли «закат» успел ощутить Рахманинов в своём последнем европейском турне? Закат, сумерки, время у самого порога ночи. Наступление темноты русская эмиграция прозревала задолго до катастрофы. Название последнего большого цикла стихотворений Владислава Ходасевича «Европейская ночь» — а его книга вышла ещё в 1927 году — словно явило эти предчувствия.

Теперь композитор мысленно возвращался во времена первых своих концертов «после России». Война закрыла для него двери Европы. И снова, как в 1919-м, как в начале 1920-х, его ждали поездки только по Америке.

В душном Нью-Йорке Рахманиновы пробыли полтора дня. Потом Сергей Васильевич сел за руль и промчал 35 миль к месту своего летнего обитания — даче, приготовленной другом Сонечкой.

Лонг-Айленд, Хантингтон... Место, которое через год прочно войдёт в историю русской музыки. Где живёт композитор, знали немногие: Стейнвей, чтобы доставить рояль в нужное место, импресарио, близкие знакомые. На лето он погрузился в тишину — ни телефонных звонков, ни гудков автомобилей. Тщательно готовился к новому сезону, сидя за роялем. Нетерпеливо ожидал новых вестей по радио. Для нормальной подготовки было нужно душевное равновесие. Но о покое можно только мечтать, когда твои дочери и внуки — на далёком континенте, где неуклонно разгорается пожар войны.

В начале октября Рахманинов, не дожив до положенного контрактом срока, уезжает в Нью-Йорк. С. А. Сатина объяснит это наступлением длинных осенних вечеров: «Он всегда боялся темноты. Из-за темноты он, так любивший жизнь в деревне, никогда не засиживался осенью в деревне ни в России, ни в Америке, ни в Сенаре. Его тянуло в город, к освещённым

улицам, к благоустройству».

Но, похоже, в Нью-Йорк его гнала не только осенняя тоска, но и съедающая душу тревога. Впрочем, дочь Ирину и Софиньку скоро увидит в США. Судьба Тани по-прежнему мучила. Не раз он попытается вытянуть её с сыном из смятенной Европы. Все хлопоты так и останутся безрезультатными.

Концертный сезон начнётся в Вустере, 18 октября. Далее — привычно напряжённый ритм: Сиракьюс, Цинциннати, Анн-Арбор, Кливленд, Девенпорт... Как всегда, почти всё клавирабенды. Только в Кливленде, где пройдут два выступления, он солист: исполняет собственный Первый концерт. Ноябрь — снова мелькание городов: Миннеаполис, Бостон, Вашингтон, Гаррисберг, Гринсборо, Детройт, Ньюарк, Нью-Йорк, Оберлин... В Миннеаполисе, где он сыграл Первый концерт Бетховена и «Пляску смерти» Листа, оркестр исполнил его Третью симфонию. Ещё совсем недавно он с болью в душе слушал провальную интерпретацию Генри Вуда. Теперь восхищён работой Димитриоса Митропулоса: симфония зазвучала почти так, как он сам себе её представлял. В юности он — не без шутливости, но и не без некоторого «франтовства» — в письмах близким знакомым подписывался: «странствующий музыкант». Вряд ли думал тогда, в 1890-е, что говорит не только о настоящем, но и о будущем. «Странствующим музыкантом» вновь ощутил себя с первых лет своей зарубежной жизни. Должен был — со всей остротой — почувствовать это и в сезон 1939/40 года. Не только из-за нескончаемых разъездов по США и Канаде. О судьбе странника, скитальца напомнили и «рахманиновские» концерты в конце 1939-го.

Они пойдут с 26 ноября в Нью-Йорке. Филадельфийский оркестр, Юджин Орманди, сам юбиляр в роли солиста... В первый день — Вторая симфония Рахманинова, его Первый концерт и Рапсодия на тему Паганини. 3 декабря — «Остров мёртвых», Второй и Третий фортепианные концерты. 10 декабря композитор сам возьмёт дирижёрскую палочку. Исполнит свои любимые сочинения: Третью симфонию и «Колокола».

В промежутках между нью-йоркскими концертами их почти полные «близнецы» пройдут в Филадельфии. Этих «дополнительных» было пять. И в двух из них Рахманинов сам управлял оркестром.

Он давно не дирижировал. Всё боялся — как это отразится на руках пианиста. Теперь страшится иного: сумеет ли для хора и оркестра стать настоящим «вождём». Но тревожился он понапрасну. За пультом — царствовал. Под его руками и оркестр, и хор преобразились. Третья симфония прозвучала наконец «по-рахманиновски». 20 декабря от

основателя Вестминстерского хора, Джона Финлея Уильямсона, Сергей Васильевич получит восторженное письмо: «...Участники хора влюбились в Вас как человека. Я знаю, что это звучит несколько странно, но они все говорят, что Вы самый очаровательный человек из всех, кого они когда-либо встречали. Быть может, прежде Вы не слышали, чтобы молодые люди употребляли такое прилагательное по отношению к Вам, но они настолько полюбили Вас за Вашу абсолютную искренность, за Вашу простоту и огромную честность, что употребили слово „очаровательны“ в его настоящем, а не сентиментальном значении...»

То же восхищение — и в письме одного русского из Риги. Слышал Рахманинова в России, потом в Берлине: «Это были не впечатления, а потрясения». Но далёкий неизвестный друг делил и его беспокойства: «Один Бог знает, что ждёт всех нас в будущем, таком тёмном и непонятном, и вот почему мне так захотелось как бы подвести итоги жизненные и возблагодарить за всё светлое, что было в жизни».

11 декабря Рахманинов записал свою Третью симфонию вместе с Филадельфийским оркестром. И сразу ощутил, до чего он устал. И всё же...

Январь 1940-го — невероятная плотность выступлений: девять раз в роли солиста и ещё три клавирабенда — концерты идут чаще, чем каждый третий день. Из мест, где играл, запомнился Голливуд: и Стоковский хорошо вёл оркестр, и всё утопало в цветах.

В феврале концерты идут ещё чаще, через день. Такого напряжения можно было и не вынести. Но в середине месяца сезон заканчивается. Он записывается на граммофон. Пытается связаться с дочерью Татьяной, вызволить её с семьёй из Европы.

7 июня, наконец, вздохнул свободно: пришла драгоценная весточка от Веры Николаевны Буниной. О Танюше в письме — совсем чуть-чуть, но и этому он рад несказанно. Тут же пишет ответ. Всё, что накопилось в последний год, выплеснулось в нескольких словах: «...я и жена моя, мы только и заняты слухами и сообщениями о войне, а мысленно — о Танюше».

Некоторая успокоенность наступила, но длилась недолго: 14 июня немецкие войска вступили в Париж.

*

Помогал Рахманинов многим. В конце 1939-го хлопотал за Мстислава

Добужинского («выдающийся театральный художник»), в апреле 1940-го беспокоился о композиторе Иване Вышнеградском.

Иван Александрович был человек диковинный. В своих композициях шёл по одной из самых непроторённых дорог — вслед за Скрябиным. Пытался создавать грандиозные «синтетические» поэмы, соединившие музыку, свет и слово. Почувствовал тесноту привычной европейской полутоновой гаммы — и пытался вырваться из ограниченного музыкального пространства, в основе которого лежала температура. Вместо привычной хроматической гаммы из двенадцати звуков — пришёл к гамме четвертитоновой, в которой звуков было вдвое больше. Для своей странной музыки композитор использовал два рояля. Один был настроен чуть-чуть — на четверть тона — выше. Привыкшее к обычному фортепиано ухо ловило эти мотивы и созвучия не без усилия: звук казался «надтреснутым», будто играли на расстроенном инструменте. Глазунов, прослушав музыку Вышнеградского, после сетовал, что от этих «четвертей» разболелась голова^[267].

Позже Иван Александрович будет разрабатывать систему деления гаммы на сложные пропорции, напишет книгу об «ультрахроматизме» и будет стремиться к тому, что он назвал «всезвучием». Рояль, им изобретённый, имел деления звука от $\frac{1}{3}$ до $\frac{1}{12}$ тона.

Рахманинов хлопочет за необыкновенного музыканта. И — не может не оговориться: «Мистер Кусевицкий поклонник четвертитонной музыки, которой я лично не понимаю и которую даже не считаю музыкой. Я только обратился относительно Вышнеградского, во-первых, потому что он деликатный человек, во-вторых, потому что он голодает».

Редкий, изумительный документ. Для Сергея Васильевича новые веяния в музыке — сродни веяниям в новейшей истории. Крайняя «новизна» ведёт только к разрушению. Нового ещё нет, оно не народилось. Заменить музыку нескольких столетий музыкой «ультрахроматической» невозможно. Но как не помочь голодному, странному художнику, даже если он идёт по ложному пути? Даже если собственную музыку видишь лишь малым островком среди океана «левого» искусства — от музыки атональной до «ультрахроматической».

Письмо Рахманинова 1939 года — Леонарду Либлингу, пианисту, композитору, критику — читается и как исповедь, и как манифест:

«Чувствую себя призраком, который одиноко бродит в чужом ему мире. Я не в состоянии отказаться от старого стиля письма и не приемлю новый. Я делал огромные усилия, чтобы ощутить

музыкальный стиль сегодняшнего дня, но он не доходит до меня. Я не способен, подобно мадам Баттерфляй, с её поспешным обращением в другую веру, отвергнуть своих прежних музыкальных богов и тут же преклонить колена перед новыми. Даже в материальных лишениях, которые мне привелось испытать в России, где я прожил и свои счастливейшие годы, я всё-таки всегда чувствовал, что моя собственная музыка и моё отношение ко всякой иной музыке оставались духовно одним и тем же, неизменно подчиняясь стремлению творить прекрасное...»

Это — горестное признание человека, потерявшего самое дорогое. «Чувствую себя призраком, который одиноко бродит в чужом ему мире...» За одной фразой — и чуждый ему мир современной музыки, и тоска по России. Он не способен принять другую веру ни в искусстве, ни в жизни. Потому даже воспоминание обо всех лишениях на родине — «счастливейшие годы».

Россия и традиция для Рахманинова — нечто неделимое. И потому, когда он прибегает в своих сочинениях к европейским сюжетам, к цитатам из «Dies irae», к темам Шопена, Корелли, Паганини, — это всё равно Россия и о России. Так некогда Достоевский произнёс свою знаменитую фразу о Европе: «Дорогие там лежат покойники!» Писатель знал, что русское сознание не только многому научилось и восприняло от этих «священных камней», но и полюбило Европу как «своё». Рахманинов ценит традицию не «по привычке», но за то прекрасное, что воплотилось в ней: «Дорогие там лежат покойники!»

И всё же исповедь-манифест — не только об этом:

«Мне кажется, что новый тип музыки идёт не от сердца, а от рассудка. Композиторы такого рода музыки больше придумывают, чем чувствуют. Они не обладают способностью сделать свои творения выражением „exult’а“^[268], как это называл Ганс фон Бюлов. Они рассуждают, протестуют, резонёрствуют, подсчитывают и высиживают, но не вызывают „exult’а“. Вполне вероятно, что они творят в духе своего времени, но также возможно, что самый дух времени не побуждает к экспрессии в музыке. В таком случае, чем создавать музыку рассудком, а не чувством, было бы лучше композиторам хранить молчание, а миссию выражения духа современности предоставить тем

авторам и драматургам, которые являются мастерами передачи фактического и буквального и не заботятся о духовной стороне».

Поразительное признание! В основных чертах оно совпадает с настроениями в русской литературе за рубежом. По крайней мере с частью этих настроений.

«Какие должны быть стихи? Чтобы, как аэроплан, тянулись, тянулись по земле, и вдруг взлетали... если и не высоко, то со всей тяжестью груза. Чтобы всё было понятно, и только в щели смысла врывался пронизывающий трансцендентальный ветерок. Чтобы каждое слово значило то, что значит, а всё вместе слегка двоилось»^[269].

Это Георгий Адамович. За его словами — неодолимое воздействие на умы русской литературной молодёжи. Всё должно быть обыкновенным («чтобы каждое слово значило то, что значит»). Чудо находится не в словах (для Рахманинова — звукорядах), но за словами («а всё вместе слегка двоилось»). Искусство ощутимо только в «щелях смысла».

В тех же, тревожных и одновременно твёрдых суждениях Адамович скажет и о «новизне»:

«Прогресса не было в поэзии, не будет и упадка. Два слова, две-три струны, будто задетые ветром. И ничего больше. Остальное — для отвода глаз, для прикрытия слишком беспомощно-нежной сущности, и ничего больше. Круговой порукой мы это знаем, и даже, пожалуй, чем дальше, тем лучше знаем. Сейчас я ошибся и не то сказал: прогресс есть. Человек учится выбирать и ощущать, время точит душу, поэзия освобождается от трескотни, становится чище и тише»^[270].

В сущности, то же, что и у Рахманинова: искусство идёт «от сердца». Или как у Блока: «Во всяком произведении искусства (даже в маленьком стихотворении) — больше *не искусства*, чем искусства»^[271].

Настоящее рождается не от ума, но от трепета жизни. Новизна — в самом переживании, а не в том, как «сделано».

Георгий Адамович не мог смириться с футуризмом, с авангардизмом во всех его проявлениях, точнее — с самим принципом «новизна превыше всего». Он предпочитал громким и звонким стихам Маяковского,

Цветаевой, Пастернака — поэзию «щемящего сердца» Иннокентия Анненского или скупую на слова, даже суховатую в своей пронзительной точности музу позднего Баратынского. Рахманинов также не может принять вычурности современных композиторов. Даже самых одарённых. Искусство сродни озарению, а не «вычислению», «конструированию» и «неожиданным придумкам».

Когда-то Маяковский с Бурлюком сбежали с концерта, где исполнялся «Остров мёртвых». Их впечатление от музыки — задорный юношеский смех: «Скучища!»^[272] Время не только не стёрло произведение Рахманинова, но — в трагический XX век — усилило его звучание. «Скучища» оказалась чем-то более насущным, нежели многие плакатные произведения «крайнего левого» русской поэзии.

И всё же в самом тоне Адамовича, в его полувопросительной интонации, есть чрезмерная непреклонность. Его «ничего лишнего», его стремление к «литературному аскетизму», желание остаться в кругу «не кричащих» образов иногда читается как категорический императив.

Рахманинову важно не ограничение само по себе, но точность выражения. Здесь то же «ничего лишнего», но иногда и новизна бывает не лишней.

Поэт Георгий Иванов, которого в его устремлениях так часто ставят рядом с Адамовичем, мог позволить себе и «чрезмерности», вплоть до почти авангарда («В тишине вздохнула жаба»). Но именно он, завершая сборник с банальным и — в контексте всей книги — страшным названием «Розы», напишет одно стихотворение, столь созвучное настроению Сергея Васильевича Рахманинова летом 1940-го. Созвучно, впрочем, даже не само стихотворение, но тот ритмический и катастрофический «выплеск», который «взрывается» после шестой строки:

Все розы, которые в мире цвели,
И все соловьи, и все журавли,

И в чёрном гробу восковая рука,
И все паруса, и все облака,

И все корабли, и все имена,
И эта, забытая Богом, страна!

Так чёрные ангелы медленно падали в мрак,
Так чёрною тенью «Титаник» клонился ко дну,

Так сердце твоё оборвётся когда-нибудь — так
Сквозь розы и ночь, снега и весну...

Год 1939-й. Рахманинов заканчивает свою исповедь. Похоже, не без печальной улыбки. И — с полной неколебимостью:

«Надеюсь, что, высказав эти соображения, я ответил на Ваш вопрос относительно моих взглядов на то, что называется современной музыкой. Почему в данном случае современной? Не успев родиться, она уже устаревает, так как появляется на свет с червоточиной.

Необходимо добавить, что я не намерен говорить Вам обо всём этом конфиденциально, как другу, но ни в коем случае не хотел бы, чтобы это моё мнение было опубликовано, по крайней мере пока я жив, так как не хотел бы доставить некоторым модернистам удовольствие перебить мои пальцы, ибо они мне нужны для игры на фортепиано. С моей стороны „не политично“ писать Вам то, что я написал. Чаще всего держу своё мнение при себе, вследствие чего меня считают молчаливым.

Да будет так. В молчании залог безопасности».

С таким «кредо» подходил Рахманинов и к лету 1940 года. Именно в этот момент истории, когда сыпалась Европа, когда его дочь и внук находились среди обломков великого прошлого, когда Россия осталась лишь в воспоминаниях, а сам он пребывал «призраком» в «чужом ему мире», один из самых «неавангардных» композиторов XX века напишет одно из самых дерзких своих сочинений, которое многим покажется чересчур «авангардным». И сохранит все свои убеждения: «идти от сердца» и — «ничего лишнего».

*

Лонг-Айленд, вилла Хонеймана Орчард Пойнт близ Хантингтона. Тишина, простор. Залив длиною с милю. Огромный валун на пляже. Пристань для лодки. Ближе к дому — фруктовый сад. Бассейн около виллы. Каменная лестница подымается к верхней площадке парка, сам этот парк постепенно превращается в лес... Время постаралось затуманить, а отчасти и стереть некоторые важные приметы этого места и этого дома, где композитора ещё ждал последний и высочайший творческий взлёт. Но кое-что из ландшафта сохранилось и поныне, другие черты пристанища

Рахманинова отчётливо проступают из воспоминаний или иных свидетельств^[273].

Когда в начале июля 1940 года перед железными воротами виллы остановился автомобиль, за рулём можно было разглядеть самого Рахманинова, рядом — его жену. На заднем сиденье расположилась прислуга: бывший офицер царской армии и его супруга, в далёком прошлом — княжна.

Дом был довольно своеобразный. В центральной части гостиной потолок достигал десяти метров. В холодные зимние дни большой камин не мог прогреть такой объём воздуха, но композитор снял виллу на более короткий срок, не собираясь здесь долго задерживаться. Облик жилища — по памяти — воссоздала С. А. Сатина:

«...Двухцветный кабинет Сергея Васильевича с громадным камином находился в стороне от других комнат. Он мог свободно заниматься и сочинять, не стесняясь окружающих. Сергей Васильевич не любил даже упражняться, если знал, что его музыка слышна у соседей. Из-за этого на дачах он играл летом иногда с закрытыми окнами. Когда же дело доходило до сочинения, то присутствие даже самых близких людей мешало ему. Он сочинял только тогда, когда был уверен, что его никто не слышит или, вернее, может быть, что его никто не слушает. В то же время он боялся оставаться один в доме, в особенности по вечерам, и предпочитал, чтобы где-то поблизости были люди. Просторный дом на даче Хонеймана был в этом отношении очень удобен».

Знал ли композитор, что весть о его пребывании на этой вилле всё-таки донесётся до Хантингтона? Мог ли предположить, что кое-кто из местных жителей, зная, когда зазвучит рояль, будет подплывать на лодке к месту обитания композитора, чтобы послушать с воды бесплатный концерт?

Приметы простой и размеренной жизни: занятия, прогулка, обед... Столовой, — весьма больших размеров, где за столом можно было усадить до двадцати человек, — Рахманиновы предпочитали для обедов небольшую восьмигранную комнатку. Скоро редких американских свидетелей жизни русского композитора удивит, что прислуга обедает вместе с хозяевами за одним столом. Сквозь пелену времени проступают и названия любимых блюд: телячьи котлеты, плов, жареные помидоры,

апельсиновый пудинг, шотландские блинчики. Исключительное пристрастие композитора — жареная картошка с жареным луком. Это блюдо готовилось специально для него. Но всего больше Сергей Васильевич любил изобилие на столе. Тогда, окидывая взглядом выставленные блюда, удовлетворённо замечал: «Фу ты, еды-то пропасть какая!»

После очень тяжёлого сезона и неприятной операции родные и близкие могли желать ему только отдыха. Жизнь проходила в тишине. Если и раздавался здесь звук клаксона, то это он сам садился за руль. Возил жену в город, за покупками, чтобы, дожидаясь её из магазина, степенно прогуливаться по улицам. Отвозил свою двоюродную сестру и свояченицу, друга Соню, до места её работы в Колд-Спрингс, неподалёку от их Сентр-Порта. Иногда просто отправлялся на автомобильную прогулку. Впрочем, теперь более любил свой катер, с каютой и кухней, названный, как и любимое место в Европе, «Сенар». Правил сам, мчался по заливу, вдыхая запах брызг. Рядом сидел матрос, хорошо знавший навигацию. В дальнюю дорогу, особенно если ждала рыбная ловля, его снабжали и провизией.

Гулять любил — по саду, парку. Перед завтраком выходил побродить по городу, иногда со спутниками, но чаще один. Шёл крупно, ровно, замедляя шаг, если видел неизвестную марку автомобиля. Останавливался и у колясок с младенцами. Улыбался. Грустно вздыхал: «А мой-то?»

Но скоро отдых сменился работой. И столь настойчивой, столь напряжённой, что Наталья Александровна всерьёз опасалась за его здоровье. За этим сочинительством наблюдала ежедневно, с тревогой. Из всех мемуаристов именно она воссоздаст самый точный «распорядок дня»: «В 8 часов утра Сергей Васильевич пил кофе, в 8 ½ садился за сочинение. С 10 часов он играл два часа на фортепиано, готовясь к предстоящему концертному сезону. С 12 часов до часа опять работал над „Танцами“. В час дня завтракал и ложился отдыхать, а затем с 3 часов дня с перерывом на обед работал над сочинением до 10 часов вечера. Он непременно хотел кончить „Танцы“ к началу концертного сезона». Софья Александровна — тоже человек близкий и необходимый — оставит своё свидетельство: сидел с девяти часов утра до одиннадцати вечера, давая себе лишь час отдыха. Простая жизнь закончилась. Началась творческая. С юношеской безудержностью, с полной самоотдачей.

Ещё в начале 1939-го он признавался «Белой сирени», Фёкле Яковлевне Руссо, своей горячей поклоннице и доброму другу: даже если бы неважно себя чувствовал, то не мог бы оставить работу. «Конец работы для меня знаменует конец жизни». Теперь сочинительство, хоть и

ненадолго, могло спасти от тревог.

10 августа он закончит клавир и засядет за оркестровку. Такого Рахманинова и попытается запечатлеть на холсте сын Шаляпина, Борис Фёдорович.

Художник, знавший композитора ещё мальчишкой, работал, когда музыкант садился за фортепиано. Позировать попросит лишь раз, когда захочет запечатлеть руки: схватить правильную их постановку при быстром движении пальцев было невозможно.

28 августа портрет завершён. Фотография запечатлела Бориса Шаляпина с Сергеем Васильевичем у холста. На изображении Рахманинов выглядит сосредоточенным, энергичным. Живой композитор рядом с Борисом Фёдоровичем — усталый, измученный работой человек.

В сентябре начинается гонка. Оркестровка требовала времени. Он торопился. Из-за рукописей вставал вечером, после долгих часов. Ничего почти не различал, истратив глаза на партитуру. И очень боялся, что не кончит оркестровку к началу сезона. Беспокоился не зря. Первый концерт даст 14 октября. И только 29-го поставит дату в конце сочинения.

*

«Симфонические танцы» — произведение, к которому трудно подобрать какие-либо параллели в музыке. Чаще всего эту музыку сближают с эпизодами из опер Римского-Корсакова — «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», «Кощей Бессмертный», «Псковитянка» и особенно — «Золотой петушок». Партитуру последней оперы Рахманинов прихватил с собой из России, это сочинение он весьма ценил. И всё же смысловой строй «Симфонических танцев» слишком отличается от «сказочного» Римского-Корсакова, даже в самых мрачных, певучих или фантастических эпизодах его опер. Рахманинов мог вчитываться в партитуру старшего собрата по «музыкальному перу», но извлекал из неё то, что явно выводило за пределы музыкального мира Корсакова.

Есть указание и на первоисток последнего произведения композитора. К. Я. Голейзовский, автор либретто балета «Скифы» (он так и не был написан Рахманиновым в 1915 году), услышал в «Танцах» именно эту «скифскую» музыку^[274].

Но важен здесь не собственно «звуковой материал», — даже если он и пришёл из музыки для балета, — важнее, как он *преображён*.

«Симфонические танцы» — произведение именно 1940-го, а никак не 1915 года. И тембровой, колористической новизной звучания, и своими тональными «неожиданностями» — это детище времён Второй мировой войны.

Партитуру «Танцев» изучали ранее, изучают и сейчас. Она продолжает удивлять исследователей. То, что верхний голос вступительных аккордов чертит барочные кресты, позволило прочитать «Симфонические танцы» как предчувствие апокалипсиса^[275]. Во вступительных аккордах ко второй части нашли завуалированные оркестровым звучанием темы обихода^[276]. Музыкальный символизм этого произведения проступает достаточно отчётливо, потому оно и порождает всё новые и новые прочтения.

Софья Александровна Сатина вспомнит изначальную программу, которую хотел вложить композитор в своё сочинение. Его части назывались «День», «Сумерки», «Ночь». Но позже композитор отказался от каких-либо наименований, доверяя воображению исполнителя: каждый имеет полное право слышать в музыке нечто своё. И всё же отчётливые 12 ударов в третьей части подтверждают: часы действительно «бьют полночь». А значит, сам Рахманинов изображал в музыке эти «части» суток.

Конечно, композитор даёт не «картинку», но образ обобщённый («изначальное» свойство всей его музыки). Имеется в виду не «цвет» неба, но время человеческой жизни. Воспоминания о пережитом обнаружатся в конце первой части, когда появится — преображённая — основная тема его Первой симфонии. Впрочем, и «пастушеский наигрыш» здесь может навеять воспоминания об ином и, всё-таки, подобном наигрыше из «Скерцо» Второй симфонии. И цитата из собственной «Всенощной» в третьей части отсылает к прошлому. И всё же образы Рахманинова всегда выходят за пределы только личного. В «Симфонических танцах» он скажет обо всём: о человеке, о России — советской и зарубежной, — о человечестве.

*

Музыка — особое искусство. Описывать её словами — занятие почти бесплодное. Но иначе, без непосредственного звучания, дать представление о произведении невозможно...

Часть первая, за которой композитору слышался «День», — тревожная, «неустойчивая». Впрочем, когда тональность произведения — не чистый

мажор и не чистый минор, но «до минор-мажор», ждуть «устойчивости» довольно трудно.

Если дать слово музыковедам^[277], мы что-то сможем уловить в этой музыке, но очень уж в «общем виде». На языке одного: «Угловатая, ритмически дробная, вся сотканная из коротких попевок тема развивается напористо и моторно, в характере токкаты». На языке другого: «Основной образ первой части — разворачивающийся в крайних разделах сложной трехчастной формы марш-скерцо, исполненный грозного воодушевления». Третий увидит «позитивное начало», «бородинский героикоэпический симфонизм» и «негативную фантастико-зловещую (даже „злую“) образность, основанную на немелодическом, интонационно и гармонически „ключом“ тематизме».

Все слышат резкие аккорды, «маршеобразность» темы, помноженной на её же «токкатность». В остальном — разноголосица. Кто-то способен различить «краски батальности», «колкие аккорды», «„металлические“, „бронированные“ звучности», «голос войны». Кто-то — «массовый натиск, возникший в эпоху великих приступов, в зорях первой русской революции», помноженный на «остроту скерцозной динамики».

То, что в произведении зазвучал голос истории, нет сомнения. Но какая эпоха отразилась в нём — русская революция или Вторая мировая война? Фразы вроде: «военно-маршевая музыка» или «маршевая поступь» — вряд ли смогут на это ответить. Если добавить, что здесь была услышана и «рахманиновская колокольность», и «хоровая песенность древнерусского „знаменного“ происхождения» в «аккордовом фактурном слое», — причём все в неявном виде, — то самым непосредственным образом ощущается, насколько трудно эту музыку описать.

Рахманинов глотнул воздуха предвоенной Европы, когда и в мире, и в душах людских реяло что-то роковое. Ещё раньше, на заре «наиновейшего времени», жутковатую, бутафорскую маршеобразность жизни уловил Георгий Иванов.

Год 1933-й. Дорога идёт из Латвии — через Германию — в Париж. Некоторые картины жизни немецкой провинции — пока ещё в мягкой форме — отражают неотвратимые перемены:

«Здесь коричневые формы мелькают чаще. „Гейль!“^[278] — слышится на каждом шагу. В центре Германии, особенно в Берлине, переворот чувствуется слабей, чем вот в таких провинциальных городках. Здесь каждая мелочь кричит о восторжествовавшем национал-социализме. И нигде ни на

минуту нельзя о нём забыть.

В цветочном магазине горшки азалий уставлены в виде свастики. В игрушечном — амуниция для крошечных гитлеровцев с красной повязкой на рукавах. В витринах книжных лавок Гитлер, Геринг, Геббельс и рядом с ними старый знакомый по „Ниве“ Ганс Гейне Эверс, автор „страшных новелл“. Теперь Ганс Гейне Эверс написал патриотический роман из жизни Хорста Весселя. Роман, очевидно, высоко ценимый, нет такого киоска в Германии, где бы ни маячила его обложка: шесть оплывающих красных свечей на угольно-чёрном фоне.

Флаги, портреты вождей, красные повязки. Великолепный голос Геринга, оглушительно чеканящий в радио какие-то национал-социалистические формулы, непрерывно поднимаемые для фашистского приветствия руки — всё это придаёт улицам приподнятый, необычный вид. Кажется, что попал на какое-то военное торжество. С мыслью, что это ничуть не праздник, а самые обыкновенные нынешние будни, свыкнуться на первых порах трудно.

Зашёл позавтракать в первый попавшийся „па-ценгофер“ и оказался совсем уже будто в казарме ударников. Не преувеличиваю: есть приходилось левой рукой, правая почти непрерывно была занята. Ресторанчик был оживлённый, посетители то и дело приходили и уходили. Каждый кричал „хейль!“, и все окружающие, как по команде, отвечали „гейль!“ и подымали руку».

Иванов видел молодых людей, почти юнцов, с щеголеватой военной выправкой. С чужаками они подчёркнуто вежливы: ощущают свою силу.

«В общем, если наблюдать со стороны, „славные молодые люди“: умеренно шутят, чокаются пивом и не позволяют себе лишнего. Впечатление такое, что мера произвола, на которой они способны, как раз та, которая разрешена и одобрена начальством. Ни меньше ни больше»^[279].

Рахманинов в 1939 году увидел мир, который явственно ощутил: одобренная «мера произвола» стала непомерно велика. До полного произвола оставался один микроскопический шаг.

Но 1939 год — это «сумерки Европы». А «Сумерки» — уже вторая часть произведения. «День» был пережит раньше. Острота основной темы первой части «Симфонических танцев» напоминала о другом. Но понять этот образ можно только лишь в сопоставлении со средним разделом, с

этой бесконечной мелодией, отделённой от предыдущего жёсткого ритма пастушеским наигрышем и оплетённой «свирельными» или «жалейными» погудками-напевами.

Это очень русская музыка. При кропотливом чтении партитуры в ней можно обнаружить и отголоски казахской народной песни^[280]. И всё же русская основа этой темы очевидна. Любой, кто услышит эту бескрайнюю мелодию, будь то музыковед или простой любитель, почувствует одно: воспоминание о России, похожее на светлую боль. В пастушьих наигрышах отчётливо слышна Русь «изначальная», в нескончаемой мелодической линии — Россия историческая. В их соединении — если сказать словами Блока — тот её «лик нерукотворный», который «светел навсегда».

Печаль русских полей, ветра, который колышет травы, — всё запечатлелось в «ностальгической» теме «Симфонических танцев». Сквозь нескончаемую, бесконечную, как русские степи, мелодическую линию, оплетённую пастушескими наигрышами, встаёт тот самый образ России, что «светел навсегда». Тот самый образ, что брезжил в сердцах русских эмигрантов. И вот знакомый лик («светел навсегда») проступает и в раннеэмигрантском рассказе Бунина «Косцы»:

«Кругом нас были поля, глушь срединной, исконной России. Было предвечернее время июньского дня... Старая большая дорога, заросшая кудрявой муравой, изрезанная заглохшими колеями, следами давней жизни наших отцов и дедов, уходила перед нами в бесконечную русскую даль. Солнце склонялось на запад, стало заходить в красивые лёгкие облака, смягчая синь за дальними извалами полей и бросая к закату, где небо уже золотилось, великие светлые столпы, как пишут их на церковных картинах. Стадо овец серело впереди, старик-пастух с подпаском сидел на меже, навивая кнут... Казалось, что нет, да никогда и не было, ни времени, ни деления его на века, на годы в этой забытой — или благословенной — богом стране. И они шли и пели среди её вечной полевой тишины, простоты и первобытности с какой-то былинной свободой и беззаветностью. И берёзовый лес принимал и подхватывал их песню так же свободно и вольно, как они пели».

Подобный образ засветится и в повести «Анна» Бориса Зайцева — чуть позже, но тоже в 1920-е:

«Сквозь два небольшие же оконца глядел со двора угасающий осенний русский день, когда вечерняя заря не горит над горизонтом, ровны серые облака на небе, бурее в поле копенка вики неубранной, ветер треплет картофельную ботву, да вдалеке одинокий жеребёнок, тоненький, длинноногий, призраком стоит — а вдруг тонко заржёт, распушит хвост и ветерком понесётся домой».

Свою бесконечную мелодию-ностальгию Рахманинов поручил саксофону. Быть может, потому, что это был голос «из Америки». Быть может, потому, что самый тембр его мог лучше передать голос степи.

В русской прозе, написанной на чужой земле, была заметна затаённая грусть, когда недавнее прошлое видится «двойным зрением»: к изображению всё время примешивается горькое чувство. Писатель видит прошлое — и понимает: его не вернуть! Композитор «слышит» прошлое с тем же чувством утраты.

Жёсткая, ритмическая тема, с которой начинаются «Симфонические танцы», — раздольный, печальный, нескончаемый напев, который ей противостоит. Контраст, который оттеняет и угловатую «жесткость» наступившего «Дня», и тихую, длительную боль памяти.

Часто музыка Рахманинова рождалась из зрительных образов: «Остров мёртвых» (картина Бёклина), образы «тройки», два фортепианных цикла, где само название — «Этюды-картины» — говорит о «внемузыкальном» их происхождении. И — редкие признания автора: *что* же изображено в том или ином «этюде»: «Ярмарка», «Моросняк», «Море и чайки», «Серый Волк и Красная Шапочка»...

Рахманиновский «День» в «Симфонических танцах». Ритм жёсткого, механического движения. Не его ли нескончаемые переезды отразились в этой теме? Жизнь в дороге. Почти зрительное ощущение поезда, с парами, с клоками дыма, с жёстким стуком колёс. Но сам образ не механический, не звуковая «иллюстрация». Тональная «неустойчивость» и заметная «рваность» музыки рождает образ не какого-то поезда, даже не «поезда вообще», но именно *переездов*, «жизни на колёсах». Побочная тема — как взгляд из вагона, запечатлённый в очерке малоизвестного писателя русского зарубежья: «...За окнами свистело и шипело — казалось, что это наша ностальгия разлетается там плотными клочьями пара, оседая и стекая по окнам мутными слезами»^[281].

В памяти эти переезды останутся и у русских эмигрантов. Когда из России ехали в Берлин. Из Берлина — в Прагу, Варшаву, Париж. Даже

название заметок — как бы из записной книжки — могло звучать совершенно «по-железнодорожному», как у Георгия Адамовича: «На полустанках»^[282].

...Резкая начальная тема (жизнь «под стук колёс») — печальный напев (взгляд из окна, который видит только прошлое, тоску русских равнин) — снова возвращение в «День» («под стук колёс») — явление главной темы из собственной Первой симфонии. Это — драматургическая канва первой части «Симфонических танцев».

Долгий рейс на «Аквитании» из Европы в Америку с затемнёнными окнами возвращал в самый конец 1918-го. «Американский» сезон 1939/40-го — в 1919-й и начало 1920-х. Даже появление главной темы из Первой симфонии в самом конце первой части «Танцев» — скорее отсылка к 1920-м, нежели к роковому 1897-му. В «Симфонических танцах» она предстаёт в неузнаваемом виде: музыка не тревожная, но умиротворённая, почти благостная. Музыкальная цитата как бы взята в кавычки. Совсем как у Бунина:

«Опять холодные седые небеса,
Пустынные поля, набитые дороги,
На рыжие ковры похожие леса,
И тройка у крыльца, и слуги на пороге...»

— Ах, старая наивная тетрадь!
Как смел я в те года гневить печалью Бога?
Уж больше не писать мне этого «опять»
Перед счастливою осеннею дорогой!

То, что в России казалось катастрофой, в эмиграции могло увидаться иначе. То, что некогда было печалью, тоской, драмой, — вспоминается как ушедшее счастье. Провал Первой симфонии в России — это резкий перелом в судьбе. Воспоминание о нём в эмиграции — тихая грусть по «утраченному раю».

...Русское зарубежье после обвала Российской империи. Разумеется, композитор отразил свой эмигрантский опыт, свою американскую жизнь с конца 1918 года. Переезды, переезды, переезды... — и, при взгляде из окна, когда перед глазами проносится чужая земля, — тоска по утраченной родине, где, как теперь кажется, прекрасно было всё, даже самое горькое.

Но запечатлелось в этой музыке и другое. Бесприютный русский

эмигрант. Он брошен в пугающий и жестокий мир. Он только-только почувствовал под ногами чужую землю. Настоящее («День») было беспокойным, тяжёлым, злым. А память возвращала к «светел навсегда», к далёкому русскому прошлому.

*

Звуковой «намёк» на то, чем будет вторая часть «Симфонических танцев», пробегает — едва заметный — в самом конце первой. Но темп во второй меняется. Тональность здесь «твёрдая» — соль минор. И всё же слушателей не покидает странное ощущение: почва «плывёт» под ногами, земля «неустойчива» и будто «покачивается».

Ремарка автора часто заставляет исследователей говорить об этой части именно как о вальсе^[283]. Слова немусыковеда, пожалуй, более точны: «Вальс, который никак не решится стать вальсом»^[284]. Здесь та же зыбкость, неотчётливость, притом что сами доли — «раз-два-три, раз-два-три...» — на большем пространстве «Сумерек» отчётливо обозначены.

Для музыки всегда трудно найти ёмкие и ясные характеристики. Язык описания, с неизбежностью, будет приблизительным и неточным. В «около-вальсе» Рахманинова слышали и «знойную истому», и «звуковые „вихри“, подобные „вьюжной“ стихии поэмы „Двенадцать“».

И всё же самое непосредственное ощущение от этих «Сумерек» сближает всех: чувство острого одиночества, потерянности в холодном мире, вечер, почти не отличимый от ночи, и в нескольких «мгновениях» — мерцание зловещего провала, какая-то «истома мрака».

Жёсткий аккомпанемент на «раз-два-три» вносит подчёркнуто механистическое начало в эту музыку. Одиноким, живой «мелодический голос» — не столько противостоит этой жёсткости, сколько пытается как-то устоять в чуждом ему пространстве.

Попытки сопоставить «почти-вальс» Рахманинова с другими вальсами не приносят должного результата. Но различима иная параллель: «Рахманиновский „Вальс“ соприкасается с миром русской лирики»^[285].

«Сумерки». Одиночество. Не так просто найти этому рахманиновскому образу точное подобие в литературе. Из начала века — Блок, Анненский. Если вспомнить прозаиков — Чехов, Бунин. И всё же здесь ловятся только фразы:

«Вечерело тихо, печально, сумрачно»^[286].

«На землю сумерки сходили...»
«Там сумерки лиловые легли».
«Там, в сумерках, дрожал в окошках свет...»
«Наступили сумерки».

В близком «регистре» звучит блоковское:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи ещё хоть четверть века —
Всё будет так. Исхода нет.

Но здесь отчаяние доведено до края, до бесчувствия. До «всё равно». В музыке Рахманинова — живые вздохи. Затаённое отчаяние, бессилие противостоять... Но повсюду — живой и горестный трепет.

Лишь одна строфа приблизилась к этой музыке: Иннокентий Анненский, «Трилистник сумеречный», «Тоска мимолётности»:

Сейчас наступит ночь. Так чёрны облака...
Мне жаль последнего вечернего мгновенья:
Там всё, что прожито, — желанье и тоска.
Там всё, что близится, — унылость и забвенья.

Но это — звуки из дореволюционного времени. Здесь нет съедающего душу беспокойства. Только поэтам русского зарубежья пришлось пережить те же минуты, которые знал и Рахманинов. Но и здесь — только сближения, полного совпадения нет. Есть «голос новейшей истории»:

...Как страшно всё. И как непоправимо^[287].

Только тревожно шумела
Чёрными ветками ночь^[288].

Чернеет гибель снизу^[289].

И всё же здесь нет наползающих, взвихренных туманов, за которыми

— как за «кружениями» звуков у Рахманинова — не столько чернеет, сколько угадывается мировая пропасть.

«Сумерки Европы» Рахманинов пережил в год 1939-й. Всё было шатко, неустойчиво, в воздухе словно носился запах сырой крови. Русская эмиграция почуяла гибельный перелом после 1936-го. Тогда — в долгом споре о «молодой эмигрантской литературе», мучительном и странном, — вдруг стало очевидностью: если и есть молодые писатели за рубежом, то за ними больше нет великой русской литературы. И значит, все надежды на продолжение, преемственность, на большое будущее — лишь морока и бессмысленная мечта.

Хроника утраты былых надежд. Год 1937-й. Столетие со дня гибели Пушкина. Поэта чествуют... Речи, статьи, специальные выпуски. Ещё нет отчаяния. Но это последняя попытка почувствовать «устойчивость» культуры перед нашествием варварства. 1938-й. Уходит из жизни Фёдор Шаляпин. Вместе с ним целая эпоха. Огромная. Для Рахманинова — не только потеря друга — все прожитые годы разом уходили в прошлое. Март 1939-го — Германия оккупирует Чехию. Декабрь — советско-финляндская война. СССР тоже «преступил черту». Рахманинов — как и Бунин, Бердяев, Ремизов, Мережковский, Набоков — ставит подпись под протестом^[290]. Мир сошёл с привычной колеи истории. Пропасть разверзалась.

...Подспудное чувство тревоги и сгустившейся темноты. Звуковые «вращения» — только не «вьюжная» лирика Блока, не взметающийся снег, но, скорее, сырой город и совсем «не зимний» образ из «метельных» «Бесов» Пушкина: «...закружились... словно листья в ноябре». В звуковых извивах есть несколько эпизодов, где мрачноватая, вращающаяся звуковая ткань словно на миг «прорывается», звук оркестра, человеческий, тёплый, в одно мгновение леденеет, и сквозь нервное, сбивчивое кружение просвечивает бездна... Словно воплотились те же чувства, которые будут охватывать Набокова при чтении отдельных страниц Гоголя, где за поворотами фраз вдруг начинает сквозить мировой кошмар. Или, быть может, те ощущения, которые пережил герой Газданова из «Ночных дорог» — прозы, созданной в те же «сумеречные» годы.

Роман пишется накануне войны. В нём — чувство глубокого одиночества в ночном городе. Один эпизод — почти символический. Верхний этаж, выступ в стене. Странное стремление героя выбраться на крышу. И — спустя несколько минут — жуткий образ города, который предстал его взору... Он пытается вернуться в своё окно, ищет ногой выступ, его нет; он тянется ногой вниз, надеясь найти точку опоры; он уже повис на руках, держась за черепицу, с трудом повернул голову, чтобы

увидеть злосчастный выступ: «...Очень далеко, в страшной, как мне показалось, глубине тускло горел фонарь над мостовой; а я висел над задней, глухой и совершенно ровной стеной дома, над шестиэтажной пропастью».

Пустынный угрюмый город — и пропасть, на дне которой едва брезжит свет крошечного фонаря. «В темпе вальса», в сумрачных звуковых извивах — словно виден такой же тусклый свет. И за ним, ниже, — крошечный провал эпохи.

Уже поднимается ветер истории, он кружит, срывая листья, вращая мятые газеты, — «мусорный ветер» предвоенных лет. Скоро «жить станет нестерпимо», как некогда произнёс Александр Блок. Последние минуты перед мировой катастрофой, которая поглотит и то одинокое сознание, одинокую душу, которая ещё живёт в этой музыке.

*

...Тень третьей, «беспокойной» части мелькнёт в конце второй. И за «Сумерками» приходит «Полночь».

Время разгула нечистой силы. До музыкальных подобию с неизбежностью приходят литературные: Пушкин — Гоголь — Лермонтов — Достоевский... И далее, до Фёдора Сологуба, Андрея Белого, Блока, Ремизова — тех, кого знал или хотя бы мог знать Рахманинов.

«Бесы» — один из краеугольных мифов русской культуры. Зарождается в белой пелене, в храпе испуганных коней («тройка» в XIX веке — символ России), в пляске снежных вихрей («Вьюга злится, вьюга плачет...»). И — при словах «сколько их!» — смешивается с евангельским: имя им — легион.

...Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре...
Сколько их! куда их гонят?
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?

Мчатся тучи, вьются тучи;

Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

Бесы пушкинские, «метельные». Трудно различимые в белёсой пелене. Они не раз отзовутся в русской литературе. В «Бесах» Достоевского (это подчёркнуто эпиграфом из Пушкина и Нового Завета) совсем смешаются с евангельской притчей:

«Тут на горе паслось большое стадо свиней, и они просили Его, чтобы позволил им войти в них. Он позволил им. Бесы, вышедши из человека, вошли в свиней; и бросилось стадо с крутизны в озеро, и потонуло»^[291].

«Пушкинские» бесы закончатся — для прежней, имперской России — «вьюжными» кружениями в «Двенадцати» Блока. Но их «разгул» — причём всего ближе к народному сознанию — изобразит Гоголь в ранней редакции «Вия»:

«Он увидел вдруг такое множество отвратительных крыл, ног и членов, каких не в силах бы был разобрать обхваченный ужасом наблюдатель! Выше всех возвышалось странное существо в виде правильной пирамиды, покрытое слизью. Вместо ног у него было внизу с одной стороны половина челюсти, с другой другая; вверху, на самой верхушке этой пирамиды, высывался беспрестанно длинный язык и беспрерывно ломался на все стороны. На противоположном крылосе уселось белое, широкое, с какими-то отвисшими до полу белыми мешками, вместо ног; вместо рук, ушей, глаз висели такие же белые мешки. Немного далее возвышалось какое-то чёрное, всё покрытое чешуёю, со множеством тонких рук, сложенных на груди, и вместо головы вверху у него была синяя человеческая рука. Огромный, величиною почти с слона, таракан остановился у дверей и просунул свои усы. С вершины самого купола со стуком грянулось на средину церкви какое-то чёрное, всё состоявшее из одних ног; эти ноги бились по полу и выгибались, как будто бы чудовище желало подняться. Одно какое-то красновато-синее, без рук, без ног протягивало на далёкое пространство два своих хобота и как будто искало кого-то. Множество других, которых уже не мог различить испуганный глаз, ходили, лежали и ползали в разных направлениях: одно состояло

только из головы, другое из отвратительного крыла, летавшего с каким-то нестерпимым шипением».

Но русский бес разнообразен. И в какие только одежды не будет рядиться нечистая сила у русских классиков! В устной истории «Уединённый домик на Васильевском», некогда сочинённой Пушкиным, бес — почти «интеллигент». У Гоголя и раннего Достоевского («Двойник») он посетит мир чиновный. А уж главный герой гоголевской «одиссеи» — «Мёртвые души» — почти очевидно «бесоват».

Русский миф о бесе проявится и у Лермонтова, и у Блока, и у Ремизова, Фёдора Сологуба, Андрея Белого... У «позднего» Достоевского этот персонаж произнесёт такой афоризм, который изумит и писателей-европейцев: «Я сатана, и ничто человеческое мне не чуждо».

Русская музыка тоже «полюбила» ведьму и сквозящий за народной демонологией образ смерти. То в образе Наины из «Руслана» Глинки, то в образе Бабы-яги — у Даргомыжского, Мусоргского, Лядова^[292]. У последнего явится и беспокойная — «взметающаяся» в прыжках — «Кикимора». Но в изображении разгула нечистой силы тягаться с «Ночью на Лысой горе» Мусоргского было довольно трудно.

Время Рахманинова... Образ «исподних» проявится у консерваторского товарища, Александра Скрябина. В «Сатанической поэме» он обрёл вполне «европеоидные» черты: здесь живёт память о «Мефисто-вальсе» Ференца Листа. В «чёрных мессах» 6-й и 9-й сонат, в «каннибалических плясках» ор. 73 № 2 («Мрачное пламя») проступает жутковатый образ, не похожий ни на европейскую, ни на русскую традицию. Слышится не «дьявольское», но что-то нечеловеческое. Страшное своей неизведанностью.

Рахманинов в первых прикосновениях — тоже вполне европеец. Изображал ад в опере «Франческа да Римини», рождал собственный образ Мефистофеля в Первой сонате. Секвенция «Dies irae» («День гнева»), которая в европейской музыке столь часто обретала черты символа смерти, ужаса, действия «дьявольских сил», пронизала самые различные его произведения. Теперь он подошёл к изображению шабаша, «разгула».

«Бесовское действие», которое так трудно запечатлеть в звуках. Когда-то шабаш явился в «Фантастическую симфонию» Берлиоза. Мотив «Dies irae» мрачно выдувают медные в какой-то траурной пустоте. Симфония изобразила жизнь артиста. И до взметающейся пляски — она явится позже — сознание романтика словно погружено в наркотические потёмки.

У Мусоргского — «Ночь накануне Ивана Купала», вошедшая в историю музыки как «Ночь на Лысой горе». Ночь во время летнего

солнцеворота, когда цветёт папоротник, когда древние клады «выплывают» из земных глубин, когда нечистая сила «справляет бал». Шабаш разгульный, в свирепых плясках. Всё по-русски разухабисто, дико. Иногда — неистово, «вприсядку», иногда — пьяным гопаком. И всё — с жутковатой дурашливостью, с юродством, скоморошиной.

У Рахманинова сойдутся и разгул, и мотив-символ «Dies irae». Изображается не только «Полночь», но и «День гнева».

За год до «Симфонических танцев» ещё один композитор запечатлел предвоенный «обвал» Европы, Бенджамин Бриттен. «Симфония-реквием». Части этого оркестрового сочинения названы как наиболее известные части почти любого реквиема. Только следуют они в обратном порядке: «Lacrimosa» («Слёзная»), «Dies irae» («День гнева»), «Requiem aeternam» («Вечный покой»), «Плач» более напоминает траурное шествие, «Вечный покой» — просветление после пережитых ударов судьбы. «День гнева» — вторая и самая «неожиданная» часть. Бриттен не касается средневекового напева, который так важен Рахманинову. Но самобытна здесь не только «мелодика».

Чаще всего эта часть в реквиеме — минорный мрак. Здесь либо крайний драматизм (если припомнить наиболее известные сочинения — так у Моцарта и Верди), либо — как в «Реквиеме» Берлиоза — бездушие и жестокость «гневного дня».

«День гнева» Бриттена — в мажоре. И за этим мажором — не просветление (такое тоже было в европейской музыке), за ним — мировая жуть. Не то рок, не то дьявольская сила смеётся над человеком. Музыка скачет, взвихряется угловатыми прыжками — и всё под ироничный, издевательский смех потусторонней силы.

В рахманиновском шабаше тоже много мажора — на первый взгляд слишком много, чтобы запечатлеть адовый мрак. Но «Гибель мира» отчётливо ощутима здесь и в минорных столах, и в миноро-мажорном переплясе.

*

...Lento assai. Allegro vivace, ре мажор-минор. Сколько раз пытались описать эту музыку. И сколько раз, читая эти описания, убеждаешься в невозможности такого описания. Вступление — аккордные вздохи, «призрачные звуковые шорохи» и резкие удары оркестра. В конце вступления — 12 звенящих ударов^[293].

Полночь. Разгул «бесовщины» и начинается после двенадцатикратного боя часов. Впрочем, некоторые слышали в этих ударах звуки погребального колокола.

Главная тема — угловатая, припрыгивающая — начало этих демонических плясок. То и дело чередуется размер — то 6/8, то 9/8. Из-за этих ритмических перебоев зигзаги скачков и пританцовываний становятся ещё более ломаными. Какие-то тематические осколки вышмыгивают, встраиваясь в рваный «пульс» произведения, пока вся эта вакханалия не приводит к теме, рождённой из знаменитой средневековой секвенции «Dies irae». Она вылетает — с присвистом, гримасами, выкидывая особые коленца.

Здесь та юродивость, которая в мягком блоковском варианте прозвучит:

На дурацком колпаке
Бубенец разлук...

В сологубовском, более извилистом, но камерном:

Человек иль злобный бес
В душу, как в карман, залез,
Наплевал там и нагадил,
Всё испортил, всё разладил
И, хихикая, исчез^[294].

Но у Рахманинова — страшнее, бездушнее. Эта «вызывающе лихая пляска», как скажет исследователь композитора, «звучит у октавного унисона пикколо и флейты в предельно высоком, визгливом регистре, с пристукиваниями ксилофона — будто танцевальное соло самой смерти»^[295]. Но тут не только веяние смерти. Ощутимы и «дурацкий колпак», и злорадное юродство, и какая-то придурь пополам с издёвкой.

И следом за этим шутовским и жутким «Dies irae» следует тема из «Всенощной» Рахманинова, из номера 9-го «Благословен, еси, Господи». Тогда, в 1915-м, она явилась ему из древнего знаменного распева.

С завершением адских плясок начинается второй раздел. Здесь музыка «очеловечивается», теплеет, звуковые вздохи и стенания напоминают мотивы второй «около-вальсовой» части. В них можно обнаружить и

отдалённое родство «осколочным» интонациям всё той же «Dies irae», но преображённой тёплым, живым звучанием.

И вот — снова всё обрушивается, несутся раскоряченные, бесовские пляски. И после ещё несколько раз прозвучавших в различных вариантах мотивов «Dies irae» опять проведена тема из «Всенощной» — в более полном варианте — и всё завершается несколькими оглушительными аккордами.

Сколько бы ни сближали музыку Рахманинова с творчеством писателей-реалистов, с Буниным, Чеховым, он не мог обойтись без того «музыкального символизма», с которым неизбежно сталкивается композитор, занимаясь развитием своих тем.

Скрябин, столь современный и столь «противоположный» ему композитор, полагал, что музыкой можно выразить даже философские идеи. Вступительная тема скрябинской «Божественной поэмы» запечатлела тезис, с которого начиналось фикштеанство: «Я есмь». Если взглянуть в партитуру, можно действительно различить и «Я», и «есмь», и непростое их соединение в единое «суждение»^[296].

Рахманинов вряд ли мог одобрить столь крайний «рационализм». Но избежать стремления наделить особым смыслом свои темы — не мог. Потому так часто он вводит в свои произведения, — следуя скорее западноевропейской, нежели русской традиции, — мотив «Dies irae»: символ гибели, ужаса, смерти.

В «Симфонических танцах» этот мотив из «Дня гнева» проходит с редкой настойчивостью. То как выкрики, то как стоны, то как слетающие с высоты звуки, то как громовые аккорды. Но эта многовариантность — ещё не всё. Мотив «Dies irae» пронизывает звуковую ткань «Танцев», словно «растворяясь» в отдельных интонациях и их «атомах»^[297]. Как часто в знаменном напеве, пришедшем из «Всенощной», видели противостояние разгулу «бесовских сил». Но стоит взглянуть в ноты, чтобы увидеть глубинное родство этой темы — теме, рождённой из «Dies irae», — разнузданной, — со свистом и кривляньем. «Соль — фа-диез — соль — ми — фа-диез — ре — ми...» — начало темы, пришедшей из «Dies irae». «Соль — фа-диез — соль — фа-диез — соль — ми — фа-диез — соль — ля — соль...» — начало темы, пришедшей из «всенощного», «строного» песнопения. Совпадение в пяти нотах («соль — фа-диез — соль — ми — фа-диез») — чем не родство, чуть ли не «единокровность»? Почти «кусочек» звуковой хромосомы, общей и для «Дня гнева», и для «Свят! Свят! Свят!». А залихватский, «плясовой» темп делают сходство ещё более

разительным.

И всё же знаменный распев, который ляжет в основу внутренней драматургии 9-го номера «Всенощной» («Благослови, еси, Господи!») — в «Симфонических танцах» вобрал начало трагическое.

Первые два проведения, которые идут следом за двойным же явлением насмешливо-злой, с издевательским «присвистом» «Dies irae»... Знаменный напев торопится не отстать, звучит «запыхавшись». Следование этих тем друг за другом — как переключки различных реплик: «*День гнева — тот день расточит вселенную во прах...*» «*День гнева — тот день расточит вселенную во прах...*» — И в ответ, едва переводя дух: «*Слава Отцу и Сыну и Святому Духу...*» «*Слава Отцу и Сыну и Святому Духу...*»^[298]

Какие содрогания души должны были уловить слушатели: святое — в лице древнего знаменного пения — попрано, не может «противостоять», может лишь, страдая «одышкой», попытаться настигнуть ускользающую действительность? «День гнева» звучал упрямее, непреклоннее, знаменное песнопение отвечало лишь первыми своими фразами. Но вот прошёл второй, «одухотворённый» раздел. И за этой, «человеческой», а не «бесовской» музыкой, после вздохов, печали и надежд — новая вакханалия. Но после срывающихся с небес громовых аккордов: «*День гнева — тот день!..*», после слетающих вниз осколков «Гнева» — новое проведение «всенощной» темы. Теперь она идёт медленнее, увереннее, твёрже. И не «обломками» песнопения, но — цельно, полно.

«*День гнева — тот день!.. День гнева — тот день!..*» — выкрикивает тема смерти. В ответ — непреклонно и бессомнительно:

«*Слава Отцу и Сыну и Святому Духу. Поклонимся Отцу и Его Сынови, и Святому Духу, Савятей Троице во едином существе, с серафимы зовущее: „Свят! Свят! Свят!“ еси, Господи. И ныне и присно и во веки веков, аминь.*

Жизнодавца рождши греха, Дево, Адама избавила еси. Радость же Еве в печали место подала еси; Падшия же от жизни к сей направи, Из Тебе воплотивыйся Бог и человек.

Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, Слава Тебе Боже!

Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, Слава Тебе Боже!»^[299]

Знаменный напев уже не топчется, но обретает самостояние. И проходит в той самой «исконной тональности»^[300], в какой он предстал во «Всенощной».

И всё же это самостояние напева — не последние звуки

«Симфонических танцев». Уже прозвучала в оркестре вся тема, вплоть до: «Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, Слава Тебе Боже!» И — вылетают откуда-то издалека, в том же тревожном ритме, жёсткие аккорды. И падают рядом: один, другой... Ещё один. Ещё... Наступает тишина...

Когда Скрябин ушёл от традиционной гармонии, завершая свои произведения не привычной тоникой, а «прометеевским аккордом», или особыми созвучиями, или «таянием звуков», критики-скептики будут едко улыбаться: у него музыка не заканчивается, но обрывается. Рахманинов в век нескончаемых музыкальных экспериментов всегда отталкивался от привычной тонической системы. И тем не менее о «Симфонических танцах» хочется повторить то же самое: они словно бы обрываются... И не аккордом, но ошеломительно звучащей тишиной. Той «немотою» мира, которая наступает «после всего».

Менее чем через год после завершения «Симфонических танцев» начнётся Великая Отечественная война. Не предчувствие ли удара, который примет Россия, звучит в этой «звуковой пустоте», которой завершаются «Танцы»? Или, быть может, катастрофическая «тишина» — то время, которое явится с «распадом атома», после его жизни?

Не станет ни Европы, ни Америки,
Ни Царскосельских парков, ни Москвы.
Припадок атомической истерики
Всё распылит в сиянье синевы.
Потом над морем ласково протянется
Прозрачный, всепрощающий дымок...
И Тот, кто мог помочь и не помог,
В предвечном одиночестве останется.

Георгий Иванов в послевоенных стихах явил одно из возможных воплощений «последней немоты», завершившей «Симфонические танцы».

Эпоха «атома», взрывов, содроганий земных... Но «вечная пауза» в конце произведения — быть может, и о том будущем, которое начертано в Откровении Иоанна Богослова:

«...И когда Он снял шестую печать, я взглянул, и вот, произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно как власяница, и луна сделалась как кровь.

И звёзды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои.

И небо скрылось, свившись как свиток; и всякая гора и остров двинулись с мест своих.

И цари земные, и вельможи, и богатые, и тысяченачальники, и сильные, и всякий раб, и всякий свободный скрылись в пещеры и в ущелья гор, и говорят горам и камням: падите на нас и сокройте нас от лица Сидящего на престоле и от гнева Агнца; ибо пришёл великий день гнева Его, и кто может устоять?»

В третьей части много мажора. И вместе с тем — необоримое ощущение катастрофы. И вовсе не потому, что мажор слишком часто сцепливается с ведовскими ужимками и «приплясыванием». Но самый «тональный план» этой части — когда словно бы нет «твёрдой» опорной ступени, когда мажор и минор перебивают друг друга, непрерывные модуляции дают впечатление, что тональность всё время «плывёт», «сбивается», — рождает чувство неустойчивости. «Ломается» ритм, «ломаются» тональности. Всё обваливается, рушится, иногда, напротив, — подскакивает, но опять срывается вниз. Не на что опереться. Нет твёрдой «почвы под ногами». Мир подошёл к последней черте, и жизнь вернулась к истокам — к неминуемой границе между «временем» и «вневременностью».

Какими глазами смотрит Рахманинов на этот порог? Как слышит этот извечный и для каждого — всегда новый «переход»? И почему в душе его — воодушевление и надежда?

...Когда Иван Алексеевич Бунин в тяжёлом 1944-м закончит рассказ, который посчитал лучшей своей прозой, то «выдохнет» на обрывке бумаги: «Благодарю Бога, что он дал мне возможность написать „Чистый понедельник“»^[301].

Рахманинов знает: он не только написал о «последнем» и главном в этой жизни, но скоро и сам шагнёт за «порог». Да, он ещё успеет переделать Четвёртый концерт, ещё переложит для фортепиано «Колыбельную» Чайковского. Но в сущности, «Симфонические танцы» — прощальное его произведение. Закончив партитуру, он не просто ставит завершающий знак. Но пишет со вздохом облегчения: «29 октября 1940. New York. Благодарю тебя, Господи!»

2. «Я слышу музыку...»

Журналист запечатлел композитора в момент краткой передышки: инструментовка ещё не вполне была завершена. Рахманинов в клубах дыма

— он курит по половинке сигареты, вставляя её в мундштук, — сам «худой и неподвижный», руки сложил. Взгляд гостя поневоле упал на пальцы — «непостижимо длинные и непостижимо костистые». Композитор произносит: — Сначала я думал назвать моё новое сочинение просто «Танцы», но побоялся, не подумала бы публика, что я написал танцевальную музыку для джаз-оркестра. Она решила бы, что Рахманинов не совсем в своём уме.

Между окончанием работы над партитурой и первым исполнением — чуть более трёх месяцев. Произведение невероятной сложности. К Орманди в Филадельфию, чтобы тот успел подготовить премьеру, летит фотокопия партитуры. Репетиции начнутся в декабре. А пока, с середины октября, Рахманинов концертирует. Начал с Детройта, продолжив колесить далее: Колумбус, Чикаго, Трентон, Балтимор, Вашингтон, Стамфорд, Нью-Йорк... Перед премьерой в Филадельфии он посещает репетиции оркестра, что-то желает изменить. Партитура испещрена карандашными пометками дирижёра. Кроме них — подчистки бритвой, наклейки. Это композитор вносит свою правку, то в одном, то в другом эпизоде меняя инструментовку. В финале — значительные куски переписаны заново. На старые листы партитуры наложены новые. Убраны последние отголоски некогда начатого балета «Скифы». Теперь это — окончательно — полное драматизма симфоническое произведение^[302]. Оно прозвучит впервые 3 января 1941 года.

Композитор посвятил его первым исполнителям — Юджину Орманди и Филадельфийскому оркестру. Но и много времени спустя будет недоволен тем, как столь замечательный дирижёр толкует его сочинение. Публика тоже не проявила большого интереса. Одно из лучших произведений Рахманинова встречено было довольно-таки прохладно.

Жизнь последнего сочинения сразу пошла по самому трудному пути. Композитор хочет записать его вместе с «Колоколами». Фирма не торопится. Время военное, как повернутся события — предсказать непросто. А зря тратить доллары американцы не собираются. Рахманинов расстроен. Вот и Фокин без пластинки не может начать работу над балетной постановкой «Симфонических танцев»!

Знаменитый хореограф уйдёт из жизни 22 августа 1942-го. С ним уйдёт и его нерождённый балет.

Сезон 1940/41-го Рахманинов закончит дирижёром. До завершения клавирабендов и выступлений с фортепианными концертами палочку в руки брать не хотел — боялся, что перенапряжение мышц скажется на

фортепианной игре. За пульт встанет 13 и 14 марта, в Чикаго. Исполнять будет Третью симфонию и «Колокола».

Похоже, именно после концертов он почувствовал, что для поэмы нужен теперь и английский текст. На беду, ритмика бальмонтовского перевода не совпадала с ритмом стихов Эдгара По. За помощью Сергей Васильевич обратился к Набокову. Владимир Владимирович, писатель ироничный и весьма изобретательный, откликнется согласием. Как-никак в декабре 1940-го Рахманинов хлопотал за него, пытаясь помочь соотечественнику найти работу. О неожиданном заказе Набоков черкнёт, потешаясь, одному из корреспондентов: «Хотите смешную историю: Рахманинов обратился ко мне с просьбой перевести на английский язык слова его кантаты „Колокола“. В действительности речь идёт о несурзном переводе Бальмонта „Колоколов“ Эдгара По. Но поскольку стихотворение По на рахманиновскую кантату не ложится, я должен переделать оригинал в соответствии с околесицей Бальмонта. Результат будет, подозреваю, устрашающий»^[303].

Ещё в январе Сергей Васильевич почувствовал, как он утомился. Лишь только выпал недельный отпуск в Голливуде, другу Сонечке он пишет: «Устал я! Очень устал! И не запомню, чувствовал ли я себя когда-либо таким усталым, как сейчас.

Кажется, нет, что, впрочем, и естественно! Тут же скажу тебе, поблагодарив всей душой Бога, что во время концертов чувствую себя крепче. Живу и чувствую себя нормально, позабывая и о своём сердце и о слабости».

Тогда же, в январе, скажет ей и о наступившем времени. Так открыто и с таким детским недоумением мог об этом сказать только близкому человеку:

«Мы живём, поистине, в страшное время. Даже то, что мы переживали во время мировой войны, кажется, в сравнении с настоящим, чем-то другим. Тогда были где-то, в каких-то странах, светлые пятна. Сейчас же кажется, что катастрофа распространяется на весь мир и поглотит всех и вся. Не дай, Господи! Советы жить только настоящим днём, по совести говоря, не выдерживают никакой критики. Кто же живёт только сегодняшним днём и кто это, кто не думает хотя бы о близком будущем? И как можно о нём не думать! Ведь не звери же мы! Но, думая о будущем, ничего, кроме ужаса, себе и не представляешь. Как с этим справиться и как себя вести, скажи мне?»

Тревога за младшую дочь, которая осталась под оккупированным Парижем. Падение Европы, которую в чудовищное лихолетье было не

узнать. И предчувствие, сначала в музыке, теперь — в письме, что это лишь начало: катастрофа «поглотит всех и вся».

Он будет жить в Лонг-Айленде и работать над переделкой Четвёртого концерта, когда узнает, что немецкие войска вторглись в пределы России.

*

Рахманинов помнил своё последнее пребывание в Европе. Помнил, как немецкая военная машина ломала привычный мир. Нервничал, впадал в отчаяние. Он не мог слушать радио. Новости, три раза в день, приносила жена, иногда — другие близкие ему люди. Среди русских в Америке подавали голос и пораженцы. Он чувствовал, что и сам должен что-то сделать. И опять просыпалась надежда.

17 октября композитор исполнит с Орманди новую редакцию Четвёртого фортепианного концерта. На этот раз сочинение его будет принято с подъёмом. График выступлений окажется столь же плотный, как и год назад.

1 ноября в Нью-Йорке, в Карнеги-холле, он даст концерт, сбор от которого — около четырёх тысяч долларов — пойдёт на медицинскую помощь Красной армии. Объявление об этом появится в программках выступления. В этот день он будет играть особенно вдохновенно. Моцарт, Бетховен, Шуман, Бах, Шуберт, Шопен, Чайковский... — все они теперь служили России. С этого концерта началось сближение Рахманинова с далёким отечеством.

На следующий день о «красном» концерте заговорят газеты. И пойдут письма, письма, письма — от русских в Америке. Благодарили, восхищались. Призыв Рахманинова забыть старые распри был услышан. Русская эмиграция с первых же дней Великой Отечественной разделилась на тех, кто переживал за своё отечество, и тех, кто оставался непримирим по отношению к чуждой им советской власти. Поступок Рахманинова внёс определённую ясность в души тех, очень многих, кто мучительно колебался. Этого не могли не заметить в Советском Союзе. Письмо второго секретаря посольства СССР в Соединённых Штатах, В. И. Базыкина, о концерте знаменитого композитора произвело своё действие. В высших эшелонах власти СССР началось движение навстречу «странствующему музыканту». На родине пишут статьи о творчестве Рахманинова, готовятся исполнять его произведения, собирают посылку с записями его музыки, с афишами концертов^[304].

Деньги, полученные за выступление, композитор не стал передавать через американский Красный Крест, как настоятельно советовали сами американцы. Весь сбор был передан В. А. Федюшину, генеральному консулу СССР в Нью-Йорке. К его пожертвованию небольшие суммы — по 25 долларов — прибавили Александр Зилоти и киноактриса Альберта Галлатин. Три доллара приложит и Софья Александровна Сатина. Её сумма — символическая, но за ней стояло в это время столь важное: «Мы — с Советской Россией». К Новому году Наталья Александровна свяжет две пары носков. На конверте приложенного письма с пожеланием счастливого Нового года напишет: «Красноармейцу от Н. А. Рахманиновой». Её посылочка уйдёт через советское консульство.

Записку к своим пожертвованиям композитор приложит 25 марта 1942 года: «От одного из русских посильная помощь русскому народу в его борьбе с врагом. Хочу верить, верю в полную победу!»

Ко дню рождения композитор получит поздравление от красноармейцев. Телеграмма с привычными пожеланиями: «многих лет жизни», «здоровья и бодрости», «для высокого служения искусству на благо нашей любимой родины». И — как ответ на его письмо — «Примите вместе с тем нашу благодарность за помощь бойцам нашей героической Красной Армии, которые грудью своей защищают родину и дело всего передового человечества от фашистских варваров».

В Советском Союзе ищут ноты Рахманинова, которые хотел получить Сергей Васильевич из России, — партитуры «Скупого рыцаря» и «Франчески», клавир «Всенощной». Узнав, что в Москве собираются исполнить Третью симфонию, он советует секретарю посольства СССР В. И. Базыкину выслать музыкантам и пластинку с его записью симфонии: «Прослушивание такого рекорда будет служить как указание для исполнения отсутствующего автора».

Он всё больше уставал. Тем же ноябрём 1941-го, после другого концерта, к нему в артистическую заглянет Мстислав Добужинский. Ещё недавно, на сцене, Рахманинов играл с редкой свежестью и силой, многое исполнял на бис, ещё и ещё. Теперь сидел совершенно опустошённый. Заходили поклонники, пожимали его руку в белой перчатке.

В декабре в музыкальном журнале «Этюд» появится его интервью «Музыка должна идти от сердца». То были самые простые истины: «Музыка прежде всего должна быть любима», — что может быть естественнее этих слов? Это важнее любой «новизны». Да и зачем нужна «нелюбимая» музыка? Невозможно «умом» сочинить живую музыку,

поскольку она «должна идти от сердца и быть обращена к сердцу».

За столь обычными словами — то, что некогда говорил ему Толстой. Или — иначе, поэтически, — выразил Владимир Соловьёв:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что всё видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий —
Только отклик искажённый
Торжествующих созвучий?

Милый друг, иль ты не чуешь,
Что одно на целом свете —
Только то, что сердце к сердцу
Говорит в немом привете?

Стихотворение словно договаривает за композитора то, что он чувствовал всегда. Самая «новаторская» музыка никогда не выразит незримого смысла человеческого бытия, она будет только тот же «житейский шум трескучий», если не будет идти «от сердца к сердцу». Но... «Я считаю нужным добавить, что уважаю художественные поиски композитора, если он приходит к музыке „модерн“ в результате предварительной интенсивной подготовки. Стравинский, например, создал „Весну священную“ не раньше, чем прошёл напряжённый период обучения у такого мастера, как Римский-Корсаков, и после того, как написал классическую симфонию и другие произведения в классической форме. Иначе „Весна священная“, со всей её смелостью, не обладала бы столь солидными музыкальными достоинствами гармонического и ритмического склада».

О своём творчестве тоже скажет просто и ясно. Всё рождается изнутри: «Я никогда не делаю сознательных усилий во что бы то ни стало быть оригинальным, или романтическим, или национальным, или ещё каким-то. Записываю на бумагу музыку, которую слышу внутри себя, и записываю её как можно естественнее». А связь с отечеством — неизбежность, даже если ты живёшь за границей: «Я — русский

композитор, и моя родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды. Моя музыка — это плод моего характера, и потому это русская музыка».

Признается Рахманинов и в том, что небольшие пьесы для фортепиано ему часто давались труднее иных крупных сочинений. И что идея нередко исходит из внемusыкальных источников:

«В процессе сочинения мне очень помогают впечатления от только что прочитанного (книги, стихотворения), от прекрасной картины. Иногда я пытаюсь выразить в звуках определённую идею или какую-то историю, не указывая источник моего вдохновения. Но всё это не значит, что я пишу программную музыку. И так как источник моего вдохновения остаётся другим неизвестен, публика может слушать мою музыку совершенно независимо ни от чего».

В том же декабре, 7-го числа, авиация Японии ударила по кораблям США в Пёрл-Харборе, разгромив американский тихоокеанский флот. Следом авиация начнёт бомбить британские аэродромы в Малайе и Сингапуре. Соединённые Штаты были потрясены. Тревога вошла и в жизнь рядовых американцев.

*

В начале 1942-го, в разгар сезона, он почувствовал себя худо. Знакомые припомнят, как в номере отеля он едва-едва мог двигаться, а через час уже был на эстраде, играл с подлинным подъёмом. Припомнят и февральские концерты в Чикаго, где публика принимала его с восторгом. Но скоро он начал жаловаться на боли в боку. Врач сказал о невралгии, о небольшом плеврите, разрешил продолжить концерты, но советовал по их завершении отдохнуть на солнце, в тепле. После нескольких грамофонных записей композитор закончит сезон 3 марта клавирабендом в Далласе. В Нью-Йорке займётся переложением «Симфонических танцев» для двух фортепиано. Знакомая Сергея Васильевича увидит его со своим семейством на пасхальной заутрени. Запомнит и застенчивую детскую улыбку, и поразительную худобу: «Мускулы и кости его бледного лица, с большими мешками под глазами, выступали, как на голом черепе». Церковное пение композитор слушал с наслаждением.

В мае чета Рахманиновых едет в Калифорнию, на дачу, которую подыскали ему друзья. По дороге композитор остановился в Анн-Арборе, чтобы вместе с Орманди сыграть свой Второй концерт.

Лос-Анджелес, Голливуд, Беверли-Хиллз... Ещё в феврале он писал Соне из Голливуда, что хотел бы здесь пожить. Воздух этого места показался ему благодатным. К тому же рядом — русская артистическая колония: Федя Шаляпин, уже известный киноактёр, кинорежиссёр Григорий Васильевич Ратов, бывший мхатовец Аким Михайлович Тамиров, Сергей Львович Бертенсон — он во МХАТе был заместителем директора Музыкальной студии.

Вилла стояла на холме. Сад с пальмами, цветы вокруг дома, бассейн. С террасы открывался дивный вид на Лос-Анджелес, на океан. В студии — два рояля. Неплохое место для маленьких концертов.

К нему часто наезжал Владимир Горовиц. Жил он неподалёку, стоило только спуститься с холма. Появлялся с женой Вандой, урождённой Тосканини, дочерью знаменитого дирижёра.

С Горовицем Сергей Васильевич исполнял Моцарта, свои собственные сюиты, недавно сделанное переложение «Симфонических танцев». Играли и для собственного удовольствия, и, разумеется, для гостей.

...Стены в цветах, горят лампы. На необъятной террасе расставлены столики. Видны знакомые лица — Федя Шаляпин, Бертенсон, Тамировы, Ратовы. Лев Булгаков из МХАТа с женой. Бывали здесь и музыканты — Артур Рубинштейн, чета Стравинских.

Рахманиновы и сами навещали своих постоянных гостей. У Рубинштейна познакомились с Чарли Чаплином. Не могли потом забыть и рубинштейновского лицедейства, до того точно он изобразил какую-то птицу.

Один из таких вечеров выдался особенно тихим. Гостей ждал шашлык. По холмам Голливуда рассыпались огоньки. Внезапно загудели сирены. Хозяин, впрочем, тут же успокоил: это не японские самолёты, а только лишь пробная тревога. Но все поневоле стали говорить шёпотом.

Вдруг раздались аккорды — кто-то сел за фортепиано. Юлия Фатова, жена дирижёра Владимира Бакалейникова, запела. В другое время при Рахманинове и побоялась бы, но в эту минуту очень уж хотелось петь. Его слова запомнит на всю жизнь: «Голубушка, спойте ещё, не прекращайте!» В её голосе он услышал Россию.

В то лето Сергей Васильевич был особенно трогателен. Во время отдыха, обычно такого «неприкосновенного», согласился дать концерт в Голливуде, на открытой эстраде: под управлением Бакалейникова исполнил свой Второй концерт. Часто при гостях вспоминал далёкие годы. С теплотой рассказывал о Чайковском — тот так внимателен и чуток был к его ранним опусам! С трепетом — о Корсакове. Услышанная по радио

«Жар-птица» Стравинского довела до слёз: «Боже мой, до чего гениально! Настоящая Россия!»

Однажды Стравинский заедет на обед. О том, что Игорь Фёдорович любит мёд, Рахманинов узнал случайно. В тот же вечер, когда решил подбросить домой Сергея Львовича Бертенсона, захватил с собой банку мёда, чтобы завезти автору «Жар-птицы».

Из неприятных впечатлений лета — пластинка с записью «Всенощной». Иван Горохов, русский дирижёр, исполнил её с американским хором. Капельмейстер оказался очень уж невнимателен к темпам. Внучка Софинька запомнит и удивлённый голос своего дедушки: «Как-то странно русская церковная музыка звучит на английском языке»^[305].

Он чувствовал, что долго концерттировать не сможет. Беверли-Хиллз ему понравился. Дом себе композитор присмотрел в самом центре города, на улице Эльм Драйв. Густые тенистые деревья, два этажа, при входе — палисадник, позади — небольшой сад. Рядом с участком росли две берёзы, на которые он глядел с волнением. На покупку ушли почти все наличные деньги. Наталья Александровна услышала из уст мужа: «Здесь умирать буду». С дачи они приезжали сюда несколько раз — с лопатой и граблями, чтобы приготовить место для новых посадок. Сергей Васильевич мечтал: закончит выступать, будет здесь жить и сочинять, лишь изредка наезжая в Нью-Йорк. А Наталью Александровну не отпускали мрачные предчувствия.

*

Концертный сезон 1942/43 года начнётся 12 октября клавирабендом в Детройте. Потом будут Питсбург, Патерсон, Филадельфия, Бостон, Оттава, Рочестер... Сергей Васильевич ещё более похудел, осунулся. Жаловался жене: «Си-и-ил у меня нет».

7 ноября он играл в Нью-Йорке. Весь сбор отдал на военные нужды — своему отечеству и американскому Красному Кресту.

Близилась важная дата: полвека артистической деятельности. Американская пресса об этом так и не вспомнила. В СССР — напротив. Газеты с юбилейными материалами ему пришлют из советского посольства. 18 декабря, после концерта в Нью-Йорке, в кругу друзей, он отпразднует эти «пятьдесят лет на концертной эстраде». Приятно поразила фирма «Стейнвей»: великолепный рояль ему доставят домой, в Беверли-

Хиллз.

В новом году он посетил советское представительство. Очень хотел вернуться в Россию. Желание композитора дипломаты встретили с большим сочувствием. Но как ему было возвращаться в военное время, усталому, больному человеку? Один из работников посольства запомнил печальный жест музыканта — Рахманинов глянул на свои руки: «Они ещё могут хорошо ударять по клавишам, но скоро станут безжизненными»^[306].

Перед новым туром Сергей Васильевич три часа в день занимался. Но больше отдыхал. Он не только похудел, но и как-то пожелтел. По утрам композитор кашлял — першило в горле. Впрочем, от курения такое бывало и раньше. Фраза из письма Евгению Сомову звучит как предчувствие: «Мы все здоровы. Ну, а тоска у меня на душе такая, что хоть аршином измеряй».

Он простудился в конце января. Не хотел отменять концертов. Ранее всегда стремился выполнить все обязательства, даже когда был серьёзно болен. Теперь перед началом выступлений решил позаботиться о семье. Четверть века Рахманинов был просто «русским в Америке». В 1943-м пришлось подумать о своих близких: они должны вступить в права наследования без лишних хлопот. 1 февраля Сергей Васильевич и Наталья Александровна приняли американское подданство.

Через два дня состоится его первое выступление 1943 года, в Стейт-колледже. Ещё через два — в Колумбусе. Евгений Сомов приехал на этот концерт. Он не видел Сергея Васильевича менее месяца. И сразу почувствовал неладное. Столько лет Сомов был секретарём легендарного музыканта! Мог читать малейшие его жесты. Теперь, увидев, как Рахманинов выходит, как садится за рояль, как пробует клавиши, ощутил, насколько тому тяжело. Да, играл, как всегда, изумительно. На антракт уходил под овации. Но вот Евгений Иванович у него за сценой. И видит музыканта совершенно подавленным. Сергей Васильевич сказал о своей неизбывной тревоге — как там Танюша? И добавил: «И бок мой очень болит».

Очень хотел у себя в гостинице увидеть и Сомовых, и их друзей. Узнав, что у Елены Константиновны день рождения, заказал в номер вина. Даже пытался шутить, хотя и явно через силу. На вопрос жены Сомова о здоровье вздохнул:

— Плохо то, что стало тяжело давать концерты. Какая же жизнь для меня без музыки?!

Елена Константиновна пыталась возразить: ведь можно оставить выступления, посвятить себя композиции. Рахманинов лишь грустно покачал головой:

— И для этого я слишком устал. Где мне взять силы и нужный огонь?

Она сказала что-то о «Симфонических танцах». В ответ услышала слова очень утомлённого человека:

— Да уж не знаю, как это случилось. Это, должно быть, моя последняя вспышка.

...Последние его выступления. 11 февраля в Чикаго зал был переполнен, оркестр встретил музыканта тушем. И снова игра выше всяких похвал. 15 февраля — концерт в Луисвилле, 17-го — в Ноксвилле. Наталья Александровна пытается отговорить Сергея Васильевича. Он отменять концерты не пожелал. Прибавил:

— Ты меня возить в кресле не будешь. Кормить голубей, сидя в кресле, я не хочу. Лучше умереть.

На последних выступлениях Рахманинов держался невероятной силой воли. В Луисвилле его навестил давний товарищ по консерватории Лев Конюс. Пришёл с женой. Они так и запомнят — грустно сидит у рояля, облокотив голову на пюпитр: «Расскажите мне что-нибудь весёленькое».

После Ноксвилля от дальнейшего турне пришлось отказаться. Утром в Новом Орлеане Рахманинов с женой сели в свой вагон, готовые мчаться в Калифорнию: собственный дом казался спасением. В поезде, во время кашля, он увидел кровь...

В Лос-Анджелесе их ждали: Федя Шаляпин, Тамара Тамирова... Рядом стояла карета «скорой помощи». Он не хотел в госпиталь, он хотел домой. Но всё же его уговорили.

В палате Сергей Васильевич горестно посетовал: теперь не сможет заниматься на рояле. Федя Шаляпин попытался придать бодрости: только поправится — и можно снова играть.

— Не в моём возрасте, Федя, не в моём.

Утром его осматривали врачи. На лбу и на боку появились небольшие припухлости. Когда Рахманинов остался наедине с женой, поднял свои кисти:

— Прощайте, мои руки!..

Два дня Сергей Васильевич всё же перетерпел в госпитале. Доктор Голицын обещал, что скоро его отвезут домой и там начнётся другое лечение.

В своей комнате он окажется 2 марта 1943 года. Лёжа в постели, оглядывался. Долго смотрел на образ святого Пантелеймона. Быть может, вспомнил?

Пантелей-государь ходит по полю,
И цветов и травы ему по пояс...

Сиделка услышит только его вздох:

— Как хорошо, что я дома!..

Поначалу ему станет лучше. Сергей Васильевич расспрашивал, что пишут в газетах. Его интересовал сад, те посадки, что он успел сделать прошлым летом. Потом в его комнате появится радио. Его настроили на Москву — композитор хотел слушать русскую музыку. Беспокоился о жене, о дочери, о своей сиделке. Просил то одну, то другую пойти отдохнуть.

Иногда он садился в кресло. Даже обедал там. Досаждала боль в руке, и для кистей, пальцев он делал упражнения.

Когда в доме появилась Софья Александровна, он явно воспрянул духом. Стал больше есть. Вести из России после Сталинградской битвы приходили отрадные. Он слушал об освобождённых городах. Вздыхал:

— Ну, слава Богу! Дай им Бог сил!

О раке лёгких ему не говорили. На вопросы о недуге услышал: «Воспаление нервных узлов». Жена подойдёт, скажет:

— Видишь, какая у тебя редкая болезнь.

Он вздохнёт:

— Ну что же, значит, надо терпеть.

Пошли мучительные дни. Сначала навещали друзья: Федя Шаляпин, Горовиц, Тамировы... Потом впускали только Федю. Боли заглушали морфием.

Читали Пушкина. Но придёт день, когда он не попросит читать. О том, как фашисты разорили музей Чайковского в Клину, ему решили не говорить.

Он был ещё в сознании, когда произнёс:

— Странно. Я чувствую, будто моя аура отделяется от головы.

В другой раз, выйдя из забытья, спросил жену:

— Кто это играет?

— Бог с тобой, Серёжа, никто не играет.

— Я слышу музыку... — И, поняв, произнёс: — Значит, это в моей голове играет.

26 марта он был уже без сознания. Лежал в жару, пылали щёки, пульс был частый. Изредка он стонал. В таком состоянии и принял причастие. Из Москвы пришла телеграмма: поздравление от советских композиторов с юбилеем. 28 марта, в час ночи, немного не дожив до своего семидесятилетия, Сергей Васильевич Рахманинов покинул этот мир.

Окраина Лос-Анджелеса. Маленькая церковка иконы Божьей Матери Спасения погибающих. Венки, кусты азалий от фирмы «Стейнвей», букеты. Два цветка из рахманиновского сада на руках усопшего. Его спокойное лицо. И — люди, люди, люди. И хор платовских казаков. И необыкновенное, проникновенное «Господи, помилуй!».

Композитор хотел, чтобы прах его покоился в родной земле^[307]. Жена исполнила волю покойного, приготовила всё для последнего странствия мужа, о чём и напишет в воспоминаниях: «Гроб был цинковый, чтобы позднее, когда-нибудь, его можно было бы перевезти в Россию».

30 марта в газете «Новое русское слово» было сказано много торжественных слов. Был выстроен и символический ряд имён: «Весь великий музыкальный талант С. В. Рахманинова своими глубокими корнями был связан с любимой им Россией, но Россией не советской, а исторической, тысячелетней, где он оставался до 1917 года. В творениях Рахманинова всегда была Россия Пушкина, Тургенева, Чайковского, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова».

Автор некролога упомянул об особой заслуге композитора: «...не соблазнившись современным новаторством, остался самим собой до смерти». Дал краткую биографию. Наборщики второпях не успели разобрать фамилию учителя — и вместо Зверева вышел «Шверев»...

Поначалу прах переехал в городской мавзолей Лос-Анджелеса. Потом жена и дочь купили участок земли на кладбище в Кенсико под Нью-Йорком. Похороны пришлось на 1 июня.

День был душный^[308]. На вокзале, в большом холле, повсюду слышалась русская речь. Тех, кто отправлялся в Кенсико, ждал специальный вагон. Он едва вместил всех желающих проститься с Сергеем Васильевичем^[309].

Кладбище в тенистом парке. Вокруг лиловые и розовые рододендроны. Вверху — поляна, откуда видны окрестности на много миль. Участок большой, отгорожен от остального парка кустарником и молодыми ёлками. Могил поблизости нет. Рядом с большим клёном — яма, дёрн, гроб из светло-серого металла, в головах — крест из белых роз. Венки, букеты, множество букетов. На одном — красные ленты, надпись: «Генеральное Консульство СССР».

Владыка Феофил произнёс слово.

«...Россию он прославил, и Россия его не забудет...»

Началось отпевание. Когда раздалось «Со святыми упокой» — все опустились на колени.

Владыка окропил гроб святой водой, бросил на крышку первую горсть земли, осенил прах крестным знамением.

Гроб спустился тихо, на автоматическом блоке. Вдова, родные, близкие друзья подошли к могиле, снова встали на колени. Потом пошли остальные. Сергей Кусевицкий, Борис Фёдорович Шаляпин, чета Гречаниновых, Мстислав Добужинский, Альфред и Екатерина Сван, — очередь, казалось, не имеет конца. Ромашки и розы падали в могилу. Цветов было столько, что уже нельзя было различить металлической дощечки с именем музыканта... Поезд с теми, кто провожал покойного, вернулся в Нью-Йорк лишь около четырёх часов.

Пройдут годы. На могиле появится большой православный осьмиконечный крест. На кресте — имя, даты жизни и смерти. Латиница. Не то — место вечного упокоения, не то — лишь временное пристанище. Спустя десятилетия знаменитый пианист Ван Клиберн посадит рядом куст белой сирени, привезённый из России. И как знать, быть может, наступит срок, и цинковый гроб с прахом композитора — согласно его желанию — отправится в дальний путь, на родину. Тогда, при последнем погребении, и прозвучит особо любимое им песнопение из «Всенощной» — «Ныне отпускаеши...».

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Что такое музыка?!
Это тихая лунная ночь;
Это шелест живых листьев;
Это отдалённый вечерний звон;
Это то, что рождается от сердца и идёт к сердцу;
Это любовь!
Сестра музыки — это поэзия, а мать её — грусть!

Набросок, найденный в бумагах Рахманинова. В этих фразах — ничего нет о нотах, тембрах, голосоведении. Музыка разлита во Вселенной.

Молитвенным тоном прозвучало о «музыке небес» и у любимого поэта Рахманинова:

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел...

Лермонтов, один из самых «серафических» лириков, поведал и о том, что ждёт душу человеческую после прикосновения к миру горнему:

И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна;
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Какое «рахманиновское» стремление здесь уловил поэт, способный слышать звёзды и видеть будущее! Именно так томился невыразимым композитор, снова и снова переделывая и переправляя сочинённое.

Музыкальность — главное мерило чуть ли не всех пристрастий Рахманинова. Одно из самых магических и самых загадочных слов. Музыкальность можно почувствовать, но её нельзя измерить. Почему одно произведение «музыкально», а другое — нет? Слух Рахманинова был редким не потому, что был абсолютным. Но потому, что в нём словно бы оживал волшебный камертон, способный уловить «звуки небес». Камертон

начинал мелко дрожать и вибрировать всякий раз, когда композитор слышал не просто «последовательность звуков», но — чудо. Оно может озарить и сложнейшее симфоническое произведение, и простенькую песенку.

«Земной» композитор. Таким его чувствуют современники. Они настолько заморожены музыкальными далями, что и грандиозные созвучия — музыкальные вертикали Рахманинова — слышат «горизонтальным» слухом. Но и знаменитая «колокольная» прелюдия, и Второй концерт, и «Всенощная», и многие-многие другие его сочинения — вплоть до «Симфонических танцев» — уводят в иные просторы.

«Что такое музыка?! Это тихая лунная ночь...» Композитор не напрасно мучился с рукописями своих произведений. Наступали минуты, когда «небо полуночи» приближалось. И звуки, ему явленные, преломлялись в воздухе, дрожащем от колокольных звонов Новгорода или от зноя тамбовских степей, в воздухе «лунной ночи» и «шелеста живых листьев».

Нужны ли те невероятные гармонические или мелодические изыски, столь частые в XX веке, для того чтобы музыкальность явилась миру? Современники слишком часто поддавались сальерическому соблазну «поверить алгеброй гармонию», забыть про музыку и закопаться в сложнейшей и безблагодатной «музыкальной математике». Потому Рахманинов с недоверием относился к чрезмерно «новому», иногда не улавливая и той новизны, которая была подлинной. Он почти не расслышит позднего Скрябина, своего товарища по консерватории, который «взорвал» привычную гармонию. Хотя в раннем Скрябине, гармонически привычном, да и в «среднем», более своеобразном, будет находить бездну музыкальности. Чужды ему и попытки Стравинского или Прокофьева писать «по-новому», хотя у каждого из них он уловит и то, на что отзовется его «волшебный камертон». И всё же знаменитым современникам предпочтёт более скромного, но в творчестве своём и более целомудренного Николая Метнера. У того в книге «Муза и мода» появится образ лиры, по которой музыканты настраивают себя и свои сочинения. И будто в ответ этому образу, почти в то же самое время, зазвучат поррахманиновски ностальгические строки поэта Георгия Иванова:

...И Россия, как белая лира,
Над засыпанной снегом судьбой.

И почти в унисон самому Рахманинову (музыка — «это любовь») пропоют стихи Блока:

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые —
Как слёзы первые любви!

Музыкой Рахманинов говорил не только за себя, но и за огромную часть земли, — в его сочинениях вставало её прошлое, настоящее, будущее. «Я — русский композитор...» — подобное признание созвучно его душевной скромности. Русские дали, колокольные звоны, ярмарки, ливни, моросняки, бег тройки, весенние воды... — эти образы слишком явственны в его звуковой живописи. Но главное — не сами «краски» звуков. А тот незримый свет, что исходит из его произведений. Тот проблеск в вечность, который ощутим в его звуках. И касание «миров иных» отразилось не только в его музыке.

«Странствующий музыкант»... Он так часто в юности повторял о самом себе эти слова, что современникам они могли показаться манерностью. Но есть заклинательная сила в этом «перепеве» — «странствующий музыкант», «странствующий музыкант», «странствующий музыкант»... — будто тот, кто их произносит, хочет заговорить судьбу. И за чертой земной жизни слова эти звучат почти как пророчество. Семёново — Онег — Петербург — Москва... Бесприютное детство, неустроенная жизнь, скитания из дома в дом: Зверев, Сатины, квартиры друзей, комнаты внаём, снова Сатины... Те же скитания и внутри собственной жизни: озорной прогульщик в Петербурге — упорный и настойчивый ученик в Москве, блестящий выпускник консерватории в начале 1890-х — потерявший себя музыкант в конце того же десятилетия, композитор из редкой плеяды тех, кого можно назвать национальным, — ярчайший пианист XX века, который лишь изредка рождал новую, хотя и неповторимую музыку.

Он был из той породы людей, кто привязан к родным местам «со страстью». Но судьба обрекла его на вечные разлуки. Лишь середина его земного пути — это дом, Ивановка, без которой он смог сочинить лишь малую часть своих произведений. Её утрата в 1917-м была равносильна утрате смысла жизни. На чужбине, с какой-то неотвратимостью, он выбрал знакомое: стал скитальцем, «странствующим музыкантом». Принёс с собой

не только своё искусство пианиста, но и тот русский мелос, без которого не мог сочинять. И его судьба отразила судьбу отечества.

Россия XX века и сама пустилась в историческое странствие. Первая мировая, революция, Гражданская война, трагические и самоотверженные тридцатые, героические сороковые... И столько людского горя! Столько сиротских судеб! И столько величия!

Судьба отечества не могла не задеть его «заграничной» жизни. Помощь, посылки знакомым и незнакомым, пожертвования — всех благодеяний невозможно даже сосчитать. И музыка Рахманинова поддерживала людские души, соединяя их в эпоху общей беды и общей победы.

Жизнь началась для Рахманинова с распада дворянских гнёзд и семейного разлада. Закончилась во времена всемирных разрушений. Последние его произведения обращены и к России, и к миру, и в небесные дали. Что может сделать человек, когда рухнули земные устои? В «День гнева» можно лишь попытаться произнести молитву: «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу!» И — запечатлеть свой вздох в партитуре после строчек с нотами: «Благодарю тебя, Господи!»

«Ничего кроме музыки не спасёт», — заклинал Блок. Музыка стала последним прибежищем тех, кто отчаялся. Но спасётся ли она сама?

Музыка и — музыка. Та, что соткана из «звуков небес», — и та, которая записывается нотами. Если вторая теряет свою основу, то ей становятся чужды и «зовы звёзд». А без «музыки сфер», без «звуков небес» и мир не может существовать.

Словно об этом и сказали «Симфонические танцы», сочинение, способное ужаснуть — настолько ощутима в нём шаткость всего земного. Последние аккорды — и жуткое безмолвие. О чём говорит оно? О том, что за ним — провал в мироздании? Или только затишье? Финал произведения словно повторяет тревожный вопрос Гоголя: «Но если и музыка нас оставит, что будет тогда с нашим миром?»

И всё же вопрос задаёт сама музыка, задаёт одно из самых значительных произведений XX века. Ответ — вся творческая судьба композитора. В ней слышится вечное движение вдаль, к неоглядному горизонту. Но рядом встаёт и несокрушимая вертикаль колокольных звонов.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Варвара Васильевна и Аркадий Александрович Рахманиновы, бабушка и дед по отцовской линии



Софья Александровна и Петр Иванович Бутаковы, бабушка и дед Рахманинова по материнской линии



Онег. Усадьба Бутаковых



Здесь была усадьба Онег. Современный вид



*Родители Серези, Любовь Петровна (в девичестве Бутакова) и
Василий Аркадьевич Рахманиновы*



Герб рода Рахманиновых



Сергей Рахманинов. 1885–1886 гг.



Любовь Петровна Рахманинова и Анна Дмитриевна Орнатская



Варвара Аркадьевна и Мария Аркадьевна Рахманиновы



Елена Васильевна Рахманинова, старшая сестра



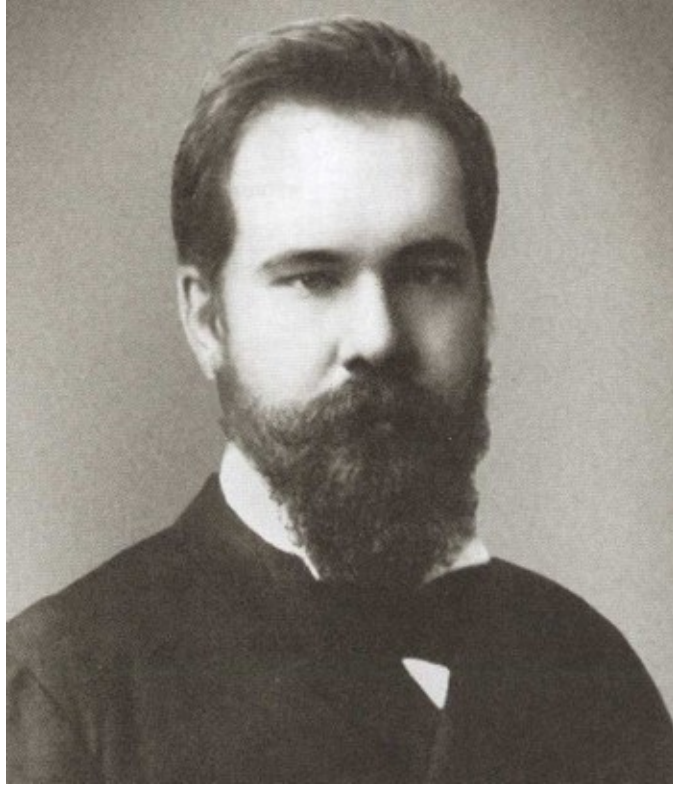
Н. С. Зверев с учениками (слева направо): М. Пресманом, С. Рахманиновым и Л. Максимовым



Московская консерватория. Здание до перестройки



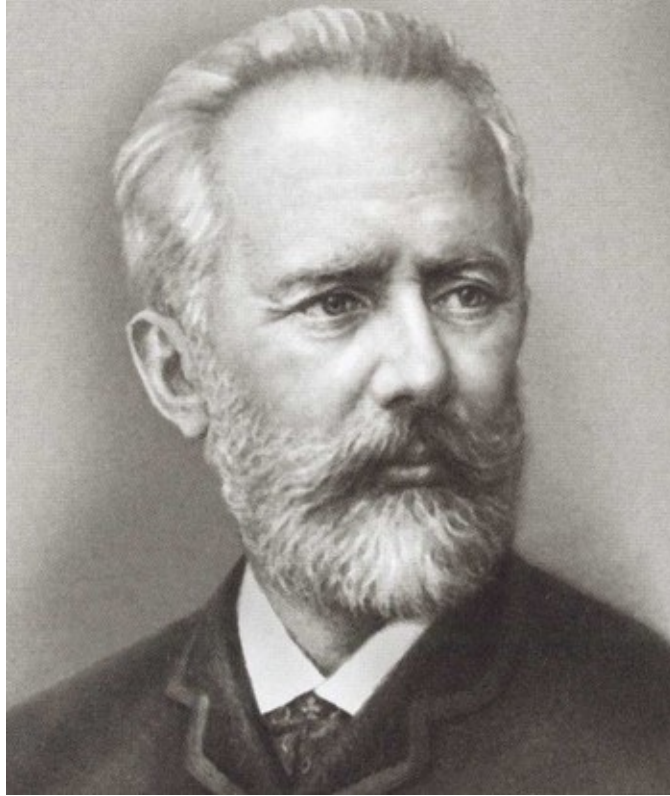
Диплом об окончании С. В. Рахманиновым Московской консерватории



Сергей Иванович Танеев



Антон Степанович Аренский



Пётр Ильич Чайковский



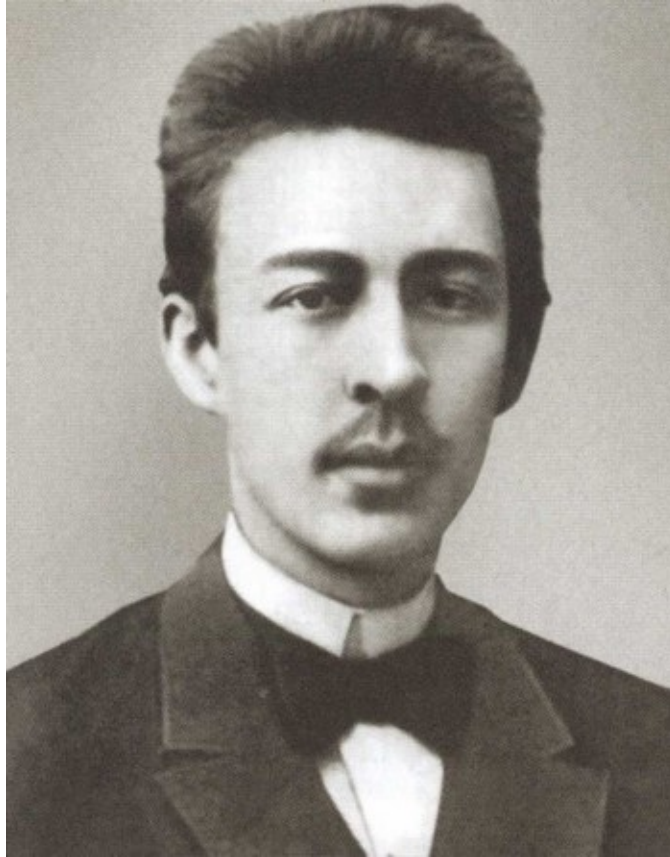
Александр Иванович Зилоти



В. Д. Скалон и Н. А. Сатина — двоюродная сестра и будущая жена композитора



Флигель в Ивановке, имени Сатиных в Тамбовской губернии



Сергей Рахманинов. Начало 1890-х гг.



Екатерининский институт в Москве



Анна Александровна Ладыженская



Рахманинов (сидит третий слева) в Бобылёвке. 1894 г.



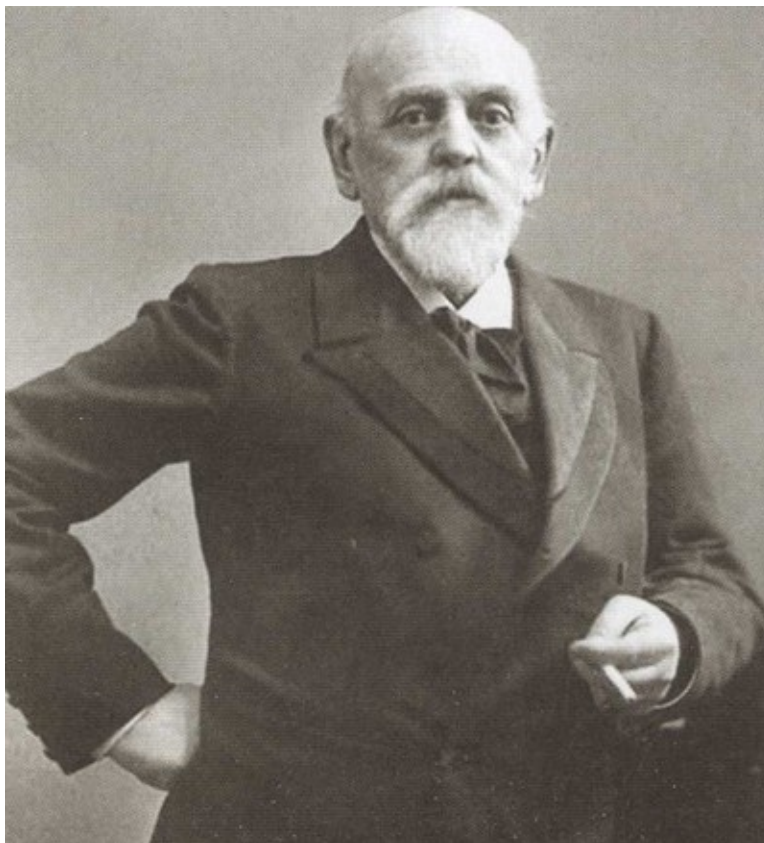
*Сергей со своей собакой Левко на реке Хопёр близ имения Красненькое.
1890 г.*



Рахманинов и семейство Скалон в Игнатове. 1897 г.



*Сергей Васильевич Рахманинов и Фёдор Иванович Шаляпин. Конец
1890-х гг.*



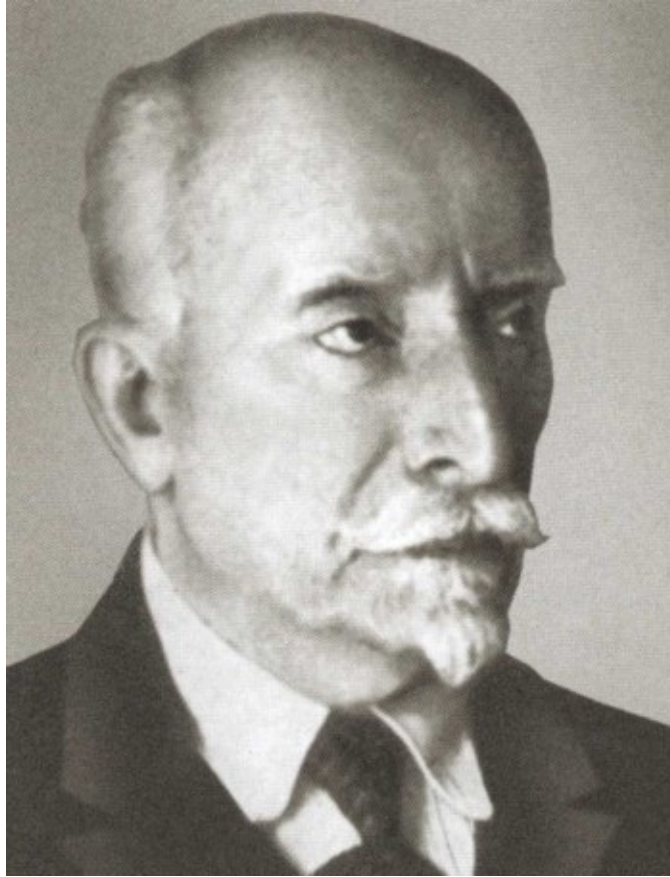
Савва Иванович Мамонтов



Сергей Рахманинов. 1890-е гг.



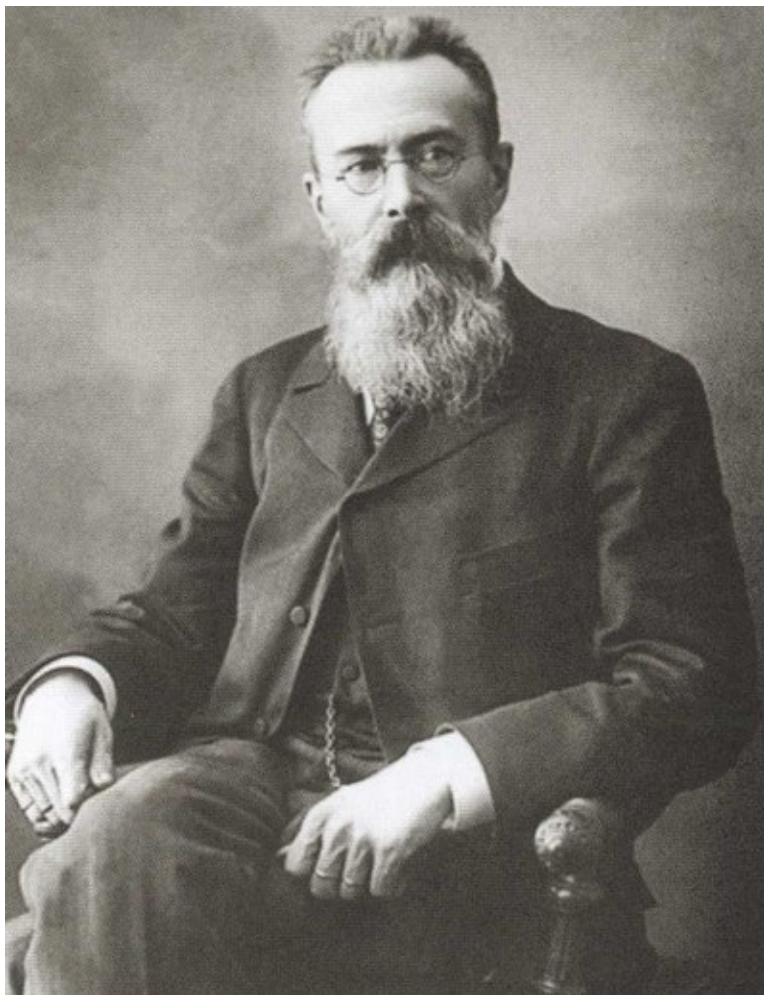
Сергей Васильевич Рахманинов. 1937 г.



Николай Владимирович Даль, врач, лечивший Рахманинова



Слева направо: С. А. Сатина, С. В. Рахманинов, Н. А. Рахманинова (в девичестве Сатина), В. А. Сатин. 1902 г.



Николай Андреевич Римский-Корсаков



*Рахманинов с исполнителями оперы «Скупой рыцарь». Большой театр.
1906 г.*



Сергей Рахманинов в Ивановке. 1910 г.



Вид из окна гостиницы, где останавливался Рахманинов. Нью-Йорк. 1909–1910 гг.



Рахманинов за рулём своего автомобиля. Ивановка. 1912 г.



Сергей Васильевич с дочерью Ириной в Ивановке. 1913 г.



Мариэтта Шагинян



Николай Карлович Метнер



Александр Николаевич Скрябин. 1914 г.



Антонина Васильевна Нежданова



Нина Павловна Кошиц



Портрет Рахманинова кисти Б. Ф. Шаляпина. 1929 г.



В парке на даче у Рахманинова в Клерфонтене: Ф. Ф. Шаляпин, М. А. Чехов, Н. А. Рахманинова, Ф. И. Шаляпин и С. В. Рахманинов. Июль 1931 г.



С. В. Рахманинов в студии в имени Сенар. 1930-е гг.



Общий вид имения Сенар



Рахманинов с дочерьми Ириной (слева) и Татьяной



Сергей Васильевич с внуками — Софьей Волконской и Сашей Конюсом



*Слева направо: Н. А. и С. В. Рахманиновы, Н. К. и А. М. Метнеры.
Лондон. 1938 г.*



Последнее выступление Рахманинова в Европе. Люцерн. 11 августа 1939

2.



Вход немецких войск в Париж. 1940 г.



22 июня 1941 года



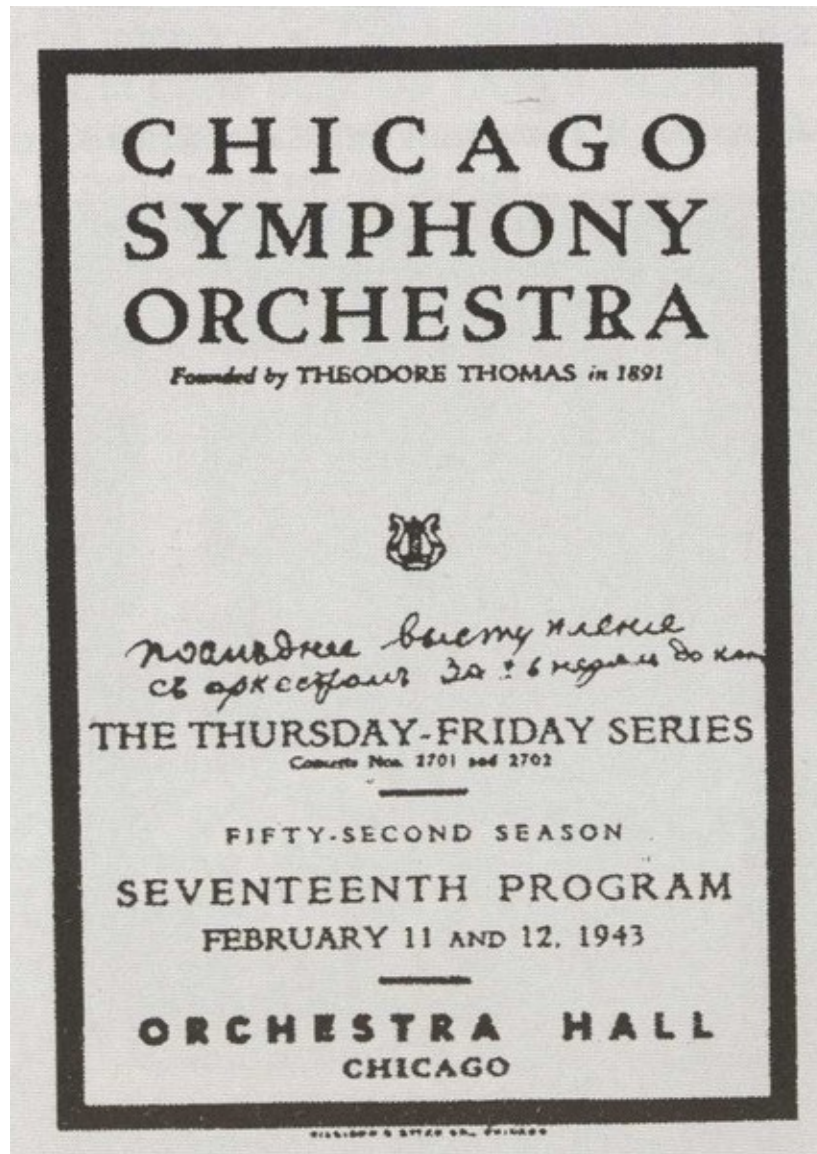
Дом в Беверли-Хиллз, где скончался С. В. Рахманинов



Наталья Александровна и Сергей Васильевич Рахманиновы на даче в Беверли-Хиллз. 1942 г.



Руки С. В. Рахманинова



*Программа выступления Рахманинова с оркестром. Чикаго. 11 февраля
1943 г.*



Памятная доска, установленная в Ивановке



Могила С. В. Рахманинова на кладбище Кенсико близ Нью-Йорка

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА С. В. РАХМАНИНОВА

1873, 20 марта (по ст. ст.) — в усадьбе Семёново Старорусского уезда Новгородской губернии у отставного лейб-гвардии Гусарского полка штаб-ротмистра Василия Аркадьевича Рахманинова и его жены Любви Петровны Рахманиновой (урождённой Бутаковой) родился сын Сергей.

2 апреля — Сергей Васильевич Рахманинов крещён в Дегтярёвской церкви Старорусского уезда Новгородской губернии. Крёстной матерью стала бабушка Сергея, Софья Александровна Бутакова. К этому времени в семье было ещё трое детей: Елена, Софья, Владимир. В 1880 году появится на свет Аркадий.

С ранних лет Сергей проявлял необыкновенную восприимчивость к музыке. Отец и мать играли на фортепиано.

1877, начало года — из усадьбы Семёново семья Рахманиновых перебирается в усадьбу Онег. Здесь с маленьким Серёжей занимается подруга матери, Анна Дмитриевна Орнатская, учившаяся в Санкт-Петербургской консерватории.

1880, осень — семья Рахманиновых обустраивается в Петербурге. Трудные отношения между родителями. С этого времени Сергей часто живёт в семье тётки, Марии Аркадьевны Трубниковой.

1881, с января по март — уходят из жизни Достоевский, Николай Рубинштейн, Писемский, Мусоргский. Убит император Александр II.

1882, весна — Володя и Серёжа переболели дифтеритом, а сестра Соня от этой болезни умерла.

Осень — Сергей поступает в Петербургскую консерваторию в класс Владимира Васильевича Демянского. После первых успехов начинает прогуливать занятия, проводя значительную часть времени на улице, на катке или катаясь на конке. Долгое время ему удаётся скрывать свою неуспеваемость от бабушки С. А. Бутаковой и от тёти М. А. Трубниковой.

1884, декабрь — В Петербург приезжает двоюродный брат Сергея, известный пианист Александр Ильич Зилоти. Узнав о плохой успеваемости сына, Любовь Петровна Рахманинова обращается к нему за советом. Тот предлагает отдать Сергея в Московскую консерваторию в класс профессора Н. С. Зверева, который содержит у себя некоторых учеников на полном пансионе.

1885, лето — живёт с бабушкой С. А. Бутаковой под Новгородом.

Осень — поступает в Московскую консерваторию в класс профессора Н. С. Зверева, в доме которого живёт вместе с другими пансионерами — М. Л. Пресманом и Л. А. Максимовым.

Зима — семнадцати лет от роду умирает от малокровия старшая сестра Елена, необыкновенно одарённая певица.

1886, январь-февраль — семь исторических концертов А. Г. Рубинштейна в Москве, на которых присутствовали ученики Н. С. Зверева.

1887, в течение года — первые дошедшие до нынешнего времени рукописи музыкальных сочинений Рахманинова.

1888, лето — поездка Зверева с учениками на отдых в Крым. Вместе с ними — учитель теории музыки Н. М. Ладухин.

Осень — Рахманинов перешёл на старшее отделение Московской консерватории в класс А. И. Зилоти. Жить продолжает в доме Зверева.

21 ноября — в ученическом концерте в пользу недостаточных учащихся консерватории С. В. Рахманинов и Л. А. Максимов исполняют на двух фортепиано Вариации Си-бемоль мажор Шумана.

1889, сентябрь — начинает учиться по курсу контрапункта у С. И. Танеева.

Октябрь — ссора с Н. С. Зверевым, после которой Рахманинов живёт в доме своей тётки Варвары Аркадьевны Сатиной. Здесь с некоторыми перерывами, уходя и возвращаясь, он будет жить до 1900 года.

16 ноября — в экстренном собрании по случаю пятидесятилетия А. Г. Рубинштейна С. В. Рахманинов и Л. А. Максимов исполняют на двух фортепиано три номера из «Костюмированного бала» юбиляра: «Введение», «Пастух и пастушка», «Тореадор и испанка».

В течение года — написаны романсы и две части из струнного квартета «Romance» и «Scherzo».

1890, конец апреля — начало мая — написаны романсы «У врат обители святой» (стихи М. Ю. Лермонтова), «Я тебе ничего не скажу» (стихи А. А. Фета).

Лето — первый приезд на отдых в Ивановку, где живёт вместе с семьями Сатиных, Зилоти и Скалон. Общение с сёстрами Скалон. Здесь — по рекомендации А. И. Зилоти — начинает работать над четырёхручным переложением балета П. И. Чайковского «Спящая красавица».

6 августа — сочинена «Песня» для виолончели и фортепиано. Посвящена В. Д. Скалон.

15 августа — написан «Вальс» для исполнения на фортепиано в шесть рук (подразумеваются три сестры Скалон за роялем). Посвящён Н. Д.

Скалон.

Осень — занимается в классе фуги и канона А. С. Аренского.

17 октября — сочинён романс «В молчанье ночи тайной» на стихи А. А. Фета, посвящён В. Д. Скалон.

Конец декабря — приезжает в Петербург, где навещает родственников и знакомых, в том числе и дом Скалонов, а также присутствует на постановке оперы Чайковского «Пиковая дама». В Москву вернётся в самом начале января.

В течение года — работает над Первым фортепианным концертом. Сочинение продолжится и в следующем году.

1891, начало года — закончена «Русская рапсодия» для двух фортепиано.

24 февраля — ранее написанные две части струнного квартета, переложённые для струнного оркестра («Andante» и «Scherzo»), исполнены оркестром учеников Московской консерватории под управлением её директора В. И. Сафонова.

Апрель — написаны два романса, после забракованные автором.

Конец мая — после экзаменов в консерватории уезжает с А. И. Зилоти в Ивановку. Поскольку из-за конфликта с Сафоновым Зилоти покинул консерваторию, Рахманинов остался без преподавателя. Позже блестяще сданный экзамен Рахманинову зачтут как выпускной.

Июнь — Чайковский крайне критически отзываясь о четырёхручном переложении «Спящей красавицы», сделанном Рахманиновым. Зилоти вместе с Рахманиновым начинает поправлять переложение.

6 июля — в Ивановке закончен Первый концерт для фортепиано с оркестром ор. 1.

16–17 июля — написан романс «Ты помнишь ли вечер» на стихи А. К. Толстого, после отвергнутый автором.

Конец лета — заболел перемежающейся лихорадкой (малярией).

10 сентября — обработал «Бурлацкую песню» из сборника «Русские песни», изданного Ю. Н. Мельгуновым.

Сентябрь — живёт у М. А. Слонова.

28 сентября — написана первая часть симфонии, которая останется в рукописях и позже получит условное название «Юношеская симфония».

Октябрь — вышло из печати четырёхручное переложение балета Чайковского «Спящая красавица», сделанное Рахманиновым.

17 октября — «Русская рапсодия» для двух фортепиано исполнена автором и И. А. Левиным в концерте Московской консерватории.

20 октября — «Романс» для исполнения на фортепиано в шесть рук

(подразумеваются три сестры Скалон за роялем). Послан автором Н. Д. Скалон в Милан ко дню её рождения.

Конец года — болезнь принимает серьёзную форму, и товарищ по консерватории Юрий Сахновский перевозит Рахманинова к себе домой, чтобы организовать уход за больным. Приглашённый А. И. Зилоти врач поставил диагноз «воспаление мозга». По выздоровлении получил разрешение у А. С. Аренского сдать выпускной экзамен на год раньше, весной 1892 года.

9–15 декабря — написана симфоническая поэма «Князь Ростислав» по мотивам стихотворения А. К. Толстого. Посвящена А. С. Аренскому.

1892, начало года — вместе с М. А. Слоновым поселяется в квартире отца, который некоторое время будет жить в Москве на Башиловке. *18–21 января* — написано «Элегическое трио соль минор для фортепиано, скрипки и виолончели».

26 февраля — написан романс «О нет, молю, не уходи» на стихи Д. С. Мережковского.

15 марта — для выпускного экзамена по классу свободного сочинения Рахманинов, как и два других выпускника, Н. С. Морозов и Л. Э. Конюс, получил задание написать одноактную оперу на либретто В. И. Немировича-Данченко по поэме А. С. Пушкина «Цыганы».

17 марта — исполнил первую часть Первого концерта на вечере в сопровождении ученического оркестра под управлением Василия Сафонова в Московской консерватории в пользу недостаточных учащихся.

Апрель — завершена выпускная работа — опера в одном действии «Алеко».

Май — знакомство с издателем К. А. Гутхейлем, который станет публикатором произведений композитора.

7 мая — выпускной экзамен в Московской консерватории по классу свободного сочинения, на котором экзаменационная комиссия поставила Рахманинову высший балл (5+). Тут же состоялось примирение с Н. С. Зверевым. Решением совета консерватории Рахманинову была присуждена большая золотая медаль, имя его занесено на мраморную доску.

31 мая — на консерваторском годичном акте вместе с отрывками из опер Л. Э. Конюса и Н. С. Морозова исполнено «Интермеццо» из оперы «Алеко» Рахманинова.

Лето — живёт в имении Коноваловых, сына которых он обучал игре на фортепиано.

25 августа — возвращается в Москву.

26 сентября — выступление в концерте на Московской электрической

выставке было успешным и получило хорошую прессу.

23 октября — П. И. Чайковский, купив клавираусцуг оперы «Алеко», пишет А. И. Зилоти о «настоящей композиторской жилке» у Рахманинова.

28 декабря — выступление в Харькове при участии М. А. Слонова в зале Городского дома. Здесь композитор исполнил Пять пьес ор. 3, в том числе прелюдию до-диез минор.

В течение года — сочинён романс «Не пой, красавица» (на стихи Пушкина), который войдёт в ор. 4. Посвящён Н. А. Сатиной.

1893, 27 января — харьковский концерт Рахманинова в зале Дворянского собрания при участии Слонова.

19 февраля — в симфоническом собрании Московского отделения РМО под управлением В. И. Сафонова исполнены танцы из оперы «Алеко» Рахманинова.

18 марта — в Большом зале благородного собрания в симфоническом концерте Московского отделения РМО Л. Г. Яковлевым исполнен романс Рахманинова «О, нет, молю, не уходи». По требованию публики романс пришлось повторить.

27 апреля — первое представление оперы «Алеко» Рахманинова в Москве в Большом театре под управлением И. К. Альтани. Чайковский, который присутствовал в зале, всячески выказывал своё одобрение этому сочинению.

В конце мая — вместе с М. А. Слоновым поселяется в Лебедине Харьковской губернии, в семье Е. Н. и Я. Н. Лысыковых.

Лето — в Лебедине закончен цикл романсов ор. 4, написаны произведения: Фантазия для двух фортепиано ор. 5; «Романс» и «Венгерский танец» для скрипки и фортепиано ор. 6; Фантазия для симфонического оркестра «Утёс» ор. 7; духовный концерт «В молитвах Неусыпающую Богородицу» для четырёх голосов.

Сентябрь — у С. И. Танеева в присутствии Чайковского играет фантазию «Утёс».

30 сентября — кончина Н. С. Зверева.

Октябрь — написаны романсы ор. 8, на стихи и стихотворные переводы А. Плещеева.

18 и 21 октября — исполнение оперы «Алеко» в Киеве под управлением самого автора. При недостаточной подготовке артистов опера тем не менее имела большой успех.

25 октября — кончина П. И. Чайковского. Начало работы над Трио «Памяти великого художника» для фортепиано, скрипки и виолончели.

30 ноября — первое исполнение С. В. Рахманиновым и П. А. Пабстом

Фантазии для двух фортепиано в четыре руки ор. 5, посвящённой П. И. Чайковскому в Москве в Малом зале Российского благородного собрания.

12 декабря — в концерте Синодального училища исполнен духовный концерт «В молитвах Неусыпающую Богородицу» для четырёх голосов.

15 декабря — завершено Трио «Памяти великого художника» для фортепиано, скрипки и виолончели ре минор ор. 9.

1894, 31 января — концерт Рахманинова при участии А. А. Брандукова, Ю. Э. Конюса, Е. А. Лавровской и П. А. Пабста в Москве в Малом зале Российского благородного собрания. Первое исполнение Трио «Памяти великого художника».

18 марта — начало преподавания теории музыки в Мариинском женском училище дамского попечительства о бедных в Москве.

20 марта — первое исполнение «Утёса» в симфоническом собрании Московского отделения РМО под управлением В. И. Сафонова. *Лето* — живёт у Коноваловых. Сочиняет «Каприччио на цыганские темы», которое завершит много позже.

17 декабря — в Русском симфоническом концерте под управлением Н. А. Римского-Корсакова впервые в Петербурге прозвучала «Пляска женщин» из оперы «Алеко» Рахманинова.

1895, январь — начало работы над Первой симфонией.

Лето — живёт в Ивановке, навещая вместе с молодыми Сатиными семейство своей ученицы Е. Крейцер в Бобылёвке. Этим летом опять болел малярией.

30 августа — закончена Симфония № 1 ре минор ор. 13.

Осень — Наталья Сатина начинает учёбу в Московской консерватории по классу фортепиано.

15 сентября — в Ивановке завершена доработка Симфонии № 1.

До 25 сентября — сделано четырёхручное переложение Симфонии № 1.

25 сентября — отъезд из Ивановки в Москву.

В течение года — написаны Шесть хоров для женских или детских голосов с фортепиано ор. 15.

7 ноября — 5 декабря — концертное турне с итальянской скрипачкой Терезиной Туа.

22 ноября — первое исполнение «Каприччио на цыганские темы» ор. 12 под управлением автора в Москве в Большом зале благородного собрания.

1896, март — сочинение струнного квартета. Будут написаны две части.

Конец лета — кончина от туберкулёза двоюродного брата Саши Сатина.

Осень — пишет романсы для ор. 14, вносит правку в Первую симфонию.

Ноябрь — в Беляевском комитете в Петербурге симфония прослушана и принята к исполнению.

В течение года — создаёт шесть музыкальных моментов для фортепиано ор. 16.

1897, 15 марта — провал симфонии ор. 13 в Петербурге. Начало творческого кризиса. На симфонию самым жёстким был анонимный отклик в газете «Новое время» от 17 марта. Самый благожелательный, с укором дирижёру, — Н. Финдейзена в «Русской музыкальной газете» (апрель, № 4). Самый известный — Ц. А. Кюи в газете «Новости и биржевая газета» от 17 марта.

16 марта — по дороге в Москву заехал к бабушке С. А. Бутаковой в Новгород.

Весна — депрессия сочетается с сильными невралгическими болями во всём теле.

Лето — живёт в Игнатове, имении Скалонов. Работает над переложением Шестой симфонии А. К. Глазунова для двух фортепиано в четыре руки.

Октябрь — работа вторым дирижёром в Русской частной опере С. И. Мамонтова, известного предпринимателя и мецената. Знакомство с театральными артистами, в том числе с Ф. И. Шаляпиным. Дружба с певцом, который вскоре станет знаменитым, будет продолжаться всю жизнь.

12 октября — дирижёрский дебют в опере Сен-Санса «Самсон и Далила», который заставил заговорить о новом таланте.

До конца года — разучивание и постановки всё новых опер: «Русалка» Даргомыжского, «Кармен» Бизе, «Орфей» Глюка, «Рогнеда» Серова, «Аскольдова могила» Верстовского. Новый дирижёр обратил на себя пристальное внимание публики и критики.

1898, 30 января — под управлением Рахманинова впервые в театре Русской частной оперы поставлена «Майская ночь» Н. А. Римского-Корсакова.

Лето — вместе с артистами Русской частной оперы живёт в имении певицы Т. С. Любатович Путятино Владимирской губернии. Помогает артистам готовить их партии в опере Мусоргского «Борис Годунов» и Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери».

27 июля — в церкви села Гагина Владимирской губернии Ф. И. Шаляпин обвенчался с балериной И. И. Торнаги. Рахманинов — шафер со стороны жениха.

7 августа — окончательное решение Рахманинова оставить театр Русской частной оперы.

Сентябрь — вместе с другими артистами поездка в Крым. Участие в концертах.

20 сентября — в Ялте знакомство с А. П. Чеховым. Писатель подошёл к музыканту после выступления, где Рахманинов аккомпанировал Ф. И. Шаляпину и основной успех у публики пришёлся на долю певца. Музыкант был поражён замечанием Чехова о своём великом будущем и реплике: «У вас очень значительное лицо». Октябрь — получив материальную поддержку А. И. Зилоти, Рахманинов уезжает в Путятино, наезжая в Москву раз в неделю для занятий с частными учениками.

9 ноября — посылает А. П. Чехову партитуру симфонической поэмы «Утёс» с признанием, что рассказ писателя «На пути» побудил к созданию этого музыкального произведения.

Конец года — встреча с Еленой Морицевной Даль, родственницей доктора Н. В. Даля, у которого лечился Рахманинов.

1899, 11 января — написан фортепианный набросок «Delmo» (D-el-mo — Даль Елена Морицевна).

Январь — март — приглашённый Лондонским филармоническим обществом, готовится к выступлению в Великобритании.

7, 19 апреля — в Лондоне дирижировал своей фантазией «Утёс» ор. 7, играл пьесы — Прелюдию до-диез минор и «Элегию» из ор. 3. Остальная часть программы симфонического концерта шла под управлением А. К. Маккензи.

Май и лето — отдыхает в имении Красненькое в семье управляющего именем Б. Х. Крейцера, дочь которого была его ученицей.

17 мая — написан шуточный романс «Икалось ли тебе, Наташа...» на переделанные стихи П. А. Вяземского, посвящённый Н. А. Сатиной. Конец мая — на пушкинском празднике в Москве, где идёт его опера «Алеко». В главной роли — Шаляпин, который произвёл на композитора огромное впечатление. После этого возвращается в Красненькое.

1900, 9 января — с Ф. И. Шаляпиным у Льва Толстого, где среди других произведений они исполняют недавно сочинённый Рахманиновым романс «Судьба» на стихи Апухтина, который вызвал неодобрительный отзыв Толстого.

1 февраля — второе и последнее посещение дома Льва Толстого.

18 февраля — романс «Судьба» записан на ноты.

21 февраля — появляется посвящение Шаляпину.

23 февраля — исполняет роль крёстного отца при крещении дочери Шаляпина Ирины в церкви Большого Вознесения у Никитских Ворот.

Вторая половина апреля — по приглашению А. А. Ливен поселяется в Ялте на её даче. Пытается работать над Второй сюитой для двух фортепиано.

Апрель — май — встречается с Чеховым, с артистами МХТ, которые приехали на гастроли, навещает тяжелобольного композитора Василия Калининкова и помогает ему с изданием сочинений. Знакомство со многими писателями, которые находились в это время в Крыму, в том числе с А. М. Горьким и И. А. Буниным.

Июнь — проездом через Москву отбывает в Италию. Живёт в местечке Варацце вместе с Шаляпиным, помогает ему разучить партию Мефистофеля из одноимённой оперы Бойто, которую артист должен был петь в миланском театре «Ла Скала». Здесь сочинил сцену Паоло и Франчески из второй картины оперы «Франческа да Римини» задолго до окончания всей оперы.

19 июля /1 августа — отъезд из Италии. По прибытии в Россию поселяется в Красненьком, где живёт до начала октября.

Лето — работает над Концертом № 2.

Осень — закончены вторая и третья части Концерта № 2.

2 декабря — написанные части Концерта исполнены автором в Москве в Большом зале Российского благородного собрания с оркестром под управлением А. И. Зилоти.

1901, январь — апрель. Работает над Сюитой № 2 для двух фортепиано и первой частью Концерта № 2.

Апрель — закончил Сюиту № 2 ор. 17 для двух фортепиано и первую часть Второго фортепианного концерта.

Начало мая — по приглашению семьи Крейцер приехал в Красненькое.

4 мая — завершена окончательная редакция кантаты «Пантелей-целитель» для четырёхголосного смешанного хора на стихи А. К. Толстого. Май — вскоре после приезда в Красненькое вернулась перемежающаяся лихорадка.

Лето — выправляет корректуры Сюиты № 2.

Осень — получает предложение от директора Императорских театров В. А. Теляковского занять пост дирижёра Большого театра. Отказывается от предложения.

27 октября — в симфоническом собрании Московского филармонического общества исполнил впервые целиком Концерт № 2 под управлением А. И. Зилоти.

24 ноября — в симфоническом собрании Московского филармонического общества первое исполнение Сюиты № 2 ор. 17 С. В. Рахманиновым и А. И. Зилоти.

2 декабря — впервые исполнена недавно законченная соната для фортепиано и виолончели соль минор ор. 19 автором и А. А. Брандуковым в концерте в пользу Дамского благотворительного комитета.

1902, январь — февраль — написана кантата «Весна» для баритона соло, хора и оркестра ор. 20 на стихи Н. А. Некрасова («Зелёный шум»). 11 марта — впервые исполнена кантата «Весна» под управлением А. И. Зилоти в симфоническом собрании Московского филармонического общества в Большом зале Российского благородного собрания.

29 марта — первое исполнение Второго концерта в Петербурге в зале Дворянского собрания при участии А. И. Зилоти и А. Никита.

6 апреля — уезжает в Ивановку, где сочиняет романсы из ор. 21.

29 апреля — обвенчался со своей двоюродной сестрой Н. А. Сатиной в Москве в церкви Шестого гренадерского Таврического полка. Май — июль — свадебное путешествие с посещением Италии, Швейцарии, Германии.

Июль — в Байрейте встречается с Чеховым, где тот находился на лечении.

Лето — работа над Вариациями на тему Шопена ор. 22 и прелюдиями ор. 23 для фортепиано.

1 декабря — назначен старшим преподавателем Московского Екатерининского и Московского Елизаветинского институтов, выполняя роль инспектора. На этой должности в каждом из институтов будет работать до 1 сентября 1906 года.

1903, февраль — заканчивает Вариации на тему Шопена ор. 22 для фортепиано.

14 мая — родилась дочь Ирина.

Лето — с семьёй в Ивановке.

15 ноября — исполняет в Петербурге свой Второй концерт под управлением А. И. Зилоти и три прелюдии из ор. 23.

1904, 17 января — присутствует на премьере пьесы «Вишнёвый сад» в Художественном театре в день именин А. П. Чехова, после которой — чествование автора.

28 февраля — закончил в клавире оперу «Скупой рыцарь» на текст одноимённой «маленькой трагедии» А. С. Пушкина.

25 мая — 30 июля — в Ивановке закончил в клавире оперу «Франческа да Римини».

Лето — готовится к работе дирижёром в Большом театре. Изучает оперу Глинки «Жизнь за царя».

2/15 июля — в Баденвейлере (Германия) умер А. П. Чехов.

Осень и до конца года — работа в Большом театре. За короткий срок успел поставить и несколько раз выступить с операми: «Русалка» Даргомыжского, «Князь Игорь» Бородина, «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и «Опричник» Чайковского, «Жизнь за царя» Глинки. Очень быстро завоевал авторитет выдающегося дирижёра.

1905, 8 января — в Петербурге первое исполнение кантаты «Весна».

9 января — Кровавое воскресенье, расстрел царскими войсками мирной демонстрации.

Январь — март — дирижирование в концертах Кружка любителей русской музыки.

Февраль — вместе с разрастанием революционных настроений начинаются студенческие волнения в Петербурге и Москве, в том числе и в консерваториях.

21 марта — увольнение Н. А. Римского-Корсакова из Петербургской консерватории и возмущение по этому поводу музыкальной общественности.

Май — июль — закончена партитура оперы «Скупой рыцарь».

Июнь — июль — закончена партитура «Франчески да Римини».

3 сентября — в «Русских ведомостях» письмо Танеева о своём выходе из состава профессоров консерватории в связи с поведением директора консерватории В. И. Сафонова.

23 сентября — по просьбе Рахманинова Н. А. Римский-Корсаков приехал в Москву для участия в репетициях своей оперы «Пан-воевода».

27 сентября — впервые в Москве в Большом театре исполнялась опера Римского-Корсакова «Пан-воевода» под управлением Рахманинова.

Осень — дирижирование в концертах Кружка любителей русской музыки. Волнения в труппе Большого театра.

1906, 7 января — исполнение опер «Скупой рыцарь» ор. 24 и «Франческа да Римини» ор. 25 в Большом театре под управлением автора, после чего было ещё несколько представлений.

Середина марта — уезжает с женой и дочерью Ириной в Италию. Месяц живут во Флоренции, потом поселились в курортном местечке Марина де Пиза. Здесь болезнь Натальи Александровны, а затем Ирины задержала Рахманиновых.

Лето — пытается работать над оперой «Монна Ванна» по пьесе Мориса Метерлинка, стараясь привлечь М. А. Слонова как либреттиста.
Середина июля — Рахманиновы в Ивановке.

Лето и сентябрь — написал в Ивановке 15 романсов ор. 26.

Октябрь — ноябрь — уезжает с семьёй в Дрезден, чтобы в уединении заняться композицией.

27 ноября — присуждена Глинкинская премия за кантату «Весна» (на стихи Н. А. Некрасова).

Декабрь — закончена вчерне Симфония № 2 ор. 27.

1907–1909 — живёт с семьёй главным образом в Дрездене, на лето приезжая в Ивановку.

1907, 12 февраля — романсы Рахманинова ор. 26 были исполнены И. В. Грызуновым в Москве в концерте Кружка любителей русской музыки. *14 мая* — в Дрездене закончена Соната № 1 ре минор ор. 28.

3/16 мая — 17/30 мая — в Париже проходят пять русских исторических симфонических концертов, организованные Сергеем Дягилевым. Здесь Рахманинов общается с русскими музыкантами, в том числе с Н. А. Римским-Корсаковым и Скрябиным.

13, 26 мая — исполняет свой Концерт № 2 ор. 18 с оркестром под управлением К. Шевийяра, дирижирует кантатой «Весна» ор. 20, в исполнении которой участвует Ф. И. Шаляпин.

Весна — играет Сонату № 1 в Москве в кругу знакомых музыкантов, после чего К. Н. Игумнов захотел её исполнить.

21 июня — в Ивановке родилась дочь Татьяна.

Июль — начинает оркестровать Симфонию № 2.

7 ноября — в симфоническом концерте Варшавского филармонического общества исполняет Концерт № 2 ор. 18 с оркестром под управлением Э. Резничека.

В течение года — работает над оперой «Монна Ванна».

1908, январь — закончена оркестровка Симфонии № 2 ми минор ор. 27.

10, 23 января — в Берлине под управлением С. А. Кусевицкого исполнил свой Концерт № 2.

26 января — в Петербурге под управлением автора впервые исполнена Симфония № 2.

1 февраля — в Москве в первом отделении концерта Кружка любителей русской музыки прозвучали произведения Рахманинова: виолончельная Соната ор. 19 и романсы из ор. 4. Партию фортепиано исполнял автор.

2 февраля — в Большом зале Московской консерватории под управлением автора исполнена Симфония № 2, его же Концерт № 2 (солист — Рахманинов, дирижёр — А. А. Брандуков) и другие произведения.

14 марта — в Варшаве в симфоническом концерте филармонии под управлением С. В. Рахманинова при участии Я. Карлович (вокал) и А. Михайловского (фортепиано) исполнена программа: Рахманинов — Симфония № 2 e-moll op. 27, Мусоргский — «Ночь на Лысой горе», Чайковский — ария из оперы «Евгений Онегин», Рахманинов — Сюита № 2 для двух фортепиано, Лядов — Скерцо D-dur op. 16.

Апрель — переделывает Сонату № 1.

13, 26 мая — в Лондоне исполнял свой Концерт № 2 с симфоническим оркестром под управлением С. А. Кусевицкого. Общение с Кусевицким натолкнуло на мысль учредить в Москве общество «Самоиздательство композиторов».

Лето — начал работать над симфонической поэмой «Остров мёртвых» op. 29 по одноимённой картине Арнольда Бёклина.

14 октября — юбилейное заседание Московского Художественного театра, на котором Ф. И. Шаляпин исполнил шутивное музыкальное письмо С. В. Рахманинова.

17 октября — в Москве в Малом зале Российского благородного собрания пианист К. Н. Игумнов исполнял произведения Рахманинова, в том числе Сонату № 1.

27 октября, 9 ноября — дирижирует симфоническим концертом в Антверпене.

5, 18 декабря — во Франкфурте-на-Майне в симфоническом концерте под управлением В. Менгельберга исполнил Концерт № 2.

1909, 3 января — дирижирует в симфоническом собрании Московского отделения РМО, где исполнялись «Дон Жуан» Р. Штрауса, Вторая симфония Рахманинова, его же Концерт № 2 (солист — автор, дирижёр — Э. А. Купер), Концерт e-moll для скрипки с оркестром Ю. Э. Конюса (солист К. К. Григорович).

4 января — в камерном собрании Московского отделения РМО исполняет свою Сонату № 1.

7 января — в Петербурге в камерном концерте А. И. Зилоти исполняет свои произведения (второе фортепиано — А. И. Зилоти, виолончель — А. А. Брандуков).

10 января — в Петербурге в симфоническом концерте под управлением А. И. Зилоти исполняет свой Концерт № 2.

Февраль — в Дрездене общается с художником Р. Штерлем.

25 марта — открылось Российское музыкальное издательство (Кусевицкого), в состав совета которого входили: С. В. Рахманинов, А. Ф. Гедике, Н. К. Метнер, Л. Л. Сабанеев, А. Н. Скрябин, Н. Г. Струве, А. В. Оссовский. Председателем совета был С. А. Кусевицкий.

10 апреля — портрет Рахманинова работы Р. Штерля.

17 апреля — в Дрездене закончена симфоническая поэма «Остров мёртвых» ор. 29 по одноимённой картине Арнольда Бёклина. Посвящена Н. Г. Струве.

Апрель — возвращается из Дрездена в Москву. Здесь принял на себя обязанности помощника по музыкальной части председателя главной дирекции РМО, в которые входило инспектирование консерваторий, училищ и музыкальных отделений общества.

18 апреля — первое исполнение поэмы «Остров мёртвых» в симфоническом концерте Московского филармонического общества под управлением автора.

26 и 27 апреля — праздник, посвящённый столетию Н. В. Гоголя. Открытие памятника Гоголю в Москве работы скульптора Н. А. Андреева. Вечером в Большом театре — опера «Майская ночь» Римского-Корсакова. 27 апреля среди прочих торжеств — музыкально-литературный вечер в Большом зале консерватории, посвящённый юбилею, с участием симфонического оркестра под управлением С. В. Рахманинова.

7 мая — инспектирует Тамбовское музыкальное училище (директор С. М. Стариков) и даёт положительный отзыв о его работе. Сентябрь — перед поездкой в США с гастролью закончил Концерт № 3 ре минор ор. 30 для фортепиано с оркестром.

4 ноября — начало концертов в США. Гастроли продлятся до 31 января, за это время Рахманинов даст 26 концертов.

15, 28 ноября — первое исполнение автором Концерта № 3 в Нью-Йорке под управлением В. Дамроша.

Конец года — 1910 — в «Русской музыкальной газете» отдельными главками печатается большой очерк Г. П. Прокофьева о Рахманинове «Певец интимных настроений. Опыт характеристики».

1910, 10 февраля — смерть В. Ф. Комиссаржевской, перед актёрским дарованием которой Рахманинов преклонялся.

7 марта — начал писать романс «Не может быть» на стихи А. Н. Майкова, посвящённый памяти В. Ф. Комиссаржевской. Закончит только 13 июня 1912 года в Ивановке.

4 апреля — в концерте Московского филармонического общества под управлением Рахманинова исполнены: Симфония № 2 e-moll ор. 27,

«Остров мёртвых» ор. 29, Концерт № 3 d-moll ор. 30 (солист — автор, дирижёр — Е. Е. Плотников).

Лето — в Ивановке. Работает над «Литургией святого Иоанна Златоуста» для четырёхголосного смешанного хора ор. 31, завершив её в августе. Работает над циклом прелюдий ор. 32.

2 ноября — во время гастролей Рахманинова по Европе в газете «Утро России» опубликована статья А. Тези «Рахманинов в Вене и его отзывы о Москве (от нашего корреспондента)», где приводятся нелестные отзывы композитора о Большом театре.

7 ноября — кончина Л. Н. Толстого, на которую Рахманинов сразу откликнулся телеграммой.

14 ноября — в газете «Русские ведомости» опубликовано «Письмо в редакцию» С. В. Рахманинова «Об одном нашумевшем интервью», где он, не считая себя обязанным оправдываться, даёт нелицеприятную характеристику журналисту, искажившему его слова о Большом театре.

25 ноября — первое исполнение «Литургии святого Иоанна Златоуста» в Москве при участии Синодального хора под управлением Н. М. Данилина.

Декабрь — по заданию главной дирекции РМО командирован в Саратов для инспекции музыкального училища, дирекция которого хотела преобразовать его в консерваторию. Дал о нём отрицательный отзыв.

1911, 12 февраля — в концерте А. И. Зилоти в Петербурге, посвящённом творчеству Рахманинова, под управлением автора были исполнены: «Остров мёртвых» ор. 29, Симфония № 2 e-moll ор. 27, под управлением Зилоти — Концерт № 3 d-moll ор. 30 (солист — автор).

Лето — в Ивановке. Часть лета — в имении Брасово в гостях у великого князя Михаила Александровича.

Август — в Ивановке работает над фортепианным циклом «Этюд-картины» ор. 33.

Сентябрь — в Москве продолжает работу над «Этюдами-картинами».

Ноябрь — гастролируя по югу России, остановился в Ростове-на-Дону, где помимо выступления рассматривал и дело М. Л. Пресмана, своего давнего товарища по консерватории, в его конфликте с администрацией местного училища.

1912, февраль — в Петербурге в Мариинском театре под управлением Рахманинова с редким успехом шесть раз исполнена опера «Пиковая дама» Чайковского. Здесь к нему приходит письмо из Москвы от поклонницы, подписанное названием ноты «Re». За псевдонимом скрывалась в будущем известная писательница М. С. Шагинян. С этого письма начинается

доверительная переписка между Ре и композитором.

Лето — работа над сочинением романсов ор. 34. Многие стихи взяты по рекомендации М. С. Шагинян, которой посвящён романс «Муза» на стихи А. С. Пушкина. От музыкального критика Э. К. Метнера (псевдоним Вольфинг), брата композитора и пианиста Н. К. Метнера, прислана в подарок его книга «Модернизм и музыка», пронизанная духом защиты классического наследия и одновременно германоцентризма во взглядах на музыку. В «двухмесячнике издательства „Мусагет“», журнале «Труды и дни» (1912, № 4–5, с. 97–114), вышедшем под редакцией Э. К. Метнера, опубликована большая работа М. С. Шагинян «С. В. Рахманинов (музыкально-психологический этюд)».

Начало декабря — первая личная встреча с М. С. Шагинян.

В течение года — много выступал как дирижёр.

5 декабря — по состоянию здоровья оставил концертную деятельность и уехал в семью в Берлин, а оттуда на отдых в Арозу (Швейцария).

1913, середина января — из Арозы с семьёй отправился в Италию, в Рим.

Март — в Риме, начав писать симфоническую поэму с хором «Колокола», Рахманинов заболел ангиной. Следом по очереди заболели брюшным тифом дочери. В Берлине диагноз подтвердился, детей поместили в частную лечебницу.

12, 25 и 13, 26 мая — в Берлине встреча С. В. Рахманинова с Н. К. Метнером.

Лето — в Ивановке. Согласно мемуарам крестьян Ивановки начало отдыха было мрачным — обе девочки серьёзно болели. По их выздоровлении композитор принялся за сочинение.

10 июня — 27 июля — в Ивановке написана вокально-симфоническая поэма «Колокола» в четырёх частях на стихи Э. По в переводе К. Бальмонта.

Август — в Ивановке работает над Сонатой № 2 си-бемоль минор ор. 36.

Сентябрь — в Москве закончил Сонату № 2.

5 октября — первое исполнение Сонаты № 2 в Курске.

30 ноября — в Петербурге в зале Дворянского собрания в концерте А. И. Зилоти под управлением автора и при участии хора Мариинского театра и солистов Е. И. Поповой, А. Д. Александровича, П. З. Андреева впервые исполнены «Колокола».

1914, весна — сообщения в прессе о работе композитора над Четвёртым фортепианным концертом.

1 августа — Германия объявляет войну России, началась Первая мировая война.

15 августа — скончался композитор А. К. Лядов.

25 октября — симфонический концерт Московского отделения РМО памяти А. К. Лядова. Под управлением С. В. Рахманинова были исполнены произведения покойного: «Баба-яга», «Восемь русских народных песен для оркестра», «Волшебное озеро», «Кикимора», «Из Апокалипсиса», а также Симфония № 2 Рахманинова.

Ноябрь — концерты в Киеве и Харькове.

1915, 16 февраля — написано «Из Евангелия от Иоанна» для голоса с фортепиано.

Февраль — написано «Всенощное бдение» ор. 37.

Начало марта — концерты в Киеве. В те же дни там проходят и выступления А. Н. Скрябина.

Март — пожар в Ивановке, в котором подозревали злоумышленников.

1 апреля — написан первоначальный вариант «Вокализа».

14 апреля — после скоротечной болезни скончался А. Н. Скрябин. Рахманинов приехал к нему домой, но уже не застал композитора в живых.

16 апреля — похороны А. Н. Скрябина. На панихиде в церкви Святого Николы на Песках Рахманинов принимает решение дать серию концертов из произведений покойного.

Начало мая — уезжает с семьёй на отдых в Раванти (Финляндия).

6 июня — смерть С. И. Танеева, на которую Рахманинов откликнулся некрологом.

5 августа — Рахманиновы отправляются в Москву.

Август — в Ивановке Рахманинов слышит от крестьян, что в марте был не пожар, а «прошёлся красный петух».

26 сентября — в Петрограде в симфоническом концерте под управлением А. И. Зилоти исполняет фортепианный концерт Скрябина. *Осень и до конца года* — гастролирует по городам России с концертами из произведений Скрябина, которые чередует с концертами из своих произведений.

1916, 10 февраля — вечер Н. П. Кошиц, где во втором отделении она пела романсы Рахманинова, который помогал ей как аккомпаниатор. *Май* — в Ивановке.

Первая половина лета — на Кавказских Минеральных Водах, где встречается с Н. П. Кошиц, К. С. Станиславским, В. И. Немировичем-Данченко. Последний просит Рахманинова написать музыку к драме Блока «Роза и Крест», которую хочет ставить.

16 июня — в Ивановке скончался отец композитора, Василий Аркадьевич Рахманинов.

Вторая половина лета — начало сентября — в Ивановке сочиняет «Шесть стихотворений» ор. 38 на стихи современных поэтов, подобранных для него М. С. Шагинян. Цикл посвящает Н. П. Кошиц. Начинает работать над циклом фортепианных пьес «Этюды-картины» ор. 39.

С 14 сентября — в Москве. Продолжает работы над романсами и «Этюдами-картинами».

Осень и до конца года — среди концертов по разным городам России — четыре лидерабенда (в Москве, дважды в Петрограде, в Харькове), где Н. П. Кошиц исполняет его романсы.

1917, 7 января — последнее выступление в России в качестве дирижёра. Концерт в Москве, в Большом театре. Под управлением автора звучат «Утёс», «Остров мёртвых» и «Колокола».

9 января — клавирабенд в Москве.

13 и 19 января — клавирабенды в Киеве.

20 января — концерт из романсов в Киеве, последнее выступление с участием Н. П. Кошиц.

26 января — клавирабенд в Ростове-на-Дону. Встреча перед концертом с М. С. Шагинян.

27 января — клавирабенд в Таганроге.

28 и 29 января — клавирабенды в Харькове.

31 января — клавирабенд в Киеве.

5 и 6 февраля — в Москве исполняет Концерт № 1 Ф. Листа с оркестром под управлением С. А. Кусевицкого.

Февраль, до 21-го — закончен цикл «Этюды-картины» ор. 39.

21 февраля — клавирабенд в Петрограде, половина сбора с которого (более одной тысячи рублей) пожертвована в пользу Музыкального фонда помощи нуждающимся композиторам и их семьям. Среди других своих сочинений впервые исполнил все «Этюды-картины» из ор. 33 и ор. 39.

25 февраля — в Москве исполняет свой Третий концерт с оркестром под управлением А. Коутса.

26 февраля — клавирабенд в Москве, половина сбора от которого передана Союзу русских городов для больных и раненых.

27 февраля — начало Февральской революции.

12 марта — исполняет в Москве свой Второй концерт и Первый концерт Листа с оркестром под управлением С. А. Кусевицкого.

13 марта — в Москве участвует в первом экстренном симфоническом концерте под управлением С. А. Кусевицкого, посвящённом Чайковскому.

14 марта — пишет письмо Союзу артистов-воинов: «Свой гонорар от первого выступления в стране, отныне свободной, на нужды армии свободной, при сём прилагает свободный художник С. Рахманинов».

19 и 20 марта — участие в экстренных симфонических концертах С. А. Кусевицкого с Концертами Листа, Чайковского и своим Вторым концертом.

25 марта — последнее выступление в Москве с оркестром под управлением Эмиля Купера с той же программой. Сбор от концерта поступил на нужды армии.

Апрель — май — последний приезд в Ивановку.

13 апреля — письмо Б. Асафьеву с перечнем своих сочинений и пояснениями.

Июнь — лечение в Ессентуках.

5 июля — возвращение в Москву и следом поездка в Крым вместе с семьёй.

Август — отдых в Новом Симеизе вместе с семьёй Шаляпина.

5 сентября — концерт в Ялте, после которого возвращается в Москву.

Осень — живёт в Москве. Переработка Первого фортепианного концерта. Дежурство по охране дома на Страстном бульваре.

10 ноября — закончена вторая редакция Первого концерта ор. 1.

Декабрь — получает право на выезд за границу для проведения концертного турне по Норвегии и Швеции. Вместе с семьёй и Н. Г. Струве выезжает за границу. Взял с собой наброски оперы «Монна Ванна» и партитуру оперы Римского-Корсакова «Золотой петушок».

24 декабря — прибыл в Стокгольм.

1918, январь — Рахманиновы снимают дачу в окрестностях Копенгагена. Сергей Васильевич усиленно готовится к предстоящим концертам.

15 февраля — с исполнения своего Второго фортепианного концерта в Копенгагене начал серию выступлений.

Февраль — май — с небольшими перерывами концертирует по городам Дании, Швеции и Норвегии.

Лето — Рахманиновы и Струве снимают дачу в Шарлоттенлунде.

10 июля — исполняет свой Второй концерт в Копенгагене.

В течение лета — готовит новую концертную программу. Получив из США три выгодных предложения, отклоняет все.

С 18 сентября по 18 октября — 14 клавирабендов в разных городах Норвегии и Швеции.

21 октября — исполняет в Стокгольме свои Второй и Третий

концерты.

1 ноября — из Христиании (Осло) с семьёй отправляется морем в США.

10 ноября — прибыли в Хобокен, откуда добрались и до Нью-Йорка. С этого времени Америка — основное место жительства Рахманинова. По приезде почти вся семья переболела гриппом («испанкой»).

8 декабря — 21 декабря — клавирабенды в городах Америки: Провиденс, Бостон, Нью-Хейвен, Вустер, Нью-Йорк.

1919, с января по апрель — концерты по городам Америки: Филадельфия, Бостон, Вашингтон, Нью-Йорк и многие другие.

С 18 апреля — начало грамзаписей.

Лето — вместе с семьёй проводит в Менло-Парке в Калифорнии близ Сан-Франциско.

С 12 октября по 28 декабря — турне по городам Америки.

1920–1943 — почти каждый год значительнейшую часть времени Рахманинов даёт концерты, оставляя для отдыха лето. Большей частью это клавирабенды. Иногда выступает и в симфонических концертах как солист. Чаще всего — это турне по городам Америки и Канады. Остальная его жизнь согласуется с концертной. Часть времени как пианист отдаёт и грамзаписям. Время от времени Рахманинов даёт благотворительные концерты в помощь русским студентам в Америке, в пользу голодающих в России и т. д. Значительную часть денег тратит на посылки в Россию своим знакомым и целым учреждениям. Сохранились письма с благодарностью от И. А. Бунина, А. И. Куприна, К. Д. Бальмонта, И. Северянина, Т. Л. Щепкиной-Куперник, К. С. Станиславского, А. Д. Кастальского, А. К. Глазунова, М. А. Слонова, Н. С. Морозова, В. Р. Вильшау, Р. М. Глиэра, А. Б. Гольденвейзера, Гнесиных и многих-многих других.

1920, лето — провёл с семьёй в тихом местечке Гошене. Любимое развлечение — езда на автомобиле.

Осень — переводит деньги в Россию Сатиным и матери в Новгород.

3 ноября — в Париже лифтом убит Н. Г. Струве. Потрясение, связанное со столь внезапной смертью друга.

1921, весна — купил пятиэтажный особняк на берегу Гудзона. Здесь будет принимать своих друзей, знакомых и гостей. Круг общения по большей части — выходцы из России.

24 апреля — семья Сатиных после восьмимесячных хлопот выезжает из России.

Лето — живёт с семьёй на даче в Локуст-Пойнт, штат Нью-Джерси, в 50 милях от Нью-Йорка на берегу небольшого залива Атлантического

океана. Рядом располагался русский пансион, с обитателями которого композитор общался.

10 сентября — из Москвы за границу выехал Н. К. Метнер. С этого момента оба музыканта постоянно поддерживают отношения друг с другом, изредка встречаясь, но большей частью в письмах.

1922 — секретарём С. В. Рахманинова становится Е. И. Сомов, который будет находиться на этой должности до осени 1939 года.

Май — два клавирабенда в Лондоне (помимо обычных американских турне). В Дрездене навещает Сатиных.

Лето — отдыхает с семьёй на даче в Блазевице в окрестностях Дрездена. Частые встречи с Сатиными.

9 июня — в Блазевице первая встреча после многолетней разлуки с Н. К. Метнером.

Осень — по совету знакомых нанял себе в США отдельный вагон с пианино для занятий, где находились также повар и служащий. Через некоторое время отказался от него, начав испытывать отвращение к однообразной жизни.

1923, февраль — март — встречи с Шаляпиным и артистами МХАТа, которые находились на гастролях в США.

Май — переезжает с семьёй на дачу в Нью-Джерси, где жил в 1921 году.

Лето — знакомство в Локуст-Пойнт с русским учёным-химиком И. И. Остромысленским, который будет входить в круг хороших знакомых композитора. Встречи в Локуст-Пойнт с артистами МХАТа и Шаляпиным.

7 июня — провожает артистов МХАТа на пароход.

1924, начало года — знакомство с американским музыковедом А. Дж. Сваном, который хорошо знал русскую музыку и вместе с русской женой Е. В. Сван будет поддерживать дружеские отношения с семьёй Рахманиновых на протяжении многих лет.

10 марта — приглашён играть в Белом доме у президента США.

Начало апреля — прибыл в Италию, где пробыл до 13 мая.

18 апреля — встреча с Н. К. Метнером во Флоренции, после которой они видятся неоднократно.

Середина мая — проездом через Цюрих Рахманиновы отправились в Германию.

Лето — как и в 1922 году отдыхает с семьёй на даче в Блазевице в окрестностях Дрездена. Частые встречи с Сатиными.

Начало августа — оказывает денежную помощь Бунину.

24 сентября — дочь Ирина выходит замуж за П. Г. Волконского, после

чего остаётся жить в Париже.

2 октября — концертный сезон начинается в Англии, дав в Европе восемь концертов. В ноябре продолжил его в США.

С 31 октября — концерты Н. К. Метнера в США, которые помог организовать Рахманинов (продлятся до 13 марта 1925 года).

Декабрь — художник К. А. Сомов создаёт портрет С. В. Рахманинова и его дочери Татьяны.

1925, 16 января — приглашён играть в Белом доме у президента США.

Весна — продаёт особняк в Нью-Йорке и селится с семьёй в небольшой квартире на 505 Вест-Энд-авеню.

Лето — проводит с семьёй во Франции на даче в Корбевиле. В это лето особенно страдал от боли в виске, которая началась ещё в России.

12 августа — внезапная смерть мужа дочери, П. Г. Волконского, потрясшая композитора и его семью.

2 сентября — в Париже родилась внучка Рахманинова Софья.

Декабрь — узнаёт о смерти 2 октября 1925 года товарища по консерватории Н. С. Морозова.

В течение года — над скульптурным портретом Рахманинова работал скульптор С. Т. Коненков. Над живописными портретами — художник К. А. Сомов. Организовано издательство «ТАИР», названное по начальным слогам имён дочерей композитора. В издательстве помимо нот в разные годы будут опубликованы книги А. М. Ремизова, Н. К. Метнера, воспоминания Л. Л. Сабанеева. Издательство просуществует до 1935 года.

1926 — весь год Рахманинов оставил свободным от концертов, посвятив себя композиции.

Январь — возобновление работы над Четвёртым фортепианным концертом, который начал сочинять ещё в России.

10 февраля — кончина тестя, А. А. Сатина, в Дрездене.

22 февраля — записал с Н. В. Плевицкой, приехавшей на гастроли в США, народную песню «Белилицы, румяницы вы мои» в роли аккомпаниатора (пробная запись).

Лето — Рахманиновы проводят под Дрезденом вблизи известного курорта Вайсер-Хирш, где ежедневно видятся с Сатиными.

Конец лета — Рахманиновы в Каннах.

25 августа — закончен Четвёртый концерт ор. 40.

Сентябрь — октябрь — встречи с Буниным во Франции.

Осень — даёт в письмах советы Н. К. Метнеру по оркестровке фортепианного концерта, который тот сочинял.

Ноябрь — возвращение в США.

Декабрь — в Нью-Йорке завершает «Три русские песни» для хора и оркестра ор. 41.

1927, 20 января — возобновил концертную деятельность клавирабендом в Ратленде (США).

18 февраля — приветственная телеграмма Н. К. Метнеру к началу его концертов в Советском Союзе.

Февраль — посылает деньги Бунину, у которого тяжело болела жена.

18, 19 и 22 марта — первые исполнения Четвёртого концерта автором и Филадельфийским оркестром под управлением Л. Стоковского сначала в Филадельфии, потом в Нью-Йорке. В этих же концертах прозвучали и «Три русские песни».

30 марта — приглашён играть в Белом доме у президента США.

Апрель — по окончании концертов уехал в Европу, сначала жил в Париже, потом поселился на даче в Лошвице под Дрезденом.

31 июля — 18 августа — чета Рахманиновых живёт в Глионе (Швейцария), после чего возвращается в Лошвиц.

Лето — переделки в Четвёртом концерте.

Осень — сделал ещё один перерыв в концертах.

1928, 15 января — начинает концерттировать по городам США после полугодового перерыва.

19 мая — клавирабенд в Лондоне.

Лето — Рахманиновы отдыхают в Виллер-сюр-Мэр. Часто встречаются с Метнерами и другими знакомыми из России.

2 октября — с клавирабенда в Копенгагене начал европейское турне, которое закончит 2 декабря в Париже. С этого года часто осенью будет играть в Европе, а с начала зимы — в США.

1929, 13 января — с клавирабенда в Индианаполисе начинает концерттировать по США.

Лето — проводит с семьёй на даче в Клерфонтене под Парижем недалеко от летней резиденции французских президентов. У Рахманиновых бывает много гостей, особенно молодёжи. Заметное увлечение этого времени среди домашних — любительские кинофильмы. Сын Шаляпина Борис Фёдорович, художник, пишет портрет Рахманинова.

Начало октября — узнаёт о смерти матери в Новгороде, Л. П. Рахманинова скончалась 19 сентября.

19 октября — с выступления в Гааге начинает европейское турне. *Осень* — начало мирового экономического кризиса 1929–1933 годов, который скажется на всей жизни США и Европы.

1930, 17 января — присутствует на концерте Н. К. Метнера и Н. П.

Кошиц в Нью-Йорке, который привёл его в восторг.

11 февраля — в Москве умер М. А. Слонов.

7 апреля — пишет письмо композитору Отторино Респиги, узнав, что тот собирается оркестровать пять его «Этюдов-картин», с некоторыми разъяснениями своих произведений.

После апреля — в издательстве «ТАИР» выходит книга Л. Л. Сабанеева «С. И. Танеев. Мысли о творчестве и воспоминания о жизни». *Лето* — как и в 1929 году, проводит в Клерфонтене, среди молодёжи, друзей и знакомых. Здесь побывала чета Метнеров. Б. Ф. Шаляпин писал портрет Татьяны Рахманиновой. Композитор встречается и беседует с Оскаром фон Риземаном, которого знал ещё в России, будущим биографом.

Начало августа — встречи в Грассе с И. А. Буниным.

Осень — над портретом Рахманинова работает художник Б. Д. Григорьев.

1931, 12 января — в «Нью-Йорк таймс» появляется письмо «Тагор в России», которое подписали сын Льва Толстого, Илья Львович, русский учёный И. И. Остромысленский и С. В. Рахманинов. В письме было сказано об ужасах ОГПУ, раскулаченных крестьянах, концентрационных лагерях, где содержится более трёх миллионов человек, в основном рабочих и крестьян.

Март — в СССР объявлен бойкот «классово чуждым» произведениям Рахманинова, который продлится почти два года.

Весна — находится на юге Франции.

1 мая — приезжает в Люцерн, по всей вероятности, в связи со строительными работами в Сенаре.

С конца мая — как и два предыдущих года живёт в Клерфонтене. Здесь будут гостить Ф. И. Шаляпин и актёр М. А. Чехов.

19 июня — закончены Вариации на тему Корелли ор. 42.

Лето — перерабатывает Сонату № 2 ор. 36.

4 августа — чета Рахманиновых уезжает в Гертенштейн (Швейцария), в имение «Сенар», где был уже построен флигель. Здесь он встретится с Э. К. Метнером и будет говорить о давней книге последнего «Модернизм и музыка».

26 августа — Рахманиновы приезжают в Париж, а оттуда — снова в Клерфонтен.

Конец сентября — уезжает в Нью-Йорк.

12 октября — первое исполнение Вариаций на тему Корелли в Монреале.

1932, 3 марта — письмо А. И. Куприна С. В. Рахманинову с

благодарностью за материальную поддержку.

Весна — по завершении концертного сезона приезжает в Сенар наблюдать за строительными работами.

8 мая — дочь Татьяна выходит за Бориса Юльевича Конюса, сына давнего товарища Рахманинова, знакомого ещё со времён консерватории Ю. Э. Конюса.

Лето — в Сенаре.

Сентябрь — письмо А. К. Глазунова С. В. Рахманинову с благодарностью за материальную поддержку.

4 октября — уезжает в США.

18 декабря — весь номер газеты «Новое русское слово» посвящён С. В. Рахманинову в честь сорокалетия артистической деятельности. Наряду с поздравлениями газета содержит и ценные биографические материалы.

Декабрь — русская колония в США устраивает чествование сорокалетия артистической деятельности Рахманинова.

1933, начало года — с восхищением читает изданные письма Чехова.

7 января — в парижской газете «Россия и славянство» появляются публикации, связанные с сорокалетием артистической деятельности Рахманинова и предстоящим шестидесятилетием.

8 марта — у дочери Татьяны родился сын Александр.

1 апреля — в газете «Россия и славянство» помещено много материалов в связи с шестидесятилетием Рахманинова.

7 мая — официальное чествование Рахманинова в Париже в связи с его шестидесятилетием. Многочисленные публикации в эмигрантских газетах. К русским музыкантам присоединились и французские.

Лето — в Сенаре знакомится с книгой О. Риземана «Сергей Рахманинов», часть текста которой даётся от лица самого Рахманинова, и высказывает автору замечания о её недостатках.

Конец лета — Рахманиновы ездили в Байреит слушать вагнеровские оперы, откуда отправились в Дрезден.

Октябрь — в Париже состоялась его встреча с Н. К. Метнером.

10 ноября — Рахманинов посылает поздравительную телеграмму из Нью-Йорка Бунину в связи с присуждением ему Нобелевской премии.

1934 — выходит книга «Сергей Рахманинов. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном».

9–27 марта — после концертов в США гастрольюлет в Европе.

Весна — переезжает в Сенар, где закончились строительные работы.

3 июля — 18 августа — работа над Рапсодией на тему Паганини для фортепиано и оркестра ор. 43.

7 ноября — первое исполнение Рапсодии в Балтиморе с Филадельфийским оркестром под управлением Леопольда Стоковского.

1935, январь — приехал в Париж.

28 марта — встреча Метнера с Рахманиновым в Париже.

Апрель — закончив концертное турне по Европе, живёт в Сенаре.

Май — выход в издательстве «ТАИР» книги Н. К. Метнера «Муза и мода: Защита основ музыкального искусства».

Лето — работает над Третьей симфонией. В Сенаре Рахманинова навещил Ф. И. Шаляпин.

Июль — по совету жены отправился в санаторий в Баден-Бадене. Из-за осложнений с формой оплаты для русского, не закончив курса лечения, вернулся в Сенар.

22 августа — в Сенаре закончил первую часть симфонии.

18 сентября — в Сенаре закончил вторую часть Третьей симфонии.

8 октября — чета Метнеров переехала в Лондон на постоянное жительство. Здесь их будет навещать Рахманинов во время гастролей в Великобритании.

1936, весна — новая редакция «Колоколов».

18 мая — 1 июня — исправил первую часть Третьей симфонии.

6–30 июня — написал третью, заключительную часть Третьей симфонии.

Лето — кроме Сенара три недели провёл во Франции на курорте Экс-ле-Бен, где лечил артрит мизинца правой руки.

6 ноября — в Филадельфии первое исполнение Третьей симфонии ор. 42 Филадельфийским оркестром под управлением Л. Стоковского. Произведение нашло сдержанный приём у критики, но шумный успех у публики.

1937, января — во время пребывания Рахманинова с концертами в Лос-Анджелесе его и Н. А. Рахманинову с этого времени каждый год сопровождает сын Шаляпина, Фёдор Фёдорович, который познакомил композитора и с русскими обитателями Голливуда.

Лето — несколько недель Рахманиновы провели у берега моря в Риччионе (Италия), остальное время в Сенаре.

Август — встреча в Сенаре с балетмейстером М. Фокиным. Разговоры о сюжетах для балета.

Сентябрь — идея Рахманинова и Фокина о создании балета «Паганини» на музыку Рахманинова.

1938, 14 февраля — 2 апреля — во время концертного турне по Европе ощущение тревожной атмосферы политической жизни. В Вене были

отменены все концерты, из-за чего не состоялось исполнение «Колоколов».

12 марта — Германия захватила Австрию.

2 апреля — после концерта в Лондоне Рахманинов, услышав о тяжёлом положении Ф. И. Шаляпина, торопится в Париж.

10 апреля — последнее свидание с Шаляпиным, после которого Рахманинов, тяжело переживая неотвратимое, уехал в Сенар.

12 апреля — смерть Шаляпина.

17 апреля — отклик Рахманинова на смерть Шаляпина помещён в газете «Последние новости».

Лето — в Сенаре.

Август — вносит за русского мыслителя, профессора И. А. Ильина, залог в Швейцарии, чтобы тот, спасаясь от преследований в фашистской Германии, мог получить убежище в этой стране.

Начало октября — Германия отторгает от Чехословакии Судетскую область, где проживало много немцев.

5 октября — в Лондоне участие в юбилейном концерте, посвящённом пятидесятилетию артистической деятельности английского дирижёра Генри Вуда, где композитор исполнил свой Второй концерт.

Октябрь — отбытие в США для продолжения концертов.

1939, февраль — закончив концерты в США, Рахманинов начинает турне по Европе в тревожной предвоенной обстановке.

15 марта — Германия объявила протекторат над Чехией, куда ввела свои войска.

В конце апреля или начале мая — в Сенаре поскользнулся в столовой, получив сильный ушиб левой ноги и руки.

Июнь — пытается устроить дочь Татьяну на случай войны, которая из-за мужа, французского подданного, не хочет покидать Францию.

30 июня — в Лондоне с успехом прошла премьера балета «Паганини» на музыку Рахманинова (Рапсодия на тему Паганини). Рахманинов на концерте не присутствовал по состоянию здоровья.

11 августа — концерт в Люцерне, где Рахманинов исполнял Первый концерт Бетховена и свою Рапсодию на тему Паганини. На концерте присутствовал магараджа из Индии.

12 августа — посещение магараджей виллы «Сенар».

23 августа — Рахманиновы отплывают из французского порта Шербур на пароходе «Аквитания».

1 сентября — Германия нападает на Польшу.

3 сентября — Рахманиновы прибыли в Нью-Йорк. В этот же день Англия и Франция объявляют войну Германии.

3 ноября — в Миннеаполисе участвует в симфоническом концерте как солист. Кроме того, дирижёр Д. Митропулос исполнил его Третью симфонию. Это исполнение Рахманинов оценил очень высоко.

С 26 ноября и в течение декабря — фестиваль в честь тридцатилетней годовщины со дня первого выступления Рахманинова в США, устроенный американцами в Филадельфии и Нью-Йорке, где исполнялись произведения композитора, сам он неоднократно дирижировал своими произведениями, в том числе — Третьей симфонией.

Конец декабря — рекомендует М. Добужинского как художника-декоратора в Метрополитен-оперу.

1940 — с тревогой следит за военными действиями в Европе. Постоянное беспокойство о судьбе дочери Татьяны и внука, которые остались во Франции.

14 июня — немецкие войска вступили в Париж.

22 июня — по перемирию в Компьене Франция была разделена на две части. Дочь Татьяна оказалась на оккупированной территории. *Начало июля* — переехал на дачу в окрестностях городка Хайтингтон на острове Лонг-Айленд.

Июль — Б. Ф. Шаляпин работает над портретом Рахманинова. Сам композитор сочиняет «Симфонические танцы».

22 сентября — играет М. Фокину «Симфонические танцы». Идея поставить балет на эту музыку.

29 октября — закончена партитура «Симфонических танцев» ор. 45.

Осень и до конца года — во время концертного сезона вносит поправки в партитуру «Симфонических танцев».

1941, 3 января — первое исполнение «Симфонических танцев» в Филадельфии под управлением Ю. Орманди.

Лето — проводит на той же даче в окрестностях городка Хайтингтон на острове Лонг-Айленд, что и в прошлом году. Перерабатывает Четвёртый концерт.

22 июня — начало Великой Отечественной войны.

17 октября — первое исполнение Четвёртого концерта в новой редакции с оркестром под управлением Ю. Орманди.

1 и 7 ноября — концерты, сборы от которых поступили на нужды России. Сбор был передан не через Красный Крест, а непосредственно русскому генеральному консулу в Нью-Йорке. Позже композитор Рахманинов написал: «От одного из русских посильная помощь русскому народу в его борьбе с врагом. Хочу верить, верю в полную победу!»

1942, 3 марта — закончен сезон. Рахманинов живёт в Нью-Йорке и

занимается переложением «Симфонических танцев» для двух фортепиано.

9 мая — по пути в Калифорнию на отдых в Анн-Арбор с Филадельфийским оркестром под управлением Ю. Орманди исполняет свой Второй концерт. Оркестр исполнил также «Остров мёртвых» и «Симфонические танцы».

Май и лето — на даче близ Беверли-Хиллз. Встречается с русскими артистами из Голливуда, Стравинским, Артуром Рубинштейном, И. Гофманом, В. Горовицем. В Лос-Анджелесе в районе Беверли-Хиллз покупает дом, собираясь провести в нём остаток жизни с завершением концертирования.

12 октября — начало концертного сезона (выступление в Детройте).

7 ноября — концерт в Нью-Йорке, часть сбора от которого поступила России на нужды войны, часть — американскому Красному Кресту.

Конец года — пятидесятилетие артистической деятельности, которое почти не замечено в США. Из русских газет узнал, что в Советской России его юбилей был отмечен.

В течение года — пытается наладить связь с дочерью Татьяной, которая осталась во Франции. С тревогой следит за ходом войны в России.

1943, начало года — испытывает постоянные недомогания и тоску. Посещает советское посольство, ведёт переговоры о возвращении на родину.

1 февраля — чувствуя, что жить осталось недолго, и желая облегчить родным и близким вступление в своё время в права наследства, принимает американское гражданство.

2 февраля — победа советских войск под Сталинградом.

3 февраля — с клавирабенда в Стейт-колледже начинает серию концертов, которых успел дать шесть, из них четыре клавирабенда.

17 февраля — в Ноксвилле последний концерт Рахманинова. Отказавшись от продолжения гастролей, отправился в новый дом в Беверли-Хиллз.

26 февраля — на вокзале в Лос-Анджелесе его ждала карета «скорой медицинской помощи», чтобы отвезти в госпиталь.

Конец февраля — перевезён домой, где сразу почувствовал себя лучше.

Март — слушает военные сводки. Неуклонное ухудшение самочувствия.

11 марта — семья композитора узнаёт окончательный диагноз — рак лёгких и печени в тяжёлой форме.

26 марта — впал в бессознательное состояние. В 11 часов утра

принял причастие из рук отца Григория.

28 марта — Сергей Васильевич Рахманинов тихо скончался.

Вечером — первая панихида в церкви иконы Божьей Матери Спасения погибающих на окраине Лос-Анджелеса. Тело покоилось в цинковом гробу, чтобы позднее его можно было перевезти в Россию. Пел хор платовских казаков. Временно гроб с прахом покойного был помещён в городской мавзолей.

1 июня — похороны на кладбище в Кенсико под Нью-Йорком.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. / Ред., вступ. ст. и коммент. З. Апетян. М., 1978–1980.

Рахманинов С. В. Письма / Ред., вступ. ст. и коммент. З. Апетян. М.: Музиздат, 1955.

Воспоминания о С. В. Рахманинове: В 2 т. // Гос. центр, музей муз. культуры им. М. И. Глинки / Сост., ред., прим, и предисл. З. Апетян. 5-е изд., доп. М.: Музыка, 1988.

Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М., 2008.

Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма / Сост., авт. предисл. Л. М. Кутагеладзе. Л.: Музгиз, 1963.

Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. Ивановка. Времена. События. Судьбы: Альманах: труды Музея-усадьбы С. В. Рахманинова «Ивановка» / Сост. А. И. Ермаков, А. В. Жогов. М.: Изд-во Фонда Ирины Архиповой, 2003.

Ивановка. Времена. События. Судьбы: Труды Музея-усадьбы С. В. Рахманинова: Альманах 2: *Крутов В. В.* Памяти учителя. М.: МАКС Пресс, 2009.

Ивановка. Времена. События. Судьбы: Труды Музея-усадьбы С. В. Рахманинова: Альманах 3: *Крутов В. В.* Памяти учителя. М.: МАКС Пресс, 2010.

Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973.

Крутов В. В., Швецова-Крутова Л. В. Мир Рахманинова. Кн. I. М.: Изд-во Шушарин Ю. М., 2004.

Крутов В. В., Швецова-Крутова Л. В. Мир Рахманинова. Кн. II. Тамбов, 2006.

Михайлов Сергей. Мои встречи с великим композитором // Музыкальная академия. 1993. № 2.

Молодые годы С. Рахманинова: Письма. Воспоминания / Под ред. М. Богданова-Березовского. Л.; М.: Музгиз, 1949.

Моисеевич Бенно. Памяти Рахманинова // Музыкальная академия. 1993. № 2.

Музыкальная академия. 1993. № 2. [Часть материалов посвящена С. В. Рахманинову.]

Натан Мильштейн (в соавторстве с Соломоном Волковым). Рахманинов, каким я его знал // Знамя. 1998. № 11.

Никитин Б. С. Сергей Рахманинов. Две жизни. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008.

Новое о Рахманинове: Сборник статей. М.: Дека-ВС, 2006.

Новое русское слово (Нью-Йорк). 1932. 18 декабря. [Номер, посвящённый С. В. Рахманинову.]

Памяти С. В. Рахманинова. [Сб. воспоминаний]. Нью-Йорк, 1946.

С. В. Рахманинов в Ивановке: Сборник материалов и документов / Сост., предисл. Н. Н. Емельянова. Воронеж: Центр. — Чернозём, кн. изд-во, 1971.

Рахманинов Сергей Васильевич: Альбом / Сост. Е. Н. Рудакова, текст А. И. Кандинского. М.: Музыка, 1988.

Соболева А. А. Сергей Васильевич Рахманинов: Биобиблиографический указатель. Тамбов, 1993.

Советская музыка: Сборник статей Вып. 4. М.; Л., 1945. [Основная часть посвящена С. В. Рахманинову.]

Тропп В. М. Запретная «мелодия» Сергея Рахманинова // Музыкальная жизнь. 1993. № 23–24.

Шагинян М. С. Воспоминания о Сергее Васильевиче Рахманинове // *Шагинян М.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 7. М., 1988.

Bertensson S., Leyda J. (with assistance of S. Satina). S. Rachmaninoff. A lifetime in music. N. Y., 1956.

Seroff V. Rachmaninoff. N. Y., 1950.

А. Н. Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти. М., 1940.

Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. Конец XIX — начало XX века. М., 1969.

Алексеев А. Д. Рахманинов: Жизнь и творческая деятельность. М.: Музыка, 1964.

Алексей Иванович Кандинский. Воспоминания. Статьи. Материалы. М.: Прогресс-Традиция, 2005.

Арановский М. Этюды-картины Рахманинова. М.: Музгиз, 1963.

Асафьев Б. (Глебов И.). Из устных преданий и личных моих встреч-бесед // Советская музыка. 1943. № 1.

Асафьев Б. О музыке XX века. Л.: Музыка, 1982.

Асафьев Б. В. Избранные труды: В 4 т. Т. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1954.

Асафьев Б. В. С. В. Рахманинов // Моск. гос. филарм. М.: Искусство, 1945.

Бажанов Н. Рахманинов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Молодая гвардия, 1966.

Балакирев М. А. Переписка с нотоиздательством П. Юргенсона. М., 1958. С. 164–165.

Беляев В. С. В. Рахманинов. М.: Художественная печать, 1924.

Брянцева В. Н. Фортепианные пьесы Рахманинова. М., 1966.

Василенко С. Я. Сергей Васильевич Рахманинов. Л., 1961.

Вольфинг [Метнер Э. К.]. Модернизм и музыка. М., 1912.

Вольфинг [Метнер Э. К.]. Из музыкального дневника // Труды и дни. 1912. № 4–5.

Глиэр Р. М. Статьи и воспоминания. М., 1975.

Гольденвейзер А. Б. Дневник. Первая тетрадь. М., 1995.

Гольденвейзер А. Б. Дневник. Тетради вторая — шестая. М., 1997.

Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве. М.: Музыка, 1975.

Горький М. Полное собрание сочинений и писем: В 24 т. Т. 12. Письма январь 1916 — май 1919. М., 2006. С. 9, 15.

Дмитриевская Е., Дмитриевский В. Рахманинов в Москве. М... 1993.

Жиляев Н. С. Литературно-музыкальное наследие. М., 1984.

Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М., 1997.

Из музыкального прошлого: Сборник очерков. Вып. 1. М., 1960. С. 179–180, 188–189, 381–387.

Илешин Б. В. И голубые небеса. М.: Советская Россия, 1981. С. 62–136.

Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934.

Кандинский А. И. Оперы Рахманинова: Пояснение. 2-е изд. М.: Музыка, 1979.

Кандинский А. И. Статьи о русской музыке. М., 2010.

Кузнецова Е. М. С. Рахманинов как импресарио Н. Метнера в Америке (по материалам переписки и воспоминаниям современников) // Мемуары в культуре русского зарубежья. М., 2010.

Коган Г. На концерте Скрябина // Пианисты рассказывают. Вып. 3. М.: Советский композитор, 1988. С. 163–167.

Коган Г. Рахманинов и Скрябин // *Коган Г.* Избранные статьи. Вып. 3. М.: Советский композитор, 1985. С. 140–150.

Кузнецова Г. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад. М.: Московский рабочий, 1995.

Кюи Ц. «Вертер», лирическая драма Массне. Первый русский симфонический концерт (Рахманинов. Ипполитов-Иванов. Римский-

Корсаков. Бородин) // *Кюи Ц.* Избранные статьи. Л.: Гос. муз. изд-во, 1952. С. 443–452.

Кюи Ц. Третий русский симфонический концерт // *Новости и биржевая газета.* (Санкт-Петербург). 1897. 17 марта. [Перепечатано: *Артбухта.* Лит. — худож. альманах. Вып. 2. 2013.]

Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина: В 2 кн. 2-е изд. / Сост. Ю. Котляров, В. Гармаш. Л.: Музыка, 1989.

Липаев Ив. С. В. Рахманинов // Саратов: Изд. музыкального магазина М. Ф. Тидеман, 1913.

Маслов В. И. Савва Иванович Мамонтов (1841–1918) // *Маслов В. И.* Минувших дней былые судьбы. Мытищи: УПЦ «Талант», 2003. С. 19–49.

Метнер Н. К. Муза и мода: Защита основ музыкального искусства. Париж: YMCA-Press, 1935; репринт — Париж, 1978.

Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек. М., 1963.

Метнер Н. К. Письма / Под ред. З. А. Апетян. М.: Музыка, 1973.

Морозова М. К. Воспоминания об Александре Николаевиче Скрябине // *Федякин С. Р.* Скрябин. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 503–535.

Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания: В 2 т. М.: Советский композитор, 1959–1960.

Оссовский А. В. Избранные статьи и воспоминания. Л.: Советский композитор, 1961.

Пасхалов В. В. Василий Сергеевич Калинин. Жизнь и творчество. М.; Л., 1951.

Понизовкин Ю. Рахманинов-пианист, интерпретатор собственных произведений. М., 1965.

Пристли Дж. Б. Исповедь о том, как стремятся победить отчаяние // *Пристли Дж. Б.* Заметки на полях. М.: Прогресс, 1988.

Прокофьев Гр. Певец интимных настроений (С. В. Рахманинов). Опыт характеристики // *Русская музыкальная газета.* 1909. № 48–52; 1910. № 2, 6, 26–31, 37–38, 40.

Прокофьев Гр. Рахманинов играет Скрябина // *Советская музыка.* 1959. № 3.

Прокофьев Сергей. Дневник. Т. 1: 1907–1918. Париж, 2002.

Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. I–IV. М.: Языки славянской культуры, 1998–2002.

С. В. Рахманинов и русская опера: Сборник статей / Под ред. И. Ф. Бэлза. М.: ВТО, 1947.

С. В. Рахманинов: Сборник статей и материалов / Под ред. Т. Э.

Цытович. М.;Л.: Музгиз, 1947.

Сабанеев Л. Л. Воспоминания о России. М.: Классика-XXI, 2005.

Сараджев К. С. Воспоминания о Рахманинове // *Сараджев К. С.* Статьи, воспоминания. М., 1962.

Сергей Рахманинов: История и современность: Сборник статей. Ростов н/Д., 2005.

Симонов Г., Ковалёва-Огородникова Л. Бунин и Рахманинов. Биографический экскурс. М.: Русский путь, 2006.

Соколова О. И. Хоровые и вокально-симфонические произведения Рахманинова. М.: Музгиз, 1961.

Соколова О. И. Симфонические произведения С. В. Рахманинова. М.: Гос. муз. изд-во, 1957.

Соколова О. И. Сергей Васильевич Рахманинов. М.: Музыка, 1984.

Соловцов А. А. Фортепианные концерты Рахманинова. 2-е изд., перераб. М.: Музгиз, 1961.

Соловцов А. А. Сергей Рахманинов. М.: Музыка, 1969.

Спектор Н. А. Фортепианная прелюдия в России (конец XIX — начало XX века). М.: Музыка, 1991.

Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. М., 1954. С. 233.

Танеев С. И. Дневники: В 3 кн. М., 1981–1986. (По именному указателю.)

Толстой и музыка. М., 1977. С. 181–183.

Устами Буниных. Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы, под редакцией Милицы Грин: В 3 т. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1977, 1981, 1982. (Или: Устами Буниных: Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и др. арх. материалы: В 2 т. Посев, 2005.)

Фёдор Иванович Шаляпин: В 3 т. / Ред. — сост. Е. А. Грошева. 3-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1976–1979.

Шагинян Мариэтта. С. В. Рахманинов (Музыкально-психологический этюд) // Труды и дни. 1912. № 4–5.

Энгель Ю. Д. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. 1898–1918. М.: Советский композитор, 1971.

Яковлев Вас. Избранные труды о музыке. Т. 3. Музыкальная культура Москвы. М., 1983. С. 331–336.

Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Фонд № 18. С. В. Рахманинов.

В книге также использовалась коллекция отзывов в периодической печати, собранная автором и подготовленная для интернет-публикации при Доме русского зарубежья им. А. И. Солженицына.

СЛОВА БЛАГОДАРНОСТИ

Научный редактор В. И. Ражева

Автор благодарит за предоставленные материалы Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, Музей-усадьбу С. В. Рахманинова «Ивановка», сотрудников библиотеки Литературного института и библиотеки Дома русского зарубежья имени А. И. Солженицына, а также лично Елену Викторовну Антонову, Веру Валерьевну Владимирову, Анастасию Георгиевну Гачеву, Станислава Бемовича Джимбинова, Андрея Петровича Дмитриева, Александра Ивановича Ермакова, Сергея Николаевича Лебедева, Ольгу Сергеевну Лебедеву, Николая Георгиевича Мельникова, Александра Николаевича Николюкина, Екатерину Юрьевну Новикову, Юрия Николаевича Поведского, Леонида Алексеевича Соколова, Елену Максимовну Трубилову, Василия Романовича Федякина.

notes

Примечания

См.: *Сатина С. А.* Записка о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. 5-е изд., доп. Т. 1. М.: Музыка, 1988. В дальнейшем в примечания выносятся только то, что требует пояснения, или те источники, которых нельзя найти в списке литературы, приведённом в конце книги. Основные источники для воссоздания биографии композитора: *Рахманинов С. В.* Литературное наследие: В 3-х т. М., 1978; Воспоминания о С. В. Рахманинове: В 2 т. 5-е изд., доп. М., 1988; *Рахманинов С. В.* Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М., 2008; *Ивановка. Времена. События. Судьбы: Альманах: Труды Музея-усадьбы С. В. Рахманинова «Ивановка».* М., 2003; *Крутов В. В., Швецова-Крутова Л. В.* Мир Рахманинова. Кн. I и II. М., 2004; *Крутов В. В., Швецова-Крутова Л. В.* Мир Рахманинова. Кн. II. Тамбов, 2006.

Ивановка. Времена. События. Судьбы: Альманах: труды Музея-усадьбы С. В. Рахманинова «Ивановка». М., 2003. С. 19.

На пне этой ели будет отплясывать мальчиком автор воспоминаний об Онеге начала века, Яков Фёдорович Нетлау — см.: Ивановка. Времена. События. Судьбы... С. 21; сирень описана спустя чуть ли не столетие: *Абрамов Ф., Чистяков А.* На ниве духовной: Очерки // Наш современник. 1986. № 7. С. 131.

См. ЭТОТ СЮЖЕТ В КН.: *Bertensson S., Leyda J. (with assistance of Satina).*
S. Rachmaninoff. A lifetime in music. N. Y, 1956. С. 3.

Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. Т. 1. М., 1978. С. 255.

В оценке петербургских учителей Рахманинова наиболее аргументированным выглядит мнение В. В. Крутова, см.: *Крутов В. В., Швецова-Крутова Л. В.* Мир Рахманинова. Кн. I. С. 255–263.

Здесь и далее прямая речь опирается на источники (см. раздел «Краткая библиография»), но чаще всего приближена к разговорной.

Сведения из книги О. Риземана. В своих воспоминаниях С. А. Сатина называет не Мариинский, а Большой театр в Москве.

В. В. Крутов (см. выше) полагает, что рассказ Рахманинова Риземану о лете 1885-го следует отнести к 1887 году. Даже если лето 1885-го прошло ещё не в Борисове, то очевидно — под Новгородом.

Е. М. Букиник.

О жизни Н. С. Зверева есть исследование В. В. Крутова (см. библиографию).

А. Н. Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти. М., 1940. С. 32.

Там же. С. 33.

См.: *Энгель Ю. А. Н. Скрябин // Музыкальный современник. Кн. 4–5. 1916. С. 29–30.*

Рукопись Дневника Веры Скалон — см.: ГЦММК. Ф. 18. № 851. Сомнение в подлинности этого документа было высказано в кн.: Крутов В. В., Швецова-Крутова Л. В. Мир Рахманинова. Кн. II. Один год. Тамбов, 2006. С. 94–139. Там же приводятся совсем другие, но не менее веские доводы в пользу того, что Дневник *сочинён* и к тому же позже описанных в нём событий.

Глиняная свистковая флейта.

См. о темах: *Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. С. 63, 72.*

См.: *Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. С. 83.*

Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М., 1973. С. 54.

Автор воспоминаний поступил в консерваторию в 1890 году. Упомянутый Ферруччо Бузони преподавал один год, с осени 1890-го по весну 1891-го. Вряд ли всю довольно пёструю картину мог ухватить тот, кто только-только стал учеником консерватории. Это взгляд изнутри студента, уже узнавшего тех, кого он описывает. То есть — год 1891-й, весна.

Крутов В. В., Швецова-Крутова Л. В. Мир Рахманинова. Кн. II. С. 285.

Она будет опубликована уже после смерти композитора как «Юношеская симфония».

А. Н. С. [*Сиротинин*]. Ученический концерт консерватории 17 марта // Дневник «Артиста» (Москва). 1892. № 1. Кн. 4. С. 39.

См.: *Михайлов Сергей*. Мои встречи с великим композитором // Музыкальная академия. 1993. № 2.

Из стихотворения Александра Блока «Я прогнал тебя кнутом...».

Цит. по кн.: *Bertensson S., Leyda J. (with assistance of S. Satina). S. Rachmaninoff. A lifetime in music.* N. Y., 1956. P. 49.

См. об этом: *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М., 1997. С. 390–391.

См. об этом в работе Павла Флоренского «Иконостас».

См.: *Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. II.
М.: Искусство, 1994. С. 414.

Диатонически и хроматически настроенные колокола с клавишным механизмом.

Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 587.

Такая пунктуация в издании письма в «Литературном наследии».

См.: Ивановка. Времена. События. Судьбы: Труды Музея-усадьбы С. В. Рахманинова: Альманах 3: Крутов В. В. Памяти учителя. М.: МАКС Пресс, 2010. С. 192–198. (Глава «Страшный год»). А также: Ивановка. Времена. События. Судьбы: Альманах: труды Музея-усадьбы С. В. Рахманинова «Ивановка» / Сост. А. И. Ермаков, А. В. Жогов. М.: Изд-во Фонда Ирины Архиповой, 2003. С. 88, 133.

Двоюродный брат Сергей Ильич Зилоти, которого Рахманинов не назвал.

Начальник канцелярии Императорских театров Владимир Петрович Погожев.

«Дневник „Артиста“», приложение к журналу «Артист», (1893. № 6. С. 25–26).

Московские ведомости. 1893. 29 апреля.

Обстановка киевских гастролей воссоздана в исследовании: *Зинкевич Е.* Первое «явление» Рахманинова Киеву // Сергей Рахманинов: история и современность. Ростов н/Д., 2005.

На концерте пианиста Пабста, где звучали сочинения современных композиторов и ещё неизвестный полонез Чайковского. Из-за многочисленных повторений номеров концерт затянулся до часу ночи. — См.: *Кашкин Н.* Концерт г. Пабста // *Артист.* 1894. № 33.

Бунин И. А. О Чехове // Бунин И. А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. М., 1988. С. 164.

Фотография с этой дарственной надписью воспроизведена на вклейке в кн.: *Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. Т. 1. М., 1978.*

Обиход — общеупотребительные напевы Русской православной церкви, сведённые в один сборник.

Русское музыкальное общество.

Полное имя итальянской скрипачки: Терезина Мария Фелисити Туа, она была замужем за Франки Верней де ла Валетти.

Театр и музыка // Московские ведомости. 1895. 24 ноября.

См.: *Кюи Ц.* Музыкальные заметки // *Новости и биржевая газета.* 1896.
22 января.

Так он назвал двоюродных сестёр в письме Татуше.

Современники сохранили в воспоминаниях только фамилию этого музыканта.

См. воспоминания А. Дж. и Е. Сванов.

Кюи Ц. Третий русский симфонический концерт // Новости и биржевая газета. 1897. 17 марта.

Новое время. 1897. 17 марта.

Коптяев А. Третий русский симфонический концерт // Русь. 1897. 17 марта.

Финдейзен Ник. 3 и 4-й русские симфония, концерты и 6-й русский квартетный вечер// Русская музыкальная газета. 1897. Стб. 651–652.

Цыганская или венгерская гамма (или дважды-гармонический лад) — гамма с двумя увеличенными секундами. Наиболее часто встречается в цыганской и венгерской музыке.

Выражение В. Н. Брянцевой. — См.: *Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов.* М., 1976. С. 235.

Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М., 1976. С. 256.

См.: Сокольский Э. Рахманинов в усадьбе генерала Скалона // Сергей Рахманинов: история и современность. Ростов н/Д., 2005.

См. об этом: *Рахманинов С. В.* Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М., 2008. С. 84.

Бунин И. А. О Чехове // Бунин И. А. Собрание сочинение: В 6 т. Т. 6. М., 1988. С. 195.

Театр и музыка // Московские ведомости. 1897. 14 октября.

Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. Т. 1. М., 1978. С. 56.

С. И. Танеев. Материалы и документы. Т. 1. М., 1952. С. 34.

Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. Т. 1. М, 1978. С. 276.

См.: *Иванов Вс.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 8. М.: Художественная литература, 1978. С. 307.

Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. Т. 1. М., 1978. С. 272.

Воспоминания Н. А. Рахманиновой.

Е. Р. Винтер-Рожанская.

Эта версия фразы Чехова запечатлена в дневнике В. Н. Буниной 24 сентября 1926 года. У других мемуаристов — «замечательное лицо».

Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. С. 267.

Сабанеев Л. Л. Мои встречи с Рахманиновым // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 210.

Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. Т. 1. М., 1978. С. 284.

Выражение из воспоминаний Е. Жуковской (Крейцер).

Воссоздать общий рисунок встреч с Л. Н. Толстым можно по книге Ф. И. Шаляпина «Маска и душа», дневнику В. Н. Буниной от 5 августа 1930 года, свидетельствам Г. Н. Кузнецовой в книге «Грасский дневник», воспоминаниям А. Дж. и Е. Сван. Образ писателя и его московского дома запечатлён в книге Бунина «Освобождение Толстого».

См.: Гусев Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого. 1891–1910. М., 1960. С. 336.

Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. М., 1954. С. 233.

Здесь и далее: *Калинников В. С. Письма, документы, материалы: В 2 т. М.: Музгиз, 1959. С. 247–262.*

См.: *Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время.* М., 1973. С. 187.

Танеев С. И. Дневники: В 3 кн. Кн. 2. М., 1982. С. 278.

А. А. Трубникова.

[Б.п.]. Театр и музыка. Филармоническое общество // Московские ведомости. 1902. 13 марта.

Кашкин Н. Новая композиция С. В. Рахманинова // Московские ведомости. 1902. 11 марта.

А. К. [*Коптяев А. П.*]. Симфонический концерт А. Никиша // Санкт-Петербургские ведомости. 1902. 31 марта.

Ю. Э. [Энгель Ю.]. Театр и музыка // Русские ведомости. 1902. 19 марта.

[Б.п.]. Театр и музыка// Московские ведомости. 1902. 28 марта.

Ивановка. Времена. События. Судьбы: Альманах... С. 75.

Ивановка. Времена. События. Судьбы: Альманах... С. 79.

Крутов В. В., Швецова-Крутова Л. В. Мир Рахманинова. Кн. II.
Тамбов, 2006. С. 140.

С. В. Рахманинов обвенчался со своей двоюродной сестрой Н. А. Сатиной в Москве в церкви Шестого гренадерского Таврического полка. См. об этом событии в воспоминаниях Н. А. Рахманиновой и А. А. Трубниковой.

Прелюдия № 20 из оп. 28.

Здесь и далее: *Асафьев Б. О музыке XX века. Л.: Музыка, 1982. С. 45–46.*

Характеристики из разных источников — в кн.: *Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время*. М., 1973. С. 252–253.

Воспоминания о С. В. Рахманинове: В 2 т. 5-е изд., доп. Т. 1. М., 1988.
С. 436.

Там же. Т. 2. М., 1988. С. 64–65.

Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. С. 342.

См.: *Келдыш Ю. В.* Рахманинов и его время. М., 1973. С. 258; *Брянцева В. Н.* С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. С. 314.

Ср. здесь и далее анализ оперы в книге Ю. Келдыша «Рахманинов и его время» и книге В. Н. Брянцевой «Рахманинов».

Диатоника — система интервальных соотношений, характерная для основных ступеней натуральных ладов.

«Божественная комедия» цитируется в переводе Михаила Лозинского.

В своих «Комментариях» к «Историям из итальянских поэтов».

См.: *Яковлев В. В.* Рахманинов и оперный театр // Рахманинов и русская опера. М., 1947. С. 135–136.

Прозаический перевод Бориса Зайцева.

В либретто дана прежняя транскрипция имени итальянского поэта.

Н. К. Театр и музыка // Московские ведомости. 1904. 5 сентября.

Н. К. Театр и музыка // Московские ведомости. 1904. 12 сентября.

Об этих и других особенностях рахманиновского исполнения см. статью Вас. Яковлева «Рахманинов — дирижёр» в кн.: *Яковлев Вас.* Избранные труды о музыке. Т. 2. Русские композиторы. М., 1981.

Кашкин Н. Д. Евгений Онегин // Русское слово. 1904. 11 сентября.

Н. К. Театр и музыка // Московские ведомости. 1904. 20 сентября.

Глинка М. Литературное наследие. Т. 1. Записки. Л., 1952. С. 166.

Левашева О. Е. Михаил Иванович Глинка. Кн. 2. М.: Музыка, 1988. С. 282.

См.: *Кюи Ц.* Последний концерт Русского музыкального общества// Санкт-Петербургские ведомости. 1868. 14 февраля.

См.: *С-н А. В. Жизнь за царя* в новой постановке на сцене Большого театра // Русские ведомости. 1904. 23 сентября.

Здесь и далее цитируются отзывы особо заинтересованного критика, Кашкина. — См.: *Кашкин Н.* Обновление «Жизни за царя» // Московские ведомости. 1904. 23 сентября.

Энгель Ю. «Жизнь за царя» //Русские ведомости. 1904. 25 сентября.

Воспоминания о С. В. Рахманинове: В 2 т. 5-е изд., доп. Т. 2. М., 1988.
С. 203.

Н. К. [*Кашкин Н. Д.*]. Большой театр // Московские ведомости. 1904.
27 октября.

Телешов Н. Записки писателя. М., 1958. С. 37.

Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. Т. 1. М., 1978. С. 585.

Об этом говорят письма В. П. Зилоти подруге. — См.: Зилоти Александр Ильич. Воспоминания и письма. Л., 1963. С. 372.

Андрей Белый. Воспоминания. Кн. II. Начало века. М., 1990. С. 456.

Горький М. Полное собрание сочинений Т. 22. Жизнь Клима Самгина. М., 1974. С. 551.

Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма. Л., 1963. С. 372.

Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма. Л., 1963. С. 374.

Ю. Э. [Энгель]. Театр и музыка//Русские ведомости. 1905. 21 марта.

Розенов Э. В концертах // Новости дня. 1905. 16 марта.

Глиэр Р. М. Статьи и воспоминания. М., 1975. С. 82–83.

Воспоминания о С. В. Рахманинове: В 2 т. 5-е изд., доп. Т. 2. М., 1988.С. 174.

См. воспоминания А. В. Оссовского.

Воспоминания о С. В. Рахманинове: В 2 т. 5-е изд., доп. Т. 1. М., 1988.
С. 359.

Кашкин Н. Исполнение опер С. В. Рахманинова на сцене Большого театра // Московские ведомости. 1906. 11 января.

Там же.

Русское музыкальное общество.

Зайцев Б. К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. М., 1999. С. 442.

Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. Т. 1. М., 1978. С. 371.

Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. Т. 1. М., 1978.С.411.

См. воспоминания М. М. Элланской.

См. воспоминания Е. Жуковской.

Письмо М. С. Керзиной от 5/18 ноября 1906 года.

Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. Т. 1. М., 1978. С. 425.

См.: *Кашкин Н.* Русские концерты в Париже (Беседа с С. В. Рахманиновым) // Русское слово. 1907. 24 мая/6 июня.

Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М., 1973. С. 261.

См.: *Федякин С. Р. Скрыбин. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 540.*

Ре мажор.

См.: *Скрябин А. Н. Письма*. М., 1965. С. 469.

Перевод Н. Холодковского.

Реплики критиков чередуются. — См.: Г. Ч. Театр и музыка. Филармоническое общество // Московские ведомости. 1908. 6 февраля; Энгель Ю. Второй фортепианный концерт и Вторая симфония С. Рахманинова // Русские ведомости. 1908. 6 февраля.

Энгель Ю. Второй фортепианный концерт и Вторая симфония С. Рахманинова...

Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. Т. 1. М., 1978. С. 619.

О «звучании» русского пейзажа много говорил Борис Асафьев. (См. в библиографии его статьи о Рахманинове, а также книгу: *Асафьев Б. Русская живопись. Мысли и думы.* Л.; М.: Искусство, 1966.)

См.: *Beriensson S., Leyda J. (with assistance of S. Satina). S. Rachmaninoff. A lifetime in music. N. Y., 1956. P. 156.*

Новое о Рахманинове. М.: Дека-ВС, 2006. С. 26.

Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. М., 1954. С. 477.

Воспоминания А. В. Оссовского.

Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. Т. 1.М., 1978. С. 476.

Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. Т. 2. М., 1980. С. 49–50.

Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. Т. I. Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1956. С. 224.

Там же. С. 213.

Прокофьев Гр. Московские концерты // Русская музыкальная газета.
1910. № 16–17. Стлб. 445.

Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном.
М., 2008. С. 132.

The philharmonic again. Sunday Afternoon Concert at Carnegie Hall with Rachmaninoff as Soloist // The New York Times. 1910. January 17.

Rachmaninoff as conductor. Russian Composer Directs First Performance Here of His «Isle of Death» // The New York Times. 1910. January 28.

Жильев Н. С. Литературно-музыкальное наследие. М.: Музыка, 1984.
С. 129.

Энгель Ю. Д. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. 1898–1918. М.: Советский композитор, 1971. С. 261.

Каратыгин Вячеслав. 3-й внеабонементный концерт Зилоти // Речь.
1913. 9 декабря.

Сахновский Юрий. «Clavier-Abend» С. В. Рахманинова. Второй камерный концерт филармонического общества// Русское слово. 1911. 15 декабря.

Там же.

См.: Гнесин М. Ф. Воспоминания о Скрябине (РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 204. Л. 97).

Асафьев Б. (Глебов И.). Из устных преданий и личных моих встреч-бесед// Советская музыка. 1943. № 1. С. 21.

«Свет» (*лат.*).

Кар. [Каратыгин В]. Последний концерт Кусевицкого // Речь. 1911. 12 (25) марта.

Об этом вспомнят и Леонид Сабанеев, и Марк Мейчик.

Сахновский Юрий. Пятый концерт филармонического общества // Русское слово. 1911. 13 декабря.

Там же.

Гр. П. [Прокофьев Гр.]. Пятое симфоническое собрание
Филармонического общества // Русские ведомости. 1911. 13 декабря.

Конюс Георгий. Московское филармоническое общество // Утро России. 1911. 13 декабря.

Сахновский Ю. Концерт Метнера // Русское слово.1912. 21 февраля.

Метнер Н. К. Письма. М.: Музыка, 1973. С. 533.

Там же. С. 252.

Там же. С. 39.

Там же. С. 50.

Метнер Н. К. Письма. М.: Музыка, 1973. С. 435.

Муратов П. П. Ночные мысли. М., 2000. С. 89.

Мясковский Н. Я. Статьи. Письма. Воспоминания. Т. 2. М.: Советский композитор, 1960. С. 110.

Воспоминания М. С. Шагинян.

Вольфинг [Метнер Э.]. «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини».
Оперы С. Рахманинова на сцене Большого Московского театра // Золотое
руно. 1906. № 1.

См.: *Шагинян М. С. С. В. Рахманинов (Музыкально-психологический этюд)* // Труды и дни. 1912. № 4–5. С. 97–114.

См.: Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. I. М., 1998. С. 317.

Там же. С. 316.

См. об этом: *Кандинский А. И.* Статьи о русской музыке. М., 2010. С. 388–408.

Кашкин Н. «Литургия» С. В. Рахманинова // Русское слово. 1910. 26 ноября.

Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. II. Кн. II. М., 2002. С. 1036.

Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 2. М., 1954. С. 303.

О трелях жаворонка см.: *Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М., 1976. С. 420.*

Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М., 1973. С. 365.

Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М., 1976. С. 424.

Спектор Н. А. Фортепианная прелюдия в России (конец XIX — начало XX века). М., 1991. С. 38.

Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М., 1973. С. 369.

Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М., 1976. С. 417.

См.: *Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время.* М., 1973. С. 372, сноска.

Воспоминания М. С. Шагинян.

Ивановка. Времена. События. Судьбы: Альманах: труды Музея-усадьбы С. В. Рахманинова «Ивановка». М., 2003. С. 127.

Там же. С. 154.

Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. Т. 2. М., 1980. С. 10.

Каратыгин В. Г. Отставка Рахманинова // Речь. 1912. 2 июня.

Характеристики рахманиновского пианизма даются по воспоминаниям А. Б. Гольденвейзера и З. А. Прибытковой, свидетелей, видевших эту игру с совершенно разных «ракурсов».

Воспоминания М. С. Шагинян.

Воспоминания А. Б. Гольденвейзера.

Г. Т. Мариинский театр // Речь. 1912. 15 февраля.

Глиэр Р. М. Статьи и воспоминания. М., 1975. С. 84.

Метнер Н. К. Письма. М., 1973. С. 139.

См.: Ивановка. Времена. События. Судьбы: Альманах 3... С. 152, 159.

Метнер Н. К. Письма... С. 136.

Асафьев Б. В. Избранные труды: В 4 т. Т. 2. М., 1954. С. 300.

Гр. Пр. 6-е симфоническое собрание Филармонического общества // Русские ведомости. 1914. 9 февраля.

См.: *Рахманинов С. В.* Литературное наследие: В 3 т. Т. 3. М., 1980. С. 395.

Полный текст небольшого отклика Скрябина на войну см.: *Федякин С. Р.* Скрябин. М., 2004. С. 470–471.

См.: *Кандинский А. И.* Воспоминания. Статьи. Материалы. М.: Прогресс-Традиция, 2005. С. 160.

Григорий Михайлович Коган (см. библиографию).

^{2,8} Из воспоминаний Г. Когана.

См.: Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. I. М., 1998. С.282, 313, 315.

Там же. С. 542.

Кастальский А. «Всенощное бдение» С. В. Рахманинова // Русское слово. 1915. 7 марта.

Бунин И. А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. М., 1988. С. 356.

Энгель Ю. Скрябинский цикл (1-й концерт) // Русские ведомости. 1915.
13 октября.

Флорестан [Держановский]. В память А. Н. Скрябина. Первый вечер цикла //Утро России. 1915. 13 октября.

См.: *Сахновский Юрий*. Цикл концертов памяти А. Н. Скрябина // русское слово. 1915. 13 октября.

См. этот эпизод: *Прокофьев С. С.* Материалы, документы, воспоминания. М., 1961. С. 153.

Русская музыкальная газета. 1904. № 11. Стб. 316.

Там же. № 15. Стб. 409.

Там же. № 16. Стб. 440.

Там же. № 11. Стб. 442.

Музыка. 1916. № 250. С. 186.

Там же.

М. Шагинян посещение Рахманинова датирует своей записью в дневнике: 15 марта 1916 года. О Кошиц — ни слова. На следующий день Рахманинов пишет письмо Зилоти, упоминает «вчерашний» разговор с Ниной Павловной, который мог состояться только до посещения Метнеров. К певице композитор обратился по просьбе Зилоти. Она дала согласие на участие в концертах. В первом готова петь Рахманинова. Программу второго из произведений Шуберта и Шумана хотела бы изменить и спеть Метнера и чтобы Николай Карлович сам ей аккомпанировал. Рахманинов знал о стеснённых обстоятельствах Метнера, желал помочь ему с концертами. Нетрудно предположить, что возможный концерт Метнера с Кошиц и был главной целью его посещения Николая Карловича именно в этот день.

234

Ударение падает на четвёртый слог от конца слова.

Прокофьев Сергей. Дневник. Т. 1: 1907–1918. Париж, 2002. С. 623.

Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. Т. 2. М., 1980. С. 271.

См.: Воспоминания о С. В. Рахманинове: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 147.

Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 8. М.; Л., 1963. С. 433.

Tout passe, tout casse, tout lasse. — Всё проходит, всё прерывается, все устали (фр.).

Прокофьев Сергей. Дневник. Т. 1:1907–1918. Париж, 2002. С. 561.

Глебов Игорь [Асафьев Б.]. Вечер романсов С. В. Рахманинова в исполнении Н. П. Кошиц // Музыкальный современник. 1916. № 9–10. Хроника. С. 14–15.

См.: ГЦ ММК. Ф. 18. № 597. П. № 1213. Статьи и рецензии о С. В. Рахманинове в рус. доревол. прессе. Вырезки из журналов и газет 1907–1917 гг.

Горький М. Полное собрание сочинений: Письма: В 24 т. Т. 12. М., 2006. С. 15.

Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 9. М., 1977. С. 253.

См.: Ивановка. Времена. События. Судьбы: Альманах: труды Музея-усадьбы С. В. Рахманинова «Ивановка». М., 2003. С. 156, 162.

Тропн В. М. Запретная «мелодия» Сергея Рахманинова // Музыкальная жизнь. 1993. № 23–24. С. 19.

Прокофьев Сергей. Дневник. Т. 1:1907–1918. Париж, 2002. С. 592.

См.: *Прокофьев Сергей*. Дневник. Т. 1:1907–1918. Париж, 2002.
(Записи конца 1918 года.)

Прокофьев Сергей. Дневник. Т. 1: 1907–1918. Париж, 2002. С. 759–760.

Воспоминания о С. В. Рахманинове: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 340.

Метнер Н. К. Письма. М., 1973. С. 303.

См.: *Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. С. 521.*

Новое о Рахманинове. М., 2006. С. 87.

Подробности встречи отразились и в «Грасском дневнике» Галины Кузнецовой, и в дневнике Веры Николаевны Буниной.

В 1937 году выйдет своего рода «итог» этих размышлений — книга Бунина «Освобождение Толстого».

Подробности этой истории запечатлены в публикации: *Тропп В. М.* Запретная «мелодия» Сергея Рахманинова // Музыкальная жизнь. 1993. № 23–24. С. 19–20.

В книге «Воспоминания о Рахманинове» подобные пассажи И. И. Остромысленского были опущены.

См.: *Метнер Н. К.* Муза и мода: Защита основ музыкального искусства. Париж: YMCA-Press, 1978. С. 6–12.

Метнер Н. К. Муза и мода: Защита основ музыкального искусства.
Париж: YMCA-Press, 1978. С. 153–154.

Здесь и далее использованы фрагменты прямой речи из мемуаров А. и Е. Сванов, наиболее точно запечатлевших «голос» Рахманинова. Там, где было возможно, они взяты из опубликованных отрывков русской версии воспоминаний. — См.: Новое о Рахманинове. М., 2006. С. 25–26.

См.: *Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. С. 542.*

См.: *Асафьев Б. В.* Избранные труды: В 4 т. Т. 2. М., 1954. С. 304–305.

См.: Пристли Дж. Б. Исповедь о том, как стремятся победить отчаяние // Пристли Дж. Б. Заметки на полях. М.: Прогресс, 1988.

Вейдле В. В. На смерть Бунина // *Опыты* (Нью-Йорк). 1954. № 3. С. 89.

Об этой смене «музыкальных картин», подобной «кинокадровости» см.: *Брянцева В. Н.* С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. С. 561.

Этот «промах» Бориса Асафьева понятен. Свою статью он писал в напряжённое военное время. Она выйдет летом 1943-го, уже после Сталинградской битвы, когда «чувство исторического времени» станет совсем иным, нежели у Рахманинова в преддверии Второй мировой. Книгу о Рахманинове, вобравшую эту статью, выпустит в победоносном 1945-м.

См.: *Гуль Роман. Я унёс Россию*. Т. II. М., 2001. С. 153.

Exult (*англ.*) — восторг.

Адамович Г. В. Собрание сочинений. Комментарии. СПб.: Алетейя, 2000. С. 9.

Там же. С. 36.

Блок А. А. Записные книжки. М.: Художественная литература, 1965. С. 213.

См.: *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1955. С. 19.

Ландшафт можно воссоздать по свидетельствам С. А. Сатиной («Записка о С. В. Рахманинове») и более поздней реконструкции Б. С. Никитина. — См.: Воспоминания о С. В. Рахманинове. 5-е изд., доп. Т. 1. М.: Музыка, 1988. С. 101–102; *Никитин Б. С.* Сергей Рахманинов. Две жизни. М., 2008. С. 100–112.

См.: *Соколова О. И.* Симфонические произведения С. В. Рахманинова.
М.: Гос. муз. изд-во, 1957. С. 118.

См.: Грачёв В. Н. О художественном мире «Симфонических танцев» С. В. Рахманинова (<http://www.portal-slovo.ru/art/36039.php>). Верхние голоса первых четырёх аккордов — если соединить крайние и средние ноты — дают то пересечение линий, которое в эпоху барокко воспринималось как символ креста. Известно, что таким «крестом» была и тема, рождённая из фамилии «Бах» — В-А-С-Н, и что И. С. Бах часто «расписывался» собственной фамилией в своих произведениях (см. об этом подробнее: Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений Баха. М.: Музыка, 1993. С. 226–228). О «кресте» во вступительных аккордах «Симфонических танцев» пишет В. Н. Грачёв в соответствии со своим толкованием произведения. А. Ляхович предположил, что вся фраза из восьми аккордов (то есть как бы два «креста») — это единый рисунок, «тройной — православный крест». — См.: Ляхович А. Программность «Симфонических танцев» Рахманинова: тайнопись или мистификация? (http://www.21israel-music.com/Simfonicheskie_tancy.htm). То есть тогда в начале произведения начертаны два таких креста. Можно было бы предположить, что Рахманинов «изобрёл» этот сложный рисунок. Но он всегда стремился в своём творчестве опираться на традицию русского и европейского искусства, а музыкальной традиции с начертанием «православных крестов» не существует. Поэтому есть основание полагать, что в самом начале «Симфонических танцев» начертаны четыре барочных креста.

См. те же публикации В. Н. Грачёва и А. Ляховича.

Приводимые в тексте «музыковедческие» фразы см. в работах: *Соколова О. И.* Симфонические произведения С. В. Рахманинова. М.: Гос. муз. изд-во, 1957; *Брянцева В. Н.* С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976; *Кандинский А. И.* «Симфонические танцы» Рахманинова (К проблеме историзма) // Алексей Иванович Кандинский. Воспоминания. Статьи. Материалы. М.: Прогресс-Традиция, 2005.

Так в 1930-е звучало для уха русского эмигранта слово, ныне известное как «хайль!».

Иванов Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. М.: Согласие, 1994. С. 332–334.

Рахманинов казахский напев мог узнать от давнего своего знакомого А. Затаевича. — См. об этом: *Кандинский А. И.* «Симфонические танцы» Рахманинова (К проблеме историзма). С. 103–104.

Офросимов Ю. Памяти поэта (Корвин-Пиотровский) // Новый журнал.
1966. № 84. С. 72.

См.: *Адамович Г.* На полустанках (Заметки поэта) // Звено (Париж). 1923. № 36. 8 октября. С. 2.

«Tempo di valse», то есть «в темпе вальса».

Никитин Б. С. Сергей Рахманинов. Две жизни. М., 2008. С. 109.

См.: *Кандинский А. И.* «Симфонические танцы» Рахманинова (К проблеме историзма). С. 115. При этом «лирика» понимается музыковедом в самом широком смысле этого слова: и поэты, и художники, авторы лирического пейзажа. Мнение музыковеда тем более ценно, что он намеренно уходит от чисто музыкальных параллелей: вальс Рахманинова непохож на вальсы других композиторов — Глинки, Чайковского, Глазунова, Равеля.

Далее — цитаты из произведений: И. А. Бунин, рассказ «Апрель» (1938); А. А. Блок, стихотворения «Я вышел. Медленно сходили...» (1901), «Песнь ада» (1909); «Там — в улице стоял какой-то дом...» (1902); А. П. Чехов, повесть «Три года».

Из стихотворения Георгия Адамовича «Осенним вечером, в гостинице, вдвоём...».

Из стихотворения Георгия Иванова «Начало небо меняться...».

Из стихотворения Георгия Иванова «Лунатик в пустоту глядит...».

См.: Последние новости (Париж). 1939. 31 декабря.

Лк. 8, 32–33. Цитируется по эпиграфу Достоевского, где он допустил небольшие неточности. — См.: *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 10. Л.: Наука, 1974. С. 5.

«Баба — яга: с Волги на Ригу» Даргомыжского, «Баба — яга: избушка на курьих ножках» Мусоргского, «Баба-яга» Лядова.

Первой эту деталь заметила Брянцева. — См.: *Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. С. 589.*

Фёдор Сологуб. Из стихотворения «Вот подумай и пойми...» (1926).

Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. С. 591.

См.: *Федякин С. Р. Скрыбин (ЖЗЛ)*. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 205–211.

Не случайно многие музыковеды находили отсылки к секвенции «Dies irae» в темах, которые другим музыковедам казались вполне самостоятельными: сама ритмическая и интонационная сторона произведения наталкивает на попытки поисков «осколков» средневекового напева в этой музыке.

Отрывки из текстов песнопений точно соответствуют музыкальным цитатам в «Симфонических танцах», как если бы эти темы пелись, а не исполнялись оркестром.

Текст воспроизводится по «Всенощной» Рахманинова, в «Симфонических танцах» звучит только оркестровая «обработка» этой темы. Слова из «Всенощной» — это своего рода символическое наполнение этой музыки.

Ре-минор и во «Всенощной», и при этом проведении темы в «Симфонических танцах».

См.: *Бунин И. А.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. С. 623.

См. об этих поправках: *Грязнова Н.* «Симфонические танцы». Рассказ об одном музейном предмете // Новое о Рахманинове. М.: Дека-ВС, 2006. С. 119–124.

«Хороший писатель — это в первую очередь волшебник...» Из переписки Владимира Набокова и Эдмунда Уилсона *Сост. и пер. с англ. А. Ливерганта; вступ. ст. и коммент. Н. Мельникова / Иностранная литература. 2010. № 1. С. 100.*

См. подробнее, со ссылкой на документы:
<http://www.istorya.ru/book/samara/19.php>

См.: Новое о Рахманинове. М., 2006. С. 29.

Громыко А. А. Памятное. Кн. 1.2-е изд., доп. М.: Политиздат, 1990. С. 179.

См. письмо В. Р. Вильшау Н. А. Рахманиновой от 21 июня 1943 года.
(Советская музыка. 1961. № 9. С. 74).

См.: Погребение С. В. Рахманинова // Новое русское слово. 1943. 3 июня.

В газетном отчёте указана цифра — свыше 150 человек.