



"Идут белые снега,
как по нитке скользят...
Жить и жить бы на свете,
но, наверно, нельзя"

Головцов Алёксандр Леонтьевич,
родился 28 октября 1946 года в
городе Умань.

Окончил Ленинградский электро-
технический институт. Кандидат
технических наук. До 1991 года –
специалист по компьютерной обра-
ботке аэрокосмических изображе-
ний, после 1991 года – специалист
по выживанию в условиях всепо-
глощающего олигархического ка-
питализма.

Киёвлянин; автор книг «Праздник
жизни – молодости годы», «Дом
пад парком», «Феномен Анцифе-
рова», «PRIMUS INTER PARES».

ISBN 978-966-288-183-7



9 789662 881837 >

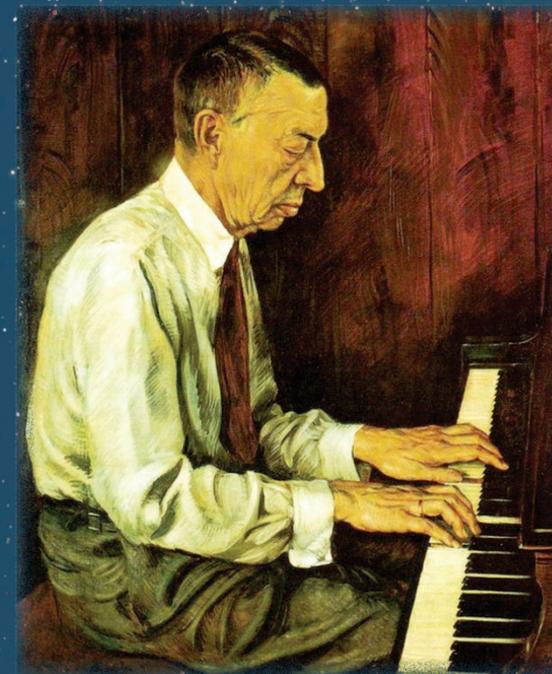
||| А. А. ГОЛОВЦОВ PRIMUS INTER PARES |||

А. А. ГОЛОВЦОВ

PRIMUS INTER PARES

(О первых меж равных)

*Сародей
Рахманинов*



*Моим друзьям — много мудрому
оперному режиссёру, профессору
Владимиру Анатольевичу Лукашёву,
многогранному певцу
Андрею Маслакову и его обаятельной,
музыкально одарённой супруге Клавдии
п о с в я щ а ю*



«Рахманинов был создан из стали и золота:
Сталь в его руках, золото — в сердце...»

(Иосиф Гофман)

А. Л. ГОЛОВЦОВ

PRIMUS INTER PARES

(О первых меж равных)

Книга Вторая

*Сародей
Рахманинов*

Киев

АЛЬФА  РЕКЛАМА

2019

УДК 821.161.1(447)'06-94
Г61

Головцов А. Л.
Г61 PRIMUS INTER PARES (О первых меж равных). Книга вторая:
Чародей Рахманинов / Головцов А. Л. — К.: Альфа Реклама,
2019. — 336 с.

ISBN 978-966-288-231-5

Книга посвящена жизни и творчеству гения мировой музыкальной культуры Сергея Васильевича Рахманинова. Сочинение изобилует личностями и событиями, с этим выдающимся человеком связанными, богатым и разноплановым фактическим материалом. Особо выделены в книге дружба и творческое взаимодействие Рахманинова и Шаляпина.

УДК 821.161.1(447)'06-94

ISBN 978-966-288-184-4
ISBN 978-966-288-231-5 (Книга вторая)

© Головцов А. Л., 2019

ЗАЧИН

*Что такое музыка?!
Это тихая лунная ночь;
Это шелест живых листьев;
Это отдаленный вечерний звон;
Это то, что рождается от сердца и идет к сердцу;
Это любовь!
Сестра музыки — это поэзия, а мать ее — грусть!*

(Сергей Рахманинов)

Интерес к музыкальному искусству, усилившийся во мне в возрасте сильных седин (не без дружеского влияния Владимира Анатольевича Лукашёва — художественного руководителя Национальной филармонии Украины), в силу моей пожизненной привязанности к серьёзной и умной литературе сконцентрировался, прежде всего, на тех выдающихся композиторах, которые творчеством своим не только одарили мир разнородными музыкальными прелестями, но и дали им гармоничное сочетание с высоким, изящным и мыслёмким художественным словом. Словом, звучащим не только в обрамлении мелодии, но и беззвучно присутствующим в музыке, могущей, как никакое другое искусство, выражать, в том числе, сложный ход и тончайшие нюансы психологических процессов, происходящих в человеке, воздействовать на его сердечные и душевные порывы.



Томление неизъяснимое
В душе моей,
Когда ласкается незримое
Незримо с ней.

В числе великих, божьим перстом отмеченных музыкальных искусников — Сергей Васильевич Рахманинов, чей композиторский гений всегда с нами, о чьём изумительном мастерстве исполнителя-пианиста и дирижёра свидетельствуют сохранившиеся письменные восторги его прижизненных почитателей, а также яркие, точные, профессионально корректные оценки в воспоминаниях его собратьев по музыкальному цеху, как, к примеру, композитора Николая Карловича Метнера: *«В равной степени огромный мастер — как композитор, пианист и дирижёр, — он во всех своих проявлениях поражает нас главным образом одухотворением звуков, оживлением музыкальных элементов. Простейшая гамма, простейшая каденция, словом, любая формула, продекламированная его пальцами, обретает свой первичный смысл. Слушаем ли мы его в концерте, вспоминает ли он дома за инструментом оперы и симфонии, которыми он дирижировал в былое время, нас поражает не память его, не его пальцы, не пропускающие ни одной детали целого, а поражает именно то целое, те вдохновенные образы, которые он восстанавливает перед нами. Его гигантская техника, его виртуозность служат лишь уточнением этих образов и потому до конца могут быть оценены лишь специалистами-знатоками».*

Или — мнение выдающегося пианиста, партнёра Рахманинова по многим концертным выступлениям, Александра Борисовича Гольденвейзера: *«Музыкальное дарование Рахманинова нельзя назвать иначе как феноменальным. Слух и память его были поистине сказочны... способность Рахманинова запечатлевать в памяти всю ткань музыкального произ-*

ведения и играть его с пианистическим совершенством поистине поразительна... Яркость и сила дарования Рахманинова, разумеется, обнаруживалась не только в поразительном свойстве его памяти, но и в его сочинениях, в его несравненном и незабываемом исполнительском искусстве и как пианиста, и как дирижёра... Рахманинов-пианист не может быть назван иначе, как гениальным... У него были изумительные руки — большие, сильные, с длинными пальцами в то же время необыкновенно эластичными и мягкими».

В 1917 году, по просьбе Бориса Владимировича Асафьева Рахманинов по памяти составил перечень своих творений, и во всём разнообразии его музыкального великолепия (фортепианные сочинения, концерты для фортепиано с оркестром, симфонии, оперы, сонаты, прелюдии et cetera) довлеют романсы, числом более шестидесяти, и чисто музыкальные произведения с литературной подосновой. Впрочем, бесстрастная статистика утверждает, что, в конечном итоге, только романсов сочинил Сергей Васильевич ровно восемьдесят три (на стихи более сорока авторов!) и силой своего гения, давшего миру божественно гармоничный синтез музыки и слова, покорила сердца как прошлых, так и нынешних слушателей и, вне всякого сомнения, завоеует сердца поклонников грядущих — в полном соответствии с формулой Ингмара Бергмана: *«Искусство должно потрясать, попадая в сердце зрителя, минуя промежуточную посадку в область интеллекта».*

И, наконец, «по-доброму позаботился» Рахманинов о своих невольных соавторах — выразительностью, мелодичной красотой, эмоциональной насыщенностью и задушевностью им сотворённых романсов прибавил славы именам выдающихся и широко известных отечественных и зарубежных поэтов, благодарно сохранил памяти людской имена поэтов не первого историко-культурного ряда.

Касательно же меня, запоздалого зауряд-любителя музыки, воспрियाвшего внерассудочно — душой и сердцем — близкий мне раздел творчества Рахманинова, то причину этой, стремительно вспыхнувшей симпатии много лет назад будто предугадала для меня замечательная исполнительница его романсов Нежданова — в своей оценке их внутренней сути: *«Все его произведения отличаются такой большой глубиной чувств, а также проникновенностью, вдумчивостью и красотой мелодии каждой музыкальной фразы, что, слушая их, всегда испытываешь необычайно сильный душевный трепет. В его романсах масса лирики, подлинного чувства, поэзии, правды и искренности; равнодушно петь их невозможно».*

Имела профессиональное право на столь высокую оценку несравненная Антонина Васильевна, ибо, как утверждают музыкальные доки, романсы Рахманинова — в сравнении с произведениями его предшественников в этой чудной сфере русской музыки — стали более «концертными», чем «камерными» и спеть их *«...в идеале может лишь тот певец, который обладает сильным, гибким голосом и способен воспроизводить огромную амплитуду звучания»* при том, что исполнитель фортепианной партии должен не просто сопроводить пение виртуозной игрой, но и добавить ей от себя *«...сердечность, душевную открытость, поэтический настрой, тонкость душевной организации».*

Обширно и глубоко романсовое наследие Сергея Васильевича Рахманинова, скрупулёзно и деликатно исследовано оно музыкальными специалистами, систематизировано и разделено ими, по жанровому и образному наполнению, на группы — романсы-песни, романсы-пейзажи (поэтические исповеди), романсы-монологи драматического и трагедийного плана, романсы-гимны. Но, независимо от положения романса в классификационном списке, каждый из них, с разной мерой духовного насыщения, напитан любовью, исходящей из сердца композитора, бывшей для него неиссякаемым источником вдохновения.

«Он пел любовь» — не только как глубоко интимное, но и как всеобъемлющее чувствование, присущее истинным пассионариям, личностям высокой нравственной и духовной силы. Качества эти помогли Рахманинову, рано лишившемуся семейной ласки и домашнего уюта, нередко жившему в безденежье и впроголодь, одолеть все, рано на него упавшие, житейские тяготы и двинуться *per aspera ad astra* — *через тернии к звёздам*. Обо всём этом — в последующих сказах.



Сказание первое. На Родине

Сказ первый.

Немного предыстории

Как свидетельствуют музыкальные хроники, 18 октября 1893 года в Киевском оперном театре, в один вечер с «Паяцами» Леонкавалло, недавний студент Московской консерватории двадцатилетний Сергей Рахманинов представил местным зрителям свою прошлогоднюю дипломную работу — оперу «Алеко», самолично дирижируя ею. Как и маститые члены экзаменационной комиссии консерватории, выставившие (в мае 1892 года) выдающемуся выпускнику «пятерки с плюсом» и присудившие ему Большую золотую медаль, так и киевская публика, что называется, «на ять» оценила его оперную интерпретацию пушкинской классики: бисировались «пляска мужчин», интермеццо, «романс молодого цыгана»; публика, певцы и оркестранты несколько раз вызывали Рахманинова на сцену.

И таким приёмом с бурными рукоплесканиями киевские меломаны выставили московскому гостю свои «пятерки» не только за представленную оперу, но и за выдержанный им экзамен на дирижёра (ибо к этой специальности российские консерватории не готовили и немногочисленные отечественные дирижёры выявлялись на практике, в зависимости от обстоятельств). Сергею Васильевичу «киевские обстоятельства» весьма благоприятствовали, несмотря на целый ворох им сопутствовавших проблем, которые перечислил в отчётной статье музыкальный критик Виктор Антонович Чечотт: *«Почти накануне своего композиторского дебюта в Киеве г. Рахманинов застал исполнение «Алеко» ещё совсем неподготовленным. Первые два представления оперы (18 и 21 октября) прошли, однако, с большим успехом благодаря присутствию и личному управлению автора, который не потерялся даже в такую критическую минуту, какую пришлось ему пережить на первом представлении «Алеко», когда исполнители дуэта Молодого цыгана и Земфиры забыли роли и провалили этим добрую половину столь красивого номера».*

Можно (и весьма уверенно) предположить, что на одном из выше помянутых представлений оперы Сергея Рахманинова присутствовал его дальний родственник Иван Иванович Рахманинов, 1826 года рождения, исполнявший в своё время обязанности декана физико-математического факультета Киевского университета Святого Владимира и его ректора (с 1881 по 1883 год)¹. Он, обработав предварительные материалы почившего брата Фёдора Ивановича, передал их профессиональным литераторам, написавшим на их основе книгу «Исторические сведения о роде дворян Рахманиновых»².

Завершив достойно семейное дело, Иван Иванович Рахманинов ушёл из жизни в 1897 году и был погребён на родовом погосте в селе Старая Казинка Козловского уезда Тамбовской губернии. По результатам трудов дальнего родича, в 1895 году Сергей Васильевич Рахманинов, на то время — преподаватель теории музыки в Московском Мариинском училище дамского попечительства о бедных, «получил из Тамбова официальное свидетельство о «сопричислении» его к потомственному дворянскому роду».

Составленная на основании архивных сведений, изустных семейных преданий и воспоминаний, книга о дворянском роде Рахманиновых извещает читателя, что «в 1483 году молдавский господарь Стефан IV выдал за сына московского великого князя Ивана III свою дочь Елену, вслед за которой в Россию переселился её брат Иван Ве-
чин. Сын его Василий, по прозвищу Рахманин («рахманый» означало некогда в московских краях «хлебосольный», «щедрый», «расточительный») стал родоначальником Рахманиновых. Род этот, однако, быстро отошёл в тень после того, как рано овдовевшая Елена с сыном Дмитрием подверглись опале и наследником престола сделался сын Ивана III от второго брака с Софией Палеолог. Лишь в середине XVIII века летопись русской придворной жизни уделила внимание Герасиму и Фёдору Иевлевичу Рахманиновым. Служа в гвардии, братья деятельно участвовали в возведении на престол Елизаветы Петровны, и в 1751 году императрица пожаловала их за то грамотами, подтверждающими потомственное дворянское достоинство. Выйдя в отставку, Герасим Иевлевич в 1761 году выгодно прикупил к



доставшемуся от отца небольшому поместью в селе Казинка Козловского уезда Тамбовской губернии соседнее Знаменское, ставшее родовым имением его потомков».

Из двух сыновей Герасима Рахманинова, старший по имени Иван остался известен потомкам своей дружбой с баснописцем Крыловым, неумеренным вольнодумством и первым в России переводчиком Вольтера. Второй сын — Александр дал основу той ветви генеалогического древа Рахманиновых, что завершила свою прямую мужскую линию на его правнуке, Сергее Васильевиче. И полагают мемуаристы, что проявившиеся у Александра Герасимовича музыкальные данные (плюс наличие таковых у его супруги Марии Аркадьевны, из рода Бахметьевых, славившегося своей музыкальностью) стали подосновой будущего взлёта их гениального потомка — правнука Сергея.

Развитие музыкальности этой семейной пары Рахманиновых происходило во время, когда изумительное изобретение человеческого гения — фортепиано, уже прочно установившееся в западной музыкальной культуре, неспешно и неотступно завоёвывало признание в России. Фортепианное музицирование вошло в музыкальные салоны и кружки, в быт семей определённого уровня достатка, стало для одних доступной формой приятного времяпрепровождения, для других — важным, зачастую единственным средством удовлетворения музыкально-эстетических запросов. Доступное, универсальное, безграничных возможностей фортепиано вовлекло любителей музыки в процесс общего образования и просвещения, дало музыкантам-профессионалам богатые «...тембровые, гармоничные, фактурные и прочие возможности», существенно — силой и красотой своего уникального многоголосия! — их расширившие, по сравнению со всеми другими музыкальными инструментами и человеческим голосом.

«Многоголосие делает возможным воплощение в звучании любых, самых сложных структур, воспроизведение практически неисчерпаемых комбинаций звуков. Владеть фортепиано доступно всё в мире музыки»³.

Обучение основам игры на фортепиано в России (с конца восемнадцатого — и до середины девятнадцатого века) велось посредством частного домашнего преподавания. Что касается профессионального фортепианного музицирования, то его развитие, по состоянию на середину девятнадцатого века, сдерживалось общим, сложным и неоднозначным, положением в российском обществе разнородной по своему социальному составу прослойки музыкантов. Часть их продолжали быть крепостными помещиков; музыкальная деятельность как профессия не была легализована, и закон признавал лишь музыкантов, состоявших на службе в казенных учреждениях: в придворных театрах, институтах благородных девиц и других государственных заведениях. Лицам дворянского звания закон косвенно запрещал заниматься профессиональной музыкально-сценической деятельностью — открыто занимаясь ею, они обязаны были отказаться от дворянского звания.



По обозначенной причине не мог — при всех имевшихся музыкальных задатках — стать профессиональным пианистом единственный сын упомянутой выше четы Рахманиновых — Аркадий, (годы жизни: 1808 — 1881). Отслужив (как полагалось дворянину) некоторое время офицером, он вышел в отставку, поселился в родовом имении и полностью отдался музыке, чуть не до последнего вздоха музицировал на фортепиано, нередко сочинительствуя и импровизируя. Устраивал он благотворительные концерты в Тамбове и окрестных городах, и более полутораста музыкальных сочинений (романсов, фортепианных пьес) было написано им, только небольшая часть которых «дожила» до наших дней.

«Живя тихой семейной жизнью в Знаменском, Аркадий Александрович Рахманинов сам обучал музыке своих многочисленных детей. Наиболее даровитым оказался второй сын, Василий». Недолго отслужив (покорение Шамиля на Кавказе, подавление Польского восстания в начале шестидесятых годов), он, по примеру отца, выйдя в отставку, поселился в Знаменке, посвящая свой немалый досуг музыке, впрочем, не отказавшись от былых военных привычек — гусарских развлечений, кутежей и волокитства. Как-то незаметно распылил по жизни своё несомненное музыкальное мастерство, развлекая общество, разыгрывая танцы и модные арии из опер. Был он человеком доброго, но беспечного нрава и весёлую общительность с забавными причудами и невероятным фантазёрством сохранил до конца жизни. «Рахманинову нелегко далась жизнь. Родители его — отец Василий Аркадьевич и мать Любовь Петровна — были странной парой. Очень они не подходили друг к другу. Любовь Петровна — умная, замкнутая, малоразговорчивая, тихая, необщительная и холодноватая. Нам, детям, она казалась чужой, и мы её даже немного побаивались. Василий Аркадьевич был ей полной противоположностью: общительный, с веселейшим нравом и невероятный фантазёр. Что он выдумывал, какие только небылицы не рассказывал он про себя и свою жизнь! Все охотники с их пресловутыми охотничьими рассказами бледнели перед его фантастическим сочинительством. Всегда без копейки денег, кругом в долгах и при этом никогда не унывал... Он был беспутный, милый и очень талантливый бездельник. Среднего роста, широкий, коренастый; громадные бакенбарды, которые он лихо расчёсывал на обе стороны; громогласный голос и шумный смех. Повадка армейского военного — он был прежде военным; так и казалось, что, войдя в комнату и подойдя к дамской ручке, он обязательно с блеском щёлкнет шпорами, которых уже и в помине нет. Мы, дети, его очень любили»⁴.



В конце 1860-х годов Василий Аркадьевич Рахманинов женился на Любви Петровне Бутаковой, единственной дочери весьма состоятельного генерал-майора Петра Ивановича Бутакова (1810 года рождения), преподававшего историю в Аракчеевском кадетском корпусе неподалёку от Новгорода и ничем особо в дворянской среде не выделявшегося. (Младший генеральский чин он получил в 1866 году, по выходе в отставку, не пожелав покидать Новгород вместе с передислоцировавшимся кадетским училищем.)



За дочь генерал дал в приданое пять имений — одно родовое, остальные за беспорочную службу отечеству и престолу. Первым ребёнком составившейся семейной пары Рахманиновых стала дочь Елена, за ней на белый свет появились дочь София и сын Владимир. По воспоминаниям сына Николая Стрельникова, Бориса, Любовь Петровна была *«человеком... глубокой задушевности, доброты и мудрой благожелательности ко всем людям»*, очень любила своих детей и мужественно

несла свой крест — неудачное замужество.

Любовь Петровна была женщиной музыкально одарённой, образованной, эрудированной. Она хорошо пела, прежде замужества отучилась в столичной консерватории по классу фортепиано и этим событием личной жизни отметила новую ступень развития музыкальной педагогики в культурной жизни России, достигнутой творческими и организационными усилиями феноменальных братьев Рубинштейнов — Антона Григорьевича (годы жизни: 1829 — 1894) и Николая Григорьевича (годы жизни: 1835 — 1881).



Усилиями старшего брата поначалу было создано Императорское русское музыкальное общество (ИРМО), затем, — в 1860 году — в помещении Михайловского дворца (ныне — Русского музея) открылись общедоступные Музыкальные классы. И наконец осенью 1862 года состоялось открытие Петербургской консерватории, давшей музыкальное образование в том числе будущей маме Сергея Рахманинова.

Преподавание фортепиано в этот период времени стало повсеместным в женских учебных заведениях. Из различных пансионов, институтов благородных девиц и других подобных учреждений, в которых, как правило, воспитывались девушки не только из высшего сословия, но и из семей со средним достатком, выходили подготовленные учительницы музыки, которые затем учили игре на фортепиано собственных детей или нанимались на работу в качестве гувернанток, в обязанности которых также входило обучение детей музыке. Любовь Петровна, пройдя обучение фортепианной игре в классе самого Антона Рубинштейна, не став по известным причинам музыкантом-исполнителем, получила прекрасную музыкальную базу. Прежде всего, для обучения игре на фортепиано своих детей.

Сергей Рахманинов появился на белый свет в имении Семёново Старорусского уезда Новгородской губернии 20 марта (1 апреля) 1873 года. Кроме него, в семье Василия Аркадьевича было ещё пятеро детей. Из них — старшая из детей, Елена, умерла в семнадцать лет, рано, ещё в детстве, скончались её сёстры, Софья и Варвара. Мало известно о сыновьях, Владимире и Аркадии. Оба они получили среднее образование в кадетских корпусах. О старшем брате сохранились сведения, что он был женат, возможно, имел сына; скончался Владимир Васильевич Рахманинов в 1913 году. Аркадий

Васильевич Рахманинов получил высшее образование на математическом факультете Московского университета. Во время Великой Отечественной войны он эвакуировался в Самарканд, где и умер в 1945 году. Его дети, сын Виктор и дочь, возможно, до сих пор проживают в Средней Азии.

После смерти (в 1877 году) тестя Василий Аркадьевич («вертопрах» — по определению его тётчи) продал Семёново и перебрался в имение Онег, кое для Сергея Рахманинова, ещё только впитывавшего начальные земные впечатления, стало для будущих воспоминаний малой родиной.

«У Рахманинова к концу жизни сохранились дорогие, но немногие воспоминания о родных местах. Помнились Волхов-река, дымки рыбацких костров, запах свежего сена... Всегда многолюдная усадьба, доносившийся издали перезвон колоколов»⁶.

Много позже, в 1894 году, став известным мастером русского романса, Сергей Васильевич в одном из них («Сон», на стихи Гейне в переводе Плещеева) музыкально помянет свою малую родину:

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



Как и старшие сёстры и брат Володя Сергей Рахманинов больше любил отца, который — всегда оживлённый и неутомимо фантазирующий — любил, не отягощённый воспитательными обязанностями, возиться с детьми. Он баловал их, развлекал, иногда даже сам купал, поил, кормил малышей. Разумеется, по контрасту с весёлым и беспечным отцом, мать, озабоченная домашними хлопотами и мыслями о будущем детей, казалась им холодной и сумрачной.

«Родители часто ссорились. 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 сердца неудержимо тянулись именно к нему. Мать, напротив, отличалась чрезвычайной строгостью. Отец большую часть отсутствовал, и все домашние обязанности ложились на мать. С самых первых дней мы были приучены ею к тому, что «для всего есть свое время»... Кроме подробного расписания уроков, строго определенные часы отводились игре на фортепьяно, гулянию, чтению, и только чрезвычайные обстоятельства могли нарушить этот четкий распорядок»⁵.

И, тем не менее, когда родители заметили тягу маленького Сергея к музыке, учить его игре на фортепиано взялась Любовь Петровна; Василий Аркадьевич, при всей его музыкальности, за дело, требовавшее систематичности и терпения, не взялся. В начальном образовании сына Сергея Любови Петровне помогала младшая подруга (дочь сослуживца отца) Анна Дмитриевна Орнатская, по неизвестным причинам временно прервавшая учёбу в консерватории и перебравшаяся в Онег.

Известно, что Аркадий Александрович Рахманинов, навестивший в эту пору на новом месте жительства семью сына, предложил внуку Сергею, уже освоившему азы игры на фортепиано, сыграть на нём в четыре руки. *«Результат привёл Василия Аркадьевича в такой восторг, что он, увидав в этот момент бывшую Серёжину кормилицу, пришедшую попросить воз соломы на починку крыши своей избы, якобы воскликнул: «Ты заслужила много больше за то, что выкормила мне такого внука!»⁵*

Много позже сам Сергей Васильевич более скромно изобразил своё музицирование с дедом: «...Пока я ему играл простенькие, из пяти или шести нот, мелодии, он аккомпанировал мне, причём его аккомпанемент показался тогда красивым и невероятно трудным». И здесь же — как материнское наставление на будущее — о подготовке рук сына к фортепианной игре: «...подстригла и привела в порядок ногти... Руки моей матери отличались необыкновенной красотой: белые, холёные»⁵.

Ко времени этого эпизода имущественное положение супругов Рахманиновых было откровенно аховым — глава семейства, Василий Аркадьевич, «допроматывал» остатки жениного приданого и после кончины Аркадия Александровича Рахманинова (в 1881 году) ушло с молотка и имение Онега (в середине 1882 года, в собственность графу Муравьёву). Рахманиновы вконец оскудели; при безалаберном муже все материальные проблемы семьи полностью легли на плечи Любови Петровны да её матери Софьи Александровны Бутаковой (урождённой Литвиновой).



«Софья Александровна Бутакова постоянно жила в Новгороде, недалеко от Кремля, на Варваринской улице, где занимала два дома... была женщиной сурового властного облика... Авторитет её был таков, что одно только предложение — «Софья Александровна будет недовольна» — было способно повергнуть любого если не в ужас, то в состояние немалой личной неприятности... Софья Александровна умела многое видеть, ничего не забывать, умела помочь другому не на словах, умела быть настоящим организатором и воспитателем доброго, рационального. И люди ощущали это, ценили и любили её. Каждый, кто попадал в дом Софьи Александровны Бутаковой, не мог не поразиться образцовой чистоте, опрятности, порядку, размеренному, раз навсегда определённом жизненному укладу, который ничем и никем не мог быть нарушен или даже поколеблен... у неё был низкий голос бархатистого тембра, проникновенная манера пения, превосходная дикция и удивительная, редкостная память, сохранившаяся до последних дней её жизни. Софья Александровна почиталась как знаток церковного пения. В этой области она была единственным в своём роде непрекаемым авторитетом, с которым считалось даже всё церковное начальство в Новгороде»⁷.

Из всех детей дочери Софья Александровна больше всех любила Сережу и старалась воспитать в нём ответственность за свои поступки, преданность долгу и делу, уберечь его от «тли рахманиновщины», что ей удалось в полной мере. Сильная воля, сдержанность в проявлении чувств, любовь к раз и навсегда отлаженному укладу жизни и дисциплине труда, великодушие, умение сочувствовать людям не словом, а делом — все эти черты характера Сергея Васильевича есть отражение характера Софьи Александровны в любимом внуке.

Кажется, обладай её дочь всей энергетикой материнского характера, сумела бы она победно преодолеть удары судьбы, вдруг на неё обрушившиеся, но внутренней силы не хватило, да и слишком велики оказались беды, её, одна за другой, преследовавшие. После фактического обнищания, «достигнутого» усилиями супруга, в столице одна за другой умерли (от лейкемии и дифтерита) её дочери, Елена и София, после чего глава семейства и сложил с себя полномочия такого и «вышел вон». Пошли своим житейским путём её два старших сына, Владимир и Сергей, и остался на руках соломенной вдовы малолетний сын Аркадий, коему она посвятила, увы, без ответной благодарности, всю силу своей материнской любви, невольно умалив оную к его братьям.

После смерти матери Любовь Петровна перебралась в Новгород, поселилась в родительской усадьбе на Десятинной улице, которую по не оставившей её материальной нужде продала в 1912 году, переселилась по найму в дом коллежского советника

Бахтина, дочери которого много лет спустя составили добрые воспоминания о своей обездоленной соседке:

«Любовь Петровна поселилась в доме нашего отца в кабинете, комнатке небольшой, метров пятнадцати квадратных по площади, выходившей окнами на улицу. Она производила впечатление человека сухого и неприветливого, хотя с нами, детьми, она обращалась очень хорошо. Наблюдая за нами, за нашей игрой на фортепиано, Любовь Петровна определила у нас способности и дала нам обоим рекомендательные письма в Московскую и Петербургскую консерватории. Сама она к инструменту не подходила никогда, — и нам, к сожалению, услышать ее игры не удалось. Была у Любови Петровны подруга Любарская, с которой они изредка встречались, но в основном жила мать известного композитора очень замкнуто, не допускала к своему духовному миру людей случайных. Она получала от Сергея Васильевича письма, открытки и иногда читала их нам. Сына называла «Серёженька», интересовалась его творчеством и его концертами, много с нами об этом говорила. Была очень скромна, избегала ярких и светлых красок в одежде, предпочитала блузки, и обнаружила чрезвычайно неприспособленный вкус к еде, обходилась картошкой и очень любила её в салате или печеную.

Любовь Петровна была щепетильна до болезненности и очень чистоплотна. Мы подметили такую характерную ее деталь — она открывала дверь, держась за ручку подолом платья. Л. П. Рахманинова была мала ростом, причёску носила гладкую, длинные косы, уже с проседью, укладывала в валик. Фигура у неё была деформирована, очевидно, из-за мучившей её грыжи. Временами она очень страдала от болей, которые переносила мужественно, обращаясь к нам с просьбой ставить свечи в церкви, а сама при этом непрерывно молилась. В общем, она была очень набожной, часто ходила в Десятинный монастырь, к своему духовнику. По всему её облику чувствовалось, что она несчастлива. Прошлое было настолько болезненно, что она старалась о нем не вспоминать. Временами нам казалось, что она прячет в душе трагедию. Похоже, что мужа своего она любила самозабвенно, до самой смерти, как любят русские жёны»⁸.

С сыном Сергеем Любовь Петровна общалась не только эпистолярно, но и встречалась изредка. Об одной из таких встреч (кажется, последней), состоявшейся в Ивановке, пишет гувернантка старшей дочери композитора, Ирина Александровна Брандт: *«О приезде матушки Сергея Васильевича в Ивановку могу сказать следующее: она приехала в Ивановку в конце весны (по-моему, 1912 года, или 1913-го). Любовь Петровна была очень скромно одета. С собой она привезла икону, которую поставила на комод и зажгла возле неё лампадку. Она подолгу молилась утром и вечером.*

Пока в Ивановке гостила Любовь Петровна, чувствовалось, что отношения между всеми стали натянутыми. Варвара Аркадьевна и Наталья Александровна, по-моему, даже и не скрывали, что они недовольны приездом Любови Петровны. Чувствовалось, что Сергей Васильевич пригласил матушку в Ивановку без согласования с родственниками.

Мне казалось, что она старается никому не быть в тягость. Даже улыбка у неё была какая-то печальная. А из глубоко запавших глаз струилась печаль. О чем она молилась никто не знал, так как молилась она шепотом, или беззвучно шевеля губами.

Пробыла Любовь Петровна в Ивановке около месяца. Позже я слышала как Варвара Аркадьевна винила её в развале семьи. По-моему, это обвинение было несправедливым.

Я несколько раз видела Василия Аркадьевича и, смею Вас уверить, что такой человек может испортить жизнь кому угодно. Вспоминая Любовь Петровну, могу сказать о ней только добрые слова. Её кротость, набожность меня поразили. Всем она желала только добра. Ведь не её же вина, что Василий Аркадьевич пустил по свету её состояние. И мне было жаль Сергея Васильевича, что он, из-за предвзятости родственников жены, не может уделять достойного внимания своей матушке»⁹.

Двоюродная сестра Любови Петровны, Мария Александровна Литвинова в письме к Сергею Рахманинову, написанном осенью 1929 года, рассказывала:

«Последний месяц она, бедная, очень страдала, у неё сделались сильные отёки и постоянно мучило её удушье. Она уже говорить не могла, а объяснялась знаками. Последний месяц с нею уже не делалось больше нервных припадков, она не раздражалась и была совсем покойна, а за неделю до кончины больше дремала в кресле, на кровать она не хотела ложиться до конца... Отпевали её архиерей (по его собственному желанию) и три священника, пел полный хор, как хотела покойная, похоронили её на Рождественском кладбище на высоком чудном месте, между двух церквей... В последнее время, когда ещё Люба была в памяти, она часто вспоминала Вас и очень грустила, что не было долго никакого известия от Вас. О Ваших успехах она всегда знала через одну знакомую, которая в Москве, и она всегда плакала, когда читала всё то, что ей сообщалось о Вас, и очень грустила, что приходится ей умирать, не повидав Вас...»¹⁰

Сказ второй.

Первые шаги

Только отрывочные сведения сохранила история о первых годах жизни семьи Рахманиновых в Петербурге, куда они, оскудевшие, переехали осенью 1880 года. Известно, что из-за усилившихся ссор родителей Сергей Рахманинов подолгу проживал у тётушки (по отцу) Марии Аркадьевны Трубниковой. Известно также, что весной 1882 года он, его старший брат Володя и сестра Соня заболели страшной детской болезнью — дифтеритом, одолеть который удалось только мальчишкам; сестричку недуг унёс в могилу.

До полного разорения в планах склонного к иллюзиям Василия Аркадьевича было дать сыновьям дорогостоящее образование в Петербургском Пажеском корпусе, теперь же довелось устроить старшего сына, Владимира, в кадетский корпус, старшую дочь Елену в закрытое женское учреждение. Что касается Сергея, то Любовь Петровна, упрощённым желанием мужа вопреки, настояла на музыкальном образовании сына и в этом её поддержала вернувшаяся в петербургскую консерваторию её подруга Анна Дмитриевна Орнатская, добившаяся для талантливого мальчишка места в младшем классе консерватории и, как сыну малодостаточных родителей, стипендии.

В столичной консерватории подросток Рахманинов пробыл три года, в первый из которых, выделенный Александром Ивановичем Рубцом (мой земляк, уроженец Умани, о котором пишу в книге «Дом над парком»), был переведён, как отлично подготовленный, из класса сольфеджио в класс гармонии. Далее, подстрекаемый демоном самоуспокоенности, будущий музыкальный гений обратился на некоторое время в резвого, шаловливого мальчишка, предпочитавшего каток, катание на конке посещению классов консерватории, что с точки зрения исторической перспективы согласуется с мнением на этот счёт Жан-Жака Руссо: «Вам не удастся создать мудрецов, если вы будете убивать в детях шалунов». Правилу этому, любящему сердцу повинуюсь, следовала бабушка будущего «музыкального мудреца», Софья Александровна, временами наезжавшая в Петербург, забиравшая любимого внука летом в небольшое, специально для него купленное имение Борисово под Новгородом.

Любовь Петровну — натуру сдержанную в проявлении чувств, ворчливую и слезливую — случившаяся материальная катастрофа перевела в состояние регулярных истерических припадков, из которых она выходила вялой, отрешённой от семейных проблем, в том числе воспитания и обучения детей. Ничего, кроме легковесного ласкательства, не мог предложить им и отец, Василий Аркадьевич, недолго побывший при семье в Петербурге, скоро перебравшийся в родительское имение, оставив на

прощание семью без средств к существованию, а Любовь Петровну — в положении соломенной вдовы.

Семейная катастрофа не могла не ударить по психике малолетнего Сергея Рахманинова, не сказаться на его учёбе, в которой он, преуспевая в специальных предметах, изучение предметов общеобразовательных забросил настолько, что очередные экзамены по ним, имевшие место в конце 1884 года, провалил. И гамлетовского звучания вопрос «учиться ему далее или не учиться» встал перед его мамой, предупреждённой руководством консерватории, что из-за возникших проблем с учёбой её беспечному чаду грозит лишение бесплатной вакансии с переводом на платное обучение, для неё «неподъёмное».

Много позже, в эмиграции, Рахманинов вспоминал (в переложении Оскара Риземана):

«— Моя бабушка была очень добродушная, она верила всему, что я ей говорил. Я получал от неё десять копеек в день на расходы и на проезд в консерваторию, но я уходил прямо на каток и проводил там всё утро. Я стал очень хорошим конькобежцем, но никогда и не приближался к консерватории. Однако я умудрялся получать эту отвратительную зачётную книжку с отметками. О, как я её ненавидел. Я приносил её домой, брал свечу и отправлялся прямо в ватерклозет. Там я запирался, и вскоре все плохие отметки превращались в хорошие, каждая единица — в четвёрку. Как только бабушка так легко поддавалась на эту удочку — я не в силах понять! Однажды весной, судя по моей книжке, я был почти что первым в классе. Мы поехали на лето в новгородское имение бабушки. Но на сей раз с нами была моя мать, и дело приняло совсем иной оборот, — её нельзя было обмануть. Как назло, к нам приехала одна из консерваторских преподавательниц: «Бедный Серёжа!» — сказала она. — «Почему? В чём дело?» — посыпались вопросы. А она: «Разве вы не знаете? Он провалился по всем общеобразовательным предметам». — Таким образом, всё стало известно. Не уча уроков, я мог справляться только с музыкой. В те дни моим любимым развлечением было прицепляться на вагоны конки, я стремился сравняться по ловкости с мальчишками-газетчиками. Я усердно упражнялся во всех их приёмах»⁵.

Но не судилось отроку Рахманинову сойти с пути к музыкальным вершинам, ему предписанному судьбой, которая, как полагали древние, «желающего ведёт, а нежелающего тащит» и которая в сложившейся житейской ситуации возложила исполнение своих обязательств по отношению к нему на двоюродного брата, Александра Ильича Зилоти. Сын Ильи Матвеевича Зилоти (потомка итальянской семьи, некогда перебравшейся в Бессарабию, там «одворянившейся» и далее окончательно осевшей в Старосельском уезде Харьковской губернии) и Юлии Аркадьевны (старшей сестры отца Сергея Рахманинова), он, только третий десяток лет разменявший, уже имел за плечами золотую медаль по итогам обучения в Московской консерватории и в пору экзаменационного афронта младшего (на десять лет) кузена шлифовал своё мастерство пианиста у самого Ференца Листа, в германском Веймаре проживавшем.

Его, «молодого да раннего» фортепианного виртуоза, заехавшего в Петербург (весной 1885 года) по концертным делам, Любовь Петровна попросила оценить музыкальную перспективу младшего родственника и, как следствие, необходимость продолжать тому обучение в консерватории. Александр Ильич, предварительно получив достаточно безразличную оценку от её директора (Юлия Карловича Давыдова, не пианиста-виолончелиста), не сразу согласился на контакт с двоюродным братом, но прослушав всё же его фортепианную игру, был настолько пленён ею, что категорически настоял на продолжении обучения безусловно талантливого подростка, но уже в Московской консерватории, по ранее пройденной им, Зилоти, схеме.



Её начальное действие для восьмилетнего Саши Зилоти началось в Москве, где он, повинаясь семейной традиции, сдавал в тамошний кадетский корпус вступительные экзамены, в процессе которых впечатлил (вольнo или невольнo) членов приёмной комиссии своим недетским мастерством пианиста. Для окончательной верификации этого явления был приглашён профессор Московской консерватории Николай Сергеевич Зверев, тем замечательный, что, преподавая азы фортепианной игры в начальных классах, он выделял из ученической среды даровитых ребят, которых поселял (преимущественно бесплатно) в своём домашнем пансионе для внеклассного музыкального, общеобразовательного, воспитательного пестования.

Взяв безоговорочно маленького Зилоти в свой пансион, Зверев опеленал его тонкой, умной дидактикой, обучил азам фортепианного искусства, дав ему с блеском пройти консерваторский путь и рано получить признание в музыкальном мире. Теперь же, в критической ситуации со своим малолетним родичем Александр Ильич оценил размах и глубину его творческого потенциала и предложил для него повторение своего образовательного пути — через пансионерство у Зверева, за согласие которого он уверенно поручился. Ничего другого не оставалось Любови Петровне как согласиться с предложением авторитетного родственника, после чего стала готовить сына, вновь с проблемами доучившегося последний учебный год в Петербургской консерватории, к отъезду в Москву.

Лето 1885 года Сергей Рахманинов в очередной раз провёл в бабушкином имении Борисове, готовясь к дороге дальней. В это же время решился вопрос переезда в Москву его старшей сестры Лели (Лены), отличавшейся решительностью в поступках и самостоятельностью в суждениях, обожавшей отца и во всех внутрисемейных проблемах стоявшей на его стороне. Была она, судя по кратким очеркам мемуаристов, личностью незаурядной, умной; на единственной сохранившейся фотографии предстаёт она высокой, стройной, волевой девушкой с умными выразительными глазами, очень похожей на брата Сергея.

О ней, много лет спустя будет с восторгом вспоминать он: *«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»*⁵. В свои шестнадцать-семнадцать лет она сводила с ума поклонников, и маленький Серёжа с бабушкой обсуждали, насколько хорош или плох один, другой, третий, перебирая их достоинства и недостатки.

К шестнадцати годам у неё проявилось редкой красоты контральто *«при исключительных музыкальных и артистических способностях»*. Иногда она пела под аккомпанемент брата, да так, что тот, зачарованный голосом сестры невольнo прерывал игру. Ею заинтересовался певец (баритон) Мариинского театра Ипполит Петрович Прянишников, прозабивавшийся с ней несколько месяцев. По его совету она — в то лето



1885 года — по дороге в Воронеж, к тётушке Анне Аркадьевне Прибытковой, задержавшись в Москве, зашла на прослушивание в Большой театр, где произвела сильное впечатление своим изумительным меццо-сопрано и была зачислена в его труппу.

Но не судилась ей карьера певицы, как и жизнь на белом свете — малокровие скоро, в декабре 1885 года, стубило её. *«... Её голос и исполнение произвели там сенсацию. Елену немедленно ангажировали на сольные партии — честь, которой новички удостоивались чрезвычайно редко. Но, как я уже сказал, она не успела увидеть огни рампы... Я помню жуткое чувство, которое испытал, когда она уколола палец и вместо крови из него потекла вода. Ей не довелось встретить свою восемнадцатую весну»*⁵.

К исходу августа 1895 года София Александровна Бутакова принялась собирать внука в путь. Спустя многие годы он помнил, как бабушка *«вычислила, сколько денег*

ему надо дать на дорогу, шила ему серую куртку, зашила ему в ладанку ещё сто рублей, купила билет до Москвы ... как горько ему было ехать и как в вагоне, когда поезд тронулся, он заплакал».

Сказ третий.

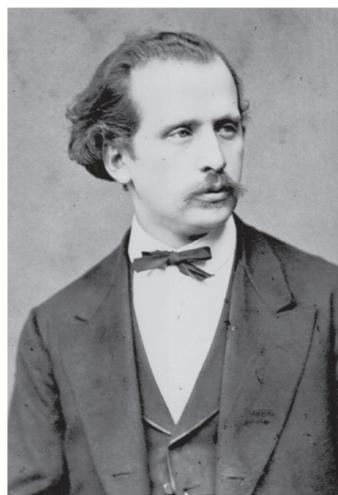
Московская консерватория — постанровка крыла

Московская консерватория открылась 1 сентября 1866 года прежде всего благодаря организационным усилиям Николая Григорьевича Рубинштейна, предварительно учредившего в белокаменной отделение Российского музыкального общества с Музыкальными классами при нём, ставшими фундаментом будущей консерватории. Одним из первых её профессоров — вновь по инициативе младшего Рубинштейна — стал Пётр Ильич Чайковский, недавний выпускник Петербургской консерватории.

На одном из первых заседаний совета Московской консерватории Николай Григорьевич Рубинштейн произнёс речь, в которой указал, что консерватория должна *«... приготовить специалистов не только по тому или иному инструменту, но и музыкантов в обширнейшем смысле этого слова»*. В этом высказывании сформулирован основополагающий принцип работы и Московской, и Петербургской консерваторий, который на многие годы вперёд определил высокий уровень российского профессионального музыкального образования, а также музыкального исполнительства в целом.

В первые десятилетия своего существования консерватории, в отличие от современных высших учебных заведений, включали высшую, среднюю и даже часть начальной ступеней профессионального музыкального образования. Принимались в консерваторию чаще всего дети или подростки (за исключением вокала), имеющие первичную музыкальную подготовку. В консерватории, помимо музыкальных дисциплин, они получали необходимую общеобразовательную подготовку с акцентом на дисциплины гуманитарного характера.

Курс обучения рассчитан был в среднем на девять лет и включал два отделения — младшее (низшее) и старшее (высшее). На низшем отделении обучались пять лет, после чего необходимо было выдержать сложный переходной экзамен. Выдержавшие его переводились на высшее отделение, где спустя четыре года должны были держать выпускной («окончательный») экзамен, после успешного преодоления которого получали звание «свободного художника». Получить его могли только молодые музыканты, готовые к самостоятельной концертной деятельности и имевшие достаточно обширный репертуар высшего уровня сложности. Особо отличившиеся награждались золотой или серебряной медалью. Не сдавшие соответствующие экзамены могли продолжать обучение (оно было платным; плата за обучение составляла примерно двести рублей в год). Особо одаренные уче-



ники из неимущих семей в индивидуальном порядке полностью или частично освобождались от платы.

Таким образом, консерватории могли готовить музыкантов высшей квалификации и в то же время обучать тех, кто не достигал выдающихся успехов, но хотел учиться музыке на профессиональном уровне. В первом разряде учеников, безусловно, видел своего даровитого кузена Александр Ильич Зилоти, устраивая его в Московскую консерваторию, организуя начальное обучение в ней по прежде им пройденной схеме. Суть её состояла в том, что выдающийся музыкальный педагог Николай Сергеевич Зверев, преподававший (с 1870 года) в начальных классах консерватории, выделял из своих учеников особо одарённых и брал их на полное попечение и обеспечение — поселял их уже как музыкальных воспитанников у себя на квартире (в своём домашнем пансионе) и дополнительными внеурочными занятиями и умной дидактикой выводил их на высокий уровень фортепианного исполнительства и общего интеллектуального развития.



В первых числах сентября 1885 года Юлия Аркадьевна Зилоти (Рахманинова) представила своего двенадцатилетнего племянника Сергея профессору (с 1883 года) Звереву и тот, прослушав его, без колебаний включил в состав своих воспитанников и далее от своего имени написал официальное прошение в Московскую консерваторию с просьбой включить в состав бескоштных учеников *«сына штаб-ротмистра Сергея Васильевича Рахманинова»*.

Выходец из небогатой дворянской семьи Подмосковья, Николай Сергеевич (1832 года рождения), одолев два курса физико-математического факультета Московского университета, решительно обратился к главному увлечению своей жизни — фортепиано. Обучаясь тонким премудростям игры на нём, поддерживал себя материально поначалу немалым наследством, скоро, однако, иссякшим; далее перешёл на самосодержание скромным чиновничьим жалованьем. (Как великодушного человека характеризует его тот факт, что после отмены крепостного права он всю землю своего подмосковного имения отдал безвозмездно крестьянам.)

После ряда житейских пертурбаций перебрался Николай Сергеевич, в 1867 году, из Петербурга в Москву, где стремительно достиг популярности как прекрасный учитель фортепиано, и в 1870 году Николай Григорьевич Рубинштейн пригласил его музыкальным педагогом в младшие классы консерватории. «Подработка» — уроки детям обеспеченных родителей — пополняли кошелёк Зверева неплохими деньгами, основная часть которых покрывала расходы ментора на воспитание музыкально талантливых ребят, коих он отбирал из числа своих учеников в консерватории и учил бесплатно.

За двадцать с лишком лет пребывания учителем и воспитателем Николай Сергеевич подготовил более двухсот воспитанников. В числе его наиболее даровитых — Александр Зилоти, окончивший в 1881 году консерваторию по классу Николая Григорьевича Рубинштейна с золотой медалью и отправленный на стажировку к самому Ференцу Листу.

На педагогической стезе у него, человека незаурядных личных свойств, *«...проявилась та великодушная черта его природы, которая заставляла его трудиться невероятно много и тратить на дело широкой помощи учащимся едва ли менее, если не более*

половины всего заработанного непосильным трудом. Для многих своих учеников он был истинным отцом и притом отцом нежнейшим, внимательным, умным, не жалеющим средств и трудов на своих питомцев»⁶.

Сохранился чудный снимок, на котором замечательный музыкальный ментор, выглядящий умным человеком, представлен с последней группой своих малолетних питомцев, естественному очарованию которым — годы спустя — добавляет факт их отнюдь не детского искусства фортепианной игры. В центре — Сергей Рахманинов, рядом с ним очень с ним схожий, но пониже ростом, его одноклассник Лёня Максимов (увы, недолго, только три десятка лет поживший). Третий мальчик (на год старше) стоящей пары друзей — Матвей («Мотя») Пресман, десятилетия спустя оставивший чуть ли не единственное описание жизни «зверят»:

«...Зверев был для нас не только учителем-воспитателем, но и самым близким другом. Он не только думал о том, чтобы мы хорошо играли, но и заботился о создании для нас условий, при которых и работа, и, главное, её результаты могли быть более продуктивными.

У нас было подробное расписание. Каждый знал свои часы занятий и отдыха.

...Я знал и видел на своём веку много талантливых детей, которые или погибли, или, в самом лучшем случае, выходили рядовыми музыкантами, и это только вследствие неумелого или неправильного к ним подхода со стороны педагогов.

Говорить о Звереве как о педагоге-аналитике, то есть педагоге в самом широком смысле этого слова, конечно, не приходится. Самым ценным, чему он учил — это была постановка рук. Зверев был положительно беспощаден, если ученик играл напряжённой рукой, и, следовательно, играл грубо, жёстко, если при напряжённой кисти ученик ворочал локтями. Зверев давал много, правда, примитивных упражнений и этюдов для выработки различных технических приёмов.

Безусловно ценным в его преподавании было то, что с самого начала он приобщал своих учеников к музыке. Играть без ритма, безграмотно, без знаков препинания у Зверева нельзя было, а ведь в этом — весь музыкальный фундамент, на котором уже не трудно строить самое большое художественное здание.

...Профессора, ведущие старшие классы, были сами заинтересованы, чтобы талантливые дети попадали к Звереву в стадии начального обучения, чтобы потом взять их к себе в класс, но уже с заложенным прочным музыкальным и техническим фундаментом...

Суждения же его о пианистах и о музыке вообще были прежде всего очень строгие. Он прекрасно разбирался в слышанном и часто подвергал исполнению даже больших артистов жесточайшей справедливой и деловой критике....

При всей своей колоссальной загруженности Зверев никогда не считался со временем, уделяемым им своим ученикам. За все годы моего пребывания у Зверева в классе я ни разу не ездил на летние каникулы домой к своим родным. Летом он выезжал со всеми нами на подмосковную дачу, ездили в Кисловодск (один раз) и в Крым (один раз)»¹¹.

Характер Николая Сергеевича был сложным, совмещал в себе строгость с доброжелательностью, вспыльчивость с обходительностью, жёсткую взыскательность с восторженным увлечением делом. Был он «криклив, да на дело правдив», но за внешней суровостью его укрывалась глубокая и искренняя любовь к своим воспитанникам, которым он — потерявший единственного сына, овдовевший — отдавал искренне всё тепло своего сердца, все возможности своего ума, кормил, поил, одевал их, приучал к серьёзной литературе.

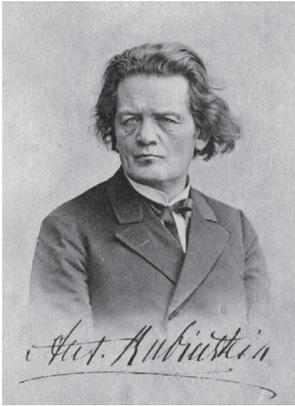
«Все мы, «зверята», ходили в одинаковых чёрных брюках и курточках с белыми крахмальными воротничками. Несмотря на наличие повара, двух горничных и лакея, своё платье и ботинки мы обязаны были чистить сами.

Как-то всем нам были сшиты, конечно, у лучшего в Москве портного Циммермана, чёрные суконные шубы с барашковыми воротниками, которые долгое время были

предметом подсмеивания над нами товарищей, ибо шубы эти были сшиты «на рост», были так неуклюже велики и длинны, что положительно волочились по земле, и мы были скорее похожи на попов, чем на будущих служителей искусства.

В театрах и концертах мы бывали часто, и стоило это Звереву немалых денег, тем более, что выше первого яруса в Большом и бельэтажа в других театрах мы не сидели...

Зверев был, что называется, «широкой натурой», «хлебосолом» в самом широком смысле слова. Его лукулловские обеды, всегда достаточно уснащённые различными дорогими винами, охотно посещались его друзьями. Кто-то только у него в доме не бывал! Почти вся профессорская профессура! Часто бывал П. И. Чайковский, а во время своих исторических концертов в Москве и пианист Антон Григорьевич Рубинштейн»¹¹.



Так называемыми «Историческими концертами», исполнителскому подвигу подобными, Антон Григорьевич Рубинштейн подвёл итоги своей почти полувековой концертной деятельности — в январе и феврале 1886 года, курсируя между Петербургом и Москвой, сыграл в циклах из семи вечеров сто восемьдесят произведений тридцати трёх композиторов (при этом, на следующий день после каждого концерта повторял его бесплатно для учащихся и педагогов музыкальных учебных заведений). В числе слушателей был и Сергей Рахманинов, на всю оставшуюся жизнь впечатлившийся увиденным и, главное, услышанным: «Я не пропустил ни единой ноты, помню как глубоко впечатлила меня его интерпретация Аппассионаты или шопеновской сонаты си-бемоль мажор... Его слушали с восторгом, могли бы внимать повторениям пассажа ещё и ещё — столь исключительной была высота тона, вызывающаяся его прикосновением к клавишам... Одним из величайших секретов искусства Рубинштейна была его педализация. Он сам удачно выразил свои мысли на этот счёт, сказав: «Педаль — душа фортепиано». Никому из пианистов не следует об этом забывать»⁵.

Только раз привелось юному Рахманинову слушать «великого Антона» после его Исторических концертов и сумма им испытанных чувствований и оценок была столь сильна и высока, что много лет спустя, только покинув родину, он признавался:

«По моему мнению, ни один современный пианист даже не приближается к великому Рубинштейну, которого мне не раз приходилось слышать. Возможности фортепиано далеко не исчерпаны; пока это произойдёт, перед пианистами настоящего и будущего будет стоять озорная цель: сравниться в своём искусстве с Рубинштейном и другими великими мастерами фортепиано»⁵.



С. Рахманинов.
Фотография с дарственной надписью М. Пресману:

«Моему хорошему, дорогому, милому, доброму Моте Пресману от С. Рахманинова. 26-го февраля [18]86 г. в 8 1/2 часов вечера».

Ещё один «великий», несравненный Пётр Ильич Чайковский более десяти лет «своим сопутствием животворил» становление таланта юного Рахманинова, воспринявшего для своего творчества от чудотворного, вселенского масштаба композитора его романтизм, лирический настрой, глубокий психологизм, но без пассивного и подавляющего влияния, без какого-либо намёка на эпигонство.

«Мы любим дом, где любят нас». Был Пётр Ильич частым гостем в доме Зверевых (Николая Сергеевича и его сестры Анны Сергеевны) ещё со времён старшего поколе-

ния — семидесятых годов — «зверят», в числе которых был и Александр Зилоти, его лучший и благодарный ученик. Высокое почтение, проявленное Сергеем Рахманиновым к личности великого Чайковского, переложение им на фортепиано драматического произведения композитора, байроновского «Манфреда», исполненного им в 1886 году и сыгранного в присутствии польщённого мэтра в четыре руки вместе с Мотей Пресманом, к слову, уделившим Петру Ильичу немалое место в своих воспоминаниях:

«Своей внешностью Пётр Ильич Чайковский производил положительно обаятельное впечатление. Среднего роста, неполный, стройный, с седой лысеющей головой, небольшой круглой бородкой, высоким умным лбом, красивым правильным носом, небольшим ртом с довольно полными губами и бесконечно мягкими, добрыми, ласковыми глазами. Одет он был всегда очень опрятно. Пиджак застёгнут на все пуговицы, а высокий воротничок и манжеты рубашки выглядывали из-под пиджака.

П. И. Чайковский был чрезвычайно скромно, застенчив и рассеян. Однажды у нас, в доме Н. С. Зверева, сел играть в карты (винт) с тремя дамами. При каждом неудачном ходе он перед ними чуть ли не извинялся; но сделав совершенно для себя неожиданно плохой ход, он, забыв о партнёрах, выругался самым нецензурным, грубым образом. Можно себе представить, что с ним сделалось и как он в своём бесконечном смущении извинялся перед своими партнёрами. Окончив при самом мрачном настроении роббер, Чайковский поспешил уехать...

П. И. Чайковскому было не чуждо увлечение лёгким жанром. В то время в Москве жила замечательная исполнительница цыганских песен Вера Васильевна Зорина. На выступления Зориной публика всегда валом валила.

Случилось, что Зорина вышла замуж за очень богатого «замоскворецкого купца», как их тогда называли, который раньше всего наложил свою лапу на артистическую деятельность жены: её имя исчезло с концертно-театральной афиши, а сама она — с подмостков эстрады. Она появлялась только в самых редких случаях, в особенно больших и торжественных благотворительных концертах. Одного имени Зориной на афишах было достаточно, чтобы билеты были распроданы.

Н. С. Зверев очень любил Зорину, часто бывал у неё в гостях, а раз, помню, на богатейшей ёлке у неё были и все мы, «зверята», то есть Рахманинов, Максимов и я. На громадной ёлке висели приготовленные и для нас троих дорогие подарки. Мы с Рахманиновым сыграли наизусть в четыре руки увертюру к опере «Руслан и Людмила» Глинки, а Рахманинов с Максимовым, тоже наизусть, увертюру Глинки к опере «Жизнь за царя».



У Зверева был какой-то большой и торжественный званый обед, на котором присутствовали Зорина с мужем, Чайковский, Танеев, Аренский, Зилоти, Пабст и другие крупнейшие московские музыканты. После обеда Веру Васильевну попросили спеть.

Сначала вяло, нехотя она начала вполголоса петь; постепенно распеваясь, пела всё лучше и лучше. Своим изумительным мастерством, теплотой и искренностью, красотой голоса и огненным темпераментом она увлекла всех присутствующих. Аккомпанировали ей по очереди Чайковский, Танеев, Аренский и Зилоти.

Когда к концу она совершенно изумительно, неподражаемо спела простейшую цыганскую песню «Очи чёрные» (я до сих пор помню, как мурашки пробежали у меня по спине, как зашевелились волосы на голове), Чайковский неожиданно для всех упал на колени, простёр к ней, как в мольбе, руки и воскликнул:

— Божество моё! Как чудно вы поёте!»¹¹

Не только званые обеды для высокочтимых гостей устраивал по воскресным дням Николай Сергеевич Зверев, но и давал надомные частные уроки для проходящих уче-

ников, из коих он более всего привечал Александра Скрябина, демонстрировавшего, по желанию учителя, троице «зверят» высокое мастерство исполнения не только произведений композиторов-классиков, но и собственных фортепианных миниатюр шопеновского стиля.

Предрасположенность к фортепианному исполнительству у этого музыкального вундеркинда пробудилась, кажется, чуть ли после выхода из возраста пелёнок и имела явную генетическую предрасположенность — его мама, Любовь Петровна (урождённая Щетинина) была талантливой пианисткой. Она с отличием окончила Санкт-Петербургскую консерваторию, и с ней учившийся Пётр Ильич Чайковский говорил о сокурснице, как «о самой талантливой пианистке класса Лешетицкого, которая, однако, не могла достигнуть блестящей виртуозности, вследствие своей физической слабости и болезненности»¹². По указанной причине с трудом дались ей роды (в 1872 году) сына Александра, спустя год после которых она, поражённая чахоткой, в возрасте только двадцати трёх лет ушла в мир иной.



Овдовевший Николай Александрович Скрябин оставил сына-младенца на попечение своих родных (матери, тётушки и сестры), живших в Новгородской губернии, по долгу дипломатической службы отправился посланником в Константинополь (где, женившись на итальянке, «обогатился» солидно потомством). «Шуриньку» же, по достижении им десятилетнего возраста души в нём не чаявшие родители, следуя семейной традиции, отдали во Второй кадетский корпус Москвы, нисколько не препятствуя при этом его сильнейшему тяготению к фортепианному исполнительству и сочинительству. Для развития несомненного музыкального дара любимого мальчика не скупилась она на оплату нанимаемых для него высокопрофессиональных педагогов —

Георгия Эдуардовича Конюса, Сергея Ивановича Танеева и, наконец, Николая Сергеевича Зверева. О творческом общении будущего «музыкального Прометея» с пансионерами Зверева — в воспоминаниях Матвея Пресмана:

«В воскресенье (это был наш, как говорил Зверев, «день отдохновения от трудов») у нас всегда был званый обед. В этот день мы были хозяевами положения и предоставлены сами себе. Зверев ни во что не вмешивался. Мы музицировали, играли в две, четыре и восемь рук.

Здесь впервые стали играть свои сочинения Скрябин и Рахманинов. Помню, с какой строгой критикой мы встретили в особенности произведения Скрябина. Ведь в то время никому из нас, да, и уверен, и самим Рахманинову и Скрябину, не приходила в голову мысль, что в будущем они займут выдающееся положение на мировой арене музыкального искусства.

Я совершенно ясно вспоминаю, что с самого раннего возраста оба они друг друга не любили, и с течением времени неприязнь эта не уменьшалась, а увеличивалась.

Только после неожиданной и преждевременной смерти Скрябина Рахманинов сделал одну концертную программу из скрябинских сочинений, чем, конечно, почтил его память. Скрябин же, я уверен, ни одного рахманиновского произведения во всю свою жизнь не выучил и публично не сыграл.

Трудно себе представить людей, более различных по индивидуальности, чем Скрябин и Рахманинов. Лично меня в дальнейшем больше всего поражало то, что в их творчестве, как и в характере, и во внешности, не было ничего общего.

Громадного роста, с крупными чертами аскетически сухого, бритого, всегда бледного лица, суровым взглядом, коротко подстриженными на большой голове волосами, длинными руками и пальцами, дающими возможность свободно брать аккорды в пределах дуодецимы, грубым с басовым оттенком голосом, Рахманинов резко

отличался от небольшого ростом, худенького и хрупкого, с хорошей, всегда тщательно причёсанной шевелюрой волос на небольшой голове, круглой бородкой и большими усами, мелкими чертами лица, бегающими небольшими глазами, небольшими, чрезвычайно изнеженными руками и тонким теноровым голосом Скрябина.

Я не раз шутя говорил и Скрябину, и Рахманинову, что своим внешним видом оба они вводят в заблуждение публику, ибо сильный драматизм, смелые дерзания, блеск и темпераментность музыки Скрябина (главным образом в его крупных оркестровых произведениях) никак не вяжутся с его, если можно так сказать, лирически-теноровой внешностью, и наоборот, лиризм и задушевность музыки Рахманинова не подходят к его суровому внешнему виду»¹¹.

В сравнении с Александром Скрябиным, уже явно настроенным на композиторство, Сергей Рахманинов, находясь под крылом Зверева, только проявил первые робкие порывы к музыкальному сочинительству тремя ноктюрнами. Что касается внешних данных указанных ребят, то о них даёт некоторое представление прощальное фото, исполненное в конце восьмидесятых годов по желанию Зверева в канун завершения воспитательного и учебного цикла его, уже переступившими порог юности воспитанниками и учениками. Из их прежней тройки стоит (второй слева) Лёня Максимов, ростом уже подтянувшийся к Сергею Рахманинову, сразу за Зверевым стоящим, сидит крайне правым Мотя Пресман. И выделяется уверенной посадкой и форменным мундиром кадета Саша Глазунов, слева от Николая Сергеевича расположившийся.



Сказ четвёртый.

Московская консерватория — взлёт и удар судьбы

Весной 1888 года Сергей Рахманинов вместе с одногодком Лёлей Максимовым завершили обучение в начальном отделении Московской консерватории по классу профессора Зверева и наступившее лето (с уже студентом консерватории — Мотей Пресманом) провели в оздоровительном отдыхе и предэкзаменационных трудах в Крыму, в Симеизе, в имении «Олеиз», принадлежавшем крупному предпринимателю и меценату Ивану Фёдоровичу Токмакову. (Сей выдающийся сибирский купец, составивший своё благосостояние на поставках китайского чая в Россию, заболев туберкулёзом, перебрался на южный берег Крыма, купил участок земли близ реликтовой оливковой рощи и к 1885 году выстроил на нём для своего немалого семейства большое, но внешне скромное жилище. Вылечившись, Иван Фёдорович отблагодарил благодатный Симеиз капитальным комплексом противотуберкулёзных лечебниц для соотечественников, творческой части которых широко и гостеприимно распахнул двери своего имения; и, наконец, пользуясь открывшимися благоприятными обстоятельствами, дополнил чае-торговлю размахистым занятием виноделием, в коем весьма преуспел.)

Об отдыхе в благодатном крымском климате вспоминает Матвей Пресман, утверждая (кажется, ошибочно), что именно здесь проявилась у Сергея Рахманинова склонность к музыкальному сочинительству:

«Пребывание в Симеизе осталось у меня в памяти главным образом из-за Рахманинова. Там он впервые начал сочинять. Как сейчас помню, Рахманинов стал очень задумчив, даже мрачен, искал уединения, расхаживал с опущенной вниз головой и устремлённым куда-то в пространство взглядом, причём что-то почти беззвучно насвистывал, размахивал руками, будто дирижируя. Такое состояние продолжалось несколько дней. Наконец, он таинственно, выждав момент, когда никого, кроме меня, не было, подозвал меня к роялю и стал играть. Сыграв, он спросил меня:

— Ты не знаешь, что это?

— Нет — говорю, — не знаю.

— А как, — спрашивает он, — тебе нравится этот органнй пункт в басу при хроматизме в верхних голосах?

Получив удовлетворивший его ответ, он самодовольно сказал:

— Это я сам сочинил и посвящаю тебе эту пьесу»¹¹.

Впрочем, на игровое общение с роялем, предоставленным гостям любезными Иваном Фёдоровичем и Варварой Ивановной Токмаковыми, у ребят времени было мало; уходило оно у них преимущественно на теоретические занятия с преподавателем консерватории Николаем Михайловичем Ладухиным, специально для этой цели приглашённым Зверевым в крымскую поездку.

Предпринятые подготовительные усилия позволили Сергею и Матвею успешно выдержать экзамен по элементарной теории музыки (а Сергею — ещё и по курсу первой гармонии) и оказаться вместе в классе второй гармонии, ведомом профессором Антонием Степановичем Аренским.

В практических занятиях по фортепианной игре ребята «разошлись» по разным педагогам: Рахманинов и Максимов — к Александру Ильичу Зилоти, Пресман и Скрябин — к Василию Ильичу Сафонову. И хотя в консерватории «зверята» в учёбе теперь оказались независимы от своего первого наставника, они продолжали жить и совершенствоваться в музыке в его домашнем пансионе, на прежних условиях.

В полном соответствии с законами возрастной физиологии, с наследственными — от матери взятыми свойствами натуры — характер отрока Рахманинова в эту пору, как отметили тогдашние наблюдатели, заметно изменился. Ушли в прошлое его резвость и шаловливость, далее изредка напоминавшая о себе искренним, заразительным смехом ещё много-много лет. Стал теперь Сергей Васильевич человеком с высоко стоящим чувством собственного достоинства и самоуважения, обязательным, строгим и требовательным (прежде всего — к себе).

Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух.

Да, таким я и буду с тобой:

Не для ласковых слов я выковывал дух,

Не для дружб я боролся с судьбой.

По поводу внешних перемен в облике и манере поведения у Сергея Рахманинова, складывающегося у него стиля «общения» с фортепиано в юношескую пору можно справиться у его «однокашника» Александра Гольденвейзера:

«Я познакомился с С. В. Рахманиновым осенью 1889 года, когда поступил в класс А. И. Зилоти, двоюродного брата Рахманинова, у которого он учился в Московской консерватории. Я поступил на шестой курс, а Рахманинов был в то время на седьмом курсе. Мне было четырнадцать, а ему шестнадцать лет. Он имел вид ещё мальчика, ходил в чёрной куртке с кожаным поясом. В обращении и тогда был сдержан, очень немногословен, как всю жизнь, застенчив, о себе и своей работе говорить не любил.

Наружность Рахманинова была значительна и своеобразна. Он был очень высок ростом и широк в плечах, но худ; когда сидел, горбился. Форма головы у него была длинная, острая, черты лица резко обозначены, довольно большой, красивый рот

нередко складывался в ироническую улыбку. Смеялся Рахманинов не часто, но когда смеялся, лицо его делалось необычайно привлекательным. Его смех был заразительно искренен...

Сидел Рахманинов за фортепиано своеобразно: глубоко, на всём стуле, широко расставив колени, так как его длинные ноги не умещались под роялем. При игре он всегда довольно громко не то подпевал, не то рычал в регистре баса-профундо»¹³.

Учёба Сергея Рахманинова в старшем отделении консерватории, в сентябре 1888 года начавшаяся, многоплановая по своей сути и содержанию, проходила при изначально блестящем его преуспевании в фортепианном классе Зилоти, дополненное полной солидарностью ученика с учителем в восхищении творчеством Петра Ильича Чайковского, которое много раз проявляли они исполнением произведений великого композитора. Понимая аховое материальное положение своего младшего двоюродного брата, Александр Ильич содействовал любой возможности дать ему подработать и сцену одного из таких «содействий» видел, слышал Лев Эдуардович Конюс, ещё один соученик Сергея Рахманинова:

«В Москву приехала одна знаменитая итальянская певица. В день её концерта аккомпаниатор серьёзно заболел. Антрепренёр обратился в консерваторию с просьбой рекомендовать аккомпаниатора. Его направили к Рахманинову.

— Можете ли вы сегодня аккомпанировать знаменитой Х.? — спросили его.

— Могу — ответил он.

Как сейчас слышу его весёлый голос и вижу искры в глазах.

— Какой гонорар хотите?

— Я заломил с него двадцать рублей, — вспоминал Рахманинов (в то время это были большие деньги: студент на двадцать пять рублей мог скромно прожить целый месяц), — но, будучи учеником консерватории, я не имею права выступать без разрешения моего учителя, А. И. Зилоти.

Тот, конечно, разрешил, но потребовал не двадцать, а пятьдесят рублей гонорара. Сергей Васильевич вполне заслужил такую высокую плату, так как аккомпанировал он прекрасно, и певица была от него в восторге.

— Вот праздник-то у меня был, — весело добавлял Сергей Васильевич»¹⁴.

Не сразу сложились отношения у грядущего гения (как, к слову, и у его «коллеги» по такой будущности, Александра Скрябина) с многосложным искусством контрапункта, определяющим нормы «голосоведения и музыкальных форм так называемого строгого стиля, сложившегося в рамках старинной западноевропейской полифонии», то есть предполагающего умение одновременного сочетания двух и более самостоятельных мелодических голосов.

В консерватории этой мудрёной наукой «заведовал» только возраста Христа достигший профессор Сергей Иванович Танеев, автор книги «Подвижной контрапункт» и — выдающаяся личность в истории и русской музыки. Поступив в 1865 году, в возрасте девяти лет (по настоянию самого Николая Рубинштейна!) в Московскую консерваторию, он с блеском золотой медали закончил обучение в ней и в возрасте двадцати одного года вернулся в Alma Mater преподавателем — вёл теоретические дисциплины (гармонию, полифонию, музыкальные формы), композицию, а также класс фортепиано. Увлёкшись решением хитроумных контрапунктических задач, изучив множество полифонических партитур, он самолично написал огромное количество контрапунктов и, «поверяя алгеброй гармонию», перевёл их на язык элементарных алгебраических приёмов.

Сумел молодой профессор Танеев, уже, кстати, будучи ректором консерватории, обходными педагогическими приёмами «приручить» самостоятельных, уже почувствовавших себя вольными сочинителями Рахманинова и Скрябина, не сразу принявших строгость «старого стиля».



А его необходимо было принять и усвоить «на ять», ибо контрапункт был изначально задуман как педагогический инструмент, позволявший студентам сочинять музыкальные композиции с постепенным нарастанием сложности, а в данной учебной ситуации овладение им позволяло юным дарованиям поступить в распоряжение профессора Аренского. Что и случилось, и далее для Рахманинова всё сложилось заслуженно отлично — Аренский скоро оценил перспективный талант нового ученика, благодаря, в первую очередь, превосходно тем исполненную гармонизацию мелодий — превращение их в своего рода песни без слов. Матвей Леонтьевич Пресман, также учившийся у Антона Степановича Аренского, многое подметил в этом неординарном человеке:

«Когда мы начинали заниматься у Аренского, он был очень молод и притом невероятно скромн и застенчив. Сплошь и рядом его ученики и ученицы, в особенности вокалисты, были старше его. Он положительно стеснялся делать им какие-либо замечания и, казалось, готов был извиняться за каждое из них. Одно появление его в классе производило такое впечатление, будто он боялся: можно ему войти в класс или нет? Входил он и здоровался с учащимися как-то неуклюже, низко кланяясь, боком.

Объяснения всяких построений аккордов делал очень боязливо, нерешительно. Конечно, с течением времени состояние его менялось, он делался смелее и всё меньше нас «боялся». Уже в это время всех нас поражала его исключительная талантливость. Когда он давал нам для гармонизации мелодию или бас на всевозможные правила, ему приходилось тут же в классе сочинять задачи. Делал он это очень быстро, легко и шутя. Задачи учащихся проверялись им у рояля также с чрезвычайной быстротой, причём не пропускаясь ни малейшая ошибка.

Ученики обожали его. В нём было столько искреннего желания пойти навстречу каждому ученику, лишний раз объяснить непонятное и помочь, что такое отношение учащихся к Аренскому было вполне естественным.

Любили Антония Степановича и все товарищи педагога. Особенно же любил и оберегал его, как горячо любящая мать, как заботливая нянюшка, С. И. Танеев, очень высоко ценивший композиторский талант Аренского.

Аренский сочинял музыку с исключительной быстротой и лёгкостью. Близко стоявшие к Аренскому лица утверждали, что все свои сложные сочинения он записывал сразу начисто, даже самые большие симфонические и оперные партитуры он писал без черновиков.

Лично я считаю, что Аренский далеко не сказал всего того, что мог. Природа наградила его необычайно счастливым композиторским даром, ему предстояла колоссальная будущность, а в результате — уже почти забытый композитор! Для всех, знавших Аренского, была ясна, если так можно сказать, картина его «падения». Человек он был слабовольный, увлекающийся, легко поддававшийся под дурное влияние»¹¹.



«Аренский удивительно умен в музыке... Это очень интересная личность!» — убеждённо утверждал Чайковский, и такому мнению были серьёзные основания. Талантливому Аренскому, по совету Танеева, передал Пётр Ильич либретто своей неоконченной оперы «Воевода», которую молодой коллега, блестяще доработав, представил музыкальной общестственности Москвы (премьерой 1890 года) в Большом театре) во образе оперы «Сон на Волге». Другая опера Аренского «Рафаэль» ввела в сентиментальные чувства строгого Танеева: «Был тронут до слёз».

Были в творчестве рано поднявшегося таланта ещё оперы и балеты; были прекрасные оркестровые, концертные, камер-

ные, вокальные сочинения; были теоретические труды и учебники. Но — *«Всё что было, всё прошло, в прудовой туман ушло»*. Слабый характер, беспечность, склонность к азарту, разгулу, волокитство и, наконец, чахотка ухватившая Аренского не без влияния помянутых свойств натуры, скоро оборвала (в 1906 году) его творчески яркую, но неводержанную жизнь, итог которой — лаконично и точно — подвёл Николай Андреевич Римский-Корсаков: *«Мой бывший ученик, по окончании Петербургской консерватории вступивший профессором в Московскую консерваторию, прожил в Москве много лет. По всем свидетельствам, жизнь его протекала беспутно, среди пьянства и картёжной игры, но композиторская деятельность была довольно плодотворна»*.

В своей прощальной оценке не отметил, к сожалению, титан русской музыки педагогическую деятельность своего ученика, выпестовавшего, в том числе, композиторский талант несравненного Сергея Васильевича Рахманинова, давшего ему тонкую умную огранку. Правда, первые робкие шаги на пути к вершинам музыкального творчества для начинающего композитора были осложнены обстоятельствами бытового и психологического свойства — неожиданным разрывом с его благодетелем, Николаем Сергеевичем Зверевым, в конце 1889 года случившимся.

Как пишут знающие люди, набрасывал в это время студент консерватории Рахманинов *«эскиз «предпервого» фортепианного концерта»*, но заниматься сочинительством в одной комнате с Мотей Пресманом и Лёлей Максимовым, занятыми, по долгу учёбы, разучиванием крупных фортепианных произведений, было сложно, практически невозможно. И в этой ситуации решился юный творец попросить у воспитателя отдельную комнату с фортепиано в ней. Но разговор не получился — Зверев, поощрявший исполнительский дар Сергея, кажется, в его стремление к уединению увидел нечто бестактно-эгоистическое и бурно отреагировал на какую-то неудачную реплику воспитанника.

Но вот огонь прорвался, запылал, —
И явно обнаружился скандал...

Разговор, как вспоминал многие годы спустя сам Рахманинов, *«начался спокойно и протекал совершенно мирным образом, пока я не сказал нечто, его взбесившее. Он мгновенно вспыхнул, вскрикнул и швырнул в меня чем-то, попавшимся под руку. Я сохранил полное спокойствие, но подлил масла в огонь, заметив, что я уже не ребёнок и что такой тон по отношению ко мне не очень приемлем»⁵*.

Матвей Леонтьевич Пресман, взглядываясь ретроспективно в те дни, вспоминал эмоционально им виденную и слышанную сцену разрыва отношений воспитателя с воспитанником:

«Потрясающая сцена их объяснения и расставания навсегда врезалась в мою память; она носила чрезвычайно тяжёлый характер. 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»¹¹.

После месяца тяжёлых отношений с проявившим характер учеником Николаем Сергеевичем отвел его в дом его тётушки по отцу, Варвары Андреевны Сатиной и предложил ей (или кому-нибудь из родных) взять на себя дальнейшее бытовое устройство юного родственника. Пока родные принимали согласованно позитивное решение, Сергей, переночевав напоследок у Зверева, перебрался на квартиру к сокурснику по консерватории, искусству пению в ней учившемуся Михаилу Слонову, имея месячных средств на пропитание только пятнадцать рублей, им добываемых частными уроками.

О последовавшем развитии событий, с судьбой Сергея Рахманинова связанных, сообщает его кузина София, старшая дочь Варвары Аркадьевны Сатиной:

«На семейном совете, устроенном в доме Сатиных сёстрами отца Сергея Васильевича и А. И. Зилоти, В. А. Сатина была единственная, которая пожалела юного Рахманинова и не допустила, чтобы сын её брата из-за ссоры со Зверевым, крутой нрав которого был известен всей Москве, остался без пристанища и без копейки, один в Москве. Вопреки желанию других, она настояла на том, что ему надо помочь, и предложила ему переехать к ней в Левшинский переулок на Пречистенке. Здесь его поместили в отдельной комнате, где он мог бы без стеснения продолжать свои занятия; и Рахманинов, всего раза два за все четыре года своей жизни у Зверева бывший в гостях у Сатиных и почти не знавший их, сделался скоро членом этой семьи. Старший сын В. А. Сатиной был одних лет с Сергеем Васильевичем, остальным детям было двенадцать, десять и восемь лет. Автору этих записок, в то время десятилетней девочке, отлично запомнилось утро, когда происходило совещание о Сергее Васильевиче. В доме происходили какие-то таинственные разговоры, кто-то приходил в неурочное время, двери кабинета, где собирались родственники, были закрыты, и наша мать, услав нас, двух младших детей, подальше от кабинета, велела нам разматывать большие клубки шерсти, добавив, что к нам сейчас придёт двоюродный брат Серёжа и чтобы мы были с ним добрые и нежные, потому что у него большие неприятности. Мы были в недоумении, что делать, но пришедший скоро Серёжа сам помог положению, предложив нам свою помощь в разматывании шерсти. Через короткое время мы почувствовали себя на равной ноге с ним и быстро подружились. И тогда, и потом, в течение всей его жизни, он удивительно быстро завоевывал доверие к себе детей всех возрастов. Этой же чертой обладал и его отец. Вероятно, это происходило оттого, что оба, и отец и сын, любили детей как-то особенно нежно»¹⁵.

Окрылённый щедрой поддержкой родичей, избавившись от отрицательных эмоций, вызванных разрывом отношений со Зверевым, Сергей Рахманинов под кровом дома Сатиных получил большой силы стимул к музыкальному сочинительству и открыл счёт своим литературно-музыкальным произведениям романсом «У врат обители святой», посвятив его своему верному другу и многолетнему деятельному помощнику Мише (Михаилу Акимовичу) Слонову.

Текстом первого романа для начинающего, только семнадцатилетнего композитора стало стихотворение «Нищий», написанное в 1830 году Лермонтовым, уже испытывавшим первую и неразделённую любовь к восемнадцатилетней красавице Екатерине Сушковой. Импульсом же для перевода пережитого афронта в стихотворную lamentацию для Михаила Юрьевича стал случай лета 1830 года, когда он, совершая (вместе с бабушкой и семьёй Сушковых) паломничество в Троице-Сергиеву лавру, выслушал горестный рассказ слепого нищего, пожаловавшегося на дикую шутку группы молодых людей, положивших в его протянутую для подаяния руку горсть камешков. В этом горестном эпизоде человеческой безучастности и душевной глухоты юный поэт — разочарованный и тоскующий! — увидел, по аналогии, себя тем же нищим, только вымалывающим безнадёжно встречные любовные чувства у недоступной красавицы:

У врат обители святой
Стоял просящий подаянья
Бедняк иссохший, чуть живой
От глада, жажды и страданья.

Куска лишь хлеба он просил,
И взор являл живую муку,
И кто-то камень положил
В его протянутую руку.

Так я молил твоей любви
С слезами горькими, с тоскою;
Так чувства лучшие мои
Обмануты навек тобою!

Текстом второго, в указанную пору сочинённого Рахманиновым романа стало стихотворение Афанасия Фета «Я тебе ничего не скажу», им в возрасте шестидесяти трёх лет написанное и являющее собой изящную лирическую миниатюру о любви и верности, о бережном — сродни рыцарскому — отношении к любимой женщине. Это стихотворение, гимном любви звучащее, возможно, адресовано автором трагически погибшей Марии Лазич; возможно, оно — выражение его признательности к жене, Марии Боткиной, верно и преданно прошедшей до старости путь жизни с ним. Но, возможно, этот чудного слога и глубокой мысли стих несёт в себе широкий обобщающий смысл в выражении запоздалых любовных чувствований и высокого пиетета много прожившего и перечувствовавшего мужчины к любимой женщине.



Я тебе ничего не скажу,
И тебя не встревожу ничуть,
И о том, что я молча твержу,
Не решусь ни за что намекнуть.

5 Целый день спят ночные цветы,
Но лишь солнце за рощу зайдёт,
Раскрываются тихо листы
И я слышу, как сердце цветёт.

И в больную, усталую грудь
10 Веет влагой ночной... я дрожу,
Я тебя не встревожу ничуть,
Я тебе ничего не скажу.



Интерпретируя музыкально этот стих, Сергей Рахманинов взял на себя изрядную, подкреплённую юношеским задором и смелостью творческую нагрузку, вступив в композиторское состязание с самим Петром Ильичём Чайковским, прежде, в 1886 году, написавшим на помянутый текст Фета романс, но, как отметили знатоки творчества этих двух выдающихся композиторов: «Словам стихотворения Фета «Я тебе ничего не скажу», недавно (1886) положенного на музыку Чайковским, Рахманинов даёт свое музыкально-драматургическое истолкование. Чайковский стремится воплотить второй поэтический завет — «я тебя не встревожу ничуть», внося в свой романс черты светлой, чуть баюкающей серенады. Рахманинов же хочет именно встревожить, безудержно увлечь. Непрерывную пульсацию в аккомпанементе он учащает к концу, насыщая музыку внутренне напряжёнными мелодическими волнами и восклицаниями, родственными первому, лермонтовскому романсу»⁶.

Мне же (возможно, упрощённо) кажется, что по достижении известного, — высокой любви жаждущего! — возраста, естественным образом затомились дух и плоть Сергея Рахманинова, и эти новые чувствования он изложил, с привлечением лучших образцов интимной лирики, в первых романах, им написанных в канун «материали-

зации» своих нежных, тонких и деликатных любовных порывов, случившихся летом 1890 года во время летней вакации в имении Сатиных — Ивановке.

Ещё один романс в эту пору Рахманинов написал на стихотворение Николая Порфирьевича Грекова, 1807 года рождения, с детства увлекавшегося сочинительством. Основной темой его поэзии были чувства, в нём вызванные природой. На стихи его писали романсы Чайковский, Алябьев, Варламов, Даргомыжский, Гурилёв, Донауров, Мусоргский, Булахов. Писал Греков водевили, много переводил с английского, французского, немецкого, испанского языков.

Опять встрепенулось ты, сердце, и снова
В душе моей вспыхнули грезы,
И рвётся из груди кипучее слово,
И льются горячие слёзы...

И снятся опять ей всё звуки да звуки,
Всё, музыки полные, речи,
Да чёрные очи, да белые руки,
Да кудри, да белые плечи.

И снова душа отозваться готова
На всё, в чем есть терния и розы.
И рвётся из груди кипучее слово,
И льются горячие слезы.



Сказ пятый.

Ивановка, лето 1890 года

Только утро любви хорошо
Хороши только первые робкие речи
Трепет девственно чистой, стыдливой души,
Недомолвки и беглые встречи,
Перекрестных намёков и взглядов игра,
То надежда, то ревность слепая;
Незабвенная, полная счастья пора,
На Земле — наслаждение рая!

(Семён Яковлевич Надсон)

После драматических осложнений учебного (осень 1889-го — весна 1890-го) года, вызванных скандальным сломом отношений с Николаем Сергеевичем Зверевым, по-счастливилось студенту консерватории Рахманинову каникулярным летом 1890 года принять «целительный бальзам» в форме совместного времяпрепровождения с большой компанией близких ему по возрасту и духу, преимущественно юных годами, людей. Изюминкой этого, интеллектом и благостными эмоциями насыщенного взаимобщения и взаимообогащения стала для него первая любовь — нежная и деликатная, как звёздочка светлая, как изумруд чистая, — в нём открывшаяся к очаровавшей его девочке.

Вспышка высокого и чистого чувства не привела юную пару к образованию её брачного союза и в этом, с точки зрения вечности да с оглядкой на поучительные опыты прошлого был большой резон, ибо, как полагает лорд Байрон:

...Будь Лаура
Повенчана с Петраркой — видит бог,
Сонетов написать бы он не смог.

Вместе с тем, любовь неземная, участвовавшая сердцебиение, возбуждавшая душевный трепет у Сергея Рахманинова летом 1890 года, дала ему мощный заряд творческой энергии, ещё долго разряжавшейся под его гениальным пером — страница за страницей нотных знаков и текста — в изысканной книге литературно-музыкальных произведений, романсов, посвящённых предмету его обожания или косвенно с ним связанных. И, кажется, с самого начала этого музыкального чародейства предчувствовал подсознательно становившийся на крыло композитор, что появится в этой необычной книге завершающая страница, на которой он умно и изящно поблагодарит романтическую визави его юности за подаренную любовь, напомнит о сопутствовавшем ей флористическом символе:

И будет там страница — вся в сирени,
Вся в трепете предугрешенной травы,
В игре лучей с росой, но свет и тени
И каждая росинка — это Вы...

Помянутые выше «оздоровительные процедуры» оказывались было захандрившему студенту Рахманинову в Тамбовской губернии, в родовом имении семьи Сатиных, Ивановке, ставшей для будущей музыкальной знаменитости — силой последующих житейских обстоятельств — частью среды обитания на весь период его жизни в России. О своеобразной красоте степного ландшафта этого края он, много лет спустя, вспоминал с благодарностью и любовью из своего эмиграционного далека: *«Никаких природных красот, к которым обыкновенно причисляют горы, пропасти, моря — там не было. Имение это было степным, а степь это то же море, без конца и края, где вместо воды сплошные поля ржи, пшеницы, овса и т. д., от горизонта до горизонта. Часто хвалят морской воздух, но... насколько лучше степной воздух с ароматом земли и всего растущего и цветущего»*⁵.



Был в этом имении парк, заложенный ещё в сороковые годы свекровью Варвары Аркадьевны Сатиной (Рахманиновой), Эмилией Александровной Сатиной, урождённой Эмилией Элизабет Доротеей фон Крюденер. После учредительницы каждое новое поколение Сатиных привносило что-то новое, оригинальное в парковый пейзаж и, как много позже вспоминала гувернантка старшей дочери Сергея Рахманинова, Ирина Брандт: *«В молодом парке было очень много цветов. По обе стороны дорожки, ведущей к розовой беседке росли цветы, их было много у дома, в молодом парке, в нижнем саду, за флигелем, на всех аллеях»*⁹.

В описываемое лето 1890 года принимающая сторона, семья Сатиных, была представлена хозяином Ивановки, добродушным увальнем (и подкаблучником) Алексан-

дром Александровичем, её хозяйкой, самовластно управлявшей всеми домашними делами Верой Аркадьевной, а также их детьми: семнадцатилетним (очень болевшим) Сашей, восьмилетним Володей, пятнадцатилетней Наташей и одиннадцатилетней Софией (Соней).

В это же время в Ивановке активно отдыхал племянник владелицы имения Александр Ильич Зилоти с женой Верой Павловной, урождённой Третьяковой, дочерью учредителя знаменитой картинной галереи, и двумя малолетними сынишками, Сашей и Ваней, а также его брат — Дмитрий Зилоти, шумливый и эпатажный. Годом ранее, откликнувшись на просьбу Петра Ильича Чайковского, Александр Ильич, переложил для фортепиано музыку к балету «Спящая красавица». Теперь прежнюю разработку, вновь по заявке автора, следовало расширить для его фортепианного исполнения в четыре руки, и эту творческую модификацию Зилоти уверенно передоверил кузену Сергею как дополнение к его ежедневным фортепианным экзерсисам. Кроме этой творческой «догрузки» ознакомил Александр Зилоти своего студента с производимым им, вновь по просьбе автора, переложением для фортепиано музыки к опере «Пиковая дама»,

В то же лето в Ивановке гостили также сестра мужа хозяйки Елизавета Александровна Скалон (урождённая Сатина, сменившая фамилию после выхода замуж за генерала Дмитрия Антоновича Скалона) с троичей дочерей — Натальей (в семейном кругу, «Татуша»), двадцати одного года, Людмилой и Верой, соответственно — шестнадцати и пятнадцати лет. С этим премилым семейством Сергей Рахманинов познакомился чуть раньше, в московском доме Сатиных, где мама и дочери Скалон на короткое время остановились по дороге из Петербурга в Ивановку. Подробности этого общения, как и детали других дел и досугов того чудесного лета, много позже («*На склоне лет, когда в огне уже горит закат кровавый*») изложила в воспоминаниях Людмила Скалон, ставшая в замужестве Ростовцовой:

«Проезжая через Москву, мы остановились, от поезда до поезда, у Сатиных, которые должны были поехать в Ивановку уже после мая. У Сатиных были сыновья — Саша, семнадцати лет, и Володя, лет восьми, и дочери — Наташа, тринадцати, и Соня, одиннадцати лет.

Все нас радостно встретили, и тётя сказала:

— Сейчас я вас познакомлю с моим племянником Серёжей, учеником консерватории. Он тоже будет с нами проводить лето. Наташа! Позови Серёжу, скажи ему, что тут мои любимые племянницы, и я надеюсь, что он с ними подружится.

Вскоре вошёл высокий худой юноша, очень бледный, с длинными русыми волосами. Он нам положительно не понравился: такой угрюмый, неразговорчивый. «Нет, — подумали сёстры и я, — подружиться с ним трудно»¹⁶.

(Касательно длинноволосой причёски: «*Он терпеть не мог своих фотографий, относящихся к началу 1890-х годов, где он снят с длинными волосами. Остригся он по совету сестёр Скалон и с тех пор всю жизнь носил коротко стриженные волосы*».)



По итогам московских смотрин получил Сергей Рахманинов от вьедливых петербурженок прозвище «бедный странствующий музыкант», но в долгу, сам острый на язык, не остался, раздав уже в Ивановке «*всем сестрам по серьгам*». «Раздачу» начал с Наташи Скалон, которая, опираясь на своё преимущество в возрасте, попыталась было продолжить покровительственную тональность в общении со свежим знакомым, но тот (нас не изъязвишь!) независимым поведением, умом и ясностью собственных суждений и — самое главное — совершенством игры на фортепиано, скоро остудил назидатель-

тельный пыл «Татуши», им названной «Ментором». Высокое духовное равенство дало в Ивановке начало их многолетней дружбе — восхищало Сергея умение «Татуши» мастерски читать по нотам; горячо, с бурными спорами обсуждали он с ней творчество итальянского композитора Арриго Бойто (о нём у меня речь впереди), разбирали они сообща «на атомы» партитуру его оперы «Мефистофель»; и, что немаловажно, решилась доверить Наташа Скалон Сергею роль оценщика её, втайне написанного романа.

Помянутую выше Людмилу (Лёлю) Скалон, увлекавшуюся популярной в то время итальянской балериной Вирджинией Цукки, Рахманинов прозвал «Цукиной Дмитриевной». И, кажется, эти, с лёгким налётом незлобивой иронии прозвища девушек ничуть не задевали, ибо в последовавшей после «первой» Ивановки переписке Рахманинова с ними, он продолжал, шутя, в обращении к своим конфиденткам употреблять придуманные им именованья.

Не то чтобы едким, но всё же «*cum grano salis*» («с крупинкой соли») была дана им стихотворная характеристика дочери хозяев имения, Наташи Сатиной: «*Чёрная, как галка, сухая, как палка, мне тебя жалко, девка-Наталка*». Вся соль этого определения состояла в том, что, во-первых, было оно авторской интерпретацией пушкинского экспромта: «*Вот вам весталка, суха, как палка, черна как галка, куда как жалка*»; а, во-вторых, весталки, бывшие в древнем Риме жрицами богини домашнего очага Весты, приступая к своим обязанностям, давали обет безбрачия, за нарушения которого подвергались смертной казни. Думается, образованной Наташе Сатиной этот исторический факт был ведом, но его «брачные нюансы» ничуть не повредили её, глубоко таимому увлечению даровитым двоюродным братом, а выдержка и настойчивость в движении к заданной цели дали ей, со временем, главный приз её жизни — замужество за ним, безмерно чтимым и любимым мужчиной.

Вполне возможно, что указанной выше, чуть эпатажной «эпиграммкой» хотел юный Рахманинов, подчеркнув своё, тогда владевшее им безразличие к Наташе Сатиной, обозначить своё повышенное внимание к её белокурой (им именовавшейся то «Психопатушкой», то «Беленькой», то «Брыкушей») кузине, Верочке Скалон. На представленном двойном фотопортрете равного возраста девушек («*О, моя юность! О, моя свежесть!*») трудно, лишь ориентируясь на внешнее статичное восприятие, выделить более очаровательную из них, заметно различающихся разве что только цветом волос, да более строгой линией губ у Наташи (при капризно приподнятых уголках губ у Веры):



Извилина неярких губ
Капризна и слаба,
Но ослепителен уступ
Бетховенского лба.
(Марина Цветаева)

В семействе Скалон была Верочка общей любимицей, и повышенное внимание на себя обращала не только положением младшей дочери и сестры, но и хрупкостью своего здоровья. Будучи не по годам нервной и до экзальтации впечатлительной, она, попав в Ивановку, почувствовала себя зрелой девушкой, жаждущей любить и быть любимой, и сладкому трепету её сердечка посодействовала атмосфера всеобщей романтичности и безудержного молодого веселья, волнующая таинственность напоенных цветочными ароматами летних ночей, частое общение со ставшим ей любимым (со взаимностью) юношей.

Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица.

Правда, наблюдать за «волшебными изменениями милого лица» он и она могли либо в свободные от учебных и музыкальных упражнений часы, либо в специально выделенные для отдыха от них дни, либо после завершения занятий — в поздно наступивших летних сумерках, во время всеобщего развесёлого общения гурьбой. Такую общую схему распорядка дня, при встречающихся отклонениях от неё, описывает Людмила Дмитриевна Ростовцова:

«Ивановка принадлежала к типу усадеб средней руки. Она была расположена среди степи с небольшими перелесками, но в самой усадьбе был большой парк, а неподалёку, в степи, — пруд примерно трёхверстового диаметра. В центре парка стоял деревянный двухэтажный дом, в котором жили хозяева — Сатины, а с ними — Зилоти и Рахманинов. Наша семья помещалась в отдельном флигеле. Комнаты в большом доме были очень уютные и приветливые. Внизу — большая столовая, гостиная, кабинет, в котором стоял рояль Зилоти, и другие жилые комнаты. В верхнем этаже находилась бильярдная с хозяйским роялем и тоже жилые комнаты. На рояле, стоявшем в бильярдной, упражнялись Серёжа и мы, то есть Наташа, Соня, Вера и я. Перед домом был большой двор с конюшней. Справа от двора — фруктовый сад под названием Верхний сад. Около сада находилась беседка, обвитая диким виноградом. Рядом с домом и за домом — старый парк с аллеями, а в конце его начинался молодой парк с лужайками.

Жизнь в Ивановке протекала между занятиями и приятным досугом. По вечерам мы, то есть Серёжа, Татуша, Вера, Наташа и я, любили перед отходом ко сну сидеть на большой скамейке перед домом...»¹⁶

Сергей Рахманинов подолгу, до физического и умственного изнеможения просиживал за роялем, упражнялся и сочиняя свой первый фортепианный концерт, уступая место за ним также музицировавшим сёстрам Скалон и Наташе Сатиной, уже бравшей в Москве начальные уроки у Зверева, что отметила Верочка Скалон: «Два раза в неделю Наташа приходит в половине одиннадцатого за Сергеем Васильевичем, и он занимается с ней для Зверева, при этом они каждый раз спорят; он уверяет, что только что расписался и Наташа нарочно пришла раньше времени, а Наташа сердится и пицтит на самых высоких нотах: «Ты просто не хочешь со мной заниматься». Ровно в одиннадцать часов мы сбегает с балкона, а Наташа из бильярдной. Сергей Васильевич усаживается за рояль и в продолжение двух часов играет всё один и тот же этюд Шлёцера»¹⁷.

С великой радостью и энтузиазмом отдавался Рахманинов часам отдыха в компании близких ему молодых людей — шутил, поддразнивал, катался на велосипеде, садился за вёсла и грёб без усталости, отлично управлялся с норовистыми лошадьми. И деликатно, очень нежно выявлял свои чувства к своей полупотаённой возлюбленной, укрывая свои интимные эмоции за общим многословием, за чуть наивной демонстрацией своей житейской «многоопытности». Кажется, чуть не единственным смелым обращением его к юной пассии стали слова, сказанные ей после совместной поездки на домашнем тарантасе: «Ах, с какой радостью я бы увёз любимую Психопатушку на край света». Она же, краснея всякий раз при публичном проявлении симпатии Сергея к ней, позже заносила свои впечатления и ощущения в дневник, ею ведшийся почти месяц, с 14 июня по 10 июля 1890 года:

«Господи! Что со мной?! Уж не схожу ли я с ума? Во всяком случае, со мной творится что-то страшное, в чём я никак не могу дать себе отчёта. Может быть, у

меня делается тиф? Но нет, руки холодные, и в голове жара нет. Что же это такое? Совсем, совсем не могу понять.

... Какой он славный! Если сестра прочтёт эти последние строки, то она, чего доброго, решит, что я влюбилась в Сергея Васильевича; потому надо сегодня особенно тщательно прятать мой дневник; я вконец сгорела бы со стыда, если бы они прочли всё то, что я записала; они окончательно решили бы, что я дуручка. Кто же смущается так без всякой причины? А что, если я и в самом деле влюбилась?!.. Неужели это любовь?! Но ведь тогда это одно мученье! О господи, помоги мне!!!

...Конечно больше нет никаких сомнений, я влю-бле-на! Если меня спросят, когда и как это случилось, то я ничего не сумею ответить, я только знаю одно, что я люблю его. Во всяком случае, это случилось внезапно и против моей воли.

Что будет дальше? Рада ли я этому? Всего этого я не знаю. Я только знаю, что сегодня всю ночь видела его во сне, и мне было так хорошо, так отрадно, как никогда...

Я не подозревала, что это за мученье. В книгах как-то совсем иначе написано. Я всё надеюсь, что это настроение как-нибудь пройдёт...»¹⁷

Счастье первой любви, вдруг так стремительно обрушившееся на совсем юную Верочку Скалон, сделало её «по-взрослому» осмотрительной в оценках возможных причин и личностей, способных нарушить прелесть её нового душевного состояния. Уколы ревности милой девочке наносил и сам её кумир, не стеснявшийся прилюдно оказывать знаки внимания её старшей сестре Татьяне: «Кто объяснит, наконец, за кем же он ухаживает? Я положительно ничего не понимаю! Так как сегодня воскресенье, то мы были весь день свободны и все вместе, Тётюша надела прелестное платье с чёрными кружевами собственного изделия цвета раздавленной земляники. Сергей Васильевич всё дразнил её, что она составляет конкуренцию московской портнихе Minangia. Тётюша, конечно, финтифлюшничала»¹⁷

Между тем, изливать музыкально свою любовь, свои высокие чувствования растревожившей его сердце девушке Рахманинов начал именно в пору её самоистязания ревностью — в инструментальном романсе без слов, в котором, как пишут знатоки полузабытых сочинений композитора, «*сольную партию, полную страстно-печальных восклицаний, под аккомпанемент фортепиано поёт виолончель*».

Гостеприимную Ивановку Сергей Рахманинов покинул прежде семейства Скалон; захав в конце августа к проживавшему в Козлове отцу, он к началу сентября вернулся в Москву — продолжать учёбу в консерватории. В Москве его уже ждало письмо от «Татуши», на которое он без промедления дал ответ, информативная концовка которого — ниже:

«1 сентября 1890 года

Москва

...После завтрака я попадаю на неожиданную встречу. Приезжает многими любимым и мною уважаемым 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 съмаю 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.

...Вы меня, дорогой ментор, спрашиваете о фортепиано. У меня его ещё нет; завтра, наверно, привезут. Рояль у меня будет совсем новый, только что с фабрики. Вот, кажется, всё, что вы меня спрашивали. Теперь до вашего приезда остаётся только 3 недели; конца их буду ждать с нетерпением, а там увидимся и поговоримся.

Так как я не могу писать дорогой психопатушке, то прошу вас передать ей на словах, что приписку её получил со смирением и благоговением; читал с удивлением и восхищением; и следующей приписки жду с огромным нетерпением.

*Наташе передайте, пожалуйста, что я очень люблю, когда меня на бумаге целуют.
Цукине Дмитриевне мой глубокий поклон.
Здесь я ставлю точку и скромно умолкаю.*

*С. Рахманинов*¹⁸.

Из первой части приведённого фрагмента письма следует, что в московский дом Сатиных, в надежде застать там Веру Скалон забрёл давно за ней ухаживавший кавалер, живший в первопрестольной и учившийся в ней на офицера. Родители девушки видели в нём своего будущего зятя и факт этот, ещё в Ивановке, был известен Рахманинову, позволившему теперь, в письме к Наталье Скалон язвительно отозваться о сопернике.

Из второй части означенного фрагмента можно сделать вывод, что родители запретили Верочке Скалон переписку с Сергеем Рахманиновым, и родительское veto она, в данном случае, преодолела ему адресованной припиской в письме сестры. Так ей придётся поступать, большей частью, и в дальнейшем, он же, тем не менее, будет много и часто писать ей, не так уж часто получая от неё полноценные единоличные ответы. Активной, частой и очень откровенной станет его переписка со старшими сёстрами Скалон, Людой и Наташей, ещё долгое время информировавшими его о делах семейных, о событиях в доме Сатиных, обсуждавшими с ним житейские темы как частного, так и общего характера.

Следует также из приведённого выше эпистолярного отрывка, что в планах Елизаветы Александровны Скалон отъезд её семейства из Ивановки был назначен на третью декаду сентября, что и случилось, как и случилось последовавшее за ним общение её дочерей с Сергеем Рахманиновым в Москве, в новой наёмной квартире Сатиных. Однако неизвестно, сообщил ли юный композитор младшей Скалон о сочиняемом в её честь романсе, который он в два приёма «отшлифовал» к 17 октября 1890 года.

Романс этот, «В молчанье ночи тайной», написанный Рахманиновым на стихи обожаемого им Фета и поныне почитается одним из лучших творений композитора, в нём, утверждают знатоки музыки, помимо прочих достоинств, «*истонная атмосфера «молчанья ночи тайной» ощущается в фортепианном вступлении, где подобно таинственно падающим капелькам звучит мотив «заветного имени»; затем этот мотив в безудержном упоении провозглашается роялем в кульминации*»⁶.

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;
Шептать и поправлять былые выраженья
Речей моих с тобой, исполненных смущенья,
И в опьянении, наперекор уму,
Заветным именем будить ночную мглу.

Об этом романсе Рахманинов ничего не сообщает сёстрам Скалон в письмах, писанных к ним осенью 1890 года. Кажется, не сумел он это сделать и в конце декабря этого же года, когда приехал в Петербург на «смотрины» оперы Петра Ильича Чайковского «Пиковая дама» с надеждой на хотя бы беглую встречу (в действительности, оказавшейся совсем не беглой) с девицами Скалон, о чём он отписал одной из них — «Татуше»:

«18 декабря 1890 г.

Москва

« ... В последнем своём письме Вера Дмитриевна, т. е. Брикушка, мне пишет, что вы едете 26 на «Пиковую даму». Не говорю наверно, но всё-таки очень может быть, что и я на этом представлении буду; а если буду на представлении, то, значит, рискну взойти в ложу к генеральшам Скалон, чтобы напомнить о своём существовании, а так как швейцара в ложе у вас, наверно, не будет, то и неловко вам будет меня не впустить к себе, а мне только этого и нужно, потому что раз я попал туда, то вместе с этим я попал в царствие небесное. Вы только не огорчайтесь, дорогая Тата-ба, и не приходите в отчаяние. Успокойтесь! Большие пяти минут сидеть у вас не буду, потому что очень хорошо знаю, что надоедать неприлично. Вот вам идеал скромности, дорогой мой ментор.

С. Рахманинов»¹⁸.

Судя по всему, к этому времени родители Веры Скалон серьёзно озаботились её отношениями с Сергеем Рахманиновым, малоимущим и, с их точки зрения, слабоперспективным кандидатом в мужья их дочери. И, кажется, по этой причине подтолкнули они будущего корнета Толбузина, оказавшегося в Петербурге в рождественские праздники, к решительному объяснению с ему предназначавшейся в жёны дочерью Верой. Об этом стало известно Рахманинову, и он в письме к «Татуше» (от 6 января 1891 года) попросил её дать случившемуся развёрнутое письменное толкование: «*Расскажите о серьёзном разговоре между Брикушей и Сергеем Петровичем. Расскажите, т. е. напишите обстоятельно об этом последнем вопросе. Вы себе представить не можете, как меня интересует всё, что касается Брикуши и Сергея Петровича (!!!)*»¹⁸.

То был гвардейский офицер,
Воитель черноокий,
Блистал он светкостью манер
И стан имел высокий.

(Николай Некрасов)

Если и получил Сергей Рахманинов от милой «Татуши» затребованные сведения, то были они для него малоутешительными. Исходя из последующего развития событий, можно предположить, что в состоявшемся её «серьёзном разговоре» она дала Сергею Толбузину твёрдое обещание стать его женой, но исполнение его, не без влияния родителей, долго откладывалось из-за состояния её здоровья, требовавшего регулярной, в том числе с выездами за границы, поправки. Всё это время продолжалось, хоть и не частое, её общение с другим Сергеем, по-прежнему питавшим к ней самые нежные чувства.

Только 1899 году Верочка Скалон вышла замуж за предназначенного ей жениха, деятельного и состоятельного, корнета Сумского полка Сергея Толбузина (годы жизни 1874 — 1924) и переехала к мужу в Москву. (Он далее — по состоянию на 1915 год — камер-юнкер, надворный советник, делопроизводитель канцелярии Варшавского генерал-губернатора; после 1917 года — в эмиграции.)

«*Перед свадьбой она сожгла более ста Серёжиных писем. Она была верной женой и нежной матерью, но забыть и разлюбить Серёжу ей не удалось до самой смерти*». Господь благословил её двумя дочерьми (Мариной и Тamarой) и отделил ей только тридцать четыре года жизни, завершившейся в 1909 году. И почему-то кажется мне, согласно с вышеприведённым мнением мемуариста, что всё время замужества, особенно ближе к устью дней её, жила Вера Дмитриевна воспоминаниями о красивом,



умном, ею любимом юноше, яркой кометой пересекшем её жизненный путь, подарившем ей счастье первой, глубокой, искренней и — увы — неповторимой любви.

Но выше всех отрад — скажу вам прямо —
Пленительная первая любовь,
Как первый грех невинного Адама,
Увы, не повторяющийся вновь.

(Джордж Байрон)

«Старая любовь не ржавеет». И ещё много лет не мог избавиться Сергей Рахманинов от боли ухода первой любимой девушки и, уже будучи женатым, путешествуя с супругой по Италии, написал, в силу возникших обстоятельств, письмо Вере Дмитриевне Толбузиной (Скалон), текст которого не может не поразить знакомого с историей вопроса стороннего читателя:

«26 мая/8 июня 1906 г.

Марина-ди-Пиза

Милостивая государыня Вера Дмитриевна!

Очень прошу Вас извинить меня, что я позволю себе обратиться к Вам письменно, **не будучи с Вами лично знакомым**. Но дело в том, что Ваша двоюродная сестра Наташа Сатина, на которой я имею честь быть женатым, — больна, и поручила мне известить Вас о её болезни, и о невозможности самой ответить Вам, на Ваши любезные письма. Только на этом основании, я позволил себе эту смелость, и прошу Вас верить моей безусловной искренности... Наташа Сатина, а ныне, по мужу, Рахманинова, — больна уже десять дней. Опасности, благодаря бога, никакой нет. О своей болезни собирается Вам через несколько дней сама написать; ибо моя скромность и **незнакомство с Вами** не позволяют мне касаться этого предмета...

Я позволю себе сделать, в заключение, только ещё одно замечание. От Вашей двоюродной сестры Наташи, на которой, повторяю, я **имею удовольствие, уже много лет, быть женатым**, — я часто слышал о непреклонной воле и твёрдом характере, присущем Вам. Меня удивляет, каким же образом эти Ваши качества позволяют Вам так поддаваться слабости и беспокойству в Вашей жизни за границей, куда Вы приехали лечиться? Вам здоровье необходимо; а при таких волнениях, какие Вы испытываете при мысли о Ваших домашних, Ваше поправление не может быть полным и совершенным.

Верьте, что только искреннее и глубокое уважение к Вам продиктовало мне это неуместное с моей стороны замечание.

Готовый к услугам Вашим, имею честь быть

Ваш покорный слуга С. Рахманинов»¹⁸.

И к психологу ходить не надо, чтобы понять истоки напускной ледяной холодности общего тона письма, отказ Сергея Рахманинова от знакомства с Верочкой Скалон, особый акцент на собственном «женатом» состоянии, на личности супруги и прочая, и прочая. Но всё же — цитирую Юрия Нагибина: «Не испытай он этой чистой любви, осталась бы безлюбой его музыка»¹⁹.

Сказ шестой.

Завершение учёбы в консерватории

В новый (после Ивановки) учебный год, начавшийся в сентябре 1890 года, Рахманинов вступил заметно прибавившим физически и духовно, укрепившимся в намере-

нии не просто «досидеть» полный консерваторский курс, но и, обогатив себя теорией и практикой музыки, проявить себя творчески. Таким, прежде всего, бодрым, энергичным, простым в общении с сокурсниками в коридорах консерватории, запомнился он одному из них, будущему виолончелисту Михаилу Евсеевичу Букинику:

«...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...»²⁰

Помимо занятий в фортепианном классе у Зилоти, Рахманинов (вместе со Скрябиным) в новом учебном году курс канона, фуги и специальной инструментовки проходил у Антона Степановича Аренского, к слову, помогшего «бедному странствующему студенту» устроиться, подработки ради, преподавать теоретические предметы в классах Русского хорового общества. Он же посодействовал включению Рахманинова в число исполнителей в концерте студентов консерватории, дававшемся «в пользу» их малоимущих сокурсников 23 февраля 1891 года и ознаменовавшемся для профессорского протезе первым и успешным выступлением в сопровождении оркестра.

Последовавшие для Рахманинова сложности с завершением курса музыкальных наук в консерватории были связаны с вдруг вспыхнувшим конфликтом между профессорами Зилоти и Сафоновым. Как известно, в 1885 году Пётр Ильич Чайковский, пользуясь полномочиями, данными ему руководством Московской консерватории, предложил Василию Ильичу Сафонову заняться в ней преподаванием курса фортепиано: «*Московская Консерватория была бы польщена, если бы Вы сообразовали поступить в состав профессуры по фортепьянному классу... В лице Вас Московская консерватория сочла бы большим благополучием приобрести отличного преподавателя и притом природного русского*».

Василий Ильич Сафонов родился в 1852 году, в Терской области, в единоверческой семье казачьего генерала; после переезда в десятилетнем возрасте с семьёй в Петербург отучился в Александровском лицее, далее служил по ведомству иностранных дел, но от дипломатической карьеры отказался ради занятий фортепианной музыкой, коей сызмальства, с привлечением серьёзных учителей успешно занимался. Поступив в 1879 году в Петербургскую консерваторию, он с блеском, только за девять месяцев окончил её с малой золотой медалью в придачу.

После года прекрасной исполнительской деятельности Сафонов занял место профессора класса фортепианного исполнительства в столичной консерватории, а с 1885 года (по помянутому предложению Чайковского) — перебрался в белокаменную, в консерватории которой скоро приобрёл большой педагогический и художественный авторитет. Более того — в 1889 году был назначен директором консерватории, после долгих уговоров Чайковского и Танеева, четыре года занимавшего эту должность.



Вступив в директорскую должность, Василий Ильич выявил себя в ней изумительным администратором — укрепил учебную дисциплину среди педагогов (не очень тем довольных) и учащихся; навёл порядок в оркестровых и хоровых классах; усилил

педагогический состав новыми яркими личностями; возродил традицию концертов в пользу Фонда вдов и сирот артистов-музыкантов и прочая и прочая. Его крупнейшая, державной значимости заслуга — организация строительства здания Московской консерватории, а также Большого концертного зала.

После ухода Николая Григорьевича из жизни в течение восьми лет сменилось три директора, но никто не мог найти решения проблем консерватории с финансами и помещением. Избрание в 1889 году директором Василия Сафонова позволило навести в её жизни порядок. Он перестроил ставшее тесным здание, увеличив его площадь втрое, но сохранив «общую внешнюю задумку». Деньги на это собирали всем миром (меценаты Морозовы обеспечили оборудованием и мебелью, сахарозаводчик Павел Харитоненко — коврами), а отказавшаяся от оплаты труда команда архитектора Василия Загорского выстроила аристократичный дом, до сих пор украшающий Большую Никитскую — с не превзойдённым нигде в мире по акустике Большим залом, с уникальным органом, заказанным в 1889 году в Париже.

Был Сафонов человеком резким и властным, ни при каких обстоятельствах не таившим своё профессиональное мнение (студенты за глаза именовали его «Кавказским орлом»), твёрдо — до упрямства — державшимся им принятого решения. Последнее качество стало причиной его конфликта с Александром Ильичём Зилоти, у которого директор Сафонов «увёл» в свой фортепианный класс способную ученицу. Результатом вспыхнувшего раздора стал уход Зилоти из консерватории и некоторая неопределённость в фортепианной учёбе его студента Рахманинова, которому предстояло два года этого курса (плюс два года в классе свободного сочинения у Аренского). Далее — слово Гольденвейзеру:

«В год, когда Рахманинов должен был перейти с восьмого курса на девятый, случился конфликт между Сафоновым и Зилоти, в результате которого Зилоти ушёл из Московской консерватории. На переходном экзамене, я помню, Рахманинова спросили первую часть бетховенской сонаты «Аппассионата» и первую часть Сонаты b-moll Шопена. Когда выяснилось, что Зилоти уходит из консерватории, Зверев предложил на художественном совете ввиду исключительного дарования и исполнительской законченности Рахманинова, не переводя его на девятый курс, считать окончившим полный курс консерватории по фортепиано, что советом консерватории было единогласно принято»¹³.

Лето 1891 года Рахманинов провёл в Ивановке только в компании семейства Зилоти (Скалоны повезли Верочку на лечение — на заграничные курорты). Александр Александрович Сатин, хозяин Ивановки, испытывавший серьёзные финансовые затруднения, нанялся управляющим в недалеко находившееся имение Пады, взяв с собой бухгалтером Дмитрия Ильича Зилоти. С Александром Ильичом Зилоти Рахманинов засел за переделку собственного четырёхручного переложения «Спящей красавицы» — Чайковский выказал неудовольствие прошлогодним рахманиновским вариантом.

Немного отвлёкшись от фортепиано ради общения с приехавшим на несколько дней погостить отцом, Сергей Васильевич засел за продолжение своего Первого концерта для фортепиано с оркестром и к началу июля завершил работу над ним.

Грустил, вспоминая сладкое лето прошлого года в письме старшей, Наталье Скалон: «Каждое местечко мне что-нибудь напоминает; напоминает какой-нибудь факт, какой-нибудь случай, какое-нибудь обстоятельство из счастливого, и вместе с вами прожитого, лета. Был я дня два тому назад, в церкви ... и вот моя память начинает показывать мне прежние картины. Вспоминаю я, что когда-то, на этом самом месте, стояли три милые, хорошие барышни, а сзади них стоял психопат, скверный, странствующий музыкант и всё мешал, прерывал их набожную молитву своими неподходя-

щими и глупыми разговорами. По правде сказать, я не молился и не мог молиться. У меня фантазия богаче, шире памяти, и я, бог знает, куда на ней улетел...»¹⁸

Концовка каникул оказалась печальной. Выкупавшись перед отъездом в реке, почувствовал недомогание, но всё же заехал попрощаться в Знаменское к бабушке. В Москве, в квартире снятой со Слоновым болезнь резко обострилась. К концу года, когда болезнь приняла угрожающую форму друг Сергея, Юрий Сахновский забрал на время болезни его к себе, в частный дом за Тверской заставой, вызванный Зилоти врач констатировал воспаление мозга.

В годы учёбы в консерватории был Юрий Сергеевич Сахновский — будущий композитор, музыкальный критик и дирижёр — верным другом Сергея Рахманинова. Родился он 25 сентября 1866 года в селе Городище, Богородского уезда, Московской губернии. Начальное среднее образование получил в московской частной гимназии Креймана, где учился до седьмого класса. Затем Юра Сахновский продолжил и закончил учебу в коломенской казенной классической гимназии, далее служил в разных ведомствах и с увлечением самостоятельно учился музыке.



В 1895 году, а к этому времени ему уже было двадцать восемь лет, Сахновский поступил в московскую консерваторию одновременно на второй курс гармонии, где преподавал Антон Степанович Аренский, и в класс контрапункта, к профессору Сергею Ивановичу Танееву. Вспоминая об общении консерваторских студентов у Александра Гольденвейзера, один из них — Михаил Евсеевич Букиник пишет:

«В нашем кружке было известно, что Слонов и Сахновский сделались интимными друзьями Рахманинова. Слонов к нему относился с какой-то влюблённостью, а Сахновский с отеческим вниманием. Сахновский, молодой, крепкого сложения человек, не обнаруживал большого композиторского дарования, но был умным от природы, любил музыку страстно, знал и понимал её и готов был наслаждаться ею без устали. Он был богатым человеком (пожалуй, единственный среди наших товарищей) и жил в своём доме с матерью за Тверской заставой, по Петербургскому шоссе, рядом с конфетной фабрикой Сиу. Чтобы попасть к нему, надо было ехать конкой, которая шла от заставы. Дорога к нему была пыльная, и летом все деревья стояли белые от пыли, которая поднималась от шоссе, построенного из мелкого щебня.

Сахновский обладал оркестровыми партитурами опер Вагнера, которые он выписал из Германии. Среди них были «Сумерки богов», «Золото Рейна», «Парсифаль», «Зигфрид» и другие. Они и являлись предметом изучения нашего кружка.

Иногда я приходил к нему с Бубеком, и мы заставляли там Рахманинова. Играли эти огромные фолианты и запивали пивом, которого у Сахновского были неисчерпаемые запасы. Сахновский, напевая и поражаясь величию музыки Вагнера, не переставал при этом так много есть и пить, что даже трудно было понять, чем больше он увлекался — музыкой этих партитур или едой.

Собеседником он был живым и умным. Видно было, что Рахманинов его любил, и у него Рахманинову удалось изучить Вагнера досконально»²⁰.

Но всё же — в октябре вышло из печати четырёхручное переложение «Спящей красавицы», уже одобренное Чайковским. В Милан, где находились Скалон, послано поздравление Татуше — «Романс для исполнения на фортепиано в шесть рук», то есть сестринским трио. Долго приходил в себя, а по выздоровлении получил согласие от Аренского на ускоренное завершение курса композиции у него (нелюбимому Скрябину профессор отказал). Но Антон Степанович потребовал, чтобы ученик предоставил ему много сочинений в разных жанрах и Рахманинов к установленному сроку (15 апреля 1892 года) справился с заданием.

Рахманинов, видимо как благодарность за добрый поступок, посвятил Аренскому симфоническую поэму «Князь Ростислав», им где-то в середине декабря 1892 года написанную по мотивам одноимённой баллады Алексея Константиновича Толстого. (Герой стихотворного сочинения — брат Владимира Мономаха, Переяславский князь Ростислав, который весной 1093 года, спасаясь бегством от победивших его половцев, утонул в полноводной реке Стугне, близ Киева. Суть фантастического сюжета Толстого — князя подобрали русалки и ухаживают за ним; время от времени он просыпается, зовёт жену и брата, но «до отчизны слабый зов не может долететь».

Князь Ростислав в земле чужой
Лежит на дне речном,
Лежит в кольчуге боевой,
С изломанным мечом.

(При жизни Рахманинова эта поэма не исполнялась, её премьера состоялась в ноябре 1945 года, в Москве.)

К началу 1892 года Рахманинов поправился настолько, что смог оставить гостеприимного и отзывчивого Юрия Сахновского и вместе с другом Слоновым поселились в квартире на Башиловке, у отца. Тот приехал в Москву, где Сахновский подыскал ему работу. На новой квартире, к концу зимы 1892 года Рахманинов написал «Элегическое трио соль минор для фортепиано, скрипки и виолончели».

В письме Наташе Скалон от 18 февраля Рахманинов сообщает, жалуясь попутно на необходимость зарабатывать частными фортепианными концертами (шесть за два месяца), о грядущих учебных делах:

«Через три недели мне предстоит играть одну часть своего Концерта с аккомпанементом оркестра, т. е. Сафонова. И это не очень приятно. Потом у меня лежат три приглашения ещё в трёх концертах играть. И это мне надоело. Но у меня, кроме неприятных вещей, есть и приятные, а именно: у нас в консерватории уже назначен день экзамена для выпускных теоретиков. Этот знаменательный для меня день 15-е апреля. Так что нам дадут сюжет для одноактной оперы 15-го марта.

Как видите, нужно в один месяц сочинить, написать и инструментовать. Работа не маленькая. После 15-го апреля у нас, по примеру Петербургской консерватории, будут готовиться к акту. Причём лучшие одноактные оперы будут исполнять на акте в конце мая. Если моя опера попадёт в число лучших, то у меня после 15-го апреля будет только одно занятие, ходить на репетиции моей будущей оперы»¹⁸.

О репетициях поминаемого в письме ученического концерта, в котором авторская принципиальность и требовательность Сергея Рахманинова привела к его столкновению с управлявшим оркестром ректором Сафоновым, личностью властной и паяльной, вспоминает Михаил Евсеевич Букинник:

«Однажды был устроен ученический концерт в Малом зале Благородного собрания, в котором участвовали лучшие ученики всех классов. В этом концерте Рахманинов впервые выступил с первой частью своего Первого фортепианного концерта. Я играл в ученическом концерте и чувствовал чисто мальчишескую гордость, что вот, мол, товарищ выступает с собственной композицией. Мелодика Концерта, помню, меня не поразила, но свежесть гармонии, свободное письмо и лёгкое владение оркестровкой мне импонировали.

На репетиции восемнадцатилетний Рахманинов проявил свой упорно-спокойный характер, каким мы его знали в товарищеских собраниях. Директор консерватории Сафонов, обыкновенно дирижировавший произведениями своих питомцев, не церемонился и жестоко переделывал их композиции, вносил поправки, сокращения, чтобы сделать сочинение более исполнимым. Ученики-композиторы, счастливые самим фактом

исполнения их творческих опытов (Кореценок, Кёнеман, Морозов и др.), обыкновенно не смели противоречить Сафонову, легко соглашались с его замечаниями и переделками. Но с Рахманиновым Сафонову пришлось туго. Первый не только категорически отказывался от переделок, но имел смелость останавливать дирижёра Сафонова и указывать на неверный темп или нюанс. Видно было, что Сафонову это не нравилось, но, как умный человек, он понимал право автора, хотя и начинающего, на собственное толкование и старался стусевать происходившие неловкости. Кроме того, композиторский талант Рахманинова был настолько вне сомнений и его спокойная уверенность в самом себе настолько импонировала всем, что даже всевластный Сафонов должен был смириться»²⁰.

Большой ученический концерт состоялся 17 марта 1892 года. И присутствовавший на концерте студент юридического факультета Московского университета (будущий известный музыковед и писатель) Александр Вячеславович Оссовский составил своё твёрдое впечатление об игре Рахманинова, о его композиторском будущем:

«Глубокое решающее впечатление оставила первая часть Первого фортепианного концерта Рахманинова, исполненная композитором с сопровождением ученического оркестра под управлением В. И. Сафонова в концерте 17 марта 1892 года. Помню тот страстный, бурный, встряхнувший весь концертный зал порыв, с которым, после двух тактов оркестрового унисона, 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. С этого вечера я «уверовал» в Рахманинова»²¹.

Спустя две недели после Большого концерта Рахманинову стал известен сюжет сочинения для выпускного экзамена. «Опера называется «Алеко», — написал он Натальи Скалон 21 марта, — Либретто заимствовано из поэмы Пушкина «Цыганы» и составлено Владимиром Немировичем-Данченко. Либретто очень хорошо сделано. Сюжет чудный. Не знаю, будет ли чудная музыка!..» Вместе с Рахманиновым то же задание получили Лев Конюс и Никита Морозов, второй год проходившие курс свободного сочинения у Аренского.

Закипела работа. За одним столом, друг против друга сидели Рахманинов и Словнов. Первый быстро писал, передавал другу, а тот переносил на нотную бумагу своим изящным почерком. Позже Рахманинов с гордостью вспоминал реакцию Аренского на завершение им выпускного задания:

«Аренский начал с вопроса:

— Ну, как далеко продвинулась наша опера?

— Я её кончил.

— В клавише?

— 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»⁵.

Утром 7 мая 1892 года на выпускной экзамен по классу свободного сочинения собралась чуть не вся профессура Московской консерватории, дополнял которую приглашённый главный дирижёр Большого театра Ипполит Карлович Альтани. На покрытом зелёным сукном столе лежала рахманиновская партитура в тёмно-зелёном переплёте и золотыми тиснениями. (Морозов и Конюс не успели до конца дописать свои сочинения.) Комиссию поразила как сама партитура, так и то, что было сыграно и подпето автором, которому судьи единодушно выставили по пятёрке с плюсом, а мэтр Альтани пообещал поставить оперу в Большом театре.

По окончании экзамена на нём присутствовавший Николай Сергеевич Зверев отвёл Рахманинова в сторону, обнял, крепко поцеловал и, сказав много хороших слов, вынул из кармана массивные золотые часы и подарил их своему талантливому ученику. В последующие дни слухи о блестящем выступлении Рахманинова заполнили Москву.

Музыкальный издатель Карл Александрович Гутхейль, через Зверева и Чайковского) предложил Рахманинову издать оперу и выложил за неё пятьсот рублей, показавшихся юному гению гигантской суммой, скоро, впрочем, растаявшей в его руках. Пётр Ильич, обращаясь к Рахманинову сказал: *«В какие счастливые времена вы живёте, Серёжа, не так, как мы. Мы искали издателей и отдавали им даром свои сочинения».*

На состоявшемся 18 мая 1892 года Художественном совете консерватории Рахманинову была единодушно поставлена пятёрка:

«Сверх того Художественный совет признал нижеследующих учащихся достойными медалей:

Большой золотой — Рахманинова Сергея

Малой золотой — Левифна Иосифа

Максимова Леонида

Скрябина Александра...»

Ольга Николаевна Конюс, жена скрипача, профессора Московской консерватории Льва Эдуардовича Конюса (брата Юлия Эдуардовича Конюса, пианиста, «одноклассника» Сергея Рахманинова) много позже дала оценку групповой фотографии с



Рахманиновым и сидящим — в крайне левой позиции — её деверем: *«Передо мной висит прекрасная фотография: в середине сидит учитель Аренский в окружении своих трёх консерваторских учеников: Сергея Рахманинова, Льва Конюса и Никиты Морозова — они заканчивали класс специальной композиции. К выпускному экзамену ученики должны были написать одноактную оперу. Для этой труд-*

ной задачи давался всего месяц. По окончании двух с половиной недель Рахманинов уже представил свою полную оперу «Алеко». Глядя на эту фотографию, мой муж часто любил вспоминать, какой исключительно даровитый ученик был Рахманинов. Особенно он поражал чтением с листа, изумительным слухом и чудодейственной памятью. Стоило ему прочитать новое сочинение три-четыре раза, и он уже знал его на память. Про Этюд cis-moll Скрябина Сергей Васильевич как-то сказал: «Трудный этюд, я его учил целый час»¹⁴.

Сказ седьмой.

Анна Александровна Лодыженская

Как известно, написание опер выпускниками композиторского отделения было обыденной практикой в Московской консерватории и только гениальностью выпускника Рахманинова, страстно увлѣкшегося (хоть и урезанным) вариантом пушкинской поэмы «Цыганы», давшего ей, при всей глубине собственного восприятия, изумительное музыкальное отображение в опере «Алеко».

Вполне возможно, что в полновесный творческий заряд, основой которого для композитора стал пушкинский шедевр, добавила свою «щепотку пороха» Анна Александровна Лодыженская — зрелая, цыганских кровей женщина, сумевшая обаять, увлечь в интимный роман юного Рахманинова.

Невинной страсти тайный разговор —
Прелюдия любви и обладанья.
Но ежели любовник новичок,
То для развязки надобен толчок.

«Цыганский след» в написании оперы Алеко хорошо согласуется с внедрением Александра Сергеевича Пушкина в цыганскую среду, когда он (как свидетельствует его брат, Лев Сергеевич Пушкин), пребывая не по своей воле в Кишинёве, на несколько дней пропал из города и, откочевав с цыганским табором в бессарабские степи, напиваясь сведениями и знаниями об этом народе. По этому поводу поэт говорит в эпилоге «Цыган»: *«За их ленивыми толпами в пустынях часто я бродил...»*

Где-то в конце 1891 года Юрий Сергеевич Сахновский (друг Сергея Рахманинова, будущий композитор, дирижёр и музыкальный критик) познакомил своего сокурсника с супругами Лодыженскими — Петром Викторовичем и Анной Александровной, сестрой знаменитой в Москве цыганской певицы Надежды Александровны. И уже 26 февраля 1892 года Рахманинов закончил работу над изысканным, нежным и грустным, авторскую душу раскрывающим романсом на слова Дмитрия Сергеевича Мережковского «О, нет, молю, не уходи!», посвящённом Анне Александровне Лодыженской.

О, нет, молю, не уходи!
Вся боль ничто перед разлукой,
Я слишком счастлив этой мукой,
Сильней прижми меня к груди.

Скажи: «Люблю». Пришел я вновь,
Больной, измученный и бледный.
Смотри, какой я слабый, бедный,
Как мне нужна твоя любовь...

Мучений новых впереди
Я жду, как ласк, как поцелуя,
И об одном молю, тоскуя:
О, будь со мной, не уходи!..



Можно сейчас, ничуть не обижая память великого человека, предположить, что имел он в отношениях с Анной Александровной Лодыженской единственный интим-



ный успех, который тонкий знаток таких отношений, француз Андре Моруа называл «золотым гвоздём», который, по его мнению, условно, единожды и навсегда, связывал мужчину и женщину взаимной приязнью и который так красиво описан Александром Ивановичем Куприным в фразе красивой умной зрелой женщины, прощающей с юным возлюбленным: *«Мой милый... Запомните твёрдо: наша ночь была первой и должна остаться последней. Это был праздник, победа жизни над смертью... Великих моментов нельзя повторять, как нельзя передразнить и вдохновение. Сначала, я знаю, вам будет тяжело и обидно, но когда вы станете старше и мудрее, вы поймёте, как я сейчас права»*²².

Возможно, факт этот Сергей Рахманинов отметил, подарив «родимой» Анне 19 мая 1892 года свою фотокарточку, подписал благодарно её: *«Дай Бог, чтобы эта карточка как можно чаще напоминала родимой Анне Александровне Лодыженской человека, который был искренне ей предан и будет всегда глубоко уважать её память. Странствующий Музыкант Серёжка Р.»*

Отношения с любимой женщиной длились у Рахманинова и далее, и не один год, о ней вспоминает Людмила Дмитриевна Ростовцова (Скалон), когда пишет о его жизни в доме Сатиных на Арбате в зиму 1894 — 1895 годов: *«Почти каждый вечер Серёжка 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. У неё была сестра — известная цыганская певица Н. А. Александрова, прекрасно исполнявшая таборные песни. Александрова, по просьбе Серёжи, пела исключительно только таборные песни, которые приводили его в восторг. Он ценил их оригинальность и красоту. Особенно ему нравился один напев, который стал темой цыганского каприччио»*¹⁶.

Помянутое цыганское каприччио юный композитор Рахманинов посвятил супруге своей «родной», Петру Лодыженскому. Представление об этом человеке можно составить из воспоминаний художника Константина Алексеевича Коровина:

«При большом ресторане «Эрмитаж» был сад. И в этот сад от ресторана шла большая терраса. Как-то летом мы пришли туда с Шаляпиным. Шаляпин на террасе сидеть не хотел. Мы прошли внутрь ресторана и сели сбоку от буфета, за небольшой ширмой. Посетители заметили Шаляпина и стали передвигать столы так, чтобы им было видно за ширмой Шаляпина.

Нас было трое. Третий был приятель Шаляпина — Лодыженский. Одет он был странно. На голове — котелок, поддевка, повязанная серебряным кавказским поясом. И был он похож на человека, торгующего лошадьми. Таких бывало много на скачках. Шаляпин вдруг подозвал пологового и приказал ему принести пяток яиц и спиртовку. Я подумал, что он хочет глотать сырые яйца — для голоса, что он иногда и делал.

Нет. Он зажег спиртовку, попросил у Лодыженского его котелок и, держа его над огнем, вылил в него яйца.

— Что ты делаешь? — возмущался Лодыженский. — Пропал котелок.

— Черт с ним! — отвечал Шаляпин.

Котелок дымит, а Шаляпин накладывает из котелка к себе на тарелку яичницу. Публика возмущилась. Особенно сердился какой-то лицеист: «Это вызов! Какой хам!» Все посетители ресторана, услышав, как Шаляпин готовит яичницу, подходили к буфету, будто выпить, а на самом деле — посмотреть вбок за ширму. Возвращаясь к своим столам, они громко выражали негодование. Доносились слова:

— Босяк! Невежа!..

А Шаляпин оставался серьёзен и продолжал с нами разговаривать как ни в чем не бывало. Конечно, яичницу он не ел, но ловко делал вид, что ест. Таких озорных проделок за ним было немало. Впрочем, были люди, не прощавшие Шаляпина и его больших гонораров...»²³

Вспоминает дочь Шаляпина, Ирина Фёдоровна: «*Был у него в Москве друг — Пётр Викторович Лодыженский (он был другом и моего отца). Его жену, цыганку Анну Александровну, Сергей Васильевич дружески, нежно любил, называя её «родная» и посвятил этой кроткой и ласковой женщине с огромными глубокими чёрными глазами свой романс «О нет, молю, не уходи» и Первую симфонию ор. 13. В трудные моменты он поддерживал Анну Александровну, регулярно посылая ей деньги. А когда она умерла, то в память её продолжал переводить деньги её мужу»²⁴.*

Чисто дружеские отношения с Лодыженской, о которых говорят выше помянутые мемуаристки, опровергает исследователь жизненного пути Сергея Рахманинова, писатель Юрий Нагибин: «*Были у него неясные, довольно затяжные отношения с замужней женщиной Анной Александровной Лодыженской, названные в примечании дружбой. Странная эта дружба сводилась к тому, что Рахманинов все время разыскивал по кабакам ее симпатичного беспутного мужа. В Библиотеке конгресса я наткнулся на горько-надрывное письмо овдовевшего Петра Викторовича Лодыженского к Рахманинову, из которого возникает более сложный образ отношений, связавших троих людей. Но чур меня, чур!..»¹⁹*

Уж лучше грешным быть, чем грешным слыть,
Напраслина страшнее обличенья
И гибнет радость, коль её судить
Должно не наше, а чужое мненье.
(Уильям Шекспир, сонет 27)

Сказ восьмой.

Свободный полёт

1892 год — год «Алеко», начавшийся для Рахманинова вдохновенным сочинением оперы и завершившийся успешным сценическим дебютом, год интенсивной поддержки его со стороны Петра Ильича Чайковского, стал одновременно и одним из самых тяжёлых в жизни «свободного художника». Сафонов не пожелал предложить блестящему, но независимому выпускнику консерватории место в ней. Пришлось Сергею Васильевичу принять предложение костромского фабриканта Ивана Александровича Коновалова, пригласившего молодого Рахманинова на лето 1892 года репетитором к сыну Александру Ивановичу (будущему политическому деятелю, члену Государственной Думы Четвёртого созыва)

Как вспоминает Людмила Ростовцова (Скалон):

«Лето 1892 года Серёжа прожил в Костромской губернии у Коноваловых. Он давал уроки молодому Коновалову. Кстати сказать, у Серёжи совершенно не было педагогической жилки, и давать уроки для него было сущим мучением. Только нужда заставляла его этим заниматься.

Мы это лето проводили в Нижегородской губернии, в Игнатове. Серёжа хотел к нам приехать в августе, но, к сожалению, проезд его не состоялся.

В материальном отношении 1892 год был очень тяжёлым для Серёжи. Он сильно нуждался. Совсем не хватало денег на жизнь. Не было даже пальто. Сёстры и я собрали наши скромные сбережения и купили ему пальто»¹⁶.

Кажется удивительным тот факт, что выпускника Рахманинова, проявившего себя как прекрасного пианиста, как большого творческого потенциала композитора, по завершении обучения не оставили в консерватории преподавателем. Не простил ему самолюбивый Сафонов твёрдости собственного мнения, самостоятельности, проявленных при подготовке к студенческому концерту, и, как пишет Гольденвейзер: *«Несмотря на исключительную одарённость Рахманинова, Сафонов не любил его и относился явно недоброжелательно и к нему, и к его сочинениям. Когда Рахманинов как пианист и композитор был в Москве уже очень популярен, он и тогда упорно не приглашал его к участию в симфонических концертах»¹⁷*. И следующий ректор консерватории, Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов, сменивший в 1906 году в этой должности Сафонова, как и его предшественник сделал всё от него зависящее, чтобы не допустить в стены консерватории Рахманинова, вновь свидетельствует Гольденвейзер: *«В начале директорства Ипполитова-Иванова в консерваторию нужно было пригласить профессора специальной инструментовки. Ипполитову-Иванову хотелось устроить на это место Василенко. Группа членов совета, помню, — я, Морозов и ещё двое-трое, предложили кандидатуру Рахманинова, которого при баллотировке провалили и выбрали Василенко. Помню, с каким удовольствием Михаил Михайлович читал поданные записки, повторяя: «Василенко, Василенко...» Кашкин, являвшийся членом художественного совета консерватории, был оскорблён за Рахманинова»¹⁸*. (Профессор Николай Дмитриевич Кашкин, только на четыре года старше Рахманинова, преподавал в это время в консерватории историю музыки.)

Интересны рассуждения о безразличии этих же людей к устройству налаженной профессиональной жизни Рахманинова, о его стойкости, о силе его характера, сделанное Букиником:

«Вот эта вынужденная необходимость считаться с Рахманиновым сделала Сафонова если не врагом его, то равнодушным к его судьбе на всю жизнь. Позднее, когда Рахманинов стал известен в России, Сафонов делал вид, что не знает этого. Однажды, после появления рахманиновской Второй симфонии, Сафонова спросили, известно ли ему, что Рахманинов написал большую и значительную вещь для оркестра, он ответил: «Как я могу знать, кто что написал, если композитор мне не показывает».

Рахманинову с молодых лет были свойственны черты характера, которые очень интриговали знавших его. Спокойный, ровный, несколько меланхолический голос и при этом мужественные манеры, скупость на слова, прямолинейность в общении с людьми — всё это выявляло какую-то глубоко скрытую, особую жизнь.

С первых шагов творческой деятельности его окружал ореол романтичности. В жизни он был скептиком и пессимистом, но это не мешало ему реально смотреть на вещи; он не боялся правды и врагов, его творчество было загадкой для всех окружающих.

Талант Рахманинова быстро расцвёл, поражала искренность его музыки, и казалось непонятным, как после Чайковского можно ещё так волновать печалью...

Впоследствии я всегда поражался этой стороне рахманиновского исполнения своих произведений. Ту боль и скорбь, которую он выражал в своей музыке, он исполнением как бы скрывал, не желая обнажать перед людьми душу. Он исполнял свои сочинения без надрыва, я бы сказал даже, он избегал обнажённости чувств, и те романтически-страстные места, которыми так полна его музыка, он как исполнитель не подчёркивал и подносил, как посторонний наблюдатель. Ничего подобного я не замечал у крупных композиторов-исполнителей, например у А. Рубинштейна или А. Скрябина.

Вот в этой-то особенности я всегда узнавал раннего, гордого и скрытного Рахманинова»²⁰.

В эти годы сочинил Рахманинов прелестный романс на стихотворение Пушкина «Не пой, красавица, при мне», имеющее интереснейшую предысторию: «Летом 1828 года Глинка провел целый день в имении Олениных «Приютино» с Грибоедовым. Глинка и Грибоедов попеременно садились к роялю. Импровизации следовали одна за другой. Уже под вечер, когда все сидели в гостиной, Грибоедов проиграл на рояле мелодию, которую слышал в Тифлисе. Из одноголосной грузинской мелодии Глинка развил законченную фортепианную пьесу. Он почти ничего не изменил в мелодии, только написал к ней лёгкое и прозрачное сопровождение. Пушкину так понравилась мелодия, что он написал стихотворение:

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальный.

Увы! напоминают мне
Твои жестокие напевы
И степь, и ночь — и при луне
Черты далекой, бедной девы.

Я призрак милый, роковой,
Тебя увидев, забываю;
Но ты поешь — и предо мной
Его я вновь воображаю.

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальный.

И полагают пушкиноведаы, что посвящено это чудное стихотворение Анне Алексеевне Андро, графине де Ланжерон, урождённой Олениной, которую исследователи внесли в так называемый «Дон-Жуанский список поэта». Александр Сергеевич был влюблён в неё, редкой красоты девушку, но получил от неё (точнее — от её родителей) отказ на брак.

Юрию Сергеевичу Сахновскому, часто выручавшему, искренне чтившему Рахманинова, посвятил начинающий композитор романс на слова стихотворения малоизвестного (если не совсем забытого) Михаила Янова «Утро».

«Люблю тебя!» — шепнула дню заря
И, небо охватив, зарделась от признанья,
И солнца луч, природу озаря,
С улыбкой посылал ей жгучие лобзанья.

А день, как бы еще не доверяя
Осуществлению своих заветных грез,
Спускался на землю, с улыбкой утирая
Блестевшие вокруг ряды алмазных слёз...

Все перечисленные и кратко охарактеризованные романсы относятся к четвёртому опусу, в состав которого входит и романс «Давно ль мой друг», посвящённый из-

вестной в Петербурге благотворительнице Ольге Андреевне Голенищевой-Кутузовой и сочинённый Рахманиновым на стихи её супруга, Арсения Аркадьевича.

Давно ль мой друг твой взор печальный
Я в расставанья смутный миг
Ловил, чтоб луч его прощальный
Задолго в душу мне проник?

Давно ль блуждая одинокий
В толпе теснящей и чужой
К тебе желанной и далекой
Я мчался грустной мечтой?

Желанья гасли, сердце ныло
Стояло время, ум молчал.
Давно ль затишье это было?
Но вихрь свиданья набежал!

Мы вместе вновь, и дни несутся
Как в море волн летучих строй,
И мысль кипит и песни льются
Из сердца полного тобой²⁶.



Личность графа Арсения Аркадьевича Голенищева-Кутузова (годы жизни: 1848 — 1913) интересна не только тем, что он, по отзывам современников, был выдающимся человеком, имел уникальный опыт руководства одновременно четырьмя кредитными учреждениями: являлся управляющим Государственного дворянского земельного и Государственного крестьянского поземельного банков, занимался ликвидацией дел Общества взаимного поземельного кредита и финансовым оздоровлением Нижегородского дворянского Александровского банка; был личным секретарем Государыни Императрицы Марии Федоровны и Управляющим Канцелярией Ея Величества, но и тем, что был известным на всю Россию поэтом (его имя стояло в одном ряду с именами Тютчева, Майкова, Фета, Толстого, Чехова), был удостоен полной Пушкинской премии за сборник стихотворений, был членом-корреспондентом а затем почетным академиком по Отделению русского языка и словесности Академии наук Российской Империи.

В конце 1892 года Рахманинов и Слонов отправились в Харьков, где совместно дали два концерта — сначала в Городском доме, а затем в зале Дворянского собрания. В феврале 1893 года в симфоническом собрании Московского отделения Российского музыкального общества под управление Сафонова были исполнены танцы из оперы «Алеко». В марте этого же года вновь в белокаменной, в Большом зале благородного собрания в симфоническом концерте Московского отделения Русского музыкального общества бас-баритон Леонид Георгиевич Яковлев исполнил на бис романс Рахманинова «О нет, молю, не уходи».

Удачным сценическим воплощением своей первой оперы Рахманинов был во многом обязан Петру Ильичу Чайковскому, которому музыка очень понравилась. Пётр Ильич присутствовал на трёх последних репетициях, сидел рядом с Рахманиновым и даже высказал дирижеру Ипполиту Карловичу Альгани замечания от имени стеснительного по молодости лет композитора.

«Помню свой разговор с Чайковским, — пишет Рахманинов в своих воспоминаниях. — Чайковский спросил меня:

- Вам нравится темп?
- Нет.
- Почему же вы не скажете ему об этом?
- Боюсь.

Однако во время перерыва Чайковский, который не мог выдержать этого, откашлялся и произнес:

— Мы с господином Рахманиновым считаем, что надо было бы немного увеличить темп»⁵.

В замечаниях подобного рода он отличался изысканной вежливостью и щепетильностью. Тогда же он сказал Рахманинову: *«Я только что окончил оперу «Иоланта»; в ней всего два акта, которых не хватает, чтобы заполнить вечер. Вы не возражаете, чтобы моя опера была исполнена в один вечер с Вашей?»*

Премьерный показ «Алеко», состоявшийся 27 апреля 1893 года в Большом театре, под управлением Альтани, имел крупный успех у музыкальных критиков и зрителей, не только аплодировавших им понравившейся одноактной опере, но и подходивших к ошарашенной совершившимся событием бабушке автора, Варваре Васильевне Рахманиновой, поздравлявших её с успехом внука. Мэтр Чайковский, чья «Иоланта» шла во втором отделении устроенного оперного праздника, своим долгим рукоплесканием профессионально убеждал зрительный зал в большом таланте Рахманинова.

В начале лета 1893 года Рахманинов отправился в Новгород, ко второй бабушке Софье Александровне Бутаковой, которая из-за нездоровья не смогла быть на его оперном дебюте. Посещение малой родины пробудило у начинающего композитора впечатления, некогда волновавшие его детское сердце. В малиновом перезвоне колоколов новгородских церквей он услышал чудную гармонию звуков, которые, переложив на ноты, переозвучил своим творческим даром в две, друг с другом контрастирующие музыкальные картины — «Слёзы» и «Светлый праздник», сопроводив их соответствующими эпиграфами из Тютчева и Хомякова. Об этом событии он много позже так рассказывал своему биографу Оскару Риземану: *«Одно из самых дорогих для меня воспоминаний детства связано с четырьмя нотами, вызвавшимися большими колоколами Новгородского Софийского собора, которые я часто слышал, когда бабушка брала меня в город по праздничным дням. Звонари были артистами. Четыре ноты складывались во вновь и вновь повторяющуюся тему, четыре серебряные плачущие ноты, окружённые непрестанно меняющимся аккомпанементом. У меня всегда с ними ассоциировалась мысль о слезах...»*⁵

Но что все прелести пафосския царицы,
И гроздий сок, и запах роз
Перед тобой, святой источник слёз,
Роса божественной денницы!..

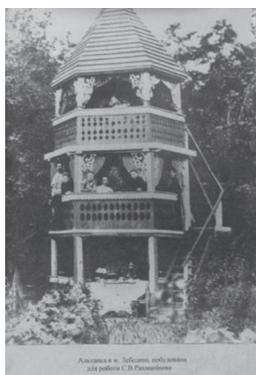
(Ф. И. Тютчев, «Слёзы»)

В этот светлый праздник —
Праздник Рождества
Мы друг другу скажем
Тёплые слова...

(А. С. Хомяков,
«Светлый праздник»)

Из Новгорода Рахманинов, присоединившись в Москве к другу Слонову, отправился в Лебедин, уездный городок Харьковской губернии, на дачу к Евдокии Никаноровне и Якову Ивановичу Лысыковым, состоятельным, но отнюдь не типичным представителям купеческого сословия. В своё время они материально помогли Михаилу Акимовичу поступить в Московскую консерваторию, далее поддерживали с ним взаимно сердечные отношения.

Михаил Акимович Слонов родился 4 ноября (16 ноября по новому стилю) 1869 года в Харькове, в купеческой семье. Яков Николаевич Лысыков, купец и благотворитель, близкий друг его матери, Анны Ивановны Слоновой, устроил способного маль-



чика в церковный хор певчим, а позже следил за его учёбой (в 1887 — 1893 годы) в Московской консерватории, где Михаил учился пению и композиции. Здесь он сдружился с Сергеем Рахманиновым, с которым, он в декабре 1892 года устроил совместные концертные поездки по городам России, в том числе — в Харьков. Здесь молодой Рахманинов познакомился с супругами Лысыковыми, коим показался очень похожим на их, недавно скончавшегося сына и потому ставшим им очень любимым. Летом наступившего 1893 года друзья отправились к милым старикам в гости — в городок Лебедин, ныне числящийся за Сумской областью.

Лысыковы окружили молодого композитора вниманием и заботой. Стоило ему как-то обмолвиться, что он хотел бы писать музыку в саду, как Евдокия Никаноровна тотчас велела построить для него беседку в три этажа — с вензелями С. В. Р. на макушке крыши.

Милой Евдокии Никаноровне Лысыковой, уже покинув её гостеприимный дом, Сергей Рахманинов посвятил им написанный (отнесённый к четвёртому опусу) романс «Уж ты, нива моя» на стихотворение Алексея Константиновича Толстого.

Уж ты нива моя, нивушка,
Не скосить тебя с маху единого,
Не связать тебя всю во единый сноп!
Уж вы думы мои, думушки,
Не стряхнуть вас разом с плеч долой,
Одной речью-то вас не высказать!
По тебе ль, нива, ветер разгуливал,
Гнул колосья твои до земли,
Зрелые зёрна все размётывал!
Широко вы, думы, порассыпались...
Куда пала какая думушка,
Там всходила люта печаль-травя,
Вырастало горе горячее.

В Лебедине Рахманинов много писал, не только музыки, но и писем, более всего — сёстрам Скалон, с перебором сюжетом из совместного с девушками времяпрепровождения в Ивановке, с отчётом о проделанной работе, как, к примеру, в письме Наталье (Татуше) Скалон от 5 июня 1893 года:

«Итак, я приехал сюда и начал вести нормальный образ жизни. По вашей просьбе расскажу вам, как я провожу день. Прежде всего, встаю в восемь часов и ложусь в одиннадцать. Занимаюсь сочинением от 9 до 12-ти дня. Затем играю три часа. Позабыл вам сказать ещё, что аккуратно пока лечусь: холодными обтираниями и молоком, причём четыре стакана в день. Кончаю занятия в пять часов. Весь вечер сижу в саду (кроме часа корреспонденции, которая у меня большая). Время в саду проходит так: иногда читаю, изредка просто сижу и вздыхаю, затем мечтаю, в общем же вечера скучаю. Прибавить должен ещё к этому, что соловьёв слушаю, опять-таки иногда, потому что в большом количестве это действует на нервы, а вы знаете, в наш 19-й век все до известной степени нервны... Продолжаю свой день. Впрочем, больше ничего, так как после вечера наступает ночь, которую я провожу так, как давно не проводил, т. е. сплю прекрасно. Затем после ночи наступает день и... начинается сказка про какого-то бычка.

Упустил вам только одно сказать... Впрочем, раздумал и ничего не скажу.

Занят в настоящее время фантазией для 2-х фортепиано, которая представляет из себя ряд картин музыкальных. Какие это картины и из чего они состоят, напишу вам в следующем письме, ибо думаю к тому времени это сочинение кончить...»¹⁸

Подобно осени Пушкина в Болдино, лета Глинки в Качановке (малороссийском имении Тарновских) лето 1893 года в Лебедине стало для Рахманинова периодом стремительных творческих достижений. В короткий летний срок двадцатилетний композитор сочинил духовный концерт, фантазию для двух фортепиано из четырёх частей, две пьесы для скрипки и фортепиано, шесть романсов, фантазию для оркестра «Утёс».

Одноимённое лермонтовское стихотворение связывает с рахманиновским «Утёсом» только поэтическая ситуация и символика — затаённая грусть первого не совпадает со страстной непримиримостью второго. Программой же для Фантазии Рахманинову послужил чеховский рассказ «На пути».

Как сообщил Николай Дмитриевич Кашкин, на основании письма композитора от 20 марта 1894 года: «Программой для фантазии г. Рахманинову послужил один из рассказов А. Чехова — «На пути»; но композитор дал своему сочинению название «Утёс», потому что эпиграфом к рассказу послужило начало известного стихотворения Лермонтова». Через несколько лет, познакомившись друг с другом, Чехов и Рахманинов дружески обменялись печатными экземплярами своих сочинений.

Впрочем, не следует называть темы-образы Фантазии именами чеховских героев. Инструментальной музыке недоступна точная портретная конкретизация и поэтому Рахманинову так подошла поэтическая обобщённость стихотворения Лермонтова для его музыки. В таком ключе послужило Рахманинову программой произведение Чехова осмысливавшего литературно «мотив любви во всех тончайших и сокровенных проявлениях».

Самый близкий к чеховскому рассказу образ в рахманиновской Фантазии и есть внешне наименее характерная, а внутренне наиболее сложная тема «несбыточной любви». Случайная недолгая встреча на постоялом дворе двух незнакомых людей, резко разнящихся по социальному положению, но одинаково душевно одиноких, освещена у Чехова изнутри сложным спектром тончайших поэтических светотеней. Робкое, но готовое вот-вот вспыхнуть, преобразить жизнь героев чувство угасает и ещё горше ввергает в пучину одиночества. Эта психологическая коллизия, с глубоко русской характерностью выраженная двадцатилетним Чеховым, написавшим свой рассказ в конце 1886 года, оказалась автобиографически близкой двадцатилетнему Рахманинову в 1893 году. Сами же образы героев чеховского рассказа спроецировались в рахманиновскую фантазию лишь в обобщённом плане, через посредство лермонтовского эпиграфа. Особенно это относится к образу Лихарева, которого сам Чехов в конце рассказа сравнил с остающимся в одиночестве утёсом. В этом образе — страстная непримиримость Антона Павловича к действительности, порождающей таких людей. И там, где личное становилось глубоко значимым, Чехов и Рахманинов сошлись в своих устремлениях.

Печальна и трогательна концовка чеховского рассказа:

«Сумела ли в самом деле его чуткая душа прочесть этот взгляд или, быть может, его обмануло воображение, но ему вдруг стало казаться, что еще бы два-три хороших, сильных штриха, и эта девушка простила бы ему его неудачи, старость, безделье и пошла бы за ним, не спрашивая, не рассуждая. Долго стоял он, как вкопанный, и глядел на след, оставленный полозьями. Снежинки жадно садились на его волосы, бороду, плечи... Скоро след от полозьев исчез, и сам он, покрытый снегом, стал походить на белый утес, но глаза его всё еще искали чего-то в облаках снега».

По возвращении в Москву Рахманинов встретился с сёстрами Скалон (в том числе — с Верочкой), с Наташей Сатиной, бурно и радостно отреагировавшими на его

фантазию. Об этом в воспоминаниях Людмилы Скалон-Ростовцовой: «Осенью, переезжая в Петербург, мы остановились дней на десять в Москве. Серёжа проиграл нам своё новое произведение — Фантазию для двух фортепиано. Это сочинение навеяно воспоминаниями о новгородских колоколах, которые в детстве, когда он жил у бабушки, произвели на него неизгладимое впечатление. В картине на слова Тютчева «Слёзы людские» он вспоминает мерные, грустные удары большого колокола, а в последней картине — весёлый, радостный перезвон всех колоколов. Татуше, Наташе, Верочке и мне все части так понравились, что мы в восторге бросились его целовать. Никогда не забуду, как впоследствии с этим произведением выступили двоюродные братья — Александр Ильич Зилоти и Сергей Васильевич Рахманинов. Исполнение было первоклассное. Нечего говорить, что успех был большой. А у нас, трёх сестёр, радостно билось сердце за нашего любимого Серёжу»¹⁶.

В эти же сентябрьские дни Рахманинов проиграл «Утёс» у Танеева; присутствовавший на встрече Чайковский пообещал своему любимцу продирижировать симфонической поэмой в одном из запланированных на февраль 1894 года концертов в Петербурге. О ранее предполагавшейся постановке «Алеко» в Большом театре ничего слышно не было, зато пришло приятное известие из Киева, суть которого Рахманинов раскрыл в письме от 3 октября 1893 года, тройце сестёр Скалон направленном:

«Милые, хорошие барышни! Очень долго вам не писал. Очень виноват перед вами. Очень сожалею также, что с вами не увижусь скоро. Я уезжаю в Киев в середине октября. Чисел не знаю, это ещё неизвестно, но я получил страшно просительное письмо насчёт того, чтобы я приехал дирижировать двумя первыми представлениями «Алеко».

Нет никакого сомнения, что в случае успеха этой оперы меня попросят дирижировать третьим представлением. Прибавьте к этому ещё то, что я должен там сделать две-три репетиции. В итоге получится 10 дней. Хотя в Киеве и идут теперь репетиции оркестровые и хоровые, но мне не по силам будет наладить всё в один раз. А каждая лишняя репетиция это день отсутствия. Положительно не могу назначить день отъезда. Дожидаюсь телеграммы. По-моему, она придёт около двадцатого, или во всяком случае позже, а не раньше. В Москве же ничего не слышать об «Алеко». Тоже ничего положительного не могу сказать.

В январе буду дирижировать в Одессе своей оперой. В январе же, если успею, то буду в Петербурге, где Чайковский дирижирует «Утёс». Так что если теперь не увидимся, то в январе может быть. Хотя и то, и другое под сомнением. Может быть, именно наоборот, я увижу вас теперь. В январе вряд ли успею извернуться...

От Сатиных я уже переехал. Сообщаю вам мой адрес: Москва. Воздвиженка. Меблированные комнаты «Америка», № 16. С. В. Р.

Может быть, вы уже слышали о смерти Зверева. Вчера мы его хоронили. Ужасно жалко. С каждым годом старая консерваторская семья редет и недосчитывается всех своих «могиканов». Вместе с этим на свете остаётся одним хорошим человеком меньше. Грустно и жалко...»¹⁸

(В итоге, в Киеве были даны два представления «Алеко», 18 и 21 октября, постановка оперы в Одессе не состоялась.)

Начало осени Рахманинов прожил у Сатиных, а в октябре перебрался к другу Сахновскому, снимавшему меблированные комнаты на Воздвиженке. Прежде Сергея здесь жил его отец, коего вездесущий Сахновский устроил на работу на одно из родительских предприятий. Но непоседливый Василий Аркадьевич недолго утомлял себя регулярным трудовым процессом и скоро сбежал к себе в Козлов. Его сын с трудом прожил последовавшие осенние месяцы — давал уроки, получая гроши; известно, что пальго ему купили Сатины. Депрессией, мрачными предчувствиями, намёками на личное горе наполнено его письмо этой поры, отправленное в Петербург Наталии Скалон:

«...Вы не ошиблись, думая, то есть 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 ленился, 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 никому не желаю 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 того, 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 можно лечить нравственную боль? Разве можно переменить всю нервную систему, которую между прочим я хотел переменить в продолжении нескольких ночей кутежа и пьянства. Но мне и это не помогло, и я бросил, то есть решил бросить раз навсегда так пить. Не помогает и не нужно. Мне часто говорят, да и вы мне это писали в вашем последнем письме: бросьте хандрить, в ваши годы, с вашим талантом это просто грех. И все всегда забывали, 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 божьему, который дышит и может жить, как они...»¹⁸

В последний день сентября 1893 года умер Николай Сергеевич Зверев. 2 октября его отпевали и провожали в последний путь на Даниловское кладбище. Как писала московская пресса: «Дорогой, на Никитской, перед зданием консерватории была совершена краткая лития. На могилу возложено несколько венков, в том числе от московской консерватории и от учеников и учениц консерватории — «незабвенному профессору». Старый друг почившего, Николай Дмитриевич Кашкин помянул его добрым словом в некрологе: «Я не буду даже перечислять, сколько выдающихся талантов вышли из числа учеников покойного; для меня дороже всего в нем был тот животворящий дух, который внушал разумное и честное отношение к труду, вселял дух того высшего благородства, которое делает настоящего человека. Перечислением фактических заслуг может заняться всякий, нежелающий сделать о них справки; нам же, немногим оставшимся в живых его старым товарищам, остается сказать «прости» дорогому усопшему и пожелать, чтобы и мы, хотя приблизительно, оставили по себе такую добрую, благородную память».

В октябрьские дни 1893 года Рахманинов завершил написание цикла романсов (opus восемь), преимущественно на стихи Гейне в переводе Алексея Николаевича Плещеева, недавно умершего в возрасте шестидесяти восьми лет — 26 сентября 1893 года. В его похоронах участвовала студенческая молодёжь Москвы (и можно смело предполагать — Сергей Рахманинов). Над траурной колонной, двигавшейся в сторо-



ну Новодевичьего кладбища, несли студенты венки и плакат с цитатой из знаменитого стихотворения поэта-демократа:

Смелей! Дадим друг другу руки
И вместе двинемся вперед,
И пусть под знаменем науки
Союз наш крепнет и растёт...

Первый в этом списке романсов в переводе Плещеева — романс «Речная лилея», посвящён Адольфу Адольфовичу Ярошевскому, уроженцу Владимирской губернии, желавшему с детства стать пастором-лютеранином, но ставшим прекрасным пианистом; выпускник класса фортепиано профессора Павла Августовича Пабста, он в последующей музыкальной жизни поклонялся творчеству Рахманинова, активно исполнял его произведения).

Речная лилея, головку
Поднявши, на небо глядит;
А месяц влюблённый лучами
Уныло её серебрит...

И вот она снова поникла
Стыдливо, к лазурным водам;
Но месяц — всё бледный и томный
Как призрак, — сияет и там...



Романсом Плещеева, вновь на переводные стихи Гейне, «Дитя! Как цветок ты прекрасна» поблагодарил Рахманинов друга Слонова за его бескорыстие, за помощь, за недавний совместный концерт в Харькове, за прекрасный отдых у Лысыковых, благодаря Михаилу Акимовичу устроившийся, за первое исполнение его романсов в кружке Александра Гольденвейзера. И далее Слонов помогал Рахманинову подбирать тексты для новых романсов; его, годы спустя, попросит Сергей Васильевич помочь написать либретто к «Саламбо» Флобера, к «Монна Ванна» Метерлинка. Позже Рахманинов познакомит Слонова с Шаляпиным, который, высоко оценивая эрудицию и тонкий вкус певца, не раз обратится к нему при составлении концертного репертуара. В 1900 году Слонов написал для Шаляпина песню «Ах ты, солнце, солнце красное» (певец неоднократно исполнял её в концертах и записал на своей первой граммпластинке).

Слонов преподавал также пение в московских гимназиях. Подготовил и издал ряд сборников для хорового пения, перевёл на русский язык тексты романсов Шуберта, Мендельсона, Грига, Сибелиуса и других авторов, написал около шестидесяти романсов.

Дитя! Как цветок, ты прекрасна,
Светла и чиста и мила;
Смотрю на тебя... и люблюсь, —
И снова душа ожила...

Охотно б тебе на головку
Я руки свои возложил;
Прося, чтобы Бог тебя вечно
Прекрасной и чистой хранил.

Третий романс — «Дума» (из Шевченко) посвящён Леониду Георгиевичу Яковлеву, 1858 года рождения, уроженцу Херсонской губернии. Учился он в столичном Николаевском кавалерийском училище, по окончании которого служил адъютантом у киевского генерал-губернатора Александра Романовича Дрентельна. В эти годы часто пел в салонах как любитель, аккомпанируя себе на гитаре и фортепиано. Выйдя вынужденно, из-за банкротства отца, в отставку и проживая в Киеве (с 1885 по 1888 год) брал уроки пения у ещё одного самородка, Евгения Карловича Ряднова, родившегося в селе Рядновка Изюмского уезда Харьковской губернии, в семье педагога, далее учившегося в Петербургском технологическом институте по специальности «химия». Этот курс обучения он прервал, поступил в столичную консерваторию и в течение четырёх лет, начиная с 1890 года, обучался пению у знаменитого Камилло Эверарди. Вместе с женой итальянкой Рядновой-Джубеллини пел в театрах Италии, Франции, Австрии. В 1886 году дебютировал в Тифлисской опере, где его услышал и высоко оценил Пётр Ильич Чайковский, устроивший ему переход в Мариинский театр. Супруги много гастролировали по России. В 1887 — 1888 годах Ряднов преподавал в Киевском музыкальном училище. Его репертуар (лирико-драматического тенора) отрывки из опер, украинские народные песни; он был первым исполнителем ряда произведений Николая Витальевича Лысенко.



Проходят дни... проходят ночи;
 Прошло и лето; шелестит
 Лист пожелтевший; гаснут очи;
 Заснули думы; сердце спит.
 Заснуло всё... Не знаю я —
 Живёшь ли ты, душа моя?
 Бесстрастно я гляжу на свет,
 И нету слёз, и смеха нет!..

Четвёртый романс плещеевского цикла Рахманинова — «Полюбила я на печаль свою» (из Шевченко). Посвящён он Марии Васильевне Олсуфьевой, гражданской жене Василия Аркадьевича Рахманинова. Факт этот наводит на сложные психологические размышления, свидетельствует о добрых отношениях композитора с новой семьёй отца, о которой известно очень мало. (Сын от этого сожителства, единокровный брат Сергея Рахманинова, Никола, погиб в пламени войны 1914 года.)

Полюбила я,
 На печаль свою,
 Сиротинушку
 Бесталанного.
 Уж такая мне
 Доля выпала!
 Разлучили нас
 Люди сильные;
 Увезли его,
 Сдали в рекруты...
 И солдаткой я,

Одинокой я,
Знать, в чужой избе
И состареюсь...
Уж такая мне
Доля выпала.

Наталье Дмитриевне Скалон посвящён романс на переведённое Плещеевым стихотворение Гейне «Сон», краткое содержание которого (только два куплета) напоминают композитору о детстве, ещё не тронутым горем разрухи и развода родителей, о друзьях-товарищах, с которыми бегал, прыгал, плавал, катался на коньках, делал вылазки по окрестным рощам и лесам, рыбачил...

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

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

Заключительный романс памяти Плещеева написан на его перевод стихотворения Гёте «Молитва». Посвящён романс Марии Адриановне Дейша-Сионицкой (урождённой Дейша, Сионицкая — сценический псевдоним с 1884 года), коренной черниговчанке, 1859 года рождения. В десятилетнем возрасте, выступая на любительском концерте, привлекла внимание зрителей красивым голосом; далее училась пению в Киевском музыкальном училище и Петербургской консерватории, совершенствовалась в вокальном искусстве (драматическое сопрано) в Вене, в Париже. В итоге вернулась в Россию — выступала в Мариинском театре Петербурга, а с 1891 года — в московском Большом театре, где дебютировала в опере Чайковского «Евгений Онегин» (партия Татьяны). О ней Сергей Рахманинов писал позже: «*Лучше Земфиры — Сионицкой и Шалятина — Алеко я никогда не найду*». (К слову, в 1903 году, в дни юбилейного чествования Николая Витальевича Лысенко, она выступала в Киеве — на сцене здания Купеческого собрания.)

О мой Творец! О Боже мой,
Взгляни на грешную меня:
Я мучусь, я больна душой,
Изрыта скорбью грудь моя.
О мой Творец! Велик мой грех,
Я на земле преступней всех!

Кипела в нём молодая кровь;
Была чиста его любовь;
Но он её в груди своей
Таил так свято от людей.
Я знала всё... О Боже мой,
Прости мне, грешной и больной.

Его я муки поняла;
Улыбкой, взором лишь одним



Я б исцелить его могла,
Но я не сжалилась над ним.
О мой Творец, велик мой грех,
Я на земле преступней всех!

Томился долго, долго он,
Печалью тяжкой удручён;
И умер, бедный, наконец...
О Боже мой, о мой Творец,
Ты тронься грешницы мольбой,
Взгляни, как я больна душой!

25 октября 1893 года из Петербурга пришло сообщение о скоропостижной кончине, в возрасте пятидесяти трёх лет, Петра Ильича Чайковского. Пошли слухи, что «20 октября 1893 года в ресторане Лернера (Невский проспект, 18) Чайковским был вытрит стакан воды, возможно, ставший причиной смертельного заражения холерой»²⁶. Ходили, впрочем, на этот счёт и другие разговоры «клубничного привкуса». В день смерти Чайковского Рахманинов засел за сочинение большого произведения для скрипки, фортепиано и виолончели, названного им «Элегическим трио», и его вдохновенная работа над этим произведением продолжалась до середины декабря. Прошедшие пятьдесят дней были временем всероссийского траура по великому композитору.

«Исходя из образа глубокой элегической скорби, композитор вместе с тем отобразил в своём произведении и светлые воспоминания о жизни музыканта, и свои глубокие помыслы о проблемах человеческого бытия... Двадцатилетний Рахманинов начал писать своё Трио в день смерти великого композитора, которого в искренней молодой увлечённости почитал своим земным божеством и которого знал с отроческих лет, испытал на себе его заботливое внимание»⁶.

30 ноября 1893 года Рахманинов, вместе с Павлом Августовичем Пабстом исполнил фантазии для двух фортепиано в четыре руки, посвящённые Чайковскому, в Москве в Малом зале Российского Благородного собрания. Месяц спустя, 12 декабря в концерте Синодального училища исполнен духовой концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу». И наконец, к 15 декабря Рахманинов закончил «Трио Памяти великого художника» для фортепиано, скрипки и виолончели и исполнил это поминальное произведение в своём концерте — в конце января 1894 года.

Сказ девятый.

Творческий полёт продолжается

Год 1894-й (как, впрочем, и два за ним последовавших года) для Рахманинова не был насыщен яркими внешними событиями. Несмотря на успех премьер, опера «Алеко» не вошла в репертуар ни в Москве, ни в Киеве, а идея Чайковского давать её в один вечер с его «Иолантой» осталась в разряде только предложений.

В начале 1894 года двое недавних выпускников — золотых медалистов Московской консерватории — Арсений Корещенко и Сергей Рахманинов устроили свои авторские концерты. Выступление Корещенко (16 февраля в Большом зале Благородного собрания), задолго анонсировавшееся, было организовано на широкую ногу: он сам дирижировал, играл свой Концерт-фантазию в сопровождении оркестра под

управлением Сафонова. Рахманиновский концерт (31 января, Малый зал Благородного собрания), хотя в нем и участвовали великолепные исполнители, был камерным, внешне гораздо более скромным.

18 марта 1894 года Рахманинов приступил к преподаванию теории музыки в Мариинском женском училище дамского попечительства о бедных в Москве. 20 марта 1894 года состоялась премьера «Утёса», включённого Сафоновым в программу симфонического собрания Русского музыкального общества. Приём публики был превосходным, отзыв критики (Кашкин) весьма доброжелательным, но, тем не менее, «Утёс» надолго исчез из афиш музыкального общества.

Лето 1894 года Сергей Васильевич прожил у Коноваловых, помимо занятий с сыном фабриканта сочинял Каприччио на цыганские темы, которое закончит много позже (17 декабря). Отсюда сообщил другу Слонову о начале работы над симфонией (не отказываясь от «Дон-Жуана» Байрона). Увлекается Толстым, Некрасовым.

Как свидетельствует Людмила Ростовцова (она же — Лёля Скалон):

«В 1894 году мы с сестрой Татушей снова проводили лето в Ивановке. Верочка с семьёй опять поехала лечиться в Наугейм. Серёжа, прожив часть лета у Коноваловых, приехал в Ивановку позже, в конце июля. Он, как всегда, был сильно переутомлён и чувствовал себя крайне слабым. Но, тем не менее, снова принялся за рояль и сочинения. В минуты творческого вдохновения он становился сосредоточенным и задумчивым, как бы отсутствующим. Тогда он сторонился всех, запирался у себя в комнате или уходил на любимую Красную аллею. Можно было издали видеть его высокую фигуру в русской рубашке-косоворотке. Он шёл, опустив голову, барабанил пальцами по груди и что-то подпевал. Нечего говорить, что в такие минуты мы старались не попадаться навстречу, чтобы не помешать его мыслям...

Часто бывали у нас беседы и споры и на литературные темы. Любимым Серёжиным поэтом был М. Ю. Лермонтов, который был ему даже ближе, чем А. С. Пушкин. Особенно увлекался он поэмой «Мцыри». Из современных поэтов он долго не признавал В. Я. Брюсова. Из писателей же больше всего любил Л. Н. Толстого и А. П. Чехова. Не говоря уже об «Анне Карениной» и «Войне и мире», он восторгался всей прозой Толстого, в том числе его повестями «Холстомер» и «Хозяин и работник». Чеховский рассказ «Дочь Альбиона» заставлял его хохотать до слёз. Позже он был в приятельских отношениях с Алексеем Максимовичем Горьким.

Всё прекрасное, что создали великие художники, композиторы, поэты и писатели, приводило его в восхищение. Он любил посещать Третьяковскую галерею и долго стоял перед картинами И. Е. Репина, В. А. Серова, И. И. Левитана и других мастеров русской живописи.

В Москве Серёжа посещал охотнее всего Малый театр. М. Н. Ермолова, Ф. П. Горев, М. П. Садовский и другие своей неподражаемой игрой приводили его в восторг. Он также был поклонником К. С. Станиславского и его театра.

В Ивановке окружённый заботой и лаской всех близких, Серёжа отдыхал душой и телом. Он как-то веселел и любил шутки, игры и проказы.

Именины Наташи Сатиной и Татуши летом 1894 года нам хотелось как-то особенно отметить. Серёжа придумал сочинить в их честь кантату. Саша, Серёжа, Соня и я целый вечер придумывали текст.

— Музыка будет на мотив «Стрелочка», — сказал Серёжа.

Дать свою музыку на такие пустяки он решительно отказался».

С осени 1894 года Рахманинов начал преподавать теорию музыки в Мариинском женском училище дамского попечения о бедных, готовивших домашних учительниц. Заработок был небольшим, но, по нормам того времени, пятилетняя педагогическая работа освобождала от обязательной воинской службы.

В 1894 году, год спустя после смерти Чайковского, в Петербург перебрался Аренский, тяготившийся большой педагогической нагрузкой и деспотическими замашками Сафонова. Позже он вспоминал о работе своего ученика:

«В самый год переселения моего в Петербург в Русских симфонических концертах М. П. Беляева 17 декабря 1894 года была исполнена под управлением Н. А. Римского-Корсакова «Пляска женщин» из «Алеко». Преподнесённая в сыроватом, художественно неотделанном виде, она прошла незамеченной. Внимание слушателей, да и дирижёра, было сосредоточено на «тузах» беляевского кружка — А. К. Глазунове («Балетная сюита», шедшая в первый раз), М. А. Балакиреве, А. П. Бородине, самом Римском-Корсакове, представленных крупными произведениями. Среди них небольшой фрагмент Рахманинова как-то затерялся. Один только Н. Н. Черетин оценил тонкую по музыке, поэтичную «Пляску» и с восхищением играл её друзьям»¹⁶.

Через Аренского и Танеева, особенно сблизившегося с петербургскими музыкантами после постановки его «Орестей» в Мариинском театре (премьера, на которую приезжал Рахманинов, состоялась 17 октября 1895 года), начали завязываться некоторые контакты с композиторами, возглавлявшими Беляевский кружок.

Был Митрофан Петрович Беляев выдающимся меценатом и интереснейшим человеком. Выходец из купеческой среды, 1836 года рождения, он став владельцем семейного лесопромышленного дела, резко расширил его, поставляя строительные материалы для подрядного строительства в Петербурге. Однако, передав в 1884 году ведение дела брату, Митрофан Петрович всецело посвятил себя благотворительной деятельности в сфере музыки, до коей сызмальства был большой охотник — свободно читал ноты с листа, прекрасно играл на фортепиано и скрипке.

Принимая участие в камерном ансамбле любительского музыкального кружка, собиравшегося в большом зале гостиницы «Демут» на набережной Мойки, Беляев познакомился с Бородиным, Лядовым, Глазуновым, Римским-Корсаковым. Опираясь на них, Беляев организовал и субсидировал проведение концертов с программами музыкальных произведений одной национальной школы. Таковыми стали «Русские симфонические концерты», игравшиеся в Белоколонном зале Дворянского собрания (ныне — Петербургская филармония), «Русские квартетные вечера». Проводившиеся еженедельно, по пятницам, в его доме по улице Николаевской собрания музыкальной элиты города («Беляевский кружок») обсуждали и решали многие вопросы музыкальной жизни, в том числе проведения концертов, издания нот и прочая, прочая. В 1884 году Беляев учредил ежегодные «Глинкинские премии» для русских композиторов, которые выдавал через Владимира Васильевича Стасова как от «неизвестного».



За время длительного, стартовавшего осенью 1894 года посещения Петербурга Рахманинов познакомился с Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым, показав тому свою «Фантазию для двух фортепиано» и подарив партитуру «Утеса» с надписью на ней: «Седьмой опус посвящается автором в знак глубокой благодарности за исполнение его вещи уважаемому Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову. С. Рахманинов. 4 января 1895 г.». В это же время, вероятно, познакомился гость из Москвы с Александром Константиновичем Глазуновым, отношения с которым позже перешли в добрые товарищеские отношения двух равнозначных людей.

«Через год в программах беляевских концертов снова появилось имя Рахманинова: его фантазия «Утёс». На концерте 20 января 1896 года, когда она исполнялась в Петербурге в первый раз (под управлением А. К. Глазунова), присутствовали престарелая Л. И. Шестакова (сестра М. И. Глинки) и троюродные сёстры Рахманинова Вера, Людмила и Наталья Дмитриевны Скалон, жившие в Петербурге. Публика, хотя и «беляевская», то есть, казалось бы, более взыскательная, чем рядовые посетители концертов, всё же приняла содержательное, образное, эмоционально выразительное произведение

Рахманинова скорее с уважением, чем с наслаждением, но зато потребовала повторения двух частей из мелкой по мыслям и формам, но эффектно, с налётом экзотики, инструментованной сюиты М. М. Ипполитова-Иванова «Кавказские эскизы». Появившийся через день после концерта в газете «Новости» отзыв Ц. А. Кюи оказался также малоутешительным. Похвалив красивую гармонизацию и колоритную оркестровку, критик писал: «Как музыкальное сочинение «Фантазия» представляет какую-то мозаику, состоит из кусочков без органической связи между собой, автор всё к чему-то ведёт и ни к чему не приводит, на всём сочинении видно, что он больше заботится о звуке, чем о музыке... Рахманинов — человек несомненно талантливый, у него есть и вкус, и значительная техника, но у него пока нет чувства меры, нет средоточия мысли и её естественного развития».⁶

С «Элегическим трио» Петербург познакомился много позже. В Москве доброжелательность к сочинениям Рахманинова была много выше, его небольшие инструментальные и вокальные произведения были включены в программы консерватории (об этом пишет Глиэр). В зарубежных гастролях произведения кузена исполнял Зилоти.

О жизни Сергея Рахманинова в зиму 1894 — 1895 годов даёт детальные сведения Людмила Ростовцова-Скалон, часто гостившая в Москве у Сатиных:

«Всю зиму 1894/95 года я прожила у Сатиных в Москве на Арбате, в Серебряном переулке. Это был небольшой деревянный особнячок. Внизу помещался зал с роялем, спальня дяди и тётки, столовая, комнаты Саши и Наташи с Соней. Соня уступила мне своё место, а сама устроилась во втором этаже, где были две или три комнаты. Серёжа в ту зиму снова жил у них. Его комната — довольно просторная и светлая — была единственная в третьем этаже.

У него стояло пианино, на котором он весь день занимался... Утром все уходило на занятия, кто куда: Саша Сатин в университет, где он учился, Наташа в гимназию, а Серёжа садился за пианино. Я почти весь день проводила в его комнате, сидя рядом с ним и слушая его игру. Он с величайшим наслаждением мог часами играть произведения своих любимых композиторов: Шумана, Шопена, Листа, Вагнера, Грига, Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова и его кумира Чайковского...

В свободные от уроков минуты Наташа прибегала наверх к Серёже. Это не нравилось её матери, которая часто перехватывала Наташу на втором этаже, пробирала её и ворчала на неё. В своём четвёртом Музыкальном моменте Рахманинов даже изобразил в партии левой руки воркотню тётки Вари. Но как тётка ни запрещала Наташе сидеть у Серёжи, всё же каждый день она находила свободную минутку, чтобы прибежать к любимому двоюродному брату»¹⁶.

В январе 1895 года Рахманинов приступил к сочинению Первой симфонии. Лето этого года он провёл в Ивановке, в ней переболел малярией, из неё вместе с молодыми Сатиными навещал семейство своей ученицы Елены Крейцер в Бобылёвке. Много позже Елена Юльевна, став Жуковской, вспоминала эту пору, ревниво сравнивая родную Бобылёвку с Ивановкой:

«Бобылёвка находилась в Саратовской губернии, которая отличалась огромными просторами степей и полей и отсутствием лесов, но в Бобылёвке, недалеко от усадьбы, был довольно хороший лес, красивая река, впадавшая в Хопёр, большой фруктовый сад, спускавшийся к реке, парк, в котором стоял помещичий дом очень красивой архитектуры, и церковь, совершенно не похожая на обыкновенные деревенские церкви.

Большой дом в парке был обитаем только во время редких и кратковременных приездов владельцев имения Львовых. В раннем детстве он казался нам каким-то таинственным и вместе с тем, а может быть именно поэтому, очень нас привлекал. Он был трёхэтажный, с колоннами и с большими балконами на каждом этаже. Стены в столовой были из жёлтого мрамора, в гостиной — из белого, а потолки чудесно расписаны гирляндами цветов; это была, вероятно, работа очень хороших мастеров. Перед большой террасой, выходившей в парк, была огромнейшая клумба роз и кусты сирени.

Дом, в котором мы жили, находился недалеко от парка и был окружён садом, посаженным руками моей матери. Деревья и кусты в нём выросли вместе с нами; может быть, мы поэтому так любили этот уголок.

Ивановка находилась в Тамбовской губернии и была типичным степным имением. Лучшее в усадьбе — парк, посаженный Варварой Аркадьевной, когда она после замужества приехала в Ивановку.

В то время, о котором я говорю, парк был большим и тенистым. Особенно было много сирени и разных цветущих кустарников, так что весной было очень красиво. В усадьбе стояли два жилых деревянных двухэтажных дома, правда, с большими террасами и комнатами, но, по-моему, очень некрасивых и неудобных. Недалеко от дома был большой пруд, к сожалению, совершенно лишённый зелени, и лесок, который даже назывался «кустиками». Вот и все красоты Ивановки. Но Сатины любили свою Ивановку, а мы с братом — Бобылёвку.

Наташа, Соня и Володя Сатины приехали в Бобылёвку в самом начале лета 1894 года. Мы весело и приятно провели время. Бобылёвка им так понравилась и они её так расхвалили Сергею Васильевичу, что в следующий же их приезд летом того же года он приехал вместе с ними.

Летом 1895 года мы задумали дать в Бобылёвке концерт и на вырученные деньги купить библиотеки для двух школ. Когда нам пришла в голову эта мысль, мы, конечно, совсем не думали о том, с какими трудностями



сопряжено устройство концерта в деревне. Мы только горели желанием своим выступлением, как настоящие артисты, заработать деньги на такое хорошее дело.

Сергей Васильевич без всякой просьбы с нашей стороны выразил согласие участвовать в нашем концерте. Отец мой, видя наш энтузиазм, взял на себя всю административную часть. Концерт был устроен в бобылёвской школе; здание было новое, недавно отстроенное; состояло оно из двух классов; перегородку между ними удалось легко разобрать, так что получился довольно длинный, поместительный зал. Сделали небольшую низкую эстраду и перевезли два инструмента. Труднее всего было распространение билетов. Публика наша состояла из интеллигенции соседних сёл и деревень и из наших личных знакомых, живших на расстоянии до пятидесяти вёрст в округности. Прибегали и к объявлениям, и к почте, и к нарочным. Всё шло прекрасно, все затруднения преодолевались»²⁷.

15 сентября 1894 года в Ивановке Рахманинов завершил работу над симфонией номер один. В конце ноября впервые исполнил «Каприччио на цыганские темы».

В августе 1895 года успешно сдал вступительный экзамен в Московскую консерваторию Наташа Сатина и отчёт об этом значимом событии в своей жизни отправила подруге Лёле (Людмиле) Скалон в Петербург:

«Дорогая Лёля! Извини меня, пожалуйста, что я тебе так долго не писала и не поздравила тебя со днём рождения, но в последнее время я так была поглощена консерваторией и экзаменом, что ни о чём другом и думать не могла. К моему великому счастью, теперь всё кончилось, и я снова вернулась в Ивановку. Расскажу тебе всё по порядку: 21-го мама и я выехали в Москву и 22-го были уже там, так как экзамен был назначен на 24-е. На другой день приезда к нам приехал Ремезов, которому я сыграла весь свой репертуар. Он остался мной доволен и велел только не волноваться и прийти в консерваторию в 10 часов. Наконец, настал день экзамена! Я страшно боялась. Экзаменующихся было очень много, так что когда я вошла в залу, то меня прежде всего испугала эта масса народа и профессоров.

Посреди зала стояла эстрада с двумя роялями и недалеко от неё большой стол, за которым сидели Сафонов, Пабст, Шлёцер, Кашкин и др. Не могу тебе описать весь ужас этого экзамена; я пробыла в консерватории от 10 часов утра до 6 часов вечера и всё время волновалась. Играла я только в 5 часов и до этих пор всё время думала, что вот-вот меня сейчас вызовут. Сафонов меня заставил играть начало и конец из Рондо-каприччиозо Мендельсона и гамму соль-диез минор. У меня так руки дрожали, что я еле-еле могла играть. Когда всё кончилось, нам объявили, что из 56 человек приняты только 41, без обозначения класса, и что это выяснится только в декабре. Таким образом, я принята по музыке к Ремезову и на первый курс сольфеджио и теории к Морозову»¹⁸.

22 ноября 1895 года Рахманинов дебютировал в качестве симфонического дирижёра в премьерe его «Цыганского каприччио» (опус 12, написанного летом 1892 года и законченного в 1894 году). Произведение было посвящено Петру Петровичу Лодыженскому и было написано в самые безрадостные годы жизни композитора, когда он едва-едва сводил концы с концами.

Осенью Наталья Сатина начала учёбу в Московской консерватории по классу фортепиано. К середине сентября Рахманинов отшлифовал в Ивановке свою уже написанную Первую симфонию и ко дню отъезда (25 сентября) сделал её четырёхручное переложение.

В конце октября 1895 года Рахманинов принял приглашение варшавского импресарио Лангевица совершить концертное турне с двадцативосьмилетней



итальянской скрипачкой Терезиной Туа (выйдя замуж за графа Франки Верней de la Валетта, она приобрела аристократический титул) по городам российского запада. В течение ноября и декабря должно было состояться более двух десятков концертов. Предложение казалось выгодным, но расчеты организаторов и самих концертантов оправдались только отчасти — несмотря на успех, сборы временами бывали невысокими, а почти ежедневные концерты при непрерывных переездах и неудобствах такой кочевой жизни утомляли Рахманинова. Об этом свидетельствует его письмо к другу Слонову, датированное 9 ноября 1895

года и отправленное из Белостока. Вот выдержка из него: *«Сейчас только кончил играть. Сыграл сегодня без 15 минут — шесть часов. С непривычки обе руки болят, поэтому принужден был вчера совсем не заниматься. Первый концерт в Лодзи сверх ожидания провел сносно. Имел большой успех, но она, т. е. графиня Терезина Туа-Франки — Верней de la Валетти, имела, конечно, больший успех. Кстати, играет она не особенно: техника из средних. Зато глазами и улыбкой играет перед публикой замечательно. Артистка она несерьезная, хотя, безусловно, талантливая. Но ее сладких улыбок перед публикой, ее обрываний на высоких нотах, ее фермат (на манер Мазини) все-таки без злости переносить не могу. Кстати, узнал за ней еще одну черту. Она очень скупа. Со мной она обворожительна. Очень боится, что я ударю. Сию секунду начали болеть опять руки. После сегодняшней игры и перед сегодняшней предстоящей игрой продолжать писать не решаюсь. Это очень вредно. Пошлю порядок городов. Напиши мне немедленно. Вероятно, скоро буду в Москве. Твой Рахманинов»¹⁸.*

После Белостока последовали быстрой чередой, с некомфортными переездами в студёную пору и безалаберностью в устройстве концертов, — Гродно, Ковно, Вильно, Минск. 22 ноября, согласно контрактному плану, гастролёры заехали в Москву и выступили в концерте, проводившемся в Большом зале Благородного собрания. Здесь, предваряя своё выступление в дуэте с итальянской скрипачкой, Рахмани-

нов дирижировал «Каприччио на цыганские темы», им сочинённым и посвящённым Петру Лодыженскому. Критика на его работу была сдержанной, похвальной: *«Сочинение по форме представляет род попури и как всё «Каприччио» не может претендовать на глубину содержания и особенное художественное значение, но оно написано очень талантливо, с видимым молодым увлечением, задором и прекрасно инструментировано».*

Оценке скрипичной игры графини Терезины Туа Франки московский рецензент добавил немного перца: *«...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 выступления следует причислить некоторую живость темперамента и, пожалуй, артистический апломб».*

Ещё сумел выдержать тоскующий Рахманинов выступления в Смоленске, Витебске, но взорвался в Риге, где импресарио, в нарушение условий контракта, задержал ему выплату гонорара за участие в концерте. Собрал Сергей Васильевич свой нехитрый скарб — и в Москву. И кажется единственным событием, сгладившим ему общее впечатление от скоропалительной гастрольной гонки, было беглое знакомство, вскоре перешедшее в крепкую мужскую дружбу с Александром Викторовичем Затаевичем. Был он на четыре года старше Рахманинова, служил в польском Петрокове, входившем во главе с одноимённой губернии в состав России.



На досуге пробовал Александр Викторович заниматься композицией, писал музыкальные рецензии. С Рахманиновым он познакомился после его концертного выступления в Лодзи и с первого взгляда понравился ему; сам же он стал страстным почитателем композитора. Позже, набравшись смелости, он послал Рахманинову свои первые фортепианные опусы — две Мазурки, о которых композитор отозвался весьма поощрительно: *«У Вас прямо есть талант. Мой Вам совет — продолжать».*

Взаимная симпатия двух духовно близких людей быстро переросла в прочную дружбу и уже через месяц после знакомства Рахманинов в письмах обращается к Затаевичу не иначе как *«милый друг Александр Викторович».* На одном из портретов Сергея Васильевича, датированном 7 мая 1897 года, имеется дарственная надпись: *«Милому другу и товарищу по искусству А. В. Затаевичу».* В ходе последовавшего творческого содружества Рахманинов дал новому приятелю немало ценных советов, самолично правил его сочинения, помог опубликовать их в издательстве Юргенсона, и по выходе одного из них получил авторский экземпляр со следующей надписью: *«Моему лучшему другу Сергею Васильевичу Рахманинову в восторженное посвящение от бесконечно благодарного и преданного А. Затаевича».* В ответ Рахманинов посвятил другу свои Шесть музыкальных моментов (опус 16).



В течение 1897 года Рахманинов написал Шесть хоров для женских или детских голосов с фортепиано (опус пятнадцать).

В марте 1896 года сочинил струнный квартет (две части). В конце лета от туберкулёза умер двоюродный брат Саша Сатин. Осенью Рахманинов пишет романсы для

опуса четырнадцать. В ноябре в Беляевском комитете в Петербурге принята к исполнению Первая симфония.

Переполнено скорбью рахманиновское письмо к Людмиле Скалон от 28 марта 1896 года:

«Кстати сказать, Вере я написал в этом сезоне не менее семи-восьми писем, но она завела полемику на эту тему и даже кончила своё последнее письмо просьбой, чтобы я её позабыл (скорей) совсем. К чему это? (писать). Не пишу ей сейчас потому, что продолжать эти разговоры, даю честное слово, совершенно не в состоянии, по крайней мере в данное время»¹⁸.

В продолжении 1896 года Сергей Васильевич Рахманинов завершил цикл из двенадцати романсов (opus 14), первый из которых — на стихи Марии Августовны Давидовой (или Давыдовой) «Я жду тебя» посвятил Людмиле (Лёле) Скалон:

Я жду тебя ! Закат угас,
И ночи темные покровы
Спуститься на землю готовы
И спрятать нас.
Я жду тебя ! Душистой мглой
Ночь напоила мир уснувший,
И разлучился день минувший
Навек с землей.
Я жду, терзаясь и любя,
Считаю каждые мгновенья!
Полна тоски и нетерпенья,
Я жду тебя!

Мария Августовна Давидова, 1863 года рождения, коренная москвичка, дочь математика Августа Юльевича Давидова, профессора и декана физико-математического факультета Московского университета. Отметилась на литературном поприще как прозаик, поэтесса, переводчик — автор биографий Моцарта, Шумана, Мейербергера, книг «Воспоминания об А. Г. Рубинштейне», «Рубинштейн на Кавказе».

Вторым в указанном опусе значится посвящённый Софье Александровне Сатиной романс на переводное (из Перси Биши Шелли) стихотворение Константина Бальмонта «Островок»:

Из моря смотрит островок,
Его зеленые уклоны
Украсил трав густых венки,
Фиалки, анемоны.
Над ним сплетаются листья,
Вокруг него чуть плещут волны,
Деревья грустны, как мечты,
Как статуи, безмолвны.
Здесь еле дышит ветерок,
Сюда гроза не долетает,
И безмятежный островок
Всё время засыпает.

Основой третьего романса опуса стало стихотворение Афанасия Фета «Давно в любви» и посвящено маленькой на то время двоюродной племяннице Зое Аркадьевне

Прибытковой, 1892 года рождения. Сестра отца Сергея Рахманинова, в замужестве Прибыткова, имела сына Аркадия Георгиевича Прибыткова, дочь которого и была выше помянутая Зоя Прибыткова. Много позже она вспоминала детские общения с Сергеем Васильевичем: *«Когда я была ещё совсем маленькой, он сажал меня на рояль, на то место, куда ноты кладутся, а сам играл. Я молча и внимательно слушала, а в перерывах между работой велись у нас нескончаемые беседы. Впечатление от его игры было настолько сильно, что, когда, наработавшись, он снимал меня с рояля и мы шли обедать или чай пить, — мне ни есть не хотелось, ни видеть никого не хотелось, так я была полна слышанным. Вероятно, за мою заботу о нём, за беззаветную к нему любовь, за дружбу Сергей Васильевич дал мне милое прозвище — «секретаршика»⁴.*

Давно в любви отрады мало:
Без отзыва вздохи, без радости слезы;
 Что было сладко — горько стало,
Осыпались розы, рассеялись грезы.
 Оставь меня, смешай с толпою!
Но ты отвернулась, а сетуешь, видно,
 И всё еще больна ты мною...
О, как же мне тяжело и как мне обидно!

Следующий, другу Сахновскому посвящённый романс — на стихи Алексея Васильевича Кольцова «Я был у ней». Это стихотворение двадцатилетний поэт написал в пору его горячей (и взаимной), долго таймой любви к крепостной девушке, бывшей в услужении у его сестёр. Когда же влюблённый Алексей попытался получить у отца (купца, торговца скотом — прасола) разрешение на брак, тот категорически отказал, после чего возлюбленная поэта была продана на сторону. Возможно, в этом страшном зигзаге в судьбе поэта Рахманинов увидел смутный намёк на свои сердечные томления, с Верой Скалон связанные.

Я был у ней; она сказала:
«Люблю тебя, мой милый друг!»
Но эту тайну от подруг
Хранить мне строго завещала.

Я был у ней; на прелесть злата
Клялась меня не променять;
Ко мне лишь страстию пылать,
Меня любить, любить, как брата.

Я был у ней; я с уст прелестной
Счастливое забвенье пил
И все земное позабыл
У девичьей груди прелестной.

Я был у ней; я вечно буду
С ее душой душою жить;
Пускай она мне изменит —
Но я изменником не буду.

На стихи Даниила Максимовича Раггауза написан романс «Эти летние ночи прекрасные». Сын харьковского, немецких кровей банкира, Даниил Раггауз, 1868 года

рождения, после окончания киевских гимназии и юридического факультета университета Святого Владимира посвятил себя лирической поэзии, к коей имел большое влечение. Первые свои стихи отправил Петру Ильичу Чайковскому, написавшему на них шесть романсов. И в этом поэтическом жанре — стихов для романсов — Раггауз более всего преуспел. И хотя издал он обширный двухтомник своих стихотворений, братья по поэтическому цеху к его поэзии в целом относились скептически — к примеру, Брюсов считал её «банальной».

Эти летние ночи прекрасные,
Ярким светом луны озаренные,
Порождают тревоги неясные,
Пробуждают порывы влюбленные.
Забывается скорбь необъятная,
Что даруется жизнью унылою,
И блаженства края благодатные
Раскрываются тайною силою...
И открыли друг другу, невластные
Над собою, сердца мы влюбленные,
В эти летние ночи прекрасные,
Ярким светом луны озаренные.



Карл Александрович Гутхейль (1851 года рождения), которому этот романс посвящён, числился московским купцом и являлся владельцем музыкально-издательского предприятия, издававшего, в том числе, многие (начиная с «Алеко») произведения Рахманинова.



«Однажды вечером, вскоре после издания Гутхейлем «Алеко», в комнату вошёл Сергей Васильевич с очень расстроенным и недовольным видом. Он только что приехал со званого обеда от К. А. Гутхейля, который тогда жил в особняке в бывшем Денежном переулке, и рассказал, что по предложению К. А. Гутхейля вытил с ним «брудершафт».

— Ну, как же я буду его называть? — говорил Сергей Васильевич с совершенно несчастным видом. — Не могу же я ему говорить: Карлуша, ты? — Наконец, решил, что будет ему говорить «ты», но называть Карлом Александровичем, и на этом успокоился»²⁸.

До сих пор остаётся таинственным для исследователей жизненного пути композитора (и лиц ему на нём сопутствовавших) имя А. Н. Ивановского, коему посвящён романс на стихотворение Алексея Константиновича Толстого «Тебя так любят все». Героиня этого чудного стиха — тихая и добросердечная женщина, полная сочувствия к печалям и скорбям окружающих. Ее участие, отзывчивость и терпение, адресованные близким, сродни самопожертвованию: лирическое «я» отмечает строгость, холодность и даже безжалостность приветливой женщины к собственной персоне. В её душе возлюбленной скрыта загадка: улыбка грустна, а глаза остаются печальными даже в минуты веселья. Внимательного и трепетного героя, восхищенного духовным совершенством своей избранницы, сильно тревожит ее тайное горе:

Тебя так любят все! Один твой тихий вид
Всех делает добрей и с жизнью мирит.
Но ты грустна; в тебе есть скрытое мученье,
В душе твоей звучит какой-то приговор;
Зачем твой ласковый всегда так робок взор

И очи грустные так молят о прощенье,
Как будто солнца свет, и вешние цветы,
И тень в полдневный зной, и шепот по дубравам,
И даже воздух тот, которым дышишь ты,
Все кажется тебе стяжанием неправым?

Следующий романс, вновь на стихи Алексея Толстого «Не верь мне, друг» Рахманинов посвятил дочери сестры отца Прибытковой-Рахманиновой, Ольге Павловне Клокачёвой, имевшей в первом браке такую фамилию (во втором стала Жуковской). Этим романсом композитор вступил в творческое состязание с Чайковским, прежде молодого собрата написавшим — в 1870 году — такое же произведение. Позже к этому стиху, для своих романсов, обратились Римский-Корсаков и Танеев. Полагают музыковеды, оценивая вариант Рахманинова, что у него «начатый со скорбной сдержанностью романс «Не верь мне, друг!» (А. Толстой) заканчивается ярким лирическим дифирамбом — большим фортепианным послесловием... Примечательно, что в романсах на тот же текст Чайковский повторил первую строфу, подчеркивая образ ласкового утешения, а Римский-Корсаков — вторую половину второй строфы, где его привлекало сравнение возрождающейся страсти с морской стихией. Рахманинову тоже не доставало текста, чтобы утвердить самое главное — любовный дифирамб, но он поручил сделать это одному фортепиано, без слов...»⁶

Не верь мне, друг, когда, в избытке горя
Я говорю, что разлюбил тебя,
В отлива час не верь измене моря,
Оно к земле воротится, любя.

Уж я тоскую, прежней страсти полный,
Мою свободу вновь тебе отдам,
И уж бегут с обратным шумом волны
Издалека к любимым берегам!

Певице, исполнительнице цыганских песен — Надежде Александровне Александровой, сестре любимой («родной») женщины Рахманинова Анны Александровны Лодыженской посвятил Сергей Васильевич романс «О, не грусти по мне», на стихи Алексея Николаевича Апухтина. И, кажется, романс написан после недавней кончины (на пятьдесят четвёртом году жизни) поэта, случившейся в ноябре 1893 года. Выходец из небогатой дворянской семьи (из орловских), он начальное образование получил дома, далее образовывался в Императорском училище правоведения, где познакомился и подружился с Петром Ильичём Чайковским. Вместе они служили в одном департаменте министерства юстиции, вместе (из песни слов не выкинешь) попали, в 1862 году, в гомосексуальный скандал в петербургском ресторане «Шотан» и были, по словам младшего брата композитора Модеста, также державшегося нетрадиционной сексуальной ориентации, «обесславлены на весь город под названием бугров».

А впрочем, прихоти не знают меры:
Любовь впадает в ереси, как вера.
(Джордж Байрон)



Поэт и писатель-мистик (по профессии — адвокат) Николай Максимович Минский, 1855 года рождения, выходец из бедной еврейской семьи, проживавшей в одном из городков Виленской губернии; окончил Минскую мужскую гимназию и юридический факультет Петербургского университета. Далее занимался литературной деятельностью, преимущественно стихосложением на *«гражданские темы»*. В 1882 году, перед венчанием с писательницей Юлией Ивановной Яковлевой (к слову, родившейся в городе Василькове, и в близлежащем Киеве получившей пансионное образование) перешёл в необходимое для церковного бракосочетания православие. Этот семейный союз оказался непродолжительным — известно, что в 1896 году Минский уже жил в гражданском браке с поэтессой Людмилой Николаевной Вилькиной.

Она как полдень хороша,
Она загадочней полночи.
У ней не плакавшие очи
И не страдавшая душа.

А мне, чья жизнь — борьба и горе,
По ней томиться суждено.
Так вечно плачущее море
В безмолвный берег влюблено.



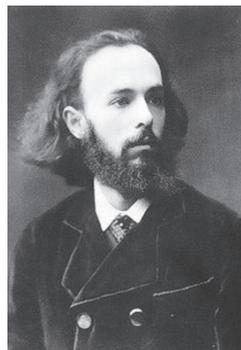
Своему первому учителю игры на фортепиано (и подруге матери) Анне Дмитриевне Орнатской посвятил благодарный ученик Сергей Рахманинов романс на стихи Фёдора Ивановича Тютчева «Весенние воды»:

Еще в полях белеет снег,
А воды уж весной шумят —
Бегут и будят сонный брег,
Бегут, и блещут, и гласят...
Они гласят во все концы:
«Весна идет, весна идет,
Мы молодой весны гонцы,
Она нас выслала вперед!
Весна идет, весна идет,
И тихих, теплых майских дней
Румяный, светлый хоровод
Толпится весело за ней!..»



На представленном фотоснимке — слева, в тёмном платье Любовь Петровна Бутакова (мама Сергея Рахманинова) и, в белом платье, Анна Дмитриевна Орнатская.

Завершает опус романс «Пора!» на стихи Семёна Яковлевича Надсона, поэтического кумира России конца девятнадцатого века. Родился он в Петербурге, 14 декабря 1862 года. Имел он по отцу, служившему надворным советником, еврейские родовые корни, по матери (урождённой дворянки Мамонтовой) — русские. Детство будущий поэт имел тяжелейшее — самоубийство по причине психического расстройства отца; второе замужество матери и самоубийство отчима; смерть от чахотки матери. Воспитывался сирота Надсон родственниками, учился в военной гимназии Петербурга, во втором классе которой начал писать стихи. Далее учился в Павловском военном училище, где простудился однажды и заболел чахоткой.



В марте 1885 года вышел единственный прижизненный сборник стихов поэта, принесший ему шумную славу и удостоенный Пушкинской премии. И, будто предчувствуя скорую смерть свою, год спустя написал он знаменитое четверостишие, словно говорящее потомкам о его славе посмертной:

Не говорите мне «он умер». Он живёт!
Пусть жертвенник разбит — огонь ещё пылает,
Пусть роза сорвана — она еще цветёт,
Пусть арфа сломана — аккорд ещё рыдает!

Скончался Семён Яковлевич Надсон, сражённый туберкулёзом в 1887 году, в Ялте, на двадцать пятом году жизни. И, перефразируя лермонтовские строки, «пред кончиною он взоры обратил на юность» свою несчастливую, оставив по итогам своих скорбных размышлений стихотворный изыск для Рахманинова (и ныне — особенно в части «совести» и «ничтожества» — актуально звучащий):

Пора, явись пророк! Всей силою печали,
Всей силою любви взываю я к тебе!
Взгляни, как дряхлы мы, взгляни, как мы устали,
Как мы беспомощны в мучительной борьбе!
Теперь — иль никогда!.. Сознание умирает,
Стыд гаснет, совесть спит. Ни проблеска кругом.
Одно ничтожество свой голос возвышает...

На стихотворение «*поэта грусти и печали*», как именовали Даниила Ратгауза современники, написал Рахманинов романс «Песнь разочарованного». Сам автор первоисточника в письме к Полонскому, в 1893 году, описал своё душевное состояние, ведшее его к сложению переполненных печалью стихов: *«Я никогда не мог писать длинных, если хотите, вполне осмысленных стихотворений... Я никогда заранее не задаюсь мыслью написать, описать что-либо. Никогда не преследуют меня образы. Но бывают периоды, когда вдруг сердце болезненно сжимается, туман заволакивает глаза, печаль невыносимо томит душу, и какие-то гармонические звуки в смутной, то розоватой, то, темной, темно-серой дымке носятся перед моим духовным взором и слухом...»*

Позже Полонский ответил: *«Я грелся около Ваших стихотворений, как зябнувший около костра или у камина».*

Умри!» — твердит мне день томительный и скучный,
«Умри!»... мне шепчет ночь таинственной мглой.
И в жизни тягостной, с тоскою неразлучной,
Без цели я брожу усталую стопой.

«Умри!» — твердит мне ум, когда в душе унылой
Почуял я намек на светлый сон любви...
Но ты, мой нежный друг, мой ангел светлокрылый,
Ты взором ласковым мне все твердишь: «Живи!»

О, как хочу я жить! — Как страстно жажду света;
Возврата пылких грез, несбыточной мечты!..
Скажи, как вернуть умчавшееся лето?
Скажи, как оживить увядшие цветы?

Ещё один романс «Увял цветок» написал Рахманинов на стихотворение Ратгауза, чьё имя в эту пору окутывала атмосфера всеобщего признания и почитания. Историк литературы, академик Александр Николаевич Веселовский именовал его «*королём русских лириков*». Жил Даниил Максимович в Киеве, но часто и надолго выезжал в Петербург, сообщая о каждом своём приезде в местных газетах. Наконец, стремясь постоянно находиться в гуще литературной жизни, он перебрался в Москву. В 1906 году было издано трёхтомное полное собрание сочинений Ратгауза, после чего его поэтический ореол стремительно испарился (в том числе не без влияния разгромной статьи Брюсова). После революции он жил в эмиграции, где и скончался, всеми позабытый, в 1937 году — в Праге.

Увял цветок!
Лазурным утром мая
Нашла гроза.
Сломился стебелёк...
И, словно слезы,
Лепестки роняя,
Увял цветок!

Тебя любил он
С неземною силой,
Как только жрец
Любить богиню мог, —
Но ты взята
Безжалостной могилой...
Увял цветок!

Чужой мечтам,
Чужой желаньям ясным,
Твой бедный друг
Душою изнемог.
Возврата нет к угасшим
Дням прекрасным...
Увял цветок! Увял цветок!

Из «Крымского цикла» Алексея Толстого взял Сергей Рахманинов стихотворение «Ты помнишь ли вечер» для одноимённого романса. Алексей Константинович Толстой, племянник художника Фёдора Петровича Толстого, 1817 года рождения, детство провёл в Черниговской губернии в имении дяди — селе Погорельцы Сосницкого уезда. Получил прекрасное домашнее образование, служил в Московском архиве Министерства иностранных дел, в русской миссии при германском сейме, с 1870 года — при царском дворе, церемониймейстером, егермейстером. Создатель баллад, сатирических, проникновенных лирических стихотворений («Средь шумного бала»), исторического романа «Князь Серебряный», драматической трилогии «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Фёдор Иоаннович», «Царь Борис».

В конце 1850 года Толстой влюбился в жену конногвардейского полковника Софью Андреевну Миллер (урождённую Бехметеву), с которой двенадцать лет прожил в konkубинате, после чего оформил законный брак. С началом Крымской войны, в марте 1855 года Алексей Константинович *записался в число охотников*, образовавших так называемый «полк императорской фамилии», но «полк не имел случая быть в деле и достиг только Одессы».

Во вспыхнувшей здесь эпидемии тифа погибло более тысячи человек, а в январе 1856 г. заболел и майор Толстой. Всегда покорная судьбе, Софья Андреевна («листок, плывущий по течению, деревце, поникшее под снегом», как называл ее Толстой), узнав о болезни любимого, не посчиталась с мнением света, приехала в Одессу, самоотверженно ухаживала за ним, и это было едва ли не главным, что помогло ему выжить. Из Одессы в первых числах мая 1856 года они поехали в Крым, где Алексей Константинович Толстой написал стихотворные «Крымские очерки», в число которых вошло стихотворение «Ты помнишь ли вечер».

Ты помнишь ли вечер, как море шумело,
В шиповнике пел соловей,
Душистые ветки акации белой
Качались на шляпе твоей?

Меж камней, обросших густым виноградом,
Дорога была так узка;
В молчанье над морем мы ехали рядом,
К руке прилегала рука!

Ты помнишь ли рёв дождевого потока
И пену и брызги кругом?
И нам наше горе казалось далёко,
И как мы забыли о нём!



Далее на некоторое время лирико-романтическая тематика исчезла из творчества Рахманинова, занявшегося поиском новых путей создания больших многоплановых музыкальных полотен. Целый год, начиная с осени 1895 года, Рахманинов не сочинил ничего нового — слишком много сил отняла Первая симфония. Первоначально думал он исполнить её в Москве, но, столкнувшись с организационными сложностями, да помня неприязнь к нему ректора Сафонова, остановился на варианте Петербурга, тем более, что там только был исполнен его «Утёс» под управлением Глазунова.

Летом 1896 года, отдыхая в очередной раз в Ивановке, Рахманинов занялся внесением некоторых изменений в симфонию — в присутствии Владимира и Натальи Сатиных, о чём та сообщала своей сестре Лёле письмом от 25 мая 1896 года:

«...Я начала теперь играть по два часа в день, хотя очень неаккуратно, так что всё время очень не в духе и недовольна собой. Все эти дни наши два кавалера страшно увлекаются рыбной ловлей и весь день сидят на пруду. Так как тени там совсем нет, то они очень загорели, в особенности Володя стал бронзовый какой-то.

В парке теперь распустилась сирень, воздух там удивительный; после завтрака мы все отправляемся туда, причём мы с Соней работаем, а Серёжа читает вслух газеты.

То, что ты пишешь про балет Коюса, совершенно верно; музыка, говорят, очень некрасива и бездарна. Серёжа был на первом представлении, и ему балет тоже совсем не понравился»¹⁸.

По возвращении в Москву Рахманинов и отправил нотный текст Первой симфонии в Петербург, устроителю концерта Беляеву. Беляевский комитет, при ходатайстве Танеева и Глазунова, дал «добро» на исполнение Первой симфонии Рахманинова в своём концерте, запланированном на март 1897 года..

Сказ десятый.

Катастрофа 1897 года

И стойкий, как весенний стебелёк,
Поник он вдруг, бессильный и безгласный,
Как лилия увядшая прекрасный.

(Дж. Байрон)

Исполнение первой симфонии Рахманинова было намечено в Петербурге на середину марта 1897 года, в одном концерте с «Фатумом» Чайковского и салонным «Вальсом-фантазией» Николая Васильевича Арцыбушева, выпускника Петербургской консерватории по классу Римского-Корсакова, бывшего, в должности присяжного поверенного (адвоката), участником беляевского кружка. Возможно, такая насыщенность программы сделала суетливой репетицию оркестра, управляемого Анатолием Константиновичем Глазуновым, стремившимся, кажется, не отшлифовать исполнение каждого произведения, а только выучить их оркестровое исполнение.

Первую симфонию Сергей Рахманинов посвятил «родной» Анне Лодыженской, увлечение которой продолжалось уже пятый год. Так, в письме другу Михаилу Слонову от 16 февраля 1897 года он просит того (или второго друга — Юрия Сахновского) в случае его грядущей поездки в Петербург скрасить одиночество любимой женщине: *«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».*

Полагают исследователи творчества Рахманинова, что *«... некоторые черты облика А. А. Лодыженской могли вдохновить автора Первой симфонии при создании темы страстной жалобы. Это обобщённый образ горестной судьбы человеческой, занявший важное место в драматургии произведения»*⁶.

В Петербург Рахманинов выехал 9 сентября, сопровождаемый Натальей Сатиной, к которой в качестве «группы поддержки» присоединились сёстры Скалон, средняя из которых, Людмила, позже вспоминала: *«Помню, как сёстры и я в те дни с нетерпением ожидали приезда Серёжи из Москвы. Дирижировал серией симфонических концертов Александр Константинович Глазунов. Он же и предложил Серёже включить в программу концертов его Симфонию. Наташе удалось уговорить родителей отпустить её к нам. Она приехала вместе с Серёжей. Как сейчас вижу я всю обстановку концерта. В зале сидят Ц. А. Кюи, В. В. Стасов, Э. Ф. Направник, а также и другие видные критики и музыканты и М. П. Беляев. Серёжа забрался на витую лестницу, ведущую из зала на хоры. Глазунов флегматично стоял у дирижёрского пульта и так же флегматично провёл Симфонию. Он её провалил. Кюи всё время качал головой и пожимал плечами. Мы же, три сестры и Наташа, молча злились на Глазунова и всю публику, которая ничего не поняла. А наш бедный Серёжа корчился на лестнице и не мог себе простить, что не сам дирижировал своим произведением, а поручил его исполнение Глазунову...»*¹⁶

Ниже — профессиональная оценка случившегося от Александра Вячеславовича Оссовского:

«...Симфония потерпела сокрушительный провал. Крутое симфоническое произведение, несомненно обогащавшее русскую симфоническую литературу, было не понято, недооценено, грубо отвергнуто. Голосов, не признававших вообще творческой одарённости композитора, не было, но во всех концах зала одинаково слышались одни

только порицания, возмущения, недоумения, даже грубая ругань. Иные, пожимая плечами, удивлялись, каким образом такое «декадентское» произведение могло вообще проникнуть в благовоспитанные программы белаяевских концертов.

Эти хулы резко столкнулись с моей твёрдой верой в Рахманинова, вынесенной мною, как я уже говорил, из совокупности моих московских впечатлений от его творчества. Новое, значительное произведение Рахманинова не только не колебало этой веры, но внутренне укрепляло меня в моей правоте. Чувствовалось, что с Симфонией произошла какая-то роковая ошибка. Надо было разобратся.

Живой свидетель события, присутствовавший на генеральной репетиции и концерте, удостоверяю, что 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, уяла. 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.

Конечно, устроители концерта сделали ошибку, поместив в программу одного вечера три вещи, исполнявшиеся в первый раз, и сверх того две виолончельные пьесы с сопровождением оркестра, также требовавшие репетиции, и не учли того существенного условия, что Глазунов отнюдь не был профессиональным дирижёром и не обладал драгоценным для дирижёра умением экономно и в максимальной степени продуктивно расходовать время репетиций (их было, вместе с генеральной, три). Но причина неуспеха Симфонии, думаю, лежала гораздо глубже. Будь Глазунов даже опытным дирижёром, располагай он достаточным для него количеством репетиций, всё же не была бы достигнута полная законченность исполнения рахманиновской Симфонии, всё же чувствовалось бы несоответствие интерпретации с замыслом, «моральным» характером и стилем самого произведения. Мировоззрение, склад психики, эстетические взгляды, природа музыкального мышления, формально-технические принципы композиции, художественные традиции — всё здесь существенно различествовало между композитором и его истолкователем, всё лежало в разных плоскостях. Более того, различие художественных индивидуальностей С. В. Рахманинова и А. К. Глазунова усугублялось несходством идеологических, художественных и технологических установок между музыкальными школами, к которым принадлежали автор и исполнитель: московской — П. И. Чайковского, С. И. Танеева, и петербургской — Н. А. Римского-Корсакова. Если с конца восьмидесятых — начала девяностых годов между этими школами происходила значительная идеологическая и эстетическая «диффузия», если в творчестве Рахманинова не трудно вскрыть следы влияния Римского-Корсакова, Бородина, меньше — Мусоргского, а с другой стороны, представители второго поколения «Мозгучей кучки», к искреннему огорчению Н. А. Римского-Корсакова, стали тянуться к Чайковскому, да и сам Римский-Корсаков признал значение Танеева, то ведущим началом в творчестве, пианизме и дирижировании Рахманинова являлись всё же принципы московской школы. Косвенным подтверждением этих соображений может служить ещё то обстоятельство, что вопрос о включении Симфонии Рахманинова в программу белаяевских симфонических концертов проходил в «музыкальном комитете» М. П. Беляева (Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов, А. К. Лядов) с трениями, да и сам М. П. Беляев отнюдь не был её сторонником.

Неуспех Симфонии, как известно, имел трагическое последствие: он почти на три года парализовал творческую волю композитора. Изданные в 1955 году письма Рахманинова раскрывают всю глубину психической травмы, причинённой этой катастрофой.

Симфония оставалась неизданной. Местонахождение партитуры было неизвестно; некоторые утверждали, что она уничтожена автором. Убеждённый, по воспоминаниям 1897 года, в большой ценности этого произведения, я в 1944 году предпринял в архиве Ленинградской консерватории розыски уцелевших (как я надеялся) оркестровых голосов; действительно, там они и оказались в фондах М.

П. Беляева. По соглашению с профессором консерватории М. О. Штейнбергом, я предложил студентке его композиторского класса Л. Б. Никольской восстановить под его наблюдением партитуру Симфонии по найденным голосам. Принявшись за работу, Никольская вскоре охладела к ней. Почётная задача реставрации Симфонии была поручена сотруднику Ленинградской филармонии Б. Г. Шальману, который успешно выполнил её под руководством А. В. Гаука»²¹.

А пропос! Много лет спустя слушала восстановленную симфонию Людмила Дмитриевна Ростовцова и поблагодарила в своих воспоминаниях людей, к этому замечательному делу причастных, в том числе исполнителя Александра Васильевича Гаука и библиотекаря Ленинградской филармонии Бориса Григорьевича Шальмана: «С каким волнением после многих, многих лет слушала я в филармонии Первую симфонию ор. 13 в прекрасном исполнении А. В. Гаука. Спасибо Александру Вячеславовичу Оссовскому, что он с помощью Б. Г. Шальмана и А. В. Гаука сумел восстановить партитуру по сохранившимся оркестровым голосам, так как местонахождение партитуры было неизвестно. Но мне помнится, что сама партитура находилась у Серёжи. Он её спрятал и говорил, что когда-нибудь пересмотрит её и, может быть, переделает. Но очередь до этого так и не дошла»¹⁶.

Но, возвращаясь назад, в тот страшный вечер 15 марта 1897 года — убитый горем Рахманинов выскочил на улицу, увидев проходивший трамвай, вскочил в него (как когда-то в детстве на конку) и долго бесцельно, постепенно отходя от полученного нервного перегрева, путешествовал по городу.

Успех и неудача, всякий знает,
В нас равное волнение вызывает.
(Джордж Байрон)

Успокоившись, Сергей Рахманинов отправился на устроенный Беляевым ужин, где выслушал гору утешений, ещё более растерзавших его растревоженное сердце. На следующий день, заняв денег у сестёр Скалон, он отправился в Новгород к бабушке, как скоро выяснилось — на последнее свидание. Людмила Скалон (Ростовцова) сравнивала неприятие столичной публикой, её музыкальной элитой Сергея Рахманинова с подобным же провалом пьесы «Чайка», чуть ранее, в чопорном Петербурге, у Чехова случившимся:

«Припоминаю подробности провала Симфонии, и невольно напрашивается сравнение её судьбы с судьбой, постигшей 17 октября 1896 года на первом представлении в Александрийском театре «Чайку» Чехова, одного из любимейших писателей Рахманинова.

Всего пять месяцев разделяло эти два события, вызвавшие озлобленную критику в прессе и в публике.

Как в Чехове, так и в Рахманинове катастрофа вызвала бурную реакцию: обоим авторам захотелось немедленно бежать из Петербурга. Чехов, как известно, не простясь ни с кем, уехал прямо в Мелихово, а Рахманинов — к бабушке Софии Александровне Бутаковой в её имение под Новгородом. Чехов долгое время не писал пьес для театра, а Рахманинов почти на два года совершенно отошёл от творчества»⁶.

По возвращении в Москву, всё ещё пребывая в горячечном состоянии, Рахманинов попытался засесть сочинение новой симфонии, но написал только несколько десятков тактов с печальной припиской: «Эпизоды к моей новой симфонии, которая, судя по ним, не будет представлять значительного интереса. С. Рахманинов. 5 апреля 1897 года».

В это же время сёстры Скалон уговорили отца-генерала отправить изнервничавшемуся Рахманинову приглашение погостить грядущим летом с ними в родовом

имении Игнатово в Нижегородской губернии располагавшемся. Приглашение было с благодарностью принято и две старшие сестры в начале мая отправились за немощным Сергеем в Москву.

«Мои родители пригласили Серёжу к себе в имение Игнатово (бывшая Нижегородская губерния). Мама всё откладывала день отъезда в Игнатово, и у сестры Верочки от волнения и нетерпения даже разыгралась нервная лихорадка. Температура доходила до 40°. Наконец, решено было, что мы с Татушей поедem раньше и захватим в Москве Серёжу. Когда Вера получила телеграмму, что мы все трое выехали в Игнатово, она успокоилась и выздоровела.

В Москве мы нашли Серёжу в самом ужасном виде. Он сильно исхудал, и каждое движение вызывало у него невралгические боли. Наташа, его будущая жена, за него страшно страдала. Провожая нас на поезд, она сказала:

— Поручаю вам своё сокровище.

— Не беспокойся, Наташа, — ответили мы, — мы постараемся вернуть его тебе совершенно здоровым»¹⁶.

От Москвы до ближайшей к имению волжской пристани плыли достаточно комфортно пароходом, сухопутную часть в пути везли Сергея, страдающего от невралгических болей в спине, ногах и руках, укутанного подушками в тарантасе.

В барском доме хворому гостю отвели комнату с балконом (надстройкой над одним из двух флигелей). Дом стоял на уступе горы, окнами на длинную дугу Большого Игнатовского озера, лиственный лес, заливные луга и селение, протянувшееся понижу, над береговыми оврагами. С горы открывались виды на просторы полей, на село Погорелое с церквушкой и на отрезок извилистой и стремительной Пьяны, которая обходит Игнатово стороной.

«Нам предстояло ухаживать за ним и всеми силами стараться устроить ему жизнь в Игнатове так, чтобы он только отдыхал на лоне природы в обществе горячо любящих его друзей», — писала о Сергее Васильевиче Людмила Скалон. С «любящими друзьями» он ездил на чаепития в дубовый лес, катался на лодке по одному из лесных озёр. Здесь Сергей Рахманинов переложил Шестую симфонию Глазунова для фортепиано в четыре руки.

В Игнатово и была сделана эта совместная фотография на террасе старого деревянного дома. Слева направо: Вера, Наталья, Людмила (сидит спиной к фотографу), Сергей. На обороте надпись карандашом: «Татуша, Леля, Вера и Сережа (у него болели зубы). Лето 1897 года имение Игнатово». Надпись сделана Людмилой Дмитриевной



Ростовцовой (Скалон), которая подарила фотографию местному музею в 1955 году.

«Я себя чувствую сейчас так плохо, что заниматься могу только лечением», — писал Рахманинов 30 июня 1897 года композитору, хоровому деятелю Степану Васильевичу Смоленскому. Спокойная жизнь в Игнатово, наслаждение чудесной природой, катанье на лодке, кумыс быстро излечили Рахманинова. «В

конце августа Серёжа возвратился в Москву. Сёстры и я были счастливы, что вернули его Наташе окрепшим настолько, что он мог поступить дирижёром в Частную оперу Саввы Мамонтова»¹⁶.

Сказ одиннадцатый.

Частная опера Саввы Ивановича Мамонтова

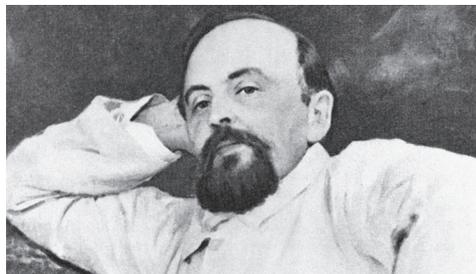
В октябре 1897 года Савва Иванович Мамонтов предложил Рахманинову место второго дирижёра в своём, им учреждённом оперном театре и предложение это Сергей Васильевич без колебаний и долгих размышлений принял.

Имя Саввы Ивановича Мамонтова вписано золотыми буквами в историю русского меценатства. Вряд ли кто-то другой сделал больше для «серебряного века» русского искусства. На сцене его частной оперы в Москве блистали лучшие исполнители, а декорации создавали лучшие художники: Поленов, Коровин, Васнецов, Серов, Врубель. Сам Мамонтов, считавшийся одним из самых крупных промышленников России, удивительным образом сочетал это с талантами драматурга, режиссера, скульптора. Он не просто покровительствовал искусству, он создавал его, привлекая к себе все новое, молодое, одаренное — и никогда не ошибался.

Современники прозвали Мамонтова Саввой Великолепным и московским Медичи. С флорентийским правителем Лоренцо Медичи его сближали любовь к искусству и государственный ум. Как импресарио Мамонтов явил миру талант Фёдора Шаляпина, а как человек, действующий во благо страны, построил Донецкую и Архангельскую железные дороги.

Савва Мамонтов родился 14 октября 1841 года в сибирском городе Ялуторовске. Его отец Иван Мамонтов занимался винным откупом, то есть платил государству налог на алкоголь, который далее перепродавал по своей цене. Перебравшись в Москву, в 1847 году, он расширил сферу деятельности — основал Закаспийское торговое товарищество, приобрел акции Московско-Курской железной дороги, участвовал в строительстве Московско-Ярославской железной дороги.

Его, (третий по счёту из шестерых, сын Савва, чтобы быть точным, особой тягой к образованию не отличался. Кое-как отучившись в гимназии, он в 1859 году (через подставное лицо) поступил в Петербургский университет, затем перевёлся в Московский университет на юридический факультет. Юристом, правда, он не стал, зато стал навсегда театральная студия и политических кружков.



Летом 1862 года, после студенческих беспорядков в Казани, Петербурге и Москве, отец отправил сына в Баку — подальше от полиции, которая подозревала Савву в революционной деятельности. Хотелось отцу, чтобы сын наконец прекратил *«музыкантить, петь и кувыркаться в драматическом обществе»*.

Работая в конторе Закаспийского торгового товарищества, Савва почти год провел в Баку и городах Персии, а в конце 1863 года вернулся в Москву и вскоре отправился в Милан поправить здоровье после длительного каспийского вояжа. Здесь он начал брать уроки оперного вокала, репетировал басовые партии в миланском театре, прав-

да, на профессиональной сцене так ни разу и не выступил, но ясно понял, что искусство — соль его жизни.

В Италии Савва Мамонтов познакомился с семнадцатилетней Елизаветой Сапожниковой, дочерью богатого московского торговца шёлком. Весной 1865 года молодые сыграли свадьбу и спустя пять лет купили Абрамцево — подмосковное имение Сергея Тимофеевича Аксакова. При прежнем хозяине здесь бывали Николай Гоголь и Иван Тургенев, публицист Михаил Погодин, актёр Михаил Щепкин.

При Мамонтовых же Абрамцево стало местом паломничества художников. В имении регулярно гостили Илья Репин, Виктор и Аполлинарий Васнецовы, Василий Polenov, Василий Суриков, Михаил Нестеров, Константин Коровин, Михаил Врубель. Здесь прошло отрочество Валентина Серова, мать которого была дружна с Мамонтовыми; дочь Мамонтовых Валентину художник прославил портретом «Девочка с персиками» (она умерла в 1907 году, в возрасте тридцати двух лет). Мамонтов издавал альбомы с рисунками «абрамцевских» художников, позже финансировал художественный журнал «Мир искусства».

Несколько раз в год силами «абрамцевского кружка» Мамонтов-режиссёр ставил любительские спектакли, которые по качеству костюмов во много раз превосходили постановки Императорских театров. И в таком качестве он стал чуть ли не первым русским режиссёром, задумавшимся и выразившимся о синтетической природе оперного театра: *«Опера — редчайший вид искусства, где «к зрителю обращены сразу несколько муз. А потому должна соблюдаться гармония. Если декорация подавляет исполнителя, разумеется, это плохо, но ещё хуже, когда уши радуются, а глаза скорбят на убогих костюмах и полинявших полотнищах. Опера, господа, — искусство компромисса. Нельзя в опере только петь, это ведь сюжет, действие, чаще всего драма»*²⁹.



Увлечение Мамонтова театром переросло в идею собрать свою труппу, тем более что в 1882 году была упразднена действовавшая со времен Николая I государственная монополия на зрелищные предприятия. В январе 1885 года премьерой «Русалки» Александра Даргомыжского в Москве открылся Театр Кроткова. Назван он был по имени директора, но вошел в историю как «Мамонтовская опера».

В труппу Мамонтова набирали молодежь; самым старшим артистам — меццо-сопрано Татьяне Любатович и басу Антону Бедлевичу — было по двадцать пять лет. Главную партию в премьерке доверили девятнадцатилетней Надежде Салиной. Из-за неопытности артистов спектакль не имел особого успеха, как не удались и другие постановки, делавшиеся на скорую руку, по-любительски. В итоге, в 1888 году театр закрылся.

В 1896 году мамонтовская труппа возобновила работу под вывеской «Частной оперы Винтер», директором которой стала Клавдия Винтер, сестра фаворитки учредителя Татьяны Любатович. На нижегородских гастролях Частной оперы в роли Ивана Сусанина дебютировал солист Мариинского театра Фёдор Шаляпин, коего — двадцатитрёхлетнего и никому не известного — Мамонтов переманил в Москву приёмами состоятельного антрепренёра, позже помянутыми Фёдором Ивановичем:

«Но вот однажды Мамонтов, гуляя со мной по улицам Нижнего Новгорода, предложил мне перейти в Москву и остаться в труппе Винтер. Я обрадовался, но тотчас вспомнил, что контракт императорского театра грозит мне неустойкой в 3600 рублей.

*— Я мог бы дать вам 6000 в год и контракт на три года — предложил Мамонтов. — Подумайте»*³⁰.

Шаляпин, недолго думая, принял предложение Саввы Ивановича и скоро, под его эгидой, прославился и возвеличился, исполнив партии Бориса Годунова в одноименной опере Модеста Мусоргского, Ивана Грозного в «Псковитянке» Николая Римского-Корсакова, Мельника в «Русалке» Александра Даргомыжского, Мефистофеля в «Фаусте» Шарля Гуно и прочая и прочая.

И, самое главное, во время выступления в Частной опере Мамонтова приобрёл Шаляпин верного друга, с ним единосущного Рахманинова:

«К первым и трогательным воспоминаниям о юной дружбе моих московских дней относится встреча с Сергеем Рахманиновым. Она произошла в первый сезон у Мамонтова.

Пришёл в театр ещё совсем молодой человек. Меня познакомили с ним. Сказали, что это музыкант, только что окончивший консерваторию. За конкурсное сочинение — оперу «Алеко» по Пушкину получил золотую медаль. Будет дирижировать у Мамонтова оперой «Самсон и Далила». Всё это мне очень импонировало. Подружились горячей юношеской дружбой. Часто ходили к Тестову расстегивать кушать, говорить о театре, музыке и всякой всячине.

Потом я вдруг стал его видеть реже. Этот глубокий человек с напряжённой духовной жизнью переживал какой-то духовный кризис. Перестал показываться на людях. Писал музыку и врал, неудовлетворённый. К счастью Рахманинов силой воли скоро преодолел юношеский кризис, из «гамлетовского» периода вышел окрепшим для новой работы, написал много симфонических поэм, романсов, фортепьянных вещей и проч. Замечательный пианист, Рахманинов в то же время один из немногих чудесных дирижёров, которых я в жизни встречал. С Рахманиновым за дирижёрским пультом певец может быть совершенно спокоен. Дух произведения будет проявлен им с тонким совершенством, а если нужны задержание или пауза, то будет это йота в йоту... Когда Рахманинов сидит за фортепьяно и аккомпанирует, то приходится говорить: «не я пою, а мы поём». Как композитор, Рахманинов воплощение простоты, ясности и искренности...

Вид у Рахманинова — сухой хмурый, даже суровый. А какой детской доброты этот человек, какой любитель смеха...»³⁰

Нельзя сказать, что приём в состав труппы театра Мамонтова дирижёра-дебютанта вызвал подъём энтузиазма у её первого дирижёра, итальянца Еуэнио Эспозито и темпераментный южанин (с лихо закрученными длинными усищами) ловкими кунштюками так тонко построил интригу в первых репетициях нового коллеги, что тому в наступающем сезоне достались не самые значимые музыкальные представления: «Савва Иванович задумал дать партию Далилы молодой начинающей певице М. Д. Черненко. Специально для неё назначались репетиции. Она была мало музыкальна, но очень пластична. Это и повлияло на решение Мамонтова дать ей столь трудную по музыке партию. Сергей Васильевич занимался с ней отдельно, но, как он сам выражался, «с малым успехом». Сергей Васильевич, всегда очень сдержанный, на одной из репетиций, когда Черненко пела очень фальшиво, бросил палочку и убежал из оркестра. Дирекции он заявил, что дирижировать оперой «Самсон и Далила» при участии Черненко не будет. Савва Иванович стоял на своём. Пришлось с ней ещё помучиться, и в конце концов она пела Далилу. Но отношения между Рахманиновым и Мамонтовым на некоторое время стали натянутыми»³⁰.

Дирижёрский дебют Рахманинова состоялся 12 октября 1897 года в опере Сен-Санса «Самсон и Далила», дававшейся в помещении театра «Эрмитаж», и публика хорошо приняла дебютанта, много раз вызывала его. Правда, Сергей Васильевич был не особенно доволен собой и не особенно верил хорошим отзывам газетчиков на его выступление, к примеру, такому: «Рахманинов твёрдо и решительно взял в руки бразды правления оркестром и не замедлил показать, какие богатые дирижёрские способности кроются в нём. Прежде всего — оркестр звучит у него совсем особенно: мягко,

не заглушая пение, и в то же время до мелочей тонко, точно это специально симфоническая музыка, а не оперный аккомпанемент. Главная заслуга Рахманинова в том, что он сумел изменить оркестровую звучность Частной оперы до неузнаваемости!..»

Следующей оперой («Русалкой» Даргомыжского), в которой партию Мельника пел Шаляпин, Рахманинов дирижировал уже в основном помещении труппы — театре Солодовникова. Далее, при неизменно доброжелательных отзывах прессы, его дирижерский багаж пополнили «Кармен» Бизе, «Орфей» Глюка, «Рогнеда» Серова (при участии Шаляпина), «Миньона» Тома и «Аскольдова могила» Верстовского.

19 января 1898 года большой пожар нанёс серьёзный ущерб зданию театра Солодовникова, и Мамонтов срочно, на месяц, арендовал помещение Интернационального театра (ныне — театр имени Маяковского), где выступали преимущественно опереточные и драматические труппы. Неудобство нового зрительного зала, его скверная акустика плюс репетиции в суете общего переселения не лучшим образом повлияли на премьерное представление «Майской ночи» Римского-Корсакова, вызвали серьёзные упрёки в её адрес со стороны музыкальной критики. И хотя у последних не было замечаний к дирижёрскому «управлению» Рахманинова, в душе Сергея Васильевича поселились определённые сомнения касательно продолжения творческого сотрудничества с Саввой Ивановичем Мамонтовым. И не устранили их общая положительная оценка его музыкальных трудов от тружеников пера, запускавшие в народ такие, будто бы сладкозвучные, но, по сути своей, зовущие к интриге пассажи: «... г. Рахманинов ведёт оркестр и теперь в сотни раз лучше г. Эспозито... На месте дирекции, русские оперы я не отважился бы давать бездарному г. Эспозито, когда у меня имеется такой отличный музыкант как г. Рахманинов».

Помимо естественного противодействия итальянского маэстро и прочих «скелетов в шкафу» оперного коллектива, разочаровывали Рахманинова организационный беспорядок, качественный состав труппы, художественный уровень даваемых представлений. Поэтому, когда 15 февраля 1898 года весь состав Частной оперы, закончившей свой московский сезон, отправился на двухмесячные гастроли в Петербург, Сергей Васильевич остался дома и за пультом капельмейстера в антрепризе Мамонтова впредь не становился. Но, несмотря на принятое решение, он сохранил дружеские отношения как с артистами труппы, так и самим Саввой Ивановичем и стал невольным свидетелем его житейской катастрофы.

После смерти отца, случившейся в 1869 году, Савва Иванович продлил железную дорогу от Ярославля до Костромы. Это решение вызвало всеобщее недовольство: торговый оборот с Русским Севером в то время не окупал затраты на строительство дороги. В 1878 году была открыта Донецкая железная дорога, тоже признанная «нерентабельной». В 1882 году ее довели до Мариуполя, и донецкий уголь стал поступать к морю. В 1897 году Мамонтов продлил костромскую дорогу до Архангельска. В его планах было начать строительство дороги Петербург — Вятка, а также железнодорожной ветки от Томска до Ташкента. При этом Мамонтов хотел создать конгломерат из заводов, которые производили бы металл и оборудование для железных дорог. Чтобы получить деньги на реализацию проекта, ему пришлось взять их из кассы Ярославской железной дороги.

В сентябре 1899 года Савва Мамонтов был арестован. Одни историки полагают, что он стал жертвой соперничества министра финансов Сергея Юльевича Витте и министра юстиции Николая Муравьева. Другие считают, что разорение было срежиссировано исключительно Витте. С его молчаливого согласия Мамонтов приступил к воплощению своего плана, и именно Витте отдал приказ об аресте. Пока промышленника держали в заключении, его предприятия и недвижимость распродали за бесценок. Сумму залога подняли с 763 тысяч до заоблачных 5 миллионов, чтобы не выпустить промышленника на свободу, ведь он успел бы спасти капитал. Бывшая

любовница Саввы Любатович и директриса Частной оперы Винтер спешно вывезли из театра имущество, часть которого распродали, а часть стали сдавать в аренду «родной» труппе за немалые деньги.

«12 сентября 1899 года Савва Иванович был арестован. Он и из тюрьмы продолжал руководить своим театром, но понятно, что это было уже не то, что раньше. Вскоре театр Мамонтова превратился в Товарищество частной оперы. Во главе музыкального руководства стал М. М. Ипполитов-Иванов. В это время были осуществлены первые постановки в Москве опер «Царская невеста» Римского-Корсакова, «Ася» Ипполитова-Иванова, «Кавказский пленник» Кюи и другие. Одним словом, театр не потерял своей хорошей традиции ставить русские оперы. Во главе труппы остались Н. И. Забела, Е. Я. Цветкова, В. Н. Петрова, А. В. Секар-Рожанский, Н. А. Шевелёв, П. С. Оленин. Опера продолжала иметь успех, хотя потеряла свой главный козырь — Шалыпина, перешедшего в Большой театр»³¹.

Мамонтов потерял огромное состояние: железные дороги, заводы, нефтяные скважины в Баку, имения во Владимирской губернии и на Черном море, московский дом в тридцать комнат на Садово-Спасской и строящийся культурный центр «Метрополь». Это было любимым детищем Саввы Ивановича: грандиозное здание в стиле модерн, фасад венчает гигантская мозаика Врубеля «Принцесса Греза» — ничего подобного не то что в Москве, в самом Петербурге не выдвигали... В «Метрополе» Савва хотел разместить свою Частную оперу и выставочный зал и еще много чего, но не успел... На аукционе дворец искусств ушел за гроши, и новые владельцы определили его под гостиницу.

В июле 1900 года суд, после блестяще исполненной златоустом Плевако защиты, признал Мамонтова невиновным. Пятнадцать лет спустя, в разгар Первой мировой войны, журналист Влас Дорошевич написал: «Два колодца, в которые очень много плевали, пригодились. Интересно, что и Донецкой, и Архангельской дорогой мы обязаны одному и тому же человеку. «Мечтателю» и «Затейнику», которому очень много в свое время доставалось за ту и за другую «беспольные» дороги, — С. И. Мамонтову... И вот теперь мы живем благодаря двум мамонтовским «затейам». «Беспольное» оказалось необходимым»³².

Во время писания этих газетных строк бывший миллионер давно уже жил у дочери Александры — на скромные доходы от гончарной мастерской, перенесённой в Москву из Абрамцева. Умер он 6 апреля 1918 года и был похоронен в его прижизненной гордости — в милом его сердцу Абрамцеве.

Сказ двенадцатый.

В имении Любатович

Летние месяцы 1898 года Сергей Васильевич Рахманинов провёл в расположенном во Владимирской губернии Путятино, имении Татьяны Спиридоновны Любатович, здесь представленной в копии портрета Михаила Врубеля, в это время написанном. К слову, прежде Врубеля, её, сидящей с книгой в створе распахнутого окна, с видом на освещённый, ярко зеленеющий приусадебный парк, выписал на холсте — в 1890 году — Константин Коровин.

Татьяна Спиридоновна Любатович, родившаяся в 1859 году (в Саранске), — дочь выходца из Черногории, делового, по образу жизни, дворянина, владевшего в Москве



кирпичным заводом. С одиннадцати лет обучалась в Московской консерватории в классах фортепиано, пения, сценического мастерства.

По завершении полного учебного курса постоянно совершенствовала вокальное мастерство («звонкий, яркий голос красивого тембра с чистыми грудными нотами») в Италии и во Франции, в столице которой подготовила партию Далилы в опере Сен-Санса «Самсон и Далила». Как певица дебютировала в 1883 году в партии Зибеля (Шарль Гуно, «Фауст») на оперной сцене в Харькове. Далее, с учётом участия в оперной труппе Мамонтова, а более двадцати лет выступала в составе частных антреприз в городах России, в том числе в Одессе и в Киеве.

В числе приглашённых Татьяной Спиридоновной на летний отдых в Путятино был и Фёдор Шаляпин, много певший в истекшем сезоне под дирижёрским началом Рахманинова и уже почитавший последнего за друга и потому с ним поселившийся в одном так называемом егерском домике имения. К такому уединению и творческий повод — Шаляпин с помощью Рахманинова осваивал новые оперные партии — Фальстафа в «Виндзорских проказницах» Николаи, Галеофу в «Анджело» Кюи и Сальери в только оконченной Римским-Корсаковым опере «Моцарт и Сальери» (и принятой к постановке Мамонтовым).

Такой перечень постановочных представлений дают исследователи творчества Шаляпина, сам же он, вспоминая события лета 1898 года в Путятино, лишь упоминает о занятиях с ним Рахманинова по теории музыки и о подготовке с его помощью к выступлению в опере Мусоргского «Борис Годунов»:

«Летом 98-го года я был приглашён на дачу Т. С. Любатович в Ярославскую губернию. Там, вместе с С. В. Рахманиновым, нашим дирижёром, я занялся изучением «Бориса Годунова». Тогда Рахманинов только что кончил консерваторию. Это был живой, весёлый, компанейский человек. Отличный артист, великодушный музыкант и ученик Чайковского, он особенно поощрял меня заниматься Мусоргским и Римским-Корсаковым. Он познакомил меня с элементарными правилами музыки и даже немного с гармонией. Он вообще старался музыкально воспитать меня»³⁰.

Тем летом высокообразованный Рахманинов помог жаждущему знаний Шаляпину, не имевшему ни начального, ни высшего музыкального образования, пройти ускоренный курс теории музыки и гармонии, находя собственные педагогические приёмы взбадривания уже не юного ученика, не поспевавшего за заданным учителем темпом занятий. Об этом пишет племянница хозяйки имения Елена Рудольфовна Винтер-Рожанская:

«... Познакомилась я ближе с Сергеем Васильевичем Рахманиновым в 1898 году в Путятине, имении моей тётки Т. С. Любатович.

По договору с С. И. Мамонтовым Сергей Васильевич должен был подготовить к постановке оперу Мусоргского «Борис Годунов». Состав её исполнителей был почти весь налицо в Путятине.

Сергей Васильевич и пианистка А. И. Страхова аккомпанировали и проходили со всеми артистами партии. Режиссёр Савва Иванович приезжал и устраивал общие спевки и репетиции. К. А. Коровин писал эскизы декораций. Работа кипела.

Сергей Васильевич всех нас удивлял тогда своей систематичностью и точностью, охарактеризовывал серьёзным отношением и глубоким интересом к делу. Он был неутомим, увлекался заниматься с артистами Ф. И. Шаляпиным, В. И. Страховой, В. П. Антоновой, П. И. Иноземцевым и другими. В тот же период времени он работал над сочинением своего Второго фортепианного концерта ор. 18 и неизменно около двух часов в день занимался на рояле. Кроме того, он ещё давал Шаляпину уроки теории, гармонии и

истории музыки. Молодой, полный жизни, весёлый Сергей Васильевич успевал ещё со мной за грибами ходить (мы были, по его словам, знатоки этого дела) и с В. И. Страховой беседовать подолгу в саду или за роялем. По вечерам, в случае дождя, играли в карты, в преферанс: Фёдор Иванович, Сергей Васильевич, А. И. Страхова и я — игра в таком составе называлась у нас «молодой пулькой», если же участвовали моя мама или тётка, то «серьёзной пулькой».

В хорошие пригожие вечера гуляли все в саду, а Сергей Васильевич часто садился за рояль и играл Чайковского или свои композиции. Это было для всех нас праздником...

Мы усаживались под окнами залы, где стоял рояль, слушали, затаив дыхание, и просили, умоляли бисов. Музыка могла продолжаться до утра — неугомонным был музыкант-творец, что же говорить о слушателях.

Сергей Васильевич, очень остроумный, иногда зло подтрунивал над некоторыми из присутствующих, чаще всего над Шаляпиным. Сергей Васильевич высмеивал его почти за каждым обедом, как лентяя, не желающего учить уроков, ему заданных. Фёдор Иванович сначала отшучивался, а потом не на шутку рассердился. Но подтрунивания Рахманинова оказали своё действие. Уразумев, как необходимы артисту-художнику сведения по теории музыки, Фёдор Иванович стал готовить уроки, а проходили они весь консерваторский курс теоретических дисциплин. Времени было мало. Он стал вставать пораньше, хотя и очень любил поспать»³¹.

Кажется, мемуарист не совсем справедлив в оценке учебного рвения Шаляпина, искренне и активно стремившегося максимально не только использовать любую стороннюю учебную помощь, но и самообразовываться. В содержательных деталях описывает он в своих воспоминаниях, как, стремясь постичь все нюансы оперы «Борис Годунов», выучил и распевал летом 1898 года в имении все оперные партии, как, желая артистически погрузиться в эпоху Ивана грозного, он, по собственной воле, перечитав предварительно пушкинскую поэму, отправился за профессиональной консультацией к снимавшему неподалёку дачу историку Ключевскому. Василий Осипович встретил певца очень радушно, напоил чаем, сделал комплимент за виденное и слышанное им шаляпинское выступление в «Псковитянке» и его сценическую трактовку грозного царя. За время последовавшей прогулки рассказал он гостю очень много о сложной натуре предпоследнего из Рюриковичей, о его взаимоотношениях с царедворцами, с Василием Шуйским и настолько естественно и многообразно подал исторический материал, что Шаляпин, прощаясь с историком невольно подумал: «Как жаль, что Василий Осипович не поёт и не может сыграть со мною князя Василия»³⁰.

Не только музыкальным совершенствованием занимался Шаляпин летом 1898 года в имении Люботович, но и завершил победно процедуру предбрачного ухаживания за своей невестой, итальянской балериной Иолой Торнаги, с которой, артисткой императорского Мариинского театра познакомился (с последовавшим ухаживанием за ней) на Нижегородской ярмарке 1896 года, вскоре после судьбоносного предложения Саввы Мамонтова:

«Среди итальянских балерин была одна, которая страшно нравилась мне. Танцевала она изумительно, лучше всех балерин императорских театров, как мне казалось. Она всегда была грустной. Видимо, ей было не по себе в России. Я понимал эту грусть. Я ведь сам чувствовал себя иностранцем в Баку, Тифлисе, да и в Петербурге. На репетициях я подходил к этой барышне и говорил ей все итальянские слова, известные мне:

— Allegro, andante, religioso, moderato!

Она улыбалась, и снова лицо её окутывала тень грусти...

Вскоре Торнаги, девушка, которая так нравилась мне, заболела. Я начал ухаживать за нею, носил ей куриный бульон, вино и, наконец, уговорил её переехать в дом, где я квартировал. Это облегчало мне заботы о ней. Она рассказывала мне о своей прекрасной родине, о солнце и цветах. Конечно, я скорее чувствовал смысл её речей, не понимая языка.

Однажды. Кажется при Мамонтове, я сказал, что если бы знал по-итальянски, то женился бы на Торнаги, и вскоре после этого мне стало известно, что Мамонтов оставляет балерину в Москве...»³⁰



Видимо, к лету 1898 года словарного запаса итальянского языка у Шаляпина было вполне достаточно, чтобы исполнить высказанное при Савве Ивановиче брачное пожелание. Его венчание с приехавшей из Италии Иолой Торнаги состоялось 27 июля 1898 года в близлежащей церкви села Гагино и шафером со стороны жениха выступил Сергей Рахманинов. Свадьбу отгуляли скромно, но до необычайности весело — пировали, сидя на ковре, озорничая и веселясь как дети маленькие. Поутру толпа друзей, с

Мамонтовым во главе, разбудила молодожёнов концертом на печных вьюшках, заслонах, вёдрах и каких-то свистульках и предложила мало поспавшей паре отправиться за грибами. *«А дирижировал этим кавардаком С. В. Рахманинов»*³⁰.

Сказ тринадцатый.

Шаг назад и два шага вперёд

К середине февраля вызревшее, но ещё окончательно не согласованное с собственным эго решение покинуть Частную оперу Мамонтова Сергей Рахманинов держал при себе (*«Скажешь красно — по избам пошло, смолчится — себе пригодится»*) и только после венчания друга Фёдора Шаляпина объявил, 8 августа 1898 года, Савве Ивановичу им окончательно принятое решение об уходе. Внутреннюю реакцию Мамонтова нетрудно угадать, но внешне сей опытный муж и деловой человек, вероятно, выразив сожаление и благодарность уходящему из-под его начала музыкальному таланту, предложил ему продолжить дружеские отношения в новых творческих начинаниях. Тем более, к тому был повод — восстановление здания театра Солодовникова затянулось и Савва Иванович на пару с антрепренёром Петром Семёновичем Мирковым-Бедюхом организовал своим артистам блиц-турне по югу России:

*«15 сентября надо было расставаться с деревенской привольной жизнью и ехать в Москву. К этому времени Савва Иванович решил, что таких замечательных артистов, как Шаляпин, Секар-Рожанский, и такого музыканта, как Рахманинов, надо показать не только в Москве. Он устроил им, как и ряду других артистов, в сентябре 1898 года концертную поездку по южным городам России (Харьков, Киев, Одесса, Ялта и др.)»*³¹.



Упомянутый в мемуарной ремарке Антон Владиславович Секар-Рожанский, этничный поляк, 1863 года рождения, выпускник сначала Варшавского университета, а затем — Петербургской консерватории, помимо многих им (тенором) спетых оперных партий, на скрижалях русского музыкального искусства отметился как первый исполнитель партии Садко в одноимённой опере Николая Андреевича Римского-Корсакова. После отказа в постановке в Императорском Мариинском театре её премьерное представление состоялось в Московской частной опере Мамонтова 27 декабря 1897 года — дирижировал Еугенио Эспозито, партию варяжского гостя исполнил Шаляпин.

Концерты труппы Мамонтова в Крыму сопровождались Ялтинским симфоническим оркестром. 23 сентября 1898 года музыканты выступали на сцене Севастопольского городского театра, а через два дня — в городском клубе Симферополя и газета «Крым» в номере 26 сентября 1898 года особо выделила в симферопольском концерте меццо-сопрано Варвары Петровны Антоновой, бас Фёдора Ивановича Шаляпина: «Концерт 2-жи Антоновой и других столичных артистов, состоявшийся 25 сентября, прошел почти при полном сборе с громадным артистическим успехом. Артисты были настолько любезны, что бисировали неоднократно. Особенно хорошо было трио «Ночевала тучка золотая» и все номера г. Шаляпина, произведшие фурор»³¹.

Последний концерт артистов Частной оперы состоялся в Алушке, восторженное воспоминание которому дала в своих воспоминаниях жена Секар-Рожанского — Елена Рудольфовна: «Он происходил на террасе Воронцовского дворца под открытым небом, при свете луны и звёзд, с двумя канделябрами на рояле. Но Сергей Васильевич играл все наизусть, и даже при аккомпанементе свечи ему не понадобились. Было чудесно!»³¹

«Великие умы сходятся». В этот, второй по счёту в его жизни приезд в Крым, Сергей Васильевич Рахманинов познакомился с Антоном Павловичем Чеховым, добавившим своему новому молодому другу энергетики в его последующее музыкальное творчество. Борис Владимирович Асафьев полагал, что если бы «Чайка», «Три сестры» и «Вишнёвый сад» родились в сознании Рахманинова, то они бы и прозвучали «рахманиновским тоном».

Антон Павлович Чехов впервые посетил Крым в 1888 году, пленительные красоты которого позже описал в повести «Чёрный монах»: «Коврин вышел на балкон; была тихая теплая погода, и пахло морем. Чудесная бухта отражала в себе луну и огни и имела цвет, которому трудно подобрать название. Это было нежное и мягкое сочетание синего с зеленым; местами вода походила цветом на синий купорос, а местами, казалось, лунный свет сгустился и вместо воды наполнял бухту, а в общем какое согласие цветов, какое мирное, покойное и высокое настроение!». (К слову, в дневнике Веры Николаевны Буниной-Муромцевой от 24 сентября 1926 года есть запись рассказа Рахманинова о сделанном ему Чеховым предложении написать что-то к «Чёрному монаху».)



Зиму 1897—1898 годов Чехов прожил на одном из курортов южной Франции, весну и лето провёл в родном Мелихово, где окончательно принял решение поселиться в Ялте. Не хотел более Антон Павлович жить на заграничных курортах, ибо, как писал издателю газеты «Русские ведомости» Василию Михайловичу Соболевскому, «...без России нехорошо, нехорошо во всех смыслах... Из всех русских теплых мест самое лучшее пока — южный берег Крыма, это несомненно, что бы там ни говорили про кавказскую природу... В Крыму уютнее и ближе к России».

Чехов, уже окончательно, приехал в Ялту 18 сентября, а через два дня получил от инициативной группы «команды» Мамонтова следующее письмо: «Сейчас же как придёте домой, дорогой Антон Павлович, и прочтёте эту писульку, идите в городской сад, мы там обедаем и Вас ждём. Шаляпин, Рахманинов, Миров». К этому времени московские артисты уже успели 16 сентября выступить в Ялте, 18 сентября — в Гурзуфе

и перед началом второго ялтинского концерта, назначенного на 20 сентября, пригласили Антона Павловича отобедать. По завершении концерта Чехов определил Рахманинову великую будущность. Далее — слово мемуаристке, Елене Константиновне Сомовой, жене секретаря Рахманинова (в 1922 — 1939 годы) Евгения Ивановича Сомова, родственника художника Константина Андреевича Сомова:

«...А. П. Чехов, чуткость которого к людям доходила до провидения, сразу отметил лицо Сергея Васильевича. Об этом Сергей Васильевич, вообще не любивший говорить о себе и даже на вопросы близких о его здоровье отвечавший неизменным шутливым: «А, number one, first class», — как-то рассказал мне в одну из своих откровенных минут, как об одном из своих самых драгоценных воспоминаний.

— Умирать буду — вспомню об этом с гордой радостью, — сказал он.

Воспоминание это относится к тем временам молодости Сергея Васильевича, когда имя его ещё не было известно широкой публике. Он аккомпанировал Шаляпина в Ялте. После концерта в артистической восторженная толпа поклонников окружила Шаляпина; никто не обращал внимания на молодого пианиста. А. П. Чехов, сидевший во время концерта в директорской ложе, войдя в артистическую, прямо направился к Сергею Васильевичу со словами:

— Я всё время смотрел на вас, молодой человек, у вас замечательное лицо — вы будете большим человеком.

К Антону Павловичу Чехову у Сергея Васильевича было совсем особенное, нежно-любовное чувство. Он никогда не уставал слушать рассказы о нём, читал всё, что писалось о Чехове, не пропускал ни одной лекции, ни одного доклада о нём и не на шутку сердился, если кто-нибудь позволял себе малейшее недостаточно одобрительное замечание о Чехове»³³.

Через три дня после столь лестного предсказания будущего новому другу Чехов письмом попросил сестру Марию занести в музыкальный магазин Петра Ивановича Юргенсона, крупнейшего русского музыкального издателя, рассказы «Мужики» и «Моя жизнь» для передачи Рахманинову. Сергей Васильевич ответил писателю встречным подарком 9 ноября этого же года, уже по возвращении в Москву, — партитурой симфонической фантазии «Утёс» с дарственной надписью: «Дорогому и глубокоуважаемому Антону Павловичу Чехову, автору рассказа «На пути», содержание которого с тем же эпитафием служило программой этому музыкальному сочинению».

С возвращением в Москву вернулась к Рахманинову главная проблема — денежная. Педагогическую работу он не любил и обращался к ней лишь в дни острой нужды, да и то в виде частных уроков. Устройство на государственную службу, которая бы дала свободу манёвра в музыкальном сочинительстве ему не предлагали, хотя такая возможность в осеннюю пору была. 14 сентября 1898 года на заседании Художественного совета Московской консерватории под председательством её ректора Василия Ильича Сафонова было принято решение пригласить на должность «*профессоров специального фортепиано*» Джеймса Класта (гражданина Нидерландов, этнического немца) и Александра Николаевича Глазунова. Кажется, и мысли не мелькнуло у Сафонова предложить профессорскую должность Рахманинову, с блеском большой золотой медали окончившему консерваторию, в том числе класс композиции, который Скрябину не дался.

Так вложил — упрямый и мстительный в отношении с Рахманиновым — ректор свой камень в стену недоверия между двумя разностильными музыкальными талантами, впрочем, недолго простоявшую.

«Люди, мало знавшие Сергея Васильевича или видевшие его в первый раз, часто отзывались о нём как о человеке гордом, недоступном, замкнутом, необщительном.

Гордость была одной из черт его характера, но выражалась она только в том, что он никогда никого за себя не просил, ни в ком не заискивал, ни о чём для себя не хлопотал, хотя от этого и зависело иногда его материальное благополучие. Проявляется эта черта уже в то время, когда шестнадцатилетний Рахманинов, почувствовав себя оскорблённым своим учителем и воспитателем Зверевым, не задумываясь, уходит от него, хотя лишается жизни во всех отношениях обеспеченной. Дальше эта черта его характера ярко выступает в его взаимоотношениях с директором консерватории; В. И. Сафонову, обладавшему деспотическим характером, не нравилась независимость, которую проявлял Рахманинов уже в юношеском возрасте»²⁷.

«В отношении композиторской работы на помощь Рахманинову пришёл Зилоти, который дал ему займы значительную сумму денег, чтобы Рахманинов мог начать писать, не мучая себя мыслью о необходимости кончать произведение к определённом сроку. Это помогло, и Рахманинов постепенно начал втягиваться в работу»¹⁵.

Возвращаюсь к мемуарам Винтер-Рожанской:

«По возвращении из концертной поездки Сергей Васильевич как-то сказал моей тётке Любатович, что он уехал бы в деревню, в глушь, в Саратов. Тётя Таня вместо Саратова предложила ему ехать в Путятино, но, конечно, в зимний дом. Савва Иванович не возражал против его ухода из театра. Сергей Васильевич, покинув театр, уехал в Путятино. Там он продолжал заниматься сочинением Второго фортепианного концерта. В Путятине он жил, как отшельник. Единственные его друзья — три наших сенбернара: Белана, Цезарь и Салтан — были очень счастливы и рады такому другу, так как Сергей Васильевич, любя животных, очень баловал их»³¹.

О возвращении в Путятино и о своём образе жизни в нём Рахманинов сообщил, 26 октября 1898 года, Александру Викторовичу Затаевичу: «Не знаю, известно ли Вам, что я поселился в деревне, где собираюсь прожить всю зиму, чтоб спокойно жить и работать, за полной невозможностью иметь и делать это в Москве. Кроме того, мне и доктор посоветовал, вернее предписал эту деревенскую жизнь. Незадолго до этого времени я был болен и даже в Крым ездил поправиться немного. Теперь я живу в деревне. Немного стал заниматься и сильно поправился. Живу совершенно один. Впрочем, со мной три больших моих приятеля. Все три — огромные сенбернары. С ними я и разговариваю, с ними мне и не жутко жить и гулять в окружающих меня лесах. Раз в неделю езжу в Москву для того, чтобы повидать своих, себя показать и, кстати, несколько уроков дать. Я ещё ничего не написал, но, с божьей помощью, надеюсь это сделать. О том, что напишу — извещу Вас. Вот и всё, что могу про себя рассказать»¹⁸.

Жизнь Рахманинова анахоретом продлилась до середины ноября, после чего прелесть пасторального общения с природой была им прервана из соображений медицинского характера, суть которых он описал в письме к Наталье Дмитриевне Скалон:

«13 ноября 1898 г. им. Путятино, Владимирской губ.

Хочу Вас поблагодарить, милая Татуша, за Ваше неожиданное желание сказать мне ласковое слово.

На Ваш вопрос, где я? — отвечаю: 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? — отвечаю: да ничего! Ответ на вопрос о том, как мне живётся, будет: плохо.

В заключение распишусь, так же как и Вы, Вашим старым другом.

С. Рахманинов»¹⁸.

Сказ четырнадцатый.

Легенie у доктора Даля

Ко времени написания выше приведённого эпистолярного разъяснения Сергей Васильевич Рахманинов, угнетённый вот уже более полутора лет упадком сил и депрессией, проходил курс психологической реабилитации у московского психотерапевта Николая Владимировича Даля. И выпрыскивание препаратов мышьяка, и водные процедуры по методике французского лекаря Шарко («душ Шарко») использовал доктор Даль в лечении психически возбуждённых пациентов, равно как и применение в этих же целях процедур гипноза, коим он обучился во Франции — у помянутого Шарко, представлявшего парижскую школу психотерапевтов, и у оппонирующих парижанам специалистов из лечебницы города Нанси.

Порекомендовал Рахманинову медицинскую помощь Далья его друг, врач-гинеколог Григорий Львович Грауэрман, снимавший жильё в том же доме, где жили Сатины, и факт этот подтверждает в своих воспоминаниях Елена Юльевна Жуковская:

«Сатины жили в то время в районе Арбата, в Серебряном переулке, в доме Погожевой, на углу Серебряного и Криво-Никольского переулка. Это был типичный особняк старой Москвы. Входили в особняк через застеклённую галерею. Из передней дверь вела прямо в большую светлую комнату, в которой у Сатиных была столовая и стоял концертный рояль фабрики Шрёдера. Дальше по фасаду шла гостиная и кабинет Александра Александровича, где по вечерам обыкновенно сидели старшие, так что мы им не особенно мешали нашей игрой, которую прерывали только на то время, когда все сходились в столовой к вечернему чаю. В первом этаже находилась ещё комната Варвары Аркадьевны и спальни Наташи с Соней и Саши с Володей. Наверх вела лестница в антресоли, где было три комнаты, в которых жили доктор Григорий Львович Грауэрман, друг семьи Сатиных, бывший репетитор их сына Саши, слуги родом из Ивановки, прожившие всю жизнь у Сатиных, которых все считали членами семьи, а в самой верхней, довольно поместительной комнате жил Сергей Васильевич. Ему там никто не мешал, и его игра на фортепиано совершенно не была слышна внизу»²⁷.

Корни родового древа Николая Владимировича Даля уходят во Францию, откуда его прадед, Франсуа Даль, прибыл в Россию служить обер-инспектором при министре иностранных дел, князе Александре Борисовиче Куракине. Его сын, Никита Францефич, 1793 года рождения, в 1813 году окончил Московский университет, далее служил в Комиссии для строений, созданной с целью ликвидации последствий московского пожара 1812 года, в канцелярии ведомства путей сообщений, в комитете по сооружению храма Христа-Спасителя. Следующий в родовой цепочке — Владимир Никитович, 1828 года рождения, окончил в Москве Первую гимназию и юридический факультет университета, далее служил по педагогической части в южных областях России. В Херсоне, где он был инспектором (заместителем директора) гимназии, в 1860 году, родился его первый из двух сыновей, Николай (младший сын, Константин, родился в 1871 году).

Николай Даль окончил в 1876 году гимназию в Керчи, где его отец был уже директором гимназии, затем — в 1887 году — завершил курс наук на медицинском факультете Московского университета. Позже, в этом же университете отучился его младший брат, преуспевший, как старший брат, не только в науках, но и в музыке, и свидетель тому — также университетский студент и будущий лидер партии конституционных демократов («кадетов») Павел Николаевич Милюков:

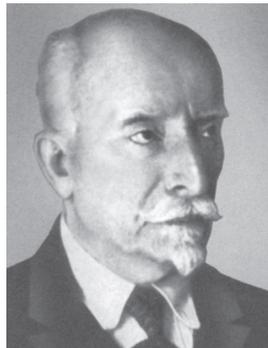
«С самого начала университетского курса ко мне подошел молодой студент Даль и, зная о моих упражнениях на скрипке, предложил мне играть в квартете с его старшим братом. Это был известный невропатолог (сторонник нансийской школы и гипнотизёр) Николай Владимирович Даль. Он играл первую скрипку, вторую изображал я, а младший брат был виолончелистом. Тут я впервые познакомился с квартетной литературой и признал квартет высочайшей формой музыкального искусства. Наш состав несколько изменялся, совершенствуясь в силе. Первая скрипка менялась; на вторую тогда садился Николай Владимирович, меняясь с доктором Воробьевым; я к тому времени подучился на альте, а партию виолончели играл брат Даля. Партнёры не только спелись, но и сблизились: все были — хорошие люди, и эти музыкальные вечера остались навсегда для меня драгоценным воспоминанием. Много лет спустя доктор Даль перебрался от большевиков в Бейрут, где также не забывал своего искусства, и я имел радость, перед его смертью, ещё раз встретиться в Париже, где мы, конечно, тотчас ввели его в наш парижский квартет»³⁴.

С 1890 года Николай Владимирович служил помощником прозектора в Московском университете, занимался частной врачебной практикой и в таком профессиональном сочетании пребывал в дни и месяцы лечения нервов у Сергея Рахманинова. Был он не только скрипачом-любителем, но и страстным коллекционером старинных музыкальных инструментов. Писали о нём современники: *«Плотный лысый человек с энергичным лицом, большой любитель музыки и прекрасного пола».*

Оздоровительные сеансы доктора Даля с Рахманиновым являли собой не «чистый» гипноз, а постепенное погружение в гипнотическое состояние, сопровождавшееся неторопливыми успокоительными, обнадёживающими и возвышающими пациента словесными внушениями. Они подействовали и написанный, спустя некоторое время Второй концерт Рахманинов посвятил своему целителю. *«Все думали и гадали, какое отношение к концерту может иметь доктор Даль, — вспоминал композитор. — Истина, однако, была известна только Далю, Сатиньм и мне»³⁵.*

В дни лечебных процедур у Николая Владимировича Даля написал Рахманинов пьесу для фортепиано. Дал он ей загадочное название «D-el-mo», коим будто бы зашифровал первые слоги фамилии, имени и отчества Даль Елены Морисовны, дальней родственницы доктора Даля. О характере взаимоотношений юного гения с очаровавшей его незнакомкой можно только гадать — никаких документальных свидетельств на этот счёт не обнаружено, что позволяет биографам композитора высказывать всевозможные предположения касательно адресата посвящения концерта. Действительно, на оригинале титульного листа партитуры произведения авторское посвящение «A N. Dahl» вписано перед другим посвящением, рукой Рахманинова тщательно вымаранным. Было ли это имя Елены Даль, или какое-либо иное — установить истину предоставляется будущим исследователям.

В 1928 году, в Бейруте, любительский симфонический оркестр тамошнего американского университета сопровождал приезжему солисту-пианисту Второй фортепианный концерт Рахманинова. Концерт закончился долго не смолкающей овацией, на которую необычно отреагировал фортепианный исполнитель, как выяснилось, выходец из России. Он отправился в оркестр, дошёл до предпоследнего, может быть, даже до последнего пульса в группе альтов и вывел оттуда за руку, представляя публике, пожилого человека, неловко и смущённо — под многократно усилившиеся овации — раскланивавшегося. Этим альтистом-любителем был врач-невролог, Владимир Николаевич Даль, которому много лет назад, в дореволюционной России, посвятил Второй фортепианный концерт Сергей Васильевич Рахманинов.



Общение — только эпистолярное — Рахманинова с доктором Далем продолжалось и в послереволюционные годы и темы их взаимных обсуждений порой бывали весьма экзотичны, что, к примеру, видно из письма, отправленного доктором своему бывшему пациенту 8 мая 1939 года: *«Дорогой Сергей Васильевич! Мною получено письмо С. А. Сатиной, сообщающей, что Вы случайно потеряли в Англии талисман и огорчены этим. Но не огорчайтесь! С оккультной точки зрения — случайности не существуют; цепь причин и следствий непрерывна, и то, что мы называем случайностью, является лишь результатом ограниченности нашего кругозора, вследствие которой некоторые звенья этой цепи причинности ускользают из нашего поля зрения. Вы потеряли талисман потому, что должны были его потерять. Для чего? Этого я не берусь Вам объяснить: быть может, для того, чтобы я прислал Вам другой — более могущественный, приобретенный мною недавно; и, может быть, для того, чтобы дать мне возможность сообщить Вам, что мне посчастливилось найти средство для излечения невралгии тройничного нерва, считавшейся до сих пор почти неизлечимой...»*¹⁸

В этот раз помощь доктора Даля, в форме рецепта лекарства для излечения невралгии тройничного нерва, понадобилась невестке Рахманинова — Софье Александровне Сатиной.

Сказ пятнадцатый.

Весна в Англии и лето в Красненьком

Он в Англию отправится немедля,
Сбирать недополученную дань;
Быть может, море, новые края
И перемена зрелищ истребят
То, что засело в сердце у него,
Над чем так бьется мозг, обезобразив
Его совсем.

(У. Шекспир, «Гамлет»)

Душевное спокойствие и вера в свои силы, возобновлённые психотерапевтически-ми сеансами у доктора Даля, творческое окрыление, приобретённое от общения с таинственной (для нас) чаровницей по имени Елена возбудили Сергея Рахманинова к активной творческой жизни. Положительных эмоций ему в это время добавил кузен Александр Зилоти, во второй половине 1898 года гастролировавший по Американским Штатам и Европе. Он сообщил кузену Сергею, что исполнение им его Прелюдии до-диез минор всякий раз завершалось восторженной реакцией публики и что партитуру этого, стремительно набравшего популярности сочинения, англо-американские издатели отпечатали немалыми тиражами и продают с солидными барышами для себя, но никак не для автора произведения, чьи права никем и никак не защищены.

Дабы поправить положение, Александр Ильич, в конце 1898 года договорился с лондонским Филармоническим обществом отправить Сергею Рахманинову приглашение дать ряд концертов в английской столице весной следующего года. Приглашение было отправлено и в конце марта 1899 года Рахманинов прибыл на берега туманного Альбиона и дал несколько концертов в знаменитом Queen's Hall — исполнив уже ставшую знаменитой у местных меломанов Прелюдию, другие произведения, отдирижировал «Утёсом». Благодарные организаторы концертов, впечатлённые прекрасным

результатом выступления русского гостя, пригласили его повторить приезд в следующем году, что тот обещал (но, увы, не смог обещание исполнить).

О лондонских выступлениях Рахманинова много и разнообразно писали британские газеты, соответствующие вырезки из которых устроители концертов прислали ему в имение Красненькое, куда он приехал на лето 1899 года по приглашению семейства Крейцеров. Здесь их дочь Юлия, ученица Сергея Васильевича, после предварительного перевода полученных текстов, провела анализ оценок британских зоилов, результаты которого, годы спустя, опубликовала в своих воспоминаниях:

«Приехал он к нам в начале мая и вскоре получил от устроителя его лондонского концерта письмо с вложением вырезок из сорока газет, отозвавшихся на этот концерт. Но нам, конечно, хотелось узнать о концерте как можно больше подробностей, прежде всего, от самого Сергея Васильевича. Он же не любил говорить о себе и был малообщителен, в особенности когда дело касалось его успехов, и скорее склонен был их преуменьшать, чем преувеличивать. Тем не менее, он должен был признать, что публика принимала его великолепно. Это подтвердили и полученные вырезки из газет, почти в каждой из которых говорится о шумном успехе у публики Сергея Васильевича. Но зато армия музыкальных критиков далека была от безоговорочного признания Рахманинова.

У меня сохранились рецензии из английских газет и журналов в переводе на русский язык. Эти переводы я делала по просьбе Сергея Васильевича. Перечитывая рецензии, убеждаешься в том, что нередко критики впадали в противоречия. После нескольких поощрительных фраз высказываются такие отрицательные суждения, которые сводят на нет все похвалы.

Например, признают, что «фантазия «Утёс» блещет и сверкает звуками», но отмечается «бедность тем». Считая русских композиторов «мастерами инструментовки» и находя «фантазию «Утёс» типично русским произведением, полным «славянского огня и страсти», критики указывают на слабость формы, изрекают, что «как и надо было ожидать, принимая во внимание национальность композитора, туман изображён в музыке, как настоящее кораблекрушение, а «слёзы» покинутого утёса иллюстрируются страшным громом»²⁷.

В отношении пианизма лондонские рецензенты расценивают Рахманинова как рядовое явление, уступающее М. Розенталю и молодому И. Гофману. Всё же исполнение Рахманиновым его Прелюдии *cis-moll* встретило единодушный восторг. Многие критики утверждают, что *«игра Рахманинова была настоящим откровением по вдохновению и красоте звучания и совсем не схожа с тем, как часто исполняли эту популярную пьесу в Лондоне до него»*. Ряд критиков замечает, что если бы кто-нибудь другой исполнил Прелюдию так, как её исполнил автор, то его, пожалуй, обвинили бы в утрировке. *«Конечно, — рассуждает один из музыкальных оценщиков, — каждый композитор может исполнить свою музыку, как ему угодно, но почему же он не напечатал её так, как сам исполняет?»*

И как дирижёр заслужил Рахманинов одобрение британских зоилов, отметивших, что *«он с почти минимальной жестикуляцией добивается от оркестра всего, чего хочет»*.

Село Красненькое, в котором Сергею Васильевичу Рахманинову довелось провести летние месяцы 1899, 1900 и 1901 годов, изначально принадлежало герою войны 1812 года и другу Пушкина генералу Николаю Николаевичу Раевскому, жившему в нём вплоть до своей кончины, в 1844 году случившейся. Следующие владельцы села бывали здесь наездами, поручая ведение хозяйственных дел ими нанимаемому управляющим. Таковым (в 1897 году, на шесть лет) стал агроном Юлий Иванович Крейцер, поте-



ривший собственное имение Бобылёвку в Саратовской губернии вследствие неудачно сложившегося для него внутрисемейного раздела имущества.

Как пишет дочь управляющего, Елена: «...в Красненькое Рахманинов приехал после лондонского концерта. В Красненьком ему были предоставлены все возможности для сосредоточенной творческой работы. Приехал он со своим Левко, огромным леонбергом, которому не было ещё года, но который своим видом мог испугать людей, не знавших его самого миролюбивого и кроткого характера. Подарила его Сергею Васильевичу Т. С. Любатович. Хозяин очень ревниво относился к своей собаке и ужасно боялся, как бы Левко не привязался к нам, поэтому сам его кормил и не отпускал от себя ни на шаг. Мы же старались не подавать повода к ревности, тем более что охотничьи собаки моего брата, наши большие друзья, были очень обижены появлением в нашем доме чужой собаки»²⁷.

Забота о новом четвероногом друге доставляла Рахманинову много радости и не мало забот, о чём он писал другу Михаилу Слонову, 18 июля 1899 года, в Москву:

«Кстати, про «Лёвку». Он, к моему великому огорчению, совсем не растёт. Каким я увёз его из Москвы два с половиной месяца тому назад, таким он и посейчас остался. Для десяти месяцев его рост был удовлетворителен, для году же его рост никуда не годится. О выставке и думать нечего. Он там провалится, как Трубецкой со своей «Мелузиной...»¹⁸

В первый приезд 1899 года жил Рахманинов в Красненьком с начала мая до конца сентября. Ненадолго отлучился, в конце мая, в Петербург, на юбилейные торжества по случаю столетия со дня рождения Пушкина, составной частью которых стало, его обрадовавшая, постановление в Таврическом дворце оперы «Алеко», с исполнением партии главного героя Шаляпиным (которого и его молодую жену, живших в Путятино, Сергей Васильевич навестил в середине июля этого же года). Жизнь в Красненьком, шедшая по строгому ежедневному распорядку, с утренним кофеем, трапезами и чаепитием, в просторном (в тридцать комнат) помещицьем доме, без постоянно меняющегося потока гостей, с регулярными походами в лес и на речку, настраивала Рахманинова на творческую работу, на фортепианную игру и музыкальное сочинительство:

«Ровно в восемь с половиной часов раздавались его шаги по коридору; появлялась его высокая фигура, всегда в светлой ситцевой русской рубашке и высоких сапогах, а за ним с важным видом следовал Левко. Сергей Васильевич никогда не разрешал ему подходить к столу и строго говорил:

— Левко, на место!

И Левко покорно усаживался в отдалённом углу столовой.

За завтраком время проходило в разговорах, но ровно в девять часов Сергей Васильевич, опять обращаясь к Левко, говорил:

— Ну, Левко, теперь пойдём работать, — и уходил в свои комнаты, откуда сейчас же раздавались звуки рояля.

От девяти до одиннадцати часов он упражнялся на фортепиано. Играл он гаммы — в двойных терциях, секстах, октавах, арпеджио в разных комбинациях, упражнения, начиная с медленного темпа и кончая быстрым. Играл он также учебные этюды, а затем переходил к этюдам Шопена, из которых ежедневно учил этюды в двойных терциях, секстах, октавах, и заканчивал свои занятия всегда с-молл'ным этюдом. Этюды Шопена тоже играл в медленном и в быстром движении.

Затем наступала тишина. Очевидно, от одиннадцати часов и до обеда он занимался композицией. Никто никогда его об этом не спрашивал. Иногда он что-то наигрывал, и чувствовалось, что он сочиняет»²⁷.

В минуты такого творческого уединения сочинил Сергей Васильевич напев, для смешанного хора без сопровождения, «Пантелей целитель», на одноимённые стихи Алексея Константиновича Толстого:

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,
И всем добрым он травам, невредным,
Отвечает поклоном приветным,
А которы растут виноватые,
Тем он палкой грозит суковатою...

Первое хоровое исполнение этого произведения состоялось в Красненьком, летом 1899 года: *«Иногда мы уходили в сад, располагались где-нибудь в тени на траве или на свежескошенном сене, и начинался у нас квартет а cappella. У Наташи было высокое сопрано, я пела второй голос, брат — партию тенора, а Сергей Васильевич был одновременно и басом и дирижёром. Ввиду того, что у всех нас была безупречная интонация и хорошая музыкальная память, Сергею Васильевичу достаточно было раз напеть каждому его партию, чтобы уже можно было сразу приступить к пению квартетом. Помню, что всё выходило у нас очень хорошо и доставляло нам большое удовольствие. Думаю, что, если бы квартет был неточен в смысле интонации, Сергей Васильевич не мог бы его слушать. Пели мы обыкновенно русские песни и только что написанный им хор «Пантелей-целитель» и очень любили петь напевы панихиды»²⁷.*

Здесь же, в Красненьком, в эту летнюю, необычайно жаркую, бедным Левко с трудом переносимую пору экспромтом сочинил Рахманинов романс-шутку «Икалось ли тебе, Наташа?», посвящённый Наташе Сатиной, приехавшей в Красненькое в июне, после сдачи текущих экзаменов в консерватории:

Икалось ли тебе, Наташа,
Когда шампанское я пил,
Различных вкусов, свойств и видов,
Различных возрастов и сил,
Когда в воронежских подвалах
Я жадно поминал тебя,
Любя Наташу-поэтессу
Да и шампанское любя?
Здесь бьёт Кастальский ключ, питаю
Небаснословною струёй;
Поэзия — здесь вещь ручная:
Пять франков дай, — и пей, и пой.

Поскольку впоследствии издатели сочинений Рахманинова несколько вольно и неточно комментировали как историю, так и дату написания этого романса, Елена Юльевна Жуковская-Крейцер в своих воспоминаниях всё разложила, что называется, по полочкам:

«В Красненьком была огромная библиотека. Много в ней было иностранных книг, наверно, немало библиографических редкостей, но в то время это нас мало интересовало. Открыв как-то один из шкафов, мы с Наташей обнаружили большое количество старых журналов: «Вестника Европы», «Северного вестника» и других, связанных по годам. Мы были очень обрадованы этой находкой, просматривали журналы год за годом, но обнаружили, правда, мало подходящего.

Как-то Сергей Васильевич, зайдя в библиотеку, застал нас за этим занятием. Он подсел к столу, начал пересматривать книги и углубился в чтение.

Вдруг раздался его торжествующий возглас: он нашёл замечательное стихотворение и звал всех послушать его. Это и было стихотворение князя Вяземского «Эперне». Он нам прочитал его, сразу заменив обращение «Икалось ли тебе, Давыдов?» — словами «Икалось ли тебе, Наташа?», слова «Когда в подвалах у Мозта» — словами «Когда в воронежских подвалах», потому что Красненькое находилось в Воронежской губернии, слова «Любя наездника-поэта» — словами «Любя Наташу-поэтессу». Читал он с большим пафосом и преувеличенной выразительностью, восторгался словами «Поэзия здесь вещь ручная» и объявил, что непременно напишет на эти слова романс.

Мы сразу не поверили, но он нас уверял самым серьёзным образом. Мы сердились и смеялись, но досада всё-таки брала верх. Как же: Сергей Васильевич только начал возвращаться к творчеству, только начал писать и вдруг станет тратить время на такую ерунду!»²⁷.



И всё же, протестам девушек вопреки, романс Сергей Рахманинов написал и неудовольствие критиковавших его девушек победил собственным, бойким и весёлым, исполнением своего нового произведения.

В Москву Рахманинов вернулся 3 октября и Соня Сатина отписала подруге Лене Крейцер о всех сопутствующих этому событию обстоятельствах: «Во вторник, совершенно неожиданно, приехал Серёжа с Левкой. Серёжа, по-моему, очень поправился, и вид у него очень хороший. Он нам всё время рассказывает о том, как вы его там баловали и хорошо смотрели за ним. Левушка просто прелесть какой пёсик. Стоит только сказать ему «Леди» или «Гуня», как он вскакивает и смотрит таким печальным и встревоженным взглядом кругом, что мне становится его очень жалко. Послезавтра в Москву приезжает Саша Зилоти, который 21 октября даёт концерт... Серёжа просит вам всем кланяться и передать, что он очень скучает по воле и покою Красненького»¹⁵.

Вскоре вернувшаяся в Москву Елена Крейцер — с привлечением товарок по гимназии, с помощью Натальи Сатиной и её подруг по консерватории — попытались возродить традицию хорового пения, сложившуюся в дни отдыха в Красненьком, и на первых порах у них это получилось, конечно при содействии Сергея Рахманинова: «Сергей Васильевич, который всегда очень сочувственно относился к таким нашим начинаниям, обещал руководить нашим хором, если партии будут твёрдо разучены, и рекомендовал нам для начала взять хор Чайковского «Улетал соловушко далёко, во чужую дальнюю сторонку». Мы с Наташей, конечно, взяли на себя разучивание партий, начали переписывать хор по голосам. Между прочим, на одной из организованных репетиций доктор Грауэрман, никогда не учившийся петь, но очень музыкальный и обладавший приятным басом, спел под аккомпанемент Сергея Васильевича рассказ старого цыгана из оперы «Алеко». Это, конечно, очень всех воодушевило. Однако наш хор закончил своё существование, не успев ещё по-настоящему окрепнуть»²⁷.

Сказ шестнадцатый.

Визит ко Льву Николаевичу Толстому

Барвара Аркадьевна Сатина, тётушка Сергея Рахманинова по отцу, по отзывам близко знавших её людей «...была женщиной очень деятельной, кипучая энергия кото-

рой заставляла её постоянно о чём-то хлопотать, что-то устраивать»²⁷. Принимая самое активное участие в работе Дамского благотворительного тюремного комитета, она уговорила председателя сего богоугодного заведения графиню Александру Андреевну Ливен устроить своему племяннику встречу с Львом Николаевичем Толстым, дабы последний своим благостным влиянием на всё ещё, как полагала всеведущая Варвара Андреевна, хандрившего юношу помог тому окончательно обрести полное душевное равновесие.

О последовавших событиях, много позже, уже в эмиграции, Сергей Рахманинов рассказал американскому музыковеду, исследователю и пропагандисту русской музыки Альфреду Джулиусу Свану и его супруге, русской писательнице Екатерине Владимировне Сван:

«— Вы читали главу из книги Александры Львовны (дочери Толстого), опубликованной в последнем номере «Современной летописи»? Она боготворит отца, она пытается рассказать, что он пережил в последние дни, но это ей не удаётся. Толстой выглядит у неё таким маленьким, неприятным человеком. Я бывал у него несколько раз в Хамовниках. Всё это окончилось очень неприятно. У меня была рекомендация от княгини Ливен. Она была моим большим другом, очаровательная женщина. Она просила Льва Николаевича принять меня. Это было как раз после провала моей Первой симфонии.

— Глазунов был пьян, когда дирижировал ею, — вставила жена Рахманинова.

— Княгиня Ливен написала Толстому: «Будьте добры, примите его, Лев Николаевич, — продолжал Рахманинов, молодой человек может погибнуть. Он утратил веру в свои силы, постарайтесь помочь ему». Когда я пришёл в первый раз, он играл в шахматы с Гольденвейзером. Тогда я преклонялся перед Толстым. Когда я шёл к нему, у меня дрожали колени. Он посадил меня рядом и погладил мои колени, — он видел, как я нервничаю. А потом за столом сказал мне: «Вы должны работать. Вы думаете, что я доволен собой? Работайте. Я работаю каждый день» — и тому подобные избитые фразы.

Следующий раз я пришёл с Шаляпиным. Невозможно описать, как он пел, он пел так, как Толстой писал. Нам обоим было по двадцати шести лет. Мы исполнили мою песню «Судьба». Когда мы кончили, чувствовалось, что все восхищены. Начали с увлечением аплодировать, но вдруг все замерли, все замолчали. Толстой сидел немного поодаль от других. Он казался мрачным и недовольным. В течение часа я его избегал, но потом он вдруг подошёл ко мне и возбуждённо сказал: «Я должен поговорить с вами. Я должен сказать вам, как мне всё это не нравится, — и продолжал: — Бетховен — вздор, Пушкин и Лермонтов — тоже». Это было ужасно. Сзади меня стояла Софья Андреевна, она дотронулась до моего плеча и прошептала: «Не обращайтесь внимания. Пожалуйста, не противоречьте, — Лёвочка не должен волноваться, это ему очень вредно». Через некоторое время Толстой опять подошёл ко мне. «Извините, пожалуйста, я старик, я не хотел обидеть вас». Я ответил: «Как я могу обижаться за себя, если не обиделся за Бетховена?» Но я уже больше никогда не приходил. Софья Андреевна приглашала меня в Ясную Поляну каждый год, но я никогда не принимал приглашения. И подумать только, что я в первый раз шёл к нему, точно к какому-нибудь божеству!»³⁵

Не затрагивая сути разговорных общений классика русской литературы с молодым композитором, должно отметить, что была у Сергея Васильевича Рахманинова причина «обидеться» за Бетховена, ибо сочинял он романс «Судьба» на стихи Алексея Николаевича Апухтина осознанно под прямым влиянием «гения венской классической школы». И слуховым свидетелем такого влияния была юная хозяйка имения Красненькое, Лена Крейцер: «В этом же 1899 году я много раз слышала доносившийся из комнаты Сергея Васильевича первый мотив Пятой симфонии Бетховена, ставший лейтмотивом романса «Судьба» Рахманинова. Кроме того, у меня сохранился том стихотворений Апухтина с совершенно выжженной солнцем страницей, на которой напечатано стихотворение «Судьба». Этим томом пользовался Сергей Васильевич в 1899 году. Но на автографе этого романса стоит дата: «18 февр. 1901»²⁷.

И, самое главное, в заглавной части партитуры этого романса, посвящённого Фёдорову Ивановичу Шаляпину, есть авторская приписка: «*К Пятой симфонии Л. Бетховена*».

С своими мрачными глазами,
Судьба, как грозный часовой,
Повсюду следует за нами.
Бедой лицо ее грозит,
Она в угрозах поседела,
Она уж многих одолела,
И все стучит, и все стучит:
Стук, стук, стук...
Полно, друг,
Брось за счастьем гоняться!
Стук, стук, стук..

В следующий раз, для публики, Шаляпин исполнил этот романс в концерте 9 марта 1900 года, после чего оценку его исполнительскому мастерству и творческому результату Рахманинова дал московский критик Юлий Дмитриевич Энгель: «...г. Шаляпин спел еще (и спел великолепно) новинку — «Судьбу» Рахманинова, написанную на стихотворение Апухтина. Довольно длинное стихотворение это носит подзаголовок «к Пятой симфонии Бетховена» и, без сомнения, имеет связь со словами Бетховена, сказавшего про первые четыре тяжелые, унисонные ноты симфонии: «так судьба стучится в дверь». Этот же знаменитый четырехнотный мотив появляется неоднократно и в «Судьбе» Рахманинова, где он характеризует каждый раз приближение грозной старухи-судьбы («стук, стук, стук»), со своей клюкой обходящей мир и смеющейся над людскими чаяниями и желаниями. Во всем остальном талантливый и сильный романс г. Рахманинова, написанный... в полуречитативном стиле, является совершенно самостоятельным и оригинальным. Он был повторен... г-н Рахманинов все время также еще и аккомпанировал г. Шаляпину, и надо сказать, что редко можно слышать такой чудный аккомпанемент, каким на этот раз наслаждались слушатели: он составлял вместе с пением действительно одно органически связанное и цельное художественное»⁶.

В мемуарной литературе о Рахманинове можно нередко встретить утверждение о том, что Сергей Васильевич дважды встречался с Толстым — 9 января и 1 февраля 1900 года. Кажется, такое мнение является ошибочным — была только одна, февральская, встреча, что подтверждает, в частности, пригласительное письмо главного виновника события к Гольденвейзеру: «Милый друг Александр Борисович! Завтра 1-го февраля в девять часов вечера княжна Ливен меня тащит к Л. Н. Толстому. Я утирался, потому что боюсь. Однако ж Ливен о нашем визите сообщила и не ехать нельзя. Будь другом, приезжай тоже к Толстому и, присутствием своим, ободрит меня. Всё легче будет. Будь настоящим «толстовцем» и протяни руку помощи товарищу. С. Рахманинов»⁸.

Касательно же выступления Шаляпина перед Толстым, его домочадцами и гостями, то Фёдор Иванович оставил о нём свои воспоминания, в коих что-то уточнил и добавил к впечатлениям друга:

«... По деревянной лестнице мы поднялись на второй этаж очень милого, уютного, совсем скромного дома, кажется, полудеревянного. Встретили нас радушно София Андреевна и сыновья — Михаил, Андрей и Сергей. Нам предложили, конечно, чаю, но не до чаю было мне. Я очень волновался.

...Серёжа Рахманинов был, кажется, смелее меня, но тоже волновался и руки имел холодные. Он говорил мне шёпотом: «Если попросят играть, не знаю как — руки у меня совсем ледяные». И действительно, Лев Николаевич попросил Рахманинова сыграть.

Что играл Рахманинов, я не помню. Волновался и всё думал: кажется, придётся петь. Ещё больше я струсил, когда Лев Николаевич в упор спросил Рахманинова:

— Скажите, такая музыка нужна кому-нибудь?

Попросили и меня спеть. Помню, запел балладу «Судьба», только что написанную Рахманиновым на музыкальную тему пятой симфонии Бетховена и на слова Апухтина. Рахманинов мне аккомпанировал, и мы оба старались представить это произведение возможно лучше, но так мы и не узнали, понравилось ли оно Льву Николаевичу. Он ничего не сказал. Он опять спросил:

— Какая музыка нужнее людям — музыка учёная или народная?

Меня попросили спеть ещё. Я спел ещё несколько вещей и, между прочим, песню Даргомыжского на слова Беранже «Старый капрал». Как раз против меня сидел Лев Николаевич, засунув обе руки за ременной пояс своей блузы. Нечаянно бросая на него время от времени взгляд, я заметил, что он с интересом следит за моим лицом, глазами и ртом. Когда я со слезами повторил последние слова расстреливаемого солдата:

Дай бог домой вам вернуться, —

Толстой вынул из-за пояса руку и вытер скатившиеся у него две слезы...

Софья Андреевна, однако, позже говорила мне:

— Ради бога, не подавайте виду, что вы заметили у Льва Николаевича слёзы. Вы знаете, он бывает иногда странным. Он говорит одно, а в душе помимо холодного рассуждения, чувствует горячо.

— Что ж, — спросил я, — понравилось Льву Николаевичу, как я пел «Старого капрала»?

Софья Андреевна пожала мне руку.

— Я уверена — очень.

Я сам чувствовал милую внутреннюю ласковость сурового апостола и был очень счастлив.

Но сыновья Льва Николаевича — мои сверстники и приятели — увлекли меня в соседнюю комнату:

— Послушай, Шаляпин, если ты будешь оставаться и дольше, тебе будет скучно. Поедем лучше к Яру. Там цыгане и цыганки. Вот там — так споем!..

Не знаю, было ли бы мне «скучно», но, что я чувствовал себя у Толстого очень напряжённо и скованно, — правда. Мне было страшно, а вдруг Лев Николаевич спросит меня что-нибудь, на что не сумею как следует ответить. А цыганке смогу ответить на всё, что бы она ни спросила... И через час нам цыганский хор распевал «Перстенёчек золотой»³⁰.

В отличие от друга Фёдора Ивановича, лихо завершившего общение с расчувствовавшимся Толстым, Сергей Васильевич ещё долго анализировал психологические нюансы двух встреч с писателем, после чего запросил авторитетного разъяснения у знатока межчеловеческих отношений: «Я рассказал про всё это Антону Павловичу Чехову. Он обожал Толстого, и если Толстой кого-нибудь любил, то, конечно, Чехова. Он мне сказал: «Если это произошло в тот день, когда Толстой страдал от желудочной боли, — он не мог работать и поэтому должен был быть в очень нервном состоянии. В такие дни он склонен говорить глупости. Не надо обращать на это внимания. Это не важно»⁵.

Мемуаристы, в том числе сын писателя Сергей Львович Толстой, вспоминая об этом вечере, в один голос подтверждают тот факт, что Лев Николаевич отрицательно отозвался не только о «Судьбе» Рахманинова, но и о «Песне о блохе» Мусоргского. В то же время, «когда по его просьбе Шаляпин спел народную песню, а именно «Ноченьку», Лев Николаевич с удовольствием его слушал и сказал, что Шаляпин поёт эту песню по-народному, без вычурности и подделки под народный стиль»²⁸.

Рахманинов, находя отзыв Толстого обидным и несправедливым, долгие годы носил в себе неприятные впечатления от этого вечера, но со временем горечь былой досады уменьшилась до уровня её чисто философической оценки:

«...Разговор перешёл на Толстого. Выходя на веранду, Рахманинов сказал:

— Я думаю, что Софья Андреевна была очаровательная женщина и что Толстой её мучил, а теперь все на неё обрушиваются. Ах, один из самых трудных вопросов, какой должна быть жена великого человека!

Рахманинова эта мысль очень оживила. Он вздохнул полной грудью, и ноздри его затрепетали.

— Творец — очень ограниченный человек. Всё время он вращается вокруг своей собственной оси. Для него не существует ничего, кроме его творчества. Я согласен с тем, что жена должна забывать о себе, о своей личности. Она должна принять на себя все заботы о его физическом существовании и все материальные хлопоты. Единственное, что она должна говорить своему мужу, — это то, что он гений. Рубинштейн был прав, говоря, что творцу нужны лишь три вещи: «похвала, похвала и похвала». Ошибка, которую особенно часто делают жёны, заключается в том, что они принимают творца за обыкновенного человека, не проявляют достаточного внимания. Возьмите Толстого — если у него болел живот, он говорил об этом целый день. Но горе-то было не в том, что болел живот, а что он **не** мог тогда работать. Это и заставляло его страдать. Недостаточно понимают, **что** нужно художнику-творцу. Вот почему Толстой был таким несчастным. Да, это трагично»³⁵.

Сказ семнадцатый.

Крым, апрель-май 1900 года

Во второй половине апреля 1900 года, по приглашению благорасположенной к Рахманинову княгини Ливен он поселился в её крымской даче, располагавшейся в Ялте. Как пишет Елена Крейцер: «В первых числах апреля Сергей Васильевич воспользовался приглашением княжны А. А. Ливен погостить у неё на даче в Крыму. Княжна Александра Андреевна была уже немолодой особой; очевидно, личная жизнь ей не удалась, и она всецело отдалась общественным делам; была она очень культурным и отзывчивым человеком и возглавляла Дамский благотворительный тюремный комитет и так же горячо относилась к этому делу, как Варвара Аркадьевна, поэтому на почве общей работы и общих интересов у них установились дружеские отношения. К Сергею Васильевичу княжна Ливен относилась с большой симпатией и была его горячей поклонницей»²⁷.

Намеревался Рахманинов поработать над Второй сюитой для фортепиано, но, если судить по письму к Михаилу Слонову, бойцовского запала на активное творчество у него не было: «Живу покойно и тихо — и это довольно скучно. В городском саду и на набережной встречаю очень многих знакомых, но редко к ним хожу сидеть. Больше дома и притом у себя в комнате. Видишь, как это всё скучно и неинтересно»⁸. Читая такую ламентацию, нельзя забывать об отмеченной близко знавшими Рахманинова современниками его тяге к недооценке и преуменьшению результатов собственных трудов.

К этому времени окончательно осел в Ялте Чехов, сменивший гостиничные но-



мера на собственный, скоро выстроенный дом («Белую дачу»), вокруг которого уже роились бесчисленные почитательницы Антона Павловича, коих местные жители называли «антоновками». Писатель и композитор, сдружившиеся ещё осенью минувшего года, тесно и со взаимным интересом общались друг с другом.

В эту пору стал Сергей Васильевич невольным свидетелем и участником радостного для его литературного кумира события — приезд к нему, по его приглашению труппы Московского художественного театра для показа крымчанам и гостям шедевра его пьесы — «Чайка» и «Дядя Ваня».

Как известно, после обструкции, устроенной петербургскими зрителями чеховской пьесе «Чайка», в Александринском театре поставленной (да при исполнении главной роли Верой Комиссаржевской), Московский художественный театр реабилитировал этот шедевр русского классика и дал ему заслуженный успех в среде зрителей московских. После такого поворота событий Чехов, уже проживая в Ялте, пригласил к себе труппу художественного театра и сделал это письменно: *«Я благодарю небо, что, пlying по житейскому морю, я наконец попал на такой чудесный остров, как Художественный театр. У меня к вам просьба, приезжайте весной на юг играть»*. И они приехали. *«Это была весна нашего театра. Мы ехали к Чехову в Крым. Мы сказали себе: «Антон Павлович не может приехать к нам, так как он болен, поэтому мы едем к нему, так как мы здоровы. Если Магомет не идёт к горе, то гора идёт к Магомету»*, — вспоминал Станиславский. Это была первая в истории молодого театра гастрольная поездка. В Крыму артистов ждал не только Чехов, но и сотни зрителей, сумевших заранее запастись билетами. *«Театральный сезон начинается у нас с таким шумом, как никогда не начинался. Публика наша расхватала все билеты и теперь сидит в приятном ожидании»*, — писал «Крымский вестник».

Гастроли москвичи начали с Севастополя, где выступали в присутствии Чехова три дня, после чего, как вспоминал Станиславский: *«Из Севастополя мы приехали в Ялту, где нас ждал почти весь русский литературный мир... Кроме писателей, в Крыму было много артистов и музыкантов, и среди них выделялся молодой С.В. Рахманинов»*²⁶. Сергей Васильевич был активным зрителем, его подпись есть на благодарственном адресе, поднесённом Чехову на заключительном спектакле, состоявшемся 26 апреля.

После одного из представлений Рахманинов познакомился с Буниным и долго общался с единородным ему писателем, который позже с благодарностью вспоминал долгое общение с пришедшимся ему по душе композитором:

«А в ту ночь мы были ещё молоды, были далеки от сдержанности, как-то внезапно сблизилась чуть не с первых слов, которыми обменялись в большом обществе, собравшемся, уже не помню почему, на весёлый ужин в лучшей ялтинской гостинице «Россия». Мы за ужином сидели рядом, пили шампанское Абрау-Дюрсо, потом вышли на террасу, продолжая разговор о том падении прозы и поэзии, что совершалось в то время в русской литературе, незаметно спустились во двор гостиницы, потом на набережную, ушли на мол, — было уже поздно, нигде не было ни души, — сели на какие-то канаты, дыша их дегтярным запахом и той какой-то совсем особой свежестью, что присуща только черноморской воде, и говорили, говорили всё горячей и радостнее уже о том чудесном, что вспоминалось нам из Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Майкова...

Тут он взволнованно, медленно стал читать то стихотворение Майкова, на которое он, может быть, уже написал тогда или только мечтал написать музыку:

*Я в гроте ждал тебя в урочный час.
Но день померк: главой качая сонной,
Заснули тополи, умолкли гальционы:
Напрасно!.. Месяц встал, сребрился и угас;
Редела ночь; любовница Кефала,*

*Облокотясь на рдяные врата
Младого дня, из кос своих роняла
Златые зёрна перлов и опала
На синие долины и леса...³⁷*

Здесь, в Ялте, привелось Сергею Васильевичу пообщаться с собратом по композиторскому цеху, человеком трагической судьбы Василием Сергеевичем Калиниковым — поддержать его добрым, ободряющим словом, а по возвращении в Петербург приложить усилия к изданию его последнего музыкального сочинения. Жизнь впроголодь в детстве, борьба за выживание в юности сопутствовали развитию и становлению таланта Василия Сергеевича, 1866 года рождения, сына священника. Начальное образование он получил в Орловской духовной семинарии, далее учился в Московском музыкальном училище, зарабатывая на жизнь частными уроками, переписыванием нот, подработкой музыкантом, играя на скрипке, фаготе и литаврах в частной опере Мамонтова «первого созыва».



Поддерживал Калиникова всемерно его учитель, музыкальный критик Семён Николаевич Кругликов, одобрительно высказывался о его таланте Чайковский, рекомендовавший начинающего музыканта на пост дирижёра Малого театра 1892 году, видевшего небезосновательно в нём достойного продолжателя традиций композиторов «Могучей кучки». Наиболее известное сочинение Калиникова — Первая симфония, написанная в 1895 году и посвящённая Кругликову. После её премьерного исполнения в Киеве, в марте 1897 года, под управлением дирижёра Александра Николаевича Виноградского последовало триумфальное шествие этого музыкального произведения по Европе, о каждом шаге которого киевский дирижёр письменно информировал композитора.

Осенью 1893 года здоровье композитора резко ухудшилось и он, уже до последних дней своей жизни, поселился в Крыму, продолжая интенсивно работать, изредка покидая своё новое место обитания. После исключительного успеха Первой симфонии в первом киевском исполнении, Виноградский рассказал слушателям о тяжёлой болезни молодого автора, после чего, буквально в течение нескольких минут была собрана большая сумма денег, позволившая Калиникову наступившей зимой выехать на лечение на французскую Ривьеру.

Музыкальное сочинительство было для Калиникова единственным источником заработка, а денег с обострением болезни требовалось больше и больше. Кругликов помог своему ученику получить некоторые заказы, в частности на сочинение музыки к трагедии Алексея Толстого «Царь Борис» для постановки в Малом театре. Композитор написал к этому спектаклю семь симфонических номеров, увертюру, четыре антракта и два «шествия».

«Кольцовым русской музыки» называл Калиникова Борис Асафьев. В свой последний приезд в Ялту, весной 1899 года, Василий Сергеевич начал писать музыку к опере «В 1812 году» по либретто и заказу Мамонтова, написал за несколько месяцев «Пролог» к опере, который, на московской квартире Любатович был представлен заказчику и артистам труппы, но без участия смертельно больного автора произведения. В начале 1900 года Калиников написал романс «Молитва» (стихи Алексея Николаевича Плещеева), по оценке специалистов, интересный сменой настроений, переходов от отчаяния к надежде. Романс посвящен брату — композитору и музыканту Виктору Сергеевичу Калиникову. Летом того же 1900 года Василий Сергеевич создал свое последнее произведение — романс «Колокола».

Этот одарённый композитор существовал лишь на пожертвования частных лиц. *«Был у меня Рахманинов, гостящий здесь у Ливен, — писал Калинин Семёну Николаевичу Кругликову 2 мая. — Доставил мне огромное удовольствие своей игрой, от которой я всегда получаю высокое наслаждение. Играл, между прочим, свою «Судьбу» на апухтинские слова, петую с таким успехом Шаляпиным. По-моему, это выдающееся произведение»*. 19 мая Калинин вновь сообщал: *«Рахманинов очень мило со мной держится, часто навещает меня и дружески беседует. Иногда садится за фортепиано и знакомит меня в своей превосходной передаче с новыми произведениями Глазунова, Танеева, Аренского и др. Я очень люблю его слушать, особенно после столь продолжительной музыкальной голодовки»*.

В октябре 1900 года, за четыре месяца до смерти композитора в издательстве Юргенсона вышли партитура и клавиш Первой симфонии, что доставило много радости композитору. Издатель, правда, ничего не заплатил автору, а полученный им гонорар был мистификацией друзей, которые вместе с Рахманиновым собрали по подписке деньги, необходимые для издания.

Сказ восемнадцатый.

Как Шаляпин с помощью Рахманинова итальянских зрителей приручил

Было в творческой жизни Фёдора Ивановича Шаляпина прекрасное, эмоционально насыщенное событие, в котором он, с помощью друга Сергея Васильевича Рахманинова изучил оперу итальянского композитора Арриго Бойто «Мефистофель» и в премьерном выступлении в ней в знаменитом оперном театре Ла Скала исполнением партии Мефистофеля вызвал бурную, восторженную реакцию итальянских зрителей и тем раз и навсегда, до последних дней своей творческой карьеры покорила сердца их.

Арриго Бойто, 1842 года рождения, итальянский композитор и поэт, музыкальное образование получил в Миланской консерватории и как композитор стартовал с сочинения нескольких кантат. Далее он, человек большого литературного таланта, задумал сочинить оперу «Мефистофель» на основе знаменитой трагедии Иоганна Вольфганга Гёте «Фауст» и сюжет нового сочинения начал обдумывать в 1862 году, когда он, двадцатилетний выпускник Миланской консерватории, путешествуя по странам Европы, побывал на родине матери, в Польше.

Здесь Бойто сделал оркестровку первым фрагментам задуманного сочинения, а в следующий приезд, в 1867 году, закончил первый пятиактный вариант оперы, в котором партии обоих героев предназначены для низких голосов: Мефистофель — бас, Фауст — баритон.



Бойто, не ограничив свой труд темой истории любви Фауста и Маргариты, стал одним из немногих композиторов, воплотивших эпизоды второй части трагедии. «Ночь классического шашаша» и «Смерть Фауста» составляют четвёртый акт и эпилог в окончательной редакции оперы.

Более того, Бойто стал единственным либреттистом, кто сделал главным героем не Фауста — искателя истины, заблуждающегося, но положительного персонажа, а Мефистофеля — духа отрицания, властелина зла, соперника Творца. Этот оригиналь-

ный образ без единой светлой черты не вызывает ни сострадания, ни любви — лишь восхищение мастерством сотворившего его композитора. Подобные умонастроения были типичны для той эпохи, для литературного движения «Растрепанных», которое возглавлял Бойто, для его поэм и романов. Не случайно и написанное им для Верди либретто носило название не «Отелло», а «Яго». И кстати, «Александр III любил ходить в оперу и особенно любил «Мефистофеля» Бойто. Ему нравилось, как в прологе в небесах у Саваофа перекликаются трубы-тромбоны»³⁰.

Премьера «Мефистофеля» состоялась 5 марта 1868 года в Милане, в театре Ла Скала. Бойто выступил не только как композитор и либреттист, но и как дирижер. Спектакль, длившийся почти пять часов и закончившийся за полночь, потерпел полное фиаско. Новая, сокращенная до четырех актов с прологом редакция оперы была показана в Болонье в театре Комунале 5 октября 1875 года с весьма скромным успехом. И только четверть века спустя, 16 марта 1901 года в Ла Скала под управлением Артуро Тосканини и с Шаляпиным в главной роли произошло подлинное рождение оперы.

Завязка этой истории началась для Фёдора Ивановича в мае 1900 года, когда он, артист Императорских театров, неспешно и с неизменным успехом отработывая свою роль в нём, получил неожиданный сигнал из-за рубежа, круто поменявший направление его театральной жизни:

«... я получил телеграмму от миланского театра La Scala, мне предлагалось петь «Мефистофеля» Бойто и спрашивали мои условия. Сначала я подумал, что это чья-то недобрая шутка, но жена убедила меня отнестись к телеграмме серьёзно. Всё-таки я послал телеграмму в Милан с просьбой повторить текст, не верилось мне в серьёзность предложения. Получил другую телеграмму и, поняв, что это не шутка, растерялся, стало страшно. Я не пел по-итальянски, не знал оперу Бойто и не решался ответить Милану утвердительно. Двое суток провёл в волнении, не спал и не ел, наконец, додумался до чего-то, посмотрел клавиш оперы Бойто и нашёл, что его Мефистофель — по голосу мне. Но и это не внушило мне уверенности и я послал телеграмму в Милан, назначив 15 000 франков за десять спектаклей, в тайной надежде, что дирекция театра не согласится на это. Но она — согласилась!

Чувство радости чередовалось у меня с чувством страха. Не дожидаясь партитуры, я немедленно принялся разучивать оперу и решил ехать на лето в Италию. Рахманинов был первым, с кем я поделился моей радостью, страхом и намерениями. Он выразил желание ехать вместе со мною, сказав:

— Отлично. Я буду заниматься там музыкой, а в свободное время помогу тебе разучивать оперу.

Он, так же, как и я, глубоко понимал серьёзность предстоящего выступления, обоим нам казалось очень важным то, что русский певец приглашён в Италию, страну знаменитых певцов»³⁰.

В конце первой декады мая 1900 года Шаляпин получил от директора Ла Скала Джулио Гатти-Казацца письмо следующего содержания: «Многоуважаемый синьор! Имею удовольствие приложить две копии контракта, один подписанный — нами, который Вы сохраните для себя, другой Вы возвратите нам в заказном письме, предварительно его подписав. Содержание контракта тождественно с тем, которым мы пользуемся всегда, когда вопрос касается артистов, контрактующих вне Италии. Я уверен, что Вам нечего будет возразить. Мы поставили четыре представления в случае какой-либо болезни, опоздания и т. д., но обычно в «Ла Скала» не бывает в течение недели более трёх представлений одной и той же оперы. Дата Вашего прибытия в Милан фиксирована на 28 февраля... но так как меня уверил граф Бобринский, что дирекция императорских театров не имеет ничего против, то мы просим Вас приехать на два три дня раньше, ввиду того, что мы должны поставить «Мефистофеля» как можно

скорее. Завтра же отправляю полный клавир оперы, либретто и постановочный план «Мефистофеля» Бойто для того, чтобы Вы имели материал под рукой для изучения и могли бы детально ознакомиться с тем, как исполняется эта опера в Италии... Я очень рад, что имею честь впервые представить итальянской публике столь знаменитого артиста, каким являетесь Вы. Желаю Вам одержать здесь полный триумф и получить высшее удовлетворение. Шлю Вам наилучшие пожелания, генеральный директор Дж. Гатти-Казацца»³⁰.

По получении полного клавира оперы Фёдор Иванович с женой, трёхмесячной дочерью Ириной и её обслуживающей няней, в середине мая 1900 года отправился в Италию. Здесь, после многодневных поисков, он снял дачу, о чём своему корреспонденту сообщил Леонид Собинов: «В Милане объявился Шаляпин, который рассказал нам, что он снял для себя дачу на Ривьере, недалеко от Генуи — чудную виллу на самом берегу моря, с садом». Обеспечив себя (и Рахманинова) «базой» в Италии, Шаляпин с семейством отправился на Всемирную выставку в Париж, где демонстрировал её устроителям и гостям своё незаурядное вокальное искусство.

Между тем, Рахманинов, вскорее (в июле 1900 года) приехавший на снятую Шаляпиным виллу в Варацце, некоторое время (и в неудовольствии от обслуживания) прожил здесь один, о чём сообщил сокурснику по консерватории, ставшему её профессором Никите Морозову, который то ли собирался на Всемирную выставку в Париж, то ли там уже находился: «11-го числа приехал сюда, Никита Семёнович! Если не сел отвечать тебе сейчас же, то только оттого, что у нас здесь в доме полная неурядица. Сегодня я хоть свою комнату знаю, и бумаги с чернилами себе достал, и то слава богу! А то бегают, перестанавливают, убирают, и пылят, — а жара сама по себе ещё. Беда просто! В настоящую минуту моя комната заперта. Не привык я к такому беспорядку!.. Имею тебе сообщить две вещи. Во-первых, что я глубоко сожалею, что поехал сюда, а не с тобой. А во-вторых, что в Париж я не поеду, так как за эту дорогу издержал денег больше, чем предполагал. И выходит в итоге опять тоска одна. Может быть, ты заедешь сюда? И то вряд ли, потому что ты не любишь изменять то, что уже решил. Ну, тогда до свиданья! Жму твою руку. Твой С. Рахманинов. На всякий случай мой адрес: Italia. Varazze. Provincia di Genova. Maison Lunelli. Monsieur Serge Rachmaninoff»¹⁸.

Можно понять возмущение Рахманинова бедламом, творившемся в итальянском пансионате, если учесть, что ему для музыкальных занятий требовались уединение и максимальная внешняя тишина. Тем более, что в данной житейской ситуации он находился в состоянии организационных и творческих раздумий, связанных с началом работы над оперой «Франческо да Римини», либретто которой он получил от его автора, Модеста Ильича Чайковского во время приезда к нему в родовое имение Клин, в августе 1898 года. Беспокоило Сергея Васильевича, в том числе, и то обстоятельство, что за прошедшие два года он не приступил к работе над оперой, за которую мог уже взяться его возможный конкурент, о котором он намекнул в письме к Модесту Ильичу:

«4/27 июня 1900 г.

Варацце

Уважаемый Модест Ильич!

Ваше письмо меня не застало уже в Крыму, а мне его переслали сюда, в Италию. Сегодня я его получил и спешу Вам ответить. С тех пор, как я был у Вас в Клину, прошло два года, и в эти два года я, кроме одного романса, не сочинил ни одной ноты. Вообще эту способность сочинять я потерял совершенно, по-видимому, и все мои помыслы направлены к тому, чтобы её вернуть. Говоря искренно, я хотел именно этим летом попробовать писать опять «Франческу», надеялся, что, может быть, теперь что-нибудь выйдет и вот почему я хочу Вас просить, если Вам покажется это возможным, написать Вашему кандидату, ну хоть бы то, что Рахманинов теперь за

границей и что ответ относительно «Франчески» Вы дадите по его возвращении, т. е. в сентябре, когда я обязуюсь, в случае если у меня опять ничего не выйдет, отказаться от сюжета.

Если же это невозможно, то скажите, и я сейчас пришлю Вам либретто. Хотя Вы и не для меня специально работали над этим либретто, но рисковать Вас опять оставить без композитора для него не смею, конечно.

Преданный Вам С. Рахманинов»¹⁸.

Как композитора, испытавшего феерический успех своей одноактной оперы «Алеко», Рахманинова привлекал жанр камерной оперы — без больших хоров с обязательными балетными сценами и огромным количеством действующих лиц. Он искал осуществления своим творческим замыслам в небольших, но глубоких душевных сюжетах, потому трагическая история любви, уже неоднократно привлекавшая множество музыкантов, заинтересовала и его, такое событие в своей жизни пережившего.

Замысел оперы на сюжет эпизода V песни «Ада» из «Божественной комедии» Данте возник у Модеста Чайковского в конце 1890-х годов. Он сделал набросок сценария для Римского-Корсакова и Лядова, но они к предложенной им либреттистом теме остались безразличными. Но она увлекла Сергея Рахманинова. В итальянском Варацце он, наконец, приступил к её музыкальному воплощению, тем более что было у него свободное время в шумливом и раздражавшем его пансионате, пока друг Фёдор Иванович (он же для друзей — «генерал Херасков») концерттировал в выставочном Париже, о чём Рахманинов написал находящемуся во французской столице Морозову:

«22 июня/5 июля 1900 г.

Варацце

По-нашему 22 июня, а по-вашему, кажется, 5.

Был очень рад получить твоё письмо, милый друг Никита Семёнович, и не только не сержусь на твои «увещания», как ты говоришь, а очень я за них тебе благодарен. Всё это на меня действует всегда подбадряющим образом. Прожил здесь ещё дней десять, после моего первого письма к тебе, а я продолжаю выражать сожаление, что не с тобой поехал. Такой домашний режим, какой здесь существует, не для меня, и не по моим привычкам. Несомненно, я сделал ошибку! Хотя комната у меня отдельная, но около неё бывает иногда такой крик и шум, что это только в таком доме, как наш, можно встретить. Самого «Генерала Хераскова» нет ещё здесь. До сих пор не приехал. Застрел в Париже... Постреливает оттуда редкими телеграммами, в которых о своём приезде говорит как-то неопределённо. С его приездом мне будет, конечно, веселее... К тебе сейчас решил не ехать. Хочу продолжать аккуратно заниматься. А тебя прошу мне хоть изредка писать, в особенности из Парижа, куда ты, кажется, скоро поедешь. Сообщи оттуда также и адрес твой, на всякий случай. Может быть, и я к тебе туда приеду, тем более если и «Херасков» там.

Благодарю тебя за присылку карточки с видом, глядя на который, я могу утвердительно сказать, что у вас там гораздо красивее, чем у нас.

До свиданья!

Твой Рахманинов»¹⁸.

«Работал он чаще всего в утренние часы, но когда бывал увлечён чем-либо и если к тому же работа шла легко и успешно, то занимался, можно сказать, запоем, то есть с утра и до вечера. И наоборот, при неудаче он быстро терял настроение, работа становилась для него мучением, и нередко бывало, что он её откладывал на некоторое время, а иногда и бросал совсем. Всякая неудача приводила его к потере веры в себя, и тогда навязчивая мысль, что он уже больше не будет в состоянии ничего сочинять, доводила его до депрессивного состояния»³⁸.

В середине июля 1900 года Шаляпин вернулся в Италию на ранее снятую виллу в Варацце, где при содействии его заждавшегося Рахманинова взялся за освоение опе-

ры Арриго Бойто «Мефистофель», за интенсивное изучение итальянского языка. *«...Зажили там очень скромно, рано вставая, рано ложась спать, бросив курить табак. Работа была для меня наслаждением, и я очень быстро усваивал язык, чему весьма способствовали радушные, простые и предупредительные итальянцы»³⁰.*

Первым из Варацце, 19 июля 1900 года, уехал Сергей Васильевич, увозя с собой сочинённый им любовный эпизод для будущей оперы «Франческо да Римини». Фёдор Иванович с семьёй вернулся в Москву в конце августа этого же года и приступил к исполнению своих обязательств артиста Императорских театров России.

В середине февраля 1901 года Шаляпин, вместе с женой Иолой Торнаги приехал на гастроли в Милан и, как он позже писал в воспоминаниях: *«Директор La Scala, инженер по образованию, принял меня очень радушно, сообщил, что репетиции у них уже начались и что меня просят завтра же явиться на сцену»³⁰.* В эти же дни гость из России присутствовал на церемонии перенесения праха Дж. Верди в часовню при доме престарелых музыкантов.

14 марта журналист Власий Дорошевич, приехавший на премьеру Шаляпина, сообщил ему: *«... Всё идёт превосходно. Весь театр по сумасшедшим ценам распродан... Артисты, — я наводил справки, — говорят, что очень хорошо. Да что артисты! Хористы, — разве есть судья строже? — хористы, и притом хористы-басы, отзываются с восторгом! В «галерее» только и разговоров о синьоре Шаляпино»³².* (На представленном снимке Дорошевич — в центре, справа от него — Шаляпин, крайний справа — Анджело Мазини.)



В генеральной репетиции «Мефистофеля», на которой Шаляпин вышел на сцену, демонстрируя свою задумку, полуобнажённым, участвовал сам Арриго Бойто. *«Когда на генеральной репетиции я вышел в гриме, в костюме, — все были до того поражены, что даже подводили меня к свету, стараясь успокоить свои сомнения относительно того, действительно ли это я. Кажется, больше всего их поразило то, что мой грим Мефистофеля совершенно расходился с принятым у них шаблоном. Сам Бойто был очень доволен результатом генеральной репетиции, наговорил мне кучу комплиментов по поводу того, что он именно так представлял себе внешний облик Мефистофеля, но до сих пор не находил такого воплощения»³⁰.*

Премьера оперы «Мефистофель» на итальянском языке в Ла Скала состоялась 16 марта 1901 года. Дирижировал Артуро Тосканини, партию «Фауста» пел Энрико Карузо. *«Я не стану говорить, как я волновался, что я переживал в день спектакля. Время, проведённое в уборной до выхода, я никогда не забуду. Сколько оно мне стоило душевных потрясений... При гробовом молчании начался «пролог», и вот, вопреки всем традициям итальянского театра, в котором не аплодируют до конца акта, в середине «пролога» грянул такой гром аплодисментов, какого я никогда не слышал, да, вероятно, и не услышу. Волнение страха сменилось во мне новым ощущением — волнением радости. Не только я, но и режиссёры растерялись, не зная, что делать: выпустать меня на поклон или нет? Тут из публики прибежал дирек-*



тор с криком: «выходите, выходите!» Вышел. Новый взрыв аплодисментов, и уже после моего появления продолжался «пролог». Финал «пролога» повторили без меня. А когда дали занавес, начались новые проявления одобрения. У меня от волнения даже несколько осип голос... Я был рад, что на мою долю выпало счастье представить русское искусство, ещё не имеющее должного престижа на Западе, в самом строгом из городов мира — в Милане»³⁰.

В петербургской газете «Новое время» было напечатано присланное в редакцию письмо итальянского бель-канто, Анджело Мазини: «Пишу вам под свежим впечатлением спектакля с участием вашего Шаляпина. Московский артист, как вы знаете, выступил здесь в опере Ар. Бойто «Мефистофель». Публика театра «Скала» нелегко приходит в восторг и особенно взыскательна к молодым и неизвестным ей певцам, но этот вечер был настоящим триумфом для русского артиста, вызвавшего горячий энтузиазм слушателей и бурные овации. Глубокое впечатление, произведённое Шаляпиным, вполне понятно: это и прекрасный певец и превосходный актёр, и вдобавок у него прямо дантовское произношение, удивительное явление в артисте, для которого итальянский язык неродной. Слушая его, я испытывал двойное наслаждение: от того, что это такой чудный певец, и от того, что это русский певец, певец из той России, с которою я сроднился и которую так люблю. Анд. Мазини».

Но кажется, самым красочным и эмоциональным, особым языком газетчика был отчёт о премьере Шаляпина Власа Михайловича Дорошевича, написавшего по сути маленькую трагикомедию, в которой Арриго Бойто, запасшись предварительно успокаивающими средствами, запершись дома, с тревогой ожидал результата очередной миланской постановки своей оперы.

«Представление Мефистофеля начиналось в половине девятого.

В половине восьмого Арриго Бойто разделся и лёг в постель.

— Никого не пускать, кроме посланных из театра.

Он поставил на ночной столик раствор брома

И приготовился к «вечеру пыток».

Словно приготовился к операции.

Пятнадцать лет тому назад Мефистофель в первый раз был поставлен в Скала.

Арриго Бойто, один из талантливейших поэтов и композиторов Италии, долго, с любовью работал над Мефистофелем.

Ему хотелось воссоздать в опере гётевского Фауста вместо рассиропленного, засахаренного, кисло-сладкого Фауста Гуно.

Настоящего гётевского Фауста. Настоящего гётевского Мефистофеля.

Он переводил и укладывал в музыку гётевские слова.

Он ничего не решался прибавить от себя.

У Гёте Мефистофель появляется из пуделя.

Это невозможно на сцене.

Как сделать?

Бойто бьётся, роется в средневековых немецких легендах о «докторе Фвусте, продавшем свою душу чёрту».

Находит!

В одной легенде чёрт появляется из монаха.

15 лет тому назад «Мефистофель» был поставлен в Скала.

Мефистофеля исполнял лучший бас того времени.

15 лет тому назад публика освистала Мефистофеля.

Раненный в сердце поэт-музыкант с тех пор в ссоре с миланской публикой.

Он ходит в театр на репетиции. На спектакль — никогда...

Затем «Мефистофель» шёл в других театрах Италии. С огромным успехом. «Мефистофель» обошёл весь мир, поставлен был на всех оперных сценах. Отовсюду телеграммы об успехе.

Но в Милане его не возобновляли.

И вот сегодня «Мефистофель» апеллирует к публике Милана...

В качестве защитника приглашён какой-то Шаляпин, откуда-то из Москвы.

Зачем? Почему?

Говорят, он создал Мефистофеля в опере Гуно. А! Так ведь то Гуно! Нет на оперной сцене артиста, который создал бы гётевского Мефистофеля, настоящего гётевского Мефистофеля. Нет!

.....
Повторять об успехе значило бы повторять то, что известно всем.

Дирижёр г-н Тосканини наклонил палочку в сторону Шаляпина.

Шаляпин не вступает.

Дирижёр снова указывает вступление.

Шаляпин не вступает.

Все в недоумении. Все ждут. Все «приготовились».

Дирижёр в третий раз показывает вступление.

И по чудному театру «Скала» — с его единственным, божественным резонансом, — расплывется мягкая, бархатная. Могучая нота красавца-баса.

— Ave Signor!

— А-а-а! — проносится изумлённое по театру.

Мефистофель кончил пролог. Тосканини идёт дальше. Но громовые аккорды оркестра потонули в рёве:

— Скиальятино!

Шаляпина, оглушённого этим ураганом, не соображающего ещё, что же это делается, что за рёв, что за крики, выталкивают на сцену.

— Идите! Идите! Кланяйтесь!

Режиссёр в недоумении разводит руками:

— Прервали симфонию! Этого ещё никогда не было в «Скала».

Театр ревёт. Мащут платками, афишами.

Кричат:

— Скиальятино! Браво, Скиальятино!..

.....
Прошло полчаса с начала спектакля.

Арриго Бойто, как на операционном столе, лежал у себя на кровати...

Перед последним актом влетел один из директоров тетра:

— Фрак для маэстро! Белый галстук! Маэстро, вставайте! Публика вас требует! Ваш «Мефистофель» имеет безумный успех!

Он кинулся целовать бледного, взволнованного, поднявшегося и севшего на постель Бойто...

— А Мефистофель? — спрашивает Бойто, — Это не такой, какой видели до сих пор? Увидали, наконец, такого Мефистофеля, какой мне был нужен? Это гётевский Мефистофель?

— Это гётевский. Такого Мефистофеля увидели в первый раз. Это кричат все...»³²

Говоря о блестящей итальянской премьере Шаляпина, должно сказать, что в процессе подготовки к ней в Милане, он столкнулся с театральной мафией, именуемой клаквой — группой людей (клакеров), нанимаемых для того, чтобы аплодисментами, «захлопыванием» артиста создать впечатление о его успехе или, наоборот, освистыванием, выкриками провалить его выступление. Шаляпину главарь миланской клаки предлагал, конечно, за плату, обеспечить успех, на, что тот, по его словам, ответил категорическим отказом: *«Когда их попросили убираться ко всем чертям, они ушли, заявив, что синьор Шаляпин пожалеет о них! Возмущённый и взбешённый я отправился к директору театра и сказал ему; «Я приехал сюда с таким чувством, с каким верующий едет причащаться. Эти люди действуют на меня угнетающе... Директор принял всё это очень близко к сердцу, успокоил меня и обещал охранять от нахальных притязаний клаки»³⁰.*

По поводу инцидента с клакерами имеется любопытное свидетельство болгарского певца Петро Райчева, раскрывающего картину происшедшего с несколько неожиданной стороны. Райчев ссылается на признание самого главы клакеров:

«Мы явились к нему в отель втроем — я и двое моих помощников. Он внимательно выслушал нас и сказал: «Я приглашён на выступления в шести спектаклях. За каждое выступление мне платят пять тысяч лир. Я дам вам требуемое вознаграждение, но при одном условии...» Я подумал, — продолжал старый мошенник, — что это условие будет связано с исполнением оперы, и поэтому сразу ответил, что мы заранее на всё согласны. «Моё условие, — продолжал Шаляпин, — заключается в следующем: после того, как вы получите от меня деньги, мы поднимем здесь шум, чтобы в коридоре собралось побольше народу, а затем я выброшу вас из комнаты одного за другим и спущу с лестницы». Мы с помощниками добросовестно разыграли всю сцену, как он просил, но Шаляпин явно перестарался, — завершил свой рассказ клакер. — Артист так вошёл в роль, что каждого из нас отделал столь основательно, что мы по сей день не можем забыть этого. Последним он вышвырнул из номера меня. Я думал, что настал мой последний час, обратился к нему с мольбой о прощении, но великан-русский рассвирепел и ничего не хотел слышать. Наконец, рванувшись из последних сил, я смог высвободиться из его железных рук и, скатившись по лестнице, выбежал на улицу. Наутро все миланские газеты сообщили о случившемся. Одни одобряли поступок Шаляпина и восхищались тем, что он выдворил нас, ничего не заплатив, другие укоряли его как скандалиста, а третьи выражали опасения, что мы освистаем его на спектакле». «А, в самом деле, как вы поступили?» — поинтересовался я. «Горячо аплодировали на всех шести спектаклях. А что оставалось делать? Нам было сполна уплачено за работу».

Несколько лет спустя после этого разговора, встретившись с Шаляпиным, я спросил его, правда ли то, что рассказал мне глава миланских клакеров. «Всё точно, — ответил он, — только этот негодяй забыл упомянуть, что по окончании последнего спектакля я гулял с ними три дня и три ночи, пока мы не прокутили их «законное вознаграждение» и часть собственных сбережений клакеров!»³⁹

Шаляпин нашёл столь мудрый выход из положения не без влияния жены-итальянки. Отлично знавшей нравы и жестокие обычаи сцены и, видимо, уговорившей мужа не идти на прямой конфликт с клакерами, являвшимися неизменным атрибутом итальянской театральной действительности.

До середины апреля Шаляпин участвовал в десяти спектаклях Мефистофеля по контракту и в одном спектакле вне контракта. На прощание устроил роскошный ужин для артистов итальянской труппы театра Ла Скала, после которого отбыл на родину.

Сказ девятнадцатый.

И всё же — триумфальный взлёт!

Жарким итальянским летом 1900 года, завершая работу с Шаляпиным по освоению тем оперной партии Мефистофеля, томимый тоской по родине, уже строил Рахманинов свои творческие планы на время грядущего очередного пребывания в имении Красненькое, приглашение посетить которое он получил от семьи Крейцеров и с благодарностью на него откликнулся:

«10/23 июля 1900 г.

Варацце

Уважаемая Елена Юльевна!

Вчера я получил Ваше письмо из Вены и спешу поблагодарить Вас и Ваших родителей от всей души за выраженное в нём приглашение. Итак, если это возможно, я буду в Красненьком 25-го или 26-го июля. Определию свой день точно телеграммой из Москвы, где должен буду провести два дня. Не рано ли это будет? Я всё боюсь, что я кому-нибудь помешаю; а между тем, я, так же как и Вы, судя по Вашему письму, очень стремлюсь уехать отсюда поскорей. Чтобы быть окончательно надоедливым, я позволю себе обратиться с просьбой к Юлию Ивановичу, которую попрошу Вас передать ему. Дело вот в чём. Не может ли Юлий Иванович написать в Воронеж о том, чтобы мне выслали, пока до моего приезда, рояль. Я согласен взять всякий, который окажется в магазине свободным. Единственно, чего бы я хотел, это чтобы был у рояля модератор, а если его не будет, то и без него хорошо. Наконец, может, прошлогодний инструмент ещё в магазине. Рад буду и ему. Я буду очень благодарен Юлию Ивановичу, если он будет так добр мне это устроить. Прошу ещё у него извинение за беспокойство.

До свидания! Примите мои лучшие пожелания.

Преданный Вам С. Рахманинов»⁸

Неделю спустя Рахманинов поделился радостью предстоящего возвращения домой с другом Морозовым: «Милый друг Никита Семёнович, завтра я уезжаю отсюда в Россию и никуда более. Жизнь здесь мне надоела до тошноты, да и работать, хотя бы от жары одной, невозможно. Пишу теперь тебе с целью сообщить свой летний адрес, куда я буду ждать от тебя письма с описанием, ещё раз, выставки. Уезжаю отсюда с восторгом и с твёрдым намерением по приезде домой много заниматься. Твой С. Рахманинов. Мой адрес: Воронежская губерния, почтовая станция Красненькая. С. В. Рахманинову»¹⁸.

Вернувшись в тишь и благодать Красненького, Рахманинов засел за труды воистину египетские — за сочинение Второго фортепианного концерта и в трудах своих он изрядно преуспел. До своего отъезда в Москву, в октябре 1900 года, удалось ему, правда, сочинить, забегая вперёд, только вторую и третью части концерта, но и этого оказалось достаточно для того, чтобы этот фрагмент, представленный московским слушателям 2 декабря 1900 года в Большом зале благородного собрания, получил ферический успех, что подтверждает в своих воспоминаниях Борис Гольденвейзер:

«В 1890 — 1900 годах во главе Дамского благотворительного тюремного комитета в Москве стояла некая княжна А. Ливен, богатая московская аристократка. Она устраивала ежегодно один или два концерта в пользу этого комитета. В них обычно участвовал Шалятин, которому Рахманинов аккомпанировал, а мы с Рахманиновым играли на двух фортепиано...

В одном из таких концертов с участием оркестра Рахманинов должен был впервые играть по рукописи свой Второй концерт. Сочиняя Концерт, он быстро и легко написал вторую и третью части, но ему долго не давалась первая. Она была у него в нескольких вариантах, но он ни на одном не мог остановиться. В результате к дню назначенного концерта были готовы только вторая и третья части. Поэтому при первом исполнении Рахманинов играл только две части, которые сразу произвели огромное впечатление и на публику, и на музыкантов и имели исключительный успех...»¹³

«Хорошее начало полдела откачало». После столь блистательного начала нового отрезка творческого пути, Сергей Рахманинов, влекомый неудержимым напором творческих сил, за три последующих месяца не только дал Первому концерту недостающее начало, но и сочинил Сюиту №2 для двух фортепиано, посвятив их автору нижеприведённого мемуарного отрывка, Борису Гольденвейзеру:

«Вскоре после этого Рахманинов написал свою Сюиту для двух фортепиано ор. 17 и посвятил мне, как своему частому партнёру в игре на двух фортепиано. В одном из

музыкальных собраний, постоянно происходивших у меня в доме, Рахманинов хотел показать музыкантам свою новую Сюиту. Когда мы кончили репетицию, Рахманинов пошёл в прихожую, достал из кармана своего пальто свёрнутую трубкой рукопись и сказал:

— Я, наконец, написал первую часть Концерта, и мне хочется её с тобой попробовать.

Мы её сыграли; она на меня произвела сразу неотразимое впечатление, и я уговорил Рахманинова в этот же вечер сыграть собравшимся музыкантам не только намеченную к исполнению Сюиту, но и первую часть Концерта. Он согласился, и после Сюиты мы её сыграли.

Известно, что произведение искусства далеко не сразу получает, даже у наиболее квалифицированных знатоков, правильную оценку. При показе Рахманиновым первой части своего Второго концерта повторилось это редкое явление.

Собравшиеся музыканты сразу высоко оценили превосходную Сюиту Рахманинова, а по отношению к первой части Концерта особых восторгов не проявили. По общему отзыву, она показалась уступающей второй и третьей частям Концерта. Я был при особом мнении и сразу высоко оценил эту часть. И действительно, если в этом прекрасном сочинении отмечать самую лучшую часть, то, конечно, придётся назвать первую. Вскоре Рахманинов публично сыграл весь Концерт, но большинство, несмотря на его гениальное исполнение, осталось при том же мнении, в том числе и Зилоти тоже нашёл, что первая часть слабее других»¹³.



Несмотря на сдержанную оценку начальной части Второго концерта, Зилоти дал ему, уже как единому сочинению, самую высокую оценку и, став его активным исполнителем, выше и выше поднимал авторитет своего кузена в музыкальной среде России, за рубежом. 27 октября 1901 года он, дирижуя оркестром, с фортепианным сопровождением Рахманинова представил Второй концерт московским слушателям. 29 марта 1902 года прошла петербургская премьера этого произведения — Александр Зилоти был за роялем, дирижировал Артур Никиш.

9 января 1902 года Зилоти блестяще сыграл Второй концерт Рахманинова, вновь под управлением Артура Никиша, в лейпцигском Гевандхаузе. Под заголовком «Заграничные отзывы о концерте Рахманинова» газета «Московские ведомости» сообщала: «Новое произведение молодого русского композитора произвело глубокое впечатление на немецких слушателей и отмечается как выдающееся явление современного творчества немецкими критиками...» В отзыве «Leipziger Tagesblatt» указывалось, что «...общее созвучие, чрезвычайная гармоничность, ритмичность, а также необыкновенно тонкая фигурация пленяет самого изысканного слушателя и приковывает его внимание к этому замечательному произведению». Концерт, невзирая на предшествовавшую ему грандиозную симфонию «Фауст» Листа, произведшую глубокое впечатление в исполнении Никиша, вызвал шумные и продолжительные знаки одобрения многочисленной публики. Критика весьма хвалит также превосходное исполнение концерта А. И. Зилоти».

Николай Карлович Метнер позже даст Второму концерту и его автору очень умную, проникновенную оценку: «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 оборо-

та, а между тем каждый раз с первого же колокольного удара чувствуешь, как во весь свой рост подымается Россия»⁴⁰.

Второй концерт Сергей Васильевич Рахманинов посвятил доктору Далю, хотя, как отмечают исследователи, была на титульном листе партитуры другая надпись, будто бы автором произведения тщательно вымаранная, — *Delmo*. Впрочем, это отдельная тема для другого разговора.

В это двухлетие творческого взрыва, помимо Первого концерта и уже упоминавшейся Сюиты для двух фортепиано, посвящённой Гольденвейзеру, Сергей Васильевич Рахманинов сочинил и исполнял вместе с этой парой произведений ещё и Сонату для виолончели с фортепиано, посвящённую Анатолию Андреевичу Брандукову, и кантату «Весна», на стихотворение Николая Некрасова «Зелёный шум», с посвящением её Никите Семёновичу Морозову. Все трое, отмеченные рахманиновским посвящением, — творчески близкие ему люди.

Александр Борисович Гольденвейзер родился в 1875 году, в Кишинёве, в семье адвоката. Свои первые музыкальные впечатления получил от матери, Варвары Петровны, обладавшей тонким художественным вкусом, любившей играть на фортепиано

В 1895 году закончил Московскую консерваторию: по классу фортепиано учился сначала у Александра Ильича Зилоти, заканчивал обучение у Павла Августовича Пабста; композицию осваивал под началом Михаила Михайловича Ипполитова-Иванова и Антона Степановича Аренского, контрапункт — у Сергея Ивановича Танеева. Далее преподавал в Николаевском сиротском, Екатерининском и Елизаветинском институтах, в Музыкальном драматическом училище, часто выступал пианистом.

С 1906 года и до конца дней своих (в 1961 году) — профессор Московской консерватории, некоторое время был её директором. Основатель наиболее известной советской пианистической школы, активный участник перестройки музыкального образования, автор многих печатных трудов.

Кажется, как никто другой из большого списка мемуаристов, оставил Александр Борисович Гольденвейзер в своих воспоминаниях характеристику не только высоких особенностей творчества Рахманинова, но и свойства его непростой натуры: *«Рахманинов как человек производил двойственное впечатление. На людей, мало его знавших, ему далёких, он производил впечатление сурового, несколько сухого, пожалуй, высокомерного человека. Между тем эта сдержанная суровость по отношению к людям в значительной степени была следствием застенчивости его натуры. С теми людьми, которые были Рахманинову близки, которых он любил, он был исключительно обаятелен.*



Не получив систематического общего образования, Рахманинов тем не менее был очень начитанным, развитым человеком, хорошо знал французский, немецкий, а впоследствии — за границей — и английский язык и был от природы своеобразно умён, имел обо всём своё определённое оригинальное суждение. Он был трогательным семьянином, несколько старозаветного склада. В семье — жена, сестра и все домашние — его обожали и ухаживали за ним. Сергей Васильевич очень любил обеих дочерей. Ложась спать, девочки приходили к отцу прощаться. Я не замечал в Сергее Васильевиче проявления религиозности, не слышал, чтобы он ходил в церковь. Однако, прощаясь с детьми, он трогательно крестил их своей большой красивой рукой.

Несмотря на высокий рост и сильное как будто сложение, Рахманинов физически был не очень крепок. У него часто болела спина; он отличался некоторой мнительностью и, когда плохо чувствовал себя физически, впадал в мрачную меланхолию. Он часто сомневался в своих силах, испытывал разочарование от композиторской работы, которая была для него дороже всего на свете. В периоды тяжёлых сомнений тёплая



семейная атмосфера, которой он был окружён, очень облегчала его жизнь»¹³.

Анатолий Андреевич Брандуков, 1859 года рождения, коренной москвич. В 1877 году он с Золотой медалью окончил Московскую консерваторию по классу виолончели, много занимался теорией музыки с Петром Ильичом Чайковским. Он часто и подолгу проводил время в Швейцарии, во Франции, особенно — в Париже, где встречался с Иваном Сергеевичем Тургеневым, выступал в составе квартета и как солист. Практически каждый год Брандуков приезжал в Россию, где сблизился со многими видными деятелями музыкальной культуры, в том числе с Антоном Рубинштейном, Сергеем Рахманиновым. В 1890 году Чайковский предлагал его кандидатуру на вакантное место профессора Московской консерватории, но её директор Сафонов тому воспрепятствовал, сославшись на молодость лет кандидата. С 1906 года Брандуков — директор и профессор Московского музыкального училища.



Никита Семёнович Морозов родился в 1864 году, в Новочеркасске. В 1887 году окончил математический факультет Московского университета, затем — с 1891 года — учился в консерватории вместе с Рахманиновым, написав, как и младший друг, в 1892 году дипломную работу — оперу «Алеко». (О его внешности в эту пору можно судить по размещённой ранее в этой книге групповой фотографии, на которой Морозов стоит за сидящими Конюсом, Аренским, Рахманиновым.) С 1893 года Морозов — профессор Московской консерватории по классу теории музыки. Он — автор теоретических работ о музыкальной форме, ритме, мелодии, лекций по гармонии, перевода на русский язык книги Хуго Римана «Катехизис эстетики музыки».

Дабы подвести свой, авторский итог в описании бурного, триумфального вступления русского композитора Сергея Васильевича Рахманинова в новый, двадцатый век, приведу оценку этому явлению, данную современным знатоком его творчества: *«Так на пороге нового века хлынула мощным потоком рахманиновская музыка, отмеченная уже образностилистической зрелостью. И над этим широко разлившимся творческим половодьем возвысился Второй фортепианный концерт до минор — произведение особой яркости и классической цельности. По своей исключительной популярности Второй концерт Рахманинова не случайно занял место рядом с Первым концертом Чайковского — одним из самых светлых созданий композитора, утверждающим, что жизнь, при всей ее сложности, — прекрасна. Подобная оптимистическая идея, по-своему раскрытая, с замечательной убедительностью представлена также во втором концерте Рахманинова»⁶.*

Сказ двадцатый.

Женидьба и хлопоты, ей предшествовавшие

Гадательно, руку и сердце Сергей Рахманинов предложил долго того ждавшей Наталье Сатиной летом 1901 года, когда, проводя очередной сезон в Красненьком, перебрался оттуда в Ивановку для совместных репетиций с находившимся там Зилоти своих новых произведений. К осени того же года согласованное парой молодых

людей брачное решение было доложено матери сформировавшейся невесты, Варваре Аркадьевне Сатиной, которая с превеликой обеспокоенностью восприняла его и поделилась своими сомнениями с гостившей у неё сестрой, Марией Аркадьевной Трубниковой (о чём поведала много позже в своих воспоминаниях дочь последней, Анна Андреевна):

«Осенью 1901 года, когда все съехались в Москву, мама с нами пришла к Сатиным (тогда они уже уехали из Серебряного переулкa и жили в Леонтьевском переулкe в доме Катыка). Тётя Вава, встретив маму, с растерянным видом сообщила, что Наташа и Серёжа решили пожениться. Эта новость поразила всех близких. Осуществить это было не просто: по закону православной церкви брак между двоюродными был запрещён. А в памяти был такой случай. Сумевшие обойти этот закон прожили уже много лет, были у них взрослые дети, но по чьему-то доносу брак был расторгнут, муж и жена присуждены на покаяние в монастырь, а дети признаны незаконными. Вот и встал вопрос: как быть? А тут ещё осложнение — чтобы быть обвенчанными, жених и невеста должны были представить удостоверение, что они говели. Сергей не был церковником, никогда не говел и категорически отказался идти на исповедь. Выручила моя мать. Она знала священника Амфитеатрова. Это был исключительный человек — добрый, умный, высокообразованный. Выслушав мамину просьбу, отец Валентин просил прислать к нему Серёжу и обещал уладить затруднение. Серёжа, любивший и уважавший мою маму, поддался её уговорам и пошёл к отцу Валентину. Вернулся он довольный и радостный и говорил, что если бы знал раньше Амфитеатрова, то, конечно, давно пошёл бы к нему. Как удалось ему уладить этот сложный вопрос, Серёжа не рассказывал, да никто и не спрашивал.

Итак одно препятствие было взято. Следующее было не из лёгких — найти священника, который согласился бы обвенчать двоюродных. За это грозила ссылка в монастырь на покаяние. Согласился их обвенчать полковой священник, так как он подчинялся не Синоду, а военным властям, но во время венчания должны были подать прошение на высочайшее имя, то есть государю. Если бы государь не разрешил брака, то уже ни один священник ни за что не согласился бы их венчать. Поэтому-то и необходима была одновременность действий.

Волнений было уйма. Венчали в полковой церкви, в казармах. Пройти в церковь надо было через спальни солдат, и помню, с каким любопытством они смотрели на необычайное в казармах событие. Венчание совершалось карьером. Когда вернулись домой, было получено сообщение, что государь разрешил и написал на прошение: «Что бог соединил, человек да не разлучает». Все вздохнули свободно»⁴¹.

Чтобы быть совсем точным, обвенчались рабы Божьи Наталя и Сергей 29 апреля 1902 года и событию этому, только за три недели до его исполнения, предшествовало решение жениха срочно раздобыть средства на предстоящее свадебное путешествие способом, ему вполне доступным, что очень понравилось и запомнилось его невесте. Из её мемуарной записи на этот счёт следует также, что уговаривание родителей на бракосочетание с двоюродным братом было для неё процессом долгим, ранее осени 1901 года начавшимся: «В сентябре 1901 года родители наконец уступили моим просьбам и разрешили мне выйти замуж за Сергея Васильевича. Теперь оставалось только получить разрешение от власти имущих, а это было очень трудно из-за нашего близкого родства с Сергеем Васильевичем. За хлопоты со свойственной только ей энергией взялась, конечно, мама. Хлопоты её продолжались всю зиму и только в марте выяснилось, что надо обратиться с прошением к государю. Свадьба была отложена до конца апреля из-за наступившего Великого поста... Мы венчались 29 апреля 1902 года на окраине Москвы в церкви какого-то полка. Я ехала в карете в венчальном платье, дождь лил как из ведра, в церковь можно было войти, пройдя длиннейшие казармы. На нарах лежали солдаты и с удивлением смотрели на нас. Шаферами были А. Зилоти и А. Брандуков. Зилоти, когда нас третий раз обводили вокруг аналоя, шутя шепнул мне:

«Ты ещё можешь одуматься. Ещё не поздно». Сергей Васильевич был во фраке, очень серьёзный, а я, конечно, ужасно волновалась. Из церкви мы прямо поехали к Зилоти, где было устроено угощение с шампанским. После этого мы быстро переоделись и поехали прямо на вокзал, взяв билеты в Вену»⁴².



Интересно, в том числе из чисто психологических соображений, привести оценку составившейся пары как её современниками, так и её потомком. Елена Крейцер (Жуковская) новость о бракосочетании восприняла с первоначальным удивлением, даже непониманием, но с итоговым одобрением:

«В 1902 году в жизни Сергея Васильевича произошла большая перемена: в апреле он женился на своей двоюродной сестре Наташе Сатиной. Для всех знакомых и даже близких родных этот брак был большой неожиданностью.

Должна сказать, что мысль о возможности их брака никогда не приходила мне в голову. Происходило это, вероятно, потому, что Сергей Васильевич по отношению к Наташе никогда не проявлял и тени так называемого «ухаживанья». Это совсем не вязалось с его характером, с его большой сдержанностью, с его нелюбовью выставлять напоказ свои чувства и переживания. Отношения между ними носили чисто дружеский, товарищеский характер. Наташу он часто поддразнивал. В ранней молодости, когда она была худа и выглядела гораздо старше своих лет, он в шутку говорил: «Худа, как палка, черна, как галка, девка Наталка, тебя мне жалко». Правда, чем старше она становилась, тем интереснее делалась её наружность.

Наташа проявляла постоянную заботу о здоровье Сергея Васильевича, о всех тех мелочах повседневной жизни, заниматься которыми он был совершенно не способен, горячо переживала все его удачи и неудачи, всегда поддерживала в нём бодрость духа.

Главным в его жизни являлось творчество, а для того чтобы оно было плодотворным, ему необходима была атмосфера дружбы, любви и заботы близких ему людей. Жить в семье, которой он лишился с детских лет, было его насущной потребностью. Неудивительно, что, когда он достиг почти тридцатилетнего возраста, ему захотелось создать свою собственную семью, свой собственный домашний очаг. Неудивительно также и то, что выбор его пал на Наташу: в ней он, конечно, нашёл верного друга, человека, вполне его понимавшего»²⁷.

С восторгом восприняла новость о венчании друзей, Натальи и Сергея, их младшая подруга Людмила Скалон, совсем недавно, — с предварительным поздравлением от Рахманинова, — ставшая Ростовцовой: *«В один из наших приездов в Москву мы узнали радостную новость — Серёжа женится на Наташе. Лучшей жены он не мог себе выбрать. Она любила его с детских лет и, можно сказать, выстрадала его. Она была умна, музыкальна и очень содержательна. Мы радовались за Серёжу, зная, в какие надёжные руки он попадает, и были довольны тем, что любимый Серёжа останется в нашей семье. Браки между лицами, находящимися в родственных отношениях, были строго запрещены, и Серёже пришлось много хлопотать, чтобы получить разрешение жениться на своей двоюродной сестре.*

Венчаться пришлось почти что тайно. Наташа одевалась к венцу у моей сестры Верочки, которая жила с мужем в Москве. Двоюродные сёстры были очень дружны и никогда Серёжу друг к другу не ревновали, хотя обе всю жизнь любили его... Дальнейшая жизнь показала, что Серёжа не ошибся в своём выборе. Жена сумела так устроить ему жизнь, что прошла у него тоска, которая раньше часто его угнетала. Впоследствии он как-то написал мне из Америки, когда обе его дочери — Татьяна и Ирина — были уже замужем: «Живу с Наташей вдвоём, с моим верным другом, с добрым гением всей моей жизни»¹⁶.

Трудно сказать, было ли столь же восторженным восприятие этого события у её сестры, Натальи Скалон (Татуши), превышавшей Сергея Рахманинова годами и, ка-

жется, испытывавшая к нему более чем чисто дружеские чувства, что, к примеру, подтверждает очень раскованное — временами — эпистолярное общение с ней младшего друга Сергея в апрельском письме 1896 года: *«Ваше Высоко-Превосходительство! Я человек старый, больной, и довольно несчастный в жизни. Я человек одинокий, хотя и имею двух детей — Наташу и Сою, мало покоящих мою старость. Я человек забитый людьми, обстоятельствами, собственной музыкой и алкоголем. Я человек бедный наконец, и чтобы отправить Вам это письмо, должен искать где-нибудь восемь копеек на марку. Музыкант я непризнанный, хотя я и посвятил Вашему Высоко-Превосходительству романс, довольно милый и содержательный, по моему мнению, в котором текст объясняет до известной степени мои слова, приведённые выше. Дальше! Я человек, обладающий довольно паскудным характером, хотя это и не мешало когда-то, в давно прошедшие времена, Вашему Высоко-Превосходительству меня немного любить. Я горд сознанием этого (я вообще очень горд!)»⁸*

Можно оценить выше приведённый пассаж как шутку, но, как говорится, *«в каждой шутке есть доля шутки»*. И уже более серьёзным кажется письмо Сергея Рахманинова, отправленное Наталье Скалон из имения Красненькое 26 июня 1899 года:

«По моему мнению, дорогая Татуша, мы с Вами приближаемся теперь к четвёртому и последнему в то же время периоду наших личных отношений. Лет девять назад мы с Вами впервые встретились и познакомились. Не успели ещё мы хорошенько узнать друг друга, как мы уже подружились. Это был первый период: наша дружба № 1. Мы думали тогда, что этой дружбе и конца не будет и... как всегда, мы ошибались.

Для того, чтобы дружественные отношения существовали долго и шли бы гладко, нужно иметь, как говорит Гончаров, много сердца и житейской логики, чтобы удовлетворяться недостатками и не покалывать беспрестанно друг друга своими недостатками. Сердца-то у нас бы хватило, но не было совсем логики, да и откуда её было взять. «Мы были молоды тогда», мы горячились. О Гончарове мы тогда позабыли думать, а может, и не читали ещё его, и начали друг друга «покалывать». Это «покалывание» испортило, «поранило» (а ведь поэтично написано?) нашу дружбу.

Здесь кончился наш первый период и начался второй. Этот второй период я назову периодом взаимного охлаждения и описывать его недолго буду. Всё, что я бы ни делал, Вы находили неправильным и постоянно ругали меня, я же, относительно Вас, держался, конечно, той же программы. Разница была только в том, что Вы меня ругали в Петербурге, а я Вас в Москве. Разница, надо сознаться, маленькая, да и к делу не идущая.

Теперь, чтобы быть точным, я должен к ужасу своему прибавить, что этот период № 2 длился гораздо дольше остальных. Лет шесть, семь мы бы, пожалуй, и совсем раззнакомились, если бы нас не соединяла одна и та же родственная семья. Да к тому же и острота нашего взаимного охлаждения за этот срок ослабла, улеглась — да и постарели мы сильно: не горячимся уже и произносим глагол «любить» в прошедшем времени... Меня прямо способна убить та мысль, что пойдут ещё новые и новые периоды до бесконечности. Опять тогда разбираться, кто прав, кто виноват; опять пойдут по очереди любовь, охлаждение, покалывание, руготня и т. д., и т. д... Не буду лучше об этом думать...»¹⁸

Наконец, дабы завершить парад оценок бракосочетания Сергея Рахманинова и Натальи Сатиной, приведу оценку этому событию от нашего современника, писателя Юрия Нагибина: *«Так и не преуспев в науке страсти нежной, Рахманинов сочетался браком со своей кузиной Натальей Александровной Сатиной, которая была влюблена в него — без взаимности — с детских лет. Как-то не чувствуется, что взаимность появилась, когда Рахманинов весьма неожиданно для окружающих сделал ей предложение. Этому не предшествовало ни ухаживание, ни тайные встречи, ни боязливые поцелуи, ни следа молодой пылкости. Но не вызывало сомнения, что Рахманинов испытывает к своей избраннице приязнь и уважение. Этот брак, в котором — во всяком случае, с од-*

ной стороны — действовали разум и душевный расчет, оказался на редкость удачным именно в силу своей рациональности. Наталья Александровна хорошо знала, что от нее требуется, и стала Рахманинову замечательной женой. Чем старше он становился, тем необходимей была ему эта умная, спокойная, умелая и бесконечно преданная женщина. Она сопровождала его в гастрольных поездках, образцово выстроила быт со святыми часами работы, прекрасно вела большой гостеприимный дом, воспитывала двух милых дочерей»¹⁹.

Сказ двадцать первый.

Романсы — опус двадцать первый

Как будущий глава семейства, личным капиталом не наделённый, Сергей Васильевич Рахманинов незадолго до бракосочетания нашёл свой способ добыть средства на венчание и свадебное путешествие. О сути его он сообщил в письме от 1 апреля 1902 года Наталье Скалон со станции Чудово под Новгородом, на которой задержался, едуци из Петербурга на свидание с матерью: «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 придет, потому что и летом я должен, не покладая рук, писать, писать и писать, чтобы не прогореть»⁸.

Через несколько дней он был уже в Ивановке, откуда в двадцатых числах месяца вернулся в Москву с рукописью еще неотделанных романсов, составивших композиторский опус 21. В него, с включением ранее написанного романса «Судьба», Львом Николаевичем Толстым не воспринятого, вошли ещё двенадцать сочинений Рахманинова, им в 1902 году созданных. В них, как отмечают знатоки вопроса, «...можно отметить два основных типа произведений, характерных для вокальной лирики Рахманинова. К одному из них относятся светлые, созерцательные пейзажно-лирические зарисовки, большей частью очень краткие, лаконичные по объему и манере письма; другой составляют развернутые драматические монологи с контрастным развитием и детализированной по выражению декламационной вокальной партией»⁶.

Второй романс (после «Судьбы») этого опуса Рахманинов написал на стихотворение Надсона «Над свежей могилой», посвящённое поэтом своей первой, рано умершей возлюбленной, Наталье Дмитриевне Дешевой:

Я вновь один — и вновь кругом
Всё та же ночь и мрак унылый,
И я в раздумье роковом
Стою над свежую могилой:
Чего мне ждать, к чему мне жить,
К чему бороться и трудиться:
Мне больше некого любить,
Мне больше некому молиться!..

Семён Яковлевич Надсон, краткие сведения о жизни которого мной приведены ранее, обучаясь в Петербургской военной гимназии, подружился с одноклассником Михаилом Дешевым, вошёл в его семью, дружески принявшую осиротевшего подростка в свой круг. В предпоследнем классе гимназии Надсон влюбился в сестру дру-

га, Наташу Дешевову — серьёзно, глубоко и нежно. В дневнике 1878 года он подробно описал её: *«А личико и вообще вся ее стройная фигурка были очень привлекательны. Она не высока, но не низка ростом, немного пониже меня. Овальное лицо, тоненькие брови, серые глаза, длинные ресницы, нос с еле заметным горбиком, маленькие красные губы и роскошная русая коса. И особенно милая, лукавая улыбка».*

Надсона очень тянуло ко всей этой семье: его восхищала и мама, Софья Степановна, и Наташа, и отец ее, Михаил Михайлович, выдающийся горный инженер. Дешевовы поддержали стремление молодого поэта печататься, и первое его стихотворение «На заре», вышло в журнале «Свет» весной 1878 года. Но недолгой была прелесть общения с милыми сердцу Семёна Яковлевича людьми.

3 марта 1879 года он записал в дневник: *«Я не умер, к несчастью, но она, наше солнышко, наша светлая звездочка, погасла... закатилась... пропала в той темноте, страшной и неразгаданной, которую мы зовем смертью. Господи, упокой ее душу».* Наташа Дешевова умерла от скоротечной чахотки. Скоро умерла и ее мать, отец через некоторое время женился — от дома, где Надсону когда-то было так уютно и душевно тепло, ничего не осталось.

Есть в рассматриваемом опусе ещё один романс на стихотворение Надсона «Мелодия», написанное поэтом, когда ему было только восемнадцать лет и когда мысль о смерти (в духе лермонтовской: *«Но не тем холодным сном могилы я б хотел забыться и уснуть»*) уже занимала его:

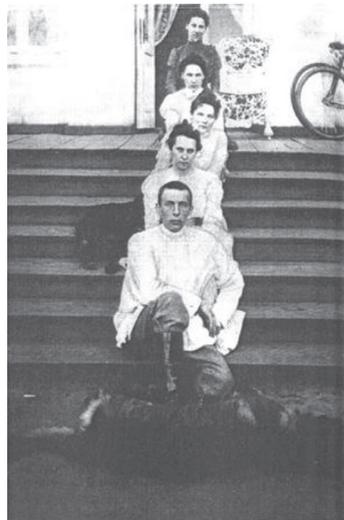
Я б умереть хотел на крыльях упоенья,
В ленивом полусне, навеянном мечтой,
Без мук раскаянья, без пытки размышленья,
Без малодушных слез прощания с землей.

Я б умереть хотел душистою весной,
В запущенном саду, в благоуханный день,
Чтоб купы темных лип дремали надо мною
И колыхалася цветущая сирень.

Чтоб рядом бы ручей таинственным журчаньем
Немую тишину тревожил и будил,
И синий небосклон торжественным молчаньем
Об райской вечности мне внятно говорил.

Чтоб не молился я, не плакал, умирая,
А сладко задремал, и чтобы снилось мне...
Что я плыву... плыву, и что волна немая
Беззвучно отдаёт меня другой волне...

Этот романс Рахманинов посвятил дальней родственнице жены, дочери сестры её отца, Наталье Николаевне Лантинг, с которой он яростно спорил летом 1894 года, в Ивановке, чему свидетелем была Людмила Сатина (будущая Ростовцова): *«В том году с нами проводила лето двоюродная сестра Наталья Николаевна Лантинг. Эта молодая девушка увлекалась новыми течениями в искусстве и принимала их без критики. С Серёжей они часто вступали в горячий спор. В частности, восторгалась она идеей сопровождения музыкального произведения световыми эффектами всех цветов, утверждая, что, например, красный или синий цвет либо какой-нибудь другой сли-*



ваются с музыкальной мыслью композитора и делают произведение более полным и понятным слушателю. Серёжа считал, что это чепуха. При спорах на эту тему от негодования у него даже начинала трястись нижняя губа»¹⁶. На представленном фотоснимке Наталья Лантинг — четвёртая снизу, вслед за Сергеем Рахманиновым, Натальей и Софией Сатиными.

Номером вторым в рассматриваемом опусе числится романс, «Сумерки», написанный Рахманиновым на одноимённое стихотворение французского философа и поэта Жан Мари Гюйо, трагически, подобно Надсону, убитого чахоткой в 1888 году, в возрасте Спасителя:

Она задумалась.
Одна, перед окном клонясь,
Она сидит, и в сумраке ночном
Мерцает долгий взор;
А в синеве безбрежной темнеющих небес,
Роняя луч свой нежный,
Восходят звездочки бесшумною толпой,
И кажется, что там какой-то светлый рой
Таинственно парит и, словно восхищенный,
Трепещет над её головкою склоненной.

На русский язык это стихотворение перевёл Иван Иванович Тхоржевский, 1878 года рождения, унаследовавший вкус к поэзии от родителей, которые семейным дуэтом, под псевдонимом «Иван-да-Марья», составили и издали полное собрание песен Беранже в переводах русских поэтов. Их сын окончил юридический факультет Петербургского университета и был оставлен при нём для подготовки к получению профессорского звания, которому предпочёл государственную службу — в канцелярии Комитета министров.

Был Иван Иванович Тхоржевский известен как мастер поэтического перевода, в том числе — рубаи Омара Хайама. Из немногочисленных собственных сочинений приобрёл известность восьмистишьем, подражанием Гафизу:

Лёгкой жизни я просил у Бога:
Посмотри, как мрачно всё кругом.
Бог ответил: подожди немного,
Ты еще попросишь о другом.
Вот уже кончается дорога,
С каждым днём всё тоньше жизни нить.
Лёгкой жизни я просил у Бога,
Лёгкой смерти надо бы просить.



Романс «Сумерки» Рахманинов посвятил Надежде Ивановне Забеле — Врубель, 1868 года рождения, певице (сопрано), жене и музе художника Врубеля. Образовывалась она в Киевском институте благородных девиц, музыке училась, поначалу — у Лысенко, затем — в Петербургской консерватории, совершенствовалась мастерство у известных парижских вокалистов. Впервые Надежда Забела и Сергей Рахманинов могли познакомиться в 1893 году в Киеве, где Забела осенью начала первый сезон сценической деятельности в Театре русской оперы, а Рахманинов, в октябре, провел около недели по случаю постановки оперы «Алеко». Их

творческое общение продолжилось в Частной опере Мамонтова, где они в одно время служили, и это общение было регулярным, вплоть до кончины певицы в 1913 году.

Так, в марте 1902 года, незадолго до женитьбы, Рахманинов писал певице: *«Многоуважаемая Надежда Ивановна, меня просили узнать у Вас, не согласились бы Вы спеть несколько романсов на вечере в одном частном доме. Вечер этот будет на шестой неделе, во вторник, в доме графа С. Орлова-Давыдова и у него лично. Вознаграждение Вам могут предложить 200 рублей. В случае Вашего согласия я сообщу Вам подробности. Вернее всего заеду к Вам сам. Я уже давно всё к Вам собираюсь. Теперь, если позволите, соберусь непременно. Только очень прошу Вас ответить мне на мой вопрос возможно скорее, а то в четверг я уезжаю из Москвы. Искренне Вас уважающий С. Рахманинов. Мой адрес: Леонтьевский переулок, дом Катък, квартира 10»¹⁸.*

Позже, в декабре того же года Рахманинов извинился перед Надеждой Ивановной за то, что посвятил ей романс «Сумерки» без её на то согласия: *«Уважаемая Надежда Ивановна. На днях должны выйти из печати мои романсы. Между ними один, «Сумерки», я посвятил Вам и хочу у Вас просить сейчас извинения, что сделал это, не предупредив предварительно Вас и не имея на то Вашего согласия. Не сердитесь на меня и примите, пожалуйста, это посвящение в знак моего искреннего уважения к Вам. С. Рахманинов»⁸.*

Следующий романс этого опуса, как и предыдущий, — на переведённое с французского языка на русский стихотворение. Автор исходного текста — Виктор Гюго, автор текста переведённого — Лев Александрович Мей (годы жизни: 1822 — 1862). Как поэт Мей проявился после окончания Царскосельского лицея и стихосложение, переводы, написание драматических произведений совмещал со службой в канцелярии московского генерал-губернатора. Переводил Шиллера, Гейне, Беранже, Байрона, Мицкевича, Анакреона, Шевченко. Им выполнен — с некоторыми отступлениями от подлинника — перевод «Слова о полку Игореве» с древнерусского языка на литературный язык девятнадцатого века в стиле, близком к былинному. По его драмам в стихах «Царская невеста», «Псковитянка», «Сервилия» написал оперы Николай Андреевич Римский-Корсаков.

Спросили они:

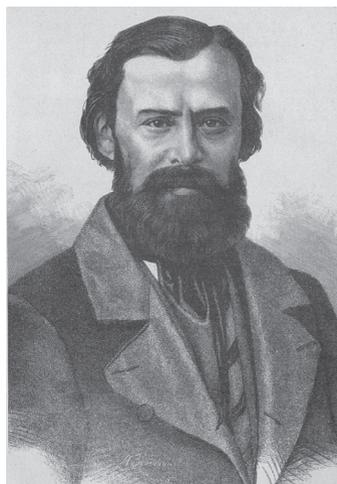
«Как в летучих челнах
Нам белою чайкой скользить
На волнах,
Чтоб нас сторожа не догнали?»
«Гребите!» —
Оне отвечали.

Спросили они:

«Как забыть навсегда,
Что в мире юдольном есть бедность, беда,
Что есть в нем гроза и печали?»
«Засните!» — оне отвечали.

Спросили они:

«Как красавиц привлечь
Без чары:
Чтоб сами на страстную речь
Оне нам в объятия пали?»
«Любите!» — оне отвечали.



(Следует отметить, что использование в стихотворении и романсе местоимений «они» и «оне» связано с правилами орфографии, действовавшими в русском языке на время перевода: «они» — множественное число от «он», «оне» — множественное число от «она». Посему, мужского рода рыбаки — это «они», а отвечающие им женского рода чайки — «оне».)

Посвятил Рахманинов романс «Оне отвечали» Елене Юльевне Крейцер, 1875 года рождения, которую с отроческих лет он обучал игре на фортепиано по просьбе её родителей и по приглашению которых проводил летнее время, сначала, в их собственном имении, затем — в имении, главой семейства управляемом. Кажется, что этим романсом композитор авансом поблагодарил ученицу за её будущие мемуары, в которых она очень тщательно, взвешенно и очень благодарно (уже как Жуковская и как вокальный педагог) опишет своё недолгое общение с учителем.

Ещё один стих французского происхождения, отрывок из поэмы Альфреда де Мюссе «Майская ночь» в переводе Апухтина взял Рахманинов для своего романса, назвав его просто «Отрывок. Из А. Мюссе»:

Что так усиленно сердце больное
Бьется, и просит, и жаждет покоя?
Чем я взволнован, испуган в ночи?
Стукнула дверь, застонав и заноя,
Гаснущей лампы блеснули лучи...
Боже мой! Дух мне в груди захватило!
Кто-то зовет меня, шепчет уныло...
Кто-то вошел... Моя келья пуста,
Нет никого, это полночь пробило...
О, одиночество, о, нищета!

Посвятил композитор этот, скорбного звучания романс своей доброй благодетельнице и искренней почитательнице княжне Александре Андреевне Ливен, 1862 года рождения, дочери видного державного чиновника Андрея Александровича Ливена и его, в молодости умершей жены Натальи Степановны Стрекаловой (дочери известной московской благотворительницы Александры Стрекаловой). Содействуя княгине в делах добротворных, Рахманинов, вместе с кузеном Зилоти, организовывали благотворительные концерты, со своим в них участием.

На слова поэтессы, писавшей под литературным псевдонимом Галина Галина, написал Рахманинов романс «Здесь хорошо», посвятив его некоей «N», и тем, не исключено, возбудил будущих исследователей его творчества к выяснению — кто является этим анонимом (подобно пушкинистам, кои и по сей день определяют личность его неразгаданной любви из длинного списка амурных увлечений поэта).

Здесь хорошо...
Взгляни, вдали огнем
Горит река;
Цветным ковром луга легли,
Белеют облака.

Здесь нет людей...
Здесь тишина...
Здесь только Бог да я.
Цветы, да старая сосна,
Да ты, мечта моя!



Галина Галина, 1873 года рождения, она же, по приёмному отцу — Глафира Адольфовна Мамошина, по первому мужу — Эйнерлинг, по второму — Гусева-Оренбургская. По окончании гимназии работала телеграфисткой. Печататься начала с 1895 года — писала стихи, в том числе детские, сказки, переводила. Написанное ею в 1899 году стихотворение «Бур и его сыновья» скоро обратилось в песню «Трансваль, Трансваль, страна моя...»

Глафира Адольфовна, придерживаясь либерально-демократических взглядов, активно участвовала в общественной жизни, открыто выражала сочувствие участникам студенческого движения, жертвам политических репрессий, в том числе в творчестве. Наиболее откровенной декларацией её гражданской позиции стало стихотворение 1901 года «Лес рубят, молодой, нежно-зелёный лес...» — отклик на подавление проходивших в 1900 году выступлений студентов Киевского университета (183 наиболее активных участника были отданы в солдаты). 3 марта 1901 года автор публично зачитала его в петербургском Союзе писателей в присутствии ряда крупных литераторов, что, с учётом состоявшейся на следующий день манифестации протеста на Казанской площади Петербурга, было расценено властями как подстрекательство к общественным беспорядкам и дало им повод выслать поэтессу из столицы. После революции 1917 года поэтесса отошла от общественной деятельности, умерла в 1942 году, в блокадном Ленинграде.

На стихотворение Галины Галиной «Как мне больно» написал Рахманинов для этого опуса ещё один романс, посвятив его своему двоюродному брату (и родному брату супруги), Владимиру Александровичу Сатину, 1881 года рождения. Его, двадцатилетнего, можно видеть на коллективной фотографии, присевшим за своим зятем, восседающим в центре экспозиции — между супругой Натальей, по правую руку от него находящейся, и Софьей Сатиной, сестрой Натальи и Владимира.

Как мне больно,
Как хочется жить...
Как свежа и душиста весна!
Нет! Не в силах я сердце убить
В эту ночь голубую без сна.
Хоть бы старость пришла поскорей,
Хоть бы иней в кудрях заблестел,
Чтоб не пел для меня соловей,
Чтобы лес для меня не шумел,
Чтобы песнь не рвалась из души
Сквозь сирени в широкую даль,
Чтобы не было в этой тиши
Мне чего-то мучительно жаль!



Романс «На смерть чижики» написан на слова стихотворения канонического Василия Андреевича Жуковского, тем сочинённого в 1819 году, в пору его «приписки» ко двору вдовствующей императрицы Марии Фёдоровны, располагавшемся в Павловске. В списке написанных им тогда — для «внутреннего пользования» — посланий, мадригалов, поэтических экспромтов была и шутовская, с намёком на морализацию эпитафия на смерть любимой птички фрейлины императрицы. Возможно, что подобное печальное событие было в петербургском отрезке жизни Рахманинова, прошедшем в доме его тётушки Марии Аркадьевны Трубниковой, дочери которой, Ольге, этот романс посвящён:

В сем гробе верный чижик мой!
Природы милое творенье,
Из мирной облости земной
Он улетел, как сновиденье.
Он для любви на свете жил,
Он нежной песенкой приветной
За ласку нежную платил
И подлетал к руке приветной.
Но в свете страшно и любить:
Ему был дан дружок крылатый;
Чтоб милого не пережить,
Он в гробе скрылся от утраты.



Романс «Молитва» — вновь на стихотворение Арсения Аркадьевича Голенищева-Кутузова. Посвящён он Марине Александровне Ивановой (в замужестве Шаталиной), домоправительнице супругов Рахманиновых (в России и вне её), дочери кухарки Сатиных Феодосии («Феонии») Ивановой. Ею, красивой и задорной, восхищался Сергей Рахманинов в дни летнего «трудового отдыха» 1890 года, в Ивановке: *«Приходит Марина, горничная в доме Сатиных. Это умная, красивая молодая девушка, всеобщая любимица. Все мы просим её что-нибудь нам спеть. Марина не заставляет долго просить и поёт: «Понапрасну, Ванька, ходишь, понапрасну пятки мнёшь» и т. д. Смотрим на Серёжу, которого частушки забавляют»*¹⁶.

Она пред иконой стояла святою;
Скрестились руки, уста шевелились;
Из глаз ее слезы одна за другою
По бледным щекам жемчугами катились.

Она повторяла все чье-то названье,
И взор озарялся молитвенным светом;
И было так много любви и страданья, —
Так мало надежды в молитви этом!

Она преклонилась и долго лежала,
Прильнув головою к земле безответной,
Как будто в томленьи немом ожидала,
Что голос над нею раздастся приветный.

Но было все тихо в молчании ночи,
Лампада мерцала во мраке тревожном,
И скорбно смотрели Спасителя очи
На ту, что с молением пришла невозможным!

Спустя много лет после написания на вышеприведённые стихи романса, писатель Юрий Нагибин (и режиссёр предполагаемого к постановке фильма о Рахманинове — Андрон Кончаловский) побывали в гостях у проживавшей в Швейцарии дочери Александра Зилоти и узнали, в частности, от неё некоторые обстоятельства приятельствования Сергея Рахманинова и Марины Ивановой:

«Марина была не просто служанка, а наставница-наперсница Натальи, она с детства жила в доме, много читала, любила музыку, сама хорошо пела, знала иностранные языки. На нее оставили Рахманиновы квартиру и все имущество, покидая

страну. Соскучившись по Марине, они вызвали ее к себе, кажется, в Германию и не хотели отпускать назад. Марина все же уехала. Она чувствовала в себе ту болезнь, которая меньше чем через год свела ее в могилу.

У меня нет сомнений, что Рахманинов был увлечен Мариной, и это придает живую краску его несколько замороженному образу. Мы имели полное право на такую линию в сценарии.

Та же Зилоти, спрошенная о Марине, ответила с живостью:

— О, Марина была прелесть! И, как все, влюблена в Серезу. Он был бы дурак, если б прошел мимо.

Вот как человечески просто можно относиться к тому, что вызывает стародевический стыд и гнев у наших моралистов»¹⁹.

Последний романс опуса «Я не пророк» — на стихотворение ныне полузабытого поэта и писателя Александра Васильевича Круглова, 1852 года рождения, сына смотрителя народных училищ в Великом Устюге (отсюда будущий псевдоним — «Весёлый устюжанин»). Жил Александр Васильевич частными уроками, печатался в периодических изданиях. В возрасте восемнадцати лет прошумел в литературном мире очерком о Михайле Ломоносове. Далее, в книге «Лесные люди» он очень по-доброму ознакомил читателей с жизнью народа коми; в других его рассказах — о сложности человеческих судеб, о неразделённой любви; много писал для детей и юношества. Большое влияние на творчество Круглова оказал его учитель — Фёдор Достоевский.

Я не пророк, я не боец,
Я не учитель мира;
Я — Божьей милостью — певец,
Моё оружие — лира.

Я волю Господа творю;
Союза избегая с ложью,
Я сердцу песней говорю,
Бужу в нём искру Божью.



Сказ двадцать второй.

Романс «Сирень» как эстетический символ

В проведённом выше перечислении и кратком описании двадцать первого опуса романсов, лиц и событий, с их созданием связанных, сознательно упущен один из шедевров рахманиновского музыкального творчества — романс «Сирень». О его высоком положении в череде такого рода сочинений говорил и сам Рахманинов, к примеру, в концовке здесь уже упоминавшегося декабрьского письма 1902 года, к Надежде Ивановне Забелле-Врубель: «Из остальных романсов посмотрите «Сирень».

По утрам, на заре,
По росистой траве
Я пойду свежим утром дышать;
И в душистую тень,
Где теснится сирень,
Я пойду свое счастье искать...

Слова этому романсу дало стихотворение Екатерины Андреевны Бекетовой, тётки Александра Блока. Посвящён он Александре Николаевне Стрекаловой, известной московской благотворительнице, бабушке ранее здесь упоминавшейся княгини Александры Андреевны Ливен. Воспринимается романс «Сирень», по мнению музыковедов, *«как своего рода эмблема рахманиновской светлой весенней лирики... Музыка его отличается особой благоуханной свежестью и поэтичностью выражений. Исходным моментом здесь служит ровная струящаяся фигура аккомпанемента, ассоциирующаяся то ли с лёгким дуновением ветерка, колышущим ветви цветущих кустов, то ли с реянием ароматов в прозрачном весеннем воздухе»*⁶.

Полагают музыкальные доки, что «Сирень» в ряду лучших романсов композитора искрится жемчужиной его музыкальной лирики, что *«музыка этого романса отмечена исключительной естественностью и простотой, замечательным слиянием лирического чувства и образов природы, выраженных посредством тонких музыкально-живописных элементов ...»*⁶

Этому романсу Борис Владимирович Асафьев посвятил удивительно поэтичные строки:

«В чеховской лирике ... чувство и поэзия русской усадебности звучали неизбежно красиво, так красиво, как цвет черемухи, сирени и жасмина: вот тут уже мы всецело в пределах рахманиновских цветущих садов с лирическим же восполнением из тургеневского «Затишья» и поэтикой плачущих ив».

И продолжая эту мысль известного композитора и маститого музыковеда, автор исследования природы романсов Рахманинова пишет: *«Этот романс — благоухающий, целомудренный, словно выписанный пастелью — является не только выражением бережного прикосновения к природе, но и проявлением тончайшей душевности. Первый раздел романса посвящен образу созерцания. Его нужно исполнять искренне, спокойно и непринужденно. Каждое из двух предложений строится по принципу суммирования: простой трехзвучный мотив повторяется, затем мотив и его повтор сливаются в одну кружащуюся фразу, которая прорастает, «распускается» (как цветок из бутона) в заключительный пассаж по звукам мажорной пентатоники. Это завороженное «кружение» — словно магический круг очарования, которое нельзя разрушить грубым движением. Вокалист должен добиваться здесь светлого, прозрачного звучания. Диалог с фортепиано звучит как дуэт согласия. Второй раздел дополняет образ внешней красоты осознанием внутренней гармонии, упоением личным счастьем. В этом разделе вокалисту нужно внимательно соблюдать авторские указания динамики, артикуляции и агогики, которые отражают мельчайшие нюансы внутреннего состояния лирического героя»*¹⁰⁹.

Романсу «Сирень», как и некоторым другим своим романсам, Рахманинов сделал, в декабре 1914 года, транскрипцию для пианино, дабы исполнять его без вокальной партии. И тогда рояль *«пел под его волшебными пальцами и, говорят, ни одной певице не удавалось спеть так, как играл — пел свои вещи композитор-пианист».*

С буйным цветением сирени в парке Ивановки увязал писатель Юрий Нагибин взаимную вспышку чувств между Верочкой Скалон и Сергеем Рахманиновым, для чего, в рассказе «Сирень», волей своей писательской фантазии сместил её естественное цветение на исходе мая на летнюю пору: *«Странное то было лето, всё в нём перепуталось. В исходе мая листва берёз оставалась по-весеннему слабой и нежной, изжелта-зелёной, как цыплячий пух. Черёмуха расцвела лишь в первых числах июня, а сирень ещё позже. Такое не помнили ивановские старожилы...»*¹⁹

Заслуженно получив достойную музыкальную жизнь, романс «Сирень» стал для почитателей Рахманинова достойнейшим эстетическим знаком творчества, а для самого композитора на всю оставшуюся жизнь (более всего — в эмиграции) остался он

романтическим символом его юности и молодости, напоминавшем ему о первых любовных томлениях, о том обожании, которым окутывали его — статного, красивого, изящного, умного, Богом одарённого мужчину — им восхищённые, воспламенённые женщины.

Как вспоминает двоюродная сестра Рахманинова, Анна Андреевна Трубникова:

«Как-то на концерте Серёжи в первых рядах сидела одна из его поклонниц. Когда он вышел и начал играть, она подошла к рампе и начала что-то говорить. Продолжать концерт было невозможно, так как женщина говорила во весь голос, обращаясь к Серёже. Кто-то из администрации предложил ей покинуть зал, на что она заявила, что из зала она не уйдёт, так как она невеста Сергея Васильевича. Тогда тот нашёлся и сказал, что Сергей Васильевич зовёт её и ждёт в артистической. Она быстро и решительно помчалась из зала.

Что было с ней дальше — не знаю, но старичок, служивший в артистической, после, рассказывая об этом случае, удивлялся:

— Ведь вот, помню, сколько уж было поклонниц у Николая Григорьевича Рубинштейна, а такого случая, чтобы на концерте с ума сходили, — такого всё же ещё не бывало!

Но одна поклонница была особенная. Кто была она, откуда, никто не знал, но при каждом выступлении Сергея на эстраду подавалась чудесная белая сирень. Какое бы время года ни было, где бы, в каком городе он ни выступал, — его встречала белая сирень. Только много времени спустя Сергей Васильевич узнал, что эта таинственная незнакомка — Ф. Я. Руссо»⁴¹.

Более подробно о долго бывшей таинственной, не притязавшей на особое внимание Рахманинова, женщине, одаривавшей его сиренью, пишет ученица Сергея Васильевича, здесь уже неоднократно упоминавшаяся, Елена Юрьевна Жуковская (в девичестве — Крейцер. И хотя она в начале своих воспоминаний отрицает связь подносимых композиторов цветов с названием и содержанием оговариваемого романа, согласиться с таким мнением можно, уверенно полагая, что сирень, независимо от её обыгрываемого и воспеваемого вокального произведения, стала для почитателей Рахманинова ассоциативным символом композитора.

«Его выступления как пианиста и дирижёра сопровождалось таким успехом, который трудно описать.

Насколько Сергей Васильевич любил публику и ему были приятны овации как выражение симпатий к его творчеству и исполнительскому искусству, настолько он совершенно не выносил психопатических выходов отдельных поклонниц. Была, однако, у Сергея Васильевича одна поклонница (о ней многие не знают), которая среди нас была известна под именем «Белой сирени» и к которой он относился с исключительной симпатией. О ней-то мне и хочется подробно рассказать. Предварительно должна заметить, что подношения в концертах белой сирени никакого отношения к романсу «Сирень» не имели.

Итак, в одном из концертов, какого года точно не помню, Сергею Васильевичу на эстраду был подан большой куст цветущей белой сирени. С тех пор ни один его концерт не обходился без такого подношения. Правда, сирень выращивалась и продавалась в оранжереях в течение почти всего сезона, с осени и до весны.

Когда Сергей Васильевич концертировал в других городах, например в Петербурге, Киеве, Харькове, сирень появлялась и там. Наконец, её начали присылать на квартиру Рахманиновых по большим праздникам и в день рождения Сергея Васильевича. И никогда таинственная поклонница не обнаруживала себя ни карточкой, ни запиской. Она сохраняла строго инкогнито. Мы как-то все полюбили эту «Белую сирень», скромное и полное достоинства поклонение которой отвечало характеру и вкусам Сергея Васильевича.

Помню, когда мы провожали Рахманиновых в Дрезден, в вагоне на столике их купе лежала большая ветка белой сирени. Все ей очень обрадовались. Наташа мне потом

писала, как они берегли эту ветку и как старались довести её до Дрездена в свежем виде.

Наконец, кто-то из музыкантов, знавших лично «Белую сирень», открыл её инкогнито. Сергей Васильевич поблагодарил её в письме, она ответила, и завязалась переписка, продолжавшаяся несколько лет. Но лично они никогда не виделись.

Летом 1920 года я зашла к одной своей знакомой — зубному врачу, чтобы поговорить с ней о дне и часе приёма.

Во время нашего разговора в переднюю вышла уже немолодая женщина, очень симпатичной наружности. Она как-то прислушивалась к нашему разговору, и это меня немного удивило, так как мне она была совершенно незнакома. Оказалось, что это и была наша «Белая сирень». Ко мне она присматривалась, потому что помнила меня как одну из тех, кто в прошлые годы бывал всегда с Рахманиновыми. Она хотела от меня получить известия о них. Мы очень обрадовались нашему неожиданному знакомству и обнялись, как старые друзья, каковыми мы остались до её смерти.

Теперь со слов Фёклы Яковлевны Руссо, продолжу или, скорее, начну рассказ о «Белой сирени».

До переезда в Москву Фёкла Яковлевна жила с семьёй в Киевской губернии, где она занималась педагогической и общественной работой. В связи с поступлением детей в учебные заведения она переехала в Москву. Заботы о семье, отрыв от педагогической деятельности, по которой она очень тосковала, отсутствие делового опыта — всё это переживалось ею очень тяжело. Да к тому же до переезда в Москву она овдовела. В этот период как-то зашла к ней племянница и начала уговаривать её поехать на концерт Рахманинова. Фёкла Яковлевна сначала наотрез отказалась, но, уступая настояниям и уверениям, что она не раскается, если поедет, наконец согласилась.

Музыка Рахманинова и его исполнение произвели на неё огромное впечатление и совершенно изменили её душевное состояние. На следующий же день Фёкла Яковлевна послала Сергею Васильевичу на квартиру белую сирень, и с тех пор сирень неизменно сопровождала его во всех его выступлениях. Вскоре Сергей Васильевич узнал имя своей поклонницы, он относился к ней с трогательным вниманием — всегда держал её в курсе календарного плана своих выступлений, писал даже, над каким сочинением он работает. Письма эти Фёкла Яковлевна хранила как реликвии. Однажды под влиянием тяжёлого настроения, не желая, чтобы письма Сергея Васильевича после её смерти попали в чужие руки, она их уничтожила. Решение это назрело под влиянием минуты, и она потом об этом очень сожалела»²⁷.

Совсем кратко вспоминает об этом прелестном эпизоде в концертной деятельности Рахманинова его двоюродная сестра Людмила Ростовцова-Скалон: «У Рахманинова была анонимная поклонница, которая при каждом его выступлении присылала сирень. Это началось после появления романса «Сирень». Когда в Петербурге в концерте С. А. Кусевицкого исполняли «Колокола», то Серёже поднесли разной величины корзины сирени в форме колоколов. Как потом стало известно, эти цветы были преподнесены Ф. Я. Руссо»¹⁶.

УШ.

— Анна Яковлевна, род. 1861	9.
— Вера Яковлевна, род. 1863	9.
11. Сергей Яковлевич, род. 15 дек. 1857 г. вь Шьжннн; воспитанник Игоря Якова № 8-ю; колл. веселовъ (1874	10.
Ж. Ольга Георгиевна	

Фёкла Яковлевна Руссо-де-Живон, урождённая Почека, родилась в 1863 году, предположительно в городе Нежин Черниговской губернии, что под-

тверждает Малороссийский родословник Вадима Модзолевского, выкопировка из которого приведена. Её отец, Яков Почека, приятельствовал с Герценом и Огарёвым, входил в известный Кружок Станкевича. Супруг Фёклы Яковлевны, Лев Иосифович Руссо-де-Живон, помещик, родился и вырос в уездном городе Лебедин Харьковской губернии, учился в Харьковском университете. После женитьбы переехал к супруге и отметился в среде нежинского дворянства как активный земский деятель (так, в 1901

году как гласный городской думы участвовал в работе комиссии по устройству чествования памяти Николая Васильевича Гоголя). Скончался Лев Иосифович в 1909 году, после чего последовал, как свидетельствуют выше приведённые воспоминания, её переезд с детьми в Москву.

Упомянутая мемуаристами педагогическая деятельность Фёклы Яковлевны, судя по прилагаемой выкопировке из Памятных книжек Киевской губернии ограничивалась пределами Киева. Строго говоря, деятельность её была благотворительной и состояла в заведовании Мариинско-Благовещенской столовой.

Была Фёкла Яковлевна в числе участников съезда наследников гетмана Полуботка, устроенного одним из них, Александром Ивановичем Рубцом, бывшим, кстати, первым учителем Рахманинова в начальном классе Петербургской консерватории. Как

Суликовская столовая. (Анненков, 14). Поч. повеч. к. с. П. П. Базилевич, Биб. Бульв., 35. Повеч-ца завѣд. столовою М. А. Скордали, Владимир, 43. Хозяйка А. П. Парфенова, Анненков, 14.

Мариинско-Благовещенская столовая имени О. И. Чертовой. (М.-Благовѣщ., 44). Поч. повеч-ца О. И. Чертова, г. Варшава. Поч. повеч. к. с. П. Ф. Гудимовъ, В.-Подвал., 36. Повеч. ген.-м. П. Г. Жуковъ, Нестеровск., 27. Повеч-ца завѣд. столовой Ф. Я. Руссо-де-Живонъ, Тимофѣев., 8. Хозяйка А. А. Рогожина, М.-Благовѣщ., 44.

Подольская столовая. (Подолье, Верхний Валь, 48). Повеч. П. А. Валицкий, Банковал., 5. Повеч-ца завѣд. столовою Л. Ф. Нордштейн, Фундуклеен, 36. Хозяйка Енько-Деревская, Верхний Валь, 48.

известно, педагогическая деятельность Александра Ивановича прекратилась после того, как он ослеп в результате осложнений, возникших после скверно исполненной операции по удалении катаракты. Удалившись в своё имение в Стародубе Черниговской губернии, он в 1907 году, в столичной газете «Новое время», опубликовал список, числом более пятисот, наследников золота Полуботка, якобы скрытого в недрах Лондонского Вест-Индийского банка, и призвал потомков гетмана собраться у него для определения механизма возврата несметных (за счёт набегавших процентов) богатств и последующего его дележа. Предложенное Рубцом собрание состоялось в Стародубе, в январе 1908 года, и среди участников состоявшейся дискуссии была Фёкла Яковлевна Руссо-де-Живон, представлявшая интересы фамилии Немирович-Данченко, которую в девичестве носила её мать. Затянутое Рубцом дело завершилось с нулевым результатом по причине давно состоявшейся ликвидации лондонского банка; более же деталей по этому интересному историческому курьёзу любопытствующий читатель может узнать из моей книги «Дом над парком».

Личного знакомства Сергея Васильевича и Фёклы Яковлевны не произошло, но переписка между ними установилась надолго и продолжилась в годы эмиграции композитора. Так, в письме от 8 сентября 1937 года, отправленном из Швейцарии, Рахманинов писал Руссо-де-Живон: *«У нас гостит сейчас брат моей жены, который ежедневно, по вечерам, садится около радио и соединяется с Москвой. Радио я не люблю, частый шум и треск меня раздражает! Но здесь, кой-когда, передача была удовлетворительна, и я слышал много интересного и хорошего. И певцов, и оркестр, и хоры. Слышал и некоторые свои романсы в очень хорошем исполнении, так что, неожиданно для себя, получил удовольствие. Сообщаю об этом, так как и Вы мне пишете о радио и о том, что слышали что-то из моих сочинений. Что? Может, мы вместе, из разных углов Европы, слышали одно и то же исполнение?!»*¹⁸

Оставаясь верной себе, Фёкла Яковлевна Руссо-де-Живон находила возможность даже после 1917 года через своих парижских знакомых посылать Рахманинову белую сирень хотя бы к его парижским выступлениям. По такому приятному поводу Рахманинов

писал Фёкле Яковлевне из Парижа в Москву 15 апреля 1937 года: *«Был очень тронут получить от Вас цветы на концерте в Париже и от всего сердца благодарю Вас...»* Правда, этим документальным фактам вопреки, как утверждает внук композитора, Александр Борисович Рахманинов-Конюс, ссылаясь на откровения своей бабушки, Натальи Александровны Рахманиновой, эти романтические знаки внимания (как в Европе, так и в Америке) его дед получал от Елены Морисовны Даль, той самой таинственной «DELMO», с коей он познакомился во время сеансов психотерапии у её дяди, доктора Даля.

Завершаю сказ о сирени соответствующим теме стихотворением Надежды Александровны Лохвицкой (Тэффи) и — как символическим дарителем цветов Рахманинову — портретом «Молодой женщины с букетом сирени» кисти Марии Башкирцевой.

Есть у сирени тёмное счастье —
Тёмное счастье в пять лепестков!
В грёзах безумья, в снах сладострастья,
Нам открывает тайну богов.

Много, о много, нежных и скучных
В мире печальном вянет цветов,
Двухлепестковых, чётносозвучных...
Счастье сирени — в пять лепестков!

Кто понимает ложь единений,
Горечь слияний, тщетность оков,
Тот разгадает счастье сирени —
Тёмное счастье в пять лепестков!



Сказ двадцать третий.

В начале семейной жизни

В молниеносном, сразу после венчания и скромной брачной трапезы начавшемся свадебном путешествии, молодожёны Рахманиновы совместили радостное с поучительным, совершив паломничество по первостепенным культурным центрам Европы, по её ландшафтным достопримечательностям:

«В Вене мы прожили около месяца. Это была моя первая поездка за границу. Всё, что я видела, было так интересно. Мы много гуляли, были в театре, Сергей Васильевич был раз в опере и пришёл в восторг от исполнения «Тангейзера» под управлением Бруно Вальтера. Рассказывал мне, как чудно звучали струнные в оркестре после арии «Вечерняя звезда». Из Вены мы поехали в Венецию. Какая красивая дорога была при переезде в Италию. Какие горы!

Приехав в 11 часов вечера в Венецию, я была поражена тем, что, выйдя из вагона и пройдя вокзал, мы прямо сели в гондолу. Остановились мы очень шикарно в Гранд-Отеле на Канале Гранде. Боже мой, как всё это было хорошо и красиво. Луна, пение, раздававшееся с гондол. Как хорошо поют итальянцы! Я была в восторге. Мы, конечно, осматривали город. Видели Палаццо Дожей, видели страшные ямы, в которые сажали узников. Кормили голубей на площади св. Марка. Ездили в Лидо на пароходе, а обратно — в гондоле.

Из Италии поехали в Швейцарию, в Люцерн, где прожили около месяца на горе Зонненберг. Оттуда мы поехали в Байреит, на Вагнеровский фестиваль. Билеты

на этот фестиваль нам подарил, как свадебный подарок, Зилоти. Слушали там оперы «Летучий голландец», «Парсифаль» и «Кольцо нибелунга». Встретили там Станиславского и художника Серова. Дирижировали этими операми Мук, Рихтер и, кажется, Зигфрид Вагнер. Вся байрейтская атмосфера с постоянными напоминаниями в разных тавернах о героях вагнеровских опер была мне очень интересна»⁴².

Байрётовский фестиваль проводящийся с 1876 года в одноимённом баварском городке, в специально для него выстроенном театре и наполнявшийся исполнением произведений Рихарда Вагнера, после кончины композитора в 1883 году стал (и поныне остаётся) формой увековечивания его памяти. Посему таким значимым и прелестным стал для супругов Рахманиновых финал их «удлинённого» медового месяца, который дополнительно украсила встреча здесь с большой, возглавляемой Константином Сергеевичем Станиславским группой артистов Большого театра. Составившаяся компания на открытке с изображением сцены из оперы «Летучий голландец» отправила два коллективных поклона и привета на родину. Первая открытка ушла в Москву — на имя Александра Ильича Зилоти: *«Все нижеподписавшиеся шлют тебе поклон и привет».*

Вторая открытка, отправленная Анто́ну Павловичу Чехову, была более содержательной: *«Русские паломники в Байрейте проникаются величием искусства и театра, — шлют искренние восторги большому таланту и гордятся своим соотечественником».* Её, как и первую открытку, помимо Станиславского и супругов Рахманиновых, подписали дирижёр и контрабасист Сергей Александрович Кусевицкий (будущий коллега Рахманинова по вместе с ним созданному музыкальному издательству), виолончелист Рудольф Иванович Эрлих и другие. Эта открытка ушла на подмосковную дачу Станиславского, Любимовку, которую Константин Сергеевич на время своего с семьёй отсутствия предоставил Чехову для творчества — сочинения оказавшейся последней для Анто́на Павловича пьесы «Вишнёвый сад». (В Любимовку Чехов приехал в начале июля 1902 года, по возвращении из совместного путешествия с Саввой Тимофеевичем Морозовым в его приуральские владения.)

Вернувшись в Россию, Рахманиновы конец августа и весь сентябрь провели (вместе с семейством Зилоти) в любимой Ивановке и в начале октября 1902 года возвратились в Москву. *«Осенью мы вернулись в Москву. Надо было искать квартиру. Мы поселились в небольшой квартире на Воздвиженке. Этой зимой Сергей Васильевич сочинил свои Вариации на Прелюдию Шопена. А весной в мае у нас родилась дочь Ирина»⁴².*

Более пространная на этот счёт информация от Елены Юльевны Жуковской-Крейцер:

«После свадьбы Рахманиновы уехали за границу, где провели почти всё лето, а вернувшись осенью из Ивановки, где они прожили конец лета, устроились в отдельной квартире на Воздвиженке, против бывшего особняка Морозова, в четырёхэтажном доме. Квартира их, если не ошибаюсь, была на третьем этаже и состояла из пяти комнат. Направо из передней шёл кабинет Сергея Васильевича, столовая и спальня, а налево была комната, после рождения первой дочери, Ирины, служившая детской. В смежной с ней комнате жила горничная Марина, которая после замужества Наташи перешла от Сатиных в семью Рахманиновых и заведовала их домашним хозяйством.

В мае 1903 года у Рахманиновых родилась дочь Ирина. С самых первых дней её жизни Сергей Васильевич относился к ней с большой нежностью. Каждый её крик приводил его в беспокойство. Он ходил вокруг неё с озабоченным видом, не зная, как помочь, боясь дотронуться до неё, как будто она была таким хрупким предметом, который от прикосновения его больших рук мог разлететься вдребезги.

Само собой разумеется, что с рождением ребёнка все интересы Наташи сосредоточились на нём...»²⁷

Ко времени рождения дочери Рахманинов, обеспокоенный «добычей» средств на содержание семьи, возобновил ранее прерванную службу в закрытых женских учеб-

ных заведениях — Елизаветинском институте и в училище ордена Святой Екатерины. В сравнении с прежней службой, его новые обязанности инспектора не требовали проведения учебных занятий, а предполагали только проверку работы преподавателей, присутствие на экзаменах и концертах. Более того, в связи с резко возросшим реноме Сергея Васильевича, отношение к нему начальниц обоих учебных заведений отличалось заботливостью и уважительностью, с почтительностью граничащей.

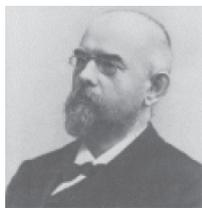


Первые годы роста маленькой Ирины Рахманиновой были очень непростыми для Сергея Васильевича — девочка часто болела, прихварывала Наталья Александровна, на что однажды глава семейства отреагировал импульсивным признанием: *«Вобщем, должен сказать, что быть отцом, композитором и дирижёром в одно и то же время трудно и мучительно».*

Рисуя в приведённой выше эмоциональной сентенции круг своих трудовых занятий, композитор почему-то забыл включить в их число своё участие пианистом-исполнителем в концертных выступлениях, коих в сезон 1902 — 1903 годов было превеликое множество. В числе зарубежных выступлений этого периода было исполнение Рахманиновым своего Второго концерта в Вене, в сопровождении местного оркестра, коим дирижировал его недоброжелатель Сафонов. Прежде поездки в Австрию, Сергей Васильевич, зная о продолжавшей существовать вражде между Зилоти и Сафоновым, о натянутых отношениях с Сафоновым Танеева, написал последнему взволнованное объяснительное письмо, в ответ на которое получил от учителя успокоение, одобрение и пожелание успеха.

Зилоти же, ничуть не смущённый концертным соприкосновением Рахманинова с директором Московской консерватории, в это время активно пропагандировал произведения своего двоюродного брата за рубежом, затем вернувшись в Россию, продолжил это занятие в устроенных им, в сезоне 1903 — 1904 годов так называемых «Концертах А. И. Зилоти» и в начинании своём преуспел изрядно, став сильным соперником в концертной деятельности Русскому музыкальному обществу (РМО).

В этом же сезоне Рахманинов прекрасно выступил, в дуэте со своим «венчальным шафером», виолончелистом Брандуковым, дав вместе с ним цикл концертов, в том числе в образовавшемся к тому времени, усилиями супругов Керзиных, музыкальном кружке.



Керзин Аркадий Михайлович, 1856 года рождения, выпускник юридического факультета Московского университета, по профессии адвокат, был большим любителем и страстным пропагандистом русской музыки (прежде всего, камерной). Вместе с богоданной супругой своей, пианисткой Марией Семёновной Керзиной, он — в 1896 году — организовал на любительских началах в Москве «Кружок любителей русской музыки», занявшийся проведением камерных концертов с интересными программами из сочинений русских композиторов.

«После личного знакомства с Керзиными Рахманинов впервые выступил 18 января 1904 года в концерте кружка, исполнив вместе с А. А. Брандуковым свою Сонату для фортепиано и виолончели ор. 19.»

Керзины давно мечтали включить в программы концертов симфоническую музыку, но осуществить эту мечту им удалось только с помощью Рахманинова, очень горячо откликнувшегося на их призыв.

Организовать симфонический концерт — дело не простое, а требующее расходов по оплате оркестра за репетиции и концерт, за помещение и многое другое. Чтобы получить необходимые средства, решено было выпустить отдельный абонемент на симфонические концерты. И вот в марте 1904 года, одновременно с объявлением

абонемента на вокальные концерты сезона 1904/05 года, был объявлен абонемент и на симфонические концерты под управлением Рахманинова.

Абонентам было предоставлено право приобретать билеты на оба цикла концертов или, по желанию, на какой-нибудь один. Керзины волновались, не зная, сколько же человек подпишется на симфонические концерты, но результаты превзошли самые смелые ожидания. Из двух тысяч абонентов один подписался только на симфонические и один — только на вокальные концерты. Остальные 1998 абонентов подписались на оба цикла. Все абонементы разошлись в первые же два дня после их объявления.

Симфонические концерты прошли с исключительным, небывалым успехом; это был настоящий триумф Рахманинова-дирижёра»²⁷.

Интересны воспоминания об участии в работе Керзинского кружка Елены Жуковской-Керзиной, выступавшей в нём, как она пишет, под псевдонимом «Ленина» (от имени Лена), нисколько не подозревая при этом о будущей значимости аналогичного второго имени вождя российского пролетариата. О супругах Керзиных, об их позитивном влиянии на развитие русской музыкальной культуры в начале двадцатого века она говорит с великим пиететом, почти с восторгом:

«Деятельность Керзинского кружка сыграла огромную роль в деле пропаганды русской музыки среди широкой московской публики и тесно связана с именем Рахманинова.

Несмотря на бурный рост и расцвет творчества русских композиторов, их сочинения должны были отвоёвывать себе место, принадлежащее им по праву. Достаточно вспомнить, как медленно проникали оперы Римского-Корсакова в репертуар Большого театра. С операми «Садко», «Майская ночь», «Царь Салтан» и другими москвичи впервые познакомились в Русской частной опере Саввы Ивановича Мамонтова. То же самое происходило и на концертных эстрадах. К тому же концертов было в Москве за сезон, сравнительно с настоящим временем, очень мало: десять симфонических и восемь камерных Русского музыкального общества и десять симфонических Филармонического общества.

Правда в концертах исполнялись романсы Чайковского и других любимых композиторов, но это были обыкновенно самые выигрышные, уже знакомые публике; большинство же романсов лежало под спудом и до широкого круга слушателей не доходило. Между тем любители музыки, учащаяся молодёжь настоятельно требовали русской музыки. Вот на этой почве и возник Керзинский кружок.

Основатели его — Аркадий Михайлович и Мария Семёновна Керзины — не были профессиональными музыкантами. Аркадий Михайлович, видный московский присяжный поверенный, любил и хорошо знал русскую музыку, так что с его мнением считался даже Рахманинов при составлении программ для симфонических концертов кружка. В одном письме Сергей Васильевич просит Марию Семёновну напомнить ему программу симфонического концерта, предложенную Аркадием Михайловичем. Мария Семёновна хотя и была пианисткой, но её слабое здоровье мешало ей выступить в качестве аккомпаниатора, так что она принимала участие только в первых четырёх концертах. Её большая роль в деятельности кружка сказывалась иначе, о чём скажу в дальнейшем.

Главная заслуга Керзиных состояла в том, что они не только организовали кружок, привлекли к нему большинство современных композиторов и огромное число исполнителей, но что они сумели создать такие условия работы, при которых большинство исполнителей полюбило кружок, почувствовало крепкую связь с ним и свою перед ним ответственность. Например, Собинов, выступивший в первый раз в третьем концерте в ноябре 1896 года, пел после этого во многих последующих концертах. Только за первые десять лет существования кружка он выступил тридцать шесть раз и спел сто пятьдесят романсов и арий.

В концертах участвовали почти все ведущие певицы Большого театра и Русской частной оперы.

Своё существование кружок начал очень скромно 4 мая 1896 года в частной квартире.

В качестве аккомпаниаторов Керзинских концертов принимали участие такие музыканты, как Сергей Иванович Танеев, Александр Борисович Гольденвейзер, Леонид Владимирович Николаев и другие пианисты-композиторы. Успех концертов Керзинского кружка всё возрастал; и приходилось переносить их из одного зала в другой, всегда больший. За первые семь лет существования сменилось шесть концертных помещений. Наплыв публики был так велик и возрастал с такой быстротой, что, наконец, для концертов потребовался самый большой концертный зал Москвы того времени, а именно Большой зал Благородного собрания (ныне Дом союзов). Первый концерт в этом помещении, посвящённый памяти Н. А. Некрасова, состоялся 27 декабря 1902 года.

Целью кружка было возможно большее ознакомление широких слоёв московской публики с творчеством классиков русской музыки, а также с произведениями современных композиторов, поэтому часто исполняли малоизвестные, а иногда и совсем раньше не исполнявшиеся вещи»²⁷.

Сказ двадцать четвёртый.

Дирижёр и режиссёр-постановщик в Большом театре

В августе 1903 года Рахманинов в две недели сочинил одноактную оперу «Скупой рыцарь» по одноимённой трагедии Пушкина и к весне следующего года завершил её клавиш. Ничуть не передохнув от совершённого им творческого подвига, он сразу же обратился к Модесту Ильичу Чайковскому с просьбой возобновить совместное сотрудничество над его либретто к также одноактной опере «Франческа из Римини», музыкально обрабатывать которое композитор начал ещё летом 1900 года в пору его совместного сидения с Шаляпиным в итальянском пансионате в Варраце:

«26 марта 1904 г.
Москва

Многоуважаемый Модест Ильич!

Обращаюсь к Вам с просьбой. Хочу просить Вас переделать для меня Ваше либретто «Франчески». С переделками либретто представляется мне так:

1. Пролог и эпилог остаются без изменений.

2. Первые две картины вычёркиваются.

3. Последние две картины остаются, но со следующими изменениями: во второй картине я буду просить Вас, во-первых, заменить 16 строчек стихов другими, а во-вторых, прибавить перед эпилогом несколько совершенно новых стихов, чтобы дать больше места любовному дуэту. В первой картине надо вычеркнуть сцену с кардиналом, а вместо этого мне хочется, чтобы сам Ланчотто рассказал зрителю о том обмане, который он задумал ради привлечения Франчески; о роли Паоло и, наконец, о самом себе, по отношению к этим двум лицам. После этого монолога он обращается к слугам (как у Вас) с приказанием «позвать супругу» свою, и картина продолжается и кончается (без изменения), как у Вас. Возможно ли это, Модест Ильич? Нравится ли Вам так? Что касается меня, то мне очень нравится.

Теперь, если это покажется Вам возможным, согласитесь ли Вы сейчас же взяться за эту работу? (Она понадобится мне в середине мая.) Может быть, Вы найдёте нужным, в случае Вашего согласия, повидаться со мной лично. Как я ни занят, я приеду к Вам тогда, если позволите, на несколько часов в Клин, на Святой.

Мне хотелось бы, чтобы «Франческа» шла в декабре. Пойдёт она вместе со «Скупым Рыцарем», которого я недавно кончил.

Позвольте мне также сейчас же спросить Вас о Ваших условиях, о сумме гонорара, который Вы пожелаете получить за свой труд?

*С совершенным уважением к Вам С. Рахманинов
Мой адрес: Москва, Воздвиженка, дом Фаста, квартира 6»¹⁸.*

Забегая несколько вперёд, следует отметить, что просьба Рахманинова об изменениях в тексте либретто была Чайковским исполнена к середине лета 1904 года и композитор, находясь с семьёй в Ивановке, внёс их в клави́р давно им замышлявшегося произведения. Сделал он эти правки, уже занимая — с февраля 1904 года — пост дирижёра Большого театра. Втайне надеялся Сергей Васильевич в скором времени продирижировать обеими операми, но обширный театральный репертуар, в работу с которым он погрузился с головой, задержал исполнение этой мечты.

Строго говоря, за пульт режиссёра Большого театра Рахманинов встал в начале осени 1904 года, а летнее времяпрепровождение в Ивановке посвятил, прежде всего, изучению оперы Глинки «Жизнь за царя». О приходе Сергея Васильевича дирижёром в Большой театр годы спустя записала в своих воспоминаниях его невестка, Софья Александровна Сатина:

«Приглашение Рахманинова в оперу вызвало много толков в Москве. Недолюбливавшие его консерваторские круги во главе с Ипполитовым-Ивановым были не очень довольны этим и высказывали предположение, что с ним никто не уживётся, так как он слишком требователен, суров и непреклонен. Некоторые друзья были тоже против его новой деятельности, сознавая, что новые обязанности прервут опять его творчество, другие, напротив, восторженно приветствовали его появление в Большом театре, говоря, что он внесёт свежую струю в рутину и что театр от этого много выиграет, да что и Рахманинову самому будет полезно поработать в новой среде.

Первое же требование Рахманинова, предъявленное им начальству, вызвало много трений и толков. Дело касалось перестановки дирижёрского пульта. По давно заведённому обычаю в Большом театре пульт дирижёра находился у самой сцены и оркестр располагался позади этого пульта. Дирижёр, управлявший оркестром, не видел, таким образом, оркестрантов. Рахманинов настаивал на том, чтобы пульт передвинули назад, так как он должен видеть оркестр, которым управляет. Старый дирижёр Альтани не уступал и уверял, что ни певцам, ни хору не будет возможности следить за дирижёрской палочкой на таком большом расстоянии от сцены. Начальство театра, желая угодить новому дирижёру и боясь обидеть старого, не знало, как быть. В конце концов был издан приказ переставлять пульт дирижёра (и вместе с ним, разумеется, и большую часть пультов оркестрантов) для Альтани вперёд, а для Рахманинова назад. Это вызвало, конечно, большую неурядицу и справедливые нарекания служителей и музыкантов. Наконец, когда убедились, что опасения Альтани напрасны и что логика на стороне Рахманинова, пульт был окончательно установлен на месте согласно требованию последнего.

Не желая обижать старика Альтани, Рахманинов избегал, где только мог, становиться на его пути, всячески щадил его самолюбие. Альтани, впрочем, скоро умер. Рахманинов очень ценил хормейстера Авранека, который иногда заменял Альтани, но считал, что его работа должна ограничиваться хором...

Вопреки предсказаниям недоброжелателей, Рахманинов повёл дело так, что труппа, в особенности хор и оркестр театра, скоро оценила в нём талантливого руководителя, а начальство, кроме того, и корректного сослуживца. За два года, которые он проработал в театре, у него ни разу не было недоразумений или ссор с исполнителями. Предъявляя очень большие требования ко всем артистам, он делал это для того, чтобы поднять художественный уровень исполнения. Отношение его ко всем было одинаково беспристрастное, и это, конечно, хорошо понимали те, к кому относились его замечания»¹⁵.

Об обстоятельствах прихода Рахманинова в Большой театр в начале сентября 1904 года рассказала и его ученица, Елена Жуковская-Крейцер: «В сентябре 1904 года Рахманинов начинает свою дирижёрскую деятельность в Большом театре. Насколь-

ко охотно он принимался за работу в Русской частной опере Мамонтова, настолько неохотно он шёл в Большой театр. Он долго раздумывал и колебался, и решиться на этот шаг его заставила нужда в большей материальной обеспеченности. Кроме того, в Большом театре его, как музыканта, конечно, привлекали оркестр и хор. Настроение Сергея Васильевича до начала работы в Большом театре очень ярко описывается им же самим в письме к Морозову от 2 июля 1904 года из Ивановки: «Хочу сделать объявление в газетах: Благодаря подписанному контракту утерял весной всякий покой. Столько-то вознаграждения тому, кто доставит его по указанному адресу. Хотя его теперь вряд ли найдёшь! В Русской частной опере Рахманинов приступил к работе как совершенно неопытный дирижёр и почти со сказочной быстротой овладел дирижёрским мастерством благодаря своим гениальным музыкальным способностям. В Большой театр он пришёл уже признанным дирижёром, требования которого шли часто вразрез с рутинной работой Большого театра, но беспрекословно исполнялись чиновниками конторы императорских театров. В театральной работе Сергей Васильевич больше всего боялся интриг и всяких закулисных дрязг. Поэтому, начав работать в Большом театре, он сразу установил строго официальные отношения как с начальством, так и со всей труппой...»²⁷

Это было время пика дружбы Рахманинова и Шаляпина, чьим отношениям уже в ближайшие годы грозило некоторое ухудшение. Об одном из совместных концертов друзей-приятелей в сентябрьские дни 1904 года, на очередном собрании литературного кружка «Среда» вспоминал позже их устроитель, писатель Николай Дмитриевич Телешов:

«...Вспоминается один осенний вечер 1904 года, совершенно исключительный по впечатлению.

Меня внезапно известили, что сегодня вечером у меня будут гости, и много гостей: приехал в Москву Горький, обещал приехать Шаляпин, будут петербуржцы и многие товарищи, которые все уже извещены и придут непременно. Действительно, к вечеру собралось немало народу. А Шаляпин, как только вошёл, сейчас же заявил нам шуточно:

— Братцы! Петь до смерти хочется!

Он тут же позвонил по телефону и вызвал Сергея Васильевича Рахманинова, и ему тоже сказал:

— Серёжа! Возьми скорее лихача и скачи на «Среду». Петь до смерти хочется. Будем петь всю ночь!

Рахманинов вскоре приехал. Шаляпин не дал ему даже чаю выпить. Усадил за пианино — и началось нечто удивительное. Это было в самый разгар шаляпинской славы и силы. Он был в необычайном ударе и пел действительно без конца. Никаких чтений в этот вечер не было, да и быть не могло. На него нашло вдохновение. Никогда и нигде не был он так обаятелен и прекрасен, как в этот вечер. Даже сам несколько раз говорил нам:

— Сегодня здесь меня послушайте, а не в театре!

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.

Рахманинов был тоже в это время выдающимся и любимым композитором. С молодых лет одобряемый Чайковским и много воспринявший от общения с Римским-Корсаковым, он считал, что в период дружбы и близости с Шаляпиным пережиты им самые сильные, глубокие и тонкие художественные впечатления, принёсшие ему огромную пользу.

Как сейчас вижу эту большую комнату, освещённую только одной висячей лампой над столом, за которым сидят наши товарищи 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...

Рахманинов умел прекрасно импровизировать, и когда Шаляпин отдыхал, он продолжал свои чудесные экспромты, а когда отдыхал Рахманинов, Шаляпин садился сам за клавиатуру и начинал петь русские народные песни. А затем они вновь соединялись, и необыкновенный концерт продолжался далеко за полночь. Тут были и самые знаменитые арии, и отрывки из опер, прославившие имя Шаляпина, и лирические романсы, и музыкальные шутки, и вдохновенная увлекательная «Марсельеза»...

К сожалению, правдивы слова и полны глубокой грусти, что никогда и никакой рассказ о том, как исполнял артист, не восстановит его чарующие образы, — как никакой рассказ о солнце пламенного юга не поднимет температуру морозного дня»⁴³.

Дебют режиссёром Большого театра Рахманинов начал с оперы Даргомыжского «Русалка», далее последовали оперы «Евгений Онегин», «Князь Игорь». Особого внимания заслуживает памятный спектакль «Жизнь за царя», поставленный 21 сентября 1904 года, представляющий и музыкальный, и постановочный, и общехудожественный интерес. Была образована предварительная «глинкинская комиссия», в которую входили музыканты, критики, художники, искусствоведы и театральные деятели. Николай Дмитриевич Кашкин, ранее писавший о недостатках традиционного исполнения оперы, вошел в эту комиссию и был добрым советчиком, обладавшим знанием, опытом и горячим энтузиазмом к делу Глинки.

«Несколько спорными» представлялись музыкальным критикам той поры рахманиновские трактовки «Опричника» и «Бориса Годунова», но полное признание публики получила «Пиковая дама», которая по отзывам вдумчивых и компетентных современников, была поставлена Рахманиновым с истинным совершенством. Интермедия, как отмечали театральные ценители, была подана «как кружево», выразительно тонко прозвучала музыка, хоры, сольные партии, среди которых вновь блистали Нежданова и Шаляпин. «По случаю сотого представления «Пиковой дамы» Рахманинов составил репертуар целой недели из произведений Чайковского («Опричник», «Онегин», балеты, «Пиковая дама»). В «Пиковой даме» принимали участие все главные силы труппы. Шаляпин пел Томского и Златогора, Нежданова — Прилепу, Ермоленко — Лизу»⁶.

27 сентября 1905 года под управлением Рахманинова в Большом театре была поставлена опера из польской жизни, сочинённая Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым, который об этом событии, помимо прочих, записал в «Летописи моей музыкальной жизни»: «В начале осени я был вызван в Москву на постановку «Пана воеводы» в Большом театре. Дирижировал талантливый Рахманинов. Опера оказалась разученною хорошо, но некоторые из исполнителей были слабоваты, например, Мария — Полозова и Воевода — Петров. Оркестр и хоры шли превосходно. Я был доволен тем, как опера выходит в голосах и оркестре. Звучавшее недурно в частной опере, в большом оркестре выиграло во много раз. Вся оркестровка удалась вполне, и голоса звучали превосходно. Начало оперы, ноктюрн, сцена гаданья, мазурка, краковяк, польский *piuissimo* во время сцены Ядвиги с паном Дзюбой не оставляли желать ничего лучшего...»

Сведения о других работах Сергея Васильевича Рахманинова в Большом театре можно почерпнуть из репертуарного справочника, с высокой точностью излагающего основные события музыкальной жизни на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков в Петербурге, Москве, крупных провинциальных центрах России. В нём, в частности, есть сообщение о том, что 5 февраля 1905 года в Большом театре состоялся благотворительный концерт в пользу больных и раненых воинов с участием Фёдора Ивановича Шаляпина и Марии Адриановны Дейша-Сионицкой. В программе были фрагменты из опер «Алеко», «Евгений Онегин», «Борис Годунов». Побывавший на

этом концерте журналист Влас Дорошевич оставил в назидание потомкам высокохудожественное описание стиля дирижирования Сергея Рахманинова:

«Когда в оркестре возникала нежная прекрасная мелодия, жесты Рахманинова становились такими, словно он нёс через оркестр что-то бесценное.

Невероятно дорогое и страшно хрупкое.

Ребёнка ли, хрустальную ли вазу тончайшей, ювелирной работы, до краёв наполненный бокал токайского «по гетману Потоцкому» вина, с 1612 года дремавшего в бутылке, «поросшей травой».

Вот-вот толкнёт какой-нибудь неуклюжий контрабас или зацепит длинный фагот — и драгоценная ноша упадёт и разобьётся.

Нет границ прекрасному в жизни, — и осторожность может быть выражена в формах божественно-прекрасных.

Сикстинская Мадонна вся полна боязни.

От которой сладко сжимается сердце.

Эта Девушка-Ребёнок, несущая на руках младенца со лбом мыслителя и глазами мудреца, полна трепета и дрожи за свою ношу.

— Не уронить бы! — говорит вся её фигура.

Как она крепко держит руками ребёнка.

Ей приходится идти по облакам.

Посмотрите на её босые ноги.

Как пальцы впиваются в эти облака.

— Не пошатнуться бы!

Какая чарующая любовь и осторожность!

И в боязливом жесте, которым дирижировал Рахманинов чудесную мелодию, была божественная красота любви, вылившейся в осторожность...»³²

Крупные успехи, сопровождавшие Рахманинова в его двухлетних выступлениях на сцене Большого театра, побудили дирекцию Императорских театров сделать ему предложение выступить попутно в столичном Мариинском театре, с удовольствием композитором принятое и с успехом реализованное. В дни этого краткого турне в Петербурге Сергея Васильевича мог видеть в «Мариинке» студент консерватории Николай Андреевич Малько, позже составивший, кажется, самое полное и глубокое аналитическое исследование режиссёрского творчества Рахманинова:

«Рахманинов-дирижёр оставался как-то в тени в сравнении с Рахманиновым-композитором и особенно Рахманиновым-пианистом. Между тем его дирижирование не было обычным «композиторским», и о нём следует сказать несколько слов.

Рахманинов не был дирижёром в строгом профессиональном смысле этого слова. Его мануальная техника была далека от виртуозности; у него не было ловкости и «замашек» опытного капельмейстера, но в то же время ему свойственно было нечто иное, что покрывало все эти, так сказать, недочёты.

В его дирижировании всё было логично: глубокая творческая музыкальность, культура и художественный «этнос», то есть этическая художественная обоснованность. Всё это искупало с лихвой дефекты техники. Более того — в этом было как будто даже преимущество, ибо Рахманинов-дирижёр никогда не проявлял свойств, увы, нередких у профессиональных дирижёров, — никогда не опускался до формального, бездушиного исполнения, покрытого лаком так называемой техники.

Простота и правдивость были замечательными свойствами Рахманинова-дирижёра. Его влияние на оркестр усиливалось авторитетом композитора и пианиста. Ему удавалось легко не только передавать всё, необходимое для стройного ансамбля, но и самое главное — смысл музыки. Движения его рук не были чем-то отдельным от всего Рахманинова. Его слова «нажать», «отпустить» не были только «динамическими знаками», его отношение к оркестранту не было отношением упрямого диктатора к безмолвному рабу. На репетиции он говорит кларнетисту Розанову (друг и тёзка Сергея Васильевича): «Играйте forte», — вечером Розанов играет иначе, по-своему,

и Рахманинов не возражает, а подчиняется талантливому музыканту, не нарушая ансамбля.

В его дирижировании всегда было то, что составляет секрет настоящего музыкального исполнения — линейность, горизонтальная линия, непрерывность, — называйте это как хотите, проще — осмысленное движение музыки.

Дирижирование Рахманинова при внешней и внутренней сдержанности никогда не было холодным или сухим. Оно всегда отличалось человечностью»⁴⁴.

Постановка «Воеводы» Римского-Корсакова пришлась ещё на время относительного спокойствия, но после октябрьских событий 1905, взорвавших московскую жизнь, почти ушла в тень жизнь театральная, но продолжала струиться, как вода подо льдом. Рахманинов в последние революционные месяцы года, как исполнитель, посвящал себя концертам в кружке супругов Керзиных, как режиссёр-постановщик — занимался подготовкой к постановке своих одноактных опер «Франческа да Римини» и «Скупой рыцарь». Из событий общественной жизни этих дней, в которых он поучаствовал, было его участие в учреждении, в ноябре 1905 года, «Всероссийского союза деятелей изящных искусств».

«Из новых постановок, шедших под его управлением, были три оперы: «Пан воевода» Римского-Корсакова и две новые оперы самого Рахманинова: «Скупой рыцарь» ор. 24 и «Франческа да Римини» ор. 25. Обе оперы были написаны для Шаляпина, но последний часто выступал в Петербурге и вообще как-то тянул и никак не мог собраться их выучить. Кончилось тем, что Рахманинов отдал партию Бакланову. Операм этим вообще как-то не повезло, несмотря на то, что они имели большой успех и что исполнители были очень хороши (Салина, Бакланов и Боначич). Москва переживала тогда тревожные дни, и политические события заслонили на время художественные интересы. Было не до театров, да и передвигаться по ночам по улицам было небезопасно. Не только публика, но и артисты предпочитали сидеть дома»¹⁵.

Рахманинову, писавшему две свои последние оперы в предположении, что басовые партии в них будет исполнять Шаляпин, в итоге пришлось столкнуться с неприятием певцом его новых работ — сначала в форме пассивного участия в театральной затее друга, затем — в категорическом отказе петь предназначавшиеся ему партии. Как вспоминает Гольденвейзер:

«Когда Рахманинов писал эти оперы, он, конечно, имел в виду Шаляпина для роли Скупого и Малатесты и А. В. Нежданову для роли Франчески. Однако ни Нежданова, ни Шаляпин в первом исполнении его опер не участвовали.

Почему Шаляпин не пел Скупого, для меня совершенно непонятно. Как мог такой большой художник не увлечься созданием сложной и трудной в драматическом отношении роли Скупого в опере!

В глубине души Сергей Васильевич был, вероятно, задет отказом Шаляпина, хотя никогда ничего об этом не говорил, никаких причин не доискивался, а если случайно заходила об этом речь, говорил просто и коротко: «Значит, не нравится».

К этому периоду относится временное охлаждение между Рахманиновым и Шаляпиным. Вообще мне кажется, что самые близкие, дружеские отношения существовали между ними в самом начале их знакомства в труппе Мамонтова и в конце их жизни, когда оба они, живя вдали от родины, тосковали по ней.

Нежданова отказалась от партии Франчески, потому что в ней не было колоратуры и, по мнению У. А. Мазетти, эта партия была слишком тяжела для её голоса.

Сергею Васильевичу пришлось искать новых исполнителей, которых он нашёл в лице Г. А. Бакланова и Н. В. Салиной. Бакланов при очень сценичной внешности обладал чарующим по тембру баритоном, необъятным по диапазону, силе и вместе с тем необыкновенной мягкости. Как актёр он, конечно, уступал Шаляпину, но ему и в драматическом отношении удалось создать очень сильные и яркие образы Скупого

рыцаря и Малатесты. Сергея Васильевича его исполнение во всех отношениях очень удовлетворило.

Франческу пела Салина. Можно только удивляться, как певице с большим драматическим голосом удалось так блестяще справиться с чисто лирической, очень высокой по tessiture партией Франчески. Это требовало огромного мастерства, которым, впрочем, Салина вполне владела»¹³.

Кажется, если судить по высказываниям мемуаристов, причиной отказа Шаляпина петь в опере «Франческа да Римини» была его неудовлетворённость качеством либретто, которое, к слову, не очень нравилось и Рахманинову. После возобновления работы над оперой он просил Чайковского о некоторых изменениях текста, которые либреттист и выполнил, но по мнению Сергея Васильевича, по сути они оказались отнюдь не высокохудожественными, а весьма банальными. Что касается «Скупого рыцаря», то Рахманинов, как автор либретто, в оригинальный пушкинский текст внёс несущественные изменения да сменил имена некоторым персонажам, чем, возможно, не потрафил музыкальному вкусу Фёдора Ивановича.



После отказа от участия в операх Шаляпина (а также Неждановой) Рахманинов пригласил, в замену им, Георгия Андреевича Бакланова (баритон) и Надежду Васильевну Салину (сопрано). Двадцатипятилетний экс-юрист Бакланов, прежде чем стать певцом, отучился в музыкальном училище — в Киеве, в котором и дебютировал как оперный певец (в партии «Демона» в одноимённой опере Рубинштейна). Как пишут специалисты, «обладая гибким и сильным голосом, ярким актёрским даром, Бакланов с успехом исполнял практически весь баритоновый оперный репертуар, а диапазон в две с половиной октавы позволял ему петь даже некоторые басовые партии...»⁶

Надежда Васильевна Салина, на день участия в опере «Франческа да Римини» уже разменявшая пятый десяток, внешне (если судить по фотографии — с Рахманиновым и Баклановым) выглядела несколько «тяжеловатой» для исполнения роли юной девушки, но своим превосходным пением и артистизмом она вынудила зрителей не заметить этот возрастной «изъян». Потомки же должны быть благодарны Надежде Васильевне за обширные и добрые воспоминания о содружестве с Сергеем Васильевичем Рахманиновым в пору его работы в Большом театре:

«Хорошо помню, как Теляковский пригласил его служить в Большом театре. Это произошло, должно быть, в 1904 году. Наш театр с приходом Шаляпина во многом изменил свой творческий облик. За Шаляпиным ещё в 1900 году пришли и художники (Коровин, Головин и др.). Предпочтение стали оказывать русскому оперному творчеству, стали писать декорации и делать костюмы по эскизам и под наблюдением художников, и, наконец, во главе оркестра стал композитор Рахманинов.

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 демонстрировать 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.

На другой день с неприятным чувством некоторой неуверенности в себе ехала я на репетицию. Рахманинова я застала уже в фойе, где мы репетировали. Он вёл репетицию сам, без концертмейстера. Посмотрела я на его холодное лицо, и забытое чувство смущения, как перед экзаменом, зашевелилось во мне.

Сухо поздоровавшись и назвав меня г-жой Салиной, он сел за рояль и открыл клавир 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 отвязываясь 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 клавир 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.

Так прошла первая общая репетиция, на которой он поправлял многих, останавливал по несколько раз на общих местах. По моему же адресу ни звука, ни слова, ни указания, ни порицания. Ехала я домой и гадала, не рассердился ли, не обиделся ли Рахманинов на меня за мои слова, сказанные, может быть, некстати при первом знакомстве.

Через несколько дней стороной, не из театральных кругов, я услышала, что Рахманинов отзывался обо мне с похвалой, говоря, что я умею петь и понимаю то, что пою. Но при встречах со мной на репетициях он молчаливо предоставлял мне свободу петь, как я хочу, и только на первой оркестровой репетиции, когда я окончила ариозо, он бросил мне через оркестр приятные слова: «Очень хорошо, благодарю вас».

Я поняла, что он с первого знакомства оценил меня как певицу и доверился моей музыкальности, моему умению и вкусу.

На протяжении двух лет, что мы прослужили вместе с ним в Большом театре, Рахманинов оказывал мне большое внимание. Я пела под его дирижёрством Земфиру в его «Алеко», Наташу в опере «Опричник», Татьяну в опере «Евгений Онегин», Лизу в опере «Пиковая дама». Пастораль в «Пиковой даме» под его управлением вызывала рукоплескания публики. Как филигранное кружево, прозвучала она под его палочкой и выделлась в опере, как концертный, необыкновенной красоты номер»⁴⁵.

Обе оперы были представлены в одном спектакле Большого театра 11 января 1906 года, в первом отделении — «Скупой рыцарь», во втором — «Франческа да Римини». За дирижёрским пультом стоял Сергей Васильевич Рахманинов. В «Скупой рыцарь» партию Барона пел Георгий Андреевич Бакланов, партию Альбера — Антон Петрович Бонавич (экс-медик, выпускник Харьковской музыкальной школы и Петербургской консерватории, на снимке он слева), партию Герцога — Иван Васильевич Грызунов (бывший выпускник коммерческого училища, музыкально образовывался в церковном хоре, в Большом театре считался лучшим исполнителем оперной партии Евгения Онегина).



Ещё некоторое время Рахманинов побыл при театре, 23 февраля 1906 года он писал Александру Константиновичу Глазунову (с обращением к нему на «ты») о возобновлении в будущем сезоне постановки оперы коллеги «Раймонда», о своём желании уехать «за границу, не для концертов, а для того, чтобы отдохнуть». Последнее желание Сергей Васильевич исполнил и в начале весны отправился с семьёй на отдых в итальянскую Флоренцию. «Флоренция, ты ирис нежный...» — Александр Блок.

Сказ двадцать пятый.

Романсы 1906 года

По прибытии во Флоренцию Сергею Васильевичу довелось немало побегать, прежде чем он нашёл устроившую его и Наталью Александровну дачу. Одним из первых писем, отправленных отсюда было письмо Морозову, в котором Рахманинов радостно-возбуждённо расписал проект сценария его новой оперной задумки — по повести Гюстава Флобера «Саламбо». Никита Семёнович отреагировал весьма прохладно, но тем не остудил творческий пыл друга. Далее Сергей Васильевич озаботился вопросом продления контракта с дирекцией Императорских театров и ему альтернативным вариантом, описав суть своих сомнений вновь в письме Морозову:

«14 апреля 1906 г.

Флоренция

Теперь, Никита Семёнович, слушай меня внимательно. У меня есть на будущий год: контракт, не подписанный, в театр на пять месяцев с 1-го сентября по 1-е февраля. Цена 8000 рублей. У меня есть предложение (тоже не подписанное) на 10 симфонических концертов. Цена 4500 рублей. У меня есть три русских концерта ценою 900 рублей и 2 благотворительных концерта, без цены. Должен ещё к этому прибавить, что у меня, начиная с 1-го сентября, нет ни копейки сбережений. Прибавлю это для ясности. Теперь у меня будет, о чём получил вчера телеграмму, контракт в Америку, на будущий сезон, на тех условиях, на которых я настаивал в начале переговоров с импресарио, и затем у меня в будущем есть ещё маленькая надежда сочинить что-нибудь. Большой у меня никогда не бывает. Теперь вопрос. Взвесь всё то, что у меня есть, и всё то, что у меня вероятно будет, и скажи мне вполне откровенно: не отправить ли мне, хотя бы к чёрту, всё то, что у меня есть (т. е. хорошую, дорогую синицу), и не остаться ли мне при том только, что у меня вероятно будет? (т. е. при журавле.) Подумай, Никита Семёнович, и отпиши мне. Ты, как человек решительный, и понять не можешь, какие муки я переживаю, когда сознаю, что этот вопрос должен быть решён и отрезан мною. Главное, отрезать я ничего не умею. Руки трясутся! Подумай и напиши поскорее. Решить можно, по-моему, только в этом году, т. е. сейчас. Если я останусь «при журавле», я могу жить хотя бы за границей, если слажу со своей тоской по России. На этом вопросительном знаке — письмо своё и закончу.

Твой С. Рахманинов

Передай твоей жене моё мнение, как уже опытного и искусившего родителя. Все первые дети, пока они не приладутся к своим родителям, и пока, главное, сами родители не приладутся к своим первым детям, все они всё первое время бывают тяжелы. Потом это всё налаживается, и скоро дети начинают приносить одно утешение.

Утешь её от меня, пожалуйста!

Сию секунду получил из Московской конторы императорских театров контракт для подписи.

«Судьба стучит в окно! Тук! Тук! Тук! Милый друг, брось за счастьем гоняться!»¹⁸.

Далее, поздравив супругов Керзиных с десятилетием их кружка, Рахманинов вновь затомился оценкой вариантов своего будущего, вновь обратившись по этому поводу (4 мая 1906 года) к Никите Морозову: «На днях написал письмо в Дирекцию императорских театров с просьбой отсрочить мой решительный ответ ещё на месяц, а так как очень возможно, что, по прошествии этого срока, я не буду в состоянии подписать контракт, то прошу их озаботиться всё-таки приисканием мне заместителя. Такое же письмо отправил в вашу Дирекцию, относительно симфонических концертов... Тяжело сочинять после такой длинной паузы! И ещё хочу сказать, что

очень это меня смущает во всех смыслах: и в смысле личного самочувствия, а также и в смысле решения всех моих будущих планов. С Америкой, похоже, ничего не выйдет. Они меня хотят прижать, кажется. Я же им поставил ультиматум и назначил месячный срок. Кстати, Америка мне непременно нужна, если я отказываюсь от всего московского (откуда ты получил известие, что Сафонов приглашён на три года дирижировать Филармоническими концертами). Вот это всё вместе меня и смущает. Без чего-нибудь одного я прожить не могу. Что же оставить? За Америку я оттого держусь, что она, давая мне большую сумму денег, отнимает только два месяца. А если там надуют, и если я ничего не напишу? Вот и начинаются мои вечные припевы...»¹⁸

И только вернувшись в конце июля 1906 года в Ивановку, Рахманинов принял окончательное решение о местах своих будущих концертов и творческих занятий, поделившись своими соображениями на этот счёт с другом Морозовым — в письме от 21 августа 1906 года:

«...Теперь дальнейшие новости. Начну с секрета. Б. П. Юргенсон написал мне письмо, в котором описывает плачевное состояние Музыкального Общества и говорит далее, что и «концертный вопрос в этом сезоне висит в воздухе, о чём считает меня долгом предупредить!» На это письмо я написал, что после подобного заявления считаю себя вправе не быть связанным данным обещанием и беру своё согласие дирижировать концертами обратно. Теперь события начинают идти с головокружительной быстротой, так что ты не пугайся, пожалуйста. Ещё до отказа Юргенсону я подал в отставку в двух институтах. Мне остаётся теперь отказаться только от Русских Симфонических и тогда у меня ничего не останется ни за душой, ни за карманом, ни в самом кармане. Гол, как сокол. Из такого положения один только выход: писать. Но так как писать и работать в наступающем сезоне в Москве вряд ли будет удобно и покойно, то отсюда вытекает также только один вывод: не уехать ли на всю зиму за границу? Поговорил со своими. Подумали и решили, что это не совсем уж дурно, если поехать жить, например, в Лейпциг или Дрезден. Средства для этого могут быть отысканы с помощью именно той мелочи поганой, которой я сейчас занимаюсь»¹⁸.

«Мелочью поганой», Рахманинов самоуничижительно называет собрание романсов, над которыми он в это время работал. Занятие это он некоторое время совмещал с работой над либретто к «Саламбо», а начиная с октября, вновь с привлечением Слонова, — над музыкальной обработкой ненадолго его увлékшей новеллы Метерлинка «Монна Ванна».

Затем он, вновь из Ивановки, эпистолярно извинился перед Керзинными за срыв запланированных у них на конец года концертов: *«Не сердитесь на меня, ради бога! Я надеюсь, что Вы или найдёте мне заместителя, или отложите концерты до будущего сезона. Я отказался также от Симфонических концертов, от Института, от всего, что меня связывало в Москве, и уезжаю, вероятно, на всю зиму за границу. Подробнее об этом переговорю при свидании с Вами. Собираемся приехать в Москву к 15 сентября, а выехать из Москвы в конце сентября. Только простите мне мой отказ. Я так боюсь, что чем-нибудь Вас подведу. Главное, что не мог раньше Вас об этом уведомить. Сейчас много работаю и всё больше убеждаюсь, что двухлетнее молчание отзывается очень тяжело на творчестве. Очень мучительное время переживаю сейчас. Моя Наташа опять лежит. На днях, играя в теннис, спотыкнулась, упала и порвала себе связку в ступне. Лежит и горько на судьбу жалуется. А лежать ей ещё довольно долго!»¹⁸*

Устроившись в Германии, Рахманинов продолжил общение с Керзинными, обсуждая тему исполнения им сочинённых романсов, которые он посвятил этим замечательным людям (тем более, что в процессе сочинения их он «подпитывался» стихотворениями из поэтических сборников, присылавшихся ему Марией Семёновной Керзиной).

Собрание (или опус двадцать первый) этих пятнадцати музыкально-поэтических творений Рахманинова открывается одним из них лучших — «Есть много звуков» на стихи Алексея Константиновича Толстого. Это духовно тонкий, изысканный романс, в котором поэт, обосновывая иррациональность любовного чувства, обращается к категории души и сердца, которым противно лицемерие и холодный расчёт светской жизни — при напористых и «немолчных», вызывающих тоску внешних обстоятельствах. И эта стихотворная прелесть, гармонично окутанная прелестью музыкальной от Рахманинова, дала, в итоге, вдвойне прелестное литературно-музыкальное произведение:

Есть много звуков в сердца глубине,
Неясных дум, непетых песней много;
Но заглушает вечно их во мне
Забот немолчных скучная тревога.

Тяжел ее непрошенный напор,
Издавна сердце с жизнью боролось —
Но жизнь шумит, как вихорь ломит бор,
Как ропот струй, так шепчет сердца голос!

Следующий, короткий по тексту романс «Всё отнял у меня» написан на четверостишие Фёдора Ивановича Тютчева, имеющее глубокую нравственно-психологическую подоснову из жизни поэта. Каждому из нас, смертному, суждено подойти к той черте своего земного бытия, за которым нам, homo sapiens, приходится держать ответ за свои поступки не только перед своей совестью, но и перед Господом. Не миновал сей жребий и Федора Ивановича Тютчева, незадолго до кончины переосмыслившего свой жизненный путь, отнюдь не безоблачный и не в полной мере счастливый. На протяжении его поэт существовал словно бы в параллельных мирах, один из которых был блистательным и исполненным радостей от его успешной дипломатической карьеры, в которой он скоро поднялся по служебной лестнице и стал весьма влиятельным державным человеком.

В то же время личная жизнь Тютчева была полна драматизма, взлетов, падений и несбывшихся надежд. Первый брак поэта окончился крахом — кончиной горячо любимой супруги Элеоноры, так и не сумевшей оправиться от неудачного путешествия, во время которого судно с семьей Тютчевых на борту потерпело крушение.

Вскоре поэт женился вновь, хотя и не рассчитывал на то, что когда-нибудь сможет испытывать к женщине столь нежные и теплые чувства. И хотя его избранница Эрнестина Пфэффель оказалась не только весьма мудрой женой, но и верной помощницей, после десяти лет совместной жизни, супружество поэта с ней оказалось под угрозой — сорокалетний Тютчев, словно мальчишка, влюбился в восемнадцатилетнюю Елену Денисьеву и зажил с ней в конкубинате.

Об образовавшемся любовном треугольнике долгие годы судачил светский Петербург, друзья и окружение поэта, так как тот и не пытался выбрать кого-то из двух женщин, так близких его сердцу. Он просто жил на две семьи, пытаясь быть примерным супругом и отцом. Раскаяние в подобном прегрешении пришло к Тютчеву гораздо позже, когда, будто в наказание за него, он не только лишился своей возлюбленной, скончавшейся от чахотки, но и похоронил нескольких детей. В итоге, незадолго до смерти он остался один, как перст, испытывая острое раскаяние и желание как-то поправить ситуацию. Но, как говорит современный версификатор: *«Холодный кофе, мокрое окно, и мысли, словно кадры в киноленте. Как жаль, что в нашей жизни, как в кино, не переснять отдельные моменты!»* Единственное, что удалось «поправить» поэту,

так это примириться с законной супругой, которой он написал покаянный стих, оказавшийся впоследствии очень близким и понятным тонкому, восприимчивому строю души Рахманинова.

Всё отнял у меня казнящий бог:
Здоровье, силу воли, воздух, сон,
Одну тебя при мне оставил он,
Чтоб я ему ещё молиться мог.

Третий романс этого опуса представляет собой прозаическую цитату из пьесы Антона Павловича Чехова «Дядя Ваня» — высказывание Сони. Полагают музыковеды, что этот романс — «...драматический монолог в одной из любимых тональностей Рахманинова — ре-миноре — декламационного склада. Такая нарочитая декламационность в романсах, в общем, не свойственна вокальному стилю композитора. Можно предположить, что Рахманинов здесь следует «темпоритмом» исполнения этого монолога О. Книппер-Чеховой в Художественном театре. Поначалу вокальная партия развивается в соответствии с текстом Чехова... Казалось бы всё предвещает прекрасную, безоблачную жизнь героев — Сони и дяди Вани. Но в конце монолога на ключевую фразу «Мы отдохнём» вместо ожидаемого мажора (третья ступень ре-минора) звучит минор (третья минорная), как бы перечёркивая все светлые надежды на будущую «тихую, нежную» жизнь и утверждая — «не отдохнёте»⁴⁶.

Мы отдохнем!
Мы услышим ангелов,
мы увидим все небо в алмазах,
мы увидим, как всё зло земное,
все наши страдания потонут в милосердии,
которое наполнит собою весь мир,
и наша жизнь станет тихой,
нежною, сладкою, как ласка».
Я верую, верую...
Мы отдохнем...
Мы отдохнем...

В четвёртом романсе Рахманинов обращается к творчеству Кольцова, к его восьмистрочному, весьма длинному стихотворению «Два прощания», в котором поэт противопоставляет любовь девушки молодому человеку, её чувств не разделяющему, и жалость к другому, ей немилому, но ею увлечённому. Итогом такого сложного переплетения чувств стала потеря девушкой как первого — любимого, так и второго — не любимого. «Интересно подошел Рахманинов к воплощению ... кольцовского стихотворения — «Два прощания», разделив слова разных персонажей между двумя певцами (баритон и сопрано). Получилось подобие драматической оперной сцены с яркими выразительными контрастами и характеристиками «действующих лиц». Два рассказа девушки о ее прощаниях с любимыми молодцами написаны в различной манере. Первый из них выдержан в спокойном речитативно-повествовательном складе с простым, преимущественно аккордовым сопровождением; некоторые обороты напоминают здесь Мусоргского. В рассказе о втором прощании речь девушки становится страстно-взволнованной, характер напряженной драматической экспрессии приобретают и вокальная мелодика и партия фортепиано»⁶.

Исполнение романса учителем видела и слышала, восхищённая, Елена Юльевна Крейцер-Жуковская: «Помню... огромное, потрясающее впечатление от исполне-

ния романса «Кольцо». Когда Сергей Васильевич показывал свои романсы, он всегда их напевал. Романс «Кольцо» я слышала в его исполнении всего один раз, так что, через полстолетие, конечно, не могу рассказать никаких подробностей. Осталось в памяти только ощущение огромного впечатления. От фортепианного сопровождения Сергея Васильевича буквально дух захватывало»²⁷.

Так ты, моя
Красавица,
Лишилась вдруг
Двух молодцев.
Скажи же мне,
Как с первым ты
Расстался –
Прощался?...

Для оценки достоинств пятого романса опуса, на стихи Дмитрия Сергеевича Мережковского «Христос воскрес» вновь обращаюсь к мнению знатока романсов Рахманинова: «Стихотворение Д. С. Мережковского, положенное в основу этого романса, переосмыслено композитором, с него снят присущий ему оттенок надрывности. Тяжелый, размеренный ритм сопровождения придает драматической экспрессии сдержанный, внутренне собранный характер. Страстность протестующего чувства сочетается со строгой, величавой эпичностью. Интонация старинного русского распева со столь характерным для Рахманинова секундным «раскачиванием» мелодии служит зерном, из которого вырастает фортепианная партия романса...»⁴⁷

«Христос воскрес!» — поют во храме;
Но грустно мне... душа молчит,
Мир полон кровью и слезами,
И этот гимн пред алтарями
Так оскорбительно звучит.

Когда б Он был меж нас и видел,
Чего достиг наш славный век,
Как брата брат возненавидел,
Как опозорен человек,

И если б здесь, в блестящем храме,
«Христос воскрес!» Он услышал,
Какими б горькими слезами
Перед толпой Он зарыдал!

Пятый из этого опуса — романс «Покинем, милая» на слова Арсения Аркадьевича Голенищева-Кутузова оценивает специалист-музыковед: «Изысканностью и поэтичностью настроения привлекает светлый, пасторально окрашенный романс «Покинем, милая» на слова А. А. Голенищева-Кутузова. В нем проявляется та же, характерная для зрелого Рахманинова тонкая, детализированная манера письма, которая позволяла ему достигать разнообразия выразительных оттенков при единстве и выдержанности основного эмоционального тона. Этому способствует, в частности, своеобразный диалог между голосом и партией фортепиано, насыщенной мелодическими подголосками»⁶.

Покинем, милая, шумящий круг столицы.
Пора в родимый край, пора в лесную глушь!
Ты слышишь? — нас зовут на волю из темницы
Весны победный шум и пенье птиц... К чему ж,

Нам умирять души блаженные порывы?
Иль разлюбила ты желтеющие нивы,
И рощи свежие, и хмурые леса,

Где, помнишь, мы вдвоем задумчиво блуждали
В вечерний час, когда темнеют небеса
И молча бродит взор в тумане спящей дали?

Шестой романс опуса «К детям» написан Рахманиновым на стихотворение Алексея Степановича Хомякова, 1804 года рождения, основоположника раннего славянофильства, поэта, художника, публициста, богослова, философа. С любимой женой Екатериной Михайловной, сестрой поэта Языкова, он был счастлив в семейной жизни. Екатерина Михайловна происходила из старинного рода симбирских дворян. Рано оставшись без отца, она жила с матерью, которая вела уединенный образ жизни, никуда не выезжала и принимала только родных и ближайших соседей. Отроковица росла в тишине и уединении. Вся жизнь молодой девушки проходила в церкви, в домашних богослужениях и в уходе за матерью. Она получила почти монастырское воспитание и отличалась высокими качествами своей религиозной души.

Екатерина Михайловна скончалась в возрасте тридцати пяти лет, оставив на руках супруга семерых детей; ещё двое умерли при её жизни, в одночасье скончавшись от скарлатины. Им посвящено молитвенное стихотворение Хомякова, на которое, спустя много лет, написал романс только ставший отцом Рахманинов:



Бывало, в глубокий полуночный час,
Малютки, приду любоваться на вас;
Бывало, люблю вас крестом знаменать,
Молиться, да будет на вас благодать,
Любовь Вседержителя Бога.

Стеречь умиленно ваш детский покой,
Подумать о том, как вы чисты душой,
Надеяться долгих и счастливых дней
Для вас, беззаботных и милых детей,
Как сладко, как радостно было!

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 сожмется!

О дети, в глубокий полуночный час
Молитесь о том, кто молился о вас,
О том, кто любил вас крестом знаменать.
Молитесь, да будет и с ним благодать,
Любовь Вседержителя Бога.

Оценивая восьмой романс Рахманинова из двадцать шестого опуса, «Русская музыкальная газета» за 1910 год писала, хотя сложно и непонятно, но красиво и весьма профессионально: *«Пощады я молю», слова Мережковского. Какая хорошая, выразительная в своей болезненности, музыка! Как удачно передана в ритме романса изломанность души, из которой жизнь вытравилла все светлое, всю силу и волю к жизни, к счастью! Как оригинально вступление: при ритме 3/2 романс начинается четвертной паузой, далее триоль восьмыми (6/4 аккорд тонического трезвучия) и этот же аккорд целой нотой; а дальше каждая полунота распадается на квинтоль шестнадцатых и такую же сеттоль на фоне ровных восьмых левой руки. Кончается романс так же, как начал».*

Пощады я молю! Не мучь меня, Весна,
Не подходи ко мне с болезненною лаской
И сердца не буди от мертвенного сна
Своей младенческой, но трогательной сказкой.

Ты видишь, как я слаб, — о сжался надо мной!
Меня томит и жжет твой ветер благовонный.
Я дорого купил забвенье и покой, —
Оставь же их душе, страданьем утомленной...

Девятый романс «Я опять одинок» — перевод Ивана Алексеевича Бунина из Тараса Григорьевича Шевченко. Любовная лирика, ушедшая любовь, непростая психологическая ситуация: ты стала со мной грустна и ласкова — я боюсь что это ласка прощанья. *«Высокая степень концентрации выразительных средств характерны для романса «Я опять одинок». Эмоциональные контрасты подчеркиваются в нем сопоставлением декламационных фраз и драматически напряженной вокальной мелодики, сменами темпа и характера фортепианного изложения, стремительными динамическими взлетами и спадами»⁶.*

Как светла, как нарядна весна!
Погляди мне в глаза, как бывало,
И скажи: отчего ты грустна?
Отчего ты так ласкова стала?

Но молчишь ты, слаба, как цветок...
О, молчи! Мне не надо признанья:
Я узнал эту ласку прощанья, —
Я опять одинок!

Десятый романс опуса, на слова Галины Галиной — вновь в оценке «Русской музыкальной газеты» за 1910 год: «У моего окна», слова Галиной. Чудная картинка прозрачной весны и неясных весенних грёз о светлом счастье. Мастерски проводится в аккомпанементе четыре такта дивной мелодии; да и вообще здесь аккомпанемент едва ли не выпуклее и ярче голоса».

У моего окна черемуха цветет,
Цветет задумчиво под ризой серебристой...
И веткой свежей и душистой склонилась и зовёт...
Ее трепещущих воздушных лепестков
Я радостно ловлю веселое дыханье,
Их сладкий аромат туманит мне сознание,
И песни о любви они поют без слов...

Одиннадцатый романс написан композитором на прекрасное, тонкого философического смысла стихотворение Тютчева «Фонтан». В нём поэт не просто фиксирует красоту окружающего мира, но и стремится дать логическое объяснение с ним связанным явлениям. За красивыми эпитетами стихотворения улавливается глубинный смысл — поэта интересует не просто красота фонтана, сколько та сила, что заставляет водную струю подниматься вверх до какого-то предела, и та, которая, в итоге, тянет её вниз.

В философском заключении Тютчев указывает на неоспоримое сходство между фонтаном и человеком, чья жизнь напоминает водную струю — поднимающуюся и падающую. Начиная жизненный путь, каждый из нас поднимается по невидимой лестнице, однако рано или поздно наступает тот момент, когда силы человека иссякают, а жизнь поворачивает вспять. И через такой жизненный рубеж проходят практически все люди; живая и неживая природа подчиняется единой силе, которая на высшем уровне управляет миром, нам же остаётся только подчиняться нам предопределённому. Можно пытаться достигнуть незримых высот, но смена восхождения спуском, увы, неизбежна.

Смотри, как облаком живым
Фонтан сияющий клубится;
Как пламенеет, как дробится
Его на солнце влажный дым.
Лучом поднявшись к небу, он
Коснулся высоты заветной —
И снова пылью огнецветной
Ниспасть на землю осужден.

О смертной мысли водомет,
О водомет неистощимый!
Какой закон непостижимый
Тебя стремится, тебя мятет?
Как жадно к небу рвешься ты!
Но длань незримо-роковая,
Твой луч упорный преломляя,
Свергает в брызгах с высоты.

Двенадцатый романс, именуемый «Ночь печальна» на стихи Ивана Алексеевича Бунина — это драматический монолог, выражающий сильные психологические переживания. Напомню кратко: Иван Бунин — писатель, поэт, почётный академик Пе-



тербургской академии наук (с 1909 года), лауреат Нобелевской премии по литературе 1933 года. До революции Бунину дважды присуждалась Пушкинская премия. После революции эмигрировал во Францию, где вёл дневник «Окаянные дни», частично утерянный, поразивший современников точностью языка и страстной ненавистью к большевикам. После войны подумывал о возвращении на родину, но после постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» (1946), растоптавшего Анну Ахматову и Михаила Зощенко, навсегда отказался от этой мысли. Умер в один год со Сталиным в бедности от тяжелой болезни. Похоронен на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа во Франции.

Ночь печальна, как мечты мои.
Далеко в глухой степи широкой
Огонёк мерцает одинокий...
В сердце много грусти и любви.

Но кому и как расскажешь ты,
Что зовёт тебя, чем сердце полно!
— Путь далёк, глухая степь безмолвна.
Ночь печальна, как мои мечты.

Романс номер тринадцать — на слова стихотворения «Вчера мы встретились» Якова Петровича Полонского, 1819 года рождения, которого критик поры Серебряного века Юлий Исаевич Айхенвальд определял только как версификатора: *«Писатель редких вдохновений, Полонский был замечательно искусный версификатор, и порою для него как бы не существовали технические усилия и трудности размеров рифмы. Непринуждённо и легко, будто разговорная речь, льётся у него простой, ненарядный и часто недорогой стих»*⁴⁸. Выходец из бедных дворян, Полонский по окончании юридического факультета Московского университета служил в Одессе, Тифлисе, Петербурге. Всероссийскую известность заслужил кавказским циклом стихотворений. Ключевое выражение здесь представленного стиха — «погибшее, но милое создание», порождённое Пушкиным в «Пире во время чумы», давшее название роману Александра Ивановича Левитова.

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.
И долго на неё глядел я молча строго —
Мне руку протянув, бедняжка улыбнулась;
Я говорить хотел — она же ради Бога
Велела мне молчать, и тут же отвернулась,
И брови сдвинула, и выдернула руку,
И молвила: «Прощайте, до свиданья».
А я хотел сказать: «На вечную разлуку
Прощай, погибшее, но милое создание».



Четырнадцатый романс опуса Рахманинов сочинил на стихотворение «Кольцо», которым, первоначально названным «Русская песня», Алексей Васильевич Кольцов открыл себе дорогу в мир истинной русской поэзии. Николай Владимирович Станкевич (поэт, мыслитель, организатор и глава кружка единомышленников, носившего

его имя), пересылая это стихотворение в «Литературную газету», писал её главному редактору: *«Вот стихотворение самородного поэта г. Кольцова... Ему не более двадцати лет от роду, нигде не учился и, занятый торговыми делами по поручению отца, пишет часто дорогою».*

Я затеплю свечу
Воску ярова,
Распаяю кольцо
Друга милова...

Завершает опус романс *«Проходит всё»*, слова Ратгауза. Мрачное, щемящее душу настроение, полное сознание своего бессилья, своей слабости, своей покорности судьбе; силы хватает только на пассивный протест. — «Я не могу веселых песен петь». И как хорошо все это передано в музыке!!!

Проходит всё, и нет к нему возврата.
Жизнь мчится вдаль, мгновения быстрей.
Где звуки слов, звучавших нам когда-то?
Где свет зари нас озарявших дней?

Расцвел цветок, а завтра он увянет,
Горит огонь, чтоб вскоре отгореть...
Идет волна, над ней другая встанет...
Я не могу веселых песен петь!

Сказ двадцать шестой.

В дрезденском «отшельничестве» и по возвращении из него

Подобно Солнцу красному, извечно теплом животворящим лучащемуся, его время от времени резко усиливающему, так и Сергей Васильевич Рахманинов в пору своего так называемого «дрезденского отшельничества» (с конца 1906 года и по апрель 1909 года), радуя европейских, заокеанских и российских меломанов филигранным великолепием своей фортепианной игры, периодически предъявлял *utbi et orbi* изумительные образчики своего композиторского искусства. Строго говоря, творил он в означенное время не только в благостном уюте и тиши саксонской столицы, но и в милой его сердцу Ивановке, в которую, вместе с семьёй, возвращался в летнее время, духом отчизны притягиваемый.

По этому поводу музыкальный критик и композитор Юлий Дмитриевич Энгель сокрушался: *«Последние годы Рахманинов живёт за границей, откуда изредка наезжает в Россию только для концертов. Там, в тиши уединения, вероятно, лучше пишется. И это может только радовать всех, кто ценит рахманиновский талант, один из самых сильных в современной русской музыке, много давший и ещё больше обещающий. Но не слишком ли рано в тридцать три года уйти «от мира», от непосредственного активного воздействия на развитие родной музыкальной жизни. Сколько доброго мог бы сделать в этом направлении молодой композитор, вся художественная личность которого уже теперь пользующаяся крупным авторитетом, характеризуется серьёзной сосредоточенностью, сочетанием мощного порыва с самодисциплиной»⁶.*

В начале этой почти трёхлетней добровольной командировки Рахманинов продолжил (при участии Михаила Слонова) работу над либретто им задуманной оперы «Монна Ванна» (по Метерлинку), за которой последовало уже сочинение: сначала — Второй симфонии, затем — Первой фортепианной сонаты; завершил же Сергей Васильевич зарубежное турне партитурой симфонической поэмы «Остров мёртвых», на сотворение которой его вдохновил чёрно-белый оттиск одноимённой картины немецко-швейцарского художника Бёклина.

Симфонию Рахманинов посвятил любимому учителю — Сергею Ивановичу Танееву, симфоническую поэму — Николаю Густавовичу Струве, русскому подданному, также временно проживавшему в Дрездене, подтолкнувшему композитора к созданию указанной поэмы при совместном просмотре её живописного прообраза в Париже.

Последнее событие случилось в мае 1907 года, где Сергей Рахманинов участвовал в первом из пяти Русских исторических концертов, организованных в французской столице — для всевропейского показа — энергичным и неустойчивым Сергеем Павловичем Дягилевым. Тогда к участию в этом широкомасштабном культурном действе были привлечены Фёдор Шаляпин, Иосиф Гофман, Артур Никиш, Римский-Корсаков, проживавший в Париже Скрябин.



Иосиф (Йозеф Казимир) Гофман, на свет белый появившийся в 1876 году, в пригороде Кракова, в семье музыкантов (отец — пианист, мать — певица оперетты), первые уроки музыки получил в домашнем кругу, проявив при этом недюжинный талант, кстати, открывшийся не только в музыке, но и в точных науках. Отдав предпочтение первому дару, он скоро проявил себя как композитор, начал выступать как пианист. После гастролей в Европе, в 1887 году впервые выступил в Соединённых Штатах Америки, где блестящим исполнением Первого концерта Бетховена в знаменитом Метрополитен-опера обратил местных слушателей в состо-

яние долго не проходившего экстаза. Результатом столь успешного дебютного начала стал для Гофмана грант в пятьдесят тысяч долларов от американского стекольного магната, что дало ему возможность по возвращении в Европу спокойно заняться совершенствованием своего мастерства пианиста, в том числе — у Антона Рубинштейна. К рубежу веков Гофман подошёл как один из самых известных и востребованных пианистов мира, его концерты везде проходили с неизменными аншлагами.



Артур Никиш, венгерский дирижёр, один из основоположников современной школы дирижирования, родился в 1855 году в семье отца-моравца и матери-венгерки. Одарённый сизмальства влечением к музыке, он поначалу обучался ей частным образом, затем — в Венской консерватории, по классу скрипки и композиции, достигнув также высокого класса в игре на фортепиано.

После нескольких лет исполнительской деятельности, в 1878 году Никиш занял место второго дирижёра в Лейпцигском оперном театре, а год спустя стал его главным дирижёром. С этого времени началась дирижёрская карьера Никиша, принесшая ему всемирную славу. Некоторое время он возглавлял Бостонский симфонический оркестр, был директором Будапештской музыкальной оперы, а с 1895 года стал одновременно главным дирижёром Лейпцигского геванд-хауз оркестра и Берлинского филармонического оркестра. В этих музыкальных должностях наблюдал и оценивал Сергей Васильевич Рахманинов в дни своих визитов к нему в Лейпциг, не так уж далеко от Дрездена расположенный.

В майские дни 1907 года, помимо указанных мэтров дирижирования, в этой части музыкального искусства выступили Римский-Корсаков, Глазунов и Рахманинов, под управлением которого в концерте 13 мая 1907 года была исполнена его кантата «Весна» с солировавшим в ней Шаляпиным, а чуть позже — Второй концерт. Пребывание в Париже позволило Рахманинову, сверх участия в концертах, пообщаться задушевно и откровенно с Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым, с Александром Николаевичем Скрябиным.

«В Дрездене Рахманинову очень не хватало присутствия его друзей и приятелей — музыкантов, с которыми он привык обмениваться впечатлениями о новых сочинениях, новых постановках и пр. и которым он сам часто играл свои новые сочинения, так как очень интересовался их мнением. Такие музыканты, как Танеев, Метнер, Брандуков, Морозов и многие другие, с которыми прежде он часто общался, конечно, вносили в его жизнь много ценного и интересного. В Дрездене он оказался совершенно одиноким в этом отношении. К счастью для него, он встретился там зимой с русским музыкантом Н. Г. Струве. Знакомство их скоро перешло в большую дружбу, которая не прекращалась до самой смерти Струве, трагически погибшего в 1920 году. Кроме взаимной личной симпатии, их крепко связала общая любовь к музыке»¹⁵.

По случаю десятилетия студии Станиславского и совпавшей с ним постановкой «Синей птицы» Метерлинка, Рахманинов 14 октября 1908 года отправил Константину Сергеевичу музыкальное поздравление. Эта музыкальная шутка, написанная на церковный мотив (с обязательным «многая лета»), дополненная полькой из «Синей птицы» да исполненная, по её получению, Шаляпиным, была с восторгом принята юбилярами.

Дорогой Константин Сергеевич,
Я поздравляю Вас!
От чистой души, от всего сердца!
За эти десять лет
Вы шли все вперед, вперед и вперед,
И на этом пути Вы нашли «Синюю птицу»!
Она Ваша лучшая победа!
Теперь я очень сожалею,
Что я не в Москве,
Что я не могу, вместе со всеми,
Вас чествовать, Вам хлопать, кричать Вам
На все лады: «Браво, браво, браво!»
И желать Вам многая лета,
Многая лета, многая лета!
Прошу Вас передать всей труппе
Мой привет, мой душевный привет.
Ваш Сергей Рахманинов.
Дрезден. Четырнадцатое октября
Тысяча девятьсот восьмого года.
Post scriptum. Жена моя мне вторит¹⁸.

Исполнительская деятельность, естественно, оставляла мало времени на деятельность композиторскую, но прибавляла материального достатка, столь необходимого Сергею Васильевичу в первые годы его семейной жизни, в коей часто недомогала супруга, долгое время обретала здоровье дочь Ирина (в письме к Слонову от 31 июля 1910 года Рахманинов сообщал об обнаруженной у старшей дочери глуховатости). Добавило семейных хлопот и материальных проблем рождение — в июне 1907 года,

в Ивановке — второй дочери, Татьяны, хотя чаял глава семейства сына, о чём, в преддверии родов, писал категорически (16 июня 1907 года) Никите Морозову.

Для пополнения семейного бюджета, основой которому служила оплата Рахманинову его участия в многочисленных (до сорока в год!) концертах, доводилось ему тратить своё драгоценное время на «заполучение» денежных средств, причитавшихся ему из других источников. Так, в письме «Попечительскому совету для поощрения русских композиторов и музыкантов» от 2 декабря 1908 года, отправленном из Дрездена, он писал: «Польщённый и благодарный за присуждение моей Симфонии ор. 27 Глинкинской премии, покорнейше прошу Попечительный Совет выслать мне деньги в Dresden, Dresdener Bank, в получении которых и расписываюсь»⁸. Деньги долго не присылались, о чём свидетельствуют повторные напоминания Рахманинова о них Глинкинскому комитету.

Только из эпистолярных источников можно узнать о некоем тяжёлом деле, выигранном Рахманиновым и долженствовавшим получить за судебную победу приличную сумму, но долго её в полном размере не получавшему (и не известно — получившему ли её). Слух о выигранной Сергеем Васильевичем в суде крупной денежной суммы, распространившийся по Москве, дошёл и до Михаила Акимовича Слонова, было попытавшегося по этому случаю взять у друга взаймы, на что получил от него вразумительный отказ:

«М. А. Слонову

19 декабря 1908 г./1 января 1909 г.

Дрезден

Милый друг Михаил Акимович, 2 часа назад получил твоё письмо, где ты меня просишь дать тебе взаймы 600 рублей. Так как ты наверно их ждёшь и на них надеешься, то я и сел тебе сейчас писать, чтобы сказать, что я этих денег тебе дать не могу. Не только эту сумму, но и вообще никакую, так как, противно твоему убеждению, «свободных денег» у меня нет! Если бы были, то на это дело дал бы тебе непременно, как и раньше уже говорил. Откуда ты знаешь про выигрыш дела Полякова? Не прими ради бога за упрёк или намёк — но я хочу тебе сказать, что уже многие про это дело знают (к моему великому удивлению!) и уже просили у меня по этому случаю в долг денег, точно я не 3 тысячи выиграл, а по крайней мере 3 миллиона.

Ну-с! Так вот, про эти деньги я тебе-то расскажу. Во-первых, опять-таки противно твоему предположению, что я сам в прежние годы занимал деньги, и занимаю деньги и теперь — и не далее как в мае месяце взял в долг у Кузевницкого 3500 рублей, думая их отдать после выигрыша дела (на него рассчитывал!). Во-вторых, мой присяжный поверенный (но это по секрету, так как хочу его по приезде в Москву «уличить») надул меня и прислал мне на 1100 рублей меньше, чем я предполагал, а «счёт» пришлёт по «выздоровлении», как он пишет. Как видишь, из этого дела пока ничего блестящего не вышло. Право, до сих пор ещё в моей жизни, за исключением, пожалуй, двух лет службы в Театре, я не имел свободных денег и очень об этом глущу часто, и очень часто задумываюсь о своих детях, что они будут делать без меня. Я ужасно постарел, очень устал и ужасно боюсь скоро к чёрту отправиться. Честное слово!

До свиданья! Не сердись на меня за отказ и вычеркни меня из состава твоих «богатых» знакомых, так как это место мне не по плечу».

Твой С. Р.»¹⁸

В Москву, уже окончательно покинув Дрезден, семья Рахманиновых вернулась в апреле 1909 года и Сергей Васильевич, не изменяя уже наработанной традиции, что называется, с места в бой «бросился» в исполнительскую деятельность — заменил приглашённого на пару концертов, но внезапно заболевшего, Никиша. В это же время он занял заранее для него обещанную (с 1891 года бывшую вакантной) должность помощника по музыкальной части председателя Главной дирекции Императорского русского музыкального общества (ИРМО) и в течение трёх последовавших лет

успешно исполнял её — инспектировал работу музыкальных училищ в провинциальных городах, проявляя в оценках твёрдость и принципиальность.

Так, проверяя в начале мая 1909 года Тамбовское училище, Рахманинов защитил его директора Соломона Моисеевича Старикова от антисемитских выпадов тамошнего губернатора. Работе же Саратовского музыкального училища он дал негативную оценку, несмотря на активные попытки директора учебного заведения «улучшить» мнение проверяющего инспектора. Как пишет об этом приезде в Саратов Елена Юльевна Жуковская-Крейцер, здесь жившая в это время, Сергей Васильевич к своей миссии относился со свойственной ему щепетильностью, виделся с директорами и преподавательским персоналом училища только на официальных показах и совещаниях, никаких приглашений ни от кого не принимал и всё свободное время проводил дома у нас»²⁷.

Пришлось Рахманинову в этой должности решать и долгий, запутанный конфликт между ростовской дирекцией ИРМО и директором местного музыкального училища Матвеем Пресманом, за которого, со всей искренностью своих чувств, вступился его «однокашник» по консерватории в письме председателю главной дирекции ИРМО, принцессе Елене Георгиевне Саксен-Альтенбургской:

«29 сентября 1911 г.

Москва

Ваше высочество!

Разрешите мне представить на Ваше усмотрение следующее дело. Вчера приехал ко мне из Ростова-на-Дону директор училища М. Пресман. Цель его приезда — рассказать мне о тех дрызгах, придирках и уколах, которые сыплются на него со стороны местной Дирекции. Приехал он ко мне с протоколами, письмами, документами в руках и рассказывал мне в продолжении нескольких часов сряду целую эпопею. Я вынес впечатление, что дело это довольно вопиющее. В заключение Пресман добавил, что как он ни любит своё дело, которое основал и прочно поставил, но предпочитает лучше уйти, за невозможностью служить при таких условиях.



Я посоветовал ему прежде всего обратиться к Вашему высочеству и в Главную Дирекцию с докладной запиской, где он, за невозможностью изложить на бумаге всё то, что мне рассказывал, — ограничится только указанием на более важные факты последнего периода, на трудность совместной работы и на затруднения, причиняемые ему со стороны местной Дирекции, вредящие непосредственно самому делу. Лично я считаю Пресмана честнейшим человеком, высокосободным педагогом и любящим своё дело до самозабвения. Только при таком человеке и понятен рост училища и образцовая постановка там преподавания. Любопытно, что и сама Дирекция держится, т. е. держалась моего взгляда на этого человека, что видно хотя бы из их адреса, преподнесённого Пресману по поводу его десятилетнего директорства. — Теперь у меня к Вашему высочеству покорнейшая просьба. Не найдёте ли Вы возможным и желательным, по получении этой докладной записки от Пресмана, уполномочить меня произвести расследование, уведомив об этом официально Ростовскую Дирекцию. Если рассказ Пресмана подтвердится (в чём я лично не сомневаюсь), то у Вашего высочества найдётся и средство воздействия, так как 15-го октября состоятся выборы Дирекции в Ростове и выбранные вновь старые члены могут быть и не утверждены, по мотивам произведённой ревизии...»¹⁸

К сожалению, помощь Рахманинова не помогла Матвею Леонтьевичу и он в 1912 году, оставив Ростов, перебрался в Саратов, где стал профессором только учреждённой консерватории (первой в провинциальных городах России). Сам Рахманинов после этого печального инцидента ушёл в отставку с инспекторской должности в ИРМО.

С Сергеем Кусевицким (тем самым, у которого Рахманинов одолжил весьма крупную сумму денег и с которым встречался в 1900 году в Крыму, у Чехова) в 1909 году связало общее решение создать для российских композиторов и музыкантов собственное музыкальное издательство.



Сергей Александрович Кусевицкий, родившийся в 1874 году, в малодостаточной еврейской семье, свои музыкальные способности реализовал в отроческие годы, выучившись, в домашней обстановке с помощью приходящего учителя, игре на скрипке, виолончели, фортепиано и контрабасе; продолжил он музыкальное образование, преодолев все рогатки так называемого «закона о черте оседлости», в Московском музыкально-драматическом училище при Московском филармоническом обществе. С 1894 года он — контрабасист в оркестре Большого театра. О предыстории и истории создания Российского музыкального издательства рассказывает музыковед Александр Вячеславович Осовский:

«Сергей Александрович Кусевицкий по окончании Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества, где он был стипендиатом московского миллионера К. Ушкова, создал себе имя выдающегося виртуоза на контрабасе. С 1894 года он служил концертмейстером контрабасовой группы оркестра московского Большого театра. Женившись на дочери своего покровителя Натальи Константиновне Ушковой и получив за ней баснословное приданое, Кусевицкий в 1905 году демонстративно вышел в отставку и опубликовал в московской газете «Русское слово» сенсационную статью под заглавием «Новые илоты», где в резких и решительных выражениях, с приведением фактов и цифр, обвинял дирекцию императорских театров в бесчеловечной эксплуатации артистов оперного оркестра, вынужденных отдавать всё своё время и силы за мизерное вознаграждение, обрекающее их семьи на полуголодное существование. Затем Кусевицкий прошёл в Германии, под руководством Артура Никиша, курс техники дирижёрского искусства, стал выступать за границей с большим успехом в качестве симфонического дирижёра, в 1908 году вернулся в Москву уже с именем талантливого дирижёра и в 1909 году основал в Москве собственные симфонические концерты, музыкальное издательство и нотный магазин.

Рахманинов соприкоснулся с Кусевицким на музыкальном поприще впервые ещё в 1904 году, когда стал дирижёром московского Большого театра, где Кусевицкий работал тогда в оркестре. Поселившись осенью 1906 года в Германии, Рахманинов снова встретился с Кусевицким и даже выступал вместе с ним в симфонических концертах в Берлине и Лондоне, исполняя свой Второй фортепианный концерт с оркестром под его управлением. Здесь-то, в Германии, в процессе общения Рахманинова с Кусевицким родилась мысль об учреждении в Москве общества «Самоиздательство композиторов» в целях освобождения композиторов от эксплуатации торгашей-издателей. Предполагалось, что Кусевицкий внесёт в фонд общества оборотный капитал на определённых условиях, хозяевами же дела будут сами композиторы — члены общества, в пользу которых и будет идти весь чистый доход. Рахманинов чрезвычайно увлёкся этой идеей, развил большую активность, пропагандируя общество и вербуя его членов; в утопических мечтаниях Сергей Васильевич предполагал возможным открыть действия общества уже 1 сентября 1908 года. Однако с первых же шагов по реализации этой идеи выяснились очень большие трудности. Встали сложные проблемы организационных форм совершенно нового дела, принципов кооптации членов общества, критерия отбора произведений для издания, взаимоотношений общества с капиталистом, предложившим оборотные средства. Не было уверенности в деловых, практических способностях композиторов, предоставленных в небывало новом деле самим себе. Возникло сомнение, насколько целесообразно отвлекать композиторов от их прямых творческих задач, нагружая хлопотливой практической работой.

В итоге обсуждений первоначально задуманное общество композиторов-самоиздателей переродилось в Российское музыкальное издательство, принадлежащее

на правах собственности С. А. и Н. К. Кусевицким, но организованное на совершенно новых началах, не свойственных ни одному из тогдашних музыкальных издательств ни в России, ни за рубежом.

Так как Рахманинов исторически являлся инициатором всего начинания, а с организацией Российского музыкального издательства принимал самое живое, деятельное участие в его делах, — необходимо остановиться подробнее на этом моменте, пока ещё слабо освещённом в существующих работах о Рахманинове.

Российское музыкальное издательство, предназначенное обслуживать Россию и русских композиторов, было основано, однако, не в Москве, где жили его инициаторы, а в Берлине, где оно было зарегистрировано 25 марта 1909 года. Этим преследовалась важнейшая цель: охрана авторских и издательских прав во всей Западной Европе и Америке. Россия в те годы не имела литературной и художественной конвенции ни с одной из зарубежных стран, и русские литературные и музыкальные произведения могли беспрепятственно перепечатываться иностранными издательствами, тогда как Германия обеспечивала во всём мире права литературной и музыкальной собственности»²¹.

Созданное Российское музыкальное издательство (РМИ) в художественном отношении руководилось специальным советом, в состав которого, помимо Рахманинова, вошли Скрябин, Метнер; управляющим делами издательства был назначен Струве; из петербуржцев был приглашён Оссовский (автор приведённого выше обширного мемуарного фрагмента). К вышеизложенному можно только добавить, что сам Рахманинов, считавший себя обязанным своему изначальному издателю Гутхейлю, не печатал своих сочинений в Российском музыкальном издательстве до той поры, когда (в 1915 году) гутхейлевская фирма не перешла в собственность тех же Кусевицких.

Дружба связывала Кусевицкого с Бальмонтом. Поэт посещал концерты контрабасиста, поражался певучести инструмента под руками исполнителя. После одного из них, данного Кусевицким в 1915 году в память безвременно скончавшегося Скрябина, Бальмонт написал стихотворение «Кусевицкому, играющему на контрабасе», вошедшее позднее в стихотворный сборник «Перстень» (1920 год):

Я знаю, что сегодня видел чудо:
Чудил и пел священный скарабей.
Душе был слышен ясный зов оттуда,
Где зреет гром средь облачных зыбей.
Вдруг звонкий жук ладью стал скользящей,
Мелькало белым тонкое весло.
Играли струны музыкою зрящей,
И сердце пробуждалось в ней светло.
А он, колдун, обеими руками
Нам рассыпал напевный дождь колец.
И, весь горя, дрожащими перстами
Касаясь струн, касался всех сердец.

В сложной обстановке наметившейся ломки налаженного быта в Ивановке, заложенной-перезаложенной (всё — по Чехову) её владельцем Александром Александровичем Сатиным, сочинил Рахманинов в ней за лето 1909 года Третий фортепианный концерт (после чего совершил чрезвычайно напряжённое по темпу выступлений турне в Американские штаты).

О предпринятых Рахманиновым мерах по спасению фамильного гнезда супруги рассказывает Александр Борисович Гольденвейзер: «Имение Сатиных было обременено большими долгами, трижды заложено и перезаложено и, в конце концов, должно было быть продано с молотка, что для семьи было бы тяжёлым ударом. Рахманинов решил



спасти имение. Он с общего согласия взял его вместе с долгами на себя. В течение ряда лет, отказывая себе во многом, он почти все заработки, которые в то время были уже довольно большими, употреблял на то, чтобы выплачивать долги, лежавшие на имении. Ему удалось, наконец, имение очистить от долгов и привести в довольно благоустроенное состояние, чем он очень гордился, наивно воображая себя неплохим сельским хозяином, каким он, конечно, не был. Летом Рахманинов брал в деревню свой автомобиль и там на просторе проявлял свои шофёрские качества»¹³.

А прогос, предпринимал Рахманинов героические усилия по спасению милой Ивановки, не будучи — после всех пертурбаций — её владельцем. До апреля 1911 года имение числилось за его тётушкой и тещей (в одном лице) Варварой Аркадьевной Сатиной, далее передавшей его по дарственной своим детям — Владимиру Александровичу и Наталье Александровне, с обязательством ежегодно выплачивать родителям определённую сумму. Впрочем, сие обстоятельство ничуть не мешало энтузиастичному Рахманинову, уже накопившему достаточный семейный капитал, с головой погрузиться в хозяйственные дела Ивановки, о чём, к примеру, можно заключить из насыщенного хозяйскими проблемами его письма к брату Елены Юльевны Крейцер-Жуковской, Максиму:

«3 мая 1911 г.

им. Ивановка, Тамбовской губ.

Милый мой Макс,

1) Ты обещался мне прислать в подарок двух щенят фоксов. Я, конечно, тебе очень благодарен. Но новый вопрос в том, что собаки эти нужны мне для ловли крыс. Что эти щенята не могут этим заниматься, я, конечно, понимаю и готов их растить. Но будут ли они ловить этих поганых крыс, когда вырастут?? Вот в чём вопрос! Родители-то их ловят? Если да, то это хоть утешение! Тогда хоть может по наследственности перейдёт.

2) Если ты находишь, что чёрные свиньи выгоднее, то пришли чёрных. «Тебе я верю», поёт Ланчотто Франческе. Пришли, значит, две свинки и одного боровка. Смотри только, чтобы не в родстве были свиньи с боровком, а то я к тебе иск предъявлю; и чтобы знаменитые были.

На цену 45 рублей согласен и вышлю немедленно по получении. (Честное слово даже могу дать!) Присылай скорей! (Начальнику станции Ржакса Тамбово-Камышинской железной дороги для передачи в Ивановку С. В. Рахманинову.)

Семья моя приехала 29-го апреля, и мне стало веселее.

Хозяйство моё меня уже немного замучило. За твои советы и пожелания искренно благодарю. Хочу тебе только сказать, что если я пролезу в трубу, то никак не от «построек», а от тех долгов, которые на имении имеются.

Все тебе кланяются.

Твой С. Р.»¹⁸

Сказ двадцать седьмой.

Музыкально-литературные сочинения 1912 года

Как пишет в своих воспоминаниях Софья Александровна Сатина, «Из сочинений, написанных в период 1910–1913 годов, «Литургия св. Иоанна Златоуста» ор. 31 была исполнена в концерте Синодального хора в 1910 году. В концертах своих Рахманинов играл и следующие новые опысы: Тринадцать прелюдий ор. 32, Шесть этюдов-картин ор. 33 (1911), Вторую сонату ор. 36, посвящённую М. Пресману. К этому же периоду относятся Четырнадцать романсов ор. 34, сочинённых (за исключением «Вокализа», написанного в 1915 году) за 1910, 1912 годы»¹⁵.

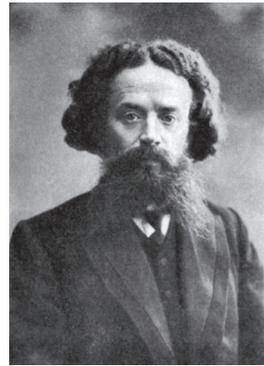
Вторым номером опуса тридцать четыре (первый оставляю на последующее рассмотрение), Сатиной указанном, значится посвящённый Шаляпину романс «В душе у каждого из нас» на слова стихотворения Аполлона Аполлоновича Коринфского. Этот, ныне практически забытый поэт родился в 1868 году, в Симбирске, в семье дворянина. Столь редкую фамилию его роду назначил император Александр I, переименовавший деду поэта, выпускнику Академии художеств архитектору Варенцову «неблагозвучную» фамилию на громко звучащую — «Коринфский».

Жил Аполлон Аполлонович в Москве, в Петербурге, публиковал в местных журналах историко-этнографические статьи. Первые его стихотворные опыты относятся к 1894 году. В поэзии он видел себя последователем Алексея Константиновича Толстого, хотя язвительный Брюсов весьма нелестно оценивал такую точку зрения, а иные критики даже оценивали Коринфского только как версификатора и, думается, в том были глубоко неправы.

В душе у каждого из нас
Журчит родник своей печали...
Из ближних стран, из дальней дали
Ее приливы пробегали
В заветный миг, в блаженный час
В душе у каждого из нас...

Огнем страстей опалена —
Душа не верит упоению;
Ни мимолетному влечению,
Ни бесконечному забвению
Не покоряется она —
Огнем страстей опалена...

Моя любовь — печаль моя...
В ней солнца свет, в ней — мрак неволи;
В ней — жизнь, в ней — крик предсмертной боли,
В ней — глубина паденья воли,
В ней — путь к вершинам бытия...
Моя печаль — любовь моя...



Пять романсов этого опуса посвятил Рахманинов своему современнику, только на год его старшему Леониду Витальевичу Собинову и тем выразил своё восхищение вокальному мастерству этого изумительного певца, лирического тенора. Тот также

высоко ценил талант композитора, сказав однажды: «*Рахманинов — единственная надежда России в области музыки*». Первый романс из этого списка — «Буря», на слова Пушкина.

Ты видел деву на скале
В одежде белой над волнами
Когда, бушуя в бурной мгле,
Играло море с берегами,
Когда луч молний озарял
Ее всечасно блеском алым
И ветер бился и летал
С ее летучим покрывалом?
Прекрасно море в бурной мгле
И небо в блесках без лазури;
Но верь мне: дева на скале
Прекрасней волн, небес и бури.



Леонид Витальевич Собинов родился 7 июня 1872 года в Ярославле. Его дед, бывший крепостной крестьянин, откупился у своего помещика и поступил на службу к купцу-мукомолу, чьи хлебные караваны водил по Волге; тем же занимался и его наследник, бывший человеком набожным, никак не поощрявшим тяги к пению своего сына Леонида, вспоминавшего позже: «*Среда, в которой я жил, дальше уровня обыкновенного житейского довольства не шла*».

Окончив гимназию с серебряной медалью, Леонид Собинов поступил в Московский университет на юридическое отделение, уже чувствуя в себе пробудившуюся тягу к пению: «*Проходя каждый день мимо филармонического общества, меня так и подмывало зайти туда и попросить, чтобы научили петь*», — рассказывал он впоследствии. В августе 1892 года его мечта сбылась — Собинов поступил на вокальное отделение Филармонического училища. Однако о том, чтобы оставить университет, не могло быть и речи — отец возлагал на Леонида большие надежды и требовал, чтобы он получил уважаемую и доходную профессию. Да и сам Собинов, как он писал позднее, «*только хотел учиться петь и жить в искусстве, не бросая университета, на который ставил главную жизненную ставку*».

Ещё один романс на слова Пушкина посвятил Собинову Рахманинов — «Арион». В стихотворении этом Александр Сергеевич приблизил мифологическую ситуацию к событиям 1825 года — к восстанию декабристов. В его (и романа) заключительных словах «Я гимны прежние пою» — о верности творца своим убеждениям, о вере в справедливость.

Нас было много на челне;
Иные парус напрягали,
Другие дружно упирали
В глубь мощны веслы. В тишине
На руль склонясь, наш кормщик умный
В молчанье правил грузный челн;
А я — беспечной веры полн, —
Пловцам я пел... Вдруг лоно волн
Измял с налету вихорь шумный...
Погиб и кормщик и пловец! —
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,



Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
Сушу на солнце под скалою.

Собинов вовсе не был юношей, загодя обдумывающим свои поступки. Осенью 1893 года он без памяти влюбился в однокурсницу по училищу красавицу Марию Каржавину и немедленно повел ее под венец и событием этим отнюдь не повредил своей учёбе. Он окончил университет с дипломом Первой степени, после чего в течение года проходил обязательную воинскую службу в Московском пехотном юнкерском училище, по окончании которого вышел в отставку в чине подпоручика. В 1895 году Леонид был принят на должность помощника присяжного поверенного в Московский окружной суд, работать ему довелось под руководством известного адвоката Федора Плевако. В том же году у Собинова родился сын Борис. Еще через два года Леонид Собинов с блеском окончил Филармоническое училище и, вопреки всем обычаям, был сразу приглашен в Большой театр. Его дебют на прославленной сцене состоялся в апреле 1897 года.

Следующий, Собинову посвященный романс, сочинён Рахманиновым на стихотворение Фёдора Ивановича Тютчева, на один из шедевров любовной лирики поэта «Сей день, я помню».

Сей день, я помню, для меня
Был утром жизненного дня:
Стояла молча предо мною,
Вздыхалась грудь ее волною,
Алели щеки, как заря,
Всё жарче рдея и горя!
И вдруг, как солнце молодое,
Любви признание золотое
Исторглось из груди ея...
И новый мир увидел я!..

Собинов буквально разрывался между юриспруденцией и театром, именуя себя: *«Лучший певец среди юристов или лучший юрист среди певцов»*.. В одном из писем он жаловался: *«Стоит только накопиться трудной и неприятной работе по адвокатуре, как я уже начинаю мечтать о том, что сцена, пожалуй, мое единственное призвание. С рвением бросаюсь я тогда к оперным клавирам, и вот здесь какой-нибудь трудный речитатив или плохо удающаяся нота, часто случайное отсутствие дыхания или голоса — начинают возбуждать во мне сомнение в моих способностях быть хорошим артистом. Случилось к этому выиграть дело, преодолеть пугавшую юридическую трудность — и опять берет верх сознание, что в адвокатуре я нахожусь больше на месте»*. Дело решил случай — осенью 1899 года во время одного из судебных заседаний судья, предоставив слово адвокату Собинову, добавил: *«Ну, соловей, посмотрим, что вы нам споете»*. Этого оказалось достаточно, чтобы Леонид Витальевич решил посвятить жизнь театру.

Четвёртый, Собинову также посвященный, романс из представляемого рахманиновского опуса — на стихотворение Афанасия Афанасьевича Фета «Какое счастье». В нём — соединение в едином эмоциональном порыве вселенского и интимного начал, в котором острое ощущение полноты бытия порождает мощный, всепоглощающий «прилив» любви, ослабляющий доводы разума.



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!

О, называй меня безумным! Назови
Чем хочешь; в этот миг я разумом слабею
И в сердце чувствую такой прилив любви,
Что не могу молчать, не стану, не умею!

Я болен, я влюблѣн; но, мучась и любя —
О слушай! о пойми! — я страсти не
скрываю,
И я хочу сказать, что я люблю тебя —
Тебя, одну тебя люблю я и желаю!

Ко времени официализации в Большом театре Леонид Собинов уже собирал в нём аншлаги. Директор Императорских театров Владимир Аркадьевич Теляковский вспоминал: «Собинов сразу, с первого года своего поступления, благодаря чарующему голосу своему и благородной манере держаться на сцене, при хороших внешних данных, завоевал симпатии публики, которые неизменно росли с каждым появлением его в новой опере»⁴⁹. Как известно, в том же 1899 году в Большой театр был приглашен Федор Шаляпин и дуэт двух выдающихся певцов совершенно преобразил этот «храм искусств». Театральные критики с восторгом писали: «Если тенора уже не могут петь, как прежде, после появления Собинова, то басы — после появления Шаляпина».

Для последнего романа собиновского цикла Рахманинов взял стихотворение Бальмонта «Ветер перелётный». Константин Дмитриевич Бальмонт, родившийся в 1867 году, в семье морского офицера, на скрижалях русской литературы поры «Серебряного века» отметился как поэт, как переводчик-полиглот, как автор автобиографической прозы, мемуаров, филологических трактатов, историко-литературных исследований и критических эссе, без излишней скромности заявлявший о себе: «Я — изысканность русской медлительной речи, предо мною другие поэты — предтечи...»

Ветер перелётный обласкал меня
И шепнул печально: «Ночь сильнее дня».
И закат померкнул. Тучи почернели.
Дрогнули, смутились пасмурные ели.

И над тёмным морем, где крутился вал,
Ветер перелётный зыбью пробежал.
Ночь царила в мире. А меж тем далёко,
За морем зажглося огненное око.

Новый распустился в небесах цветок,
Светом возрождённым заблистал Восток.
Ветер изменился, и пахнул мне в очи,
И шепнул с усмешкой: «День сильнее ночи».



В годы службы в Большом театре Собинов и Шаляпин были дружны, но за окладами друг друга следили внимательно и, как отмечает Теляковский: «Если Собинов следил за окладом Шаляпина, то и этот последний, в свою очередь, очень интересовался окладом Собинова, и сколько бы ни прибавлять Собинову, Шаляпин неизменно просил больше. Потерять же того или другого артиста было невозможно. Оставалось изыскивать способы обоих удовлетворять»⁴⁹.

Распространявшиеся в этой связи слухи в московской театральной среде о соперничестве двух титанов вокала действительности не соответствовали. Уж очень разные это были люди — Шаляпин был громогласным и раскованным, любил шумные застолья, в то время как деликатный и немногословный Собинов избегал больших компаний, предпочитая тишину и сосредоточенность. Кроме того, они не могли часто видеться в связи с тем, что перед Первой мировой войной оба успешно покоряли музыкальную Европу. Шаляпин писал Собинову из Берлина: «Милый друже Леонид! Получил твое письмо и огорчился, что ты в Милане, а меня там нет. С удовольствием повидался бы с тобой. Очень радуюсь за твою поездку в Мадрид, от души желаю тебе успеха. Будь же здоров и весел, милый Леонид. Жму тебе руку. Твой Фёдор».

Кстати, в Милане, в знаменитом театре La Scala, Собинова ждал (как в 1900 году Шаляпина) оглушительный успех. В итальянских газетах писали: «Он пел с грацией, нежностью, легкостью, которые, уже начиная с первой сцены, завоевали ему всеобщее расположение публики. У него голос чистейшего тембра, ровный, глубоко западающий в душу, голос редкий и драгоценный, которым он управляет с редким искусством, интеллигентностью и вкусом».

После революции 1917 года Леонид Витальевич Собинов не эмигрировал, недолгое время был директором Большого театра, жил в Москве, в Камергерском переулке. Во время пребывания в Риге, 14 октября 1934 года он умер от сердечного приступа во сне. Тело его специальным траурным поездом перевезли в Москву и похоронили на Новодевичьем кладбище.

Следующий романс тридцать четвёртого опуса, сочинённый Рахманиновым на духовный стих Алексея Степановича Хомякова «Воскресение Лазаря, посвящён Фёдору Шаляпину.

О царь и Бог мой! Слово силы
Во время оно Ты сказал,
И сокрушён был плен могилы,
И Лазарь ожил и восстал.

Молю, да слово силы грянет,
Да скажешь «встань!» душе моей,
И мёртвая из гроба встанет
И выйдет в свет Твоих лучей!

И оживёт, и величавый
Её хвалы раздастся глас
Тебе — сиянью Отчей славы,
Тебе — умершему за нас!

Как гласят канонические Евангелия, Святой Лазарь был братом Марфы и Марии, жил с сестрами неподалеку от Иерусалима, в селении Вифания. Христос любил это семейство, часто посещал их дом, а Лазаря называл своим другом. Лазарь скончался за четыре дня до прихода Иисуса в Вифанию. Услышав о смерти Лазаря, «Иисус прослезился», — говорится в Евангелиях. Подойдя к пещере, где похоронили Лазаря, Он велел отнять камень, закрывающий вход, после чего воззвал громким голосом: «*Лазаре! гряди (иди) вон.*» И вышел умерший, обвитый по рукам и ногам погребальными пеленами, и лицо его обвязано было платком. Иисус говорит им: «*Развяжите его, пусть идет*» и весть о чуде мгновенно разнеслась по всей Иудее.

Святой Лазарь после своего воскрешения прожил еще тридцать лет — он был епископом на Кипре и проповедовал Христианство. Мощи его были перенесены из Кипра в Царьград в девятом веке, при Льве Мудром.

Ещё один, Шаляпину посвящённый романс, сочинён композитором на слова стихотворения Фёдора Ивановича Тютчева «Ты знал его». Как полагают литературоведы, в этом стихе образ поэта «сравнивается с месяцем, едва брезжащим в дневные часы и ярко сияющим ночью. Однако первое обращено к другу, а второе — к возлюбленной. Таким образом, эти восьмистишия являются не отдельными стихотворениями и не строфами одного стихотворения, а частями оригинальной двухчастной композиции, каждая из которых представляет собой вариацию на тему «поэт и светское общество» и построена на противопоставлении «дневного» и «ночного» облика поэта»⁶.

Ты знал его в кругу большого света,
То своенравно весел, то угрюм,
Рассеян, дик иль полон тайных дум, —
Таков поэт, и ты презрел поэта!
На месяц взглянь: весь день, как облак тощий,
Он в небесах едва не изнемог;
Настала ночь — и, светозарный бог,
Сияет он над усыпленной рощей!

Четвёртый романс опуса, посвящённый Шаляпину, Рахманинов написал на стихотворение Афанасия Фета «Оброчник». С него начинается последний, вышедший при жизни поэта, четвёртый выпуск его знаменитого сборника «Вечерние огни». Одно из значений слова «оброчник», зафиксированных в словаре Владимира Ивановича Даля, — человек, «*обрекший себя на что, обещающий; напр., оброчники носят иконы на крестных ходах*». Следовательно, оброчник — человек, давший обет, обрекший себя на какое-то дело, служение.

Сюжетная канва фетовского стихотворения воссоздаёт крестный ход; его герой поднимает и несёт «хоругвь священную», то есть «священное изображение, носимое при крестных ходах на древках». Автор, не конкретизируя, чьё это изображение, акцентирует внимание читателя на слове «хоругвь» и ставит его в стихотворении на первую позицию. Архаическая же лексика подчёркивает возвышенный духовный смысл данного момента, величественную значимость происходящего.

Хоругвь священную подъяв своей десной,
Иду, и тронулась за мной толпа живая,
И потянулись все по просеке лесной,
И я блажен и горд, святыню воспевая.

Пою, и помыслам неведом детский страх,
Пушай на пенье мне ответят воем звери,
С святыней над челом и песнью на устах,
С трудом, но я дойду до вожделенной двери.

Певице Литвин Фелии Васильевне посвятил Рахманинов романс на стихотворение Полонского «Диссонанс». Сама певица (в девичестве — Шутц) так определила своё происхождение: *«Моя мать, уроженка Канады, внучка шотландского полковника Монро де Фаула. Моего деда, достопочтенного полковника Джона Мунро, Ф. Купер сделал одним из героев «Последнего из могикиан».* Музыка и пению Фелиция (вернее — Франсуаза) обучалась у лучших педагогов Италии; учёбу продолжила в Париже, где прожила пятнадцать лет. Далее много гастролировала по Европе, в октябре 1888 года дебютировала в московском Большом театре, затем пела в петербургском Мариинском театре. В 1903 году получила звание «Солистка Его Императорского Величества».

Пусть по воле судеб я рассталась с тобой, —
Пусть другой обладает моей красотой!
Из объятий его, из ночной духоты,
Уношусь я далёко на крыльях мечты.
Вижу снова наш старый, запущенный сад:
Отраженный в пруде потухает закат,
Пахнет липовым цветом в прохладе аллеи;
За прудом, где-то в роще, урчит соловей...
Я стеклянную дверь отворила — дрожу —
Я из мрака в таинственный сумрак гляжу —
Чу! там хрустнула ветка — не ты ли шагнул?!
Встрепенулася птичка — не ты ли спугнул?!
Я прислушиваюсь, я мучительно жду,
Я на шелест шагов твоих тихо иду —
Холодит мои члены то страсть, то испуг —
Это ты меня за руку взял, милый друг?!
Это ты осторожно так обнял меня,
Это твой поцелуй — поцелуй без огня!
С болью в трепетном сердце, с волненьем в крови
Ты не смеешь отдаться безумствам любви, —
И, внимая речам благородным твоим,
Я не смею дать волю влеченьям своим,
И дрожу, и шепчу тебе: милый ты мой!
Пусть владеет он жалкой моей красотой!
Из объятий его, из ночной духоты,
Я опять улетаю на крыльях мечты,
В этот сад, в эту темь, вот на эту скамью,
Где впервые подслушал ты душу мою...
Я душою сливаюсь с твоею душой —
Пусть владеет он жалкой моей красотой!



Утверждают убеждённо специалисты: *«Своими масштабами, сложностью развития, детальной разработанностью фактуры выделяется «Диссонанс» на слова Я. П. Полонского. К нему трудно применить обычное определение «романс». Это скорее развернутая вокальная фантазия с множеством неожиданных поворотов, разнообразных психологических нюансов и контрастов настроения. Композитор с большим мастерством развивает цепь разнохарактерных эпизодов из начальной фигуры фортепиано, подобной грозно воющему вихрю...»*⁶

В посвящении к романсу «Музыка», на слова Якова Полонского, Рахманинов написал «П. Ч.» Если учесть, что поэт посвятил своё стихотворение Петру Ильичу Чайковскому, то можно предположить, что ему же, если судить по аббревиатуре посвящения Сергея Васильевича, посвящён и романс его ученика.

И плывут, и растут эти чудные звуки!
Захватила меня их волна...
Поднялась, подняла и неведомой муки,
И блаженства полна...
И божественный лик, на мгновенье,
Неуловимой сверкнув красотой,
Всплыл, как живое виденье
Над этой воздушной, кристальной волной, —
И отразился,
И покачнулся,
Не то улыбнулся...
Не то прослезился...

Сказ двадцать восьмой.

Рахманинов и Комиссаржевская

В череде романсов тридцать четвёртого опуса есть романс особо трагического звучания, написанный Рахманиновым на слова стихотворения русского поэта Аполлона Николаевича Майкова «Не может быть».

Не может быть! не может быть!
Она жива!.. сейчас проснётся...
Смотрите: хочет говорить,
Откроет глазки, улыбнётся,

Меня увидит, обоймёт
И, вдруг поняв, что плач мой значит,
Ласкаясь, нежно мне шепнет:
«Какой смешной! о чём он плачет!..»

Но нет!.. лежит... тиха, нема,
Недвижна...



Романс этот Сергей Васильевич посвятил памяти великой русской актрисы, безмерно им чтимой Веры Фёдоровны Комиссаржевской, трагически погибшей 10 фев-

раля 1910 года во время гастролей в Ташкенте — заразилась оспой на местном рынке и ушла из жизни в безмерных страданиях.

Об общении, о творческих контактах Рахманинова и Комиссаржевской сохранилось мало сведений. Кажется, чуть ли не единственным источником истории и сути взаимоотношений этих выдающихся личностей являются воспоминания Зои Аркадьевны Прибытковой, дочери двоюродного брата Рахманинова, Аркадия Георгиевича Прибыткова, видевшей в малолетстве своём артистическое действо изумительной Веры Фёдоровны:

«Несколько эпизодов из рахманиновских приездов в Петербург — Петроград.

Однажды Вера Фёдоровна Комиссаржевская, Владимир Николаевич Давыдов и Николай Николаевич Ходотов репетировали у нас на квартире пьесу «Вечная любовь» Фабера, а Сергей Васильевич как раз в то время жил у нас.

Комиссаржевская и Давыдов были близкими друзьями моих родителей, и мы имели радость общаться с ними в повседневной жизни. Сестра моего отца была гимназической подругой старшей дочери Владимира Николаевича, а Вера Фёдоровна была с давних пор родной в семье Зилоти. Отсюда и дружба с нашей семьёй.

Вера Фёдоровна прожила у нас около месяца перед открытием своего театра в Пассаже. Жила она в папином кабинете. Это было осенью 1903 года. А 15 ноября этого же года Рахманинов играл в первом сезоне концертов Зилоти и сменил Веру Фёдоровну в папином кабинете. Много интересного повидал этот кабинет.

Репетиция шла в гостиной. Рахманинов деликатно собрался уходить, чтобы не мешать артистам работать, но его попросили остаться. Тогда он, забрав меня с собой, скромно примостился в уголке гостиной.

Содержания репетируемой пьесы я уже не помню; помню только, что Давыдов играл старого скрипача, Вера Фёдоровна — его любимую ученицу, Николай Николаевич Ходотов — тоже скрипача и тоже ученика Давыдова; и вечная любовь к искусству боролась с вечной любовью в жизни.

Играли они замечательно. Это был первый раз, что я видела Комиссаржевскую за работой. Я тогда была маленькая и подробно передать впечатление от её игры не могу; но мне запомнился её облик: брызжущее веселье, что-то необычайно мягкое и тёплое. И глаза!.. Таких глаз я не видела ни у кого и никогда — тёмные, умные, грустные и всегда встревоженные, несмотря на радость. Как будто всю свою жизнь она подсознательно знала о том ужасном конце, который был ей уготован. Но в этот день её удивительные глаза сияли большим счастьем, видно, оно ненадолго пришло к ней и всю её осветило.

Рахманинов не отрывал глаз от Комиссаржевской, — гениальный художник, он был остро восприимчив ко всякому проявлению таланта и красоты.

И какие же потом все были замечательные в этот вечер. Беззаботные, счастливые, как дети!..

Николай Николаевич начинает наигрывать любимый Верой Фёдоровной романс «Он говорил мне, будь ты моею», который она поёт в «Бесприданнице» Островского, Комиссаржевская поддаётся общему настроению и поёт. Её замечательный грудной голос звучит по-особенному волнующе и трепетно, когда она поёт этот романс. Много надо было испытать боли в жизни, чтобы из малозначащего по музыке итальянского романса создать горькую трагическую песню любви и отчаяния. А Вера Фёдоровна в своей недолгой жизни видела мало радости и любви. Сергей Васильевич в этот вечер только слушатель и зритель, и ему всё очень нравится. Он любит цыганское пение, а в исполнении таких мастеров, как Комиссаржевская и Давыдов, — особенно.

Раздаётся звонок: это Александр Ильич Зилоти пришёл провести Сергея Васильевича, а подал на театрально-музыкальный вечер.

Александр Ильич человек весёлый и очень компанейский, все присутствующие — его друзья. Он сразу попадает в тон общего веселья, с ходу садится за рояль и шаловливо и чрезвычайно кокетливо играет свою любимую «Летучую мышь» Штрауса. Сергей Васильевич некоторое время слушает, потом не выдерживает и на другом рояле подыгрывает Зилоти. И начинается соревнование в музыкальном экспромте двух больших музыкантов.

Вальс в «обработке» Рахманинова и Зилоти — это вихрь веселья, шалости. Один вдруг уводит вальс в неожиданную вариацию в темпе мазурки, другой сразу же подхватывает мысль партнёра, но, также неожиданно, забирается в замысловатые фигурации, из которых мазурка внезапно превращается в русскую песню, с лихими переборами... Потом марш, потом fuga... И всё это на ошеломляющих перескоках из одной тональности в другую! И ни разу они не потеряли, не сбили друг друга. Кругом стоит гомерический хохот! Все довольны! А особенно довольны двоюродные братья — Рахманинов и Зилоти — пошлать для них самое дорогое дело.

Закончился этот удивительный вечер так: Владимир Николаевич попросил Веру Фёдоровну прочесть мелодекламацию А. Аренского на стихотворение в прозе И. Тургенева «Как хороши, как свежи были розы». Незадолго перед нашим вечером Комиссаржевская читала их в концерте Зилоти.

Она, конечно, согласилась. Аккомпанировал ей Александр Ильич. Когда она кончила читать, Рахманинов подошёл к ней, поцеловал руку и только сказал: «Спасибо»⁴.

Вера Фёдоровна Комиссаржевская, появившаяся на белый свет в октябре 1864 года, была первой из трёх детей, родившихся в законном, с уводом невесты устроенном, браке её родителей. Отец её, известный певец Мариинского театра Фёдор Петрович Комиссаржевский, дававший в свободное от сцены время уроки пения его любителям, в одном из обучающих циклов увлёкся своей ученицей, полковничьей дочерью Марией Николаевной Шульгиной и настолько вскружил голову наивной и доверчивой девушке, что та согласилась, не испрашивая воли родителей, тайно уехать с новоиспечённым женихом в Царское Село и там обвенчаться с ним.



Долгие годы (думается, не менее полтора десятка лет) в этом брачном союзе, столь романтично сложившемся, скоро отмеченном рождением — вслед за Верой — ещё двух дочерей, Надежды и Ольги, отношения супругов были ровными, не скандальными. Но скоро глава семейства заблудил — в одном из гастрольных выездов увлёкся, вновь не на шутку, девицей княжеских кровей Марией Петровной Кориатович-Курцевич, отец коей был прямым потомком великих литовских князей из рода Гедимина.

Где и при каких обстоятельствах состоялось знакомство этой пары, можно только догадываться, но думается, что произошло оно никак не в глуши Владимирской губернии, в имении княжны — сельце Лобаново Судогодского уезда. Скорее всего, случилось это после одного из концертов с участием импозантного тенора из столицы, очаровавшего «вторую Марию» своим пением, без особых усилий склонившего её, — ему двадцать лет уступавшую, — ко внебрачному сожителю.

Жизнь на две семьи долго продолжаться не могла и скоро Фёдор Петрович, видимо, уже основательно устроившись во второй, известил письмом законную супругу (уже жившую с детьми в купленном ею на наследственные деньги имении Марьино под Вильно) об уходе к другой женщине. Дав согласие на развод, Мария Петровна, по непонятным для потомков соображениям, взяла на себя вину в сломе супружеских связей, более того, оплатила все расходы на бракоразводный процесс, для чего пришлось ей продать недавно приобретённую недвижимость.

После совершившегося развода Фёдор Петрович Комиссаржевский перебрался в Москву, о чём сообщает нам Александр Валентинович Амфитеатров:

«Не помню, в каком году Московская консерватория нашла нужным призвать к себе на помощь из Петербурга вокального варяга в лице блестящего Ф. П. Комиссаржевского. Знаменитую впоследствии дочь его, Веру Фёдоровну, я слышал впервые, ещё как певицу, 21 января 1881 года в Пушкинском театре. Любители, в

том числе юный Станиславский, ставили «Каменного гостя». Вера Федоровна играла Лауру и пела обе серенады из оперы Даргомыжского. В годе и числе не ошибаюсь, потому что в тот день умер А. Ф. Писемский и в фойе театра наскоро поставлен был бюст писателя, обвитый черною лентою... Но дата ее дебюта не указывает еще даты появления в Москве Ф. П. Комиссаржевского, так как он в то время уже разошелся с матерью Веры Федоровны и имел другую семью. Сестры Комиссаржевские (покойная Вера, художница Ольга и Надежда, известная драматическая артистка Скарская) — дочери Ф. П. от первого брака; нынешние театральные деятели Комиссаржевские, режиссер Федор Федорович и, кажется, есть еще актеры — от второго.

Федор Петрович явился в Москве с большим эффектом, предшествуемый громкою славою «русского Кальцоляри», «друга Даргомыжского», вокального мудреца и новатора, с которым-де у нас пойдет уж музыка не та, — запляшут лес и горы. Ожидания были основательны. Комиссаржевский действительно был русским Кальцоляри, т. е. при довольно посредственном голосе обладал несравненным совершенством пения: изящество кантилены, яркий темперамент, вдохновенная декламация, красота дикции — все! Он был действительно друг Даргомыжского и лучший исполнитель как теноровых партий в его операх, так и его романсов. Также друг Даргомыжского, известный в старину композитор романсов Владимир Тимофеевич Соколов, говаривал в шутку, что имеются на свете два предмета божественно прекрасные и ни с чем не сравнимые: Федор Комиссаржевский и хороший швейцарский сыр. И когда находил хороший сыр, то одобрял его:

— Комиссаржевский!

А слушая Комиссаржевского, замирал от восторга и шептал:

— Сыр!

Комиссаржевский был действительно очень умен, что доказал уже своевременным уходом со сцены, как скоро почувствовал он свой упадок и «начало конца». И, будучи человеком образованным, эстетически тонким, он действительно искал в опере новых идей, форм — музыкальной драмы. Боролся с ерундовою условностью того, что теперь называют «вампукой», старался осмыслить бессмыслицу, вдохнуть подобие реальности в ирреально ходульные небылицы в лицах.

Прибыв в Москву, Комиссаржевский, вместо всяких реклам, показал свой товар лицом: трижды выступил в опере, спел три коронные свои партии — Фауста, Князя в «Русалке» и Фра Диволо, сценически все это было безусловно превосходно. Фауста мы впервые увидели не маскарадным гишпанцем из табачной лавочки, но великим мужем, который

В древнегерманской одежде, но в правде глубокой, вселенской,

С образом сходен предвечным своим от слова до слова!⁵⁰

Весной 1882 году Мария Петровна Кориатович-Курцевич последовала за своим кумиром в Италию, куда тот отправился на гастроли, и в конце мая этого же года, в православном храме российской дипломатической миссии во Флоренции обвенчалась с ним. Пикантности этому событию прибавило то обстоятельство, что под венец с сорокавосемилетним женихом двадцативосьмилетняя невеста пошла, уже будучи «серьезно на сносях», и первенец новосоставившейся пары, Фёдор, появился на белый свет через два дня после совершения брачного таинства — уже в Венеции.

Успели в этом супружестве прижить Комиссаржевские (в 1884 году) ещё одного сына, Николая, чем отнюдь не укрепили свой брачный альянс, распавшийся через шесть лет после его старта. В 1888 году они оформили развод и больше в семейные союзы не вступали. Мария Петровна Комиссаржевская ушла из жизни в возрасте сорока восьми лет — 1 июня 1902 года, в Москве; её бывший супруг, Фёдор Петрович Комиссаржевский, скончался 1 марта 1905 года в итальянском Сан-Ремо.



Их старший сын, Фёдор Фёдорович Комиссаржевский приобрёл известность как театральный режиссёр, педагог и теоретик театра, художник и переводчик, как основатель театра своей гениальной кровной сестры. Младший сын, Николай (на приведённом снимке он сидит — перед стоящим братом Фёдором) был писателем, в отличие от брата, не эмигрировал; служил в Наркомате иностранных дел и погиб в гулаговских лагерях.

Возвращаясь к прерванной линии сказа, к жизни первой жены и дочерей Фёдора Петровича Комиссаржевского после его ухода от них. На память о себе первой он оставил гору бытовых и финансовых проблем, девочкам своим — кроме горечи потери родного человека, передал позитивно свою увлечённость театром, со временем в них полноценно развившуюся.

Жизнь без отца, с вечно погруженной в хлопоты матерью сделали Веру, старшую из сестёр Комиссаржевских, хозяйкой своей судьбы и она, прежде Надежды и Ольги заневестившаяся, сама принимала решение о своём суженом. Им оказался светский красавец, ученик Академии художеств Владимир Леонидович Муравьёв (внук усмирителя Польши), с первого взгляда влюбившийся в Веру и предложивший ей руку и сердце, его избранницей принятые. Скоро, в 1883 году, сыграли и свадьбу, после которой семейные дела пошли по Надсону: *«Праздник чувства окончен, позашли огни, сняты маски и смыты румяна и томительно тянутся скучные дни пошлой прозы, тоски и обмана».*



Средств на вольную, обеспеченную жизнь у Муравьева было предостаточно и, женившись, он не изменил образу жизни гуляки и повесы, ни в чем себе не отказывая, отдавая всё своё свободное от загулов время главному увлечению — охоте, бывшей генеральной темой его художества. Жене он отводил роль хозяйки семейного очага, нисколько не препятствовавшей его светским развлечениям. Она же, страстная и увлечённая, думала сопровождать мужа на этюдах, помогать ему в работе, содействовать его творчеству, чему тот категорически противился.. Естественно, что уже скоро этот брак дал трещину — Муравьев сошелся с сестрой Веры Федоровны Надеждой, прижил с нею ребенка и в итоге обвенчался с нею в 1885 году.



Чтобы дать возможность бывшему мужу жениться на Наде, ожидавшей от него ребенка, Вере Федоровне пришлось повторить материнскую судьбу и при разводе взять всю вину на себя... Муравьев, узнав о ее благородном поступке, упал перед ней на колени и запричитал: *«Разве могу я, узнав тебя, любить кого-нибудь другого!»* Но было уже поздно... Кто знает, какое будущее ждало ее, оказалась она счастлива в замужестве? Очевидно, в таком случае мир никогда не узнал бы Веры Комиссаржевской. *«В актрисы ее посвятило личное страдание»*, — написал о ней один из первых биографов.

Естественно, брак не принес счастья Надежде Федоровне, и Муравьев вел себя со второй женой точно так же, как и с первой: *«...в меня целились из револьвера, меня жгли нагретыми щипцами для волос или, представляя кинжал к груди, грозили зарезать».* И, как следствие, через пять лет распался и этот брак.

Своеобразным итогом расставания с Верой Федоровной стала первая выставочная картина Муравьева. В свое время он бросил Академию художеств, поскольку считал, что там его ничему не смогут научить, и быстро добился успеха — в том числе и коммерческого — своими пейзажами, в которых сочетал виртуозную технику и новые

сюжеты с северной природой, со сказочными зимними пейзажами и особенно прославившими автора лесными закатами. Он прожил сложную, во многом беспутную жизнь и скончался, распродавший почти все свои картины за бесценок, всеми забытый, в нищете в 1940 году в Ростове. Его имя упоминали лишь в связи с Верой Комиссаржевской и только как «отъявленного негодяя» — однако как не вяжется с этим определением оскорбленной женщины светлый и поэтический мир его картин, впечатляющий и волнующий даже в их репродукциях.

«В девятнадцать лет по взаимной любви Вера Фёдоровна вышла замуж за молодого художника графа Муравьёва. Они были счастливы, но недолго — Муравьёв оказался плохим человеком, он причинил ей много горя и обид, жестоко обманул её. Для Веры Фёдоровны это была травма, которая наложила отпечаток на всю её жизнь. Она хотела покончить с собой, чуть не умерла. Её спасли её и отвезли лечиться в Липецк. Там она встретила с одним из братьев Зилоти, Сергеем Ильичём. Эта встреча вернула её к жизни. Они должны были пожениться, но разошлись. А верная дружба между ними сохранилась на всю жизнь — Комиссаржевская стала родной в большой семье Зилоти»⁵¹.

Сергей Ильич Зилоти, 1862 года рождения, старший брат Александра Ильича Зилоти и двоюродный брат Сергея Васильевича Рахманинова, в раннем возрасте поступил в Морской корпус в Петербурге. Отучившись в нём, он отправился служить во Владивосток, где стал флаг-офицером штаба младшего флагмана Тихоокеанской эскадры контр-адмирала Степана Осиповича Макарова.

В семье Зилоти — мать Юлия Аркадьевна (она — на снимке), сестра отца Сергея Рахманинова, и отец, Илья Матвеевич Зилоти, предводитель дворянства Старобельского уезда Харьковской губернии — сын Сергей был первенцем. Кроме него и сына Александра, у супругов Зилоти были ещё две дочери — Варвара и Мария. Своёобразно устроилась семейная жизнь этих девушек — Мария стала женой Александра Ивановича Гучкова, будущего известного политического деятеля; за его брата, Константина Ивановича Гучкова, вышла замуж Варвара Зилоти, ставшая впоследствии тещей философа Густава Густавовича Шпета и прабабушкой балерины Екатерины Максимовой.

Мать четырёх младших Зилоти, Юлия Аркадьевна Зилоти была владелицей одного из родовых имений Рахманиновых — Знаменки, располагавшемся в Козловском уезде Тамбовской губернии. Здесь она постоянно проживала с мужем, здесь, преимущественно в погожие месяцы года, собирались её дети и внуки, родные и близкие им люди, в число которых надолго вошла Вера Фёдоровна Комиссаржевская.

По духу, по внутреннему творческому настрою был очень близок ей Александр Ильич Зилоти — музыка и искусство спланивали их. Но, к слову, был и Сергей Ильич Зилоти наделён серьёзной музыкальностью, хотя в этой части культурных достоинств находился в глубокой тени младшего брата. Известно, что в пору военной службы во Владивостоке он организовал любительскую театральную труппу и хор, выступления которых пользовались неизменной популярностью у местных зрителей; сам часто выступал с декламацией и пением.

Был Сергей Зилоти — хоть не большого размаха — и композитором. До сих пор в репертуарах исполнителей старинной русской музыки встречаются его романсы «Как



хорошо», «Ах да пускай свет осуждает» Их сотню лет назад исполняли знаменитые певицы — Вера Панина и Анастасия Вязьева, они были записаны на граммофонные пластинки.

Как тяжело, как тяжело,
Как тяжело расставаться с тобой;
Не увидеть, не услышать
И не дышать тобою одной.
Да, тяжело, да, тяжело,
Да, тяжело мне расстаться с тобой.

Как горячо, как горячо,
Как горячо кровь бьется моя,
Прижмись ко мне скорей нежней
И на груди сладко усни.
Да, горячо, да, горячо,
Да, горячо бьется кровь моя.

Как хорошо, как хорошо,
Как хорошо с тобою мне быть;
В очи глядеть, любить и млеть
И в поцелуе умереть.
Да, хорошо, да, хорошо,
Да, хорошо с тобою мне быть.

Ах! да пускай свет осуждает,
Ну, да пускай клянет молва,
Кто раз любил, тот понимает
И не осудит никогда!

Ты для меня ведь все на свете,
Мир остальной мне нипочем,
И лишь за чувства только эти
Побудь со мной хоть миг вдвоем.

Ах! да пускай свет осуждает...

Все ложь и ложь, но в смысле строгом
Не дам я обмануть себя,
И вот клянусь, как перед Богом,
Я без ума люблю тебя!



Отметился Сергей Зилоти и в военной истории России, прежде всего, как деятель российского флота, офицер Адмиралтейского Генерального штаба. Он участвовал в морских сражениях русско-японской войны, после которой скоро продвинулся по служебной лестнице должностей и званий. В самом начале Первой мировой войны он, генерал-лейтенант флота, покинул свой служебный кабинет в Адмиралтействе и отправился на фронт. По одной из версий, погиб он



во время установки минных заграждений отрядом эскадренных миноносцев в Балтийском море, у берегов Пруссии.

Из сестёр Зилоти другом всей жизни стала для Веры Фёдоровны младшая, Мария Ильинична Зилоти, во многом схожая с братом Александром — внешностью, редкой душевной чистотой, тонким и острым умом, резкостью в суждениях, идущей от прямоты и искренности чувств, удивительным обаянием. Между двумя девушками возникла и укрепилась исключительной силы и верности дружба. Они часто были вместе (как на представленном снимке, где Мария Ильинична — справа от подруги), а ежели им приво-

дилось на некоторое время разлучаться, то духовно они, переписке благодаря, были неотделимы друг от друга.

При первой возможности подруги вновь встречались, то Мария Фёдоровна ездила к своей Вере в Петербург, то Вера Фёдоровна ездила к своей Маше в свою любимую Знаменку. Сюда она приезжала разбитая, усталая и здесь отдыхала с дорогими

ей людьми окуналась в неизъяснимую прелесть русской природы (как на снимке, на котором она сидит то ли в ранне-весеннем, то ли в поздне-осеннем знаменском лесу и слушает тишину).

В тамбовском имении, среди братьев и сестер Сергея, Вера начала петь — у нее оказалось прекрасное контральто, к тому же она, с глубоким и искренним чувством, исполняла лирические романсы. Вернувшись в Петербург, Вера с сестрой Ольгой зимой 1888 — 1889 года, несколько раз (по приглашению Сергея Зилоти, уже служившего в Петербурге) пели на литературно-художественных вечерах в Морском собрании второго флотского экипажа, располагавшегося тогда в помещениях морских Крюковских казарм.

Здесь, на набережную Крюкова канала, в те годы часто съезжалось избранное общество Петербурга. Здесь сёстры Комиссаржевские стали всеобщими любимцами, выступая в роли «цыганских примадонн». На Крюковом канале состоялось и первое сценическое выступление Веры Комиссаржевской в роли Зины Васильчиковой в комедии Петра Петровича Гнедича «Горящие письма». В этом спектакле на сцене Морского собрания Вера Фёдоровна оказалась достойной партнёршей молодого режиссёра и артиста Константина Сергеевича Станиславского, позже вспоминая об этой постановке: *«Избранная столичная публика, присутствовавшая на нашем спектакле в здании Морского собрания на набережной Крюкова канала, бесновалась от восторга, рутинёры протестовали...»*³⁶

Как гласит то ли быль, то ли легенда, но к театральной сцене Веру Комиссаржевскую, пережившую сильнейший нервный срыв, подтолкнули доктора, подавшие ей идею заняться делом, которое полностью отвлекло бы её внимание от внутренних переживаний, надолго и всерьёз захватило бы её. В 1887 году она начала брать уроки искусства лицедейства у артиста Александринского театра и педагога Владимира Николаевича Давыдова, с первых же занятий отметившего самобытность ученицы, заложившую в самой природе её дарования и, после цикла своих уроков, посоветовавшего ей продолжить занятия в театральном училище.

Началу актёрской карьеры Веры способствовало и то, что в 1890 году Фёдор Петрович Комиссаржевский расстался со своей второй супругой, и его дочери, Вера и Ольга, переехали к нему в Москву. Отец видел старшую дочь певицей и даже настоял, чтобы она, обладавшая глубоким, сильным контральто, посещала оперный класс «Общества искусства и литературы», который вёл сам Фёдор Петрович. Но от певческой карьеры Вере Фёдоровне пришлось отказаться из-за хронического катара горла, и это обстоятельство привело её к окончательному решению стать драматической актрисой.

И когда, в феврале 1893 года, «Общество искусства и литературы» выпустило свой программный спектакль «Плоды просвещения» (по Льву Николаевичу Толстому), Вера под псевдонимом Комина сыграла в нём роль Бетси. Однако, после того как Фёдор Петрович Комиссаржевский покинул училище, сценическое образование в нём его дочерей закончилось.

В такой ситуации Вера нашла способ продолжить свою театральную карьеру — она переехала к антрепренёру Николаю Николаевичу Синельникову в Новочеркасск, где 19 сентября 1893 года состоялся её дебют уже как профессиональной актрисы. В течение последовавших пяти месяцев Комиссаржевская сыграла в пятидесяти восьми новых пьесах — каждые два-три дня у неё была премьера и нередко в течение одного вечера она играла в двух спектаклях. Сценический авторитет её за прошедшее игровое время стал безмерным и газета «Донская речь» писала по этому поводу: *«Игру Комиссаржевской нельзя назвать искусством — это сама жизнь»*.

За участием в антрепризе Синельникова последовали выступления Комиссаржевской в Тифлисе, по приглашению тамошнего артистического общества; далее она играла в дачном театре столичного пригорода Озерки. Здесь, за неизменно высокими

оценками её выступлений зрителями и критиками последовало приглашение Вере Фёдоровне дирекции Императорских театров перейти в их состав, от которого актриса отказалась, отдав предпочтение вольной и независимой театральной жизни в Вильно, в антрепризе Константина Николаевича Незлобина, в которой выступала с присущим ей блеском.

Правда, денежные проблемы, которые Вере Фёдоровне, как старшей дочери, приходилось решать и для мамы, вынудили перейти на казённую театральную службу в петербургский Александринский театр. Помог ей в этом Сергей Спиридонович Татищев, экс-дипломат и историк, 1846 года рождения, предлагавший Комиссаржевской, как пишут исследователи её творчества, пойти с ним под венец. Правда в такой трактовке отношений этих людей есть существенный изъян, состоящий в том, что был к этому времени Сергей Спиридонович давно женатым человеком и его предложение о браке, сделанное Вере Фёдоровне, предполагало в таком случае долгую и непростую процедуру развода. По сей усложняющей причине кажется мне, что предлагал Сергей Спиридонович увлёкшей его актрисе покровительство при банальном сожительстве.

В феврале 1896 года Вера Фёдоровна переехала с матерью и сестрой Ольгой в Петербург и в первых числах апреля дебютировала в «Александринке», а в поставленной в октябре этого же года пьесе Чехова «Чайка» она сыграла роль Нины Заречной. И хотя постановка, отнюдь не по вине актрисы, не была принята критиками и зрителями, Вера Фёдоровна на всю свою оставшуюся театральную жизнь осталась верной и твёрдой союзницей великого русского писателя.

За афронтом выдающейся пьесы Чехова последовал её успех и театральный авторитет Комиссаржевской, день ото дня разрастаясь, дошёл до уровня кумира — театроведы закурили ей фимиам в посвящаемых ей монографиях, а у самой актрисы в стенах театра постепенно наладилась и личная жизнь. Поначалу завязался у неё роман с Евтихием Павловичем Карповым, главным режиссёром Александринского театра, и их интимным отношениям никак не препятствовало разное отношение каждого участника двусторонних отношений к театральным новшествам. В 1898 году заворожил Веру Фёдоровну поступивший в театр молодой и бесшабашный Николай Николаевич Ходотов, игравший со старшей его на четырнадцать лет примой во многих спектаклях, фактически подчинившись ей — любовнице и духовной наставнице.

В 1902 году Комиссаржевская покинула Александринский театр и два года гастролировала по провинции, собирая средства для собственного начинания, и в 1904 году создала на паевых началах (по типу Московского художественного театра) новое дело: «Драматический театр. Дирекция В. Ф. Комиссаржевской». В дни скоро наступившей русской революции 1905 года дирекция театра открыто симпатизировал её участникам, в том числе постановками «бунтарских» пьес Максима Горького «Дачники», «Дети солнца» — обе с участием Комиссаржевской.

Подавление революции и спад революционного движения внесли свои коррективы в направление творческих поисков Комиссаржевской. Проблемы человеческой души, поиска вечных общечеловеческих ценностей, опора на веру в могущество добра, красоты и истины по-особому разволновали её душу. На почве новых творческих поисков сблизилась она со Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом, ставшим главным режиссёром её новой антрепризы — «Театра на Офицерской». В эту пору, по этой теме, состоялся её острый диспут с Сергеем Васильевичем Рахманиновым, описанный Прибытковой:

«Вспоминаю ещё одну встречу Рахманинова с Комиссаржевской у нас дома.

Вершина рахманиновского творчества совпадает с эпохой между двумя революциями. Это были годы, когда махровым цветом расцвели модернисты со всякими «измами», когда было «искусство для искусства», «театр для себя», когда надо всем царствовал футуризм, символизм и т. д. — и в театре, и в музыке.

Рахманинову прямому, безыскусственному человеку, все эти извращения были глубоко противны. Позже, в письме к В. Р. Вильшау от 15 апреля 1936 года, он писал: «Модернистов не играю. Не дорос!»

Вот в эти-то страшные годы произошёл случай, в котором ясно сказались непримиримая позиция Сергея Васильевича в его взглядах на модернистское в искусстве.

Как-то сидим за столом после обеда, и зашёл разговор о театре Комиссаржевской, о Мейерхольде. Это была пора самого горячего увлечения Веры Фёдоровны искусством Мейерхольда.

Комиссаржевская, необычайно правдивая в своих увлечениях и взглядах, любила людей, верила в лучшее, что есть в человеке. Для него и для его счастья жила она. И всё ей казалось, что не так она живёт, не так работает, не так отдаёт себя людям, как это было бы нужно. И всё металась и искала. Она знала, что жизнь многих окружающих её людей в ту пору была безрадостной, и хотела сделать её лучше... А как — не знала и мучилась. Но когда она во что-нибудь или в кого-нибудь верила, вера её была упорная, настойчивая; верила она тогда всей своей большой, человеческой душой.

Мейерхольду отдала она веру, искусство и свой поэтичный талант. А когда осознала она совершённую ошибку — было уже поздно, силы были надломлены и на дальнейшую борьбу за свой театр их не хватило.

Но в то время, о котором я говорю, она была так полна новыми идеями Мейерхольда, что ничего и никого слушать не хотела.

А Рахманинов, по самой сущности своей человек глубоко русский, прямолинейный, чистый и в жизни и в искусстве, был чужд всем этим новым «течениям». Он любил Малый театр, Марии Николаевне Ермоловой он поклонялся. Её жизненность, её трагическая простота и правда влекли его неудержимо. Он любил Художественный театр, любил его актёров, ему было родственно их реалистическое искусство. Рахманинова окружали лучшие люди его времени. К. С. Станиславский, В. И. Качалов, И. М. Москвин, Л. А. Сулержицкий были его друзьями. Сергей Васильевич верил в то, что Художественный театр — это будущее русского искусства. И он не обманулся. Сергей Васильевич принимал самое деятельное участие в жизни ещё совсем молодого Художественного театра. Когда в десятилетнюю его годовщину Рахманинов оказался далеко от Москвы, его верная дружба с театром вылилась в милое, шутивное письмо-поздравление. Рахманинов заглядывал на уроки студии, его всё глубоко интересовало. Упивался красотой неповторимого качаловского голоса, «голоса-музыки», как он говорил.

Он любил большую русскую женщину, большую актрису и художника Веру Фёдоровну Комиссаржевскую. И болел душой за неё, видя, как она, в полном ослеплении, отдаёт свой чудесный талант на эксперименты Мейерхольда.

Рахманинов и Комиссаржевская страшно спорили в этот вечер, стараясь доказать друг другу недоказуемое. Сергей Васильевич волновался, горячился, сердился. Таким он бывал, только когда чувствовал ложь. А искусство Мейерхольда было для него невыносимой неправдой и надругательством над настоящим искусством.

Так они и разошлись в тот памятный вечер, не доказав ничего друг другу»⁴.

Но всё же довелось разрешать Вере Фёдоровне, в духе мнений и оценок Рахманинова, свои творческие отношения с Мейерхольдом, фактически — делать выбор между условностью и реализмом, диктатом режиссёрских решений и свободой актёрского творчества. Найти золотую середину в этих противоположностях ей не удалось, и в начале второго сезона, после прошедших с переменным успехом постановок Мейерхольда, она рассталась с ним. Завершив далее новый тур гастролей по провинции, она пришла к решению оставить сцену, открыть студию, заняться педагогической деятельностью. Но планам её, увы, не суждено было осуществиться — скончалась она в возрасте сорока пяти лет. Тело Комиссаржевской было перевезено в Петербург и, при огромнейшем стечении



народа, погребено в Некрополе мастеров искусств Тихвинского кладбища Александрo-Невской лавры.

На кончину великой актрисы Александр Блок написал стихотворение «На смерть Комиссаржевской», в котором есть такие слова:

...Что в ней рыдало? Что боролось?
Чего она ждала от нас?
Не знаем. Умер вешний голос,
Погасли звезды синих глаз.

Да, слепы люди, низки тучи...
И где нам ведать торжества?
Залег здесь камень бел-горючий,
Растет у ног плакун-трава...
Так спи, измученная славой,
Любовью, жизнью, клеветой...
Теперь ты с нею — с величавой,
С несбыточной твоей мечтой...

Сказ двадцать девятый.

Рахманинов в Киеве

Общение Сергея Васильевича Рахманинова с Киевом, с городскими любителями музыки началось в октябре 1893 года — в антрепризу Иосифа Яковлевича Сетова — двумя постановками его оперы «Алеко», прошедшими в старом здании оперного театра, вскоре, к слову, сгоревшем. Известно также, что летом 1900 года, как уже упоминалось выше, Рахманинов в составе труппы Частной оперы Саввы Мамонтова участвовал в концерте (или в концертах) в Киеве по дороге в Крым, где встречался с Чеховым.

Впрочем, было ещё одно, с Киевом связанное, событие в музыкальной жизни России, разновеликим участием в котором своеобразно переплелись судьбы Сергея Васильевича Рахманинова и выдающегося Михаила Ивановича Терещенко, сахарозаводчика, мецената, будущего государственного деятеля. Таковым стала многолетняя эпопея по учреждению в Киеве консерватории, точнее, по переводу в ранг таковой уже существовавшего в городе музыкального училища.

В дни создания — на средства Терещенко — осенью 1911 года в Петербурге книгоиздательства «Сирин» он и его мама, Елизавета Михайловна, сделали крупные денежные взносы Киевскому музыкальному училищу для покрытия текущих расходов по обучению молодых людей из малоименных семейств в городской консерватории, учредить которую планировалось на базе действовавшего музыкального училища. Более точно — вдовья Елизавета Михайловна оформила учреждение специального стипендиального фонда в память о покойном муже и названного именем его дяди, что подтверждает заявление учредительницы (от 7 октября 1912 года) в дирекцию киевского отделения императорского Российского Музыкального Общества (ИРМО):

«Желая увековечить память моего покойного мужа, относившегося всегда сочувственно к нуждам Киевского отделения Императорского Русского музыкального

общества, препровождая для хранения в Государственном банке закладные листы Киевского земельного банка на номинальную сумму тридцать тысяч рублей. Прошу принять таковые от меня в неприкосновенный капитал Киевского Отделения Русского Музыкального общества на учреждение при Киевском музыкальном училище из процентов с означенного капитала стипендий имени Действительного статского советника Александра Николаевича Терещенко, согласно прилагаемому при сем положению об этих стипендиях»⁵².

В то время давно существовавшее Киевское музыкальное училище занимало специально для него выстроенное (в 1874 году, по проекту архитектора Александра Яковлевича Шиле) здание в Музыкальном переулке. Со временем, по мере возрастания педагогической значимости училища, его веса в музыкальном мире России руководством этого среднего учебного заведения, музыкальной общественностью города стал ставиться вопрос о его преобразовании в консерваторию.

Посетивший в сезон 1908 – 1909 годов Киев композитор Александр Константинович Глазунов, отметив высокий уровень подготовки слушателей училища, поддержал идею его качественного переустройства, направив на сей счёт ходатайство председателю ИРМО Елене Георгиевне Саксен-Альтенбургской. Та отреагировала на пожелание композитора весьма одобрительно, но *«дать ему скорое разрешение не сочла возможным»* и приняла решение *«отложить окончательное разрешение вопроса об учреждении в Киеве консерватории до предполагаемого в ближайшем будущем пересмотра устава консерваторий»*.



В 1910 году Главная дирекция откомандировала в Киев Сергея Васильевича Рахманинова для улаживания конфликтных отношений между Киевским отделением ИРМО и руководством города, не дававшим Обществу проводить симфонические вечера в помещении оперного театра. С порученным заданием композитор управился и по возвращении в столицу в отчёте об увиденном и сделанном поддержал идею придания музыкальному училищу статуса консерватории:

«Ваше Высочество!

Постановка дела в Киевском музыкальном Училище, которое я посетил, произвела на меня самое отрадное впечатление. Я присутствовал на уроках шести преподавателей фортепиано, двух преподавателей скрипки, в виолончельном классе, в классах гармонии, теории и флейты, контрабаса и в классах двух преподавателей пения. Кроме того присутствовал на публичном вечере, где почти все преподающие инструментальных классов были представлены одним учеником.

Из дефектов Училища укажу на невероятный комплект учащихся в некоторых фортепианных классах. Такое количество учеников у одного преподающего специальный класс как: 60, 75 и даже 95 считаю крайне нежелательным и радуюсь, что при пересмотре нашего устава этот факт принят во внимание.

Так как моя поездка в Киев была связана отчасти с ходатайством Киевского Училища о переименовании Училища в консерваторию, то я тут же прибавлю, что нахожу это ходатайство вполне заслуженным и сам охотно к нему присоединяюсь. И постановка дела в Училище и все хозяйственные и материальные вопросы Училища эту реформу вполне оправдают.

С глубоким почтением к Вашему Высочеству

С. Рахманинов

19 апреля 1910 »¹⁸.

В итоге августейшей Еленой Георгиевной, 7 мая 1912 года, было принято окончательное и бесповоротное решение об учреждении в Киеве, на основе городского музыкального училища, консерватории, а 2 октября в киевское отделение ИРМО поступило письмо городского головы Ипполита Николаевича Дьякова следующего содержания:

«Имею честь уведомить для сведения, что киевская Городская Дума, заслушав сего дня доклад мой относительно своевременности возбудить вопрос о переименовании Киевского Музыкального училища в Консерваторию и сообщении о пожертвовании на осуществление этого М. И. Терещенко 50 000 руб. по журналу № 25, ст. 73, единогласно постановила: возбудить вновь в установленном порядке, ходатайство об открытии в г. Киеве Консерватории, выразив М. И. Терещенко благодарность за щедрое пожертвование на сей предмет и прося его оказать со своей стороны содействие к удовлетворению означенного ходатайства»⁵³.

С учётом того, что, по состоянию на октябрь 1912 года, решение об учреждении в Киеве консерватории находилось в процессе исполнения стиль изложения благого по сути пожелания городских властей не мог не вызвать у исполнителей — руководства киевского отделения ИРМО и музыкального училища — раздражительной реакции, мягко по форме, но твёрдо по существу проявившейся в ответном письме *«милостивому государю Ипполиту Николаевичу»* от 10 октября 1912 года:

*«Ваше Превосходительство,
М. Г. Ипполит Николаевич.*

В напечатанном в киевских газетах отчете о заседании Киевской Городской Думы 3 сего Октября говорится, что по открытии заседания городской голова обратился к думе с кратким докладом о желательности возбудить вновь ходатайство о преобразовании Киевского музыкального училища в консерваторию. Поводом к возбуждению такого ходатайства явилось желание М. И. Терещенко пожертвовать на это дело 50,000 руб. При этом городской голова прочел Думе письмо, полученное им от М. И. Терещенко. Дума постановила выразить благодарность М. И. Терещенко за желание сделать щедрое пожертвование и постановила возбудить ходатайство о преобразовании киевского музыкального училища в консерваторию.

Нельзя не приветствовать доброе желание щедрого и просвещенного молодого мецената видеть в Киеве высшее музыкальное учебное заведение. Русский юг богатый музыкальными способностями, давно нуждается в таком учреждении. Еще Антон Рубинштейн в одно из своих посещений нашего музыкального училища высказывал мысль о необходимости преобразования его в консерваторию. Но материальное положение местного Отделения не благоприятствовало осуществлению этой идеи. В последнее же время, благодаря увеличившимся средствам, местная Дирекция нашла возможным поднять вопрос о преобразовании училища в консерваторию, возбудив об этом ходатайство перед Главную Дирекцию в Апреле месяце 1909 г. С глубокой признательностью упомянем при этом о тех трудах и заботах, которые были положены на это дело безвременно отошедшим в вечность А. Н. Виноградским, трудах, увенчавшихся желанным успехом весною текущего года. Из изложенного яствует, что возбуждать вновь ходатайство о преобразовании нашего музыкального училища в консерваторию является делом излишним и запоздалым.

Разрешение консерватории уже состоялось, на что имеются следующие документальные данные: 1/ 16 Мая с/г. Главная Дирекция ИМПЕРАТОРСКОГО Русского Музыкального Общества, обсудив в заседании своем вопрос об открытии киевской консерватории, признала, 1/ что насаждение в провинции новых центров высшего музыкального образования, какими являются консерватории, весьма желательно, 2/ что Киев, как большой университетский город, сосредоточивает интеллектуальную жизнь малороссийских губерний и в нем уже давно ощущается потребность в высшем музыкально-учебном заведении и 3/ что в Киевском музыкальном училище, обладающем подходящим для консерватории помещением, преподавание специальных

и обязательных предметов настолько продвинуто вперед, что вполне оправдывает преобразование училища в консерваторию.

Главная Дирекция высказалась за открытие в Киеве консерватории и постановила предложить Дирекции киевского Отделения представить свои соображения по осуществлению этого преобразования в художественном и финансовом отношении, а также о сроке, когда могло бы последовать открытие консерватории.

Обо всем вышеизложенном АВГУСТЕЙШИЙ ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ИМПЕРАТОРСКОГО Русского музыкально Общества, принцесса Елена Георгиевна Альтенбургская герцогиня Саксонская уведомила 26 Мая с/г. за № 201 Киевскую Дирекцию. Получивши такое благоприятное извещение, местная Дирекция уведомила 1-го Июня с/г. за № 107 Главную Дирекцию Общества, что, имея в виду важность поставленной задачи и необходимость значительных подготовительных работ по организации консерватории и приглашению некоторых новых профессоров, а также считая более целесообразным открыть консерваторию не по старому уставу, а по новому, утверждение коего в законодательном порядке должно последовать в течение предстоящего учебного года, Дирекция постановила открыть консерваторию начиная с Сентября будущего 1913/1914 учебного года, приурочивши открытие к предстоящему в 1913 году празднованию 50-летнего юбилея Киевского Отделения.

Подлинник подписали:

За Предс. Киевск. отд. ИРМО Н. Богданов
Директор Муз. Уч. В. Пухальский»⁵³.

В последовавшим за этим письмом интервью, данном будущим ректором консерватории Владимиром Вячеславовичем Пухальским, много говорилось об организационной структуре (с двумя отделениями — художественным и академическим), об уставе и денежной обеспеченности нового высшего музыкального заведения, о составе его преподавателей, о будущих студентах, но даже полунамёком не упоминались пожертвованные Михаилом Ивановичем Терещенко пятьдесят тысяч рублей, «застрявших» где-то в финансовых недрах Городской Думы. И только год спустя после открытия консерватории, 9 декабря 1914 года, её второй ректор Рейнгольд Морицевич Глиер, совместно с директором Киевского отделения ИРМО Николаем Алексеевичем Богдановым, отправили в Городскую Думу письмо с запросом о целевом использовании выделенных меценатом денежных средств:



«Ваше Превосходительство
Милостивый Государь
Ипполит Николаевич.

Вследствие Доклада ВАШЕГО ПРЕВОСХОДИТЕЛЬСТВА Киевской Городской Думе 2 Октября 1912 года о пожертвовании М. И. Терещенко 50 тысяч рублей на предмет преобразования Киевского Музыкального Училища в Консерваторию — Дирекция Киевского Отделения ИМПЕРАТОРСКОГО Русского Музыкального Общества отзывом от 10 октября того же года за №5 уведомила Вас, что вопрос о преобразовании Музыкального Училища в Консерваторию уже Главную Дирекцию решен окончательно и что открытие самой Консерватории, приуроченное к празднованию 50-ти летнего юбилея Киевского Отделения Музыкального Общества, состоится в Сентябре 1913 года. ...

Затем 25 Октября за № 2239 от ВАШЕГО ПРЕВОСХОДИТЕЛЬСТВА последовало официальное сообщение о сделанном М. И. Терещенком пожертвовании в размере 50 тысяч рублей с уведомлением, что Киевская городская Дума, по журналу №25, ст. 73, единогласно постановила «возбудить вновь, в установленном порядке, ходатайство об

открытии в г. Киеве Консерватории, выразив М. И. Терещенко благодарность за щедрое пожертвование на сей предмет и прося его оказать со своей стороны содействие к удовлетворению означенного ходатайства».

По получении этого официального сообщения 26 Октября Дирекция Отделения на другой же день ... признала необходимым ответить Вам и покорнейше просить доложить Киевской Городской Думе ... сообщение местной Дирекции об имеющемся уже у неё разрешении на открытие в г. Киеве Консерватории.

От том, было ли доложено Думе означенное сообщение ... до сих пор ничего неизвестно. Между тем Дирекция Отделения в настоящее время признает необходимым пояснить, что, открывая Консерваторию, она считалась с малыми размерами здания и откладывала вопрос о постройке нового помещения с той целью, чтобы увидеть на практике потребности, в которых будет нуждаться Консерватория, как высшее специальное музыкальное учебное заведение и кроме того сообразуясь с теми средствами, каковые будут иметься в распоряжении Общества, помимо пожертвованных М. И. Терещенко 50 тысяч рублей.

Но уже по вступлении Консерватории во второй учебный год её существования Дирекция Отделения усматривает настоятельную необходимость постройки здания, вытекающую из сознания, что правильное в дальнейшем функционирование учебных занятий становится невозможным по следующим причинам:

Приток учащихся возрастает несоразмерно имеющемуся зданию, а расширившаяся программа прохождения учащимися Консерваторского курса и введенные специальные классы, каковых в музыкальном училище не было, вызывают необходимость приглашения новых профессоров и, в связи с этим, увеличения количества классов, а для практических занятий с оркестровым и оперным классами, устройства ученических спектаклей и вечеров, а также квартетных и других собраний ощущается огромная необходимость в наличности большого зала, по крайней мере на 1500 человек.

Сообщая о вышеизложенном Дирекция киевского Отделения ИМПЕРАТОРСКОГО Русского Музыкального Общества покорнейше просит ВАШЕ ПРЕВОСХОДИТЕЛЬСТВО внести это заявление на рассмотрение в ближайшем заседании Городской Думы на предмет передачи пожертвованного М. И. Терещенко капитала в 50000 рублей на постройку здания для Киевской Консерватории.

Вместе с сим не будет ли ВАШИМ ПРЕВОСХОДИТЕЛЬСТВОМ признано возможным возбудить в том же заседании Думы вопрос об участии города в расходах по постройке здания для Консерватории, как уже город неоднократно приходил своею помощью разного рода учреждениям при постройках ими зданий для своих надобностей.

Дирекция Отделения позволяет себе обратиться к ВАШЕМУ ПРЕВОСХОДИТЕЛЬСТВУ с этой просьбой, основываясь на тех соображениях, что преобразование Музыкального Училища в Консерваторию способствовало несомненно с увеличением преподавательского персонала и учащихся, общему увеличению благосостояния города Киева.

Проект нового здания Консерватории может быть препровожден на ознакомление ВАШЕГО ПРЕВОСХОДИТЕЛЬСТВА, если Городское Общественное Управление найдет возможным удовлетворить вышеизложенное ходатайство Дирекции.

О последующем Дирекция покорнейше просит ВАШЕ ПРЕВОСХОДИТЕЛЬСТВО не отказать почтить её уведомлением.

Подписали

Председатель Дирекции Н. Богданов

Директор Консерватории Р. Глиер»⁵³.

Так и осталась по сей день невыясненной судьба пожертвованных Михаилом Терещенко денег на строительство нового здания консерватории. Старое здание, обрастая пристройками, прослужило нуждам почтенного музыкального учреждения (с модификацией названия и переменой подчинённости) до трагического лета 1941 года, когда было разрушено до основания. После войны консерватория переменила несколько адресов, и только в середине пятидесятых годов получила новое, красивое (с радующими глаз колоннами ионического ордера), по сей день действующее пристанище,

коим стало реконструированное, расширенное пристройкой концертного зала здание дореволюционной гостиницы «Континенталь».

Следует добавить, во время инспекционного приезда в Киев, Сергей Васильевич Рахманинов, по просьбе своего старинного друга, музыковеда и музыкального критика Александра Вячеславовича Оссовского прослушал его двоюродную сестру, Ксению Георгиевну Держинскую. Интересные детали, предшествующие встрече Ксении Держинской с Сергеем Рахманиновым в январе 1911 года, приводит музыкальный критик Александр Москалец: *«...Встрече с Рахманиновым способствовал ее двоюродный брат, известный ученый-музыковед Александр Оссовский. Он передал композитору свою визитную карточку с соответствующей припиской, и таким образом аудиенция была получена. Произошло это 20 января, за день до большого симфонического концерта, в котором Рахманинов должен был играть с оркестром свой Второй фортепианный концерт. Композитор принял Держинскую у себя, отведя для встречи ровно полчаса. Прослушивание произвело крайне благоприятное впечатление. Рахманинов аккомпанировал сам, после чего подписал Ксении Георгиевне экземпляр своего романса «Отрывок из Мюссе». А позже прислал свое фото с дарственной надписью и небольшим нотным автографом — несколькими тактами из того же романса. Вскоре дебютом Держинской на концертной эстраде стало исполнение романсов Рахманинова на музыкальном утрене Русского музыкального общества в Киеве. Это право певица получила лишь после повторного прослушивания: по ходатайству Рахманинова ее слушала еще и комиссия Киевского музыкального училища во главе с директором Пухальским»⁵³.*



Держинская, получив музыкальное благословение Рахманинова, отучилась в Петербургской консерватории, отшлифовала своё сопрано в Берлинской опере, в предреволюционные годы выступала в оперной труппе антрепризы Народного Сергеевского дома в Москве. Далее пела, преимущественно солируя, в Большом театре, занимаясь попутно (вплоть до кончины в 1951 году) педагогической деятельностью в оперной студии театра.

Подростком видел и слышал Рахманинова в Киеве Григорий Михайлович Коган и первые, светлые впечатления о восхитившем его музыканте и творце много позже, уже сам будучи пианистом, оставил потомкам в своих воспоминаниях:

«Из всех слышанных мною пианистов я ставлю на первое место Рахманинова; его единственного я могу назвать гением, все остальные — не более чем таланты (что, разумеется, также очень много).

Впервые я услышал его в Киеве в 1913 году. Рахманинову было тогда сорок лет. Он был уже весьма известен как пианист и композитор, однако первым пианистом мира считался в России всё же не он, а Гофман; по крайней мере, таково было мнение широкой публики, да и очень многих музыкантов. Хорошо помню, с каким преклонением и восторгом говорил о Гофмане мой учитель музыки, убеждавший меня в несомненном превосходстве своего кумира и над Рахманиновым, и над всеми прочими пианистами.

Рахманинов давал свой концерт в зале Купеческого собрания (ныне — Колонный зал Киевской филармонии); он играл на рояле фирмы «Бехштейн». В настоящее время у нас все пианисты вынуждены играть на одном и том же рояле, который стоит в концертном зале. Тогда было не так. Каждому пианисту привозили на концерт другой инструмент — той фирмы, на роялях которой он привык играть. Рояли брались напрокат в одном из двух имевшихся в городе депо. Рахманинов же требовал, чтобы ему ставили не только рояль определённой фирмы, но и определённый инструмент. Такие,

заранее им выбранные и собственноручно написанные (на деке) бехштейновские рояли стояли, приготовленные для его концертов, в депо крупных городов тогдашней России; на одном из таких, помеченных его автографом роялей мне впоследствии довелось однажды играть (в Саратове).

Концерт Рахманинова произвёл на меня громадное впечатление. Я сразу сделался (и навсегда остался) восторженным поклонником его и как пианиста, и как композитора. Я слышать не хотел о каком-либо сравнении его с незадолго перед тем гастролировавшим Гофманом и горячо воевал со всеми, кто «осмеливался» отдавать ему предпочтение перед автором «Сирени». Я тотчас же накупил все имевшиеся в продаже фортепианные сочинения Рахманинова и принял их разбирать и разучивать. И так же, как я воевал с «гофманистами» за Рахманинова-пианиста, так же воевал я за Рахманинова-композитора с теми представителями радикальной (в музыкальном отношении) молодёжи, чьим центром притяжения было творчество Скрябина»⁵⁵.

Вместе с Сергеем Васильевичем Рахманиновым учился в Московской консерватории Рейнгольд Морицевич Глиер, с душевным трепетом оценивавшим, годы спустя, это важное событие в своей жизни: «Моя первая поездка в Москву состоялась осенью 1894 года. Но о Рахманинове я услышал ещё в Киеве. Рассказы о его необыкновенном таланте пианиста, о его замечательной опере «Алеко», написанной в течение нескольких недель, дошли и до нас, учеников Киевского музыкального училища. Ко времени моего поступления в консерваторию Рахманинов, блестяще окончивший курс в 1892 году, был уже знаменитостью. О его необыкновенном таланте пианиста и композитора, о его феноменальной способности читать ноты с листа и поразительной памяти среди консерваторцев ходили легенды... С огромным интересом я ждал первой встречи с Рахманиновым, рисуя его в своём воображении человеком необыкновенным, недоступным, витающим в заоблачных высотах. Каково же было моё удивление, когда однажды мне показали на высокого, скромно одетого юношу, коротко остриженного бобриком, который, стоя в группе учеников, рассказывал что-то очень забавное. Это был Сергей Рахманинов. Он держался просто, говорил негромко, приятным баском, много курил»⁵⁶.

В 1914 году принимал Рейнгольд Морицевич дорогого консерваторского товарища у себя, в Киевской консерватории:

«Ещё одна запомнившаяся мне встреча с Рахманиновым произошла в Киеве в 1914 году, где я был тогда директором консерватории. Рахманинов приехал в Киев с концертами, и естественно, что у меня возникла мысль пригласить прославленного композитора в консерваторию, познакомить его с нашими учениками и педагогами. Нужно сказать, Сергей Васильевич согласился приехать на ученический вечер без большой охоты. «Не люблю я этого», — мягко сказал он мне. Пришлось уговаривать его сделать это «ради искусства». Для меня, молодого директора, его посещение было важно не только для того, чтобы услышать, что он найдёт хорошего и что дурного в нашей работе, но прежде всего для поддержания духа педагогов и учащихся.

Ровно в назначенный час Рахманинов приехал в консерваторию, его торжественно встретили, усадили на почётное место, и концерт учащихся начался. Рахманинов сидел сосредоточенный, угрюмый и после окончания первого отделения прошёл в мой кабинет, где высказал мне много довольно горьких суждений: «пианисты не умеют пользоваться педалью», «певцы задыхаются на верхних нотах» и т. д. и т. п.

Это посещение Рахманиновым консерватории принесло очень большую пользу. Наши профессора, варившиеся в собственном соку, были глухи к голосу критики, и мне, как выборному директору, было порой очень трудно преодолевать косность и рутину отдельных педагогов. Теперь я мог сослаться на огромный авторитет Рахманинова: после его визита мне удалось провести ряд реформ, способствовавших повышению качества преподавания, повышению требовательности к учащимся.

Встречи с С. Рахманиновым глубоко запечатлелись в моей памяти. Это был не только великий музыкант, общение с которым всякий раз обогащало меня новыми

мыслями, но и замечательный человек — простой, сердечный, внимательный к окружающим, обладавший врождённым благородством и силой духа. Его отношение к искусству, к людям искусства было поистине рыцарским.

Рахманинов-композитор — один из тех немногих великих мастеров музыки, которые принесли в мир новое, своё слово. Рахманинов обладал своим лицом в искусстве. Его музыку, при всех её связях с Чайковским, с русской песенностью, узнаёшь безошибочно и немедленно. Немногим дано это великое преимущество, немногие композиторы с такой силой и глубиной выразили в своих творениях национальный характер, как это сделал Рахманинов в своих фортепианных концертах...»⁵⁶

Сказ тридцатый.

Сергей Рахманинов и Мариэтта Шагинян — «милая Ре»

Ещё один, мной ранее не помянутый романс из тридцать четвёртого опуса, сочинённый Рахманиновым в 1912 году на слова пушкинского стихотворения «Муза» посвящён тогда ещё молодой и экстаичной Мариэтте Сергеевне Шагинян, по её исходной инициативе именованной композитором необычайной аббревиатурой — Ре. Это было в пору, когда только начиналось тонкое интеллектуальное общение Сергея Васильевича с этой, небогатой годами (только двадцать лет!), но уже богатой глубоким аналитическим умом девушкой, бывшей его горячей — до тонкостей понимавшей его музыку — поклонницей, подбиравшей по его просьбе поэтические тексты для последних двух опусов его романсов.



«Понимать всю музыкальность стихов Пушкина научил нас с сестрой, ещё когда мы были курсистками, поэт Владислав Ходасевич.... Подобно ему, я проанализировала в письме к Рахманинову пушкинскую «Музу», рассказав, как медленно и последовательно вступают у Пушкина в строй семь стволов пастушьей «цевницы семиствольной», как музыка, разрастаясь, становится всё более ликующей и как муза, «радуя меня наградою случайной», сама берёт из рук ученика свирель, и всё заканчивается классическим дифирамбом, когда «тростник был напоён божественным дыханием»... Рахманинов написал романс на этот текст и посвятил его мне»⁵⁷.

В младенчестве моем 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, внушенные 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 оживлен божественным дыханьем
И сердце наполнял святым очарованьем.

Диспут двух разновозрастных, но равноумных людей дал жизнь ранней работе Мариэтте Шагинян, по филологическому анализу, замаскированной ею под рассказ «Стихотворение» и Сергею Васильевичу Рахманинову посвящённый. Повествуется в нём, как гимназистка по имени Руся в компании с отцом разбирала *«ужасно трудный урок»*, требовавший определить идею в незавершённом, античным гекзаметром написанном стихотворении Пушкина:

«Однажды мы с ним поспорили о Пушкине. Он стал говорить, что и у Пушкина есть менее интересное и даже менее «вразумительное». Я по обыкновению встухнула, как порох, и стала утверждать, что у Пушкина каждая строка — совершенство. И чем больше он посмеивался над моей горячностью (он страшно любил, дразня, доводить меня до белого каления), тем более я «лезла на стену». У нас с сестрой было восьмитомное издание Пушкина в редакции П. А. Ефремова, самое любимое мною и по распорядку материала, и по комментариям из всех прошлых и настоящих изданий Пушкина. Тома были без переплёта, в серых бумажных обложках. Он взял тот, что поближе, и раскрыл на 123-й странице. Это был второй том. Пробежав что-то глазами, он протянул раскрытый том мне: «Ну, хотя бы, например, вот это. Правда, незаконченный набросок. А всё-таки, что Вы тут найдёте, какой особенный смысл?» Это был неоконченный набросок Пушкина:

В рощах карийских, лобезных ловцам, таится пещера...

Я, чтобы не сплеховать, умерила свою неистовость и заставила себя медленно, раза три прочитать этот отрывок, сперва только глазами, потом вслух. «Пейзаж и ничего больше!» — повторил Сергей Васильевич, обрадованный моим молчанием. Но я в это время, что называется, собирала «в поход» всё своё «оружие». И потом начала ему рассказывать, что раскрывается в этом простом пейзаже. Спустя три года весь этот разговор, как и подлинные реплики Сергея Васильевича, я превратила в настоящий рассказ под названием «Стихотворение», только роль главного «открывателя тайн» передала ему (сохранив для него даже имя Сергей Васильевич), а сама превратилась в рассказе в его дочку Русю. «Стихотворение» было напечатано 20 ноября 1916 года в газете «Речь», и Рахманинов говорил мне тогда, что читал его вместе со своей старшей дочерью Боб (Ириной)»⁷⁷.

Мариэтта Сергеевна Шагинян (будущая поэтесса и писатель, искусствовед, журналист, историограф) родилась 21 марта 1888 года в высококультурной армянской семье приват-доцента Московского университета, профессионального медика Сергея Давыдовича Шагиняна.

«Прежде чем рассказать о встрече и дружбе с Рахманиновым, длившейся пять лет (с февраля 1912 года по июнь 1917), я должна познакомить читателя с той особенной обстановкой, которая подготовила и определила весь, не совсем обычный, характер этой дружбы. В той среде, где я выросла и вращалась с детства, на музыку не смотрели только как на изолированный «вид искусства», которым одни занимаются профессионально, а другие в определённые часы и дни наполняют свой досуг. Мы считали музыку неотъемлемой составной частью всей культуры, причём такое понимание музыки росло и углублялось у нас с каждым возрастом. В детстве оно выражалось в том, что в школе музыка была предметом обязательным, а в семье мы её постоянно слышали, так как в знакомых мне интеллигентских городских семьях последних лет XIX века и первых XX всегда кто-нибудь играл на рояле или на скрипке и «музицировал» по вечерам вместе с гостями, тоже игравшими и приносившими свои инструменты. Мать

моя была хорошей пианисткой, тётка — отличной певицей, учившейся у известного преподавателя пения итальянца Л. И. Джиральдони, а кузины и кузены все обучались игре на каком-нибудь инструменте. Средняя школа развила этот постоянный интерес к музыке»⁵⁷.

Начальное обучение, до восьмого класса, Мариэтта Шагинян прошла в московской женской гимназии Любови Фёдоровны Ржевской в статусе пансионерки — в пору занятий жила и училась в интернате, действовавшем при гимназии, славившейся в белокаменной прекрасной постановкой музыкального образования. (К слову, до 1904 года в этой гимназии преподавала историю и географию Мария Павловна Чехова, сестра писателя.)

«Те из учащихся, которые не жили в интернате, а лишь приходили на дневные уроки, посещали только класс хорового пения с обязательным чтением нот. Для нас же, пансионерок, рабочий день в три часа не кончался, и среди прочих обязанностей мы должны были довольно серьёзно учиться и музыке, начиная с игры на фортепиано и кончая уроками по теории и гармонии с решением задач по композиции»⁵⁷.

Хоровое пение в гимназии преподавал Михаил Акимович Слонов, друг Рахманинова по консерватории, «красивый брюнет, с отпущенной по тогдашней моде мягкой бородкой, с блестящими тёмными глазами, страстно любивший музыку», учивший девочек не только пению, но и насыщавший их знаниями о новых русских операх, об особенностях творчества их авторов. По его целеуказаниям на все сколь-нибудь значимые и поучительные концерты, дававшиеся в Москве, воспитанницы получали от директрисы бесплатные билеты — в Благородное собрание, в консерваторию.

В 1902 году на сорок втором году жизни скончался отец сестёр Шагинян, Мариэтты и родившейся в 1890 году её сестры Магдалины. Вдова покойного, Пепронэ Яковлевна Шагинян, переехала в Нахичевань-на-Дону, где Мариэтта Шагинян, в 1903 году, завершила учёбу в местной Екатерининской женской гимназии.

Получив полное среднее образование, Мариэтта Шагинян вернулась в Москву и здесь, с 1906 по 1915 годы, сотрудничала в местной печати. В это же время она поступила на Московские высшие женские курсы — в частное заведение для женщин, основанное в 1872 году по инициативе профессора Московского университета Владимира Ивановича Герье.

Со дня основания обучение на них длилось два года, далее его продолжительность менялась, увеличиваясь, и ко времени обучения здесь Шагинян его продолжительность зависела от успешности прохождения студентками учебного плана. К обучению на курсах принимались девушки, представившие свидетельство о среднем образовании или выдержавшие вступительные экзамены по русской и всеобщей истории и литературе. Первоначально в число обязательных предметов входили физика, астрономия, математика и гигиена, в 1879 году курсы получили историко-филологическую направленность, основными предметами стали история, литература, история цивилизации и история искусств, с 1881 года преподавалась также история философии.

Первые выпускницы Герье курсов не имели никаких дополнительных прав, но с 1901 года уже могли преподавать в старших классах женских гимназий, а с 1906 года — в младших классах мужских средних учебных заведений. В 1911 году курсистки получили право сдавать государственные экзамены (первоначально — при университетах, с 1916 — непосредственно при курсах), предоставлявшие им университетский диплом и учёные звания, с 1915 года они могли преподавать в университетах.

«В студенческие годы из «обязательного» предмета образования и воспитания музыка уже превратилась для нас в потребность. Получив в школе знание музыкального языка и умение постигать логику его развития, воспитав свой слух и музыкальный вкус, мы просто уже не могли обходиться без музыки, следили за концертами, за новинками, старались не пропустить ни одного крупного заезжего исполнителя, хорошо

понимали и горячо обсуждали особенности и характер исполнения разных пианистов и дирижёров, спорили о направлениях в музыке. Эта потребность молодёжи в музыке учитывалась и организаторами концертов, выделявшими для студентов дешёвые места. Такие дешёвые места стоили обычно пятьдесят копеек (студент мог дважды скромно пообедать на эту сумму или один раз — в хорошем ресторане), и были они «стоячими». Нужно было по-настоящему очень сильно любить музыку, чтобы ради неё отказываться подчас от обеда и в течение трёх часов, не присаживаясь, стоять. Чаще всего так стояли мы, слушая очередной концерт, за колоннами Большого зала тогдашнего Благородного собрания. Когда же кончилась студенческая пора и наступила зрелость, музыка из «обязательного предмета» в школе, «потребности» в студенческие годы превратилась для нас в проблему культуры, которую мы обсуждали философски уже не в отдельных её проявлениях (тот или иной композитор, то или иное исполнение), а в самом её существовании, в связи с её эпохой, с мирозерцанием, с основными вопросами жизни и смерти. Разумеется, происходило это среди людей более или менее близких к областям литературным и художественным»⁵⁷.



Эти взвешенные, точные, глубокого внутреннего смысла суждения Мариэтты Сергеевны Шагинян изложены ею в возрасте «спокойствия седин, величия высот». В другой тональности, с интеллектуальным перенапряжением, со «взрывом сил и крайностью мнений», оценивала она события культурной жизни и своё участие в них в молодую пору, чему есть яркое, прекрасным — с крупинкой соли — русским языком написанное подтверждение.

Их автор — Ходасевич Владислав Фелицианович — поэт, критик и литературовед Серебряного века. В юношестве «воспитывался» на творчестве символистов, рос под их настроением и ученически подражал, но всё же стал самобытен в лирическом стиле. Родился он 28 мая 1886 года в московской интеллигентной семье художника (отец — польских кровей, мама — еврейских). Еще в раннем возрасте Владислав выбрал для себя литературу главным занятием жизни и, подчинившись такому внутреннему решению, с шести лет стал сочинять стихи. После гимназии Ходасевич отучился в Московском университете — начав образовываться на юридическом факультете, закончил университетский курс на факультете историко-филологическом. Помимо стихотворчества отметился Владислав Юлицианович на отечественных литературных скрижалях как исследователь творчества Пушкина. Эмигрировал в 1922 году вместе с третьей по счёту супругой, Ниной Николаевной Берберовой, с которой прожил в зарубежье десять хороших лет, прежде чем развестись с ней.

«Мне было двадцать лет. Я жил в Москве, писал декадентские стихи и ничему не удивлялся, предпочитая удивлять других.

Однажды в Литературно-Художественном Кружке ко мне подошла незнакомая пожилая дама, вручила письмо, просила его прочесть и немедленно дать ответ. Письмо было приблизительно таково: «Вы угнетаете М. и бьёте её. Я люблю её. Я Вас вызываю. Как оружие, предлагаю рапиры. Сообщите подательнице сего, где и когда она может встретиться с Вашими секундантами. Мариэтта Шагинян».

Я сделал вид, что не удивился, но на всякий случай спросил:

— Это серьёзно?

— Вполне.

Я не был знаком с Шагинян, знал только её в лицо. Тогда, в 1907 году, это была чёрненькая барышня, усердная посетительница концертов, лекций и прочего. Говорили — пишет стихи. С М., о которой шла речь в письме, Шагинян тоже не была знакома, только донимала её экзотическими письмами, объяснениями в любви, заявлениями о готовности «защитить до последней капли крови», в чём, разумеется, М. не имела ни малейшей надобности.

Я спрятал письмо в карман и сказал секундантше:

— Передайте г-же Шагинян, что я с барышнями не дерусь.

Месяца через три швейцар вручил мне букет фиалок:

— Занесла барышня, чернявенькая, глухая, велела вам передать, а фамилии не сказала.

Так мы помирились, — а знакомы всё не были. Ещё через несколько месяцев познакомились. Потом подружились.

Мне нравилась Мариэтта. Это, можно сказать, была ходячая восемнадцатилетняя путаница из бесчисленных идей, из всевозможнейших «измов» и «анств», которые она схватывала на лету и усваивала стремительно, чтобы стремительно же и отбросить. Кроме того, она писала стихи, изучала теорию музыки и занималась фехтованием и, кажется, математикой. В идеях, теориях, школах, науках и направлениях она разбиралась плохо, всегда была чем-нибудь обуреваема. Так же плохо разбиралась и в людях, в их отношениях, но имела доброе сердце и, размахивая картонным мечом, то и дело мчалась кого-нибудь защищать или поражать. И как-то всегда выходило так, что в конце концов она поражала добродетель и защищала злодея. Но всё это делалось от чистого сердца и с наилучшими намерениями.

Неизменно пребывая в экстатическом состоянии человека, наконец-то обретшего истину, она столь же неизменно жалела меня, как пребывающего в безвыходных заблуждениях. Качала головой, приговаривала:

— Ах, бедный Владя! Что мне с вами делать?

— Спасибо вам, Мариэтта, но я вовсе не погибаю.

— Нет, вы погибаете. Это очень печально, но это так.

Под конец я перестал спорить: понял, что нравится ей играть, будто я гибну, а она будто это видит, только помочь не может. Так это навсегда и осталось.

Она всегда была от кого-нибудь «без ума». Иногда это были люди вовсе ей незнакомые, как, например, та М., из-за которой мы должны были драться на рапирах. В начале нашего знакомства кумиром был С.В. Потресов-Яблоновский.

— Это изумительный человек, Владя. Надо его знать, как я знаю.

— Я очень уважаю Сергея Викторовича...

— Нет, вы не можете его оценить. Молчите.

— Я...

— Прошу вас, молчите. Вы совершенно погибаете, бедный Владя. Что мне с вами делать?

Труднее всего приходилось мне, когда С.В. Яблоновского сменил З.Н. Гиппиус. Немедленно выяснилось, что я: 1) безнадежно темен в делах религии, 2) поставил своей целью искоренить христианство и, что всего хуже, 3) злоумышляю против З.Н.Гиппиус лично, так как ее ненавижу. Никаких оправданий Мариэтта не слушала. Не успевал я раскрыть рот — Мариэтта уже обличала меня:

— Опомнитесь, Владя. Подумайте, что вас ждет. Как ужасно, что вы погибли!

Лишь после долгих уверений и покаянных вздохов моих мне было позволено издали смотреть на коробочку с письмами З.Н. и на ее портрет.

Вдруг, кажется, в конце 1909 года, Андрей Белый сменил З.Н. Гиппиус. Мариэтта не была, или почти не была, с ним знакома. Зато, в зимние ночи, в шубе и в меховой шапочке, которую, кланяясь, снимала она по-мужски, с толщенной дубинкой в руках, Мариэтта часами сизживала на тумбе в Никольском переулке, недалеко от беловского подъезда.

— Представьте, вчера меня приняли за дворника!

Мне позволялось говорить о Белом, пока Мариэтта не познакомилась с ним. С этого дня оказалось, что между ними какие-то такие необычайные отношения «о последнем», что всякое мое приближение к этой теме — кощунство. И опять:

— Владя, вы погибаете!

Безгранично было количество писем к Белому. Непроницаема была тайна их разговоров. Я бывал у Белого, он у меня. Но Мариэтта туше всего на свете боялась, как бы я с ним не встретился у нее. Нас она принимала порознь — все, что касалось Белого, было окружено мраком и шепотом.

Это был вообще почему-то период тайн. Мариэтта снимала комнату в каком-то огромном, зловещем, полуразрушенном особняке, в глубине церковного двора. К ней надо

было проходить какими-то кухнями, залами, закоулками, в которых, вероятно, летали летучие мыши. Крысы, во всяком случае, были целые полчища. Старая, грязная, черная, бородатая женщина, цыганка, армянка или еврейка, вечно пьяная, была квартирной хозяйкой. Однажды я постучал в дверь к Мариэтте. Она высунула голову:

— Это вы? Сейчас нельзя. Подождите. Пойдите по коридору, вторая дверь налево. Это чулан. Там темно. Против двери сундук. Сядьте на него и не шевелитесь, а то что-нибудь опрокинете. Я вас позову.

Ощупью нашел дверь, вошел. На сундуке смутно виден какой-то тук, вероятно — узел с одеждой. Я взобрался на него и сижу. Темно. Вдруг подо мною зашевелилось, и женский пропойный бас произнес:

— Кто там на минэ сидит?

Рекомендоваться в подобных случаях нет никакого смысла. Но я растерялся, посмотрел на свое студенческое пальто и, не слезая с дамы, ответил обще:

— Студент.

Мариэтта пришла за мной. Я рассказал ей о приключении. Она сделала печальное лицо:

— Все это ничуть не смешно. Вы погибли, Владя. Но хуже всего, что Боря (Андрей Белый) тоже погиб. А для вас я устрою елочку.

И устроила. Угощала пряниками, жалела:

— Ничего-то вы, бедняжка, не понимаете.

После Андрея Белого шел Рахманинов. Мариэтта читала мне лекции о музыке, качала головой:

— Бедный Владя, бедный Владя!

За Рахманиновым — Э.К. Метнер. Следовательно, мы говорили о Гёте. Мариэтта убивалась:

— Бедняжка, вы погибаете: вы совсем не так понимаете вторую часть Фауста!..

Так дожили мы до 1911 года — и неожиданно почти потеряли друг друга из виду»⁵⁸.

Понимая и принимая с явным литературным удовольствием изящную иронию протяжённой реплики Владислава Фелициановича о внешней эксцентричности некоторых поступков Шагинян, нельзя согласиться с ним в том, что интерес к музыке Рахманинова пробудился у Мариэтты Сергеевны внезапно, без предварительной подготовки, как спорадический всплеск в череде её прочих культурных увлечений. Если следовать тексту её воспоминаний, музыка и в детские годы, и в гимназическую пору занимала прочное место в строю её жизни, а в годы студенчества «из обязательного предмета образования и воспитания превратилась... в потребность».

И далее по тексту её воспоминаний, с оценкой духовного настроения образованных молодых людей, живших в начале прошлого века: «Когда же кончилась студенческая пора и наступила зрелость, музыка из «обязательного предмета» в школе, «потребности» в студенческие годы превратилась для нас в проблему культуры, которую мы обсуждали философски уже не в отдельных её проявлениях (тот или иной композитор, то или иное исполнение), а в самом её существовании, в связи с её эпохой, с мирозерцанием, с основными вопросами жизни и смерти. Разумеется, происходило это среди людей более или менее близких к областям литературным и художественным... Вот такой широкий, общеподходящий подход к музыке как к явлению всей культуры в целом определил и отношение молодёжи десятых годов нашего века к Сергею Васильевичу Рахманинову»⁵⁷.

Поминая добрым словом корифеев русской музыки предреволюционной России, творения которых наполняли духовную жизнь общества и им активно обсуждались, анализировались, Шагинян говорит о трёх первых из них, добавляя к имени Сергея Васильевича Рахманинова имена Александра Николаевича Глазунова и Николая Карловича Метнера: «Музыка Скрябина уже тогда была подхвачена теософскими, антропософскими, декадентскими кругами. Музыка Метнера продолжала классические традиции Бетховена, Брамса, соединяя германизм со славянским началом. Музы-

ка Рахманинова, развившаяся в русле русской национальной классики, лиризмом своим смыкалась с Чайковским, но ей присуща была своя особая, холерическая мужественность, которую мы, подыскивая подходящие слова, звали «смуглой краской рахманиновской»⁵⁷.

Из указанной Мариэттой Сергеевной троицы «властителей музыкальных дум» России начала ушедшего века в таковом качестве и по сей день остаются великие (но разноликие) Рахманинов и Скрябин. Имя Метнера ныне мало знакомо, кажется, даже меломанам средней руки, не так часто, как бывших коллег по творчеству, исполняются в концертах его произведения. Между тем, как считают музыковеды, имевший скандинавские родовые корни Николай Карлович Метнер — необычное явление в русской музыке, не имеющее связи ни с ее прошлым, ни с настоящим. Утверждают музыкальные доки, что он, художник самобытной индивидуальности, замечательный композитор, пианист и педагог, не примыкал ни к одному из музыкальных стилей, характерных для первой половины XX века на что, в приведённом выше мемуарном отрывке, указывает Мариэтта Шагинян.

Николай Карлович Метнер родился в Москве 5 января 1880 года, в семье, богатой художественными традициями; мать происходила из знаменитого музыкального рода Гёдике. Один брат — Эмилий — был философом, литератором, музыкальным критиком, а другой — Александр — скрипачом и дирижером.

Федор Карлович Гедике — брат Александры Карловны подготовил Метнера к поступлению в Московскую консерваторию, которую безусловно талантливый юноша окончил в 1900 году по специальности фортепиано, с Малой золотой медалью в придачу. Очень скоро он обратил на себя внимание как талантливый, технически сильный пианист и интересный, вдумчивый музыкант. Его авторские концерты, наряду с концертами Рахманинова и Скрябина, явились событиями музыкальной жизни как в России, так и за рубежом.

Метнер не любил выступать в больших помещениях перед многочисленной публикой, предпочитая концертные залы камерного типа. Тяготение к камерности, интимности было вообще характерно для Метнера. В ответном письме брату Эмилию он писал: *«Если мое искусство «интимно», как ты часто говоришь, то этому так и быть надо! Искусство зарождается всегда интимно, и если ему суждено возродиться, то оно должно снова стать интимным... Напоминать об этом людям я и считаю своей обязанностью. И в этом я тверд и железен, как и полагается быть сыну века...»*

Василий Ильич Сафонов, бывший наставником Николая Метнера в консерватории, прочил своему ученику блестящую пианистическую карьеру, от которой, однако, тот временно отклонился, предпочтя заняться — с блестящим результатом — композицией. Рахманинов высоко ценил композиторское творчество Метнера, активно его пропагандировал. О начале дружбы, тесной творческой близости этих двух замечательных людей сообщает Мариэтта Шагинян: *«В мае 1913 года в Берлине произошло первое по-настоящему творческое сближение Рахманинова с Николаем Метнером»*. И далее:

«11 марта 1916 года был концерт Метнера (несколько сказок, Соната e-moll и на бис «Импровизация»). Зайдя в артистическую, Сергей Васильевич на этот раз очень похвалил Сонату e-moll (посвящённую ему) — одну из самых сложных и длинных сонат Метнера. Концерты Метнера в Москве и в Петербурге были событием очень редким, — по одному, по два в год, изредка — с поездкой в Киев или ещё в какой-нибудь крупный центр. Но эти редкие концерты были для слушателей праздником. Всякий раз Н. К. Метнер знакомил их с каким-нибудь новым своим произведением и как бы



отчитывался перед слушателями в своей работе за несколько месяцев. Волновался и переживал он эти концерты, готовился к ним очень серьёзно, бывал на них бледен — и все мы, близкие, переживали это волнение с ним вместе.

Пианист он был замечательный, хотя совсем по-другому, нежели Рахманинов. Как сейчас помню его усаживание за рояль; закинутую назад большую, круглую голову в каштановых кудрях, с выпуклым лбом, разрезанным горизонтальной морщиной, крепко стиснутыми губами; вот он шевелит ими, словно что-то говоря себе, прикусывает губу; старательно, чистым платком, всякий раз заботливо ему сунутым в карман Анной Михайловной, вытирает пальцы, потом ещё и ещё раз, кладёт цепкою, какой-то железной хваткой эти пальцы на клавиши и начинает, посапывая, подпевая себе, забыв об окружающих, грандиозное строительство звуков, воздвижение музыкального здания, одной части за другой, с нерасторжимой логикой, с постепенным нагнетанием силы, с уходом в высоту, в высочайшие штили и башни, а вы сидите, как заколдованные, всё время чувствуя и переживая целое, охваченные этим целым при звучании любой детали, любой отдельной фразы из разработки.

У Метнера было своеобразное «туше», он отрицал мягкое, ласкающее, смазывающее прикосновение пальцев к клавишам — у него имелся свой взгляд на искусство фортепианной игры, своя школа пианизма, и свой стиль, многим казавшийся жёстким, суровым. Но как это жёсткое и честное, без всякой сентиментальности, катания пальцами клавиш, как этот суровый, аскетический удар умели «выматывать» удивительную глубину звука, шедшую, казалось, из самой сокровенной души инструмента, и как при таком «жёстком» туше выигрывали внезапные нежно-лирические фразы его удивительных мелодий!

Метнер не имел «сумасшедших» успехов, но у него всегда был какой-то почётный, достойный успех, заставлявший даже самых заядлых противников его музыки уважать её и поклоняться перед личностью её создателя. Больше всех чувствовал это «настоящее» в Николае Карловиче сам Рахманинов, — с тем широким благородством сердца, которое заставляло его всюду и всем говорить о гениальности Метнера и пропагандировать его музыку⁵⁷.

К приведённой выше Мариэттой Сергеевной оценке зрительского успеха произведений Метнера можно добавить его же данное описание реакции публики на выступления Рахманинова: «Рахманинов находился в те годы в зените своей славы. Концерты его каждый раз сопровождались потрясающими овациями, многие «рахманисты» ездили за ним из города в город, чтобы присутствовать на этих концертах. Публика часто до глубокой ночи сторожила его у подъезда, не давая ему выйти, а из большой чёрной наёмной кареты, увозившей обычно Рахманинова домой, администратору приходилось иной раз «вытаскивать» забившихся в неё фанатичных поклонниц. Казалось бы, именно Рахманинову, из трёх крупнейших композиторов тех лет, выпало наибольшее счастье, наибольшее народное признание. А между тем с самим Сергеем Васильевичем творилось что-то странное. Как раз в те годы полного внешнего успеха и благополучия он был тяжело раним отношением к себе некоторой части профессиональных кругов, сомневался в собственном творческом даре, болел тем состоянием души, которое англичане зовут «inferiority complex» (комплексом неполноценности). Он один как будто стоял «вне направления», не говорил «нового слова», писал, как «эпигон»⁵⁷.

Под «отношением некоторой части профессиональных кругов» Мариэтта Сергеевна подразумевает претензии некоторой их части на модернизм, считавших высшим критерием искусства степень формальной новизны, и если таковой не было в произведениях творца, то он новоиспечёнными зоилами заносился в список эпигонов (или эклектиков): «О Рахманинове можно было в десятых годах часто слышать: «Ну, он гениальный исполнитель, а как композитор — он эклектик». До самого Рахманинова это, конечно, доходило. Москва была тогда очень маленькая, до того маленькая, что и представить сейчас трудно. Дом Благородного собрания, на наших глазах как бы приземлившийся и ставший крошкой, казался тогда великаном на фоне узкого горлышка

Тверской улицы, выходявшей к небольшой Иверской часовне, от которой тянулись лавочки Охотного ряда. И ещё потому Москва казалась маленькой, что небольшой круг людей — публика, бывавшая на концертах, на выставках, в партере театров, — был почти неизменен, очень ограничен числом, все знали друг друга, знали вкус и возможное мнение каждого, и такое словечко, как «эклектик», не могло не обежать всю эту ограниченную числом группу людей. Входившие в неё москвичи, быть может и бессознательно для них, считали себя «солью земли», обществом, которое представляет собой Россию, делает её историю... За колоннами, где всегда всё знали о любимых музыкантах, можно было услышать разговоры о тяжёлом состоянии Рахманинова. Внешний вид его никогда не обманывал молодёжь. Несмотря на его «западноевропейскую» внешность, крайнюю подтянутость, застёгнутость, даже высокомерие, усугублённое очень высоким ростом, заставлявшим его смотреть на собеседника сверху вниз, мы всегда чувствовали в нём русского, насквозь русского человека. Стройный, гладко остриженный и выбритый, Рахманинов не обманывал молодёжь ни своей внешней сдержанностью, ни холодом очень красивого, породистого лица, ни насмешливостью, всегда присущей ему; мы угадывали по каким-то неуловимым чёрточкам, по внезапной сутулке его плеч, по взгляду, брошенному в залу, по... даже и не сказать по каким признакам (острые глаза молодёжи выматривают всё в человеке и сквозь человека), — мы угадывали, что ему тяжело, что он устал, не знает, как и что дальше»⁵⁷.

Известно, как болезненно воспринималось Рахманиновым отношение со стороны некоторых музыкальных критиков, зачастую игнорировавших его мелодический дар. На этом фоне очень ценно восприятие юной Мариэттой музыки Второго фортепианного концерта, ею как-то с подругами сыгранном. Он представился писательнице как «повесть в звуках об историческом перепутье, о чеховском безвольном интеллигенте, который тоскует по определенности и не может найти исхода внутренним силам»⁵⁷. Однако, в отличие от чеховской прозы, музыка Рахманинова, по убеждению Мариэтты Сергеевны, содержит предпосылки к «исходу», который заключен в великой сердечности. «Всё это мы слышали, когда сами играли Второй концерт. Пишу «мы играли» — потому что, куда играли подружки, все мы участвовали в их игре, читая страницу глазами, чтобы перевернуть её, впитывая разворачивающуюся широкую мелодию из первой части и подпевая ей словно напросившимися на эту музыку словами: «Мою любовь, широкую, как море, вместить не могут жизни берега...»⁵⁷

Слеза дрожит в твоём ревнивом взоре —
О, не грусти, ты всё мне дорога!
Но я любить могу лишь на просторе —
Мою любовь, широкую, как море,
Вместить не могут жизни берега.

Помимо недоброжелательности части московских музыкальных критиков, усматривала пронизательная Мариэтта Шагинян ещё одну, не менее влиятельную причину духовной подавленности Рахманинова — остаточное, на подсознательном уровне сохранившееся воздействие на него катастрофического провала исполнения Первой симфонии: «По тогдашнему нашему убеждению, болезнь пришла к Рахманинову не от провала симфонии, даже не от собственного разочарования в ней, а от внезапной утраты пути в будущее, то есть от потери веры в себя как новатора. Понятно, каким убийственным должен был быть для него этот прилепившийся к нему, страшный для него, окончательно подрывавший его силы, несправедливый, лживый ярлык «эклектика» и «эпигона» и хвалебные статьи Сахновского, подчёркивавшие безвыходную грусть его музыки»⁵⁷.

В такой ситуации, памятуя о том, что 15 марта 1912 года исполняется пятнадцать лет неудачного исполнения Первой симфонии, зная, что в этот печальной памя-

ти день Рахманинов собирается в Петербурге, в Мариинском театре дирижировать оперой «Пиковая дама», усмотревшая в этом недобрый знак добротворная Мариэтта Сергеевна Шагинян решила письмом, от имени московской молодёжи, морально поддержать композитора:

«Был февраль 1912 года. Москву не очищали от снега.

Зима приглушала всякий уличный шум, стены домов не испытывали городской дрожи, — полная глубокая, ватная тишина окутывала московские ночи. Снег густо лежал на мостовой, на крышах, на карнизах; бульвары стояли в серебре, по снегу мягко скользили бесчисленные извозчицьи сани, автомобили были редчайшей редкостью. В феврале мела вьюга, мела так, что иной раз пешеход в центре города чувствовал себя потерянным, одиноким, унесённым куда-то в старинные классические русские пространства, в пушкинскую «Метель». Тогда именно ходил по переулкам Арбата и Пречистенки молодой Андрей Белый, писавший свою «Четвёртую симфонию» о московской метели.

Через месяц исполнялось пятнадцать лет со дня провала Первой симфонии Рахманинова, которой дирижировал Глазунов 15 марта 1897 года в Петербурге. И, как тогда, — словно справляя страшный юбилей, — Рахманинов выехал на гастроли в Петербург, где он должен был дирижировать оперой «Пиковая дама» в Мариинском театре.

Мог ли он не вспомнить в Петербурге своего провала? Не отразится ли на нём это воспоминание, ускорив его болезнь, сделав его ещё более сомневающимся в себе?

Именно тогда, в февральский метельный вечер, я и решила написать ему и послать письмо вдогонку в Петербург, вложив в это письмо всю веру в него, какую мы испытывали. И в чужом городе, с утра до вечера занятый, окружённый множеством людей, Рахманинов, видимо, почувствовал волну нежности, пробившуюся к нему из Москвы, от московской молодёжи, потому что сразу же ответил на письмо, — с готовностью беседовать, с удивительной добротой и всегда присущим ему лёгким, мягким юмором.

Я не захотела назваться и подписала своё письмо нотой Re. В квартире, где я жила, все были предупреждены, что если придёт письмо, адресованное «Re», — то это для меня. Рахманинов обратился ко мне в ответном письме как к Re, и потом, до последней встречи нашей в июле 1917 года, всегда и писал, и называл меня «Re»; и, посвятив мне свой романс «Муза», поставил в посвящении Re»⁵⁷.

Рахманинов отреагировал на неожиданное обращение незнакомки скорым ответным письмом из Петербурга, датированным 14 февраля 1912 года, сообщив в нём «милой Re» о желании продолжить общение, но — из-за разъездов, бытовой занятости — только изредка; правда, последнюю оговорку скоро нарушил — общался отнюдь не «изредка». Можно только предположить, какие умные, сердечно-прониновенные слова подобрала молоденькая корреспондентка для своего первого послания, что смогла она ними затронуть тонкие, чрезвычайно чувствительные струны души масти-того маэстро и вызвать его добрую реакцию на них!

Далее, уже из Москвы, в начале марта 1912 года Рахманинов обращается к Мариэтте Шагинян за конкретной творческой поддержкой: *«Мне нужны тексты к романсам. Не можете ли Вы на что-либо подходящее указать? Мне представляется, что «Re» знает много в этой области, почти всё, а может быть, и всё. Будет ли это современный или умерший автор — безразлично! — лишь бы вещь была оригинальная, а не переводная и размером не более 8-12, максимум 16 строк. И ещё вот что: настроение скорее печальное, чем весёлое. Светлые тона мне плохо даются!»⁸*

Скоро, только через три месяца Сергей Васильевич настолько проникся целительным для себя общением с духовно (правда, ещё заочно) близкой ему Re, что полностью открыл ей суть своего внутреннего мира, перемежая сведения о нём частым самобичеванием:

«8 мая 1912 г.

им. Ивановка, Тамбовской губ.

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 уверенная вполне, что рисуемый Вами заглазно портрет как две капли сходен с оригиналом, Вы ищите 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. Немудрено, если через некоторое время решусь совсем бросить сочинять и сделаюсь либо присяжным пианистом, либо дирижёром, или сельским хозяином, а то, может, ещё автомобилистом... Вчера мне пришло в голову, что то, что Вы желали бы во мне видеть, имеется у Вас сполна под рукой, налицо, в другом субъекте — Метнере.

Описывая его так же метко, как меня, Вы желаете мне привить всё ему присущее. Недаром в каждом письме половина места уделена ему и недаром Вы бы меня желали видеть именно в его, в их обществе, в этом «святом месте, где спорят, отстаивают, исповедуют и отвергают» (письмо Re). Не там ли увижу я и «теперешнюю молодёжь, легко владеющую стихом, и, увы, безмерно далёкую от истинной поэзии» (письмо Re). Это «лохматые», наверно! Хорошо ещё, что центральная фигура, объект, выбрана на этот раз удачно. Действительно, сам Метнер не тот «лохматый», каким бы Вы желали меня, в крайности, видеть. И никакого предубеждения у меня против него нет. Наоборот! Я его очень люблю, очень уважаю и, говоря чистосердечно (как, впрочем, и всегда с Вами), считаю его самым талантливым из всех современных композиторов. Один из тех редких людей, — как музыкант и человек, — которые выигрывают тем более, чем ближе к ним подходишь. Удел немногих! И да благо ему будет. Но то Метнер: молодой, здоровый, бодрый, сильный, с оружием — лирой в руках.

А я душевнобольной, милая Re, и считаю себя безоружным, да уж и достаточно старым. Если у меня что есть хорошего, то уже вряд ли впереди... Что же касается общества Метнера, то бог с ним. Я их всех боюсь («преступная робость и трусость»! письмо Re), и предпочту этой «гуще подлинного искусства» (там же) Ваши письма... И зачем я Вам всё это пишу, милая Re? «Наедине с своей душой» я недоволен содержанием этого письма.

В заключение несколько слов другого порядка. 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...

«Ивановка» старинное имение, принадлежащее моей жене. Я считаю его своим, родным — так как живу здесь 23 года. Именно здесь давно, когда я был ещё совсем молод, мне хорошо работалось... Впрочем, это «старая погудка». Что же Вам ещё сказать? Лучше ничего. Покойной ночи, милая Re! Будьте здоровы и постарайтесь вылечить также меня... Я Вам теперь нескоро, вероятно, напишу.

С. Р.»¹⁸

Содержание и смысл своих писем Рахманинову много позже Мариэтта Сергеевна свела в краткий компендиум: *«На каждое письмо Рахманинова, особенно до личного нашего знакомства, то есть до начала декабря 1912 года, приходились десятки моих писем. Я писала ему, вероятно, о многом, чем жило и дышало тогдашнее русское общество (сейчас уже и сама не помню!), — с одной-единственной поглощавшей всё моё отношение к нему, мыслью: дать Рахманинову пережить и понять историческую нужность его музыки, прогрессивность её, в тысячу раз большую, чем все формальные выдумки модернистов, будто бы шедших к далёкому будущему человечества и предвосхищавших это будущее. Лейтмотивом моих писем было то, что когда-то я усвоила в детстве от своих первых учителей: единственный верный критерий музыки — это характер её действия на слушателя. Если она очищает, организует, поднимает его душу, возбуждает благородные и мужественные начала в нём, помогает ему бороться с хаосом, со стихийностью, с низменными началами характера, направляет его на большие исторические свершения, наконец, соединяет его со всем человечеством, значит — это настоящая музыка, идущая в авангарде своей эпохи. И если, наоборот, она развязывает в человеке его низменное, чувственное, хаотическое, мельчит и разрушает душу, то в какие бы оригинальные одежды ни была обряжена такая музыка, — она реакционна, лжива, вредна, противна самой природе того, что греки называли «мелосом». Тщательно отыскивая каждую новую черту и чёрточку в даровании Рахманинова, постоянно указывая на его гениальную одарённость, создававшую в слушателе безграничное доверие к Рахманинову — композитору и исполнителю, доверие, словно он берёт вас за руку и ведёт, и вы знаете, что выведет; наивно разбирая иной раз любимые мною его вещи (и прежде всего Второй концерт), чтобы оттенить то, чего не было у Чайковского, чего нет у «кучкистов», что присуще ему одному, как современнику Чехова, Толстого, Левитана и т. д., я упорно убеждала его, что он нужный народу творец, обязанный решить историческую задачу, противостать разладу и неразберихе в музыке, мистике и теософии и восстановить линию развития передовой русской музыкальной культуры»⁵⁷.*

Очное знакомство Шагинян с Рахманиновым состоялось в конце 1912 года и произошло оно, как засвидетельствовала Мариэтта Сергеевна, весьма необычным образом:

«5 декабря 1912 года Рахманиновы уезжали за границу. В первых числах декабря, чуть ли не за день или за два до их отъезда, на одном из концертов я прошла в артистической совсем близко от него и, проходя, не удержалась и взглянула на него. Вдруг он, всё так же молча, сидя на своём месте, протянул свою большую белую руку и удержал меня за платье. Я так и осталась стоять возле его кресла, неожиданно пойманная им. Словно мы сто лет были знакомы, он подозвал жену и ещё кого-то, встал и преспокойно, своим негромким, но удивительно внятными голосом представил им меня по имени и фамилии. Зная от Слонова, кто скрывается под «ноткой Re», он в то время ещё не мог знать меня в лицо, и, когда я, удивлённая, спросила его, как он угадал, Рахманинов ответил, что я на него «знакомо поглядела»⁵⁷.

Знакомому Рахманинову посвятила Шагинян свой, вышедший в 1913 году, теме Востока посвящённый стихотворный сборник «Orientalia», вызвавший восторг у критиков. Сборник, обложку которого оформляли Георгий Якулов и Мартирос Сарьян, издавался семь раз в период с 1913 по 1922 годы, что, несомненно, говорит о возрастающей популярности Мариэтты. Рецензенты отмечали изящество стихотворной формы, глубину лирического переживания. Поэт-символист Владимир Нарбут сравнивал стихи Шагинян с поэзией Марины Цветаевой и Анны Ахматовой, отдавая предпочтение автору «Orientalia».

Кто б ты ни был — заходи, прохожий.
Смутен вечер, сладок запах нарда...
Для тебя уже давно покрыто ложе
Золотистой шкурой леопарда...
.....
Томный шёлк шуршит и прячет
Затаённые желанья.
Ах, кого пророк назначит
Для блаженного закланья?

За книгу стихов, за посвящение Рахманинов, с оговоркой, поблагодарил поэтессу мартовским, 1913 года письмом: *«За Вашу книжку, милая Ре, которую Вы мне «подарили», выражаю душевную признательность. Мне так многое искренно нравится. Подробнее не останавливаюсь; во-первых, я Вас боюсь; во-вторых, слишком бегло с книжкой ознакомился, чтобы давать отчёт автору. Одно мне там положительно не понравилось: я говорю про обращение «к читателю». 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 выскивать «предумышленность». Впрочем, простите! Вам «с горы» виднее»¹⁸.*

В этом же году, в концовке июльского письма Рахманинов, будто между прочим, уведомил Шагинян о своём новом сочинении «Колокола» — произведении для смешанного хора, трёх солистов (сопрано, тенора и баритона). Работать над поэмой Сергей Васильевич начал ещё летом 1912 года, когда получил анонимное письмо с просьбой прочесть приложенный к нему текст, который, по мнению автора идеально подходит для музыки и должен заинтересовать Рахманинова. Много позже, уже после кончины Рахманинова, его соученик по консерватории виолончелист Михаил Евсеевич Букиник, открыл имя анонима, коим оказалась его ученица Маша Данилова, родом из Севастополя:



«Однажды она приходит ко мне на урок чрезвычайно взволнованной. Играет, а сама что-то хочет сообщить и всё волнуется. Я спрашиваю, что с ней, и она мне рассказывает следующее: лето она проводила по обыкновению в Севастополе, у матери; ей попалась книга «Колокола» Эдгара По в переводе Бальмонта. Эта поэма произвела на неё такое впечатление, что она стала мечтать о её музыкальном воплощении. Но кто мог бы написать музыку, если не обожаемый С. В. Рахманинов! Мысль, что он должен написать музыку к этой поэме, стала её настоящей id e fixe, но ни с кем поделиться своей идеей она не могла. Наконец она решилась: написала знакомому Рахманинову письмо, не называя себя и не сообщив своего адреса, советуя прочесть поэму и написать музыку, считая, что только его талант может передать силу этих поэтических слов. С волнением отправила письмо и, конечно, не ждала ответа. Прошло лето, наступила

осень, и Данилова опять приехала в Москву для занятий. Вдруг из газет она узнаёт, что Рахманинов написал выдающуюся ораторию-симфонию «Колокола» на поэму Э. По и что вскоре она будет исполнена. Данилова была помешана от счастья. Металась в своём одиночестве и не знала, что делать с собой. Но как можно вообще утаить счастье? Кому рассказать об этом? Все её переживания и разрядились у меня на уроке. Она откровенно мне всё рассказала.

Я был поражён! Наш сдержанный и совсем не сентиментальный товарищ, Рахманинов, был способен вдохновиться чужим советом и создать свою лучшую вещь!»⁵⁹

В творении американского поэта-романтика Эдгара По, переведённом на русский язык Константином Дмитриевичем Бальмонтом, человеческая жизнь представляется на фоне колокольного звона — от свадебного до похоронного. И нет ничего удивительного в том, что это произведение заинтересовало Рахманинова, ибо колокола увлекали его всегда — с тех пор, как в детстве услышал он колокольный перезвон новгородского Софийского собора, эти интонации красной нитью проходят через его творчество, а в стихотворении Эдгара По образу колоколов отдана главная роль.

Слышишь, сани мчатся в ряд,
Мчатся в ряд!
Колокольчики звенят,
Серебристым легким звоном слух наш сладостно томят,
Этим пеньем и гуденьем о забвеньи говорят.
О, как звонко, звонко, звонко,
Точно звучный смех ребенка,
В ясном воздухе ночном
Говорят они о том,
Что за днями заблужденья
Наступает возрожденье,
Что волшеббно наслажденье — наслажденье нежным сном...

Неожиданное рождение нового творения Рахманинова задело самолюбие Шагинян, посчитавшей, что Сергей Васильевич, ранее назначивший её неофициальным «текстмейкером» для своих литературно-музыкальных произведений, в этот раз обошёл без её подсказки:

«Зиму 1913/14 года я жила в Москве в постоянном общении и с Сергеем Васильевичем и с Метнерами. Помню, жили мы тогда с сестрой в ужасном Кабанихином переулке, в деревянном купеческом доме, на квартире у какой-то мещанки; комната наша была, правда, светла и велика, и мы, по возможности, вынесли из неё всю сусальную хозяйскую обстановку, но я всё же стеснялась первое время принимать там Рахманинова и звала его обычно на квартиру к двоюродному брату в Гранатном переулке, куда адресовал он и свои письма.

В первый свой приезд ко мне — на квартире в Гранатном — Сергей Васильевич был очень оживлён и говорил почти всё время о «Колоколах», — какой это замечательный текст, сразу просящийся на музыку, и как он сразу захватил его. Но уже в следующее посещение — в Кабанихином переулке — он опять, несколькими несложными фразами, слегка подтрунивая над собой, начал жаловаться на разные душевные неприятности и сомнения в себе, как творце, хотя на этот раз они звучали не так безнадежно, как в 1912 и позднее в 1916–1917 годах. Чувствовалось, что в нём живёт ещё «остаточное возбуждение» после проделанной очень большой работы над «Колоколами».

В январе должна была состояться генеральная репетиция, и, видимо, он очень многого ждал от первого исполнения «Колоколов», готовился к нему, ожидал отзыва от Николая Карловича. Сейчас, спустя сорок два года, я больно чувствую, как мы были

к нему нечутки в эту зиму. Не могу простить себе своей «ревности» к «Колоколам», заставившей меня не очень прислушиваться во время этих встреч к его возбуждённому и тревожному тону о своей новой вещи и не очень самой спрашивать о ней. Дело в том, что текст «Колоколов» ему предложил кто-то неожиданно, мы никто ничего об этом не знали, и о том, над чем он работает, тоже не знали, откуда не пришло его письмо из Ивановки. Вместо того, чтобы обрадоваться, что Рахманинов вернулся к большой музыкальной форме, и с интересом желать поскорей познакомиться с ней, я совсем ребячески «надулась», — ведь до сих пор я воображала себя как бы главным его «текстмейстером», так как уже со второго письма Сергея Васильевича ко мне он попросил посоветовать ему тексты для романсов...»⁵⁷

Кроме сдержанной реакции «милой Re» на дебютное представление «Колоколов», очень сдержанно отреагировал на очередной творческий успех коллеги Николай Метнер и тому была своя, особая причина. Суть её в том, что посвятил Сергей Васильевич своё оркестрово-хоровое произведение голландскому дирижёру Виллему Менгельбергу, вместе с которым он, в марте 1912 года, исполнял свой Третий концерт для фортепиано с оркестром перед зрителями Анзхейма и Амстердама.

В то же время, как пишет Мариэтта Шагинян: «...в музыкальных кругах того времени много было разговоров о конфликте между Н. К. Метнером и дирижёром В. Менгельбергом. Этот последний позволил себе на репетиции Четвёртого концерта Бетховена, который исполнял Николай Карлович с каденциями собственного сочинения, грубое замечание. Оскорблённый Метнер отказался от участия в концерте и поместил в журнале «Музыка», а также в нескольких газетах письмо протеста. За Метнера, превосходного знатока Бетховена, вступились музыкальные круги, и Скрябин первый подписался на адресе, поднесённом Николаю Карловичу русской общественностью... При таких обстоятельствах посвящение Рахманиновым «Колоколов» Менгельбергу, да ещё после того как Н. К. Метнер свою фортепианную Сонату e-moll op. 25 посвятил Сергею Васильевичу, было воспринято друзьями Метнера и его семьёй особенно болезненно»⁵⁷.

Вскоре разгоревшийся пожар войны народов многие обиды погасил, вынудил думать о другом, решать другие проблемы, бегать от иного рода бед. Рахманинову, который к этому времени разменял пятый десяток, довелось, как пишет Шагинян, застраховаться на случай призыва будущей должностью руководителя гарнизонного оркестра. Николай Карлович Метнер грозившего ему призыва в армию избежал, но пережил наблюдения погромов, когда «громили всех, кто носил фамилию, похожую на немецкую... припомнили, что он «немец» по происхождению, хотя родной брат его (К. Метнер) и родной племянник (Шура Метнер) оба сражались на передовых позициях и погибли на войне»⁵⁷. После революции, уже в 1921 году, Николай Карлович эмигрировал; его брат, Эмилий Метнер, натурализовался в Швейцарии ещё в начале боевых действий Первой мировой войны.

Мариэтта Шагинян начало войны, скоро названной Мировой, встретила в швейцарском Цюрихе и только в начале 1915 года сумела выбраться домой — к маме, в Нахичевань-на-Дону. О магистерской диссертации под руководством профессора Николая Васильевича Виноградова ей пришлось позабыть, но довелось сильно озаботиться работой, дававшей средства к существованию — лектором, переводчиком, журналистом. В Москву она в эту пору не выезжала и, казалось ей, что дружеские отношения с Рахманиновым естественным образом канули в лету.

Но у искусницы судьбы на этот счёт были свои соображения: «Осенью 1915 года в Ростовской-на-Дону газете «Приазовский край», читавшейся и в Нахичевани-на-Дону — маленьком городке, который сейчас присоединён к Ростову и составляет один из его районов (Пролетарский), — появилось извещение: Сергей Васильевич даёт в Ростове 20 октября фортепианный концерт из произведений Скрябина»⁵⁷.

Такое содержание концертной программы имело серьёзную предпосылку. Весной и летом 1915 года в музыкальной жизни России произошли два великой силы трагических события — один за другим ушли из жизни Скрябин и Танеев. И исходная причина этого ужаса была страшна из-за своей обыденности. Как-то Александр Николаевич Скрябин в носовом треугольнике неудачно выдавил фурункул, на месте которого возник карбункул, вызвавший сепсис, от которого композитор скончался 14 апреля 1915 года и был погребён на Новодевичьем кладбище. На похороны своего бывшего ученика профессор Сергей Иванович Танеев пришёл заметно простуженным и получил осложнение, скоро давшее пневмонию, от которой он скончался 6 июня 1915 года. Вначале его погребли на Донском кладбище; позже останки композитора перенесли на Новодевичье кладбище.

Кажется, в последний раз Рахманинов и Скрябин виделись в марте 1915 года в Киве, где давали концерты. 14 апреля этого же года, узнав о тяжёлой болезни музыкального собрата, Рахманинов поехал навестить его, но в живых не застал и на панихиде в церкви Святого Николы в Песках принял решение дать серию концертов из произведений покойного. Такое решение Сергея Васильевича для музыкантов и любителей музыки явилось полной неожиданностью. Были у них на этот счёт свои *pro* и *contra*.

Одни видели в таком решении Рахманинова только «*акт благородства*», другие полагали, что «*после «серебристого» исполнения самого Скрябина, в котором оживают все мельчайшие нюансы, слушать «прозаическую» игру Рахманинова просто невозможно*». Сам Сергей Васильевич так объяснил Мариэтте Шагинян своё решение исполнить произведения почившего композитора: «*Скрябин всё-таки настоящий музыкант, милая Ре, и сам он при жизни, к сожалению, часто это забывал и другие забывали. Сейчас стремятся создать какую-то заумь, заумную школу исполнения Скрябина, и окончательно хотят похоронить то, с чем он родился на свет, то есть его природную музыкальность. Ну, а я слышу её, всегда старался слышать в нём её. И просто ведь долг одного, ещё живого музыканта перед другим, покойным музыкантом — рассказать публике, как он слышит его музыку, — вот я и езжу по русской земле, рассказываю*»⁸.

В последний раз Шагинян, уже в сопровождении мужа, свиделась с Рахманиновым 28 июля 1917 года в Кисловодске, где он (вместе с Мережковским, Гиппиус) участвовал в концерте, устроенном господами офицерами для сбора средств в так называемый «займ свободы», устроенном Временным правительством. И тягостными были у неё ощущения от общения со своим музыкальным кумиром. Кажется, более подходит для завершения отношений этих двух замечательных людей сладкая грусть и тёплая нежность письма, годом ранее написанного Рахманиновым своей милой Ре:

«20 сентября 1916 г.

Москва

Сегодня, приводя в порядок свой письменный стол, перечитал некоторые из Ваших писем ко мне, милая Ре...

И, перечитав их, почувствовал к Вам столько нежности, признательности и ещё чего-то светлого, хорошего, что мне мучительно захотелось Вас сию же минуту увидеть, услышать, сесть с Вами рядом и хорошо сердечно с Вами поговорить... Поговорить о Вас, о себе, о чём хотите. Может, помолчать! Но, главное, Вас видеть и сидеть с Вами рядом... Где-то Вы, милая Ре? И скоро ли я Вас увижу?

С. Р.»¹⁸

Post scriptum.

Рахманинов и Скрябин

Мариэтта Шагинян, в своих воспоминаниях о Рахманинове в число противников его творчества (и, кажется, поспешно) отнесла музыковеда, композитора, музыкального критика Леонида Леонидовича Сабанеева, 1881 года рождения, сына известного зоолога и популяризатора рыбной ловли и охоты Леонида Павловича Сабанеева. Был Сабанеев-младший чрезвычайно одарённым и высокообразованным человеком, имел за плечами два факультета Московского университета — физико-математический и естественный (был также слушателем факультета историко-филологического).

Более того, с пяти лет Леонид Сабанеев получал музыкальное образование у Николая Сергеевича Зверева, после чего успешно отучился в Московской консерватории. Композиторством занялся с 1902 года, написав, в том числе фортепианную сонату памяти Скрябина, который был его другом. Со временем приобрёл известность как музыкальный критик и отточённое перо своё много-много позже успешно использовал в написании прекрасной мемуарной книги «Воспоминания о России». В ней он пишет, прежде всего, о русских композиторах, в том числе, о паре их выдающихся представителей — Рахманинове и Скрябине. Эссе о них, с самыми минимальными, мной произведёнными сокращениями, представлено ниже:

«Трудно представить себе две натуры столь противоположные, как Рахманинов и Скрябин. Они были почти погодки (Скрябин на два года старше), по рождению принадлежали к одному и тому же военно-интеллигентски-дворянскому кругу, жили в той же Москве, вращались в одном и том же музыкальном мире, учились у тех же профессоров в той же Московской консерватории, творчески работали в одной и той же области — оба композиторы и пианисты. И несмотря на все это — всю жизнь они имели очень мало общего друг с другом, очень редко встречались, близки друг с другом не были, и хотя были на «ты», никогда не дружили и их взаимоотношения были корректны, но как-то тревожно настороженны...

В консерватории Рахманинов пользовался репутацией сдержанного, скрытного и в себе замкнутого юноши, скорее молчаливого, не искавшего сближения с товарищами, но когда близость получалась, то не было друга более верного и постоянного, чем Рахманинов. У него было мало друзей, но зато дружба была прочная. Скрябина в консерватории товарищи не любили — за заносчивость, за раннее гениальничание — в эпоху, когда еще никакой гениальности не было обнаружено. Сам он относился к товарищам всегда свысока... Скрябин же, верный сын эпохи символистов, все время носился с грандиозными планами, с соединением всех искусств, с синтезом религии и искусства и т. п. Всю жизнь он стремился как бы выпрыгнуть из своего искусства. Под конец жизни он прямо говорил, что он совсем не хочет, чтобы его считали «только музыкантом», автором разных сонат и симфоний.



По-видимому, он хотел, чтобы его считали или пророком, или мессией, или даже самим богом. Рахманинов никогда не хотел быть ничем кроме как музыкантом, из своего искусства никуда выскакивать не желал, и я сильно подозреваю, что все эти мегаломанические идеи и замашки Скрябина были ему в глубине души просто противны.

Первый отзыв, довольно занятный, Рахманинова о музыке Скрябина я услышал в 1901 году во время репетиции его Первой симфонии, которой дирижировал Сафонов, бывший, между прочим, горячим почитателем Скрябина и весьма недолюбливавший Рахманинова, с которым когда-то не поладил.

Рахманинов, прослушав симфонию, сказал:

— Вот я думал, что Скрябин — просто свинья, а оказалось — композитор.

С тех пор он вдумчиво и внимательно следил за творчеством своего товарища и соперника в популярности, которая у обоих росла, хотя захватывала разные категории публики. Публика Скрябина и публика Рахманинова не была та же, было общее ядро, но в общем это были две публики разных эстетических установок. Много в творчестве Скрябина очень нравилось Рахманинову. Но очень многое его отталкивало и удручало — вкусы музыкальные у них были разные.

Скрябин же никогда не обнаруживал ни малейшего интереса к сочинениям Рахманинова — за ними не следил и большей частью их и не знал. Когда ему приходилось выслушивать его произведения, случайно или из дипломатических соображений, он физически страдал — так они ему были чужды.

— Все это одно и то же, — говорил он мне, — все одно и то же нытье, унылая лирика, «чайковщина». Нет ни порыва, ни мощи, ни света — музыка для самоубийц.

Скрябин не выносил музыки Чайковского — Рахманинов из нее весь вырос. Их родословие музыкальное было тоже отлично: Рахманинов образовался преимущественно из Чайковского и отчасти Шумана, Скрябин — из Шопена и Листа.

Физически они были тоже противоположны. Скрябин был маленький, очень подвижный, в молодости большой франт. Рахманинов был очень высокого роста, одевался без франтовства, но очень хорошо.

Как ни относиться к музыке Скрябина, но надо признать: наружность у него была неприметная — в публике он как-то не замечался. Рахманинов всегда был замечен, когда появлялся: внешность его была в высшей степени импонирующая, значительная — в его лице было что-то от древнего римлянина.

Скрябин был чрезвычайно неразговорчив и говорил только о своих планах и своих идеях. Он любил играть свои сочинения в кругу знакомых и показывать друзьям эскизы незаконченных сочинений, часто и таких, которые никогда не были закончены. Рахманинов был в общем молчалив, о своей музыке совсем не говорил, проявлял скромность, которая как-то совсем не вязалась с его мировым именем. Незаконченных сочинений никогда не показывал. О своем творческом процессе никогда не говорил. Внутренний свой мир, по-видимому, либо никому не раскрывал, либо, быть может, некоторым, очень близким людям, к которым я не принадлежал.

У Рахманинова чувствовалась какая-то странная неуверенность, чуть ли не робость, непонятная в таком большом музыканте, вдобавок при жизни блистательно прославленном. В этом он напоминал Чайковского — тоже великого скромника. Скрябин был всегда настолько уверен в своей неоспоримой гениальности, что об этом не полагалось в его присутствии никаких ни намеков, ни разговоров. Это считалось аксиомой. Со времени написания им Третьей симфонии — «Божественной поэмы» — он совершенно искренне считал себя уже величайшим композитором из всех бывших, настоящих и даже... всех будущих.

Ведь, по его философии, он должен был быть последним из композиторов, ибо его последнее (не осуществленное) произведение «Мистерия» — должно было вызвать мировой катаклизм и вся вселенная должна была сгореть в огне преобразования. Какие же

тут могли быть еще композиторы? Вагнер, правда, тоже считал себя величайшим из композиторов — но у него на это было и несравненно больше прав.

Все эти черты — самовлюбленность, мегаломания (фантастические планы) — в сущности, «клинические черты», которые все время, с ранних лет, примешиваются к облику Скрябина. Извиняет его то, что тогда время было такое — в моде было сверхчеловечество, всякие мистические прозрения и упования. Бальмонт, Блок и Андрей Белый порой провозглашали такие «прозрения», которые нисколько не уступают скрябинским. Он, по крайней мере, только говорил о них, а те печатали. Но внутренняя прикосновенность Скрябина к символической эпохе несомненна. В сущности, он был единственным музыкантом-символистом.

Рахманинов ни к каким символизмам не был прикосновенен — он был только музыкантом. Никаких клинических черт у него не было, не было и ощущения своего сверхчеловечества — напротив, я считаю, что он является в плеяде русских композиторов, вместе с Чайковским, одним из «человечнейших» композиторов, музыкантом своего внутреннего мира. Наши «кучкисты», под некоторым влиянием которых находился первое время Рахманинов, были все несравненно объективнее, описательнее, менее склонны к чисто лирическому состоянию.

Даже в общей им сфере пианизма они были полярны. Рахманинов был пианистом большого размаха, больших зал и большой публики.

Это был тип пианиста как Антон Рубинштейн, как Лист. Думаю, что он и уступал им только в широте своего пианистического диапазона, что естественно, так как его сильная индивидуальность не могла мириться с композиторами, чуждыми ему по духу. Лучшие всего он играл свои собственные сочинения и Чайковского, хуже у него выходил Бетховен и классики, и он был слишком материален в звуке для Шопена. Скрябин выступал всегда в больших залах, но он делал это только потому, что считал ниже своего реноме и достоинства играть в маленьких. На самом деле он был создан именно для игры в салонах, даже не в маленьких залах — настолько интимен был его звук, настолько мало было у него чисто физической мощи.

Те, кто слышал его только в больших залах и не слышал в интимном кругу, не имеют никакого представления о его «настоящей» игре. Это был настоящий волшебник звуков, обладавший тончайшими нюансами звучаний. Он владел тайной преобразования фортепианной звучности в какие-то отзвуки оркестровых тембров — никто с ним не мог сравниться в передаче его собственных утонченно-чувственных, эротических моментов его сочинений, которые он, может быть без достаточного основания, именвал «мистическими». Наверное, в этом роде когда-то играл Шопен. У Рахманинова была мощь и темперамент, причем одновременно в нем была какая-то целомудренная скромность в оттенках. У Скрябина была утонченность, изысканная чувственность и бесплотная фантастика, но все качества своей игры он несколько утрировал при исполнении — целомудренности не было.

Скрябин в течение своего творческого пути сильно эволюционировал. Его первые сочинения почти ничего общего с последними не имеют. Другие краски, иные приемы. Рахманинов все время, подобно Шуману и Шопену, оставался ровен — не эволюционировал и не менял стиля, только мастерство его крепло. Последние его сочинения, написанные не в России, мне представляются несколько более сухими и формальными. Сейчас творчество его кажется как бы отодвинутым в девятнадцатый век. И музыка Скрябина сейчас тоже понемногу съезжает в прошлое: его новаторства уже давно не представляют собою непонятного нового слова в музыке. Напротив, сейчас его музыка представляется скорее чрезвычайно несложной, а присущая его последним сочинениям постоянная и неуловимая схематичность как-то стала выступать на первый план и иссушает впечатление от его последних творений. Рахманинов всегда в своем творчестве был непосредственен и даже наивен — в Скрябине всегда было известное теоре-

тизирование, известная головная работа, которую он сам в себе очень ценил. Порой его сочинения мне напоминали некую опытную станцию, где производятся «пробы», испытания и предварительное изучение. Отчасти так и должно было быть. Потому что ведь он всю жизнь собирался сотворить «Мистерию» и именно для нее готовил материалы.

Как творческая личность Скрябин мне представляется более одаренным, но слишком увлеченным новаторскими своими изобретениями. Он сам сузил себя, культивируя только свою новизну. Но как человеческая личность Рахманинов мне представляется значительнее, глубже и импозантнее. В нем была та последняя серьезность, которая явно отсутствовала у Скрябина, который, как выражались про него, «с Богом был на я», убежден был, что он — Мессия. Может быть, сам хотел себя убедить, но в одном случае получается клиника, а в другом легкомыслие.

И тот и другой как-то мало проникли в западную музыкальную современность, как-то несозвучны современному музыкальному климату. Во Франции, в частности, их и мало играют, и мало знают, Скрябина в особенности. Когда же слышат, то обычно оба не нравятся. Французское музыкальное звукозерцание вообще развивается по совершенно иным линиям, чем русское. Французский музыкальный вкус предпочитает музыку менее субъективную, предпочитает Римского-Корсакова, Бородина, Стравинского — более описателей, чем романтиков.

Русская романтическая лирика — Чайковский, Рахманинов, Скрябин, при всех своих различиях, тут кажутся неприятными своей чрезмерной музыкальной откровенностью — «выворачиванием души». Тут любят больше, чтобы музыка о внутренних переживаниях не очень высказывалась, была бы сдержаннее. Это, по всей вероятности, непоправимо — такова вкусовая установка. И Рахманинова, и Чайковского, и Скрябина тут обвиняют в отсутствии вкуса. А вкусы, как известно, бывают разные, и кто может судить, чей вкус лучше и где начинается вкус и кончается мода.

В общем, им не повезло и моды на них не установилось. Только в самой России до сих пор играют с удовольствием и Рахманинова, и Скрябина, и Чайковского и считают их в пантеоне».

Сказ тридцать первый.

Последние годы на Родине

В последние годы жизни Рахманинова в России, к коим можно отнести промежуток времени от начала подрыва её, уже заметно ослабевших державных скреп вспыхнувшей Первой мировой войной до полного их слома двумя последовательными революциями, композиторская и исполнительская деятельность Сергея Васильевича, неизменная в темпе и качестве, во многом была связана с именем русской певицы Нины Павловны Кошиц. Приметив однажды её высокие вокальные достоинства и артистизм, он в замечательном творческом дуэте с ней дал много концертов, в которых Нина Павловна блистательно исполняла рахманиновские романсы, в том числе ей посвящённые.

Нина Павловна Кошиц (настоящая фамилия — Порай-Кошиц) была представительницей древнего шляхетского рода герба Порай (Роза) и следы её фамильных корней прослеживаются (возможно, легендарно) чуть ли не с пятнадцатого века, когда устраивалась государственная уния между Литвой и Польшей. Но точно известно, что прадед её, Григорий Иванович, 1792 года рождения, был православным священ-

ником в селе Кирилловка Киевской губернии, что в его семье восемь лет жил Тарас Шевченко. Также известно, что её дед, Алексей Григорьевич Кошиц, продолжал, по наследию отца своего, духовно окормлять жителей Кирилловки, а вот отец её — Павел Алексеевич Кошиц, — хоть и обучался в семинарии, но от дел духовных отошёл по причине открывшегося в нём певческого дара, настолько сильного, что в 1880 году он пел в нижегородской капелле купца-миллионщика и благотворителя Василия Никитича Рукавишникова.

Ведомо также, что до 1886 года Павел Алексеевич Кошиц обучался профессиональному пению в Московской консерватории, в классе Фёдора Петровича Комиссаржевского (уже поминавшегося в этой книге). Затем, три года оттачивая певческое мастерство в Милане, он совмещал этот процесс с выступлениями в оперных театрах Италии, Греции; по возвращении в Россию пел в Тифлисе, Баку, Киеве, а с 1893 года был зачислен в штат московского Большого театра. Как пишут музыковеды, Павел Алексеевич Кошиц, при вокальном и артистическом мастерстве, обладал сильным голосом красивого тембра, имел красивую сценическую внешность; помимо оперных партий имел он в своём концертном репертуаре романсы — Чайковского, Лысенко. В конце девяностых годов он сорвал голос и был уволен из Большого театра. Некоторое время он ещё преподавал, пребывая в состоянии сильной психической подавленности от пережитой творческой катастрофы; она, в итоге, и привела его к самоубийству в 1904 году.

«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»²⁸.

Нина Павловна Кошиц, старшая из двух дочерей Павла Алексеевича и Тамары Леонидовны Кошиц, родилась в 1894 году, в Киеве. Можно только предполагать, где и с чьей помощью, развила она свой, с детства в ней открывшийся певческий дар, но, по примеру отца, высшее музыкальное образование она получила в Московской консерватории, которую на отлично закончила в 1913 году, с блеском отучившись игре на фортепиано у профессоров Константина Николаевича Игумнова и Сергея Ивановича Танеева.

Вокальные данные талантливая киевлянка совершенствовалась во Франции, у отставной оперной певицы Фелии Литвин и отшлифовала их до столь высокого уровня, что стала желанной певицей для ведущих оперных театров России и Европы. «Она обладала лирико-драматическим сопрано совершенно необыкновенного, волнующего, горячего тембра. Ее называли Шалыпиным в юбке», — сообщает Павел Александрович Марков в своей «Книге воспоминаний». О Нине Павловне Кошиц, о влюбившемся в неё (по слухам) Сергее Васильевиче Рахманинове пишет, вспоминая начало своего служения музее (только статистом) в оперном театре Евгения Ивановича Зимины, Михаил Иванович Жаров (добавив к своей мемуарной сентенции дружеский шарж на Рахманинова художника-графика Дмитрия Моора):

«Большой зал, где статистам приклеивали бороды, был моим излюбленным местом. Здесь собирались любители театра, особые ребята, с особым кругом интересов.

То ли потому, что мы находились в атмосфере искусства, то ли потому, что нам ни гроша не платили за наш труд, — все было построено на бескорыстном увлечении





театром. В наших бесконечных разговорах и шумных спорах там, на «верхатуре», не было чего-либо неприличного, скабрезного, никакого смакования закулисных сплетен. Мы их знали, но говорить об этом нам казалось оскорбительным. Мы горячо спорили об артистах, о голосах, кто лучше и кто хуже поет и играет; кто лучше или хуже из режиссеров ставит спектакль, какая опера больше правится и почему; кому следует аплодировать до боли в ладошах, а кого встретить демонстративным молчанием. Здесь собирались настоящие, неподкупные судьи и критики, здесь говорили об искусстве заинтересованно, по большому счету.

Так, долгое время нашей общей любимицей была великолепная певица Нина Павловна Кошиц, которая, к сожалению, быстро сошла с горизонта русской оперы. Наделенная замечательным талантом, необыкновенно красивая, она пела Татьяну и Лизу с какой-то особой лиричностью и изяществом. У нее был проникновенный голос, и, несмотря на свою комплекцию, она держалась на сцене легко, свободно, даже я сказал бы, элегантно, и ее лицо передавало тончайшие оттенки чувств. Она была лучшей исполнительницей Рахили в опере «Жидовка».

Мы все были в нее влюблены. Сменялись знаменитости на сцене, появлялись новые увлечения, но Кошиц при всех обстоятельствах оставалась нашей общей любимицей, пока она сама не влюбилась в Рахманинова. Он давал два или три авторских концерта в опере Зимина. Она выступала в этих концертах, пела его романсы, и затем, когда Рахманинов уехал за границу, Кошиц уехала с ним, пропав с тех пор из поля нашего зрения»⁶⁰.

Имя Сергея Ивановича Зимина, известного в истории театра оперного антрепренёра, в оперном театре которого начала свою сценическую деятельность Нина Павловна Кошиц, широко известно в истории культуры России, в том числе в разделе изобразительного искусства. Именно с «Оперой Зимина» связано театральное-декорационное творчество Ивана Яковлевича Билибина, Александра Яковлевича Головина, Фёдора Фёдоровича Федоровского, Петра Петровича Кончаловского...



Сергей Иванович Зимин родился в селе Зуево Богородского уезда Московской губернии 3 июля 1875 года в купеческой семье старообрядцев-беспоповцев. Его отец — Иван Никитич Зимин был основателем крупнейшего в России акционерного общества «Товарищество Зуевской мануфактуры И.Н. Зимина». По семейной традиции Сергея Ивановича готовили к коммерческой деятельности. Но коммерсанта из него не вышло. Еще учась в Московском коммерческом училище, он брал частные уроки пения, поскольку обладал хорошим басом-кантанта и испытывал тягу к музыке.

С начала девяностых годов Зимин посещал Частную русскую оперу Саввы Ивановича Мамонтова, после ареста которого в 1899 году получил предложение от композитора и дирижёра Михаила Михайловича Ипполитова-Иванова, временно исполнявшего обязанности руководителя осиротевшей труппы возглавить её. В такой ситуации, взяв во внимание недостаток личного опыта для занятия столь серьёзным делом, Сергей Иванович от предложения отказался, хотя впоследствии и видел себя не иначе как продолжателем традиций мамонтовской оперы

В 1904 году Зимин отправился за границу изучать театральное дело. Побывал в Париже, Берлине, Неаполе, Милане и по возвращении организовал собственный частный театр, ставший крупнейшим в России — «Оперу Зимина».

Общество поначалу отнеслось скептически к делу Зимина, однако вскоре изменило к нему отношение. В театральных обзорах того времени читаем: «Когда г. Зимин создавал

свое дело, на него смотрели, как на блажь богатого человека, разыгрывающего мецената и соряющего сотни тысяч. Зимин победил все предубеждения и победил исключительно бесспорными заслугами дела. Он создал прекрасное, хорошо обставленное предприятие, привлек в него рядом с двумя-тремя большими артистами много симпатичных дарованных, которым он открыл дорогу, ранее для них закрытую. Он познакомил публику с целым рядом опер новейшего репертуара... он сумел поставить свою оперу с художественным вкусом и умением, проявляя всюду серьезное и совсем не любительское отношение к делу».

После смены ряда малопригодных для театрального дела помещений труппа Зимина с 1908 года (и вплоть до революции) обосновалась в заново отремонтированном Солодовниковском театре (ныне московский Театр оперетты). В нем прежде блистала Частная опера Саввы Мамонтова, разорившегося, брошенного друзьями. У него Зимин выкупил за 10 тысяч золотых рублей колоссальную картину Врубеля «Принцесса Грёза» и вывесил в фойе своего театра, пополнив ею здесь им размещённую собственную богатейшую коллекцию (около двухсот работ) произведений живописи, преимущественно русских художников.

В эту пору, в дни расцвета и великого авторитета у московских зрителей «Оперы Зимина» выступала на её сцене Нина Павловна Кошиц, будучи одновременно («по совместительству») полноправным членом труппы петербургского Мариинского театра. У Евгения Ивановича отметилась она дебютом в опере Петра Ильича Чайковского «Евгений Онегин» — пела Татьяну. В Мариинке она впервые представила себя столичной публике исполнением партии Донны Анны в опере Вольфганга Амадея Моцарта «Дон Жуан».

И, уходя в перечислении её лучших оперных выступлений вперёд, исполняла Нина Кошиц партии: Лизы в опере Чайковского «Пиковая дама», Дездемоны в опере «Отелло» Джузеппе Верди; Рахили в опере Фроманталь Галеви «Жидовка»; Ярославны в опере Александра Порфирьевича Бородина «Князь Игорь»; Марины Мнишек в опере Модеста Петровича Мусоргского «Борис Годунов»; Мими в опере Джакомо Пуччини «Богема»; Недды в опере Руджеро Леонкавалло «Паяцы».

Интересен факт исполнения Ниной Кошиц главной партии в опере Александра Дмитриевича Кастальского «Клара Милич», в первый и, кажется, в последний раз поставленной 16 ноября 1916 года в театре Зимина режиссёром Фёдором Фёдоровичем Комиссаржевским (единокровным братом Веры Дмитриевны Комиссаржевской). Либретто для этой оперы (и ряда других) ещё в шестидесятые годы подготовил Иван Сергеевич Тургенев для своей пассии, французской певицы Полины Виардо. Об оперном воплощении тургеневского либретто композитором Кастальским пишет его дочь: *«В период постановки оперы «Клара Милич» у Зимина (1916) отец оживился и увлёкся исполнением роли Клары певицей Н. Кошиц. Она действительно была хороша. Великолепная Клара, полная скрытой силы, с неподвижным, мрачным взглядом. Речитативы и все её мизансцены были не по-оперному убедительны. Голос звучал прекрасно и спектакль был полон жизни. Оперу ругали и хвалили. Ругали за простоту оркестра (что частично было целью автора, ибо произведение замышлялось как «музыкальная драма»). А хвалили за искренность, за близкую Тургеневу романтику любовного «брёда» (видения Аратова) и насыщенность чувств»⁶¹.*

С 1915 года Нина Павловна Кошиц вела активную концертную деятельность, кажется, не ударяясь особливо в благотворительность, коей в условиях войны усердно занимались как отдельные, патриотически настроенные граждане, так и их объединения, преимущественно — дамские. Очень любопытна в этой связи ниже прилагаемая копия документа той поры:

«Протокол заседания Тульского дамского комитета Всероссийского союза городов от 11 декабря 1915 года. На заседание прибыли: председательница комитета А.

П. Смирнова, члены комитета: гг. Желябужская, Чернышева, Пузакова, Логинова, Меллер, Верещагина, Соколова. 1). Заслушаны отчёты: о движении денежных сумм с 10 ноября по 10 декабря и материальный за ноябрь месяц. Отчёты приняты к сведению. 2). Заслушана полученная от командира Епифанского полка благодарность за подарки, посланные в полк Дамским комитетом; постановлено опубликовать благодарность в местной газете. 3). Одобрен следующий состав подарков в армию и военнопленным: в армию — 10 кусков сахару, ¼ ф. табаку, 4 листа курительной бумаги, пряники, карамель, ½ карандаша, нитки, иголки, пуговицы и мыло. Военнопленным: сахар, чай, табак, баранки, карамель, ½ карандаша, нитки, иголки, пуговицы и мыло. Кроме этих подарков, как в армию, так и военнопленным посылается белье. 4). А. П. Смирнова довела до сведения собрания, что в результате переговоров с артисткой Кошиц выяснилось, что она согласна дать концерт в Туле за вознаграждение в сумме 600 руб. В концерте г. Кошиц примут участие еще два исполнителя. Вопрос о согласии на условия артистки г. Кошиц собрание оставило открытым, постановив выяснить предварительно вопрос о том, примет ли участие в организации этого концерта Тульский комитет Красного Креста. Председательница комитета Члены комитета Секретарь Подпись»⁶².

С восемнадцатилетней Ниной Кошиц (к слову, недавно родившей вне брака дочь) Сергей Рахманинов познакомился в 1912 году в доме соученика по Московской консерватории, виолончелиста Ильи Александровича Саца, на время события заведовавшего музыкальной частью в Московском Художественном театре. Пребывая в этой должности, Илья Александрович, помимо других работ, сочинил музыку к постановке «Синей птицы» Мориса Метерлинка, на которую, как известно, Рахманинов откликнулся музыкальным поздравительным письмом Станиславскому. О приходе Рахманинова в гости к отцу, ожидая которого он играл на рояле хозяев, вспоминает дочь Ильи Александровича, основатель первого в России детского музыкального театра, Наталья Ильинична Сац:

«...Я была поражена, как можно было играть, то так тихо и нежно, то так сильно, как огромные колокола. У меня всегда звучало как-то средне: немного громче, немного тише, а в общем обыкновенно. Сейчас в папином кабинете звучит папина музыка — а я... я в первый раз в жизни злось на папу! Так хочется, чтобы ещё поиграл тот большой, огромный. Минут через двадцать незнакомец ушёл — он, видно, очень дорожил своим временем — но какой новый, совсем новый мир для меня открылся!

Я думала: мой папа играет на рояле лучше всех — никого, кроме него, ведь я не слышала! А теперь!.. Да разве я когда-нибудь представляла, что пальцы могут так выполнять волю музыканта, так бегать, петь, как самый нежный певец, звучать, как ураган, буря, война... Как он сделал, что наше старенькое пианино смогло столько сказать, сказать такое важное, что словами и выразить нельзя!..

Я подседа к папе. Он был в хорошем настроении.

— Папа, ты не рассердишься? Он ведь лучше, куда лучше тебя играет на рояле. Почему это, папа?



Папа ответил горячо. Без малейшей обиды:

— Потому что он — Рахманинов. Сергей Васильевич Рахманинов. Он замечательный композитор, но он ещё и величайший, гениальный пианист! Я играю на рояле, чтобы сказать людям своё, помочь понять пьесу, спектакль, играю, чтоб лучше осознать свою музыку. А Сергей Васильевич властвует роялем безраздельно...

В хоре Художественного театра вместе с мамой пела полная, красивая женщина с большими серыми глазами — Нина Павловна Кошиц. Она была весёлая, нарядная, дружила с мамой и папой, часто к нам приходила. Придёт, сядет за пианино, сама себе аккомпанирует и поёт красивым, сильным голосом.

И вот однажды, когда она пела романс Рахманинова «В молчаньи ночи тайной», к папе пришёл Сергей Васильевич. Он вроде удивился, что певица так точно играет на рояле его очень трудный аккомпанемент, но всё же указал ей два-три места, в которых были неверные оттенки, и Нина Павловна спела этот романс его аккомпанементом (мама ей даже позавидовала).

Потом Сергей Васильевич сказал:

— Это не свиданье, а его ожидание, предчувствие. Не снимайте покров тайны, не превращайте ночь в яркий солнечный день. Только на словах «заветным именем будить ночную тьму» три форте, остальное при любом оттенке с поволокой.

Мне шёл тогда девятый год, и я запомнила эти слова Сергея Васильевича сама, но читала их и в мамином дневнике — она сама исполняла этот романс и могла ли такое упустить?!

В этот вечер Сергей Васильевич не был такой замкнутый, как в первый раз, говорил тоже немного, но глаза были весёлые и светились...

Уже тогда Рахманинов стал и на всю жизнь для меня остался вершинным, сокровенно-любимым пианистом и композитором. Много раз вместе с мамой слушала его камерные концерты: он стал выступать с Ниной Кошиц...»⁶³

Первое совместное выступление Рахманинова и Кошиц состоялось 10 февраля 1916 года и присутствовавшие на концерте супруги Метнер свои впечатления о ново-составившемся дуэте передали потомству через дневниковую запись Мариэтты Шагинян: «В среду 10 февраля состоялся концерт Рахманинова, исполнявшего с Кошиц свои романсы. Николай Карлович и Анна Михайловна отправились на этот концерт, а я осталась дома. Вернувшись, они сидели со мной далеко за полночь, расстроенные и её исполнением, и преувеличенным отношением к этому исполнению Рахманинова... Он ценил хороших, вдумчивых исполнителей, и просто страдал от исполнения Кошиц, у которой при сильном и свежем голосе в исполнении было что-то чувственное, цыгански-театральное и крайне однообразное»⁵⁷. Однако, ворчанию вопреки, уже через год Николай Карлович Метнер пригласил Нину Кошиц участвовать в своем авторском концерте в Московской консерватории и, заглядывая вперёд, в конце двадцатых годов будет гастролировать с ней по Американским штатам.

Первую половину лета 1916 года Рахманинов провел в Эссентуках и Кисловодске, где врачи порекомендовали лечиться от развившихся у него невралгических болей в правом виске. В это время в Ивановку приехал — впервые за многие годы — его отец Василий Аркадьевич, пожелавший встретить своё семидесятипятилетие вместе с сыном и его семьёй. Но сему не суждено было сбыться — перед самым возвращением сына Сергея с Кавказа его отец внезапно скончался от сердечного приступа.

В Эссентуках Рахманинов остановился в дорогом и комфортабельном частном пансионе — даче «Желанная». Её владельцу, Петру Павловичу Фигурову, широко известному солисту императорских театров, баритону, казалось несолидным заниматься гостиничным промыслом, поэтому все коммерческие вопросы семейного дела решала его супруга, Елизавета Михайловна. Сам же глава семейства, создав в пансионате музыкальный салон, устраивал нём концерты, в том числе силами постояльцев, в числе которых было немало видных деятелей культуры.

Хозяин пансиона увлекался кулинарией и часто угощал своих именитых нанимателей собственноручно приготовленными блюдами. В их числе значились, например, «котлеты а-ля Шалапин» из курицы с грибами и гарниром из моченых яблок, причем яблоки обязательно должны были быть из собственного сада при усадьбе; или «рахманиновские блинчики» со сладким творогом, изюмом и ванильной подливкой из белой черешни.

О многих деталях быта нанимателей и гостей дачи Фигуровых в летний сезон 1916 года поведал музыковед Василий Данилович Корганов: «На чистенькой, хорошо меблированной даче десять комнат с полным пансионом сдавались по 300 рублей в ме-

ся. *Здесь поселились С. В. Рахманинов и супруги Кусевицкие...*»⁶⁴ Санаторный режим жизни, как пишет мемуарист, ничуть не мешал режиму творческому, коим жил Сергей Васильевич: *«Рахманинов строго исполнял предписанный ему режим; после обеда, пробыв с нами около часа на балконе, уходил отдыхать; перед обедом он особенно упражнялся в легкости исполнения октав, для чего часто повторял пассажи из шестой рапсодии Листа; работал также над композициями»*⁶⁴.

Сам Корганов и Шаляпин, живший в Казённой гостинице, только столовались у Фигуровых. За «артистическим столом» Рахманинов сидел напротив «друга Фёдора». *«Если певец был уже на своём месте, что случалось очень редко, Рахманинов входил с улыбкою, весело раскланивался, усаживался и заводил разговор...За столом не отрывал глаз от Шаляпина. Он, видимо, испытывал эстетическое удовольствие, слушая знаменитого актёра, ловил его интонации, мимику, улыбался, сиял, хохотал до слёз над его шутками»*⁶⁴.

Мариэтта Сергеевна Шагинян, навестившая Рахманинова в Ессентуках, передавшая ему для работы стихотворные тексты (преимущественно поэтов-символистов) для будущих романсов, застала его отнюдь не в том весёлом расположении духа, о котором пишет Корганов:

«Сергей Васильевич был окружён почти царским почётом. Лакей во фраке и в белых перчатках бесшумно появлялся буквально «по мановению» его руки. Две лучшие комнаты — одна большая с роялем — были в его распоряжении. В коридоре — тишина, никакого присутствия посторонних. Но когда он в каком-то сером домашнем пиджачке встал мне навстречу и протянул руку и я увидела его милое, совершенно трагическое лицо, я сразу забыла и все свои собственные неприятности, и эту «царственную» обстановку, а только остро почувствовала, что ему нехорошо.

Уселась я с ним на диванчик и стала всматриваться в его лицо, чтобы хорошенько, по глазам, увидеть, что с ним происходит. Вид у него был какой-то разваленный, измученный, шторы на окнах опущены, — даже муха не билась под ними, такая тишина в комнате, — а в глазах Рахманинова первый раз в жизни я видела слёзы. В течение всей нашей беседы он несколько раз вытирал их, а они снова выступали. В таком полном отчаянии я его никогда раньше не видела. Голос его всё время обрывался.

*Он говорил, что совсем не работает, а раньше, бывало, весной всегда работало в Ивановке; что у него нет никакого желания работать и что его гложет сознание своей неспособности к творчеству и невозможности быть чем-то большим, чем «известный пианист и зауряд-композитор»: «Если бы я сам всегда только таким — знали бы вы, как легко, походя, чуть ли не в шутку мог я, севши за рояль, сделать любую вещь, начать утром компоновать, а к вечеру она дописана, и ведь есть же ещё во мне потребность творчества, но охота выявить её, способность выявить — всё это безвозвратно исчезло!»*⁶⁴

Кажется, угрюмость стала покидать Сергея Васильевича с приездом в Ессентуки Нины Павловны Кошиц, объявившей о себе переданным ему в номер букетом роз, в который была вложена записка с просьбой (трудно в это поверить) сообщить почтовый адрес супруги грустившего супруга. Заполучив его, певица будто бы отправила Наталье Александровне письмо, в котором сообщила о душевной тоске Сергея Васильевича и будто бы получила доброжелательный на сей счёт ответ: *«За доброе желание развлечь и посмешить Серёжу большое спасибо. Я знаю, что это дело нелёгкое, но Вам, кажется, это удаётся чаще других»*²⁸.



В первом ряду (сидят): Сергей Васильевич Рахманинов — второй слева, далее — Нина Павловна Кошиц, Наталья Константиновна Ушкова-Кусевицкая, Сергей Александрович Кусевицкий, Владимир Данилович Корганов.

Во втором ряду (стоят): Фёдор Иванович Шаляпин — крайний слева, рядом с ним — Степан Евтропьевич Трезвинский, пятая слева (дама без головного убора) Елизавета Михайловна Фигурова, крайний справа — Антон Владиславович Секар-Рожанский.

В третьем ряду: Василий Петрович Шкафер, Пётр Павлович Фигуров.

Заполучив такую тыловую поддержку, Нина Павловна принялась «развлекать» и «веселить» Сергея Васильевича и, кажется, в этом весьма преуспела. На сохранившемся снимке, сделанном в Эссентуках местным фотомастером Григорием Ивановичем Раевым, Нина Павловна запечатлена сидящей рядом с Сергеем Васильевичем в большой компании других исцеляющихся деятелей музыкального искусства. Сведения о двух из них, идентифицированных и ранее не описанных, приведены ниже.

Степан Евтропьевич Трезвинский, 1860 года рождения, из семьи священника села Семигоры Каневского уезда Киевской губернии, выпускник Киевской духовной семинарии и Московской консерватории, солист (бас-профундо) Большого театра.

Василий Петрович Шкафер, 1867 года рождения, из семьи московского лекаря, певец (тенор). В его большой певческой карьере (в том числе, в Большом и Мариинском театрах) большим успехом признана партия Моцарта в поставленной в 1898 году в Мамонтовском театре опере Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» (Сальери тогда пел-играл Шаляпин).

Нет, к сожалению, на представленном фотоснимке ни Владимира Ивановича Немировича-Данченко, ни Константина Сергеевича Станиславского, которые в упомянутые дни находились в Эссентуках и в Кисловодске, куда Рахманинов перебрался в конце июня 1916 года. С первым Рахманинову довелось, пообщавшись, обсудить возможность написания музыки к литературно-музыкальной композиции «Роза и Крест» по поэме Блока. Об одной встрече со Станиславским Рахманинов сообщил Нине Павловне письмецом, коротеньким, но весьма многозначительным:

*«Июль 1916 г.
Кисловодск*

*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! Надеялся 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.»¹⁸

Поскольку Нина Павловна перебралась в Кисловодск из Ессентуков вслед за Рахманиновым, то тому, ею увлечённому, конечно же, не хватало времени для новых встреч со Станиславским. Доводилось Сергею Васильевичу только письменно объясняться с ним и задабривать новыми обещаниями:

«29 июня 1916 г.

Кисловодск

Дорогой Константин Сергеевич, страшно виноват перед Вами: меня утащили вчера, совсем неожиданно, в «долину очарований», где мы пропутались до поздней ночи.

В Ессентуках буду в субботу, тогда и зайду лично извиниться за путаницу.

С искренним уважением и преданностью

С. Рахманинов.

2 июля 1916 г.

Кисловодск

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. Н. П. Кошиц обещает Вам попеть мои романсы. Если и день, и час Вам подходит, буду ждать Вас в назначенное время в гостинице «Россия».

Примите мой душевный привет.

С. Рахманинов»¹⁸.

Из Кисловодска Рахманинов уехал прежде Кошиц, но случилось это никак не ранее 11 июля 1916 года, ибо в этот день он участвовал в большом благотворительном вечере, организованном союзом «Артисты Москвы — русской армии и жертвам войны». В афише, помещенной в газете «Пятигорское эхо», были названы двадцать шесть имен известных артистов и музыкантов. В номере газеты за 14 июля был дан полный отчет об этом событии: *«В Курзале, в театре Кисловодска необычное оживление. Суетятся распорядители совершенно необычного для Кисловодска грандиозного вечера. Театр заполнен изысканной — нарядно одетой публикой — совсем впечатление большой столичной премьеры. Налицо все бакинские миллионеры с Тагиевым и Нагиевым во главе. Бриллианты на дамах всюду, где можно и где нельзя, меха... Одним словом полный блеск. Главную литературную ложу занимает французский генерал По с адъютантом, русским военным врачом... Публика устраивает По грандиозную манифестацию. Троекратно всеми участниками исполняется русский гимн и «Марсельеза». Затем начинается огромная программа...».*

Нина Павловна до конца июля находилась в Кисловодске, сюда, уже из Ивановки, в это время писал ей Рахманинов:

«28 июля 1916 г.

им. Ивановка, Тамбовской губ.

Милая Нина Павловна,

Где-то Вы всё-таки находитесь? В Ессентуках или Кисловодске? К письму адрес не приложен, а штемпель ессентукский?! Берёте ли ванны и какие, — и как они на Вас действуют? Как Вы себя вообще чувствуете? За присланную карточку благодарю — она очень удачная. Не пришлёте ли и мне какую-нибудь?!

Я здоров и стал заниматься. Ежедневно, по утрам, стал ездить верхом. Во время езды вспоминаю, сколь милостива судьба к докторам, которые имеют возможность ездить в Вашем обществе. И зачем я, например, не родился каким-нибудь Плетнёвым?! До свиданья. Напишите мне. Целую ручки. С. Р.»¹⁸

Ещё весной 1916 года Рахманинов договорился с Зилоти об участии Нины Кошиц в его петербургских концертах. По этому поводу она писала Александру Ильичу: «Хочется спеть что-нибудь интересное и не запетое. Например, с наслаждением бы спела «Франческу» Рахманинова («О, не рыдай, мой Паоло»), так как это у меня вето и Сергею Васильевичу нравилось, как я пела. Кроме того, ничего и никого не пою с таким восторгом, как Рахманинова». Зилоти долго не отвечал и только в начале августа предложил Кошиц свой вариант времени и содержания её выступления, о котором певица незамедлительно телеграфировала Рахманинову. Тот, разволнованный, обратился к кузену с просьбой о перемене, в пользу Нины Павловны Кошиц, в проекте концертной программы:

*«7 августа 1916 г.
им. Ивановка, Тамбовской губ.*

Милый мой Саша, сегодня получил от Кошиц срочную телеграмму такого содержания: «Зилоти просит выступить в первом абонементном концерте 8-го октября, в камерном (со мной) 30-е октября. Телеграфируйте, соглашаться ли симфонический раньше камерного». Я на то ответил так: «Просите перенести, если откажется соглашайтесь». Вся эта телеграфная корреспонденция возникла ввиду того, что я, ещё весной, посоветовал Кошиц устроиться так, чтобы выступить в Петрограде раньше в камерном, найдя такое выступление для неё более выгодным или более выигрышным, чем в симфоническом. Она и хотела тебя об этом тогда же, т. е. весной, просить. Но ты ей почему-то на её письмо не ответил, и летом, в Кисловодске, Кошиц мне сказала, что, по-видимому, она не участвует у тебя, так как ты молчишь. Так как теперь в этой путанице повинен отчасти я, то я и хочу от себя просить тебя, если это возможно только, «перевернуть» эти концерты!

Кошиц ужасно хочется спеть вообще в Петрограде и, в частности, у тебя, но она этих выступлений очень боится, а из двух концертов, симфонического и камерного, волнуется меньше за последний. Если для этого «переворота» тебе понадобится перенести эти два концерта на месяц позже, то это, пожалуй, ещё лучше, так как в этом случае я поспею с ней выступить хоть один раз в каком-либо другом городе. Итак, если это возможно, устрой, пожалуйста... Жду от тебя скорого подтверждения относительно моих чисел. Подходит ли тебе 22-е и 29-е октября, и согласен ли ты на 2-ой и 3-ий концерт, как я телеграфировал.

До свиданья. Крепко тебя обнимаю и целую. Как твоё здоровье теперь? Ты меня очень напугал своим «скоротечным» нарывом.

Твой С. Рахманинов»¹⁸.

На время написания указанного выше письма Рахманинов был с головой погружён в работу по сочинению новых романсов. Вызревал у него замысел будущей концертной программы с Ниной Павловной Кошиц, которую предполагал он построить из трёх отделений — в первом и третьем исполнить его, ранее написанные романсы; во втором — романсы только сочинённые. И свои новые сочинения он обещает ей вот-вот представить:

*«1 сентября 1916 г.
им. Ивановка, Тамбовской губ.*

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 разойдётся! 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.

Ваше письмо и карточку получил. Примите комплименты и благодарность!

Что касается Вашего выступления у Зилоти, то в день получения от Вас телеграммы с числами я написал письмо Зилоти, где просил его изменить порядок концертов. К сожалению, моя просьба оказалась запоздалой, так как все числа у него были уже распределены, о чём он и уведомил меня в ответ телеграммой. Ну что ж! Делать нечего.

Относительно программы время терпит. Нехай он печатает всё, что хочет, а мы изменим так, как мы хотим. Вам надо петь новые романсы, которые дам Вам по приезде в Москву. Сколько окажется написанными и годными, не знаю. Но хотелось бы, чтобы 1-е и 3-е отделения были старые романсы, а 2-е отделение — новые.

Приеду я в Москву около 10-го сентября.

До свиданья! Поправляйтесь! Будьте веселы и хулиганьте побольше.

Целую ручки.

С. Р.»¹⁸

После такого яркого послания от Сергея Васильевича трудно поверить в то, что ответила на него Нина Павловна (как утверждают некоторые авторы) письмом Наталье Александровне, с вложенной в него собственной фотокарточкой и получила от неё тёплый, вежливый ответ: «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»²⁸.



Далее дела пошли по намеченному Рахманиновым плану. «Труднейшим соло из рахманиновской «Франчески да Римини» и «Песней Войсавы» из «Млады» Римского-Корсакова» Нина Кошиц с успехом дебютировала в Петрограде 8 октября 1916 года, в первом абонементном симфоническом концерте Зилоти. Далее, 24 октября в Москве, в помещении театра Незлобина, использовавшемся в годы войны в качестве концертного зала, состоялся вечер романсов Рахманинова в исполнении Кошиц и автора. Подобные выступления прошли затем в Петрограде (30 октября

— первый камерный концерт четырнадцатого сезона у Зилоти), несколько позднее в Харькове (17 декабря) и Киеве (20 января 1917 года).

Юлий Дмитриевич Энгель назвал Кошиц «талантливой, блестящей певицей с голосом, с темпераментом, с широким размахом» и вместе с тем всемерно подчеркнул особый, недостижимый уровень рахманиновского исполнения. «Центром вечера, — писал критик, — был аккомпаниатор, и не только *de jure* как творец всего, что исполнялось, но и *de facto* как чудесный, несравненный артист, давший своим писаниям звучащую плоть и кровь, зажегший их дыханием жизни и дыханием этим пронизавший всю атмосферу исполнения. Аккомпанемент Рахманинова был не придатком к пению, а какой-то созидательной плавильней, то бурной, как вулкан, то ювелирно-тонкой, перед лицом которой и самое пение получало значение чего-то менее важного, производного»⁶.

Специальное внимание рецензента привлекли впервые прозвучавшие тогда шесть рахманиновских романсов тридцать восьмого опуса, посвященные Нине Павловне Кошиц. «Новые романсы, — отмечал Энгель, — *заполнившие последнее отделение концерта (еще неизданные), написаны на стихи поэтов-модернистов, доселе не пользовавшихся вниманием Рахманинова (Андрея Белого, А. Блока, Игоря Северянина, Ф. Сологуба и др.)— К своей задаче — музыкальному перевоплощению новых образов и форм — композитор, думается, подошел совершенно правильно; не стал идти по стопам тех, кто может быть органически и ближе к новой поэзии (как делают иные), но стал искать в своей душе струн, способных самостоятельно откликнуться и на новейшую поэзию»⁶.*

Своему вокальному опусу Рахманинов дал впервые употребленное им название — «Шесть стихотворений для голоса с фортепиано». Для романса «Ночью в саду у меня», открывающего тридцать восьмой опус, была взята «превосходная миниатюра современного армянского поэта Аветика Исаакяна (отнюдь не модерниста!) в переводе А. Блока. Лаконичный, но экспрессивно-емкий, трогательный в своей хрупкой женственности образ «ивушки, плачущей горько» пленяет вовсе не декадентской, а народно-поэтической символикой. Это вдохновило Рахманинова на создание одного из лучших романсов, воплощающих проникновенное сострадание к скорбной женской доле»⁶.

Ночью в саду у меня
Плачет плакучая ива,
И безутешна она,
Ивушка, грустная ива.

Раннее утро блеснет,
Нежная девушка зорька
Ивушке, плачущей горько
Слезы кудрями сотрет.

Следующий романс опуса — на стихотворение Андрея Белого «К ней». Кажется, сочетающиеся в нём кипучая страсть и тонкое любовное томление поэта вошли в ас-сонанс с чувствами, испытанными Сергеем Васильевичем Рахманиновым летом 1916 года на кавказских водах — чувствами, породившими в композиторе мощный творческий порыв.

Травы одеты перлами.
Где-то приветы грустные
Слышу, — приветы милые...

Милая, где ты, —
Милая?
Вечера светлы ясные,-
Вечера светлы красные...
Руки воздеты: жду тебя...

Милая, где ты, —
Милая?
Руки воздеты: жду тебя.
В струях Леты, смытую
Бледными Леты струями...
Милая, где ты, —
Милая?

На слова стихотворения Игоря Северянина написан романс «Маргаритки». Шекспир говорил о маргаритке в самых нежных выражениях: *«Ее белое одеяние изображает наивность»*. В одной из легенд о возникновении на земле маргариток рассказывается о том, что богатый старик полюбил очень красивую девушку. Он всюду преследовал ее и дарил богатые подарки ее родителям. Но девушка убежала, пряталась от него и, наконец, потеряв всякую надежду на спасение, попросила защиты у земли, и земля превратила ее в маргаритку, цветущую почти круглый год. Маргаритка нашла свое отражение и в русских преданиях. Когда Садко вышел на берег, Любава, истосковавшаяся по своему возлюбленному, птицей понеслась ему навстречу. Жемчуг её ожерелья градом рассыпался по земле, и из этого жемчуга возникли маргаритки.

О, посмотри! Как много маргариток —
И там, и тут...
Они цветут; их много; их избыток;
Они цветут.

Их лепестки трехгранные — как крылья,
Как белый шелк...
Вы — лета мощь! Вы — радость изобилья!
Вы — светлый полк!

Готовь, земля, цветам из рос напиток,
Дай сок стеблю...
О, девушки! о, звезды маргариток!
Я вас люблю!

«Совершенно необычным, уникальным во всем романсном наследии Рахманинова оказался «Крысолов» на слова В. Брюсова. Текст тут сам по себе никак не объясняет странного названия. Брюсов свободно оттолкнулся в своем стихотворении от баллады «Крысолов» Гете, который в свою очередь вольно разработал мотивы средневековой немецкой легенды. Гете добавил от себя две строфы, говорящие о волшебных любовных чарах музыки. Только эти строфы и развил на свой лад Брюсов, превратив их в модернизированную «пастораль о чародее». Воспользовавшись в нем сопряжением примитива и изысканности, простодушия и коварства, Рахманинов создал романс-скерцо, соответственно гармонизованный то в «простом», то в искусно усложненном до мажоре»⁶.

Я на дудочке играю, —
Тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля,
Я на дудочке играю,
Чьи-то души веселя.

Я иду вдоль тихой речки,
Тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля,
Дремлют тихие овечки,
Кротко зыблются поля.

Спите, овцы и барашки,
Тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля,
За лугами красной кашки
Стройно встали тополя.

Малый домик там таится,
Тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля,
Милой девушке приснится,
Что ей душу отдал я.

И на нежный зов свирели,
Тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля,
Выйдет словно к светлой цели
Через сад через поля.

И в лесу под дубом темным,
Тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля,
Будет ждать в бреду истомном,
В час, когда уснет земля.

Встречу гостью дорогую,
Тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля,
Вплоть до утра зацелую,
Сердце лаской утоля.

И, сменившись с ней колечком,
Тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля,
Отпущу ее к овечкам,
В сад, где стройны тополя.

Выбрав из поэтического сборника Фёдора Сологуба стихотворение «Сон» для своего пятого по счёту романа, Рахманинов оставил без внимания другие, со сновидениями связанные произведения поэта, коих немало. Тема сна (ещё Тютчевым затронутая: *«Как океан объёмлет шар земной, земная жизнь кругом объята снами»*) волновала Сологуба безмерно. Видел он в сновидениях альтернативу земной реальности (повторяя мотив Лермонтова: *«Но не тем, холодным сном могилы я б желал навеки так заснуть»*). И ещё, уже вне поэзии Сологуба — все мы, регулярно в сновидения погружающиеся, твёрдо знаем, что они — как параллельная жизнь, что длинный сложный сон, обнимающий по содержанию своему длительное время, может присниться в несколько секунд.

В мире нет ничего
Вожделеннее сна, —
Чары есть у него,
У него тишина,
У него на устах
Не печаль и не смех,
И в бездонных глазах
Много тайных утех.
У него широки,
Широки два крыла,
И легки, так легки,
Как полночная мгла.
Не понять, как несет,
И куда, и на чем, —
Он крылом не взмахнет,
И не двинет плечом.

Завершающий тридцать восьмой опус романс «Ау!» написан на слова стихотворения Константина Дмитриевича Бальмонта и, если судить по его содержанию, выражает чувства мужчины, потерявшего любимую женщину и желающего её вернуть. Возможно, такой смысловой подтекст романса соответствовал ощущениям Сергея Васильевича, завершившего свою летнюю, 1916 года «сказку» в Эссентуках и оценивавшего перспективу её продолжения.

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.
Но где же ты? Лишь звон вершин позванивает.
Цветку цветок средь дня зажжёт свечу.
И чей-то смех всё в глубь меня заманивает.
Пою, ищу, «Ау! ау!» кричу.

Ещё одна оценка тридцать восьмого опуса романсов Рахманинова — из мемуарной книги известного советского дирижера Александра Борисовича Хессина:

«К Рахманинову я питал не только чувство высокого уважения и интереса, но и чувство какой-то особой привязанности и симпатии за его поэтически возвышенные стремления в искусстве. Несмотря на это, мы почему-то встречались с ним через большие промежутки времени.

Два раза его имя стояло на афишах моих концертов в Москве: один раз в концерте Союза оркестровых музыкантов в 1902 году и второй раз в концерте Филармонического общества в 1903 году. И оба раза болезнь не давала ему возможности участвовать в этих концертах.

Одна из встреч с Рахманиновым произошла у меня на концерте в 1916 году. Бывают яркие художественные впечатления, воспоминания, о которых никогда не изгладятся из памяти. К таким впечатлениям я отношу концерт, в котором пела Н. П. Кошиц и аккомпанировал Рахманинов. Сколько теплоты, уютной нежности и тихой грусти было вложено певицей и Рахманиновым в исполнение романсов «У моего окна», «Сон», «Здесь хорошо!» Как чудесно были спеты «Не может быть», «Вчера мы встретились» и «Отрывок из А. Мюссе», проникнутые тонким драматизмом. Какой новизной дышала серия появившихся новых романсов Рахманинова «Ночью в саду», «К ней», «Маргаритки», «Крысолов», «Сон» и «Ау!»

Этот памятный вечер поистине покорила публику художественным ансамблем двух из ряда вон выходящих первоклассных артистов: какие-то еле уловимые краски в голосе Кошиц, необходимые для передачи тончайших душевных переживаний, сливались с вдохновенным, проникновенным аккомпанементом Сергея Васильевича.

Как пианист Рахманинов представляет совершенно выдающееся явление, обладая громадным темпераментом и могучим тоном, не имеющим по силе звучания себе равного у других современных ему пианистов, — он способен был увлечь любую аудиторию.

Его исполнение, технически безупречное, ясное и чёткое, отличалось простотой и искренностью, причём над всем исполнением властвовал стальной ритм. Сила его содержательного, насыщенного и сочного звука благодаря его яркому темпераменту производила незабываемое впечатление...

Из всех пианистов, которых мне привелось слышать, а слышал я всех лучших, кроме Ф. Листа, Рахманинов первый после А. Г. Рубинштейна производил на меня своим стихийным исполнением, главным образом сочинений тех авторов, чьё мироощущение было ему родственно, потрясающее впечатление. Скрябин, с эротической страстностью его натуры и мистичностью его душевного мира, был ему чужд, и, исполняя его произведения, он играл себя, а потом Скрябина, как заметил, не помню, какой-то критик»⁶⁵.

Из всех воспоминаний о Рахманинове, авторы которых затрагивают — в большей или меньшей степени — его концертные выступления в дуэте в Ниной Павловной Кошиц и дают им разностильные, но непременно высокие оценки, более других привлекает меня мемуарный очерк Маргариты Михайловны Элланской. Она, получившая в годы «*туманной юности*» прекрасные музыкальные уроки от Сергея Васильевича, профессиональным музыкантом не стала, но пожизненно сохранила благодарную память о своём великом наставнике: *«Мне очень дорог образ Сергея Васильевича, дорога и священна память о нём. Поэтому что-то просто написать о нём чрезвычайно трудно...Прежде чем начать мои воспоминания о светлом образе Сергея Васильевича, попытаюсь обрисовать обстановку Училища ордена св. Екатерины, куда в конце 1902 года поступил Сергей Васильевич на должность инспектора музыки. (Это училище в своё время обычно называли Екатерининским институтом.)...Музыка в училище не была обязательным предметом. Ею занимались по желанию родителей и самих воспитанниц. Преподаватели были большей частью из консерватории и Филармонического училища...В начале декабря 1902 года начальница училища — Ольга Степановна — велела всем ученицам собраться в большом зале, чтобы представить нас новому инспектору музыки Сергею Васильевичу Рахманинову (до Сергея Васильевича инспектором у нас был два года Александр Николаевич Скрябин). Помню, как вошли в зал Ольга Степановна с Сергеем Васильевичем и остановились у эстрады. Учащиеся всех классов (классов было пятнадцать) по очереди подходили к Сергею Васильевичу и склонялись перед ним в глубоком реверансе. Нас поразили его высокий рост, строгое, даже суровое выражение лица. Одет он был в чёрный длинный, почти до колен сюртук, другого цвета, в искорку, жилет, белый высокий стоячий воротничок (в дальнейшем он всегда был так одет)...Сергей Васильевич раз, а то и два раза в неделю посещал наши уроки музыки, заходил в «сельюлки» (так назывались специальные комнаты для занятий музыкой) во время приготовления уроков, прослушивал, делал указания, заставлял играть и переигрывать заданное, играть с листа. Мои занятия по фортепиано он посещал довольно часто. Когда Сергей Васильевич поступил в училище, мне было четырнадцать лет, моим учителем был А. Б. Гольденвейзер...»⁶⁶*

Маргарита Михайловна Элланская (урождённая Сундстрем) родилась 30 октября 1888 года. Жила в Киеве, окончила Екатерининский Институт благородных девиц в Москве (с 1903-го по 1907-й год). В 1907 году вернулась в Киев, училась в консерватории. Познакомилась с штабс-капитаном Александром Степановичем Элланским, служившим в Тридцать третьей артиллерийской бригаде, расквартированной в Киеве, но в 1907 году перебросенной в Армению. Роман «по переписке» был очень бурным, влюблённые считали дни до намеченного и всё откладывавшегося свидания; весной 1908 года бригада наконец возвратилась в Киев. Было романтическое венчание в сельской церкви, было красивое возвращение в Киев на шаландах, устланных коврами, но вскоре совсем ещё юная Маргарита убедилась в том, что муж «не создан для брака» (тот не отрицал печального вывода супруги). Закончилась семейная жизнь для Маргариты Михайловны, уже бывшей в положении, отъездом в Москву. Здесь она, родив дочь Ирину, прожила некоторое время в больших лишениях, получая от мужа нерегулярные денежные подачки и регулярные нравоучения. Далее — вернулась в Киев; к этому времени муж был уже переведен на службу на Дальний Восток. Её «семейная жизнь» приобрела характер продолжившейся переписки, мучительной для обоих и постепенно угасавшей. В 1922 году она вышла замуж за Льва Фёдоровича Бурчака, 1894 года рождения и сльвишего рыцарем — как гласит городская легенда, вступившись за честь оскорблённой Александром Вертинским девушки, дал последнему пощёчину. Вместе с новым супругом Маргарита Михайловна в 1931 переехала в Москву; здесь муж работал фотографом в научно-исследовательском институте. Скончалась Маргарита Михайловна Элланская

2 февраля 1967 года и была похоронена на кладбище Донского крематория; здесь же был погребён и супруг, скончавшийся в 1979 году.

Ниже — ещё один отрывок из её воспоминаний:

«...После отъезда Сергея Васильевича у нас началась новая жизнь. Гольденвейзер ушёл, вместо него поступил Л. А. Пабст (брат П. А. Пабста). Занималась я без всякого удовольствия и никогда не чувствовала ни подъёма, ни душевного трепета, какие охватывали меня при Сергее Васильевиче. Я считала, что этот год для меня потерян. Окончив курсы, я ушла из училища и поступила в Киевскую консерваторию.

В дальнейшем я видела Сергея Васильевича только на концертах в Киеве, не пропуская ни одного. Он выступал и один, и с артисткой Ниной Кошиц, исполнявшей его романсы. Аккомпанировал сам Сергей Васильевич. Она всегда волновалась. На рояле стоял графин с водой — она часто пила (от волнения, конечно). Сергей Васильевич успокаивал её, тихонько говоря:

— Ну, не надо волноваться, успокойтесь, не надо, не надо волноваться, всё будет хорошо.

Я сидела близко и слышала каждое слово.

После последнего концерта, происходившего днём (это было в 1916 году), Сергей Васильевич сразу уезжал из Киева. Я купила чудесную белую лилию и послала её в номер гостиницы Гранд-отель. Ожидая его выхода, я гуляла поблизости и была счастлива бесконечно, когда увидела его. Он быстро шёл, бережно неся мою лилию, сел в автомобиль и уехал на вокзал.

Это был последний раз, когда я его видела.

О последующих годах его жизни за границей я всегда что-нибудь узнавала от Владимира Робертовича Вильшау, который вёл с ним переписку.

Я старалась передать здесь только мои переживания и мои ощущения тех лет — лет моей юности. Память о Сергее Васильевиче для меня священна. Вспоминаю его всегда с восторгом, с упоением, не могу спокойно, равнодушно и без слёз слушать его музыку, особенно в его исполнении. Я так и вижу его сидящим у рояля — на стуле, вернее, мягкой табуреточке на винтах (он её постоянно возил с собой); вижу его строгое одухотворённое лицо, высокую фигуру с сутулинкой — во фраке или длинном чёрном сюртуке; слышу его голос — баритональный бас. Говорил он всегда тихо, спокойно, был очень скуп на слова, необычайно скромн и доброжелателен»⁶⁶.

На последнем совместном выступлении Рахманинова и Кошиц, имевшем место 27 июля 1917 года в Кисловодске, присутствовала Мариэтта Шагинян, в своих мемуарах никак не оценившая вокальное и артистическое мастерство певицы, но чисто по-женски отметившая её повадки примадонны (да и Сергею Васильевичу на орехи досталось): «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. Когда она снова вышла на эстраду, за ней, весь в белом, как-то лениво и вразвалку, вышел Рахманинов. Во втором отделении он дирижировал «Марсельезой». По окончании концерта мы подошли к нему. Кисловодская ночь была полна особых запахов — и роз, и южной земли, и дорогих духов, и сигар, и тополей. Мошки бились в столбах яркого света...»⁵⁷

Post scriptum.

Муть-гуть о Сергее Прокофьеве и Нине Кошиц

Прокофьев был знаком с Ниной Кошиц еще со своих студенческих лет, проведённых в стенах Петербургской консерватории. Он высоко ценил дарование певицы, писал, что *«поет она дивно»*. Его несомненно привлекала открытость Кошиц к сочинениям современных композиторов, прельщало её умение предложить новую, непривычную интерпретацию при исполнении даже хрестоматийно известных произведений. *«Детская наивность и девичья застенчивость вместо драматизации»*, — фиксирует он свои впечатления от исполнения Кошиц сцены письма в «Евгении Онегине» (спектакль Большого театра, 1918 год). Талант певицы был так велик, что способен был растопить порой неприязнь Прокофьева к неблизким ему сочинениям. *«Я сначала критиканствовал слова, а потом весь поддался обаянию ее пения»*, — замечает он, услышав в 1918 году в ее исполнении Третий этюд Шопена с сочинённым кем-то текстом.

Как отмечают современники, дружбе Прокофьева с Кошиц не мешали ни бурный, вспылчивый характер певицы, ни её увлечение спиритизмом, ни близость её к Рахманинову, с которым его отношения никогда не переходили грань почтительного уважения. Не раз, ещё в России Прокофьев и Кошиц выступали вместе, исполняя (в частности, 2 марта 1918 года) в Москве Сергеем Сергеевичем сочинённые и Нине Павловне посвящённые «Пять стихотворений» Анны Ахматовой для голоса с фортепиано (opus 27).

Ниже приведены некоторые, чрезвычайно любопытные выдержки из дневниковых записей Сергея Сергеевича Прокофьева, из которых, помимо прочего, можно узнать, что после совместного с Рахманиновым выступления на кавказском курорте 27 июля 1917 года, Нина Павловна Кошиц, оставленная Сергеем Васильевичем для продолжения бальнеологических процедур, долго в одиночестве не пребывала:

«11 января 1917 года

Был сегодня я на концерте Метнера, где целый ряд его романсов пела Кошиц, молодая певица жгучего характера, с разнообразной градацией нежностей в интерпретации, которую весьма захвалили при нынешнем появлении в Петрограде. Я очень люблю играть на рояле сонаты Метнера и вообще очень люблю его, отводя ему, однако же, лишь небольшой угол во дворце русской музыки, — но его романсы плохи, ибо он не понимает текста

12 февраля 1917 года

Был ужин. Метнер устал и не приехал, но была Кошиц. Я её очень ценю как певицу, да и как женщину, пожалуй, она мне нравится (недаром она увлекла Рахманинова), но она так трещала осенью про то, какая она замечательная, что я до сих пор стал к ней в оппозиции и демонстративно не обращал на неё внимания. Это её, по-видимому, задело и она решила в этот вечер за меня приняться, и действительно принялась.

В конце концов, когда остались мы, разболтались совсем хорошо, а в пятом часу утра поехали все вместе в автомобиле Сувчинского на Острова. Было около 30° мороза, ослепительная луна и был снег, на который падали чёрные тени от стволов деревьев. Кошиц высовывалась в окно автомобиля и вскрикивала: «Ах, как хорошио жить!!».

Ессентуки, 07 августа 1917 года

В Ессентуках я поселился в очень славной дачке из четырех комнат, снятой Вериным. Юг и радость, что я на юге. Солнце и южные звезды. Воображаю, как они

ярки на экваторе! В парке толпы народа, но знакомых немного, о чем я особенно не жалел. Зато в Ессентуках и Кисловодске обреталась Кошиц, Бальмонт и Шаляпин, и вот их я очень хотел видеть.

Ессентуки, 15 августа 1917 года.

Сегодня утром я зашел к Кошиц, чтобы ехать с нею верхом. Она говорила, что замечательно сидит на лошади. К моему удивлению, я застал Нину Павловну весьма относительно одетую. 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 ее 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 «чертово веретено», а на прощание немного колебнувшись и вдруг поцеловала. Когда я пришел на вокзал, где провожала куча народу, Кошиц шепнула мне, чтобы я был милым и проводил ее 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» (всё проходит; и это пройдет)»⁶⁷.

Сказ тридцать второй.

Духовная музыка Рахманинова

Духовно-музыкальное наследие Рахманинова невелико: студенческая работа 1890 года, шестиголосный мотет (канон) «Deus meus», духовный концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу» (написанный летом 1893 года на текст кондака Праздника Успения Пресвятой Богородицы), «Литургия св. Иоанна Златоуста» (опус 31) и знаменитое «Всенощное бдение» (опус 37, 1915 года). Но, как полагают специалисты, если оценивать художественную сторону этого направления творчества Рахманинова, нельзя не поразиться тому, как за короткое время композитор смог встать в один ряд с гениями духовной музыки.

К духовной музыке Сергей Васильевич Рахманинов обратился под влиянием крупных авторитетов — учёного-медиевиста, директора Московского Синодального училища Степана Васильевича Смоленского и известного композитора и дирижёра Синодального хора Александра Дмитриевича Кастальского.



Степан Васильевич Смоленский родился в 1848 году, в семье смотрителя казанского училища девиц, бывшего на момент рождения сына Степана секретарём тогдашнего архиепископа Казанского. По окончании юридического и филологического факультетов Казанского университета Степан Васильевич стал одним из основателей казанской учительской семинарии, где преподавал пение. Отработав здесь семнадцать лет, он приобрёл плодотворный опыт педагогической, музыкально-исполнительской, научно-просветительской деятельности, позволивший ему,

уже возглавлявшему в 1889 — 1901 годах Московское Синодальное училище, принципиально реформировать его. Как полагают историки духовной музыки, «...с его приходом Синодальное училище и хор поднялись на невиданный уровень профессионального и художественного совершенства, в исторической перспективе послужившего фундаментом для нового этапа развития отечественной хоровой культуры, исполнительства и образования»⁶.

Был Борис Васильевич Смоленский большим знатоком и исследователем церковного пения, собирал и изучал памятники древнерусской музыки. Его научные труды по истории древнерусского певческого искусства составили основу курсов, которые он по приглашению Сергея Ивановича Танеева читал в Московской консерватории, а затем и в Петербургском университете.

Александр Дмитриевич Кастальский, 1856 года рождения, коренной москвич — композитор, хоровой дирижёр, фольклорист, музыковед; с 1887 года — преподаватель Синодального училища, с 1910 года — его директор, в 1901 — 1910 годах — регент Синодального хора. Духовная музыка составляет большую и лучшую часть творческого наследия Кастальского. Как полагают музыковеды: «Он сумел найти новый путь в развитии православной церковной музыки, сумел избежать искушения привести законы светской музыки в нормы церковного искусства. Родившееся из церковных недр, искусство Кастальского отличалось сугубо певческим, а не инструментальным характером звуковедения и сопряжения партий, оно развивалось по законам храма, а не сцены. От роспевщиков древности Кастальский наследовал методику, тематику и дух их творчества, творческие принципы, основанные на нерасторжимости составных элементов храмового действия и определяющимися задачами богослужения и церковным календарём»⁶.



Следует отметить, что с конца девяностых годов редкое выступление Синодального хора обходилось без новых работ Кастальского и Рахманинов был одним из тех московских музыкантов, кому посылались билеты на выступление хора. Получил он такой билет и на концерт 18 декабря 1897 года, на котором впервые исполнилось одно из лучших сочинений Кастальского «Бог Господь» с тропарями, высоко оценённое критиками. (Тропарь в православной церкви — краткое молитвенное песнопение, в котором раскрывается сущность праздника и призывается на помощь священное лицо.)

К исходу девяностых годов Кастальский написал большинство лучших своих сочинений, в том числе икос «Сам един еси бессмертный», чрезвычайно восхитивший Рахманинова. (Икос — церковное песнопение, восхваляющее и прославляющее чествуемого святого и церковное событие». 11 ноября 1903 года, накануне первого авторского концерта Кастальского, Рахманинов получил от него ноты кондака «Со святыми упокой» и икоса «Сам един» с надписью: «Глубокоуважаемому Сергею Васильевичу Рахманинову от А. Д. Кастальского в знак напоминания ему о том, что есть на белом свете область, где терпеливо, но настойчиво ждут вдохновений Рахманинова».

Такое вдохновение пришло к Рахманинову только летом 1910 года в Ивановке, когда он, испытывая великий творческий подъём и радость от работы, принялся за сочинение Литургии. Литургия («служение», «общее дело») являет собой древнейшее христианское богослужение, во время которого совершается таинство Евхаристии — приобщение верующих, через причащение хлеба и вина, к Телу и Крови Иисуса Христа. Из трёх, принятых в православии Литургий, Рахманинов сочинил Литургию от Иоанна Златоуста, совершающуюся в течение всего года.

31 июля 1910 года Сергей Васильевич Рахманинов написал в письме своему близкому другу — профессору Московской консерватории Никите Семёновичу Морозо-

ву: *«Я кончил только Литургию. Об Литургии я давно думал и давно к ней стремился. Принялся за неё как-то нечаянно, не сразу увлёкся. А потом очень скоро кончил. Давно не писал ничего с таким удовольствием»*. Днём раньше в партитуре нового сочинения появилась авторская надпись: *«Конец и слава Богу. Ивановка. 30-е июля 1910 г.»*¹⁸.

Первоначально контакты с Кастальским не входили в планы Рахманинова, намеревавшегося обратиться к своему другу Михаилу Акимовичу Слонову, слышшему знатоком церковного пения. Тот, на время этого обращения к нему находившись в отъезде и Рахманинов, не дождавшись от него ответа, 19 июня 1910 года обратился, уважительно и деликатно, к Кастальскому: *«Решаюсь побеспокоить именно Вас, так как от всего сердца Вам верю и буду стараться идти по той дороге, по которой Вы идёте и которая только Вам и принадлежит»*¹⁸.

Вскоре, получив от Кастальского разъяснения на заданные вопросы, Рахманинов начал посылать ему готовые части Литургии. Так, 6 июля он отправил Александру Дмитриевичу первые 24 страницы партитуры, охватывающие вторую часть сочиняемой Литургии — так называемую «Литургию оглашенных» (то есть людей, только готовящихся стать православными верующими и стоящих во время службы в притворе храма).

Первое исполнение «Литургии» состоялось в Москве 25 ноября 1910 года. Пел знаменитый Синодальный хор под управлением своего не менее знаменитого регента Николая Михайловича Данилина. Журнал «Музыка и Жизнь» так сообщил об этом: *«Из духовных концертов отметим исполнение Синодальным хором новинки, Литургии С. Рахманинова, произведшей на публику двойственное впечатление»*. Сохранилось воспоминание о концерте двоюродной сестры Рахманинова — школьной учительницы Анны Андреевны Трубниковой: *«Когда была написана «Литургия святого Иоанна Златоуста», мы очень интересовались, как Серёжа, не будучи религиозным, мог написать церковную музыку, и с нетерпением ожидали обещанного концерта (...) Духовенство было также очень заинтересовано; ведь среди них было много любителей музыки, но посещать концерты светской музыки они не могли, и только некоторые, особенно смелые, надевали светское платье и тайком бывали на концертах и в театрах. По-настоящему, что предстоящий концерт интересовал их особенно. Законоучитель школы, где я работала, после исполнения «Литургии» отозвался так: «Музыка действительно замечательная, даже слишком красивая, но при такой музыке молиться трудно. Не церковная»*⁴¹.

Последнее суждение часто повторялось в среде священнослужителей, что сыграло определённую роль в судьбе произведения. 16 декабря 1910 года сочинение было повторно исполнено Синодальным хором, после чего Данилин еще несколько раз включал отдельные номера из «Литургии» Рахманинова в программы выступлений хора. Однако в дальнейшем он был вынужден отказаться от этого. Причиной тому были, скорее всего, отрицательные отзывы о новом сочинении, притом, что исполнительское мастерство «синодалов» критика неизменно хвалила. Доказательством тому — журнальная заметка, подписанная литерой «Д», (так помечал свои рецензии один из известных и вдумчивых хоровых деятелей Дмитрий Зарин):

«Большинство собравшихся слушать исполнение написанной С. В. Рахманиновым «Литургии св. Иоанна Златоуста» ожидало, вероятно, большого события, настоящего праздника для любителей православной церковной музыки. Ведь недаром же Рахманинов в своей симфонической музыке является как бы ближайшим наследником П. И. Чайковского. Но «Литургия» этих ожиданий не оправдала. Несмотря на свой крупный, прекрасный талант, композитор на этот раз не овладел поставленной себе задачей».

К такому произведению, как «Литургия», не только приложим вообще, но обязательно прежде всего должен прилагаться критерий непосредственного воздействия на слушателя».

С детских лет — сохранили мы, или потеряли их чистую, бесхитростную веру, но старыми формами церковной службы связаны у каждого из нас определённые чувства и настроения. Церковные песнопения тогда удовлетворяют своему назначению, когда способствуют объединению слушателей общим чувством, когда они спаивают в единую церковь разнородную толпу молящихся.

И церковная музыка настолько удачна, насколько она заражает нас определёнными и общими для нас — при неизбежных, конечно, индивидуальных различиях, — чувствами. «Литургия» Рахманинова такого действия не оказала. Как произведение церковной музыки, она показалась нам слишком субъективной, слишком не «церковной» по своему настроению, а вообще, как произведение искусства, она лишена художественной убедительности — необходимого достоинства истинно прекрасного творения. Мы не чувствовали в музыке ясной, религиозной убеждённости, её гармонии не воспринимались нами как необходимое выражение глубокого чувства автора. Или композитор ещё слишком мало освоился с Литургией, как формой произведения, или же его чувства и не могут найти воплощения в этой форме. Нам более вероятным кажется именно последнее.

Нельзя сказать, чтобы рахманиновская «Литургия» отличалась особой оригинальностью композиции, или блестящей звучностью. Как хоровой композитор, Рахманинов себя выдающим мастером в ней не проявил. В редакции журнала, вероятно, уже готовится разбор партитуры «Литургии», а потому я и ограничусь лишь этими беглыми непосредственными впечатлениями. «Литургия» была довольно хорошо исполнена хором Синодального Училища под управлением г. Данилина»⁶⁸.

Еще до московской премьеры «Литургии» Рахманинов задумал исполнить ее также и в Санкт-Петербурге, в цикле духовных концертов, проводившихся Александром Ильичом Зилоти, внимательно следившим за судьбой нового сочинения своего двоюродного брата. Известный музыковед Александр Вячеславович Оссовский вспоминал: «Удивлённый неожиданным обращением Рахманинова к духовной музыке, скептически относившийся к религии и церкви, Зилоти, прежде чем решиться исполнить «Литургию» в своих концертах, хотел лично удостовериться в степени художественного интереса, представляемого для концертной аудитории этим произведением: оно было уже назначено к исполнению в Москве на 25 ноября 1910 года хором синодальных певчих под управлением регента Н. М. Данилина. Не имея возможности оторваться от множества своих текущих дел, нахлынувших в связи с началом концертного сезона, Зилоти просил меня съездить в Москву, в сопровождении его сына Александра, на генеральную репетицию и на первое исполнение «Литургии». Впечатление, вынесенное мною, было настолько сильным и решающим, что не оставалось места сомнению в желательности, даже необходимости включения этого произведения в программы концертов Зилоти»²¹.

Подготовка петербургской премьеры «Литургии» не обошлась без осложнений. В январе 1911 года в журнале «Хоровое и Регентское Дело» появилось сообщение: «Духовный концерт, устраиваемый А. И. Зилоти, в котором предполагалось познакомить Петербургскую публику с «Литургией святого Иоанна Златоуста», написанной известным композитором С. В. Рахманиновым, и назначенный на 16 января, отложен на неопределённое время. Концертом должен был дирижировать Е. С. Азеев, хор Императорской Оперы». По воспоминаниям преподавателя Придворной певческой капеллы Палладия Андреевича Богданова, руку к этому приложило некое «официальное лицо» из Петербургского Епархиального Совета, «отечески предупредившее» Евстафия Степановича Азеева (хормейстера Мариинского театра, учителя пения в Придворной капелле, а также церковного регента) о «нежелательности» его участия в исполнении «чуждой церковному духу Литургии московского композитора Рахманинова». Рахманинов решил дирижировать сам.

Незадолго до концерта, в марте 1911 года, отдельные части «Литургии» были исполнены в ходе петербургского выступления Синодального хора, что послужило по-

водом для новых критических нападок на это сочинение: *«Представление целых шести номеров программы отрывками из «Литургии» Рахманинова можно понять только как желание отдать дань тому направлению, которое целое столетие господствовало в нашем церковном пении, и, путём сопоставления с пьесами Кастальского, наглядно показать всю его несостоятельность. Талантливый композитор симфонической музыки, один из первых представителей русского музыкального искусства, г. Рахманинов в своей «Литургии» не дал ничего ценного для церковно-певческого искусства. Это холодная, головная, если можно так выразиться, работа даровитого музыканта, не согретая огнём вдохновения. В нашей духовно-музыкальной литературе новую «Литургию» можно сопоставить с произведениями Аренского, Ипполитова-Иванова, Черепнина и др. Нельзя не отметить в сочинениях г. Рахманинова слабого знания им хора, отчего многие места в его сочинениях звучат очень некрасиво и хоровой колорит совершенно теряется. Очень жаль, что вместо неудачных произведений Рахманинова, москвичи не показали нам в своем исполнении хотя бы сочинений Чеснокова и Гречанинова»⁶⁹.*

Любопытно, что в этом же номере журнала было опубликовано следующее сообщение: *«В пятницу, 25-го марта, в зале Дворянского Собрании состоится дневной духовный концерт А. Зилоти. Будет исполнена полностью литургия С. Рахманинова. Исполнена литургия будет хором Императорской оперы под управлением автора».* Долгожданный концерт состоялся. Об этом событии вспоминает Зоя Аркадьевна Прибыткова, дочь двоюродного брата Рахманинова:

«Петербургская весна ... Двухсветный зал Дворянского собрания. На эстраде — хор Мариинского театра. Настроение в публике торжественное. В зале тихо, отдельных голосов не слышно, только шорох идёт. Сегодня Рахманинов дирижирует своей «Литургией». Всё было необычайно красиво: и то, что концерт днём и в первый весенний день, и то, что люди кругом какие-то притихшие, вдумчивые. Входит Рахманинов. Он в чёрном сюртуке. Еще более суровый и замкнутый, чем обычно. Строго кланяется публике. И так всё кругом не похоже на рядовой концерт, такое напряженно серьёзное состояние у зала, что не раздалось ни одного хлопка. Как будто тысячная толпа сговорила, что сегодня это ни к чему. Рахманинов чутьём великого артиста понял настроение людей и оценил его. Он поворачивается к хору. Пауза. И в тот самый момент, когда раздаётся первый, мягкий аккорд хора, — яркий луч солнца прорезал зал и осветил стройную фигуру Рахманинова, на фоне белых платьев женского хора ...»⁴

А вот воспоминание об этом же событии Оссовского: *«...Всё было необычно в концерте. Он шёл вне плана концертного сезона Зилоти. В парадном бальном зале Дворянского собрания звучала православная церковная музыка. Среди слушателей виднелось много лиц в духовных одеждах. Концерт начался в два часа дня, а не вечером, как обычно проходили все концерты. Аплодисменты, по указанию церковной власти, были воспрещены. Рахманинов вышел на эстраду в длиннополном чёрном сюртуке, вместо обязательного для концертов фрака. Высокая, стройная, со строгими чертами лица его фигура на дирижёрском возвышении была выразительна, импозантна и красива, отвечая стилю концерта и сосредоточенному настроению зала. Торжественная тишина, глубокое внимание, одухотворённое выражение на лицах слушателей свидетельствовали, что музыка Рахманинова нашла путь к их сердцам»²¹.*

Следует отметить, что воспоминания Трубниковой, Прибытковой и Оссовского были написаны в середине XX века, когда Рахманинов уже написал свою всемирно известную «Всенощную» — произведение, в котором он достиг высочайшего совершенства, и когда оценка его «Литургии» стала исключительно позитивной. Отрицательное же отношение многих современников композитора к его сочинению может показаться несправедливым, хотя, как утверждают музыкальные специалисты, в действительности та оценка имела немало оснований.

Поясняют историки культуры, что к 1910 году русская музыка располагала, помимо литургий Бортнянского и Чайковского, аналогичными сочинениями многих авторов, в том числе — замечательными «Литургиями» представителей *новой (московской) школы духовной музыки* — Павла Григорьевича Чеснокова, Александра Дмитриевича Кастальского, Александра Васильевича Никольского, Александра Тихоновича Гречанинова. К началу двадцатого столетия в русской духовной музыке сложились достаточно чёткие традиции трактовки композиторами жанра «Литургии» и соответствующие приёмы церковно-музыкального письма. Не менее определёнными (но более консервативными) были и художественно-вкусовые представления слушателей духовных концертов о том, какой должна быть музыка в «Литургии». Этому способствовало



и то, что «Литургия» является ортодоксальным, наиболее застывшим в своей догматике чинопоследованием, чем она принципиально отличается от романтически окрашенного, щедро наполненного переменным материалом чина «Всенощного бдения». Поэтому для «*музыкального переинтонирования*» литургических текстов любому композитору требовались не только фантазия и интуиция, но в первую очередь знание и умение.

Как заметил Лев Николаевич Толстой: «*Время просеивает*». Теперь, когда померкли в историческом прошлом критические нападки законовевов духовного пения, рахманиновская Литургия — это уже не богослужбно-музыкальное чинопоследование, а обобщённый музыкально-поэтический образ Великого Обрядового Действа, и это монументальное, требующее высокопрофессиональных исполнителей, сугубо концертное произведение решает не служебно-прикладные, а творческие задачи, создавая величественный образ русского культового пения.

Касательно же приведённого выше замечания мемуариста об отсутствии религиозности у Рахманинова, то можно согласиться с ним, учитывая, что Сергей Васильевич только внешне мало проявлял её, предполагающей публичное раскрытие душевных чувствований, в том числе, в ходе церковных богослужений. В общении с незнакомыми или малознакомыми людьми, в силу свойств своего характера и житейских обстоятельств, был Рахманинов человеком замкнутым, даже казавшимся угрюмым, но эти особенности стиля его поведения были только наружным, защитным покровом его чистой, человеколюбивой души. Такова уж была характерная особенность его русского ума — скрывать настоящего себя, каков есть на самом деле, под личиной.

Простим угрюмство — разве это
Скрытый двигатель его?
Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!

(Александр Блок)

В раннем детстве, в отрочестве, живя у бабушки, Сережа Рахманинов часто бывал с ней на службах и причащался Святых Тайн. Он посещал и новгородские монастыри, где слушал «монашеское пение — старинные знаменные распевы, и где, вероятно, впервые услышал о канонах Осмогласия — «ангельского пения», как называли его на Руси». Иногда мальчик заходил во двор стоявшего неподалеку храма Феодора Стратилата, где знакомый пономарь поднимал его на колокольню. Он узнал разные звоны, имена колоколов, и научился различать их по голосам — вечевые и набатные, благовестные и полиелейные — их чарующее переливчатое

пение навсегда осталось в сердце восприимчивого подростка. И первое впечатление мощного и стройного колокольного звучания стало и самым сильным, отложившим отпечаток на всю последующую жизнь великого композитора. Чудесная и сказочная Святая Русь его детства сохранилась в незабываемых звуках, которыми была полна его память, и пение церковных колоколов стало символом его творчества.

Об увлечённости Рахманинова духовной музыкой вспоминает Фёдор Карлович Гёдик:

«Он очень любил церковное пение и частенько, даже зимой, вставал в семь часов утра и, в темноте наняв извозчика, уезжал в большинстве случаев в Таганку, в Андроньев монастырь, где выстаивал в полутёмной огромной церкви целую обедню, слушая старинные суровые песнопения из октоиха, исполняемые монахами параллельными квинтами. Это производило на него сильное впечатление»⁷⁰.

Показательно единодушие многих музыкальных деятелей Москвы и Санкт-Петербурга (и это — при традиционном противоборстве двух столиц) в их отношении к духовным сочинениям Рахманинова: если появление «Литургии» было встречено весьма прохладно, то всего лишь через пять лет его же «Всенощное бдение» вызвало единодушный восторг. Такое совпадение взглядов не случайно. Разделяющие эти два сочинения годы были наполнены для Рахманинова самообразованием и постижением секретов духовной музыки. Ученичество обернулось высоким мастерством — миру явилась Великая «Всенощная». И 14 марта 1915 года рецензент восторженно напишет: «Новое сочинение С. В. Рахманинова является крупнейшим вкладом в сокровищницу нашей духовно-музыкальной литературы, особенно по тем приёмам, которые автор прилагает к обыкновенному четырехголосному составу хора»⁷¹.

(«Всенощное бдение», или, как его называют, «всенощная» служитя накануне великих праздников и воскресных дней. Церковный день начинается с вечера, и это богослужение имеет непосредственное отношение к празднуемому событию. В приходских храмах вечерня начинается обычно в семнадцать или в восемнадцать часов. Молитвословия и песнопения вечерни имеют отношение к Ветхому Завету, они готовят прихожан к утрени, на которой вспоминаются главным образом новозаветные события.)

«Всенощную», написанную в годы Первой мировой войны, Рахманинов посвятил памяти Степана Васильевича Смоленского, почившего 19 июля 1909 года. Впервые произведение прозвучало 10 марта 1915 года в Большом зале Благородного собрания в Москве. Вновь, как и «Литургия», была она исполнена Синодальным хором и вновь — под управлением Николая Михайловича Данилина.

«Всенощное бдение» Рахманинова — и это уже издавна и поныне никем не оспариваемое всеобщее мнение — принадлежит к вершинам хорового искусства и признается непревзойденным «венцом московской школы» духовной музыки. «В основу «Всенощной» Рахманиновым положены древние церковные распевы, бытовавшие в практике православного богослужения в разных вариантах — знаменный, греческий, киевский, а также собственные музыкальные темы композитора, стилистически единые с цитируемыми им церковными напевами».

Известный русский публицист, социолог и общественный деятель Николай Яковлевич Данилевский в изданной в 1869 году книге «Россия и Европа» разработал концепцию обособленных, локальных «культурно-исторических типов», или цивилизаций, последовательно проходящих в своем развитии стадии рождения, расцвета, упадка и гибели. С этой концепцией Данилевского не соглашался Николай Александрович Бердяев на страницах своей книги «Смысл истории». Он,

в частности, писал о том, что падение великих культур свидетельствует не только о переживании ими моментов зарождения, расцвета и умирания, но также и о том, что «культура есть начало вечности». Падение Рима и античного мира — катастрофа в истории, а не смерть культуры, поскольку «коренное начало древней культуры осталось жить навеки. Римское право вечно живо, вечно живо греческое искусство и философия и все другие начала древнего мира, составляющие основу нашей культуры, единой и вечной...» В истории многое еще изменится и будет вечно изменяться — будут рушиться политические системы и даже целые государства и цивилизации. Вечными и неизменными останутся лишь те величайшие святыни культуры и искусства, к которым, несомненно, относится и творчество Сергея Васильевича Рахманинова.



Сказание второе. Вне Родины

Сказ первый.

Последние месяцы на Родине и уход в Скандинавию

Поначалу, присоединившись пылко к сторонникам февральского переворота 1917 года, дав, как «свободный художник», пару концертов с отчислением выручки от них на нужды «свободной армии», Рахманинов, по мере развития революционных событий, скоро поменял своё изначально мажорное их восприятие на глубоко минорное и занялся поиском выхода (точнее — ухода) из создавшейся ситуации. По этому поводу, ещё поправляя здоровье на кавказских водах, он — 1 июня 1917 года — писал кузену Зилоти:

«Милый мой Саша, я живу в Ессентуках, куда приехал лечиться. Чувствую себя довольно скверно. К тебе обращаюсь с просьбой, которую прошу по возможности скорее исполнить и мне ответить. Буду краток. Сначала только несколько объяснительных фраз. На свое имя Ивановку я истратил почти все, что за свою жизнь заработал. Сейчас в Ивановке лежит около 120 тысяч. На них я ставлю крест и считаю, что здесь последует для меня крах. Кроме того, условия жизни там таковы, что я, после проведенных там трех недель решил более не возвращаться. У меня осталось еще около 30 тысяч денег. Это, конечно, «кой-что», в особенности если можно будет работать и зарабатывать. Но тут у меня опасение еще одного краха: все 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?»

Просьба к тебе состоит в том, чтобы ты нашел минутку свободную у Терещенко и посоветовался бы с ним. Возможно ли мне рассчитывать получить паспорт с семьей на отъезд хотя бы в Норвегию, Данию, Швецию... Все равно куда! Куда-нибудь! Можно ли получить такое разрешение к июлю? Можно ли взять с собой оставшиеся деньги? Или часть? Какую? Поговори с ним! Может, он еще что посоветует! Ему, с горы, видней! Поговори и дай скорей ответ»¹⁸.

На время написания этого письма Михаил Иванович Терещенко заведовал иностранными делами во Временном правительстве, а по линии общественной деятельности был связан с Зилоти и Рахманиновым общим участием в работе «Русского музыкального фонда». Это узкопрофессиональная благотворительная организация была учреждена 23 сентября 1916 года с целью оказания материальной помощи малодостаточным музыкантам и их семьям; Александр Ильич Зилоти был её председателем. Ответа на помянутое письмо Рахманинов не дождался и 22 июня 1917 года

отправил двоюродному брату второе письмо, с дополнительными разъяснениями в нём: *«У меня остаётся на руках незначительная часть денег, минус долговые обязательства на Ивановку, то есть 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 не отказываюсь и не падаю духом. Но в теперешней нашей обстановке мне сейчас тяжело и неудобно работать, почему я решил уехать на время».*

Вторую половину лета семнадцатого года Рахманинов с женой и дочерьми жил в Крыму, в Новом Симеизе. По соседству, в Новом Мисхоре (на даче Мурзаевой) находились дети Фёдора Ивановича Шаляпина — Ирина, Татьяна, Борис и Фёдор. Некоторое время с ними творчески активно отдыхал и глава семейства, успевший в один из дней своих маленьких крымских каникул дать концерт *«в пользу Севастопольского клуба Флота и Армии, общества народных университетов и Комитета союза инвалидов, с участием симфонического оркестра Севастопольского порта».* После концерта, традиционно завершившегося восторженной реакцией публики, Фёдор Иванович отправился совмещать отдых с лечением в Кисловодск, не успев встретиться с другом Рахманиновым.

Но Сергей Васильевич за время своего фактически прощального пребывания в Крыму прекрасно пообщался с сыновьями Шаляпина, один из которых — Фёдор — впоследствии описал итоги дневного концерта, который Сергей Васильевич дал в городском саду Ялты: *«Борис и я сопровождали его на этот концерт и горды были этим чрезвычайно (нам было тогда по двенадцати-тринадцати лет). Когда же после концерта мы возвращались через сад домой (Сергей Васильевич остановился в нашем доме), несколько человек из гулявших узнали его и хотели сделать ему овацию, но Сергей Васильевич быстро взял нас за руки и пустился бежать к воротам сада с такой скоростью, что мы еле за ним поспевали. Так мы и убежали, и овация не состоялась».*

Вернувшись ранней осенью семнадцатого года в Москву, в давно снимаемую квартиру на Страстном бульваре (недалеко от памятника Пушкину), Рахманинов взялся за переделку своего Первого фортепианного концерта. И в деле этом, как уверяют музыкальные доки, весьма преуспел: *«Новая партитура концерта засияла зрелым мастерством, стала гораздо более пластичной, филигранной в деталях, красочной в тембровом отношении, ярко виртуозной в сольной партии».*

В дни этого активного творческого процесса помощь Сергею Васильевичу Рахманинову в выезде за рубеж, как позже с его слов записал биограф, пришла из Швеции:

«Большевистский переворот застал меня в старой московской квартире. Я начал переделывать свой первый фортепьянный концерт, который собирался снова играть, погрузился в работу и не замечал, что творится вокруг. В результате жизнь во время анархистского переворота, несущего гибель всем людям непролетарского происхождения, оказалась для меня сравнительно легкой. Я просиживал дни напролет за письменным столом или за роялем, не обращая внимания на грохот выстрелов из пистолетов и винтовок. Любого незванного гостя я бы встретил словами Архимеда, которые он воскликнул во время завоевания Сиракуз. По вечерам, однако, мне напоминали о моих обязанностях «гражданина», и по очереди с другими квартирантами я должен был вести добросовестную охрану дома, а также принимать участие в собраниях домового «комитета», организованного немедленно после большевистского мятежа. Как только я ближе столкнулся с теми людьми, которые взяли в свои руки судьбу нашего народа и всей нашей страны, я с ужасающей ясностью увидел, что это начало конца — конца, который наполнит действительность ужасами. Анархия, царившая вокруг, безжалостное выкорчевывание всех основ искусства, бессмысленное уничтожение всех возможностей его восстановления не оставляло надежды на нормальную жизнь в России. Напрасно я пытался найти для себя и своей семьи лазейку в этом «шабаше ведьм». Нам на помощь пришел совершенно неожиданный случай, который я могу отнести только к проявлению воли providения, — во всяком случае,

это был счастливый знак расположения судьбы. Три или четыре дня спустя после того, как в Москве началась стрельба, я получил телеграмму с предложением совершить турне по Скандинавии с десятью концертами. Денежная сторона этого предложения была более чем скромная — в былые времена я бы даже не принял его во внимание. Но теперь я без колебаний ответил, что условия меня устраивают и я их принимаю»⁵.

В последних числах ноября Рахманинов выехал один в Петроград, выхлопотал выездную визу для себя и семьи и 24 декабря 1917 года, в канун Рождества Христова он вместе с женой, двумя дочерьми, с примкнувшим к ним Николаем Густавовичем Струве, спешившим к проживавшей в Дании семье, приехал в Стокгольм. Здесь составившаяся компания задержалась ненадолго и далее, покинув пределы нейтральной Швеции, перебралась в Данию — в Копенгаген. До поздней осени 1918 года столица королевства Датского стала местом жительства Рахманинова и его семейного круга. В ней, в других столицах и городах Скандинавии он, постоянно наращивая свой репертуар лучшими произведениями значимых композиторов прошлого и настоящего, дал немало концертов.

Здесь, после первых концертов для скандинавской публики, пытаюсь определить своё творческое будущее, увязав его с материальным благосостоянием своей семьи, Рахманинов решал трудный для себя вопрос — что делать далее.

Быть или не быть — таков вопрос;
Что благородней духом — покоряться
Працам и стрелам яростной судьбы
Иль ополчась на море смут, сразить их
Противоборством?..

(Уильям Шекспир)

Ограниченные концертные возможности в странах Скандинавии убеждали Сергея Васильевича в необходимости переквалифицироваться в концертного пианиста-гастролёра, дающего клавирабенды из произведений разных авторов (*«Клавирабенд», ударение падает на букву «а», — сольное выступление пианиста, введённое в музыкальную практику Ференцем Листом в 1839 году.*) К сольным фортепианным выступлениям склоняли Сергея Васильевича одолевавшие его сомнения в возможности активного занятия композиторской работой, горькие мысли о потере им своего творческого запала.

И вот летом 1918 года музыкант с мировым именем засел за ежедневные пятичасовые занятия на фортепиано. С учётом его феноменальной памяти это потребовалось не для запоминания нового репертуара, а для предельного усовершенствования технической стороны исполнения, в чем он предъявлял к себе чрезвычайные требования. Первый рахманиновский клавирабенд состоялся 18 ноября 1918 года в шведском городе Лунд и имел большой успех у слушателей.

Дав ещё десяток сольных концертов, Рахманинов, ближе к концу октября завершил выступления и стал готовиться к отплытию за океан, откуда к нему поступили три, один другого лучше, предложения (к примеру, возглавить Бостонский симфонический оркестр). Эти приглашения помогли Рахманиновым получить американские визы и 1 ноября 1918 года из Осло, на небольшом норвежском пароходе «Бергенсфиорд» они отправились в путь. В Скандинавию, в добрую и уютную Данию Рахманинов ещё вернётся — с любовью и удовольствием — в своих будущих концертных турне и причину таких чувствований он открыл однажды своим новым американским друзьям:

«Особенно люблю ездить в Данию. Выступления там не приносят большого дохода, но я это делаю просто для своего удовольствия. Датчане отстали в музыке,

так же, как и в отношении техники, примерно на сто лет, — вот почему у них ещё осталось сердце. Очень удивительно наблюдать целый народ, у которого ещё есть сердце! Конечно, скоро этот орган атрофируется из-за бесполезности и превратится в музейную редкость»³⁵.

А propos! Несколько слов об эмиграции Александра Ильича Зилоти. В пору революционного слома устоев он был выборным управляющим Мариинского театра и, как вспоминал Сергей Львович Бергенсон, заведовавший постановочной частью Государственных театров Петрограда, *«работать с Зилоти было настоящим наслаждением. Не говоря уж о том, что он обладал крупным музыкальным авторитетом, у него был на редкость счастливый организаторский талант. Прямой, благородный, чуждый всяких интриг, столь обычных в артистическом мире, не признававший никаких компромиссов и всегда настроенный оптимистически, он был незаменим во главе такого большого дела, как опера Мариинского театра»*. С новой властью отношения у Александра Ильича сразу не заладились, что подтверждает, в частности, выдержка из Петроградской газеты «Новое слово» за 12 января 1918 года:

«В 5 час. дня на квартиру управляющего Мариинской оперой Зилоти явился офицер в сопровождении пяти стрелков латышей и потребовал немедленной выдачи ему ключа от «царской» ложи. Зилоти заявил, что ключа у него нет. Тогда большевики отвели его пешком в Мариинский театр и потребовали от него, чтобы он указал им лицо, у которого хранится ключ. После отказа хранителя выдать ключ офицер потребовал от г. Зилоти подписки, что в случае приезда Луначарского в Мариинский театр со стороны артистов не будет произведено никаких демонстраций.

Дать такую подписку, конечно, Зилоти отказался. Тогда ему было объявлено, что он арестован и должен быть препровожден в Смольный. Но так как в этот день не было трамвайного движения, офицер и солдаты решили доставить арестованного в градоначальство.

Здесь «снимал» допрос с Зилоти комиссар по делам бывшего градоначальства, который извинился перед Зилоти «за беспокойство» и заявил ему, что он свободен.

Народное слово».

Корреспондент газеты, конечно же, ошибся, назвав по старинке командира красных латышей «офицером». Кроме того, известно, что Александр Ильич после забастовки служащих и артистов Мариинского театра был арестован и посажен в печально-знаменитые «Кресты». Здесь ему на помощь пришёл его друг — Иван Иванович Манухин, врач Трубецкого бастиона Петропавловской крепости, облегчавший тюремную участь узникам новой формации, коих новая власть расселяла в «Петропавловке» и в «Крестах». При Временном правительстве Иван Иванович совмещал врачебную деятельность с общественной — был, как и Александр Блок, членом следственной комиссии, расследовавшей преступления царского режима.

После переговоров с Луначарским Манухин получил на руки документ об отсутствии у властей претензий к Зилоти, который весть об освобождении встретил со свойственной ему непринужденной веселостью — пообещал свой следующий концерт дать в пользу переустройства покидаемого им учреждения. В ненадолго «приютившей» его камере, к надписи на грязной стене о *«Здесь сидел вор Яшка Куликов»* он добавил *«и ученик Листа Александр Зилоти»*.

В конце 1919 года Александр Ильич. Зилоти с семьей покинул Россию, эмигрировав в Финляндию, затем — в Германию. С 1922 года до конца своей жизни (до 1945 года) он жил Нью-Йорке. Иван Иванович Манухин вместе с семьёй по выхлопотанному Горьким разрешению в 1921 году также навсегда покинул Россию — переехал в Париж.

Сказ второй.

Обустройство за океаном

После десятидневного путешествия по сравнительно безопасной северной окраине Атлантики Рахманиновы прибыли в Нью-Йорк — в аккурат в день прекращения боевых действий в Первой мировой войне и стали свидетелями бурного ликования горожан по этому поводу.

Здесь, осыпаясь советами и предложениями по устройству концертных дел, Сергей Васильевич принял решение продолжить деятельность пианиста-исполнителя. Он сам выбрал себе серьёзного и обстоятельного менеджера — Чарльза Эллиса, в деловом стиле которого не было шумихи и дешёвой рекламы. Представитель этого концертного бюро Чарльз Сполдинг, годы спустя, с большим удовольствием вспоминал о сотрудничестве с Сергеем Васильевичем: *«В продолжение нескольких лет я ездил с Рахманиновым в качестве личного представителя его импресарио. Устраивать его концертное турне было настоящим удовольствием. Строгая сдержанность Рахманинова на эстраде вытекала из его любви к своему искусству, из его стремления быть всегда на высоте, независимо от количества и состава посетителей его концертов. Часто кто-нибудь из публики, знающий его только по его выступлениям, расспрашивал меня о нём как о человеке. Я всегда мог в таких случаях рассказать, как безропотно он переносил все неудобства концертного турне. Несмотря на очень внимательно составленные маршруты, случались недоразумения и утомительные задержки. Это само собою понятно, если принять во внимание, что мы посещали города от Портланда (в Мейне) до Сан-Диего (в Калифорнии) и от Ванкувера до Гаваны...»*

Для выступлений Рахманинов отдал предпочтение роялям фирмы «Стейнвей и сыновья» и тем добавил ей хорошей рекламы. (Не случайно авторы фирменного лозунга «Инструмент для бессмертных» включили Рахманинова в список выдающихся музыкантов от Франца Листа до Иосифа Гофмана, игравших исключительно на этих великолепных роялях.)

В годы жизни в России Рахманинов предпочитал играть на роялях фирмы «Бехштейн», которые на время гастролей заказывал в «Депо пианино и роялей в Петербурге»; он их подписывал на деке и рояль отправляли в тот город, куда лежал путь пианиста. После начала первой мировой войны некоторые инструменты не были возвращены в столицу. Годы спустя профессор Григорий Михайлович Коган вспоминал: *«На одном из таких, помеченных автографом Рахманинова роялей, мне довелось однажды играть...»*

В первом своём турне по Америке, в 1909 году, Рахманинов ознакомился, с хорошими впечатлениями, с роялями «Масон и Хамлин», но теперь, в 1918 году, остановился всё же на роялях фирмы «Стейнвей». По условиям контракта фирма бесплатно доставляла ему инструменты и обслуживающего их специалиста в любой город и страну, где назначались концерты (другие фирмы предлагали платить известному артисту за игру на их инструментах).

Директор концертного отдела фирмы Александр Васильевич Грейнер, и его жена Александра были хорошими знакомыми Рахманинова, восхищавшего их своей деликатностью и уважительностью: *«Всегда после приезда в Нью-Йорк из Европы осенью, перед началом концертного турне, Сергей Васильевич один, а иногда и с женой заходил в правление Стейнвей поздороваться с президентом и директорами фирмы. По окончании турне, перед отъездом в Европу он также неизменно заходил попрощаться. Что*

же в этом удивительного? Да то, что никто из других артистов, также связанных с фирмой Стейнвей, этого попросту не делал».

Фирма отвечала маэстро взаимной любезностью — Сергей Васильевич признавался как-то: *«Ухаживают Steinway за мной так, что даже совестно».* Восхищение фирмы своим великим клиентом было и при его жизни и после завершения его жизненного пути, о чём ярко, белым стихом написала в посмертном сборнике «Памяти Рахманинова» Джулия Стейнвей, супруга главы фирмы Фредерика Стейнвея:

«Великий Мастер, чья музыка проникла во все сердца,
Непревзойдённый в трёх областях искусства.

Джентльмен с головы до ног и искренний.

Тот, кому выпала честь и счастье пользоваться его дружбой, обогатился от общения с ним.

Никто не займёт его места

И его никогда не забудут».

Известно, что свой первый за океаном сольный концерт Рахманинов дал в декабре 1918 года в небольшом городке Провиденс (штат Род-Айленд) и этим выступлением открыл сезон из тридцати шести выступлений в пятнадцати американских городах. Известно также, что по завершении этого стартового сезона, в конце апреля 1919 года он принял участие в особом, в пользу займа победы устроенном концерте. Давался он в нью-йоркской Метрополитен-опера и билеты на это торжище, устроенное в чисто американском стиле, были раскуплены по дорогим ценам.

Богатой, уважаемой публике была предложена программа, состоявшая из трех речей крупных деятелей (в том числе — полковника Теодора Рузвельта, бывшего президента) и выступлений двух знаменитых музыкантов — скрипача Яши Хейфеца и Рахманинова. Сыгранные ими на бис популярные номера тут же «продавались» с аукциона: деньги шли на заём, а организация-покупательница получала большое «паблисити». И если за бис Хейфеца было заплачено несколько сот тысяч долларов, то за авторское исполнение Рахманиновым своей Прелюдии до-диез минор — целый миллион.

Эту сумму заплатила, сделав отличный рекламный бизнес, фирма механических фортепиано «Amrico», имевшая контракт с Рахманиновым на несколько его выступлений. По этому поводу *«Сергей Васильевич великолепно и с большим юмором рассказывал о том, как чувство страха, что он не наберет столько же денег, сколько Хейфец, сменилось чувством удовлетворения и гордости, а потом разочарования, когда он понял, в чем дело»*⁶.

После такого ошеломляющего успеха Прелюдия до-диез минор стала непременной составляющей всех программ выступлений Рахманинова в Америке. Популярность этого юношеского произведения Сергея Васильевича у местных слушателей стала столь велика, что музыкальные критики стали именовать его «Это» («It»), порой представляя его таким же атрибутом композитора, как пара больших башмаков у Чарли Чаплина. Сам Рахманинов мог с удовольствием слушать свою сверхпопулярную прелюдию в многочисленных джазовых переложениях, в числе создателей которых был Дюк Эллингтон.

В целом, при восторженном приёме выступлений Рахманинова американской публикой его отношения с музыкальными зоилами были отнюдь не безоблачными. И причиной тому стал отказ Сергея Васильевича, стремительно наращивавшего свой концертный репертуар произведениями классиков, от включения в него музыки композиторов-модернистов. На этот счёт Рахманинов ясно, недвусмысленно высказался в интервью корреспонденту одного из американских изданий:

«Большие композиторы всегда и прежде всего обращали внимание на мелодию как на ведущее начало в музыке. Мелодия — это музыка, главная основа всей музыки, поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает к жизни свое гармоническое оформление... Мелодическая изобретательность, в высшем смысле этого слова, — главная жизненная цель композитора. Если он не способен создавать мелодии, имеющие право на длительное существование, — то у него мало шансов на овладение композиторским мастерством. По этой причине великие композиторы прошлого проявляли столько интереса к народным мелодиям своих стран. Римский-Корсаков, Дворжак, Григ и другие обращались к народному мелосу как к естественному источнику вдохновения. Футуристы, напротив, открыто заявляют о своей ненависти ко всему, что хотя бы отдаленно напоминает мелодию. Они требуют «краски», «атмосферы» и, игнорируя все правила нормального построения музыки, создают произведения бесформенные, как туман, и столь же недолговечные. Когда я говорю «современные композиторы», — я не имею в виду футуристов. Я мало ценю тех, кто отказывается от мелодии и гармонии ради погружения в оргию шума и диссонансов, являющихся самоцелью. Русские футуристы повернулись спиной к простой народной песне своей родины, и, вероятно, потому их творчество вымучено, ходульно и неестественно. Это справедливо в отношении не только русских футуристов, но и всяких других. Они стали отщепенцами, людьми без родины — в надежде, что смогут стать интернациональными. Но в этом они ошибаются, ибо, если мы когда-нибудь придем к музыкальному эсперанто, то это произойдет не путем игнорирования народной музыки той или иной страны, но через слияние музыкальных языков разных национальностей в единый язык; не через некий апофеоз эксцентрических музыкальных высказываний отдельных индивидуумов, но путем соединения музыки народов всех стран в одно целое, подобно водам разных рек, текущих в одно море»⁶.

«Все жанры хороши, кроме скучного». Не был Сергей Васильевич музыкальным «аскетом», любил он и новую — хорошую, ритмичную и своеобразную, слух и дух радующую — музыку. *«Жалею, что слух о целой серии написанных мною фокстротов неправилен, — говорилось в письме Рахманинова к старому другу Никите Семёновичу Морозову от 23 декабря 1923 года. — Охотно бы их написал, так как люблю в них своеобразный и неподражаемый ритм».*

Касательно же самоуверенности и чрезмерного апломба американских журналистов, то можно привести соображения на этот счёт Фёдора Ивановича Шаляпина, высказанные им по итогам своего первого заокеанского турне в феврале 1908 года: *«Накануне отъезда ко мне явились журналисты и стали спрашивать, какое впечатление вызвал у меня Нью-Йорк? Я показал им газетные вырезки, в которых меня ругали за «профанацию религии» и откровенно заявил, что они не очень тонко понимают искусство. Напомнив, что комедия «Севильский цирюльник» написана французом, опера — итальянцем, а я — русский — играю в ней испанского попа, я выразил уверенность, что они не будут понимать искусство до поры, пока сами не создадут американских Бомарше и Россини. Кажется, им это не понравилось...»⁸⁸*

Представление о бытовых деталях проведения Сергеем Васильевичем Рахманиновым концертных турне по американским городам дают воспоминания его супруги, Натальи Александровны:

«Обыкновенно мы выезжали из Нью-Йорка четвером: помощник менеджера, настройщик от Стейнвея, Сергей Васильевич и я. Чтобы проверить себя в подготовленных для текущего сезона программах, концерты, по желанию Сергея Васильевича, всегда начинались в небольших городах. «Как бы вещь ни была хорошо разучена, надо проверить на эстраде, как она звучит», — говорил Сергей Васильевич. Сыгравши её два-три в концертах, он уже знал всё, что ему нужно. При поездках по железной дороге мы брали обыкновенно купе со всеми удобствами. Часто и обед нам приносили в купе. При длинных переездах, например в Калифорнию, чтобы убить время, мы играли в карты, в «фонтэн».

На место назначения мы приезжали обычно часов в 7 утра. Трудно было вставать так рано зимой, когда было ещё совсем темно. Если наш отель был недалеко от вокзала, то один из наших спутников ехал с багажом на такси в отель, а мы шли пешком. Сергей Васильевич очень любил такие прогулки по пустынным улицам. В отеле мы сразу заказывали кофе, а потом поднимались в наши комнаты, где читали полученные в этот день письма. Затем Сергей Васильевич занимался в течение часа или двух на фортепиано, а я разбирала вещи. Потом мы непременно гуляли около получаса и шли обратно в отель завтракать. После завтрака Сергей Васильевич ложился спать, а я сидела рядом и читала детективные романы, которые всегда покупала по дороге на больших станциях.

В четыре часа мы опять выходили погулять на полчаса. После прогулки он ненадолго садился за фортепиано, а я готовила в это время его фрак, чистила его, просматривала на рубашке запонки. Удивительно, что за все эти годы я никогда ничего не забывала и не теряла, несмотря на частую спешку.

Должна ещё сказать, что прежде чем Сергей Васильевич садился за фортепиано, мне почти всегда приходилось мыть клавиши, до того они бывали грязны. Нередко мне приходилось выходить из комнаты в коридор и просить разойтись собиравшихся иногда не в малом количестве слушателей, стоявших за дверью. Комнаты в отеле всегда заказывались заранее. Апартамент наш обычно состоял из спальни, гостиной, в которой стояло фортепиано, и второй спальни для помощника нашего менеджера. Таким образом, гостиная стояла между двумя спальнями и игра Сергея Васильевича не доходила до соседей.

Когда Сергей Васильевич одевался к концерту, я никогда не давала ему застёгивать пуговицы на башмаках самому, боясь, что он как-нибудь повредит себе ноготь. При этом он всегда, смеясь надо мной, протягивал сперва правую ногу, так как знал, что у меня есть примета, по которой, если я начну застёгивать с левого башмака, то концерт будет особенно удачным.

В семь часов заказывался ужин, который приносили в гостиную. Он состоял обычно из жареного цыплёнка и кофе. Кофе перед концертом разрешалось ему пить, сколько он хочет. После ужина Сергей Васильевич занимался либо заклеивкой трещин на коже пальцев ватой, смоченной раствором коллодия, либо пасьянсом, а я, так как мы обычно после концерта сразу уезжали на поезд, укладывала вещи. Иногда приходилось очень спешить. Ни один артист, вероятно, не спешил так, как Сергей Васильевич.

Если концерт давался где-нибудь в отдалённом от города месте, например, в каком-нибудь колледже, отстоявшем, бывало, в 40 милях от города, мы брали автомобиль. Меня всегда удивляло и огорчало, что артисту, приехавшему издалека, зимой, в холодную погоду в такие колледжи, никто из распорядителей там не догадывался предложить даже чашку кофе, чтобы согреться. Такое отношение к артисту нам, русским, казалось невероятным...»⁴²

Руки Рахманинова, бывшие предметом особой заботы его супруги, воистину были феноменальны. Утверждают очевидцы, что из всех пианистов Сергей Васильевич обладал самым охватом клавиш, коих за раз мог охватить дюжину, а «левой рукой свободно брал аккорд: до ми-бемоль соль до соль!» Руки его были действительно большими, но изумительно красивыми, цвета слоновой кости, без вздувшихся вен, как у многих концертирующих пианистов, и без узлов на пальцах.

Иосиф Гофман, мастерством которого Рахманинов восхищался уже не одно десятилетие (и ярко подчеркнул это посвящением ему Третьего концерта), будучи с Сергеем Васильевичем в давних дружеских отношениях, в начале 1931 года выразительно — через шутку — просил отдать его десять пальцев за свои двадцать.

Софья Александровна Сатина описывает случай, когда избегая усиленного внимания назойливого



американского фотокорреспондента, Рахманинов закрыл лицо руками, но сообразительный папарацци, сделав снимок рук композитора, разместил его в газете с сопроводительной подписью: «*Эти руки стоят миллион*».

Думается, в этом месте моего сказа (как дополнение к восхищённой характеристике рахманиновского «пальцевого» феномена) будет к месту цитата из Александра Николаевича Бенуа, который в книге «Мои воспоминания» описывает пальцы своего старшего брата Альбера — великого мастера игры на фортепиано: «*Его аристократически длинные и сильные пальцы (такие пальцы любил изображать Себастьян дель Пьомбо) приобретали беглость, а музыкальная мысль мелодии, гармонические соединения и модуляции возникали в безупречной связанности, обогащаясь всё новыми и новыми находками*».

Подобно другим любопытствующим меломанам, пальцами Рахманинова интелесовалась Людмила Яковлевна Нелидова-Фивейская — поэтесса, балерина, жена дирижёра Михаила Михайловича Фивейского. До революции выступала она в провинциальных театрах, в 1921 году, вместе с мужем, эмигрировала, жила в США. Известны сборники ее стихов «Подснежники», «С чужих берегов», «Запечатленные мгновенья», роман «Право на жизнь». Она — автор воспоминаний о выдающихся музыкантах. В 1929 году была опубликована поэма о Пушкине «Невольник чести»; в нём есть такие прелестные строки:

Шумит вдали сосновый бор
Гуляет ветер по дорожкам...
Осенний дождик за окошком
Стучится в ставни, будто вор
Или скиталец бесприютный...
Но тихо в горнице уютной:
Старушка вяжет свой чулок —
С ним серый кот у ног играет,
Свеча, колебля тусклый свет,
Морщины няни освещает,
Полузакрыв глаза, поэт
В старинных креслах отдыхает...

Людмила Яковлевна и Михаил Михайлович Фивейский, дирижировавший во всех концертах Шаляпина в Американских штатах, входили в круг друзей Рахманинова, часто с ним общались. Во время одной из таких встреч Людмила Яковлевна сумела исполнить своё давнее желание — попробовать кисти рук Сергея Васильевича на ощупь и оценить их структуру:

«Кроялю он подходил редко, в особо исключительных случаях, когда присутствовали только его близкие друзья или люди, располагающие к музыке. Подходил медленно и спокойно, совершенно не волнуясь, неторопливо усаживался на рояльную скамейку, аккуратно расправлял фалды фрака, чтобы не смять их, и с трудом втискивая свои длинные ноги, не помещающиеся под роялем, широко расставив колени и как бы заполнив собой всю скамью, — после этого он, опустив голову, долго глядел на клавиши рояля, прежде чем прикоснуться к ним пальцами. Если кто-нибудь в это время легкомысленно шептался или производил какой-нибудь, хотя бы самый ничтожный шум, Рахманинов слегка поворачивал в его сторону своё строгое лицо, и всё мгновенно замирало от его тяжёлого взгляда исподлобья. Меня не так поражало его мощное fortissimo (сильный удар казался естественным при наличии таких больших рук с длинными пальцами), как воздушная лёгкость его pianissimo, и мне хотелось разгадать фокус этого явления.

И вот однажды, воспользовавшись случаем, когда Рахманинов был занят беседой с Фивейским, я подошла к ним с целью поближе рассмотреть руки Рахманинова. Он стоял

у рояля, высокий, слегка сутулый, с опущенными по бокам длинными неподвижными руками. Разговаривая, он совершенно не жестикулировал и не менял интонации своего низкого бархатного голоса, хотя тема разговора его, видимо, волновала. Он говорил об американском теоретике, назвавшем гармонию одной из мазурок Шопена беспокойной и светливой. Рахманинов не был согласен с таким мнением, считал гармонию этой мазурки изысканной по своему строению.

— Этим он обнаружил непонимание последовательности аккордов, — согласился с Рахманиновым Фивейский, удивлённо взглянув на меня, когда я, взяв руку Сергея Васильевича, стала усердно разглядывать её, подобно хиромантке, гадающей по линии рук. — Гармония этой мазурки легко может быть объяснима настоящим, знающим теоретиком.

— Он не должен быть профессором в американских школах музыки, ибо его теория несистематична и поверхностна, — говорит Сергей Васильевич, не отнимая своей руки и, видимо, догадываясь о причине моего любопытства. Меня удивило ощущение лёгкости его руки и какой-то неожиданной мягкости. У большой и костлявой с виду руки Рахманинова оказалась необычайно мягкая и пухлая ладонь, а почти как бы бескостная гибкость пальцев была прямо изумительна!⁸⁵

Не только маститые критики, но и самые знаменитые пианисты мира в это время с трудом подыскивали выражения, чтобы передать свое преклонение перед исполнительским гением Рахманинова. В 1928 году в Америке обосновался молодой питомец Киевской консерватории Владимир Горовиц, быстро сделавшийся мировой пианистической звездой. И когда в 1932 году Лев Николаевич Оборин спросил приехавшего в СССР на гастроли Артура Рубинштейна, кого тот считает лучшим пианистом мира, то знаменитый польский музыкант ответил: — Горовиц. Да, да, Горовиц сильнее всех. — Ну, а Рахманинов? — спросил Оборин. Тогда Рубинштейн, как бы спохватившись, сказал: — Нет, нет. Вы говорите о пианистах, а Рахманинов — это... — и он, воздев руки, посмотрел вверх⁶.

Замечательные слова, сказанные Метнером по поводу Рахманинова-исполнителя, очень точно раскрывают его собственное кредо пианиста: «Его интерпретации других авторов дают подчас иллюзию, будто сам он сочинил исполняемое... Ценность и сила Рахманинова заключается именно в воображении, то есть в принятии в душу свою музыкальных образов подлинника. Его исполнение всегда творчески, всегда как бы «авторское» и всегда как бы «в первый раз». Он всегда как истинный Баян, будто импровизирует, слагает неслыханную песню»¹⁰.

Сказ третий.

Помощь ближним

Став в Новом Свете успешным и финансово обеспеченным человеком, Рахманинов предостерегал от переезда за океан своих российских собратьев по музыкальному цеху, надеявшихся найти здесь применение своих творческих сил и обрести достойное материальное положение. От такого губительного шага он отговаривал своего многолетнего друга, соученика по консерватории, скрипача Николая Константиновича Авьерино, оказавшегося на положении ресторанный музыканта в Афинах: «Ты 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, все ввиду того же наплыва небывалого иностранцев. Уезжай в Париж, Лондон, куда хочешь в Европу, но позабудь о «Принцессе Долларов»¹⁸.

От иллюзий по поводу заокеанской «просперити» предостерегал Сергей Васильевич и коллегу Глиэра:

«3 апреля 1922 г.
Нью-Йорк

Дорогой Рейнгольд Морлицевич,

Я получил Ваше письмо, в котором Вы спрашиваете моего совета по поводу предполагаемого Вашего приезда в Америку.

Мне очень жаль разочаровывать Вас, но я считаю долгом своим предупредить Вас, что в Америке в настоящее время такое перепроизводство музыкальных сил, что новому человеку почти нет никакой надежды сколько-нибудь прилично устроиться. Для примера могу Вам указать на Метнера. Почти два года я стараюсь устроить для него ангажемент у какого-либо импресарио, но старания мои остаются безуспешными. Кстати, Метнер писал мне, что и в Германии очень трудно получить ангажемент, так что рекомендую Вам возможно подробнее выяснить все обстоятельства прежде, чем предпринимать путешествие.

Что касается того общества, о котором Вы пишете, то должен Вам сказать, что, будучи большую часть времени в разъездах, я принимаю лишь формальное участие в его делах. Насколько мне известно, средств у него почти нет, да и вообще организованной помощи русским артистам в сколько-нибудь крупном масштабе не существует. Та же помощь, какая время от времени производится, то это почти исключительно инициатива отдельных лиц.

Вашу просьбу о присылке нотной бумаги и оказании некоторой помощи К. Н. Михайлову постараюсь исполнить.

Примите мой искренний привет.

С. Рахманинов»¹⁸.

Поминаемый Рахманиновым Константин Николаевич Михайлов (родом из города Кролевца Черниговской губернии) был одним из основателей Киевской консерватории и, на время написания приведённого письма, — её директором. В эти дни и месяцы злой голод уже лютовал в Поволжье, выкосив в итоге, страшный, под пять миллионов человеческих жизней, «урожай», вынудив недоедать практически всё население страны.

В числе международных общественных организаций, оказывавших помощь голодающим гражданам России, была и американская ARA (American Relief Administration — Американская Администрация Помощи), открывшая пункты помощи во многих губернских пунктах страны. Через эту организацию Рахманинов пересылал в Россию продуктовые (иногда, и вещевые) посылки своим коллегам по музыкальному цеху, старым друзьям и знакомым. И, можно не сомневаться, оказал он такую помощь и Константину Николаевичу Михайлову. О продуктовой посылке от Рахманинова вспоминает Елена Фабиановна Гнесина: «Прошли года. Рахманинов уехал в Америку, и долгое время я не имела о нём никаких сведений. Лишь в 1922 году связь вновь возобновилась, и вот каким путём. Это было трудное время разрухи и голода. Рахманинов начал помогать московским музыкантам через американскую организацию ARA, присылая продуктовые посылки. Некоторые из них приходили в мой адрес для передачи другим лицам, в числе которых был А. Т. Гречанинов и другие, которых я не запомнила. Но однажды пришла двойная посылка лично для меня. Я была очень обрадована вниманием ко мне Сергея Васильевича и счастлива, что смогу сытно угостить весь коллектив нашего училища. Помню, что пили мы кофе со сгущённым молоком, ели белые пироги и сладкие булочки. Все были довольны и бесконечно благодарны Рахманинову. Я написала об этом Сергею Васильевичу, но моё большое письмо, очевидно, не дошло до него»⁷².

«В сезон 1921/22 года Сергей Васильевич дал с 10 ноября по 21 апреля шестьдесят четыре концерта в Америке. Сборы с двух последних концертов, данных в Нью-

Йорке, поступили на нужды русских людей. Сбор с recital 21 апреля пошёл на помощь русским студентам в Америке. Сбор с симфонического концерта 2 апреля, в котором Сергей Васильевич опять исполнял свои Второй и Третий концерты под управлением Дамроша, был передан через организацию ARA (American Relief Administration) в пользу голодающих в России. Сергей Васильевич настоял на том, чтобы часть этой суммы была истрачена организацией на помощь его соотечественникам по профессии: артистам, музыкантам и персоналу русской консерватории, филармонических училищ и оперных театров, включая, конечно, и членов оркестров и хоров. В этот тяжёлый и страшный для России год Сергей Васильевич посылал, кроме того, очень большое количество индивидуальных посылок: родным, знакомым, музыкантам, актёрам, художникам, учёным, преподавательскому персоналу некоторых средних школ и школы живописи и ваяния, профессорам многих высших учебных заведений Петрограда, Киева, Харькова и других городов. В Москву посылки были отправлены во все без исключения высшие учебные заведения для распределения между наиболее нуждающимися. Эти посылки с сахаром, мукой, жирами и прочими пищевыми продуктами посылались и через ARA, и просто по почте. По притискам к пришедшим обратно распискам в получении пакетов можно видеть, как оценили эту память и внимание Сергея Васильевича в России, как сильны и трогательны были слова благодарности.

Непрестанно в течение многих, многих лет шла его помощь и в другие концы мира. Кажется, не было угла на земном шаре, откуда бы не приходили мольбы о помощи от русских людей, рассеянных по всему свету. Просили больные, старые и немощные люди; просили молодые, чтобы иметь возможность получить или закончить образование, чтобы научиться какой-нибудь профессии; взывали о помощи общественные русские организации, заботящиеся о стариках, о сиротах, об инвалидах; просили помочь многие русские учебные заведения, открывшиеся в разных странах Европы: одни нуждались в деньгах для оплаты помещений, другие старались выхлопотать помощь, чтобы подкрепить полугодных учеников, чтобы обзавестись инвентарём, пианино и т. д.; нуждались в помощи церкви, общежития. Было у Сергея Васильевича порядочное количество личных пенсионеров. Много денег ушло и на то, чтобы поддержать какое-нибудь начатое «выгодное» дело; большинство их, разумеется, кончалось неудачей. Имена просивших о помощи не подлежат, конечно, оглашению и должны быть преданы забвению. Это соотвечствует, несомненно, желанию Сергея Васильевича, который очень не любил говорить на эту тему. Всё же необходимо хотя бы упомянуть о самом факте помощи, чтобы отдать дань этому добродетельному, отзывчивому и скромному другу неимущих и страждущих людей. Помогал Сергей Васильевич сколько мог товарищам артистам, приезжающим на гастроли в Америку. Он рекомендовал их менеджерам, фирме Стейнвей, старался повысить их гонорар и т. д. Имена их пока оглашению также не подлежат»¹⁵.

Число продуктовых посылок, высланных Рахманиновым в Россию, исчислялось сотнями. Установить их точное число не представляется возможным, так как получатели не всегда подтверждали ему их получение, как это было с посылками, отправленными им персоналу Московской консерватории. О передаче их адресатам Сергей Васильевич справлялся у своего старого друга по консерватории, профессора Вильшау:

«9 сентября 1922 г.
Нью-Йорк

Дорогой Владимир Робертович,
Душевно рад был получить твоё письмо, которое пришло как раз накануне моего отъезда из Германии в Америку. Отныне я предпочитаю посылать именные посылки и буду просить тебя сообщить мне имена и адреса наиболее нуждающихся из профессорского персонала консерватории. В числе лиц упомяни непременно адреса Морозова и Гёдики. Московская консерватория — единственное учреждение, которое не удостоило меня ни словом приветия. Объяснение, данное ими тебе и состоящее в том, что им неизвестен отправитель, не выдерживает критики, т. к. на каждом бланке стоит моё имя. Да и как объяснить тот факт, что двое из профессоров обратились всё-таки лично ко мне с благодарностью?

Затем тебе, например, сказали, что летом прислано было 5 посылок, а их было 20. Но самое главное — это желание знать, между кем и как были распределены посылки. Буду ждать твоего листа и по мере сил высылать всем непосредственно.

Про себя лично и семью скажу только несколько слов. На редкость не люблю это занятие! За всё это время я ни строчки не сочинил. Играю только на фортепиано и даю много концертов. Вот уже четыре года, как я много занимаюсь. Я делаю успехи, но право же — чем больше играю, тем больше вижу свои недостатки. Вероятно, никогда не выучусь, а если выучусь, то накануне смерти разве. Материально я вполне обеспечен. Буржуй! Зато здоровье портится, да и трудно ожидать обратного, если вспомнить, что всю мою жизнь почти я не ощущал покоя из-за самонедовлетворения. Раньше, когда сочинял — мучился от того, что плохо сочиняю, теперь — от того, что плохо играю. Внутри себя ощущаю твёрдую уверенность, что могу делать и то и другое лучше. Этим и живу.

Жена моя мало переменилась. Всё такая же, только седых волос прибавилось. Дети здоровы. Старшая через два года кончает университет. Жизнерадостная и очень любит Америку. Младшая через три года кончает гимназию. Сумрачная и терпеть не может Америку. Разница в них этим не ограничивается: точно от разных родителей дети. Часто меня радуют, ещё чаще огорчают. Впрочем, где те родители, которые своими детьми довольны? Как-то Малер мне сказал, что никогда не встречал абонента довольного своим абонентом. Вероятно, то же самое и с родителями!

До свиданья, Владимир Робертович. Писать тебе теперь долго не буду. Не сердись, но времени у меня во время сезона совсем нет. После зимнего сезона взял себе ещё концерты в Австралию. Если же ты мне напишешь — буду очень, очень признателен.

Привет тебе от всего сердца. Кланяйся от меня всем, кого люблю.

С. Рахманинов»¹⁸.

Интереснейшими людьми в американском окружении Рахманинова были супруги Сван, выходцы из России. Он — Сван Альфред Альфредович, родился в 1890 году в английской семье в Петербурге, окончил последовательно юридический факультет Оксфордского университета и Петербургскую консерваторию. Она — Сван (урождённая Резвая) Екатерина Владимировна — петербурженка, выпускница (1908 года) Мариинского института, ровесница супруга. С 1915 года эта семейная пара посвятила себя работе в Союзе городов России. По опеке патронировавшиеся этой организацией, перешли в ведение Российского отделения американской «Юношеской христианской ассоциации» (УМСА или ИМКА), входившей в состав американского же «Красного Креста».

Весной 1918 года из голодающего Петрограда была вывезена большая группа детей в специально для них организованные на территории страны так называемые «откормочные лагеря», дабы в них истощавшие подростки смогли подкормиться, поправить здоровье. К исходу лета основная часть состава этой «пищевой» экспедиции вернулась благополучно домой, но около восьми сотен детей, находившихся на Урале, сделать этого не смогли — оказались отрезанными от столицы фронтами Гражданской войны, мятежом чешского корпуса. После привлечения к спасательной операции американского Красного Креста потерявшиеся дети были сведены в одну группу и возвращены домой кружным путём — через Сибирь, Дальний Восток, через два океана и Финляндию. В начальном отрезке этой кругосветной одиссеи, закончившейся только поздней осенью 1920 года, детей до Владивостока сопровождали супруги Сван.

Думается, эта история была введена Рахманинову, тем более что он в годы Первой мировой войны гонорары за некоторые свои концерты передавал в фонд ИМКА, организовывавшей в России курсы по уходу за ранеными, оказывавшей помощь беженцам и русским военнопленным. Супруги Сван входили в тот круг людей русской культуры, которые были близки по интеллекту, по уровню духовных запросов Рахманинову, которых он мощной притягивающей силой своих внутренних достоинств собирал вокруг себя.

Возможность общения с соотечественниками давало располагавшееся в Нью-Йорке (и патронировавшееся представителями дома Романовых) Пушкинское общество, активным участником которого был как Сергей Васильевич Рахманинов, так и Игорь Иванович Сикорский. Духовная общность сблизила до дружеского общения двух замечательных людей — композитора и авиаконструктора, переживавшего не лучшие дни в начале становления своего инженерного дела в Америке. Думается, что болезненно переживая за судьбу оставленной родины, Сергей Васильевич просто не мог смотреть на бедственное положение человека, много прибавившего ей славы в области авиастроения. Рахманинов купил акции Sykorsky Aero Engineering Co на пять тысяч долларов — рискованное вложение денег, но с надеждой на возврат их, даже с прибавкой. Впрочем, Сергей Васильевич при желании смог контролировать финансовые потоки фирмы, поскольку в рекламных целях согласился стать её вице-президентом. В итоге вложенные деньги с процентами прибыли он вернул — то ли разовой выплатой от Игоря Ивановича, то ли получая регулярные дивиденды на приобретённые акции.



Сам Сикорский так описал свои отношения с Рахманиновым, свои добрые чувства к нему, как к человеку и творцу:

«Я считаю нужным упомянуть о другой стороне его жизненной деятельности, которая всегда была мало известна из-за скромности Сергея Васильевича. Я имею ввиду обширную помощь, которую он оказывал очень многим, обращавшимся к нему в нужде. Эта сторона его деятельности была мне хорошо известна из личного опыта. В 1923 и 1924 годах Аэро-Инженерная Корпорация, носившая мое имя, переживала критический период и была на краю закрытия. В это исключительно трудное время Сергей Васильевич пришел на помощь молодой организации сравнительно крупным вкладом, хотя и был вполне осведомлен о том, что подписанная им сумма может быть потеряна. Кроме материальной помощи Сергей Васильевич оказал неокрепшей организации громадную моральную поддержку, согласившись принять звание первого Вице Президента. Ни я, ни другие участники нашей организации никогда не забудем этой дружеской помощи, которая была оказана в исключительно трудное время. Как один из бесчисленного множества восторженных слушателей, я позволю себе сказать несколько слов о личных впечатлениях от творчества Рахманинова. Я считаю, что его глубоко вдохновенные произведения являются одним из высочайших культурных достижений человечества и в ряде случаев представляются мне могучим и грозным пророческим словом, выраженным на языке музыки. Особенно глубокое впечатление на меня всегда производила изумительная вторая симфония. По силе таинственной трагической весты, которую она раскрывает, вторая симфония Рахманинова схожа с Патетической Симфонией Чайковского. Страшная сила и трагическая глубина, отраженная в этих произведениях, представляются мне не как переживания отдельной личности, а как таинственное пророчество о судьбах народов...»⁸¹

Эмигрировавшие русские писатели, поэты, другие представители творческой интеллигенции были предметом особой заботы Рахманинова. Узнав от знакомых о тяжёлом материальном положении Константина Дмитриевича Бальмонта, жившего эмигрантом в Париже, он поручил своему секретарю Евгению Ивановичу Сомову отправить поэту денежный перевод, что тот и исполнил, сопроводив его поясняющим (от 15 марта 1922 года) письмом: *«Многоуважаемый Константин Дмитриевич! Сергей Васильевич Рахманинов узнал случайно от общих знакомых о том, что Вы находитесь в стесненном материальном положении. Будучи сам чрезвычайно занят концертными турне, он не имел возможности написать Вам сам и поручил мне те-*

леграфный перевод 500 франков от его имени, что мною и сделано сегодня. Ваш адрес мне был сообщен газетой «Утро», но я не совсем уверен в его правильности и поэтому прошу Вас не отказать мне в подтверждении получения денег. С совершенным почтением, Е. Сомов»¹⁸.

Через месяц Бальмонт ответил Рахманинову:

«Глубокоуважаемый и дорогой Сергей Васильевич, Я благодарю Вас от всего сердца за Вашу доброту. Посланные мне Вами 500 франков я своевременно получил, и если я очень ценю эту настоящую помощь в беде, я еще более ценю то душевное побуждение Ваше, которое внушило Вам этот красивый, благодатный и дружеский поступок. С юных дней своих я люблю Вас как высокого художника музыкальных звуков. Помню первые Ваши выступления в Москве, помню впервые исполненный очаровательный Ваш «Островок», потом многократные гроздья ослепительных звуков, рассыпанные чаровническими Вашими пальцами, и перекличку «Колокольчиков и колоколов», и многое еще другое, что идет от души к душе, от художника к художнику. И вот этот добрый поступок дошел до меня как живой Ваш голос из-за моря, как блистательное сочетание звуков, льющихся из-под творческой руки.

Пасха завтра. Христос воскрес. Да хранит Вас небо, и да свидимся в России.

Ваш К. Бальмонт»¹⁸.

Обосновавшись во Франции, Бальмонт, как и другие русские писатели и поэты, оказался в трудных условиях. Литературные гонорары приносили гроши; основная и постоянная поддержка исходила от других государств (Чехословакия, Югославия), создавших в двадцатые годы фонды помощи русским писателям. Бальмонт был в числе тех, кто пользовался этими ежемесячными субсидиями. Время от времени поступали деньги от меценатов или поклонников. Тем не менее средств не хватало.

Рахманинов высоко ценил творчество Бальмонта. Как гениальному музыканту, столь чуткому к звуку и тембру, ему не могли, естественно, не быть близки присущие поэзии Бальмонта тончайшие межчувственные метафоры-ассоциации. Такие, к примеру, как запечатлённые в его стихотворении «Зовы звуков»:

Звук арфы — серебристо-голубой
Всклик скрипки — блеск алмаза хрусталистый.
Виолончели — мед густой и мгlistый.
Рой красных струй, исторгнутых трубой.
Свирель — лазурь, разъятая борьбой,
Кристалл разбитый, утра ход росистый.
Колоколец ужалы — сон сквозистый.
Рояль — волна с волною вперейбой.

В начале 1925 года Рахманинов вторично помог деньгами Бальмонту, на что тот в письме от 3 апреля 1925 года поблагодарил Сергея Васильевича за присланные доллары и сообщил о себе: *«Мы живем здесь довольно смутно. Рознь и расколы. Любя гармонию, я не живу в Париже и приехал сюда лишь по делам. Уезжаю вскоре в Бретань»*. Весьма показательно окончание письма композитору: *«Пока пишу Вам, я душой в Москве, в переполненной зале, и упоительно рассыпают Ваши безошибочные пальцы алмазный дождь хрустальных созвучий»¹⁸.*

В начале 1928 года Бальмонт обратился к Татьяне Рахманиновой (вероятно, как к совладелице издательства ТАИР) с просьбой поддержать материально своё очередное издательское начинание, о чём он сообщал, несколько капризная, в письме от 21 января 1928 года своему другу писателю Ивану Сергеевичу Шмелёву: *«Не знаю, ответит ли мне Рахманинова. Пока что — молчание. Бог даст — и получу доброе слово. А нет — что ж делать! Я уж мало обижаюсь на полное небрежение ко мне русских»⁷³.*

Дело с издательством ТАИР у Бальмонта не выгорело и он (вновь в письме к Шмелёву, от 20 февраля 1928 года) излил свои теперь уже нелицеприятные чувствования к отцу и дочери Рахманиновым: «...Стоило мне писать им такое прочувствованное письмо. Если бы она просто сказала, что издать они не могут, что нет денег, ну что ж, на нет суда нет. А сообщать Бальмонту, что Вас, мол, не надо, ибо другие уже есть, — непостижимое это для меня хамство. И тем более непостижимое, что время от времени знаменитый Рахманинов в точности злоупотребляет моей литературной собственностью для своих доходов. Я ведь ничего не получил за то, что он положил мои «Колокольчики и колокола» Эдгара По на музыку, и эта симфония с большим успехом, т.е. с большим притоком долларов в карман композитора, исполняется в Америке. Раза два, по пожеланию Прокофьева, Рахманинов прислал мне какой-то грош, на который именно Прокофьев возмущался. Ну, да черт с ними! Не вышло дело — и конец»⁷³.



Спустя несколько лет Владимир Феофилович Зеелер, видный представитель эмиграции, отвечавший за помощь русским согражданам, желая помочь больному Бальмонту, обращался к Рахманинову с просьбой о помощи. «Пишу вот Вам, — говорится в его письме от 13 сентября 1935 г., — и просто спрашиваю: Вы ведь знаете, кто такой Бальмонт, нельзя же оставить его нам без помощи — и ежели откликнетесь на наш призыв о помощи — будем Вам очень и очень признательны». Рахманинов откликнулся коротким письмом от 27 сентября 1935 г., к которому приложил чек («... Но сумма его так разнится от просимой Вами, что ответ мой равносителен отказу», — было сказано в этой сопроводительной записке). На этом, кажется, была поставлена точка в зарубежных отношениях Сергея Васильевича Рахманинова и Константина Дмитриевича Бальмонта в условиях жизни в несоциалистическом обществе.

Ангелы опальные,
Светлые, печальные,
Блески погребальные
Тающих свечей, —
Грустные, безбольные
Звоны колокольные,
Отзвуки невольные,
Отсветы лучей...

(Константин Бальмонт)

Офранцузившийся после революции Иван Алексеевич Бунин, скромно, в состоянии хронического малоденезья проживавший интимным треугольником с женой, рано поседевшей Верой Николаевной Муромцевой, и юной «наядой» Галиной Николаевной Кузнецовой (к слову, коренной киевлянкой), однажды, преодолев присущую ему гордыню, письмом от 17 июня 1924 года попросил Рахманинова о помощи: «...Дорогой друг, — позвольте назвать Вас так по старой памяти и в силу лучших чувств, неизменно мною к Вам питаемых, — обращаюсь к Вам со странной просьбой, которую я надеюсь, Вы поймете и простите по безвыходности моего уже давнишнего эмигранства: нет ли у Вас какой-либо возможности подействовать на кого-либо из богатых американцев помочь мне? Как многие, я лишен всякого достояния. Заработки ничтожны. Известность я завоевал в лучших кругах Европы порядочную (настолько, что я нахожусь в числе кандидатов на Нобелевскую премию), но иностранцы, переводя и издавая меня, или ничего не платят (пользуясь нашим беспорядком), или платят гроши... Вы поймете меня и

без слов: нищета. С радостью слышу о Ваших успехах. Дай Бог Вам всего лучшего, сердечно Ваш — Иван Бунин»⁷⁴.

Рахманинов немедленно откликнулся денежным переводом и письмом из Мюнхена 9 августа 1924 года: «Ужасно хотел бы Вас повидать...» Бунин, польщённый и смущённый вниманием великого музыканта, 12 августа 1924 года искренне и сердечно поблагодарил его: «...Я смущён и мне больно ужасно. Благодарю Вас за Вашу сердечность чрезвычайно. При первой же возможности возвращу Вам с низким поклоном. Горячо жалею, что не увижу Вас. Дай Вам Бог всего лучшего, дружески обнимаю Вас...»⁷⁴

Переписка двух выдающихся людей возобновилась спустя два года; 1 марта 1926 года Рахманинов писал Бунину из Нью-Йорка: «...Во вчерашнем, воскресном «Нью-Йорк Таймс» помещена была статья об «Митина любовь» и Ваш портрет... Статья хорошая, хвалебная. А портрет скверный. И то и другое прилагаю. Может Вам интересно...»¹⁸

Весна 1926 года была трудной для Бунина — как-то разом навалились болезни, которые надолго приковали его к постели. 29 марта из Парижа он писал Рахманинову: «От всей души благодарю Вас, дорогой друг, за память. Шлю Вам привет и прошу прощения за краткость — пишу в постели, был тяжело болен уже с месяц. Теперь мне лучше, но ослабел ужасно... С большой любовью обнимаю Вас. Да сохранит Вас Бог...»⁷²

Рахманинов с ответом не задержался и ответил 9 апреля 1926 года из Нью-Йорка: «...Как мне жалко, право, что Вы больны... Из всех русских людей больше всего хотелось увидеть Вас! Отвести душу! И еще, у меня было желание «показать» Вас моим дочерям, живущим в Париже. Они у меня очаровательные... Свет в окошке...»¹⁸

Желание Рахманинова исполнилось в сентябре 1926 года, что подтверждают дневниковые записи законной жены писателя — Веры Николаевны Буниной (Муромцевой):

«12 сентября 1926 года. В шестом часу приехал Рахманинов. Посидел около часу. Он с семьей в Канне. Большая вилла, своя машина, на которой они приехали из Германии. Он очень мне понравился. Он очень прост и приятен... 18 сентября 1926 года. Были у нас Рахманиновы. Очень приятна и мила его жена. Женственна, проста и добра...»

23 сентября 1926 года. Во вторник у Рахманиновых и от всей семьи осталось необыкновенное приятное и легкое впечатление. Дочери очаровательные...»⁷⁴



С сентября 1926 года Бунины и Рахманиновы начали «дружить домами». Старшую дочь Рахманинова — Ирину — Бунин называл не иначе как «моя белоснежна муза». Младшую дочь — Татьяну — Бунины часто навещали в ее парижской квартире. Татьяна Сергеевна Рахманинова (в замужестве Конюс) рассказывала секретарю Бунина, Леониду Зурову, об отношениях отца с писателем: «...С.В. Рахманинов очень любил Ивана Алексеевича. Любил его стихотворения, рассказы, говорил, что Иван Алексеевич все по особенному слышит, рассказывал даже, как он поправил какое-то слово, когда отец читал, и научил его, как его произносить нужно, — о внутренней музыкальности стихов говорил, и о том, как Иван Алексеевич читал вслух... Не было большего удовольствия для отца, как подарить ему хорошую книгу. А Ивана Алексеевича он читал часто...»⁷⁵

Осенние встречи новосоставившихся друзей близились к концу и 16 октября 1926 года Бунин записал в своём дневнике: «...Вчера Рахманинов прислал за нами свой удивительный автомобиль, мы обедали у него...»⁷⁶

Новый концертный сезон поглотил Рахманинова, а Бунин остался жить по-прежнему на вилле «Бельведер», близ Грасса. В начале 1927 года тяжело заболела Вера Николаевна, и 23 января Бунин писал из Парижа Рахманинову: «...Дорогие друзья,

с прошедшими праздниками! Простите, что так поздно поздравляю. Очень тяжело жили и продолжаем жить. Вера Николаевна все хворала. 18-го ей сделали операцию... Теперь она лежит в больнице...»⁷⁴

Деликатный Рахманинов, с присущим ему величайшим чувством такта, поспешил помочь Буниным, что следует из письма Сергея Васильевича, отправленного Ивану Алексеевичу из Нью-Йорка 16 февраля 1927 года:

«... За Вашу книжку и письмо — большое спасибо! Надеюсь, что Вера Николаевна чувствует себя теперь лучше. Через здешний литературный фонд послал Вам небольшую сумму денег. Думаю, что деньги эти будут не лишними: у Вас так много неожиданных расходов...»¹⁸

6 марта 1927 года Бунин ответил Рахманинову: *«Дорогие друзья, чрезвычайно благодарю Вас (и сгораю со стыда — пожалуйста, не делайте этого больше). Простите, что не ответил раньше, ибо я теперь «за всех» — и пеку, и варю, и подаю, и принимаю, и кормлю Веру, — парализованная рука ее еще не действует, несмотря на месячное лечение электричеством. Сердечно обнимаю...»⁷⁴*

Ещё одну встречу Бунина и Рахманинова зафиксировала в своём «Грасском дневнике» Галина Николаевна Кузнецова:

«...3 августа 1930. Возвращаясь вечером с купанья, заметили внизу нашей горы чей-то великолепный черно-синий автомобиль. Иван Алексеевич пошутил, что это должно быть какой-нибудь американский издатель, приехавший к нему, а когда мы вошли в калитку дачи, навстречу к нам с кресла под пальмой поднялась высокая мужская фигура, а за ней что-то голубое... Иван Алексеевич ждал Рахманинова с дочерью Таней... У Тани оказался с собой американский аппарат, маленький синема, который она наводила поочередно на всех нас... Рахманинов все настаивал на том, что Иван Алексеевич должен непременно написать книгу о Чехове...»⁷⁷



Нобелевская премия, на присуждение которой Иван Алексеевич Бунин выдвигался с первых дней его французской эмиграции, была присуждена ему в первых числах ноября 1933 года. Её немалая сумма — 715 тысяч франков — только три года обеспечивала финансовое благополучие законной четы Буниных и примкнувших к ним приживал. Существенная часть полученных средств (около ста двадцати тысяч франков) была израсходована супругами на благотворительность, в том числе на финансовую поддержку малоизвестных или совсем неизвестных людей, забросавших Нобелевского лауреата письмами (числом более двух тысяч) с просьбами о срочной денежной помощи.

Скоро надломилась у Ивана Алексеевича и «треугольная» личная жизнь — его секретарь, Леонид Зуров, своим вмешательством переформатировал её в четырёху-



гольную. Дальше — больше и хуже. Предмет страсти — нежной и запоздалой — писателя, Галина Николаевна Кузнецова увлеклась сестрой одного из новых его знакомых, Марией Степун и перешла к ней в долгое и плотное лесбийское сожительство. И только богоданная жена Ивана Алексеевича, безоговорочно прощавшая ему любовные шалости, его бесконечно любившая Вера Николаевна до последнего вздоха кумира своей жизни оставалась с ним.

(**A propos!** Личность, творчество, история жизни и рода Ивана Алексеевича Бунина представляет повышенный интерес для автора этих строк, поскольку бабушка моя, Анна Михайловна Чубарова, состояла в дальнем родстве с Людмилой Александровной Чубаровой, матерью писателя. Факт этот, мне и брату, в дни малолетства нашего сообщила наша мама. Ныне, приближаясь к устью дней своих, горько сожалею, что при жизни мамы, не удосужился разобраться в хитросплетениях её генеалогического древа!)

Как юности луна двурогая,
Как золотой закат Подстесья,
Мне Бунина сияет строгое
Словесное великолепье.



Забегая в своём повествовании о заграничном периоде жизни Рахманинова хронологически вперёд, в тридцатые годы ушедшего века, продолжая тему его денежной помощи русским писателям и поэтам, не могу не затронуть ещё одну видную, им облагодетельствованную фигуру из этого ряда эмигрантов — Игоря Северянина.

Таков был литературный псевдоним эго-футуриста Игоря Васильевича Лотарёва, коренного петербуржца, 1887 года рождения, в пору Серебряного века и после него очаровывавшего любителей изящного, красивого слова своими напевными поэмами: *«Воткните штопор в упругость пробки и взоры женщин не будут робки»*. Константин Паустовский вспоминал одно из поздних российских выступлений поэта: *«...на эстраду вышел мой пассажир в чёрном сюртуке, прислонился к стене и, опустив глаза, долго ждал, пока не затихнут восторженные выкрики и аплодисменты. К его ногам бросали цветы — тёмные розы. Но он стоял все так же неподвижно и не поднял ни одного цветка. Потом он сделал шаг вперёд, зал затих, и я услышал чуть картавое пение очень салонных и музыкальных стихов: „Шампанское — в лилию, в шампанское — лилию! Её целомудрием святеет оно! Миньон с Эскамилью, Миньон с Эскамилью! Шампанское в лилии — святое вино! «В этом была своя магия, в этом пении стихов, где мелодия извлекалась из слов, не имевших смысла. Язык существовал только как музыка. Больше от него ничего не требовалось. Человеческая мысль превращалась в поблескивание стекляруса, шуршание надушенного шелка, в страусовые перья вееров и пену шампанского»⁷⁸.*

В январе 1918 года Игорь Северянин перебрался из Петрограда в Эстонию, где поселился в посёлке Тойла вместе со своей конкубиной Марией Волнянской (Домбровской). Через месяц он в последний раз побывал в России — в Москве, где в выборах «короля поэтов», состоявшихся 27 февраля 1918 года в Политехническом музее, завоевал первое место (вторым стал Маяковский). Гонорар за победу скоро иссяк и далее Северянин перебивался случайными заработками, в том числе платой за гастрольные выступления в европейских странах, перед русскими эмигрантами. Сожительницу скоро сменила законная жена, её — вновь жена гражданская. Стихотворный стиль Се-

верянина совершенствовался по мере увеличения его донжуановского списка — новое своё сердечное увлечение он подтверждал новой поэтической прелестью, как к примеру, по отношению к Елене Новиковой:

Быть может оттого, что ты не молода,
Но как-то трогательно-больно моложава,
Быть может оттого я так хочу всегда
С тобою вместе быть; когда, смеясь лукаво,
Раскроешь широко влекущие глаза
И бледное лицо подставишь под лобзанья,
Я чувствую, что ты — вся нега, вся гроза,
Вся — молодость, вся — страсть; и чувства без названья...

Но — «*всему удел, состарившись, отцвесть*». Иссякли ручейки денежных поступлений для Северянина, он тяжело заболел и, пребывая в столь отчаянном положении, обратился письменно за помощью к Сергею Рахманинову. Его адрес он узнал у экс-солиста Большого театра, лирического тенора и некогда — сценического партнёра Шаляпина, Дмитрия Алексеевича Смирнова, волею послереволюционных судеб оказавшегося в Таллине.

23 января 1939 г.

Poste restante. Narva — Yoensuu. Estonie

Светлый Сергей Васильевич!

По совету Дмитрия Алексеевича Смирнова, сообщившего мне и Ваш адрес, я пишу Вам, — простите за тревогу, — это письмо.

В 1918 г. я уехал с семьей из Петербурга в нашу Эстляндскую губернию, превратившуюся через год в Эстонию. До 1934 г. я объездил 14 государств, везде читая русским, везде кое-что зарабатывая. Конечно, очень скромно, но все же жить можно было. А с 1934 г. — ничего: ни заработков, ни надежд на них, ни здоровья. Ехать не на что, ехать некуда: везде ограничения, запреты, одичанье.

Кому теперь до поэзии?! На нее смотрят свысока, пренебрежительно, с иронией и изумлением. И даже с негодованием. Кратко говоря, смысл отношения читателя и слушателя таков: «Лентяи. Бездельники. Не умерли вовремя». Работать в русских периодических изданиях нельзя: их мало, и везде «свои». Я же, к тому же, «гуенот»: мне никогда никто не простит моей былой самостоятельности, моего эго-футуризма юности. Не кубо-футуризма размалеванных физиономий и желтых кофт, а именно «Его», то есть утверждения личности, если она, конечно, не вовсе безлична... Я живу чудом, Сергей Васильевич: случайными даяньями. Их все меньше и меньше. Они прекращаются, ибо люди уходят, а человеки не признают. Я живу в глухой деревне, на берегах обворожительной Россони, в маленькой, бедной избушке с женой и дочерью. Мы все больные, умученные, уходящие. Помогите же нам, Вы, Большой искусствик, «уйти» более или менее безболезненно. Невыносимо, свыше всяких сил обессиленных — умирать без конца! И не странно ли, не поразительно ли? — чем ужаснее жизнь, тем больше жить хочется, тем больше цепляешься за жизнь, все во что-то несбыточное веря и надеясь... без надежд! Читали ли Вы мои стихи, несколько лет назад посвященные Вам? Если хотите, я с радостью вышлю их.

Издавна Ваш Игорь Северянин¹⁸.

На это письмо Игорь Северянин получил следующий отклик Евгения Ивановича Сомова (секретаря Рахманинова): «*Многоуважаемый Игорь Васильевич. В ответ на Ваше письмо, адресованное в Швейцарию, Сергей Васильевич выслал Вам 35 долларов. Вчера он уехал в Европу. Он очень извиняется, что за многими делами сам не успел Вам написать и желает Вам от души всяких благ, также просит передать, что он также принадлежит к «большим, измученным и уходящим». С большим приветом. Е. Сомов*»¹⁸.

От Северянина последовала пара ответных писем — с благодарностью и посвящённым Рахманинову стихотворением:

«[До 4 июня 1939 г.]

Poste restante. Narva—Yoesuu. Estonie

Светлый Сергей Васильевич,

Я благодарю Вас от всей души за присланные мне \$ 35. Этот Ваш дар явился для меня весьма существенной поддержкой. В моем домике под Россоной висит несколько портретов обожествленных людей, мною боготворимых; среди них Н. А. Римский-Корсаков работы Серова. Сделайте радость мне — пришлите свой с подписью. Вы даровали мне три месяца жизни в природе: это такой большой срок по нашим временам!

К Вам с чувством большой и взволнованной признательности

Игорь Северянин

4 июня 1939 г.

Poste restante. Narva—Yoesuu. Estonie

Мой дорогой Сергей Васильевич!

Радостно благодарю Вас за портрет Ваш с надписью. Посылаю Вам стихи, — для Вас воспринятые, — которые давно уже хотел (и был обязан!) Вам переслать. Они вошли в книгу, изданную в Белграде в 1931 г.

Последняя книга моих стихов — «Очаровательные разочарования», — к сожалению моему, а возможно, и других, не окончательно эпохой обездушенных, издателя не находит, — и много лет лежит в письменном столе. По этой причине я не могу себе разрешить, — вот уже три года, — запечатлевать вновь неудержимо возникаемое: я слишком ценю и Поэзию, и свое имя.

С каждым новым днём я всё ближе и неотратимее приближаюсь к предназначенной мне бездне и, отдавая себе в этом отчёт, осиянный муками, готовясь к гибели.

И вот мне хочется, прежде чем это совершится, ещё раз от всего простого и искреннего поэта сердца воздать Вам, прославленному, славу и честь за дарованные мне Вами три месяца жизни на этой Земле, такой мучительной, но упоющей.

Игорь Северянин

ВСЕ ОНИ ГОВОРЯТ ОБ ОДНОМ

Сергею Васильевичу Рахманинову

Соловьи монастырского сада,
Как и все на Земле соловьи,
Говорят, что одна есть отрада,
И что эта отрада — в любви...

И цветы монастырского луга,
С лаской, свойственной только цветам,
Говорят, что одна есть заслуга:
Прикоснуться к любимым устам...

Монастырского леса озёра,
Переполненные голубым,
Говорят, нет лазурнее взора,
Как у тех, кто влюблён и любим

Топа, 1927, Игорь Северянин»¹⁸.

Последние годы жизни Игорь Северянин провёл в деревушке Саркуле — между устьем Росони и берегом Финского залива. Самым ярким событием для него в эту пору стала поездка в Таллин на нобелевскую лекцию Ивана Алексеевича Бунина. По-

эты встретились на перроне железнодорожной станции Тапа. Оказалось, что Бунин не знает отчества собрата по профессии. До Таллина ехали в вагоне-ресторане.

Зиму 1940–1941 годов поэт провёл в Пайде, где его последняя супруга, Коренди, получила работу в школе. Он постоянно болел и в мае — в Усть-Нарве — состояние его здоровья резко ухудшилось. С началом войны Игорь-Северянин хотел эвакуироваться в тыл, но из-за плохого самочувствия здоровья не смог этого сделать. В октябре 1941 года Коренди перевезла поэта в Таллин, где он скончался 20 декабря от сердечного приступа.

Это было у моря, где ажурная пена,
Где встречается редко городской экипаж...
Королева играла — в башне замка — Шопена,
И, внимая Шопену, полюбил её паж...

(Игорь Северянин)

Известно, что в начале 1932 года Рахманинов оказал материальную помощь Александру Ивановичу Куприну, на которую тот откликнулся благодарственным письмом от 3 марта того же года. Покинув Россию сразу после революции, Куприн вместе с женой Елизаветой Морицевной и дочерью Ксенией в 1920 году поселился в Париже. Жизнь в эмиграции стала для писателя тяжелым испытанием. «*Дела мои бамбук. Денег у меня ни гроша*», — писал он одному из своих друзей. Все повседневные заботы и хлопоты взяла на себя его любимая жена — Лизанька. Она выбивалась из сил, стараясь оградить любимого мужа от безысходной нищеты: вела переговоры с издателями, находила кредиторов, расплачивалась по долгам, делала заклады, пыталась открыть переплетную мастерскую... Все лежало на ней...

О тяжёлой жизни Куприных в эти годы писала в своих воспоминаниях Ксения Куприна: «*В то время безработица преследовала меня в кино и в театре. Бедность принимала жестокие формы. За неплатежи часто отключали газ, электричество, телефон. Мрачная тоска и безнадежность царили в доме. Единственной радостью отца была маленькая кошечка Ю-Ю, названная так в честь знаменитого героя рассказа «Ю-Ю», лежавшая всегда у него на плечах тёплым и нежным грузом... Из литературной и артистической братии близких почти никого не осталось. Каждый ушёл в свои собственные горести, трудности жизни. Не о чём было больше говорить. Судьба писателей перестала кого-либо интересовать в эмиграции. Самое горькое чувство отца было острое ощущение своей ненужности»⁸³.*



«*На чужой стороне и весна не красна*». Куприн стал одним из немногих представителей русской культуры, решивших из эмиграции вернуться на родину. Его (и супруги) долгие переговоры на этот счёт с послом СССР во Франции описаны в мемуарах их дочери. Интересен в этом сообщении такой милый эпизод:

«Как-то раз, разговаривая в посольстве о своём отъезде из Парижа, отец вдруг замаялся. Потёмкин спросил: в чём дело? Александр Иванович решился задать мучивший его вопрос:

— Скажите, а кошечку можно взять с собой?

Присутствующие рассмеялись. Потёмкин сказал:

— Ну, конечно»⁸³.

Владимир Петрович Потёмкин, полпред СССР во Франции все свои обещания выполнил. Супруги Куприны получили все необходимые для отъезда документы и

29 мая 1937 года отправились в обратный путь: «Мы направились к Северному вокзалу. У отца на коленях была корзиночка с Ю-Ю. На вокзал приехал представитель посольства и торжественно вручил моим родителям советские паспорта. Я впервые за долгие годы эмиграции увидела на лице моего отца безмерно счастливую улыбку. Усаживаясь в вагон, он мне сказал: «Ты понимаешь, Кузька, домой еду...» И даже зажмурил глаза». Вернувшись в Россию уже тяжелобольному Куприну недолго довелось пожить в родной ему обстановке — он скончался 28 августа 1938 года, в Ленинграде.

Если зимний день тягучий
Заменяла вам весна,
Почитай на этот случай
Две страницы Куприна.

На одной войдёшь ты в зиму,
На другой войдёшь в весну,
И «спасибо побратиму»
Сердцем скажешь Куприну.

Здесь в чужбинных днях, в Париже,
Затомлюсь, что я один,
И Россию чуют ближе
Мне всегда даёт Куприн...

(Константин Бальмонт)

Весной 1938 года совершил Сергей Васильевич Рахманинов ещё одно доброе дело — спас от издевательств и мучений и, возможно, от смерти в застенках гестапо выдающегося русского философа Ивана Александровича Ильина. Как полагают некоторые биографы философа: «И. А. Ильин очень любил музыку, был большим знатоком этого искусства. Особенно любил разбирать партитуры русских опер, любовно показывая на рояле своему собеседнику прелесть той или иной модуляции, той или иной гармонии. Был связан личной дружбой с Рахманиновым, о котором рассказывал много интересного»⁸⁶.

Иван Александрович Ильин родился в 1883 году в Москве, в дворянской семье присяжного поверенного. Окончив с золотой медалью Первую гимназию, он далее отучился на юридическом факультете Московского университета, по окончании которого в 1906 году был оставлен на его кафедре для приготовления к профессорскому званию. С 1911 года стажировался в Германии — исследовал философию Гегеля. Революцию встретил приват-доцентом Московского университета.

Глубинные основы русской культуры, в частности, её вокальная, хоровая, «певучая» способности были органично впитаны Ильиным ещё в юности и позднее нашли отражение в его философских рассуждениях: «О совершенстве в искусстве», «О духовности в искусстве», «О творческом созерцании». В последней работе Иван Александрович Ильин писал: «И всё великое и гениальное, что было создано человеком — было создано из созерцающего и поющего сердца... Только созерцающая любовь открывает человеку его родину, т. е. духовную связь с его народом, его национальную принадлежность, его душевное и духовное лоно на земле».

Через «поющее сердце» философ Ильин выстраивал свою картину мира, видел в «поющей» способности русской души скрепу культурных традиций: «Есть только одно истинное «счастье» на земле — пение человеческого сердца. Если оно поёт, то у человека есть почти всё; потому что ему остаётся позаботиться о том, чтобы сердце его не разочаровалось в любимом предмете и не замолкло. Сердце поёт, когда оно лю-

бит; оно поёт от любви, которая струится живым потоком из некоей таинственной глубины и не иссякает; не иссякнет и тогда, когда приходят страдания и муки, когда человека постигает несчастье или когда близится смерть, или когда злое начало в мире празднует победу за победой и кажется, что сила добра иссякла и что добру суждена гибель. И если сердце всё-таки поёт, тогда человек владеет истинным «счастьем», которое, строго говоря, заслуживает иного, лучшего наименования... это означает, что началась новая жизнь и человек приобщился к новому бытию».



В 1922 году Иван Александрович Ильин был изгнан из России, покинул он страну на печально известном «философском пароходе» вместе с цветом русской философской мысли. Обустроился он в Берлине, читал лекции в тамошнем Русском Научном Институте, содержавшемся на средства германского министерства иностранных дел, издавал свои труды. Основной темой его лекций были анализ духовной сущности совершившейся революционной катастрофы и духовное возрождение России. После прихода к власти нацистов, в 1934 году Ильин был уволен из института за отказ преподавать по новой, национал-социалистической программе, а через два года последовал полный запрет на его преподавательскую деятельность и на любые публичные выступления, на издание своих работ. Оставшись без средств к существованию, находясь под угрозой ареста и заключения в концлагерь, Ильин в июле 1938 года, вместе с женой Натальей Николаевной эмигрировал в Швейцарию, обязательный залог для въезда в которую — в размере 4000 франков — внёс Сергей Васильевич Рахманинов. Было (да — было!) в сердце глубоко русского человека Рахманинова то постижение бытия через «поющее сердце», о котором говорит в своей философской концепции Иван Александрович Ильин.

Не только материальную помощь представителям русской культуры, но и интеллектуальную поддержку их начинаниям оказывал Сергей Васильевич Рахманинов, как это было, к примеру, в его отношениях с драматическим актёром Михаилом Александровичем Чеховым, племянником великого русского писателя. После всех революционных и послереволюционных пертурбаций, оказавшись в Париже, Михаил Чехов открыл здесь, в 1931 году, Общество друзей «Театра Чехова», в почётный комитет которого вошёл, в том числе, и Сергей Рахманинов. Спустя годы, после очередной порции бытовых и творческих тревожений Михаил Александрович перебрался, в 1939 году, через океан и поселился в местечке Риджфильд (штат Коннектикут), где устроил базу для своего театра.



Здесь Чехов готовил спектакли, которые потом показывал в американских городах. Дебютировала его школа-студия и в Нью-Йорке, на Бродвее инсценировкой «Бесов» по роману Фёдора Михайловича Достоевского (сценическое оформление осуществил Мстислав Добужинский). Постановка имела большой успех и хорошую прессу. Затем чеховской труппой были подготовлены новые версии «Двенадцатой ночи», «Сверчка на печи», детская сказка-фантазия «Склочник-лицемер». Чуть позже Михаил Александрович осуществил свой давний замысел — поставил оперу Модеста Мусоргского «Сорочинская ярмарка». И сделал он при творческом содействии Сергея Васильевича Рахманинова, в чём сам позже признался:

«Сергей Васильевич ехал однажды к Е. И. Сомову из Нью-Йорка в Риджфильд. Я ехал туда же. Сергей Васильевич предложил мне отправиться с ним. По дороге, пока он правил (внимательно и аккуратно), я, используя счастливый для себя случай, задал ему ряд вопросов о том, как следует ставить оперу? (Я готовился к постановке «Сорочинской ярмарки» в Нью-Йорке.) Он отвечал терпеливо, ясно и открыл мне

много важных секретов. Объяснил, в чём тайна игры актёра-певца. Растолковал технику творчества «Феди» (Шаляпина). Говорил о возможных ошибках режиссёра, из драмы пришедшего в оперу, и о том, как их избежать. Разъяснил, что можно и чего нельзя требовать (в смысле игры) от актёра поющего. Как сделать, чтобы певец («вот как Федя») не смотрел без нужды на дирижёра. Что дирижёр вправе требовать от режиссёра и от чего он может легко отказаться. Что значит двигаться в ритме и что значит — в метре, словом, теоретически он в течение часа с минутами поставил всю оперу. (О цели вопросов моих он не знал.) По приезде в Риджфильд он услышал от Сомова: «Михаил Александрович собирается оперу ставить». Сергей Васильевич усмехнулся.

— Ну, хитёр! всю дорогу вопросами мучил меня, а для чего — не сказал!
После премьеры он очень хвалил постановку, забыв, что она — отчасти его»⁸¹.

Сказ четвёртый.

Издательская деятельность Рахманинова



В 1924 году Рахманинов, желая приобщить своих дочерей к общественно-полезной и отчасти предпринимательской деятельности, организовал в Париже, где в это время они жили, издательство под маркой «Таир» (в этом названии первые слоги имён Татьяна и Ирина — детей музыканта). Строго говоря, издательство это было учреждено при действовавшей во французской столице франко-славянской типографии, основанной Брониславом Брониславовичем Сосинским и взявшем на себя в «Таире» всю техническую сторону издательского дела.

Бронислав Сосинский (1900 года рождения) к этому времени имел солидный для его «несолидного» возраста житейский и творческий опыт. В Гражданскую войну был он, недоучившийся гимназист, в армиях Деникина и Врангеля. Вместе с их личным составом эмигрировал в Константинополь, где познакомился и подружился с сыном писателя Леонида Андреева, Вадимом Андреевым, тогда, как и Сосинский, начинающим поэтом. После Турции два года жил в Болгарии, где довершил гимназическое образование (в городе Шумен). В 1924 году перебрался в Париж; здесь познакомился с Мариной Цветаевой, помог ей организовать первый творческий вечер. Подружился с поэтессой, в дальнейшем выполнял множество её поручений, связанных с её выступлениями и публикациями. Первое время Сосинский работал в издательском отделе Торгпредства СССР во Франции, писал рассказы, рассылал их по различным изданиям. После того как имя его стало достаточно весомым в литературных кругах эмиграции, ему предложили работу в качестве секретаря редакции и организатора в Париже «Франко-славянской типографии», где и состоялся его издательский союз с Рахманиновым.

Дочери Сергея Васильевича, кажется, восприняли инициативу отца без должного энтузиазма, и основную работу по наполнению издательского портфеля ему пришлось взять на себя. Основная идея Рахманинова состояла в желании публиковать талантливые сочинения отечественных композиторов, которые в силу тех или иных причин в России не печатались. Первой — в Париже под маркой «Таир» — была опубликована фортепианная транскрипция собственного романса Сергея Васильевича

«Маргаритки». Позже он издал в «Таир» другие свои фортепианные транскрипции. В 1928 году была издана исправленная партитура Четвёртого фортепианного концерта Рахманинова, а три года спустя — «Вариации на тему Корелли».

К этому времени Сергей Васильевич скорректировал свои издательские планы и стал печатать не только ноты, но и книги русских писателей-эмигрантов, внося в это благое дело элемент благотворительности. К расширению издательской тематики его подталкивали не только финансовые возможности, но и его давняя любовь к хорошей русской литературе, с годами не иссякнутая, а только усилившаяся. По этому поводу Софья Александровна Сатина сообщает следующее:

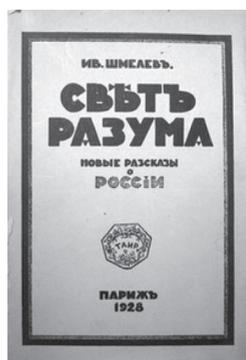
«Сергей Васильевич, вообще много читавший, с большим вниманием следил за новой русской литературой в России и за границей. Но новые писатели редко его удовлетворяли. Их произведения, за небольшим исключением, скорее раздражали Сергея Васильевича. Он считал их ходульными, выдуманскими, неискренними. Зато какую радость вызывали в нём книги авторов (Огнева, Булгакова, Леонова, Романова, Зоценко), у которых он чувствовал талант. Всё же он и ими не всегда был удовлетворён. Мемуарная и историческая литература, появившаяся в большом количестве за последние годы, доставляла ему громадное наслаждение (жизнь Суворова, Скобелева, «Военные записки» Дениса Давыдова, книги Тарле и т. д.). Он зачитывался ими с увлечением. У него была большая библиотека. Каждую осень он привозил с собой из Европы наиболее понравившиеся ему прочитанные за лето книги. Давая их близким и друзьям, он делился с ними впечатлениями о прочитанном. Последние годы он увлекался также чтением речей знаменитых русских адвокатов и судебных деятелей, восторгаясь красотой их языка. Читал он много книг по истории.

Зная английский, французский и немецкий языки, Сергей Васильевич очень редко, вернее, только в исключительных случаях, читал книги на иностранном языке (например, произведения Фёдоровой «Семья», «Дети» и некоторые книги американских журналистов о России и о европейских делах).

Много хороших и интересных книг можно было достать случайно у букинистов в известных районах Нью-Йорка. Но ничто не доставляло ему большего удовольствия, чем воспоминания или очерки о любимом им А. П. Чехове. Лицо его озарялось радостной улыбкой, если, выходя после занятий в кабинет, он находил у себя на столе вновь приобретённую книгу о Чехове. В связи с этим преклонением перед Чеховым, произведения которого он так хорошо знал и постоянно перечитывал, можно указать ещё, что Сергей Васильевич, узнав из газет летом 1940 не то 1941 года о предстоящей лекции доктора И. Н. Альтшулера об А. П. Чехове, несмотря на жару и на то, что жил на даче, далеко от Нью-Йорка, поехал специально в Нью-Йорк, чтобы услышать о Чехове, повидаться и поговорить с человеком, так близко и хорошо знавшим Чехова (И. Н. Альтшулер — врач, лечивший много лет А. П. Чехова и Л. Н. Толстого)¹⁵.

В 1928 году в издательстве «Таир» был выпущен сборник рассказов Ивана Сергеевича Шмелёва «Свет разума». Шмелёв вошёл в круг видных писателей как большой мастер русского литературного языка, представитель критического реализма, испытавший в своём творчестве влияние Лескова и Достоевского. Как писатель сформировался под воздействием революции 1905-1907 годов, однако октябрь 1917 года не принял, эмигрировал. За рубежом Иван Сергеевич Шмелёв проявил себя как бытописатель старого Замоскворечья.

Можно небезосновательно предположить, что издателя Рахманинова привлёк в Шмелёве его родниковой чистоты и глубины язык, о котором сам Куприн в эту пору писал: «Шмелёв — теперь — последний и единственный из русских писателей, у которого ещё можно учиться богатству, мощи и свободе русского языка».



И ещё — в годы учёбы Рахманинова в консерватории там же училась сестра Вани Шмелёва, который, как позже писал он в автобиографической «Музыкальной истории», «забравшись под фикус», часами слушал фортепианные экзерциции сестрицы и её подруги, разволновавшей его подростковое сердце. Потаённый «музыкальный роман» кончился трагикомично. Мальчик послал Аренскому написанное в состоянии «какого-то умопомрачения и страсти» либретто к лермонтовскому «Маскараду», будучи убеждён, что маэстро положит его на музыку. Аренский не удостоил его даже ответом, а текст нереализованного либретто пошёл гулять по консерватории. Сестра и её очаровательная подруга, коей либреттист сочинил самые (по его мнению) выигрышные партии, ещё долго преследовали Ваню перлами из его творения:

Мы игроки, мы игроки...
Каки-каки
Мы игроки...

Возможно, эта прелестная история из общего московского прошлого (Шмелёв — одноклассник Рахманинова) дала дополнительный импульс Сергею Васильевичу к изданию сборника повестей своего земляка.

После выхода сборника Шмелёва Рахманинов опубликовал книгу Алексея Михайловича Ремизова «Московские любимые легенды. Три серпа» и «Взвихрённая Русь» — автобиографическое произведение, созданное в 1927 году. Возможно, внимание Сергея Васильевича к творчеству Алексея Михайловича привлекла сложная судьба писателя. Ремизов в годы учёбы в Московском университете был арестован за случайное участие в студенческих беспорядках. В ссылках и тюрьмах провёл шесть лет. Печататься начал с 1902 года. В двадцатых годах Ремизов эмигрировал из советской России (позже вернулся).

В книге «Взвихрённая Русь» Ремизов представил себя большим знатоком церковно-славянского языка и русского фольклора. Рассказывает он в ней, как в начале двадцатых годов, в самое голодное и трудное время, основал в Петрограде шутовское общество под названием «Обезьянья великая и вольная палата» («Обезвелволпал»), куда пригласил друзей писателей, как и он недовольных положением вещей в стране. Илья Эренбург в своих мемуарах вспоминает, что и он принадлежал к этой палате и был «произведён в рыцари». После издания в «Таир» книг Ремизова между писателем и музыкантом сложились тёплые отношения; Сергей Рахманинов посещал его литературные вечера.

В «Таире» впервые был издан роман Евгения Ивановича Замятина «Мы». В нём писатель показал общество, где человек потерял свою индивидуальность и вместо имени получил порядковый номер. Роман этот натолкнул Джорджа Оруэлла на идею создания знаменитого романа «1984».

Творческие отношения сложились у Рахманинова с певицей, исполнительницей русских народных песен Надеждой Плевицкой. Она, гастролируя в 1926 году в Америке, часто бывала в доме Рахманиновых, охотно пела под аккомпанемент хозяина дома, которому особенно нравилась песня «Белилицы, румяницы вы мои». Композитор написал к песне фортепианное сопровождение и сделал пробную запись исполнения Плевицкой под собственный аккомпанемент на пластинку в фирме «Виктор». Сотворчество с певицей стало поводом к написанию «Трёх русских песен» для хора и симфонического оркестра. Партитуру и клави́р этого сочинения Рахманинов опубликовал в том же году в своём «Таире», а в 1930-м там же издал книгу певицы «Мой путь с песней» и ее продолжение — «Дёжкин карагод».

Белилицы, румяницы вы мои,
 Сокатитесь со бела лица долой,
 Сокатитесь со бела лица долой.
 Едет едет мой ревнивый муж домой,
 Ой-ли-лей ой-лешеньки-лей-ля,
 Едет едет мой ревнивый муж домой.
 Он везёт везёт подарок дорогой,
 Ой-ли-лей ой-лешеньки-лей-ля,
 Он везёт везёт подарок дорогой.
 Плетёную шелковую батогу,
 О-о-о-о-ой-ли-лей ой-лешеньки-лей-ля,
 Плетёную шелковую батогу.
 Хочет хочет меня молоду побить,
 О-о-о-о-ой-ли-лей ой-лешеньки-лей-ля,
 Хочет хочет меня молоду побить...



«Она всякий раз много и охотно пела Сергею Васильевичу, который ей аккомпанировал, — сообщает биограф Рахманинова Софья Александровна Сатина. — Больше всех ее песен Сергею Васильевичу нравилась «Белолица». Он находил эту песнь такой оригинальной, а исполнение таким хорошим, что специально написал к ней аккомпанемент и попросил компанию «Виктор» сделать пластинку. Рахманинов подарил ей свой портрет с подписью: «Здоровья, счастья, успеха дорогой Надежде Васильевне»».

Скульптор Сергей Тимофеевич Коненков, который в 1923 году уехал в Америку, но предусмотрительно не рвал с советской властью, вспоминал: *«Как-то я попал на концерт исполнительницы русских народных песен Плевичкой — в Америке. Аккомпанировал ей Сергей Васильевич Рахманинов. Можете представить, какое это было чудо! Одет Плевичка в русский сарафан, на голове кокошник — весь в жемчугах. Рахманинов в черном концертном фраке, строгий и торжественный. У Плевичкой, выросшей в русской деревне, жесты женщины-крестьянки, живые народные интонации, искреннее волнение в голосе. На концерте было много русских эмигрантов. Все были в восторге. У некоторых на глазах появились слезы. Всем хотелось, чтобы она пела вечно, чтобы никогда не умолкал ее проникновенный голос. Эмигрантам ее пение душу переворачивало. Голос Плевичкой казался им голосом навсегда потерянной Родины»⁸².*

Коненков захотел вылепить певицу, та согласилась. *«Плевичка согласилась позировать. Работал я самозабвенно. Мне тоже хотелось, чтобы всегда звучал ее голос, чтобы образ красивой русской женщины-певицы не исчез из памяти народа. Ведь она первой вывела русскую народную песню на большую эстраду. На портрете, сделанном мной, Плевичка одета в любимый наряд — сарафан и кокошник. Я постарался в облике ее подчеркнуть, что она русская, крестьянка»⁸².*

Тот же тридцатый год стал временем появления в издательстве «Таир» книги музыкального критика и композитора Леонида Леонидовича Сабанеева «С. Н. Танеев. Мысли о творчестве и воспоминания о жизни». Её рукопись Рахманинов получил в январе. Прочитав, нашёл необходимым предложить автору стилистически выправить написанное (особенно в части острот Танеева, которые были, по мнению Сергея Васильевича, гораздо тоньше). Рахманинов, хорошо зная Танеева и высоко ценя его, ревностно относился к высказываниям о своём учителе.

Добрыми, отмеченными взаимным уважением и обоюдным позитивным восприятием творчества друг друга были отношения Сергея Васильевича Рахманинова и Николая Карловича Метнера.

В Рахманинове Метнера привлекало самозабвенное служение настоящему искусству, углубленная работа над каждым сочинением, строго критическое отно-

шение как к своему творчеству, так и к исполнительству. Рассказывая об одном из дирижерских триумфов Рахманинова (с исполнением симфонии Моцарта соль минор), Метнер вспоминал: «...то, что нам казалось высшим достижением, для него самого было лишь одной из ступеней к нему... Да, Рахманинов, несомненно, кроме всего, — и величайший русский дирижер. Он, в противоположность большинству, им не сделанся, а родился»⁸⁹.

Метнер очень высоко ценил творчество Рахманинова и за его необыкновенную способность раскрыть в музыке прекрасное: «Что меня всегда поражает в Рахманинове, при исполнении каждой новой его вещи, так это красота, настоящее изливание красоты. Однако это достойно всякого сочувствия, — что он красоты в музыке не стыдится и не боится ее нагнетать в таком большом количестве»⁸⁹.

Рахманинову Метнер посвятил второй фортепианный концерт и сонату опус 25 № 2 и в программы своих концертов включал особенно любимые им «Этюды-картины» и «Музыкальные моменты» Сергея Васильевича.

В свою очередь Рахманинов восторгался творчеством Метнера, и неоднократно подчеркивал, что «произведения этого действительно великого композитора... изумительно свежи и современны». Рахманинов утверждал, что творчество Метнера требует самого глубокого изучения и настойчивой исполнительской пропаганды. Он говорил, что Метнер — один из «тех редких людей, — как музыкант и человек, — которые выигрывают тем более, чем ближе к ним подходишь. Удел немногих!»⁶

Рахманинов всячески пропагандировал творчество Метнера, включая его произведения в программы своих концертов в России и за границей. Ему Рахманинов посвятил свой четвертый фортепианный концерт. Назарий Григорьевич Райский (артист оперы, вокальный педагог, искусствовед) в своих «Воспоминаниях о встречах с Рахманиновым» приводит такой эпизод: «Сергей Васильевич устроил бурную сцену за то, что московская критика замалчивает творчество Н. К. Метнера». Обращаясь к известному музыкальному критику Ю. Д. Ангелю, Рахманинов говорил: «Я знаю, что Вы честный, очень честный человек, но честных людей очень много, а таких музыкантов, как Метнер, мало, и, любя его, мне очень больно, что пресса к нему равнодушна и его замалчивает»⁹⁰.

Метнер уехал из России осенью 1921 года, предполагая скоро вернуться. Не скоро, но он действительно вернулся в 1927 году и предпринял концертную поездку по Советскому Союзу, выступив в Москве, Ленинграде, Киеве, Харькове, Одессе. Николай Карлович возлагал много надежд на это творческое турне, на общение с близким ему по духу зрителем. «Очень бы хотелось знать, что хоть Москва-то родная готова меня принять таким, каков я есть, со всей моей непригодностью к рынкам, спросам и предложениям, ко всякого рода задачам и заказам, ко всевозможным маркам и штампам, к рекламам, срокам, валютам и прочим нечистым духам... Беда, что сам я не имею средств вернуться домой как простой обыватель...», — писал он брату Александру⁸⁹.

Но, размышления об укоренении на родине остались у Николая Карловича Метнера только иллюзиями и он вторично покинул родные края, поселившись, в 1930 году, под Парижем. Здесь он много сочинял, но сравнительно редко выступал с исполнением собственных произведений. Это был один из самых трудных периодов в жизни композитора, когда он мог в течение года выступить с одним-двумя концертами, с трудом организованными.

Николай Карлович Метнер в течение долгих лет вел дневниковые записи, касающиеся специфики фортепианной игры, отдельных вопросов творчества и к началу тридцатых годов систематизировал многие положения своей творческой эстетики в рукописи книги «Муза и Мода». В ней он не только раскрывает свои творческие принципы, но и развенчивает, на его взгляд, уродливые стороны модернистского искусства. «В защиту основ музыкального искусства» — таков подзаголовок книги.

«Муза и Мода» Метнера была опубликована в 1935 году в Париже издательством Рахманинова «Таир».

В книге «Муза и Мода» две части: в первой нашли отражение эстетические размышления композитора, касающиеся важнейших элементов музыкального языка — мелодии, гармонии, ритма, лада, формы. Завершается первая часть разделом, посвященным критике современного искусства.

Вторая часть книги возникла как дополнение к первой. Здесь Метнер в афористически-лаконичной форме ставит и разрешает многие вопросы, связанные с творчеством и исполнительством: «*влияние и подражание*», «*привычка и навык*», «*любопытство и внимание*», «*опыт и эксперимент*», «*талант и способности*», «*вкус*», «*творчество*» и другие.

Книга Метнера получила горячую поддержку Сергея Васильевича Рахманинова, который, ознакомившись с рукописью её первой части, писал автору из Чикаго: «*Прочёл её в один присест и хочу Вам высказать свои поздравления по поводу достижения Вашего на новом поприще. Сколько там интересного, меткого, остроумного и глубокого! И своевременно! Если даже болезнь эта пройдет как-нибудь, чего, признаюсь я по правде, не вижу, останется навсегда описание ее, и какое удачное название Вы дали Вашей книжке! Вообще я вполне удовлетворен и с радостью напечатаю Вашу книжку, как только приеду в Европу. С нетерпением жду второй части!*»¹⁰

Рахманиновский «Таир» действовал десять лет и завершил свою работу в 1935 году. На это есть указание самого Рахманинова в письме, адресованном акционерному обществу крупных музыкальных издательств. Таким образом, с полной уверенностью можно говорить, что издательская деятельность С. Рахманинова носила не только благотворительный характер. Она открыла для зарубежного читателя имена видных деятелей русской культуры — писателей, драматургов, музыкантов⁹¹.

Сказ пятый.

Сенар — имение Рахманиновых в Швейцарии

После переселения в Америку Рахманинов впервые приехал в Европу весной 1922 года и, дав (6 и 20 мая) совершенно блистательно два концерта в Лондоне, перебрался в Германию, на дачу Блазевиц близ Дрездена, в котором недавно обосновалась выехавшая из России семья Сатиных (в том числе Софья Александровна Сатина — золовка и кузина Сергея Васильевича в одном лице). С этой поры столица Саксонии на некоторое время стала центром устройства летнего отдыха Рахманиновых, из которого они совершали выезды в другие европейские города и курортные городки (1924 год — Неаполь, Флоренция; 1925 год — Корбевиль, в 40 километрах от Парижа; 1926 год — Канны; 1928 год — Вийе сюр Мэр, Нормандия; 1927 год — Швейцария). Три лета (1929—1931 годы) Рахманиновы прожили на вилле «Le Pavilion» в Клерфонтене, в шестидесяти километрах от Парижа.

«Летом 1928 года Рахманиновы жили в Виллер-сюр-Мэр, в Нормандии, в местности, расположенной высоко над уровнем моря, в просторной французской даче «Les Pelouses», окружённой цветниками и обширными лугами. Неподальку жил крестьянин, который поставлял им фрукты, овощи и птицу. По русскому обычаю каждый вечер в большой столовой к чаю собиралась вся семья с друзьями. Любезная хозяйка — жена Рахманинова — возглавляла стол. Присутствие двух дочерей — весёлой Ирины, вдовы молодого князя Петра Волконского, и младшей, Татьяны (очень похожей на своего отца

и особенно на бабушку, его мать), тогда незамужней, ныне жены Бориса Конюса, очень оживляло общество...»²⁵



В начале двадцатых годов Ирина Рахманинова, получив начальный образовательный лоск в Штатах, перебралась — в поисках места в жизни — в Германию. Здесь она встретила с художником, светлейшим князем Петром Григорьевичем Волконским, осенью 1924 года вышла за него замуж и осталась с ним на зиму в Мюнхене. Побывав весной 1925 года в Америке, молодые супруги приехали — в начале лета 1925 года — вместе с Рахманиновыми в Европу, а 12 августа светлейший князь Волконский (двадцати восьми лет от роду) скоропостижно скончался на парижской квартире. Эту скорбную новость, как пишет в своих дневниках художник Константин Сомов, привёз в Клерфонтен Сергей Рахманинов:

«12 августа 1925 года

К 7-ми часам вернулись из Парижа Сергей Васильевич Рахманинов и Наталья Александровна. Он решил сейчас же сказать Ирине — я и Танечка, очень равнодушная к горю сестры, были в отдалении в аллее парка.

Потом нас позвали обедать, спустился Сергей Васильевич расстроенный, едва удерживающийся от слёз. Говорил, как он умер, делая гимнастику, — последние дни он лежал на полу под простынёй и говорил, что он Антихрист, что ему легче на полу, т. к. его преследуют большевики и кто-то его гипнотизирует, когда он лежит в постели»²².

Николай Карлович Метнер в сентябре 1925 года по поводу этой странной смерти писал 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».

2 сентября 1925 года Ирина Сергеевна Волконского разрешилась от бремени дочерью Софией, к превеликой радости бабушки и дедушки Рахманиновых. Порадовавшись общению с внучкой, супруги Рахманиновы в середине октября 1925 года отправились в Америку — об их приезде известила пресса:

«Нью-Йорк таймс», 25 октября 1925.

РАХМАНИНОВ СНОВА ЗДЕСЬ.

Пианист глубоко опечален смертью своего зятя, князя Волконского.

Вчера российский пианист и композитор Сергей Рахманинов и мадам Рахманинова вернулись на пароходе «Беренгария» из своего трехмесячного путешествия по Германии и Франции. Они находились во Франции, когда их зять, князь Волконский, умер. В то же время у них родилась внучка, принцесса София.

Мистер Рахманинов сообщил, что не сочинял и не играл, пока был за границей. Смерть зятя глубоко опечалила композитора и если бы не его контракты, он бы сейчас не вернулся в Америку. Он поделился, что его концертный тур начнется в следующий четверг. Однако, пока он не знает, где пройдет выступление».

В конце двадцатых годов к Рахманинову обратились двое его знакомых — живший в Лондоне англичанин Холт и живший в Швейцарии этнический немец Оскар фон Риземан — с просьбой написать его биографию и предоставить им для этой работы необходимые сведения. Сергей Васильевич, согласившись, поручил общение со своими будущими биографами и информирование их Софье Александровне Сатиной, которая по этому поводу в своих мемуарах сообщила следующее:

«Хотя и с большим трудом, но удалось путём сопоставлений разных событий моей личной жизни, тесно связанной с семьёй Рахманиновых, восстановить в хронологическом порядке все этапы жизни Сергея Васильевича в России. Руководящей нитью для восстановления прошлого служил список его сочинений, так как никакого другого материала под руками не было, всё осталось в России. Много при этом помогла переписка с матерью и братом Наталии Александровны, жившими в Германии. Варваре Аркадьевне удалось получить из России снимки матери Сергея Васильевича, его брата, любимой бабушки — С. А. Бутаковой и деда — Бутакова.

Всё написанное относительно жизни Сергея Васильевича в России, после тщательной и долгой проверки, было пропущено через строгую цензуру Сергея Васильевича и послано на английском языке мистеру Р. Холту в Лондон и О. Риземану на русском языке в Швейцарию. К манускрипту были приложены кое-какие снимки, в том числе снимки из альбома с видами Ивановки.

Мистер Р. Холт биографии так и не написал. Риземан же, ознакомившись с присланным материалом, попросил у Сергея Васильевича разрешения приехать летом 1930 года в Клерфонтен, здесь он провёл с Сергеем Васильевичем несколько дней.

Риземан, живший много лет в Москве, свободно говорил по-русски и знал лично Сергея Васильевича ещё в России. Он был когда-то музыкальным рецензентом издававшейся в Москве немецкой газеты. В результате его визита в Клерфонтен появилась книга «Rachmaninoff's Recollections», напечатанная в Лондоне в 1934 году.

Для восстановления истины здесь уместно привести кое-какие подробности о том, как была написана эта книга. Она была напечатана в Англии, на английском языке, и появление её немало смутило Сергея Васильевича. Смущало его, или, вернее, возмущало заглавие книги, из которого, без всякого разрешения с его стороны, выходило, что он сам как бы является её автором, рассказавшим Риземану о себе. С этим он бы, вероятно, примирился, если бы книга не была полна страниц, в которых слова, якобы сказанные Сергеем Васильевичем о себе, не были поставлены в кавычках.

В действительности же Риземан, гуляя с Сергеем Васильевичем по лесам Клерфонтена, не имел даже карандаша в руках. Он, конечно, не мог запомнить дословно слышанное. Во всяком случае, почти всё приведённое в кавычках не соответствует ни духу, ни манере выражаться, ни скромности Рахманинова. В особенности, по мнению Сергея Васильевича и его близких, была недопустима одна из глав, где на протяжении нескольких страниц «Сергей Васильевич» бессовестно хвалил себя. С содержанием книги Сергей Васильевич познакомился, когда она была ещё в наборе, так как Риземан всё-таки счёл нужным прислать ему вторую корректуру.

Объясняясь с Риземаном по поводу всей этой истории, менеджер Сергея Васильевича, по просьбе последнего, резонно указывал Риземану на то, что если изменить заглавие и снять с него имя Рахманинова, то автор, Риземан, может писать, что ему угодно, но, если рассказ в книге ведётся якобы от имени Рахманинова, последний не может допустить многого из написанного и будет протестовать против такого бесцеремонного обращения с его именем в печати. Риземан в отчаянии уверял, что издатель ни за что не согласится изменить заглавие, что эта «блестящая» мысль принадлежит издателю, что книга, на которую он, Риземан, потратил столько времени и денег, заплатив переводчику, в случае изменения не будет напечатана совсем и т. д. В общем, все эти разговоры и протесты Сергея Васильевича привели только к тому, что у Риземана сделался сильнейший припадок грудной жабы.

Боясь, что Риземан умрёт от волнений, и, зная, что он очень ограничен в средствах и рассчитывал на книгу как на источник дохода, Сергей Васильевич за собственный счёт произвёл все изменения и сокращения в книге, так как издатель отказывался сделать это после второй корректуры. Стоило это удовольствие Сергею Васильевичу несколько сот долларов, но, даже выкинув целую главу и изменив многие фразы, Сергей Васильевич не переставал возмущаться книгой. Она казалась ему неприемлемой. Он был недоволен потому, что ожидал другого от Риземана. Он рассчитывал, что Риземан как профессионал, как критик обратит всё внимание на композитора и деятельность артиста, а не на Рахманинова-человека и что он не ограничится простым описанием жизни ещё здравствующего художника»¹⁵.

Много лет Рахманинов мечтал о покупке небольшого имения в Европе. Его тяготило отсутствие собственного угла; он устал от бродячей жизни; ему мечталось осесть на земле и забыть о всех снимаемых на лето дачах и ежегодных переездах с места на место. Но он всё не мог сделать выбор, в какой стране ему поселиться, что считать своим домом. *«Одно время он думал о Германии, но Наталия Александровна, никогда не любившая немцев, умоляла его не покупать ничего в Германии. Чехословакия, о которой говорили некоторые знакомые, казалась слишком далёкой. Семья склоняла его остановиться на Франции, но Сергей Васильевич как-то не доверял её порядкам, и проекты о покупке участка один за другим откладывались в сторону»*¹⁵.

Встреча Рахманинова с Риземаном в Клерфонтене повела ещё к одному событию, изменившему уклад жизни Сергея Васильевича и его семьи, приведшему к окончательному решению давно возникшего вопроса о месте постройке фамильного имения. Покидая Клерфонтен, Риземан уговорил Сергея Васильевича и Наталию Александровну приехать к нему в Швейцарию и посмотреть на его житьё-бытьё. Здесь, на берегу Люцернского озера, у которого проживал Риземан, Рахманинову так понравилось одно место, что неожиданно для себя и семьи он сразу купил там участок земли. Как вспоминает Наталья Александровна Рахманинова:

«В 1930 году в Клерфонтен приехал О. О. Риземан, который собирался написать биографию Сергея Васильевича. Он с таким восторгом рассказывал о жизни в Швейцарии и так уговаривал Сергея Васильевича купить там какой-нибудь участок земли, чтобы проводить летний отдых в этой покойной стране, что Сергей Васильевич решил съездить туда. Он давно тяготился ежегодными поисками дач в Европе и говорил о желании осесть в определённом месте, не мотаясь по дачам и курортам на старости лет.

Мы поехали в Швейцарию в конце августа и остановились у друзей Риземана — проф. Крамера с женой, живших на своей вилле на берегу Фирвальдштетского озера, недалеко от Люцерна. Мы разъезжали по всем окрестностям и тщательно осматривали предлагаемые участки. Наконец мы нашли хорошее место около Гертенштейна, принадлежавшее одной вдове. Место это очень понравилось Сергею Васильевичу, и он сразу его купил. В этом имении был большой трёхэтажный очень старый дом. Сергей Васильевич решил его снести и выстроить новый со всеми удобствами.

Дом наш был выстроен на месте большой скалы, которую пришлось взорвать. В течение двух лет, пока строился этот дом, мы жили в сравнительно небольшом флигеле. Рабочие приходили в 6 часов утра и начинали работать какими-то буравами. Адский шум не давал нам спать. Сергей Васильевич был так увлечён строительством, что относился к этому снисходительно. Он любил рассматривать с архитектором все планы, с удовольствием расхаживал с ним по постройке и ещё больше увлекался разговорами с садовником, который распланировал сад. Весь пустой участок перед будущим домом пришлось заполнить на два с половиной метра глубины громадными глыбами гранита, оставшимися от взрыва скалы. Это было покрыто землёй и засеяно травой.

Через два-три года участок этот превратился в великолепный зелёный луг, расстилавшийся перед домом. Крутой обрыв от дома к озеру пришлось из-за оползней выложить камнями, получилась настоящая стена, которая была прозвана Гибралтаром. Пока строился дом, к нам во флигель нередко приезжали русские друзья: Горовиц с женой, скрипач Мильштейн, виолончелист Пятигорский и другие. В эти дни было много хорошей музыки. Наш новый дом был выстроен в стиле модерн, с тремя большими террасами, с видом на озеро, на гору Пилатус с одной стороны, и гору Риги — с другой. Сергей Васильевич снёс старую пристань для лодок и выстроил на этом месте новую для моторной лодки. Площадка около пристани была выстлана гранитными плитами, на ней две скамейки, и от неё широкая лестница, спускающаяся прямо в озеро.

Дом был выстроен очень удачно. Он был красив и уютен. Одна из дверей большой прихожей вела в студию Сергея Васильевича, которая была расположена на западной

стороне дома. Это была большая комната с двумя громадными окнами, из которых была видна лестница, спускающаяся прямо в озеро. Что касается сада, то он был полон цветущих кустарников, и только очень небольшой участок был оставлен незасаженным для земляники и небольшого огорода. Сергей Васильевич с такой любовью сажал каждый куст и дерево. Приезжая весной в Сенар, он первым делом обходил свои насаждения, смотря, на сколько они выросли с осени...»⁴²

«Весной 1934 года Сергей Васильевич переехал в Сенар. Все работы в саду и в доме были закончены. Обстановка, за исключением мебели в гостиную, куплена и доставлена.

Лодка, пристань «Гибралтар», водопровод, автомобиль были в образцовом порядке; все служащие в доме — преданные Рахманиновым русские люди. Сергею Васильевичу оставалось только радоваться, глядя на своё новое детище. Горячее желание его наконец исполнилось. Прохворав около двух недель в июне, Сергей Васильевич быстро поправился. Живительный воздух, царящий кругом порядок и красота сильно содействовали этому. Нет никакого сомнения в том, что Сенар оказал большое влияние и на его творчество.

Давно он не чувствовал такого морального покоя и удовлетворения. Устроив всё согласно своему желанию, почувствовав, что у него есть настоящее пристанище, он немедленно начал сочинять. Приступив к работе 3 июля, он уже 18 августа оканчивает одно из лучших своих творений — Рапсодию на тему Паганини для фортепиано и оркестра ор. 43. Быстрота и лёгкость, с которой Сергей Васильевич сочинил и инструментовал эту вещь (шесть недель), её свежесть и вдохновенность показывают, как крепок и здоров был творческий дух в композиторе, достигшем шестидесяти одного года. Он написал за последние восемнадцать лет, если не считать нескольких переложений для фортепиано, только три опуса — Четвёртый концерт, «Три русские песни» и Вариации для фортепиано на тему Корелли. Многим казалось, что в Сергее Васильевиче угас его талант композитора. В действительности это было не так; ему мешала больше всего его концертная деятельность, отсутствие времени, скитальческая жизнь, но желание писать никогда не угасало. В нём происходила борьба между желанием продолжать деятельность пианиста, в которой он достиг совершенства, и стремлением к творческой деятельности. Летом 1934 года в Сенаре победило, по-видимому, последнее»⁴⁵.



Лето 1935 года Рахманинов провёл в Сенаре — работал над Третьей симфонией, работу над которой завершил в первых числах июня 1936 года, здесь же — в Сенаре. В первых числах ноября 1936 года в Филадельфии состоялось первое её исполнение Филадельфийским оркестром под управлением Леопольда Стоковского. Произведение нашло сдержанный приём у американской критики и публики.

«Третья симфония — одно из самых капитальных созданий Рахманинова, посвященных центральной в его творчестве теме Родины. Это сочинение больше всего соприкасается с предыдущими двумя симфониями композитора, особенно с Первой, и с Третьим концертом. Но в целом замысел, воплощенный в Третьей симфонии, — особый. Думается, он имел связь с тем, что в поздние годы жизни Рахманинов, вообще много читавший и внимательно следивший за русской литературой, стал чрезвычайно увлекаться произведениями исторического и мемуарного рода»⁶.

Профессор Московской консерватории, композитор и дирижёр Александр Борисович Хессин дал свою оценку упомянутому событию в жизни музыкальной культуры: *«На протяжении почти целого десятилетия Рахманинов не создаёт ни одного нового произведения. Его глубокая тоска по родине вылилась в «Трёх русских песнях» для оркестра и хора, законченных в 1926 году. Оторванный от родины, Рахманинов переживает глубокий душевный кризис, и только в 1936 году он восстанавливает свою органическую связь с родиной, создав глубоко трагическое произведение, являющееся одним из высших достижений русской классики, — Третью симфонию ор. 44. В ней он обращается к своему народу с трагической исповедью. Сколько драматизма, сколько скорби и вместе с тем мощи в этом произведении, утверждающем величие русского народа»⁶⁵.*

В 1935 году по заданию редакции газеты «Правда» писатели Илья Ильф и Евгений Петров отправились в командировку в Соединённые Штаты, дабы под заданным критическим углом осветить жизнь в этой стране эксплуататоров и эксплуатируемых. Писатели с заданием справились и выпустили по итогам своего вояжа книгу «Одноэтажная Америка», в которой, помимо прочих, присутствует сюжет о жизни русских композиторов и музыкантов за океаном. Он, к слову, понравился и позабавил прочитавшего книгу своих земляков Рахманинова: *«Богатая Америка завладела лучшими музыкантами мира. В Нью-Йорке, в «Карнеги-холл», мы слушали Рахманинова и Стоковского. Рахманинов, как говорил нам знакомый композитор, перед выходом на эстраду сидит в артистической комнате и рассказывает анекдоты. Но вот раздаётся звонок, Рахманинов подымается с места и, напустив на лицо великую грусть российского изгнанника, идет на эстраду. Высокий, согбенный и худой, с длинным печальным лицом, подстриженный бобриком, он сел за рояль, раздвинув фалды черного старомодного стюртука, поправил огромной кистью руки манжету и повернулся к публике. Его взгляд говорил: «Да, я несчастный изгнанник и принужден играть перед вами за ваши презренные доллары. И за все свое унижение я прошу немногого — тишины». Он играл. Была такая тишина, будто вся тысяча слушателей на галерее полегла мертвой, отравленная новым, неизвестным до сих пор музыкальным газом. Рахманинов кончил. Мы ожидали взрыва. Но в партуре раздались лишь нормальные аплодисменты. Мы не верили своим ушам. Чувствовалось холодное равнодушие, как будто публика пришла не слушать замечательную музыку в замечательном исполнении, а вытолкнуть какой-то скучный, но необходимый долг. Только с галерки донеслось несколько воплей энтузиастов»⁶⁴.*

В сезон 1932 — 1933 года Рахманинова дважды чествовали — в Нью-Йорке, по случаю сорокалетия артистической деятельности, и по тому же поводу, а также в связи с шестидесятилетием, — в Париже. В Нью-Йорке это оказалось возможным лишь в полуофициальном порядке: не давалось никаких предварительных объявлений, и только по окончании концерта 22 декабря 1932 года в Карнеги Холл желающие были приглашены остаться на краткое чествование. В Париже, в мае 1933 года, юбилей был организован с большей торжественностью. В нем участвовали не только члены русской колонии, но и французские музыканты, в частности, поздравительную речь произнес знаменитый пианист Альфред Корто.

В эту пору удушающие миазмы германского нацизма-фашизма начинают окутывать континентальную Европу. Её мерзкий запах ощутил Рахманинов, переживший хамски-надменное отношение к себе немецких чиновников, перестроившихся на новую, шовинистическую волну внутригерманской жизни:

«В конце лета 1933 года Рахманиновы ездили в Байрейт слушать вагнеровские оперы и проехали оттуда в Дрезден. Летом в июле 1935 года, когда Сергей Васильевич писал свою Третью симфонию, Наталия Александровна убедила его полечить сердце в санатории Денглер в Баден-Бадене. Ехал он туда очень нехотя, не желая бросать начатой симфонии, и с ужасом думал о жизни на курорте. Согласно предписанию врача, курс лечения должен был продолжаться четыре-шесть недель. Кончился он, впрочем, гораздо раньше и совершенно внезапно, из-за каких-то валютных осложнений с немцами.

Немцы, подав счёт Сергею Васильевичу за первые прожитые приблизительно десять-двенадцать дней, отказались принять чек Сергея Васильевича из швейцарского банка, требуя, чтобы Сергей Васильевич написал кому-то или куда-то письмо. Кажется, всё это осложнение возникло из-за русской национальности Сергея Васильевича. К этому вопросу Сергей Васильевич относился очень остро и всегда готов был защищать права и честь русских»¹⁵.

Лето 1937 года оказалось последним спокойным временем отдыха и работы Рахманинова в Европе, когда, находясь на территории нейтральной Швейцарии он мог ещё не замечать чёрные тучи немецкого фашизма, накрывавшие континент. В феврале 1938 года в Австрии были отменены все концерты Сергея Васильевича, а в марте страна уже была оккупирована немецкими войсками.

27 марта 1938 года Рахманинов писал Сомовым из Дублина: *«Что будем делать дальше, право, не знаю. Я уже писал Сонечке, что живем здесь, в Европе, как на вулкане. Никто не знает, что случится завтра. И все допускают, что завтра может начаться война. А я человек, как Вам известно, очень нерешительный и недоумеваю, что предпринять. Сознаю только одно: если мы поедем в «Senar» и если начнется заворошка, то мы очутимся вроде как в мышеловке. Уехать же из Европы в Америку, оставив здесь Танюшу, сердце не допускает и т. д.»¹⁸.*

Уехав после ряда европейских концертов 1938 года в Америку, Сергей Васильевич в начале 1939 года мучительно размышлял — ехать или не ехать в Европу. В итоге, отбросив сомнения, он всё же провёл весенний сезон на континенте и последний концерт этого тура дал 25 апреля 1939 года в Париже. Перед этим Рахманинов купил в окрестностях французской столицы маленький земельный участок с домом для своей младшей дочери, не имевшей намерения покидать, вместе с семьёй, Европу. 30 июня этого же года в лондонском театре Ковент-Гарден с большим успехом прошла премьера рахманиновского балета «Паганини», поставленного труппой «Русский оригинальный балет» под руководством Михаила Михайловича Фокина, с художественным оформлением Сергея Юрьевича Судейкина.

Прощание Рахманинова с Европой, со своим милым и уютным именем «Сенар» состоялось бесплатным концертом, им данным 11 августа 1939 года в Люцерне — на международном музыкальном фестивале, перенесённом в нейтральную Швейцарию из оккупированной фашистами Австрии. 23 августа 1939 года, за десять дней до начала второй мировой войны, погостив в Париже, Сергей Васильевич навсегда попрощался с дочерью Татьяной, зятем и внуком и отплыл из Шербурга в Нью-Йорк.

Post scriptum.

Натан Мильштейн, Владимир Горовиц, Григорий Мяттигорский в общении с Сергеем Рахманиновым



Содержательные, мыслёмкие воспоминания об общении с Сергеем Васильевичем Рахманиновым в тридцатые годы ушедшего века оставил выдающийся скрипач Натан Миронович Мильштейн (годы жизни: 1902 – 1992). Уроженец Одессы, выпускник Петроградской консерватории по классу Леопольда Ауэра, он начал свою профессиональную карьеру в грозном 1917 году.

В 1925 году Натан Мильштейн вместе с Владимиром Горовицем отправился в зарубежную поездку, из которой оба не вернулись. Скоро третьим к эмигрировавшей паре друзей добавился ещё один «невозвращенец», виолончелист Григорий Павлович Мяттигорский, после чего новосоставившаяся компания музыкальных звёзд много лет блистала своим исполнительским искусством в лучших концертных залах мира, много записывалась. И так повернула своё колесо фортуна, что свела это великолепное трио музыкантов с Сергеем Рахманиновым на земле Швейцарии, в имении композитора «Сенар». Здесь все они, теперь уже квинтетом, интенсивно и содержательно общались, музицировали, давая на будущее обильную пищу для воспоминаний одному из них — Натану Мильштейну. Его мемуары, под редакцией Соломона Волкова написанные, — ниже.

Рахманинов, каким я его знал.

Рахманинова я обожаю — и как исполнителя, и как композитора. Я люблю все его сочинения. Как композитор Рахманинов прямо эмоционален, форму он ищет и находит почти инстинктивно — как Шуберт. И, как у Шуберта, сочинения Рахманинова иногда оказываются слишком длинными. Я ему это легко прощаю за искренность и эмоциональность, а какой-нибудь профессор музыки в Льеже будет предьявлять претензии.

(Французы не понимают ни Рахманинова, ни Чайковского. Во Франции, если сидят дома и с улицы доносится музыка или песня, то закрывают окна. В России — наоборот, распахивают.)

Здесь уместно сказать несколько слов о Чайковском. Я его считаю гениальным композитором и всегда повторяю, что по таланту Чайковский, быть может, равен Бетховену. Но, к несчастью, Чайковский, как типичный русский, иногда бывает слишком разбросанным в своих сочинениях, и их форма не такая организованная, как, скажем, у немцев.

Эта же черта проявляется у Рахманинова. Иногда кажется, что у него слишком много мелодий! Чтобы до конца понять красоту этого мелодического переизбытка, надо любить русскую народную песню. Я родился в России и чувствую эту красоту. Не зря у русских исполнителей особое отношение к Рахманинову. Не зря именно Горовиц сделал популярными Третий концерт Рахманинова и другие его фортепианные произведения: этюды-картины, музыкальные моменты, прелюдии, Сонату № 2 (в которой сам Рахманинов позволил Горовицу сделать купюры). Конечно, здесь огромную роль сыграло также совпадение «эмоциональных профилей» музыки и ее интерпретатора.

Мне особенно нравится Второй фортепианный концерт Рахманинова. Это — шедевр! Какое там божественное начало! Чем больше в этот Концерт вслушиваешься, тем больше в нем находишь. Там не только гениальная фортепианная партия, но и оркестр изумителен. А колоссальная поэма для оркестра, хора и солистов-вокалистов «Колокола»! А замечательные три симфонии Рахманинова — эпичные, величественные, монументальные! Конечно, Брукнер — глубже, но Рахманинов — эмоциональней.

Как исполнитель Рахманинов был, напротив, очень аналитичен. В его интерпретации форма его сочинений казалась безупречной. Вообще, в лепке формы была главная сила Рахманинова-пианиста. Рахманинов воздвигал форму произведения буквально на ваших глазах, с невероятной, не знавшей преград властью. В этом ему помогала сокрушительная техника, неслышанно мощный звук, огромный динамический диапазон и ритм — одновременно стальной и гибкий.

Первый раз я услышал Рахманинова еще в Петрограде, в 1915 году. Он играл свой Второй фортепианный концерт. Это было утреннее выступление, кругом было полно подростков, пришедших, как и я, со своими мамами. Но я не смотрел по сторонам. Такое впечатление произвел на меня появившийся на эстраде Рахманинов! Он был сосредоточен, даже угрюм, как бы еще не вполне проснувшийся. Усевшись на стул, Рахманинов взглянул исподлобья на публику (как потом я узнал, характерный для него взгляд), словно проверяя, все ли билеты распроданы. (Таково было, во всяком случае, мое тогдашнее впечатление!)

Он не спешил начать играть. Подумав, Рахманинов, видимо, решил, что стул стоит слишком далеко от рояля. И вознамерился его подвинуть ближе к инструменту. Вытянув руки и взявшись за рояль, Рахманинов попробовал подтянуться на стуле к инструменту. Но вместо этого рояль поехал к нему! Наэлектризованный зал ахнул. Теперь Рахманинов мог бы не играть, ему все равно бы устроили овацию! (Похожий эффект производил Федор Шаляпин в сцене смерти Бориса: «Повремените! Я царь еще!»)

Много лет спустя я рассказал Рахманинову о том, как слушал его мальчиком, и о том, как он тогда завоевал зал, еще даже не начав играть. Ему этот рассказ понравился, он рассмеялся. Рахманинов, несмотря на свою внешнюю угрюмость, был человек в душе веселый.

Это и по его музыке видно. В ней сильны лирические места — это когда душа Рахманинова, если так можно выразиться, поёт. А есть места, где виден рахманиновский юмор. Рахманинов любил, чтобы его веселили. Я к нему относился восторженно, и мне очень нравилось его смешить.

Я познакомился с Рахманиновым в 1931 году, мне тогда еще не было 28 лет. Нас свел мой старый одесский знакомый Оскар фон Риземан, с которым я возобновил дружбу, когда попал в Швейцарию. Фон Риземана здесь, как оказалось, знали все музыканты, и он знал всех. Когда я приехал на лето в Гштадт, Риземан позвонил и приехал ко мне на машине.

Рахманинов жил в Гертенштейне, на берегу озера Люцерн, а Риземан — в Каштаненбауме, на расстоянии приблизительно сорока минут езды на машине от имения

Рахманинова «Сенар». Он дружил с Рахманиновым и, как известно, впоследствии выпустил книгу под названием «Воспоминания Рахманинова». Риземан привел Рахманинова на мой концерт. Насколько я помню, моя игра ему понравилась. Во всяком случае, я стал часто приезжать к Рахманинову в гости.

Помню, я смешил Рахманинова рассказами о своем везении в азартных играх. Действительно, я выигрывал и в «блэк джек», и в «подсадного», и в рулетку, и в «карамболь». В «карамболе», как известно, в отличие от рулетки, где 36 номеров, их только 9, и ставить в Монтрё и Лозанне разрешали не больше двух франков. Но я как-то приспособился и, ставя на номера 4 и 7 (в большинстве на семерку), в итоге почти всегда выигрывал по 75-100 франков. Возвращаясь в отель «Эксельсиор», где я жил, я победоносно звенел серебром в своих карманах. Рахманинова забавляли описания моих игроцких подвигов.

Однажды я выступал в Люцерне, и Риземан привел на мой концерт Рахманинова с женой, их дочкой Татьяной и ее мужем Борисом Конюсом. До концерта они где-то отобедали, после чего Рахманинов заглянул в казино, ставил все время, по моему рецепту, на 7-й номер и выиграл много денег. После концерта Рахманинов пришел ко мне за кулисы, торжественно звеня серебром в карманах!

В этом концерте я играл ми-мажорную Партиту Баха для скрипки соло, и это, по-видимому, стало одним из импульсов для Рахманинова сделать фортепианную транскрипцию нескольких частей из этой Партиты: Гавот, Жигу и Прелюдию, изданные Рахманиновым как Сюита. Чудные вышли транскрипции!

Однажды Рахманинов говорит мне: «Натан Миронович, я даю концерт в Париже, первый раз буду играть Прелюдию Баха в своем переложении. Так Вы приходите слушать. Придете в антракте — скажете, каково Ваше мнение». О, как я был горд, сразу задрал нос, ни с кем говорить не хотел: Рахманинов интересуется моим мнением о своей работе!

Пришел на концерт, слушаю напряженно, весь — внимание! И один эпизод мне в транскрипции Прелюдии не понравился, он звучал, по моему мнению, не вполне по-баховски.

После первого отделения, как просил Рахманинов, иду к нему в артистическую и — боюсь! Сказать правду боюсь, но и не сказать — тоже не могу. Что делать? Я состроил сконфуженную мину и начал: «Сергей Васильевич, у меня сомнение: в Прелюдии, мне кажется, у Вас есть одна хроматическая секвенция, которая не очень хорошо звучит...» Рахманинов меня оборвал сердито: «Пошел к черту!»

Эх, думаю, плачевно вся эта история кончилась для меня. Конечно, к черту идти не обязательно, но и оставаться на глазах у Рахманинова опасно. Может выйти скандал...

После концерта дочка Рахманинова устраивала у себя ужин. Я не знал, идти ли мне. Боже мой, Рахманинов будет меня теперь ненавидеть! Его жена, Наталья Александровна, видя, что я в отчаянии, подошла ко мне: «Пойдем к нам, Сергей Васильевич не думал Вас обидеть, он просто был нервный после выступления». Я пошел — как на гильотину или допрос в Чека. И придя к Рахманиновым, по-прежнему жался в угол, боясь его гнева.

На ужин собрались друзья Рахманинова: композиторы Глазунов, Метнер, Гречанинов, Юлий Конюс (отец Бориса). Рахманинов сначала на меня дулся, но в конце концов, после ужина, зовет в библиотеку: «Натан Миронович, пойдём, пойдём!» Я воскрес!

В библиотеке начался разговор. Рахманинов спрашивает Глазунова: «Саша, ты слышал какие-то нескладные хроматические секвенции в моей транскрипции Баха?» Но Глазунов, видимо, не очень был внимателен на концерте. Ему это было неинтересно. Нет, Глазунов ничего такого не слышал. Тогда Рахманинов обратился к Метнеру: «Ника, а ты слышал?» Но и Метнер, сидя на концерте, вероятно, больше думал о том,

как он будет ужинать и пить вино. Я единственный был заинтересованным слушателем! И я хорошо знал эту Партиту, потому что играл ее! Правда, теперь я уже не был так уверен в своей правоте — может быть, это мой дурной вкус меня подвел? Может быть, я испорчен транскрипциями Леопольда Годовского?

Но и Рахманинов, как я увидел, уже на меня не сердился и к черту больше меня не посылал. Я был доволен. После ужина я отправился в отель «Мажестик» на авеню Клебер, где я остановился; там же жил и Рахманинов. Я вышел на улицу, чтобы купить, как обычно, «Последние новости», газету Милюкова. А когда возвратился, меня остановил консьерж: «Господин Рахманинов просит Вас зайти в его номер».

Я испугался: опять начнет ругаться! Скромно приоткрыл дверь в номер Рахманинова, несмея войти, а он кричит: «Поди сюда, поди сюда! Вы правы были!» Я был в восторге! Музыкальный авторитет Рахманинова в России был невероятно велик. Поэтому для нас с Горовицем встречи с Рахманиновым были событиями огромной важности, настоящим потрясением: классик, вроде Бетховена или Баха, — и вдруг мы с ним видимся, играем ему, дурачимся!

Когда мы жили в Швейцарии, то часто приходили к Рахманинову, обыкновенно часа в четыре дня. Володя Горовиц забавлял Рахманинова тем, что очень смешно имитировал разных пианистов. Например, показывал престарелого Игнаца Падеревского, который, выйдя на эстраду, не понимает — где же стоит рояль? Куда идти? И конфузится!

Это было очень похоже! Я видел Падеревского таким! Помню, он выступал в Далласе: дорогие билеты, съехалась масса народу. Падеревский так вот поблуждал по эстраде, потом сел за рояль — и ничего не слышно! Так тихо он играл... А одна дама рядом со мной просто выдохнула от восторга: «Хау дивайн!»

Еще Горовиц пародировал помпезного Артура Шнабеля или Вальтера Гизекинга: как Гизекинг задирает руки — будто для мощного удара, опускает их с размаху на клавиатуру — а звучит меццо-форте... Рахманинов от этих карикатур Горовица был в восторге! Пока Володя не изобразил ему однажды Рахманинова: как тот выходит — сгорбившись, тяжело, таща ноги, на эстраду и, усевшись за рояль, характерным жестом проводит руками по лицу. Тут Рахманинов обиделся! Это тоже было смешно!

Помню еще один случай, когда Рахманинов обиделся — на этот раз на меня и Григория Пятигорского. Мы решили Рахманинова разыграть: пришли к нему и сказали, что сыграем ему новый дуэт современного итальянского композитора Джан Франческо Малипьеро. Я знаю, что Малипьеро писал оперы и знаком также с его обработками Монтеверди и Вивальди. Но дуэта для скрипки и виолончели у Малипьеро, кажется, нету.

Короче, мы начали импровизировать по заранее обговоренной канве. Гриша Пятигорский начал с ферматы на баске, а затем стал наворачивать нечто в стиле «речитатив и фантазия». Я — за ним с хроматическим аккомпанементом: это всегда годится и не будет фальшиво, потому что непонятно, куда в конце концов поведет. Так импровизировали мы с Пятигорским довольно долго. Очень хорошо звучало, убедительно! Наконец Пятигорский, решив, что пора закруглять, повел мелодию куда-то вверх, затихая. Я — за ним, что-то на ходу добавляя. И залез так высоко, что не знаю — что дальше делать. Тут я не выдержал и начал истерически смеяться. Ужас!

Рахманинов встал и ушел. Обиделся! В тот вечер он так к нам и не вышел. Потом, конечно, отошел и помирился и со мной, и с Гришей. Рахманинов такие вещи забывал быстро.

Однажды, чтобы доставить Рахманинову удовольствие, я прижал, фигурально выражаясь, Володю Горовица к стенке. Дело было так. Мы втроем собрались в Нью-Йорке, в ривердейльском доме Горовица. Начался разговор о том, вредны ли для артиста слишком частые выступления на эстраде. Я доказывал, что вредны. Рахманинов со

мною согласился. Горовиц возразил, что к частым выступлениям привыкаешь. «Привыкаешь также и к ошибкам», — попытался уязвить его я. Если постоянно играешь какое-нибудь произведение, то заигрываешь его, перестаешь следить за собой. Я заметил Горовицу: «Возьмем, к примеру, тебя. У тебя большой темперамент, и в погоне за преувеличенным эффектом ты иногда перестаешь себя контролировать». «Где это я себя не контролирую?» — вскричал Горовиц.

И тут я стал настаивать, чтобы Горовиц показал Рахманинову, как он играет одно место в последней части Первого фортепианного концерта Чайковского. «Ты там попадаешь, как эпилептик», — стал я поддразнивать Горовица. И смешно, как мне показалось, изобразил, как Володя в этом месте судорожно комкает ритм. Конечно, я преувеличил ошибку Горовица, чтобы вышло забавнее. И чтобы насмешить Рахманинова! Володя возмущенно отбивался, доказывая, что я это все придумал — он так не играет!

Рахманинов говорит: «Да что же тут попусту спорить?» И обращаясь к Горовицу: «Владимир Самойлович, я же знаю, что Вы все, что играете, записываете. Вы Чайковского, как мне говорят, даже два раза записали. Пойдем, послушаем». Проиграли обе записи. И, конечно же, Горовиц играл именно так, как я изобразил. (Горовиц, как и другие большие артисты, часто играет не так, как это написано в нотах. Иногда это получается великолепно, а иногда — не очень.) Рахманинов был доволен: «Я знал, что Натан Миронович не может ошибиться, у него хорошее ухо». (Он помнил о том злополучном случае с Прелюдией Баха в Париже, когда разразился скандал.) О, от рахманиновской похвалы я был на седьмом небе! Снискать доверие Рахманинова!

Это доверие также выразилось в таком эпизоде: перед исполнением своей «Рапсодии на тему Паганини» с Филадельфийским оркестром (дирижировал Стоковский) Рахманинов вручил мне оркестровые партии скрипок и альтов, сказав: «Сделайте, чтобы скрипачи не жаловались, — расставьте такие штрихи, чтобы им было удобно играть». Я старательно поработал и вернул исправленные партии Рахманинову.

Когда мы познакомились с Рахманиновым, ему было под шестьдесят. Глядя на него, можно было подумать, что он никогда не ел — такой он был высохший! И все же он был красив и импозантен — конечно, не красотой Гэри Купера, а красотой русского дворянина, сына гусарского офицера. Рахманинов был высок и, хотя и не был таким гигантом, как его друг Шаляпин, но выглядел очень внушительно. (Тут дело в манере себя держать, в посадке головы. Королева Бельгийская Елизавета была невысокой женщиной, но, где бы она ни появлялась, возвышалась над окружающими.) Когда я видел Рахманинова, то иногда думал о том, как он похож на Александра Керенского, первого русского премьера после свержения царя. С Керенским, который после своего побега из России поселился в Америке, я познакомился в Оберлин-колледже в Охайо. У Керенского был тот же характерный овал лица, та же короткая стрижка. Но у Рахманинова был более вдохновенный вид. Чуть раскосый разрез глаз говорил о том, что когда-то к роду Рахманинова, вероятно, примешалась татарская кровь.

Рахманинов всегда появлялся в том же костюме. Он курил папиросы «Сана». Одно время разразилась истерия, что курить эти папиросы вредно, но Рахманинов не поменял любимой марки. Он делал так: брал папиросу, ломал ее наполовину и вставлял в свой любимый стеклянный мундштук. Другую половину папиросы Рахманинов позднее, разумеется, докуривал. Но всем — и ему самому — казалось, что он курит меньше.

В этом был свой резон: все-таки Рахманинов растягивал курение своей папиросы! Он сотворил из этого ритуал. Все, к чему прикасался Рахманинов, превращалось в ритуал, все, что он делал, было привлекательно. И неудивительно, ведь у него были такие необыкновенные, замечательные руки: большие, мощные, красивые.

Рахманинов обожал возиться с разными техническими новинками, вообще серьезно разбирался в технике. Очень любил водить автомашину, говорил: «Я могу за рулем проехать тысячу километров и не устать!» На свои концерты в Европе (и позже в

Америке) он часто ездил в собственном автомобиле, который сам же и водил. Каждый год Рахманинов покупал новый «Кадиллак» или «Континенталь» — самую дорогую машину (он мог себе это позволить). Делал он это потому, что не любил возиться с ремонтом. Старую машину отвозили к дилеру, Рахманинов добавлял полторы тысячи долларов и получал новый автомобиль.

Предметом гордости Рахманинова была выстроенная в его имении «Сенар» на берегу Люцернского озера набережная. Дело в том, что одним из любимых развлечений Рахманинова было кататься на лодке. Я жил тогда в Бюргенштоке, на горе. Несколько раз Рахманинов приплывал к нам на лодочке, причем сам сидел на веслах. (Когда позднее Рахманинов надписал мне свою фотографию, то подписал вместо Бюргенштока — Регеншток, потому что, когда он у нас появлялся, отчего-то всегда дождило.) Рахманинов катал нас с Пятигорским на лодке, при этом забавлялся тем, что останавливал лодку посреди озера, вставал во весь рост и наслаждался видом. Нас страшно качало, я был в панике, думая: «Все мы погибнем!». Рахманинову же было все нипочем.

В своем швейцарском имении Рахманинов увлекался садоводством (до революции у него было большое имение в России). И, в частности, он вывел какую-то особенную черную розу. Она была очень красива, хотя и не вполне черная, а скорее темно-бордовая или темно-лиловая. По этому поводу было устроено большое торжество. Приходили фотографы, изображения знаменитой розы появились в газетах и журналах. Но поскольку роза была темная, а фотографии — черно-белые, то на них ничего нельзя было разобрать.

Рахманинов знал толк в бизнесе и постоянно вкладывал деньги в разные предприятия. У него были специальные бизнес-советники. У каждого артиста, который зарабатывает хорошие деньги, находятся люди, советующие, куда эти деньги вложить. Но Рахманинов находил время и терпение своих советников выслушивать!

Чтобы отдохнуть, Рахманинову не нужны были особые развлечения. Он, как ребенок, мог прийти в восторг от самых обыкновенных вещей. С азартом предавался игре в покер, во время которой обожал заглядывать в чужие карты. Вставая со стула, Рахманинов обходил играющих, наклоняясь над ними и приговаривая: «Я никому не скажу, никому не скажу!» При этом Рахманинову вовсе не так уж важно было выиграть. Горовиц, играя с нами, тоже подглядывал в чужие карты. Но ему это нужно было для победы, для выигрыша. Рахманинов же просто забавлялся и этим забавлял других.

Как и у всякого знаменитого артиста, у Рахманинова, вероятно, поклонниц вокруг было предостаточно. Помню, раз он сказал мне, что ему нравится, когда женщины носят черные чулки. Но в доме безраздельно царствовала жена Рахманинова Наталья Александровна, которая его охраняла и делала это с большим достоинством и тактом. Имея такую жену, Рахманинов мог иногда делать вид, что он — ягненок, в то время как он был лев, король. И при случае Рахманинов выпускал свои когти!

Пятигорский рассказал мне о таком случае. Он в Берлине играл в каком-то салоне с молодым польским пианистом Каролем Шрётером. Там был и Рахманинов. После выступления Шрётер вознамерился подойти к Рахманинову, спросить о его впечатлении. Пятигорский ему говорит: «Я тебе не советую. Рахманинов ведь может и правду сказать!» Пятигорский знал, как скуп Рахманинов на похвалу — простое «хорошо» было в его устах высшей оценкой.

Но Шрётеру было очень важно узнать мнение Рахманинова. С трепетом он приблизился к нему: «Сергей Васильевич, как мы играли?» Ответ был кратким: «Очень плохо».

Вспоминаю и другой эпизод. Уже позже, в Америке, куда Рахманинов переехал в 1939 году на постоянное жительство, одна дама настойчиво упрасивала меня пред-

ставить ее мэтру после его концерта в Чикаго. Я всячески отговаривался, объясняя ей, что Рахманинов после выступления очень устает и ожидаемого ею «музыкального» разговора может не получиться. Так оно и вышло.

Когда эта дама прорвалась в артистическую к Рахманинову, тот сидел в глубоком кресле, опустив голову на грудь; руки его свисали вниз — Рахманинов отдыхал. Она подошла к мэтру, и я, разведя руками, сказал: «Сергей Васильевич, я хочу представить вам мадам N, она очень, очень любит музыку!» Рахманинов, не изменяя положения головы и не подымая глаз, еле привстав с кресла, протянул ей свою длинную руку: «Хау ду ю ду», — и тут же рухнул обратно в кресло. На этом аудиенция была окончена. За спиной Рахманинова я знаками показывал ошарашенной даме: «Я же вам говорил!»

Круг людей вокруг Рахманинова был сравнительно узким. Центр его, разумеется, составляла семья Рахманинова: жена и две дочки. Старшая из них, Ирина, вышла замуж за князя Петра Волконского, но он умер совсем молодым. Это была большая трагедия. Муж младшей дочери, Татьяны, Борис Конюс, был довольно бесцветный господин.

Одним из ближайших друзей Рахманинова был Николай Карлович Метнер, которого Рахманинов чрезвычайно высоко ставил и как пианиста, и как композитора. Я играл превосходную скрипичную сонату Метнера с фон Риземаном. Я также неплохо знал фортепианную музыку Метнера, потому что ее обожал Горовиц. Он играл и его Концерт, и «Сказки» для фортепиано — некоторые просто замечательно. К сожалению, эта музыка сейчас не очень популярна, хотя достоинства ее неоспоримы. Я хочу сделать транскрипцию одной из «Сказок» Метнера для скрипки. Это уже попробовал сделать Хейфец, но у него получилось не очень удачно. Скрипка здесь должна петь, а в транскрипции Хейфеца этого, увы, нет.

Метнер, как и Рахманинов, уехал на Запад от большевиков. Рахманинов ему всячески помогал, устраивал выступления Метнера как пианиста. Другим эмигрантом, которого Рахманинов поддерживал, был его двоюродный брат Александр Зилоти, знаменитый в России и богатый пианист и дирижер. Зилоти был одним из любимых учеников Листа; поговаривали, что он был его незаконным сыном. Зилоти в профиль действительно чрезвычайно походил на Листа. Он, как мне кажется, этим сходством гордился и даже культивировал родимое пятно на щеке а ля Лист.

Я несколько раз встречался с Зилоти в нью-йоркском доме Александра Грайнера, представителя фирмы «Стейнвей» и друга Рахманинова. У фирмы «Стейнвей» есть традиция — предоставлять знаменитым музыкантам рояли «Стейнвей», причем часто бесплатно — они делали это для рекламы. Занимался этим в то время Грайнер. Мне тогда очень нужен был бы бесплатный Страдивари, но его, к сожалению, фирма «Стейнвей» не имела.

У Рахманинова, автора замечательных романсов, были друзья-вокалисты, среди которых я помню крупную, очень высокую Нину Кошиц, точно сошедшую с размашистых полотен русского художника Филиппа Малвина. Она была «улучшенным изданием» актрисы Дагмар Годовски, дочки знаменитого пианиста и одно время подруги Игоря Стравинского. Я познакомился с Кошиц в Париже, куда она переехала из Москвы. Она была великолепным сопрано, и очарованный ею Рахманинов посвятил ей свой гениальный «Вокализ».

И, конечно, одним из самых знаменитых друзей Рахманинова был Шаляпин. Эти два музыкальных гиганта друг друга обожали. Рахманинов говорил о «Феде», как он называл Шаляпина, с нежностью. Шаляпин был такой импозантной феерической фигурой, что даже просто увидеть его — уже было событием! Помню, как он шел в Париже по бульвару Мадлен и, задерживаясь перед каждой витриной, изучал их, эффектно поднося к глазу монокль. Даже в качестве

зеваки Шаляпин производил сенсацию! На него все оборачивались — и старые, и молодые: что это за человек такой необычайный? И, надо сказать, Шаляпин — великий артист не только на сцене, но и в жизни — делал все, чтобы привлечь внимание публики. Одежда на нем была разноцветная, яркий галстук, белая панاما, в руке толстая трость. Он царил над толпой, как какой-то гигантский марсианин! Я был у Шаляпина в его парижском доме в Пасси, на рю Ренуар. Меня пригласил туда его сын Борис, с которым мы очень подружились. Борис стал отличным художником-портретистом и позднее нарисовал портрет моей жены Терез. Переехав в Америку, он стал постоянным художником журнала «Тайм», для которого сделал несколько сот обложек. В мои нью-йоркские годы я с Борисом Шаляпиным и Баланчинным частенько засиживался до трех часов утра в знаменитом манхэттенском ресторане «Russian Tea Room»...

Шаляпин, как и Рахманинов, был очень субъективным, волевым артистом. Он лепил музыкальное произведение как хотел, создавая эффект гениальности там, где в музыке его, быть может, не было. Скажем, я слышал в его исполнении церковную музыку Александра Гречанинова: Шаляпин пел воистину божественно, с такой драматической силой, что вас буквально раздирало на части. Не уверен, что сочинения Гречанинова в другом исполнении произвели бы такое же впечатление.

В Париже я однажды пошел слушать Шаляпина в зал Плейель, где он давал концерт в пользу нуждающихся русских эмигрантов. Газеты подогревали интерес к этому выступлению рекламой, в которой объявлялось, что Шаляпин будет петь романсы и арии по выбору публики. И действительно, в программе было напечатано около трехсот названий разных музыкальных произведений, чтобы слушатели могли выкрикивать эти названия с места.

Но, как выяснилось, Шаляпин вовсе не собирался строить свою программу согласно пожеланиям публики. Его стратегия была другой. Предположим, ему хотелось спеть «Блоху» Мусоргского. Из зала могли кричать что угодно: «Бетховен! «In questa tomba oscura!» «Сирень» Рахманинова!» Шаляпин величественно и спокойно стоял, наведя лорнетку на зал, и дождался, пока кто-нибудь выкрикнет:

— «Блоху»!

Тогда он объявлял своим рокочущим басом:

— Я слышу, просят «Блоху».

Зал немедленно умолкал, потому что в исполнении Шаляпина любое произведение превращалось в отшлифованный бриллиант. В итоге мы услышали концерт, состоявший из традиционных шаляпинских номеров. И, конечно, никто не сердился на рекламный трюк, согласно которому публика, а не Шаляпин, должна была «править бал»!

И Шаляпин, и Рахманинов были людьми очень правых воззрений. Их обоих революция в России лишила значительных состояний. На Западе им пришлось начинать заново, почти с нуля. Они и здесь, будучи великими артистами, достигли финансового благополучия. И вовсе не были намерены его терять в какой-то новой революции. Кроме того, оба они были чрезвычайно независимы — и в своем творчестве, и по характеру. Ни один из них не потерпел бы вмешательства государства в свои художественные дела. Ненавидя советскую власть, и Шаляпин, и Рахманинов продолжали оставаться русскими патриотами, почти шовинистами. Русские корни и характер их творчества не вызывают сомнений. Кстати, советская власть это довольно скоро почувствовала. Сначала она относилась враждебно и к Шаляпину, и к Рахманинову: ведь они были «белоэмигранты». Но с течением времени эта враждебность начала исчезать. И, скажем, сочинения Рахманинова постепенно стали вновь исполняться в Москве.

Рахманинов к этому относился весьма двойственно. Знаменитый ансамбль песни и пляски Красной Армии еще до войны несколько раз приезжал в Париж. В програм-

мы этого ансамбля были включены и опусы Рахманинова. Но он в те годы так и не пошел послушать поющих и пляшущих красноармейцев: это было противно политическим убеждениям Рахманинова. Хотя ему очень хотелось услышать свою музыку в русском исполнении!

Рахманинов не очень любил говорить о музыке, но я старался раскатать его в этом направлении при каждой встрече. Рахманинов был для меня таким музыкальным авторитетом! Естественно поэтому, что мне безумно интересно было узнать его мнение о вещах, в которых я сам не был уверен. Ответы Рахманинова бывали иногда краткими и энигматичными. Но то, что он говорил, всегда стимулировало мысль.

Скажем, я как-то спросил Рахманинова, что он думает о «Борисе Годунове» Мусоргского. Рахманинов отозвался: «Чудная музыка, но не русская». Сначала я был озадачен: как это, Мусоргский, по мнению Рахманинова, недостаточно русский композитор? Но потом догадался, что именно Рахманинов имел в виду. Ему, по-видимому, не нравилось обилие в «Борисе Годунове» восточных оборотов. Скажем, знаменитая песня монаха Варлаама «Как во городе было во Казани» — ведь она невероятно похожа на хор половчанок из «Князя Игоря» Бородина! А этот хор — яркий пример «восточной» музыки.

Рахманинов заставлял меня внимательнее вслушиваться в музыку, находить в ней разнообразные связи и влияния. На этом пути музыканта иногда подстерегают самые неожиданные открытия.

Помню, я репетировал со своим пианистом Тассо Янопуло «Крейцерову сонату» Бетховена. Дело было в Париже, на rue Farbours St. Nohore. Это замечательное место, тихий тупик, где жили кинозвезды и художники. Стоял конец июня, было тепло, и мы распахнули окно, выходящее в длинный внутренний двор. Напротив жил прославленный французский актер Луи Жуве. Слуга у него был экзотический — турок в феске. Репетируя «Крейцерову», мы дошли до заключительной темы экспозиции первой части, с ее характерным грубоватым предиктом. И вдруг слышим — слуга-турок кричит нам через двор: «Вы играете музыку моего народа!» Неизвестно откуда в руках у него появился бубен, и, приплясывая, он стал подпевать нам, отбивая ритм на бубне! Сначала мы с Тассо были поражены, но потом я подумал: «Конечно, эта тема по характеру турецкая!» Вот почему ее так неудобно играть. Но мы привыкли ее воспринимать в контексте сонаты Бетховена и оттого не замечали ее экзотической грубоватости.

«Крейцерову» (и другие сонаты Бетховена) я играл и с Рахманиновым. Кстати, про «Крейцерову» Рахманинов говорил, что не любит ее. Он рассказывал мне с юмором, как еще в Москве одна молодая дама-скрипачка, преследовавшая его, предлагала ему поиграть «Крейцерову», но он от этого открестился.

Однажды в Чикаго Рахманинов и я были в гостях у доктора Морриса Коттла и его жены пианистки Гитты Градовой. Их обоих Рахманинов очень любил, а Градову также высоко ценил как музыкантшу. В тот вечер Рахманинов был в хорошем настроении. Он уже совершил свой ритуал: выпил водки и поломал надвое неизменную папиросу «Сана». Рахманинов, неожиданно увидев на рояле ноты «Крейцеровой» (я репетировал ее с пианистом Артуром Бальзамом к предстоящему концерту), спросил меня: «Скрипка с собой?» Услышав, что, мол, скрипка находится тут же, Рахманинов предложил сыграть «Крейцерову». Мы сначала просмотрели первую часть, причем Рахманинов заметил: «Хороший композитор этот Бетховен. Знал, чего он хочет, и точно фиксировал это в нотах. Темпы он иногда давал, может быть, неправильные, потому что темпы — вещь относительная, зависят от метронома, т.е. машины. А ноты — это его собственное, изнутри». Затем мы сыграли сонату целиком. Было видно, что Рахманинов превосходно знает это сочинение.

Он играл гениально, по-композиторски лепил форму, с неожиданным вниманием к деталям. Это было незабываемое переживание!

Несколько вещей, которые Рахманинов мне тогда сказал и показал, остались в памяти навсегда. Скажем, фортепианные тутти в первой части Рахманинов играл негромко, но от них буквально мороз по коже продирал. Или тремоло в конце первой части — как Рахманинов великолепно подготавливал ими последующий хоральный эпизод!

До того, как я сыграл с Рахманиновым вторую часть «Крейцеровой», я, признаться, думал, что это — не очень интересная музыка. По форме вторая часть — тема с вариациями, и все почему-то тему играют быстрее, чем вариации. А они очень эффектные, быстрые — в этом их смысл. В исполнении Рахманинова это было как пузырящееся шампанское! Он не боялся быстрых темпов. Постепенно все начинало закипать, больше, больше — и Рахманинов подводил к финалу, который он, вопреки традиции, играл не очень быстро.

В России Рахманинов, будучи там чрезвычайно популярным композитором, играл почти исключительно свои собственные сочинения. Когда я познакомился с Рахманиновым на Западе, у него, как это ни парадоксально может звучать, не было «в пальцах» традиционного пианистического репертуара. Ему пришлось учить Бетховена, даже Шопена, потому что западная публика не стала бы слушать сольные концерты, составленные только из произведений самого Рахманинова.

Рахманинов не стыдился спрашивать советов у своих знаменитых коллег — Леопольда Годовского, Иосифа Гофмана, к которым относился с большим уважением. Он с неподдельным любопытством знакомился с любой новой для себя музыкой. Помню, как однажды в Швейцарии я показал ему сонаты Перголези для двух скрипок, переложенные для скрипки и фортепиано.

История этих переложений такова. Как-то на мой концерт в Неаполе пришел Алессандро Лонго, замечательный музыкант и знаток старинной музыки. После концерта он повел меня в музей, где хранились материалы по старинной итальянской музыке, среди них и рукописи Перголези. Просмотрев их, я сказал Лонго, что эта музыка будет чудно звучать. И добавил: «Эх, сделал бы кто-нибудь переложение этих сонат — для скрипки и фортепиано!» И Лонго это сделал!

Мы с Рахманиновым проиграли эти сонаты Перголези. Рахманинов был в восторге — и от музыки, и от работы Лонго. Действительно, так хорошо, как это вышло у Лонго, скрипка и фортепиано редко сочетаются. В итоге эта музыка приобрела широкую популярность и ее использовал Стравинский в своем балете «Пулчинелла».

Мы играли также с Рахманиновым Сонатины Шуберта для скрипки с фортепиано. Из них ему больше всего нравилась первая — самая простая. Рахманинов сделал транскрипцию «Wohin?» Шуберта, из цикла «Die schöne Müllerin», но она вышла не такой интересной, как его транскрипции других композиторов. Скажем, его обработки крейслеровских «Liebesleid» и «Liebesfreud» для фортепиано — замечательны. Вообще-то говоря, любое исполнение Рахманиновым музыки любого другого композитора было транскрипцией — он все менял! И никто его за это не критиковал! Потому что он делал это великолепно, будучи и великим композитором, и великим исполнителем.

Скажем, Бетховена он играл очень по-русски, но никого это не шокировало. Даже такой пурист, как Шнабель, говорил: «Единственный, кто играет Бетховена хорошо — после меня, разумеется, — это Рахманинов». Рахманиновский Бетховен был сильный, грубоватый, с лицом в рябинах от оспы, в растрепанной рабочей одежде. А «Карнавал» Шумана! Эту музыку обычно исполняют, как будто играют в пинг-понг. И даже у Артура Рубинштейна это сочинение звучит всего лишь навсего шикарно. У Рахманинова «Карнавал» — это серия грандиозных картин, великолепная живопись: загадочные дамы, экстравагантные господа, романтическая эпоха. А как Рахманинов играл какой-нибудь вальс или мазурку Шопена — как Чингиз-хан, как казак с шашкой наголо! У других пианистов «Фантазия» Шопена обыкновенно раз-

валивается, но Рахманинов ее ваял, как Микельанджело, точно из одного куска мрамора. Когда он исполнял «Похоронный марш» из сонаты Шопена — это была совсем иная музыка, нежели то, что написано в нотах, но не менее грандиозная. Последняя часть звучала у него точно ветер на кладбище. И здесь Рахманинов не просто играл, а создавал трагическую картину, романтический пейзаж. Какое воображение!

Пластинки Рахманинова хотя и замечательные, не передают всей магии его игры. К сожалению, в те времена техника звукозаписи была далеко не совершенной. Рахманинов рассказал мне такую историю. В 1940 году он записывал с дирижером Юджином Орманди и Филадельфийским оркестром свой Третий концерт. На переходе к третьей части у рояля там большая каденция. И — через всю клавиатуру! — грандиозный пассаж.

Так вот, Рахманинов жаловался мне: «Я сделал пятнадцать записей-проб этого пассажа. С самим-то пассажем все было в порядке, но вот последний си-бемоль никак не получался! Ну, оставили этот кусок на следующий день... Дома я работал, работал. На следующий день си-бемоль получился, а пассаж — катастрофа!» Теперь, конечно, ему все это смонтировали бы. Современная звукозапись использует много разных трюков...

Говорить с Рахманиновым было нелегко. В конце концов, он был замкнутым человеком. Моментами могло показаться, что его ничего не интересует. Володя Горовиц иногда просто боялся с ним говорить. Для него Рахманинов был бог, он его обожал. И от обожания боялся открыть рот. А я всегда старался Рахманинова рассмешить, и постепенно у Рахманинова со мной установились более простые отношения, чем с Горовицем. Помогало и то, что я был скрипач — и следовательно, в наших отношениях отсутствовал момент профессиональной ревности. Да, Рахманинов ревновал Горовица!

Как известно, Рахманинов любил повторять, что его Третий концерт Володя играет лучше, чем он. Мне кажется, сам Рахманинов в это верил не вполне. Если бы верил — молчал! А так — лучше он сам скажет первый, чем об этом объявят другие. (Кстати, Рахманинов также говорил, что пианист Бенно Мойсевич, которого он очень любил, играет рахманиновскую «Рапсодию на тему Паганини» лучше, чем автор.) Моменты, когда мы играли с Рахманиновым или для Рахманинова, — незабываемы. И сам Рахманинов, как мне кажется, получал от таких встреч с нами удовольствие. Когда он приглашал нас — Володю Горовица, Гришу Пятигорского и меня, — то ему хотелось, чтобы мы ему поиграли, поэтому других гостей обыкновенно не было.

Как-то раз мы с Пятигорским приехали, не условившись заранее, к Рахманинову в Гертенштейн, — как всегда, около четырех часов дня. Пятигорский был с виолончелью, я — со скрипкой. Дверь нам открыла прислуга: «Тихо, тихо, — хозяин спит...» (Днем, после русского обеда, Рахманинов обыкновенно отдыхал. Дом в это время замирал.)

На цыпочках мы с Пятигорским вошли в гостиную. На попире увидели ноты рахманиновского «Вокализа», который мы оба знали очень хорошо. Не сговариваясь, мы оба вынули инструменты из футляров и стоя начали играть «Вокализ» — тихо-тихо, в унисон, с разницей в октаву. Вдруг к нам вышел Рахманинов. Заспанный, он был похож на арестанта со своей короткой стрижкой и в полосатой пижаме с поднятым воротником. Без слов он подошел к роялю и, тоже стоя, подыграл нам аккомпанемент — но как! Когда мы все доиграли «Вокализ» до конца, Рахманинов все так же безмолвно ушел из комнаты — со слезами на глазах.

Мы никогда не говорили с Рахманиновым об этом эпизоде: боялись. Но позднее, уже в Америке, Александр Грайнер из фирмы «Стейнвей» сказал мне: «Мильштейн, что вы сделали с Рахманиновым? Он не может забыть, как вы с Пятигорским играли его «Вокализ». Говорит, что это было замечательно». Из уст Рахманинова это была невероятная, неслыханная похвала...

Жаль, что Рахманинов не написал Концерта для скрипки. А может, оно и к лучше-

му. Если бы Рахманинов что-нибудь подобное сочинил, я бы обязательно это сочинение играл, и меня не было бы слышно из-за массивного аккомпанемента. Достаточно вспомнить виолончельную сонату Рахманинова, где виолончель буквально тонет в лавине фортепианного звучания.

Как-то сидели с Рахманиновым — Горовиц, я и Пятигорский. Я спросил Рахманинова, почему он ничего не пишет для скрипки. Рахманинов отвечал сурово: «А зачем писать для скрипки, когда есть виолончель?» Виолончельную сонату, как известно, Рахманинов написал для своего приятеля, виолончелиста Анатолия Брандукова. В этом, вероятно, и причина его предпочтения. Если бы у Шопена был приятель-скрипач, то и он, вероятно, написал бы свою сонату для скрипача, а не для виолончелиста.

Музыку некоторых русских композиторов на Западе знают мало. Например, редко играют замечательные симфонии и квартеты Александра Порфирьевича Бородина. О Рахманинове этого не скажешь, его сочинения были и остаются популярными. Но все больше людей не боятся сказать, что они любят Рахманинова.

Дело в том, что долгое время у музыки Рахманинова была репутация сентиментальной, дурновкусной, салонной. В этом смысле ее судьба схожа с музыкой Шопена, которого тоже когда-то считали «гувернантским» композитором. О Малере еще недавно говорили, что это безвкусный автор. А я считаю, что Рахманинов — лучше Малера, у которого много внешнего, декоративного. А у Рахманинова — все от сердца.

Люди отвыкли от музыки, идущей от сердца. Но предубеждения и мода уходят, а эмоциональное и содержательное искусство — остается. И Рахманинов останется. Потому что в музыке XX века он был легендарной фигурой, он создал свой миф. А теперь мифов больше нет.⁹³

Сказ седьмой.

Дым отечества

26 января 1926 года 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»*¹⁰.

Концепция американизации и сам термин возникли в конце восемнадцатого столетия одновременно с концепцией иммиграции и термином, её обозначающим. Считали янки необходимым американизировать тех, кто искал спасения в Новом Свете и усилия по осуществлению этой идеи достигли своего пика на рубеже девятнадцатого — двадцатого столетий. Американизация, заявил в 1919 году судья Луис Брандейс, означает, что иммигрант *«принимает костюм, обычаи и традиции, бытующие у нас ... отказывается от своего родного языка в пользу английского ... добивается укоренения своих интересов в здешней почве ... и живёт в гармонии с нашими идеалами и устремлениями и сотрудничает с нами в их реализации»*⁹⁴. Очень точно определил исходную суть этой акции Джузеппе Гарибальди: *«Америка — страна забвения родины»*.

Можно предположить, какие эмоции испытал великий русский композитор Рахманинов, когда получил предложение одобрить такое «забвение», но ответ его был корректен и 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»¹⁰.

Подобным стилю ответного письма Рахманинова (мягкого по форме, но твёрдого по существу) был стиль жизни Сергея Васильевича в Американских штатах. Избегал он всячески (за редким исключением) общения со сливками тамошнего общества, как-то с музыкальным искусством соприкасавшимся, формировал все круги своего общения (от уровня высокого творчества до уровня делового, бытового взаимодействия) с людьми русской культуры, прежде всего — эмигрировавшими из России. «*Не могу я жить без русских людей...*» — жаловался он Фёдору Фёдоровичу Шаляпину. По этому же поводу Софья Александровна Сатина сообщает следующее:

«В личной жизни Сергей Васильевич делался как будто всё замкнутое. Правда, в кругу друзей и близких он оставался всё тем же милым, добрым, простым человеком. Он любил юмор, смеялся сам, иногда до слёз, над каким-нибудь незатейливым рассказом, любил нередко поддразнить дам, играл с удовольствием (и хорошо) в винт и в преферанс, любил угостить гостей новыми хорошими пластинками и был чрезвычайно радушный и хлебосольный хозяин. Но всё это было только, когда он встречался, так сказать, со своими, то есть с русскими, хорошо знакомыми людьми. В гости он ходил реже и отказывался наотрез от всех банкетов, обедов и ужжинов, принимая такие приглашения только в самых редких случаях, когда чествовали либо его (Bohemian club, фирма Стейнвей), либо какого-нибудь большого музыканта. Один из немногих американских домов, куда он ходил всегда с удовольствием и где непринуждённая атмосфера, царившая кругом, соответствовала его вкусам, был дом миссис и мистера Фредерика Стейнвей. Там большинство гостей были музыканты или люди, близко стоящие к музыке. Рахманинова всегда трогала и, пожалуй, несколько удивляла радость, с которой приветствовали его редкие появления в свете, и радушие, с которым его встречали. Американцы, в массе своей люди очень общительные, никак не могли понять этих отказов Сергея Васильевича от встреч, обедов и пр. Одни приписывали это его гордости, его природной якобы нелюдимости. Другие объясняли его скромный, как говорили, отшельнический образ жизни его мрачным характером, отрывом от родины. Приглашения, сыпавшиеся на него в первые годы пребывания в Нью-Йорке, как из рога изобилия, стали делаться реже и наконец совсем прекратились. Общество примирилось с этой чертой Сергея Васильевича, с его нелюдимостью, и приняло его как такового. Он был слишком крупной величиной и потому мог позволить себе эту роскошь отказов. Мало, впрочем, кто понимал, что при такой напряжённой работе человеку не оставалось времени и сил на вечера и банкеты. Ещё меньше людей знали настоящего Рахманинова: его чарующую простоту, его отзывчивость, его юмор и смех. В результате всего этого у Сергея Васильевича было мало друзей американцев. Но зато он пользовался всюду каким-то исключительным уважением как человек. О том, как любили Рахманинова-пианиста, Рахманинова-артиста, свидетельствуют полные сборы от его концертов»¹⁵.

Совсем не знак бездушья молчаливость,
Гремит лишь то, что пусто изнутри.
(Уильям Шекспир, «Король Лир»)

Отрыв корневой системы музыкального творчества Рахманинова от его питавшей русской почвы надолго, практически на десятилетие сделал малопродуктивным его сочинительство, вынудив его, заходя за пределы допустимого физического и психического напряжения, заниматься исполнительской деятельностью, обеспечивавшей финансовое благополучие его семейству. Коротким временем творчества Рахманинов назначил для себя 1926 год, в котором он полностью исключил концертные выступления и посвятил себя композиции. Как сказал однажды (в описываемую пору) Николай Карлович Метнер: «Если бы Рахманинов перестал быть деловым человеком хотя бы на короткое время, он бы опять начал сочинять. Но он по рукам и ногам связан разными обязательствами, у него всё рассчитано по часам»³⁵. И, как выразился по этому же поводу Александр Борисович Гольденвейзер :

«В течение целых десяти лет Рахманинов занимался главным образом широкой концертной деятельностью как пианист, играя наряду со своими и чужие произведения, и завоевал себе положение первого пианиста в мире, благодаря чему сделался довольно богат. Как композитор он не имел на Западе большого успеха, так как там в это время увлекались главным образом модернистскими течениями, а творчество Рахманинова, продолжавшего реалистическую линию Чайковского, от этих течений стояло очень далеко. Музыка его, всегда доходящая до широкого слушателя, у критики современного Запада в подавляющем большинстве сочувственного отклика почти не находила. Это и, что ещё важнее, отрыв от родной почвы вызвали на сей раз самый длительный в жизни Рахманинова творческий перерыв. Он лет десять после отъезда с родины почти ничего, кроме нескольких транскрипций, не написал»¹³.

В январе 1926 года Рахманинов возобновил работу над начатым ещё в России Четвёртым фортепианным концертом и успешно закончил её (опус сорок) в конце августа этого же года с посвящением Николаю Карловичу Метнеру. Впервые это произведение, исполненное Рахманиновым в сопровождении Филадельфийского оркестра под управлением Леопольда Стоковского, прозвучало во второй декаде марта 1927 года — сначала в Филадельфии, а затем в Нью-Йорке. В этих же концертах прозвучали и «Три русские песни», написанные Рахманиновым в конце 1926 года. Четвёртый концерт Рахманинова оказался самым длительным по времени написания в сочинениях Сергея Васильевича — начатый в 1914 году, законченный в первой редакции в 1926 году, он далее дорабатывался, вплоть до 1940 года. Как оценивает Екатерина Владимировна Сван:

«В Четвёртом концерте Рахманинов вновь пробует свои творческие силы, силу своего вдохновения, которое проявляется с большой энергией, особенно в средней части финала. Первая же часть лишь воскрешает некоторые образы прошлого, объединённые в целое его испытанной техникой. В медленной части Метнер видел некий обряд, элементы шествия, что у него всегда ассоциировалось с тональностью C-dur, довольно необычной для Рахманинова»³⁵.

В 1925 году над скульптурным портретом Рахманинова работал гостивший в Нью-Йорке Сергей Тимофеевич Коненков: «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. Рахманинов был очень высок ростом, и, входя в комнату, он всегда, словно по выработавшейся привычке, наклонялся в дверях. У него был чуть приглушённый, низкий голос, большие, но очень мягкие и нежные руки. Движения его были спокойны, неторопливы: он никогда не двигался и не говорил резко. У него были правильные черты лица:



широкий выпуклый лоб, вытянутый, чуть с горбинкой, нос, глубокие лучистые глаза. Он был всегда коротко острижен. Лицо Сергея Васильевича иногда напоминало мне лик кондора резкой определённой крупностью, словно вырубленных черт. Но вместе с тем оно всегда поражало своим глубоким, возвышенным выражением и особенно хорошилось и преображалось, когда Сергей Васильевич смеялся, — а он умел смеяться так искренне и выразительно! 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, и мысли Сергея Васильевича неизменно возвращались к родине...»⁸²

Сцену проводов Рахманиновым дорогих московских гостей, уезжавших на родину, выразительно описал Станиславский: «Провожал нас Сергей Васильевич на пароход. И когда пароход начал отделяться от пристани, я взглянул на его как-то ссутулившуюся высокую фигуру. Последний привет! Он стоит молча, с поднятой рукой, и я вижу, как глаза его застланы слезами. А видеть слезы на глазах большого человека — страшно»³⁶.

«И дым отечества нам сладок и приятен». О ещё одних «слезах» Рахманинова при встрече с соотечественником, основываясь на рассказе дирижёра Московского еврейского театра Льва Михайловича Пульвера, поведал Александр Борисович Гольденвейзер: «Он очень тяжело переживал свой отрыв от родины. На меня произвёл сильное впечатление следующий рассказ московского музыканта, дирижёра еврейского театра Л. М. Пульвера. Московский еврейский театр ездил в двадцатых годах за границу и был в Париже. Там Пульвер вошёл как-то в музыкальный магазин, стал рассматривать ноты на прилавке и вдруг заметил, что рядом с ним стоит Рахманинов. Рахманинов его узнал; они поздоровались, и Рахманинов начал его спрашивать о Москве и московских делах, но после нескольких слов зарыдал и, не простившись с Пульвером, выбежал из магазина. Обычно Рахманинов не был особенно экспансивен в проявлении своих чувств; из этого можно заключить, до какой степени болезненно он ощущал отрыв от родины»¹³.

Шаляпин в своих воспоминаниях точно оценивал меру ностальгии Сергея Васильевича: «...ничто не могло заменить Рахманинову его родины. Он страстно, до болезни, любил её. Сколько раз, бывало, часами вспоминали мы картины нашей родины. Берёзовые рощи, бесконечные русские леса, пруд на краю деревни, покосившиеся бревенчатые сарайчики и дожди, наш осенний, мелкий, частый дождик...»⁸⁰

Наш дом на чужбине случайной,
Где мирен изгнанника сон,
Как ветром, как морем, как тайной,
Россией всегда окружён.
(Владимир Набоков)

Летние сезоны конца двадцатых — начала тридцатых годов, проведённых Рахманиновыми в Клерфонтене, были заполнены частыми их встречами со старыми и молодыми русскими друзьями, жившими в недалёком Париже. «Клерфонтен находился недалеко от Парижа, и девушки приглашали сюда друзей. Дом звенел от шума и смеха. Со скромностью, которая часто бывает присуща великим людям, Рахманинов старался не мешать забавам молодого поколения. Он всегда смеялся с ними, следил за игрой в теннис, ходил с ними гулять. Он старался появляться и исчезать незаметно. Но после чая, независимо от того, сколько было гостей, дом погружался в тишину. Тихо и незаметно Рахманинов прикрывал двери гостиной и садился за рояль. Он не упражнялся в полном смысле этого слова, он что-нибудь проигрывал, задумчиво пробегал пальцами

по клавиатуре, и вдруг раздавались громкие победные звуки бетховенской сонаты «Les Adieux». Потом он снова появлялся в саду или столовой»³⁵.

Возобновив в Америке давно налаженную исполнительскую деятельность, Рахманинов летом 1940 года взялся за новое сочинение, позже (уже после завершения через год) названного им «Симфоническими танцами». И, как пишут специалисты — музыковеды: «...в конце жизни для самого Рахманинова «Симфонические танцы» заняли место где-то рядом с его любимейшим философско-автобиографическим сочинением — «Колоколами»⁶.

Лето 1941 года Рахманинов по установившейся семейной традиции проводил на даче в Лонг-Айленде. Здесь его настигло и потрясло известие о нападении фашистской Германии на его родину. Трижды в день кто-либо из членов его семьи пересказывал ему о ходе военных действий — сам он не желал слушать до развязности многословные местные радиокomentarии. Сергей Васильевич мучительно переживал сдачу каждого русского города, но, впадая в отчаяние от очередной потери, находил в себе силы не смириться с бедой, не утрашиться ею. Он презирал ту часть эмигрантской среды, которая уповала на «возрождение» прежней России при помощи немецких штыков, о чём пишет в своих воспоминаниях Софья Александровна Сатина:

«Его глубоко озорчало пораженческое настроение некоторых групп русской колонии и полное непонимание среди американцев происходящего в России. Бессильный помочь родине, он чувствовал и переживал с ней, со свойственной ему обостренной впечатлительностью, все ужасы войны и неоднократно еще осенью, в деревне, говорил, что должен что-то сделать, что-то предпринять, но что — он сам еще не знал. Скромный от природы человек, Сергей Васильевич в душе, вероятно, сознавал, что к его мнению многие прислушиваются и среди русских, и среди американцев. К осени у него созрело решение — открыто выступить и показать своим примером русским, что надо в такое время забыть все обиды, все несогласия и объединиться для помощи, кто чем и как может, изнемогающей и страдающей России. Он сознавал, что его публичное выступление, его призыв к поддержке России поможет делу и что это произведет впечатление и на известные круги американцев, которые отчасти из-за политических взглядов, а главным образом из-за недоверия к русским и полной недооценки и недопонимания того, что происходит в России, часто отказывали, где могли, в помощи и мешали желающим помочь. Всегда ненавидя рекламу, Рахманинов решил на этот раз широко использовать ее и поместить на всех своих объявлениях о концерте в Нью-Йорке, что весь сбор с концерта он отдает на медицинскую помощь русской армии. Такое объявление ему поместить не пришлось: этому решительно воспротивились некоторые из близких Сергею Васильевичу американцев. Ему удалось все же настоять на том, чтобы объявление о помощи русской армии было напечатано в программах его нью-йоркского концерта, так что публика могла ознакомиться с этим фактом при входе в зал; газеты, конечно, отметили этот факт на следующий день. Трудно представить себе эффект, произведенный этим известием в то время хотя бы только на русскую колонию в Америке. Сергей Васильевич получал письма благодарности от многих людей из самых далеких углов Соединенных Штатов и Канады, от представителей всех слоев и классов русских, населяющих эти страны. Писали лица колеблющиеся, лица, хотевшие помочь русским, но не знавшие, как поступить, лица, боявшиеся обвинения в сочувствии коммунистам. Писали люди, сами уже начавшие собирать на помощь России и увидевшие в лице Рахманинова моральную поддержку. Сергею Васильевичу, по-видимому, действительно удалось своим примером дать какой-то толчок русским и как бы открыть им глаза на то, что делать. Вопреки советам упорствующих американцев, которые хотели, чтобы собранные деньги были переданы русским через американский Красный Крест, Сергей Васильевич решил передать весь сбор, в сумме 3920 долларов, непосредственно русскому генеральному консулу в Нью-Йорке В. А. Федюшину. Передавая генконсулу СССР свой крупный чек вместе с тремя другими на скромные суммы, вносимые от себя семидесятивосьмилетним А. И. Зилоти, С. А. Сатиной и А. Галлатиным, Рахманинов

написал своему менеджеру М. Левину: «Пожалуйста, объясните мистеру Федюшину, что я оставляю на его усмотрение, какого рода медикаменты и другое оборудование и товары должны быть куплены на эти деньги, но я был бы очень благодарен, если бы все купленные товары были переправлены в Россию в качестве подарка от меня. Это единственный путь, каким я могу выразить мое сочувствие страданиям народа моей родной земли за последние несколько месяцев»¹⁵.

19 ноября 1941 года Сергей Васильевич писал главе концертного бюро: *«Имею удовольствие вместе с ним прислать чек на 3.920 долларов на имя Виктора Федюшина, генерального консула СССР (то есть подлежит выплате В. Федюшину)... Пожалуйста, объясните мистеру Федюшину, что я оставляю на его усмотрение, какого рода медикаменты и другое оборудование и товары должны быть куплены на эти деньги, но я был бы очень благодарен, если бы все купленные товары были переправлены в Россию в качестве подарка от меня. Это единственный путь, каким я могу выразить мое сочувствие страданиям народа моей родной земли за последние несколько месяцев»⁸⁷.*

«И понял он, что не может жить без родины и не может быть счастлив, пока несчастна она, и в этом чувстве была могучая радость и могучая, стихийная, тысячеголовая скорбь».

(Леонид Андреев, «Иностранец»)

По окончании сезона Рахманинов пробыл месяца два в Нью-Йорке, занявшись переложением «Симфонических танцев» для двух фортепиано. В это время он получил письмо от генерального консула СССР в США Виктора Алексеевича Федюшина, в котором говорилось: *«Многоуважаемый Сергей Васильевич! Ваше пожертвование (4.166 ам. долларов) было использовано на приобретение рентгеновского оборудования. Этот заказ (за № 56—00/42001) был доставлен с фабрики 15 февраля с. г. и сейчас готовится к отправке на Родину в самое ближайшее время. (Точную номенклатуру заказа прилагаю). Мы будем рады, если Вы напишете от себя письмо, которое мы отправим вместе с Вашим пожертвованием в адрес ВОКС а (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей)»⁸⁷. Сергей Васильевич ответил лаконично и очень искренне: «От одного из русских посильная помощь русскому народу в его борьбе с врагом. Хочу верить, верю в полную победу! Сергей Рахманинов 25 марта 1942 года»⁸⁷.*

27 июня 1942 года воины Красной Армии, не зная точной даты рождения Рахманинова, послали ему телеграмму: *«В день Вашего семидесятилетия шлем Вам искреннее поздравление и наилучшие пожелания многих лет жизни, здоровья и бодрости для высокого служения искусству на благо нашей любимой родины. 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»⁸⁷.*

На лето 1942 года Сергей Васильевич решил не ехать в Лонг-Айленд, где из-за войны проводилось затемнение, были ограничены возможности передвижения на автомобиле и моторной лодке. Он направился отдыхать в Голливуд, куда его особенно привлекала еще перспектива общения с группой русских друзей. Здесь он сосредоточенно прослушал радиопередачу из Нью-Йорка, в которой прозвучала «Седьмая — Ленинградская» симфония Дмитрия Дмитриевича Шостаковича.

Рахманинов был очень тронут, когда в его руки попал журнал со стихотворением советского поэта Александра Андреевича Прокофьева — *«Люблю березку русскую, то светлую, то грустную»*. *«К сожалению, это стихотворение не приведено полностью, — писал он 17 августа Сомову. — Имеются еще только интересные строфы, которые заканчиваются «Под ветром долу клонится — И гнется, но не ломится». Очень мне это понравилось»¹⁸.*

Люблю березу русскую,
То светлую, то грустную,
В белёном сарафанчике,
С платочками в карманчиках,
С красивыми застёжками,
С зелёными серёжками.
Люблю её нарядную,
То ясную, кипучую,
То грустную, плакучую.
Люблю берёзу русскую.
Под ветром низко клонится
И гнётся, но не ломится.

31 августа 1942 года, уже незадолго до начала нового концертного сезона, Рахманинов написал своему секретарю Николаю Борисовичу Мандровскому: *«Я буду играть опять для России. Помогать России в настоящее время это то же самое, что помогать Америке. Но последней помогают все, а России не многие. Я пока еще русский, а поэтому естественно тянусь к ней»*¹⁸.

Но, помимо всё же состоявшихся, — телесным болям Рахманинова вопреки, — концертов его последнего сезона мучила Сергея Васильевича боль душевная: желание закончить дни свои на родной земле и быть на ней погребённым. Тайком от семьи он посещает в эту пору советское генеральное консульство в Нью-Йорке, общается с его руководителем Федюшиным, говорит ему о своём желании вернуться на родину: *«Грежу Россией, сны про нее вижу. Если не дождусь победы и умру, завещаю похоронить себя в свинцовом гробу, чтобы потом перевезли в Новгород»*.

В один из дней посещения Рахманиновым консульства в Нью-Йорке здесь познакомился с ним приехавший по делам из Вашингтона советский посол Андрей Андреевич Громько. Посол узнал композитора, назвал его по имени и отчеству и попросил задержаться, чтобы задать ему несколько вопросов:

«Встретились в одной из комнат. Я узнал его сразу — портрет его еще при жизни был достаточно широко известен.

— Я рад, что вы решили вернуться на родину, — сказал я ему. — Вы выдающийся композитор, и наш народ, конечно, горячо одобряет ваше решение.

— Постарайтесь, пожалуйста, поскорее оформить решение, — попросил он.

— Сделаю, Сергей Васильевич, все от меня зависящее, — обещал я.

Рахманинов заметил:

— Я с восхищением слежу за беспримерным подвигом Красной Армии и советского народа в борьбе против гитлеровской Германии. А потом добавил: — Американцы преклоняются перед силой и духом советских людей, и я сам наблюдал это много раз.

Я поблагодарил его за теплые слова в адрес нашей общей Родины — Советского Союза. Поблагодарил его и за то, что он давал концерты, сборы от которых поступали на закупку медикаментов для раненых воинов Красной Армии.

И сказал ему ещё так:

— Моя жена рассказывала, как проходили ваши концерты. Она на них присутствовала и видела, с каким энтузиазмом публика встречала вас, исполнителя и композитора. Наше посольство в Вашингтоне и генеральное консульство в Нью-Йорке не раз выражали вам признательность за эти концерты.

Мне бросилось в глаза, что у композитора нездоровый вид. Бледность лежала на лице, фигура отличалась болезненной худобой. Не хотелось спрашивать его о состоянии здоровья и вообще касаться этой темы, тем более что ответ в принципе можно было предвосхитить. Сам он тоже об этом ничего не сказал.

С налётом грусти он покидал наше консульство, а я прощался с ним и думал про себя: «Вот уходит великий в своей области человек, а ведь он — наш, он — патриот, о чём часто говорил и сам в этой далёкой заокеанской стране».

Сопровождавший Рахманинова на его квартиру секретарь консульства Павел Иванович Федюшин рассказывал, что композитор, находясь уже в машине, сам заговорил с ним о своём здоровье.

— Вот руки, — сказал он, показывая их, — они ещё могут хорошо ударять по клавишам, но скоро станут безжизненными.

Произнёс это Сергей Васильевич дрожащими губами. Федюшин пытался его успокаивать.

За время пребывания Рахманинова за границей, особенно в США, его дарование как композитора не проявилось в полную силу.

Свои лучшие оперы Рахманинов написал в молодости. Автору «Алеко», например, было всего девятнадцать лет. Он создал замечательные произведения, которые широко известны и в нашей стране, и во всём мире, они волнуют сегодня каждого, кто любит музыку, так же как волновали в начале и в середине века.

Однако в Америке и в других странах Запада Рахманинова больше ценили как музыканта-исполнителя, а его талант композитора как бы уходил на второй план. Этим, конечно, он был уязвлён.

Вспоминая Рахманинова, можно сказать так: его талант во всём богатстве красок наиболее ярко раскрылся на родной земле. Он и остался подлинно русским в истории нашей музыкальной культуры.

К сожалению, быстро решить вопрос о выезде великого композитора из США в СССР не удалось. Шёл 1943 год, вся наша страна вела жестокую битву с врагом. В том же году Сергей Васильевич скончался. Русская культура понесла тяжёлую утрату. Великий композитор и музыкант остаётся нашей гордостью. Он был и патриотом. Тяжелобольной, Сергей Васильевич решил вернуться туда, откуда уехал в декабре 1917 года, вернуться в свою страну»⁹⁵.

Позже советский генеральный консул Виктор Алексеевич Федюшин подтвердил, что Сергей Рахманинов действительно просился домой и в правительство были направлены предложения на этот счёт. Что же помешало возвращению? По мнению Бориса Никитина, автора известных книг о Рахманинове и Чайковском, ни жене, ни ее сестре Софье Александровне о своем решении композитор не говорил. «И этому можно найти объяснение, — пишет Борис Никитин. — Ни той, ни другой возвращение в Россию, тем более во время войны, не представлялось разумным и возможным. Зная о состоянии Сергея Васильевича, Наталия Александровна, если до нее дошли сведения о его заявлении, вполне могла понять его»⁹⁴.

Незадолго до кончины Рахманинова видела и описала Лидия Яковлевна Нелидова-Фивейская:

«Последний раз я видела Рахманинова незадолго до его кончины, в пасхальную заутреню в Нью-Йорке. Церковь была переполнена, и много народу стояло на улице. Мы с мужем очутились позади Рахманинова, окружённого своим семейством. Рядом с ним стояли его высокая, статная жена Наталия Александровна и её сестра Софья Александровна. Ровно в двенадцать часов я громко обратилась к Сергею Васильевичу с пасхальным приветствием. Он обернулся, увидел нас и улыбнулся своей чарующей, как бы застенчивой улыбкой. Я поразилась его худобе. Мускулы и кости его бледного лица, с большими мешками под глазами, выступали, как на голом черепе.

— Я люблю церковное пение, — сказал он Фивейскому. — Не правда ли, Михаил Михайлович, ведь оно, как и народные песни, служит первоисточником, от которого пошла вся наша русская музыка...»⁸⁵

В 1942 году друзья убедили Рахманинова переселиться в Беверли-Хиллс (штат Калифорния), где он купил дом, «в котором я и умру», — как он выразился. Там он провёл лето 1942 года. Осенью и зимой 1942 — 1943 года Сергей Васильевич выступал в восточных штатах; в феврале 1943 года он отправился в длительную поездку с намерением постепенно добраться до Калифорнии. Последний приступ болезни случился

во время этой поездки в Нью-Орлеане. С огромным трудом его перевезли в Беверли-Хиллс и в санитарном автомобиле доставили домой. Здесь врачи обнаружили у него стремительно прогрессирующую форму рака. 27 марта 1943 года врач, наблюдавший Рахманинова, посоветовал его жене позвать священника, чтобы тот исповедовал и преподал ему Святые Христовы Тайны.

Отпевали великого музыканта в лос-анджелесском храме в честь иконы Божией Матери «Взыскание погибших», а похоронили недалеко от Нью-Йорка на русском кладбище в Кенсико. Американские газеты очень поверхностно описали похороны Сергея Васильевича Рахманинова. Только русская эмигрантская газета из Сан-Франциско «Новая Заря» в номере от 2 апреля 1943 года дала полное, сердечное описание:

*У гроба С. В. Рахманинова
(От собственного Холливудского корреспондента)*

Весь музыкальный и артистический мир Голливуда, масса иностранцев и русских присутствовали на похоронах и посещали тело покойного С. В. Рахманинова, чтобы отдать великому композитору Земли Русской свой последний долг.

Сергей Васильевич Рахманинов умер после 3-недельной болезни у себя на дому в воскресенье 28 марта в 1 час 20 мин. утра. Еще в субботу утром его причастил прот. Григорий Прозоров на квартире в Беверли Хилл.

При больном находились — его жена Наталия Александровна, дочь Ирина Сергеевна и ее сестра — Софья Александровна.

Первая панихида на дому в воскресенье была совершена о. Григорием до обедни утром в присутствии родственников. После литургии в церкви Иконы Божией Матери «Взыскание Погибших» в воскресенье 28 марта о. Григорий с амвона объявил всем молящимся о постигшем русскую колонию общем горе и объявил о порядке погребальных богослужений.

В воскресенье в 7 часов вечера гроб с телом С. В. был внесен в церковь, а в 8 часов была совершена Великая Панихида при чудном пении церковного хора в полном составе, пополненном еще 8 голосами гостей — платовцев, которые находятся в Лос-Анджелесе.

Церковь была переполнена молящимися, вся церковь утопала в цветах — огромный крест из белых гардений возвышался на амвоне перед гробом, два куста больших деревьев в кадках — азалий в полном цвету по бокам особенно выделялись и создавали чарующее впечатление.

В числе венков обратил внимание на себя венок от вице-консула СССР, который присутствовал на похоронах.

В понедельник в 8 часов вечера была совершена вторая панихида, а во вторник в 11 часов утра были совершены прот. Григорием Прозоровым в сослужении с прот. Сергием Лепорским и игуменом Севастьяном Карпенко заупокойная литургия и самый чин отпевания при пении того же хора в полном составе с платовцами. Пение было замечательно по общему признанию.

По желанию семьи Сергея Васильевича никто никаких речей не произносил, только о. Григорий сказал краткое напутственное слово, глубоко всех тронувшее.

Тело Сергея Васильевича находится в тяжелом (2,000 фунтов) запаенном гробу и не будет предано земле здесь, а хранится в усыпальнице Роздейл кладбища, для того, чтобы при первой возможности, согласно воле Сергея Васильевича и его семьи, было отправлено через Нью-Йорк в Россию, для предания его тела родной земле.

Два цветущих дерева азалий будут посажены в церковном садике.

Родственники пожертвовали церкви Иконы Божией Матери «Взыскание Погибших» историческую в семье покойного икону Св. Пантелеймона, бывшую в семье гр. Шуваловых и Волконских.

Просто, но трогательно прошли похороны великого музыканта и большого душой русского человека.

MORALITE

Перефразируя, расширяя и персонифицируя известное пушкинское выражение о значимости следования за мыслями великого человека, могу сказать, что получил прекрасную занимательную науку, проследовав (мысленно и письменно) творчески насыщенным жизненным путём великого Рахманинова. Средства электронной регистрации и воспроизведения, возможности интернета помогли мне, запоздалому меломану, не отходя от рабочего стола, оценить тонкости музыкально-литературной гармонии романсов, других вокальных сочинений композитора, ощутить и пережить всю гамму сердечных и душевных чувствований при прослушивании его чисто музыкальных произведений.

Обширная, прежде всего мемуарная, литература о Рахманинове, его переписка позволили мне систематизировать разной степени значимости события в жизни Сергея Васильевича, его поступки, в той или иной степени повлиявшие на темп его движения *per aspera ad astra* («*через тернии к звёздам*»). Позволил мне помянутый информационный кладёзь составить и частично описать круг лиц, общавшихся — в разное время, с большей или меньшей частотой — с Рахманиновым, в том числе тех, которые ему «*своим сопутствием животворили*», содействовали становлению и развитию его творческого *ego*.

Но главным результатом моих многотрудных и многоумных штудий стало появление и утверждение в моём внутреннем мире образа высокосодежательной — интеллектуально и духовно — личности, восхищающей меня не только высокими творческими деяниями, но и достойнейшими качествами своей натуры: добротой, мягкостью, отзывчивостью, ответственностью, уважительностью и деликатностью в межчеловеческих отношениях, правдивостью, справедливостью, совестливостью, сочувственностью, надёжностью, непоколебимой принципиальностью.

Была в жизни этого замечательного человека большая удача, которая, как известно, «*приходит к тому, кто к ней хорошо подготовлен*». Начальную подготовку к ней Рахманинову дала природа, подарившая ему к рождению («*на зубок*») большой музыкальный талант. Остальное довершил он сам — силой своей целеустремлённости и колоссальной работоспособности достиг вершин гениальности, заслужил прижизненную и неиссякающую послежизненную признательность культурного человечества.

Плодотворными опытами своего земного бытия убеждает Сергей Васильевич Рахманинов всякого, способного к мышлению человека, что в жизни его должна быть одна большая цель и непрестанное движение к ней («*до дней последних донца*»), с обязательным достижением частных, промежуточных, — но никогда окончательных! — результатов, должно быть солью его жизнедеятельности на планете Земля.

Жизнь великих призывает
Нас к великому идти,
Чтоб в песках времён остался
След и нашего пути...
(*Генри Лонгфелло*)



Сказание третье.
О Шаляпине и Рахманинове —
после революции и в эмиграции

Сказ первый.

Шаляпин в послереволюционной России

В отличие от Рахманинова, сумевшего в феврале 1918 года без каких-либо проблем эмигрировать, Шаляпин навсегда простился с родиной только на пятом году советской власти, разрешив перед этим целый ряд проблем взаимоотношения с нею. Собственно говоря, рассматривал Фёдор Иванович совершившуюся перемену среды обитания как его, гражданина России, пожизненные зарубежные гастроли, но иное мнение на этот счёт было пролетарского правительства, лишившего, в 1927 году, Шаляпина советского гражданства.

Знаменитый выстрел «Авроры», известивший мир о переходе власти в России в руки пролетариата, Шаляпин услышал во время оперы «Дон Карлос», ставившейся в столичном Народном доме, который, как известно, располагался по соседству со стенами Петропавловской крепости: «Одетый в богатую порфиновую мантию, со скипетром в руках, с короной испанского короля Филиппа на голове, я выхожу из собора на площадь... В эту минуту на Неве, поблизости от Народного дома, раздаётся внезапно пушечный выстрел. В качестве короля, не терпящего возражений, я сурово прислушиваюсь — не реплика ли это мне? Выстрел повторяется. С высоты ступеней собора я замечаю, что народ мой дрогнул. Третий выстрел и четвёртый — один за другим. Площадь моя стала пустеть. Хористы и статисты двинулись к кулисам и, забыв про еретиков, стали громко обсуждать, в какую сторону им бежать. Немало труда стоило королю Филиппу II Испанскому убедить своих робких подданных, что бежать некуда, ибо совершенно невозможно определить, куда будут сытаться снаряды. Через минуту за кулисы прибежали люди и сообщили, что снаряды летят в противоположную сторону и что опасаться нечего. Мы остались на сцене и продолжали действие. Осталась и публика в зале, также не знавшая, в какую сторону бежать, и поэтому решившая сидеть на месте... К концу спектакля выстрелы замолкли. Но путь мой домой не был особенно приятным. Шёл дождь со снегом, как бывает в Петербурге глубокой осенью. Слякоть. Выйдя с Марией Валентиновной, я не нашёл извозчика. Пошли пешком. Повернули на Каменноостровский проспект, идём и вдруг — посыпался горох по мокрому воздуху. Поднялась какая-то стрельба. Звякнули и пули. Если моя храбрость поколе-

балась, то можете себе представить, что случилось с моей женой? — В темноте — фонари не горели — перебегая от крыльца к крыльцу и прячась у дверей, мы кое-как добрались домой»⁹⁶.



Не лишним будет отметить, что Мария Валентиновна Петцольд, поминаемая в приведённом отрывке воспоминаний певца, на время описываемых событий более десяти лет жила с ним в гражданском браке, в который она, вдова сына пивного магната, вступила, имея от покойного супруга двух детей. За время своего сожителства с Шаляпиным Мария Валентиновна родила ему ещё трёх дочерей (последняя из них, Дасия, появилась на свет в июле 1921 года).

«Голос в большей степени, чем это думают, является выразителем полноты жизнеощущения. Гортань — не только орган голоса, но и половой орган, связанный с самым таинственным и глубоким в организме живого существа.

Полный и звучный голос знаменует полноту и значительность телесных переживаний, плодовитость организма

Кастраты и люди стерилизованной души таким полнозвучием не обладают».

(Фёдор Сологуб)

После нескольких лет романа Фёдора Шаляпина с Марией Петцольд, в 1906 году начавшегося, его участники свили своё греховное гнёздышко неподалёку от Мариинского театра, в доме у Крюкова канала.

Пианист Михаил Алексеевич Бихтер, аккомпаниатор артиста, вспоминал свое первое посещение Федора Ивановича Шаляпина в этой квартире: *«Я вошел в просторную комнату, освещенную яркими лучами солнца, окна ее выходили на канал. Несколько человек ожидали Федора Ивановича, подобно тому, как в древности ожидали выхода царя. Был час пополудни. Говорили тихо. Но вот отворилась правая дверь и к нам вышел молодой великан-славянин. Одет он был в утреннюю одежду, ибо только что поднялся с постели. Сквозь распахнувшийся халат видна была длинная до пят рубашка с великолепным расшитым в манере Рериха подолом. И тут все иное перестало существовать для нас, и глаза все мгновенно устремились к вошедшему. Некоторое время Шаляпин разговаривал с ожидавшими. Но вот посетители разошлись и мы остались одни. Он подвел меня к роялю и сел рядом слева. Шаляпин готовил песни Мефистофеля (разных авторов) к выступлению в симфоническом концерте Зилоти и «Дон Кихота» Массне — для гастролей, кажется, в Париже. Сердце мое сильно билось, руки дрожали, когда я услышал шаляпинский голос. Как описать его? Он не был звучен, наоборот — звучал глуховато, сипловато и изредка напряженно. Но оттенок голоса, в основном окрашенный в трагические тона, всегда слышавшийся из глубины существа многоцветной, желанной правдивостью, заключал в себя как бы массу разнородных голосов, воплощающих трагическую сторону бытия русского народа. Он звучал то трубным звуком, то жалобой, то примирением, то ужасом, непреодолимым влечением, захватывая слушателя, не оставляя ему хотя бы частицы внимания ни для чего другого. Очевидно, этим свойством дарования, которое воплощало творческий синтез родников народного (не деревенского) пения, Шаляпин и привлекал к себе стремительный вихрь внимания»⁹⁷.*

Шаляпин не скрывал своей новой связи, открыто появлялся с Марией Валентиновной в домах своих друзей и коллег по сцене; познакомил ее со Стасовым и Горьким. Алексей Максимович очень тепло относился к Марии Валентиновне, постоянно посылал ей приветы, а в письме к своему другу 1 марта 1913 года написал: *«Марии Валентиновне почтительно кланяюсь. Нравится мне этот человек, простой и крепкий и такой верный тебе».* В ответном письме Алексею Максимовичу Шаляпин, помимо прочего, сообщил: *«О жисти своей буржуазной скажу тебе — живу, и вот как хорошо.*

Детей — куда ни взглянешь. В Питере четверо, да и в Москве пять. Правда, в Питере моих только двое, ну да я люблю этих чертенят всех — и своих, и чужих»⁸⁸.

Фёдор Иванович хотел дать детям Марии Валентиновны от первого брака свою фамилию и лично ходатайствовал об этом перед императором. Николай II разрешения так и не дал — хотя относился к Шаляпину благожелательно, регулярно привечая его и в театре, и на приемах у членов царствующей фамилии, и в конце концов награждал певца званием «Солист Его Величества». Наградил, впрочем, с неохотой: царя и его окружение скандализировала не столько частная жизнь Шаляпина, сколько его всем известная дружба с Горьким.

В 1915 году на Пермской улице Петербурга (ныне — улица Графтио) Шаляпин купил дом вместе с двором и прилегающими хозяйственными постройками, одну из которых переоборудовал под гараж для своего авто (символ величайшей роскоши на то время). Вместе с новой семьёй он поселился на втором этаже; первый и третий этажи сдавал в наём. В этот дом в тревожную ночь 25 октября (7 ноября) 1917 года, после оперного спектакля в Народном доме, pater familias Шаляпин и Мария Валентиновна перемещались перебежками — к своему семейному очагу.

«Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Изменив законной супруге Иоле Игнатьевне, Шаляпин, тем не менее, заботился о ней и их общих детях, коих ко времени разрыва брачных отношений было у законных супругов пятеро (три дочери и два сына). Для отставленной, но не брошенной семьи Фёдор Иванович в 1910 году приобрёл старинный особняк, на Новинском бульваре: *«8 мая. В нотариальной конторе П. А. Соколова между И. И. Шаляпиной и женой московского купца К. А. Баженовой заключён договор о купле-продаже земельного участка и дома с прилегающими службами по Новинскому бульвару, № 372 за 106 тысяч рублей...»⁸⁸*

В этом доме, отремонтированном и отреставрированном под началом Иолы Игнатьевны, её законный супруг останавливался бесконфликтно в дни своих приездов в белокаменную. Во время Первой мировой войны в доме Шаляпиной был устроен солдатский лазарет, Фёдором Ивановичем финансируемый. В 1918 году новая власть национализировала здание, разбив его внутренность на коммунальные квартиры. Семье Шаляпина оставили несколько комнат на втором этаже («голубятни»).

Касательно же заботы Шаляпина о всех без исключения детях своих, то, обосновавшись в Париже с полным составом второй семьи, он устроил переезд на Запад и четверых детей от первого брака. Лишь его любимица, старшая дочь Ирина осталась в Москве с мамой и не расставалась с ней до её возвращения, в 1960 году в Италию (где Иола Игнатьевна и почил в 1965 году).

После октябрьских событий семнадцатого года Шаляпин, обеспокоенный происходящим насилием, организовал выезд Иолы Игнатьевны с детьми в Ялту, где они пробыли до марта 1918 года. На время опустевший московский (ещё не поделённый) дом Шаляпиных скоро, в первой половине декабря 1917 года, стал объектом революционного «внимания», о чём Фёдор Иванович сообщил, испрашивая охранный ордер, наркома просвещения Луначарского: *«Анатолий Васильевич, помогите! Я получил извещение из Москвы, что какие-то солдаты без надлежащего мандата грабят мою московскую квартиру. Они увезли сундук с подарками — серебряными ковшами и проч. Ищут будто бы больничное бельё, так как у меня во время войны был госпиталь. Но бельё я уже давно роздал, а вот моё серебро пропало, как пропали 200 бутылок хорошего*



вина»⁸⁸. Охранное удостоверение было выдано Шаляпину 14 декабря 1917 года, когда его московские домочадцы ещё расслаблялись на юге.

Наслаждалась южными прелестями семья Шаляпина недолго — до весны следующего года. Вскоре в Крыму разгорелись бои между формированиями Белой и Красной армий, и только имя Шаляпина (в марте 1917 года выступившего с триумфом перед моряками в Севастополе) позволило Иоле Игнатъевне благополучно преодолеть кордоны большевиков и вернуться в Москву. В первопрестольной семью встретил специально приехавший по этому поводу из Петрограда Фёдор Иванович.

С 30 июля этого же года Шаляпин отдыхал с Иолой Игнатъевной и детьми на подмосковной даче Николая Дмитриевича Телешова (писателя, друга Бунина, устроителя знаменитых дореволюционных «Сред»). В эти дни на даче проходили съёмки немого фильма «Честное слово», в которых принимали участие дочери Шаляпиных — Ирина и Лидия.

Увлечённые театром, девочки к этому кинематографическому событию подошли как участники студии для одарённой молодёжи, учреждённой отцом в их семейном доме на Новинском бульваре. Затеей этой Фёдор Иванович, судя по всему, удовлетворил желание дочерей, вдруг решивших стать артистами, хотя у самого него были большие сомнения на этот счёт. Беседуя с руководителем студии Ольгой Владимировной Гзовской, он настойчиво, резкими вопросами выпрашивал, в полную ли меру его дочери даровиты и сильны, чтобы вторгаться в сферу искусства. В ответ на замечание Ольги Владимировны: «Фёдор Иванович, зачем же так жестоко?» — Шаляпин горячо воскликнул: «А в искусстве жестокость — первейшая вещь. Разве Константин Сергеевич с вами, своей ученицей, которую он любит, не жесток в своих поисках правды? Разве сама правда не бывает жестока? Вот я и думаю — лучше знать обо всех трудностях работы в искусстве с первого абцуга, чтобы потом не было разочарований. Потому и говорю: плохо верю в таланты детей талантов... Ведь если дети мечтают о Театре с большой буквы, то надо, чтобы мечта не противоречила действительности, чтобы мечты имели основание. Иначе дело — табак!»⁸⁸

(Студия продолжала работать и после реквизиции дома Шаляпиных на Новинском бульваре; городские власти выделили студийцам другое помещение — «для удовлетворения культурных запросов рабочих».)

С Иолой Игнатъевной Шаляпин ещё некоторое время общался и эпистолярно, тому примером — письмо ей от 27 сентября 1918 года: «Вот видишь, писал тебе письмо 14-го, а продолжаю сегодня. Всё время возжусь с разными арестованными, приходится ездить хлопотать то за того, то за другого. На днях арестовали Теляковского, и вот пришлось хлопотать об его освобождении, слава богу, выпустили и вчера я видел его у себя. Вообще жизнь очень тяжёлая, но я не унываю и в сущности не обвиняю никого...»⁸⁸

Добрые, уважительные отношения супруги Шаляпины поддерживали ради спокойствия общих детей, но где-то в 1919 году, когда Иола Игнатъевна рассказала детям о второй семье отца обстановка в московском доме стала отнюдь не спокойной. Как записала в это время в свой дневник Ирина Шаляпина: «Дома атмосфера тяжёлая. Папа с мамой в ссоре. Папа сильно изменился. Временами мне кажется, что он совсем нас не любит. Страдаю безумно. Люблю его безумно. Не могу, однако, объяснить себе некоторые его поступки. Ненавижу М. В. Виновата, конечно, она, он весь под её влиянием. Маму глубоко жаль...»⁸⁹

С переменой общественного строя творческая нагрузка у Фёдора Ивановича существенно возросла — помимо многочисленных платных оперных, концертных выступлений добавились ему и такого рода выступления благотворительные. Так, в ноябре 1917 года он выступил в одиннадцати оперных спектаклях: «Дон Карлос», «Борис Годунов» (дважды), «Князь Игорь», «Фауст» (дважды), «Мефистофель», «Русалка», «Руслан и Людмила», «Вражья сила». Выступал Фёдор Иванович в Народном доме,

до перемены власти носившем имя Николая II, а после революционного слома получившим название Госнардома. По этому поводу Шаляпин писал 10 декабря 1917 года дочери Ирине в Ялту: *«О себе скажу — пока что живу ладно. Пою в Народном доме, публикой всегда положительно набит битком театр. Принимает меня публика, скажу, как никогда, я стал иметь успех больше, чем когда-нибудь. Кстати сказать, я всё время, слава богу, в хорошем порядке, голос звучит, как давно уж не звучал, молодо, легко и звучно. Продовольствие, хоть и дорого стоит, но всё есть, и я ни в чём себе не отказываю...»*⁸⁸

К сказанному, для разнообразия, можно прибавить, что в Госнардоме 28 апреля 1918 года Шаляпин дал концерт в пользу фонда образования первого еврейского театра в Палестине. На такую благотворительную акцию Фёдора Ивановича уговорил Мордехай Голинкин, ещё в 1911 году начавший собирать средства на первую оперную труппу в земле обетованной, уже в 1923 году представившей там (на иврите) одну из своих репертуарных опер на ветхозаветный сюжет. В число таковых входили «Маккавей» Антона Рубинштейна, «Самсон и Далила» Сен Санса, «Царица Савская» Кароя Гольдмарка. Однако все воистину титанические усилия Голинкина не дали практических результатов и оперный театр на земле предков закрылся после пяти лет неистовых бескорыстных усилий её устроителя и блестящих триумфов его сподвижников-музыкантов, выпускников Московской и Петербургской консерваторий.

В середине апреля 1918 года Шаляпин отказался от положения «вольного художника» и вернулся на государственную службу в родной ему Мариинский театр, где был восторженно (с хлебом-солью) встречен полным составом её артистов и служащих, а через год *«...на общем собрании солистов, хора и оркестра Гос. Мариинского театра ...единогласно избран кандидатом в директорию Гос. оперы»*. 19 марта 1919 года Шаляпин был утверждён консультантом по художественным вопросам *«связанным с постановкой оперных спектаклей»*⁸⁸.

Административные возвышения Фёдора Ивановича при новом строе никак не способствовали улучшению его материального положения. Хуже того, рассматривался он пролетарской властью на местах как бывший представитель эксплуататорского класса, подпадавший под начавшие действовать тогда экспроприации. О первой из них, его ударившей, Фёдор Иванович написал в заявлении в Петроградскую Трудовую Коммуну в мае 1916 года:

*«Из прилагаемого в копии документа видно, что Совдеп города Ялты реквизирует принадлежащие мне и находящиеся в Азовско-Донском банке деньги в количестве 148 536 руб. и 47 коп. Я нахожу эту реквизицию несправедливой и оскорбляющей как моё достоинство артиста, так и достоинство власти. Деньги, взятые у меня, я нажил не путём эксплуатации чужого труда, не спекуляцией на голоде и несчастьи народа, а путём упорной работы, тяжесть которой едва ли понятна людям, не знакомым с её условиями; я нажил эти деньги тратой моего таланта, силами моего духа. Я могу и смею сказать, не преувеличивая моих заслуг пред родиной, что двадцатипятилетний труд мой на арене русского искусства заслуживает более справедливого отношения ко мне. Поэтому я прошу Петроградскую Коммуну вернуть мне деньги, взятые Совдепом города Ялты. Не протестуя против непомерно огромного налога, который я охотно плачу в пользу Коммуны, я уверен в моём праве протестовать против этой реквизиции, слишком тяжёлой для меня»*⁸⁸.

Можно понять и оценить этот крик души великого певца, не эксплуатацией чужого труда, а силой собственного певческого труда, заработавшего указанные денежные средства. Тем не менее, новая власть, считавшая Шаляпина «богачем», по соответствующей налоговой градации взимала с него немалые денежные средства (треть общей суммы дохода), при существенно оскудевших для него источниках их попол-

нения. По этой причине и жалоба Шаляпина в Петроградскую Трудовую Коммуну осталась без ответа.

Для полной прозрачности картины — несколько слов о помянутом выше, только год просуществовавшем органе пролетарской власти. 10 марта 1918 года в связи с переездом советского правительства в Москву Исполком Петроградского Совета принял решение создать Совет комиссаров Петроградской трудовой коммуны, на который возлагалось «*непосредственное осуществление местной власти*». Дальше — больше. В последней декаде апреля этого же года был создан Союз коммун Северной области, в состав которого вошли территории Петроградской, Новгородской, Олонецкой, Вологодской, Архангельской губерний. Союз имел свой Центральный исполнительный комитет (ЦИК) и Совет народных комиссаров (СНК) под началом товарища Зиновьева.

Союз коммун Северной области прекратил своё существование 24 февраля 1919 года, сумев в середине срока своего бытия по-своему компенсировать Шаляпину его громадные материальные потери моральным вознаграждением. Случилось это 19 октября 1918 года, перед началом представления оперы «Севильский цирюльник», дававшейся в честь вновь мобилизованных матросов Красного Флота. Выступивший перед его началом нарком просвещения Луначарский, в частности, сказал (а газета «Северная Коммуна» воспроизвела на своих страницах) следующее: «...*Случайным образом сегодняшней спектакль почти совпал с 25-летним юбилеем художественной деятельности даровитейшего артиста России Ф. И. Шаляпина, участвующего в этом художественном празднике. Я рад сообщить вам, что правительство Коммуны, по моему представлению, решило даровать этому великому, вышедшему из народа и возвращающемуся к народу таланту впервые во всём мире даруемое звание народного артиста...*»⁸⁸

Через несколько дней «Красная газета» в номере от 13 ноября 1918 года сделала официальное представление по указанному поводу:

*«Совет Народных Комиссаров Союза коммун Северной области постановил: в ознаменование заслуг перед русским искусством — высокодаровитому выходцу из народа, артисту Государственной оперы в Петрограде Фёдору Ивановичу Шаляпину — даровать звание Народного артиста. Звание Народного артиста считать впредь высшим отличием для художников всех родов искусств Северной области и дарование его ставить в зависимость от исключительных заслуг в области художественной культуры.»*⁸⁸

Уже наделённый этим высоким званием, Шаляпин в июле 1919 года участвовал в экстренном заседании представителей государственных театров Петрограда и Москвы «*по поводу проекта их объединения в ассоциацию лучших (будущих академических театров)*». После того как документ был одобрен Луначарским, участники совещания вместе с ним были приняты Лениным в Кремле «*в связи с необходимостью внести изменения в уже представленный на подпись проект декрета об объединении театрального дела — основного закона советского театрального строительства... В основе беседы, которую вёл А. В. Луначарский лежал вопрос о принципе и характере деятельности Академического театра как художественного организма высшего типа и о выделении государственных театров в ассоциацию Академических театров, причём ... активное участие в ней принял Ф. И. Шаляпин. Своё первое законодательное решение этот вопрос получил в Декрете об объединении театрального дела, подписанном В. И. Лениным месяц спустя — 26 августа 1919 года*»⁸⁸.

Шаляпин, взявший на себя роль добровольного ходатая по делам своих друзей, коллег, знакомых (и даже — незнакомых) людей, в эти годы часто бывал в Кремле, где помещалась квартира Демьяна Бедного, который, как вспоминал певец, «... *был*

ко мне дружески расположен и так как имел в Кремле большой вес, то часто оказывал мне содействие то в том, то в другом». В Кремле Фёдор Иванович встречался с Дзержинским, Петерсом, Сталиным. «Когда я впервые увидел Сталина, я не подозревал, конечно, что это — будущий правитель России, «обожжаемый своим окружением». Но и тогда я почувствовал, что этот человек в некотором смысле особенный. Он говорил мало, с довольно сильным кавказским акцентом. Но всё, что он говорил, звучало очень веско — может быть, потому, что это было коротко. — «Нужно, чтоб они бросили вальть дурака, а зделали то, о чём было говорэно много раз»... Из его неясных для меня по смыслу, но энергичных по тону фраз я выносил впечатление, что этот человек шутить не будет...»⁸⁶

Довелось Фёдору Ивановичу пообщаться (увы, безуспешно) и с антиподом Иосифа Виссарионовича — Львом Давидовичем Троцким:

«Театральные дела, недавно побудившие меня просить свидания у Ленина, столкнули меня и с другим вождём революции — Троцким. Повод, правда, был другой. На этот раз вопрос касался непосредственно наших личных актерских интересов.

Так как гражданская война продолжалась, то с пайками становилось неладно. Особенно страдали актеры от недостатка жиров. Я из Петербурга иногда ездил на гастроли в московский Большой театр. В один из таких приездов московские актёры, жалуясь на сокращение пайков, просили меня за них при случае похлопотать.

Случай представился. Был в театре большой коммунистический вечер, на котором, между прочим, были представители правящих верхов. Присутствовал в театре и Троцкий. Он сидел в той самой ложе, которую раньше занимал великий князь Сергей Александрович. Ложа имела прямое соединение со сценой, и я как делегат от труппы отправился к военному министру. Министр меня, конечно, принял. Я представлял себе Троцкого брюнетом. В действительности это скорее шатен-блондин с светловатой бородкой, с очень энергичными и острыми глазами, глядящими через блестящее пенсне. В его позе — он, кажется, сидел на скамейке — было какое-то грузное спокойствие.

Я сказал:

— Здравствуйте, тов. Троцкий!

Он, не двигаясь, просто сказал мне:

— Здравствуйте!

— Вот, — говорю я, — не за себя, конечно, пришел я просить у вас, а за актёров. Трудно им. У них уменьшили паёк, а мне сказали, что это от вас зависит прибавить или убавить.

После секунды молчания, оставаясь в той же неподвижной позе, Троцкий чётко, буква к букве, ответил:

— Неужели вы думаете, товарищ, что я не понимаю, что значит, когда не хватает хлеба? Но не могу же я поставить на одну линию солдата, сидящего в траншеях, с балериной, весело улыбающейся и танцующей на сцене.

Я подумал:

— Печально, но резонно.

Вздыхнул и сказал:

— Извините, — и как-то стушевался.

Я замечал не раз, что человек, у которого не удаётся просьба, всегда как-то стушёвывается...»⁸⁸

После революций семнадцатого года существенно сузился в двух российских столицах круг старых друзей Шалеяпина, сумевших в общей сумятице скоро и без особых тревожений уехать в эмиграцию. Главный из них, Сергей Рахманинов отправился из Петрограда в дальние края 23 декабря 1917 года и, как вспоминает Софья Александровна Сатина, «...кажется, никто не провожал их на вокзал, но Сергей Васильевич был очень тронут вниманием Ф. И. Шалеяпина, приславшего ему на дорогу икры и булку домашнего белого хлеба. К этому приложена была трогательная записка на прощанье».

Из задержавшихся в Петрограде друзей более других авторитетным оставался для Шаляпина Максим Горький, к советам которого прислушивался, наставлениям которого следовал Фёдор Иванович. В его доме на Кронверкском проспекте (неподалёку от Народного дома) Фёдор Иванович всегда был свой человек. Художник Валентина Ходасевич (племянница поэта Владислава Ходасевича) вспоминала о вечерних посиделках в нетопленной квартире Горького: «... Часто приходил Федор Иванович с Марией Валентиновной, оба огромные, великолепные — шубы и шапки не снимали. Федор улаживал нас песнями и романсами, да и рассказчиком он был прекрасным — с большим юмором. Приводили они с собой любимого бульдога, белого с коричневыми пятнами, до смешного похожего на Федора Ивановича. Когда ему говорили: „Милиционер пришел!«, он падал как подкошенный на бок и делал вид, что умер, даже дыхание задерживал. Шаляпин очень его любил, обучал разным трюкам, гордился им и говорил: „Способный! Неплохой артист из него получится! С ним мы по миру не пойдём!»¹⁰⁰.



Большая долголетняя дружба связывала Фёдора Ивановича Шаляпина с Василием Васильевичем Андреевым — музыкантом, композитором, основателем и руководителем первого оркестра русских народных инструментов. В начале артистической деятельности

Шаляпина, для него не совсем удачно складывавшейся, Андреев помогал ему советами, дружески ободрял его, ввёл в круг музыкальных и театральных авторитетов. «Я хорошо подружился с В. В. Андреевым, у которого по пятницам собирались художники. Это был мир, новый для меня. Душа моя насыщалась в нём красотой. Рисовали, пели, декламировали, спорили о музыке. Я смотрел, слушал и жадно учился... Я был отчаянно провинциален и неуклюж. В. В. Андреев усердно и очень умело старался перевоспитать меня. Уговорил остричь длинные, «певческие» волосы, научил прилично одеваться и всячески заботился обо мне. В. В. Андреев особенно близко к сердцу принимал мои неудачи и старался всячески быть полезным мне, расширяя круг знакомств, поучительных для меня»¹⁰¹.

Как вспоминает Пётр Александрович Оболенский, князь по крови, по профессии — правовед, по жизни — композитор, музыковед, организатор «Общества распространения игры на народных инструментах»:

*«Я уговорил Ф. И. Шаляпина, долголетнего друга Андреева, обратить внимание Народного Комиссара просвещения А. В. Луначарского на трудности, переживаемые оркестром, и необходимость узаконить его положение... 18 марта 1918 г. Шаляпин заехал за мной и мы поехали в Зимний дворец, где в одном из залов должно было состояться выступление оркестра... Первым слово взял Луначарский и, обращаясь к собравшимся музыкальным деятелям, поставил вопрос, не послужат ли эти примитивные инструменты тормозом для распространения навыков игры на более совершенных симфонических инструментах. Шаляпин, возражая Луначарскому, настаивал на том, что домбры и балалайки необходимы народу для начального музыкального образования».*⁸⁸

Тесная дружба, крепко связывавшая двух замечательных представителей русской музыкальной культуры навсегда оборвалась 26 декабря 1918 года, в день кончины — в возрасте пятидесяти семи лет — Василия Васильевича Андреева. Как свидетельствует очевидец, через три дня, на похоронах в Александро-Невской лавре, прощаясь с другом, Шаляпин «... долго всматривался в лицо Андреева и со словами: «Вася, Вася! Что же ты сделал, что?» — опустил голову на грудь Андреева. Через несколько мгновений, овладев собой, Шаляпин поднялся, поцеловал Андреева в лоб, несколько раз с нежностью погладил его по голове и с глазами, полными слёз, отошёл в сторону»⁸⁸.

Ещё один друг Шаляпина, знаменитый трагик Мамонт Викторович Дальский (1865 года рождения) в течение десяти лет службы на сцене ведущего — Александринского — театра Петербурга играл преимущественно роли героев с сильными страстями, что отвечало его характеру. Алексей Толстой так описывает его: *«Это был человек дикого темперамента, красавец, игрок, расчетливый безумец, опасный, величественный и хитрый»*.

Из-за своего скандального характера и постоянных конфликтов с коллегами Дальский был уволен и продолжал карьеру уже как гастролер в провинциальных театрах. В 1917 году он объявил себя анархистом и вступил во Всероссийскую федерацию анархистов-коммунистов. Участие в грабительских налетах, красочно описанных в романе «Хождение по мукам», — далеко не вымысел автора: *«Дальский силой захватил Купеческий клуб и объявил его Домом анархии. Он ещё не объявлял войны Советской власти, но, несомненно, его фантазия устремлялась дальше кладовых Купеческого клуба и ночных кутежей, когда во дворе Дома, стоя в окне, он говорил перед народом, и, вслед за его античным жестом, вниз, во двор, в толпу, летели штаны, сапоги, куски материи, бутылки с коньяком»*¹⁰².

Если отбросить анархическую страницу биографии Дальского, то связывало его и Шаляпина яркое творческое начало, горячий, страстный, порой необузданный темперамент. Они познакомились в Тифлисе, когда Шаляпин был ещё молодым начинающим артистом. На всю жизнь Фёдор Иванович сохранил ценный подарок друга Мамонта — серебряный портсигар с изображением венка и лиры и гравировкой на крышке *«Талантливому Феде Шаляпину. 1893–94. Тифлис»*. На внутренней, позолоченной части крышки выгравирована надпись на итальянском языке *«Тато»* (*«Люблю тебя»*). Ещё одна надпись имеется на нижней крышке — *«Мамонт»*.

Шаляпин часто пользовался советами Дальского, который, как никто другой, чувствовал «зерно роли». Хорошо известный факт: в работе над ролью Мельника в опере Даргомыжского «Русалка» Шаляпину никак не удавалось прочувствовать и передать характер своего персонажа. Именно Дальский дал ему подсказку: *«Мне кажется, ты неверно понимаешь характер Мельника. Это — не вертлявый, бойкий мужичонка, а солидный, степенный мужик»*¹⁰³.

Смерть Дальского была нелепа и трагична — 8 июня 1918 года он, отправляясь в гости к находившемуся в Москве Фёдору Шаляпину, сорвался с подножки трамвая. Похоронили Мамонта Викторовича в Петрограде — в Александро-Невской лавре. От семьи Шаляпина на могилу его был возложен венок с надписью: *«Безвременно почившему талантливому дорогому товарищу по искусству Мамонту Дальскому; от Шаляпина: Кину русского искусства»*⁸⁸. (Эдмунд Кин — знаменитый, отличавшийся эксцентричностью английский актёр-трагик конца восемнадцатого века; пьесу «Кин или Гений беспутства» написал Александр Дюма.)

С 1904 года и до последних дней пребывания в России находился Шаляпин в дружеском и творческом общении с Исаем Григорьевичем Дворициным, своим личным секретарём, руководившим спектаклями с его участием. Родившийся в 1865 году (в Виленской губернии, в семье портного), Дворицин, начав с участия в хоре мальчиков, далее выступал в качестве хориста, солиста, режиссёра в оперных театрах Тифлиса, Киева, Харькова и Петербурга. В Одессе, в июне 1899 года Дворицин, исполнявший партию Мисаила в опере «Борис Годунов», впервые оказался на одной сцене с Шаляпиным и, видимо, с этой поры началось их дружеское общение, через несколько лет переросшее, для Исаея Григорьевича, в тесное организационно-творческое содружество его со своим кумиром..



Когда Шаляпин был на сцене, Дворицин, будучи всегда за кулисами, следил за выходом артистов, точностью мизансцен, давал указания работникам постановочной части. Он был поистине хозяином шаляпинских спектаклей и концертов. В антракте Федор Иванович любил пообщаться, поговорить. Если беседа становилась чрезмерно эмоциональной и шумной, Исай Григорьевич исчезал, а за кулисами раздавался звонок, оповещавший участников спектакля, что антракт закончен. *«Это звон Исая!»* — с улыбкой сообщал окружающим Шаляпин. Фёдор Иванович особо выделил его в своих воспоминаниях: *«Исай Дворицин — еврей, жизнь очень запугала его, не однажды зло смеялась над ним, но не вытравила из него ни чувства собственного достоинства, ни горячей любви и тонкого чутья ко всему прекрасному. Когда мне приходится усомниться в том или ином понимании роли, я обращаюсь к Исая, и он умеет сделать всегда очень верное замечание»*¹⁰³.

Очень занимательно описаны отношения Шаляпина с Дворициным в воспоминаниях певца Сергея Юрьевича Левика, выступавшего (в антрепризе Александра Рафаиловича Аксарина) в опере «Борис Годунов», ставившейся в петроградском Новом доме в декабре 1916 года:

«В один из декабрьских дней 1916 года, когда был назначен «Борис Годунов», из квартиры Шаляпина позвонил уже знакомый читателю Дворицин и предупредил Аксарина, что спектакль «висит». Дворицин рассказал, что Федор Иванович накануне поздно засиделся за картами, стал нервничать из-за какого-то нелепого хода, обиделся, когда партнеры его довольно бесцеремонно высмеяли, начал путать ходы и проигрывать. Партнёры увидели, что он нервничает, и предложили бросить игру. Но Фёдор Иванович и на это обиделся.

— Вы что же, меня нищим считаете? Или сквазьгой? Неужели я не могу себе позволить проиграть несколько сот рублей? — сказал он и властно прибавил: — Давайте дальше.

— Во-первых, вы очень нервничаете, — возразил один из гостей, — и проиграете не несколько сотен, а несколько тысяч. Во-вторых, вам завтра Бориса петь. Я, по крайней мере, кончаю. Уже два часа.

Переглянувшись, партнёры встали. Шаляпин выскочил из-за стола, чуть не опрокинул его и, сердито буркнув «спокойной ночи», ушёл в спальню.

Лёг он сразу, но до утра ворочался и все повторял:

— И как это я такого дурака сваял!

Заснул он часов в шесть, в восемь проснулся, лежа попробовал фальцет, нашёл, что осип, и заявил, что петь не будет.

Выслушав рассказ, Аксарин не на шутку заволновался. Каждые десять минут он принимался звонить Шаляпину, но тот упорно отказывался брать трубку и только передавал через Дворицина, что петь не будет.

Аксарин стал заклинать Дворицина как-нибудь воздействовать на Шаляпина, но на всякий случай распорядился доставить в театр декорации «Дубровского» — оперы, которой нетрудно было заменить любой сорванный спектакль. Тут же он распорядился отпустить с очередной репетиции артистов, нужных для «Дубровского», в том числе и меня: вместо небольшой партии Рангони в «Борисе» мне предстояло петь нелюбимую и трудную партию Троекурова.

Около часа дня Дворицин, все время дежуривший у Шаляпина, сообщил, что ему удалось уговорить Фёдора Ивановича лечь спать. После сна тот успокоится и, надо думать, «подобрет».

— Но хуже всего то, — прибавил Дворицин, — что Шаляпин как будто и в самом деле охрип.

Исай Григорьевич Дворицин был довольно своеобразной фигурой в окружении Шаляпина. Оперный хорист со средним голосом, не отличаясь ни образованностью, ни интеллектуальным развитием, он до самозабвения любил оперный театр и беззаветно служил ему хористом, режиссёром, организатором спектаклей и вообще на любой работе. Далеко не совершенно излагая свои мысли, Дворицин, несомненно, обладал

режиссерской интуицией. У него было не только доброе сердце, отзывчивое на всякое оперно-театральное начинание, но и достаточно благородный вкус.

10 сентября 1932 года М. Горький адресовал местному Кировского театра отзыв о Дворищине, который гласит: «Сим свидетельствую, что Исай Дворищин известен мне почти 30 лет как талантливый и честнейший работник оперной сцены и что, по моему мнению, он вполне заслуживает звание заслуженного артиста сцены. Думаю, что он достиг бы большего, чем достиг как артист, но его личные способности на протяжении многих лет затемнялись блеском таланта Ф. И. Шаляпина, которому он бескорыстно служил. Должен сказать, что Ф. И. Шаляпин очень считался с И. Дворищиным как режиссером и с его артистическим чутьём».

Никто не понимал причины, но никто также не мог отрицать того факта, что, скупой на дружбу, Шаляпин питал к Исаю Григорьевичу нежные чувства и нередко поддавался под его влияние. Когда на Шаляпина «находила стихия», как он сам выражался, один Исай Григорьевич умел более или менее скоро укротить его. Безропотно снося вспышки гнева и подчас грубые оскорбления, Исай Григорьевич немного времени спустя предьявлял Шаляпину моральный счет, и тот не без смущения искал возможности оправдаться, а иногда даже снисходил до того, чтобы просить прощения.

Вернулся я в театр часов около шести с половиной и с удивлением увидел, что рабочие монтируют не первую картину «Дубровского», а «Бориса». Обрадовавшись тому, что Шаляпин все же согласился, по-видимому, нет и что я еще раз буду иметь счастье его увидеть и услышать в роли царя Бориса, в неустанном совершенствовании которой он был неисчерпаем, я все же направился в кабинет Аксарина, чтобы узнать, как же развернулись события после моего ухода из театра.

Подхожу к дверям кабинета и застаю такую картину. Дверь кабинета заперта. У двери стоит Аксарин. К нему жмутся очередной режиссер и два-три хориста — постоянные болельщики шаляпинских спектаклей. У всех такой вид, точно в кабинете покойник. Когда я громко спросил, что случилось, на меня зашикали и замахали руками. Я перешёл на шепот и узнал следующее.

Шаляпин днём выспался и стал играть с Дворищиным в карты. Тот ему ловко проиграл какие-то копейки, сделав тот самый нелепый ход, который накануне привел Шаляпина к проигрышу. Шаляпин вначале рассвирепел.

— Ты что же, издеваешься надо мной? — загрохотал он. Но Исай Григорьевич прикинулся дурачком и стал божиться, что он ничего не знает о вчерашнем проигрыше. Федор Иванович вспомнил, что Дворищина у него накануне действительно не было, и, как малое дитя, пришёл в восторг от того, что не один он способен на такой нелепый ход. Исай Григорьевич воспользовался его хорошим настроением и без особого труда уговорил его не срывать спектакля. Таким образом был восстановлен «Борис».

Но злоключения тревожного дня на этом не кончились. Против своего обыкновения приезжать на спектакль довольно поздно Шаляпин явился в театр в шесть часов. Вошёл в кабинет Аксарина, который служил ему артистической уборной, насех поздоровался и не очень деликатно попросил всех выйти.

— Мне нужно остаться одному на часок, — коротко и властно сказал он. Когда все вышли, он изнутри запер дверь. И всё. Вот уже тридцать минут, как группа людей стоит у двери и недоумевает по поводу того, что за ней происходит. Кто-то уже сбегал в фойе, чтобы проверить вторые двери, но и те были заперты. На робкие, но сравнительно частые стуки только один раз раздалось грозное рычание: «Да не мешайте, чёрт возьми!»

Я, естественно, заинтересовался, чем все кончится, и стал терпеливо ждать.

Часов в семь с небольшим Шаляпин распахнул дверь и, применяя один из самых чарующих, мягких тембров своего неповторимого голоса, делая какие-то униженно-просительные жесты, необыкновенно тепло сказал:



— Войдите, люди добрые, но не очень строго судите. Сами видите, на память писали-с. Да-с.

В кабинете Аксарина была узенькая дверь «в кабинет задумчивости», как выразились наши бабушки, наполовину застеклённая матовым стеклом. И вот на стекле этой двери, размером примерно 75 на 50 сантиметров, гримировальными красками был написан портрет Дворищина. Шаляпинский любимец предстал перед нами как живой.

Полюбоваться талантливым озорством гениального певца сбежалось еще несколько человек. Complimentам не было конца. Шаляпин снял шляпу и, буквально сияя, растроганно благодарил за похвалы, часто повторяя:

— Люблю я этого человека... На память писал, да-с!

И вдруг один из присутствовавших, придя в восторг, подошёл поближе к портрету, пристально взгляделся в него и, смешно присев, усиленно махая руками, умилённо сказал:

— Это не портрет, это же фотография. Какое сходство! Прямо как у Фишера, честное слово! Даже лучше!

Фишер был придворным фотографом и славился тщательностью своей работы. Его фотография помещалась под крышей Мариинского театра, и артисты в антрактах бежали к нему фотографироваться в костюмах и гриме. Фишеру же мы обязаны и большим количеством фотографий Шаляпина.

Растроганный хорист искренне думал, что лучшего комплимента он сказать не мог. Но, боже мой, что произошло!

Шаляпин сдвинул свои белесые, но умевшие становиться страшными брови, налился кровью, затем сразу побледнел. Взглянув на несчастного хориста глазами Ивана Грозного, он грохочущим голосом заговорил:

— Что? Фотография? Вы говорите — фотография?

Схватив со стола заячью лапку, он продолжал:

— Сходство вам нужно? Как у Фишера?

И со всего размаха мазнул лапкой по портрету. Жест был такой исступлённый, что портрет мгновенно превратился в большую грязную кляксу. Аксарин схватил Шаляпина за руку, но было уже поздно.

Шаляпин весь покрылся испариной. Он сбросил с плеч халат и, почти трясясь от обиды, повторил — Фотография!.. А я-то думал, что душу Исайки схватил!.. Фотография!

Злосчастного, насмерть перепуганного хориста мы уже давно вытравливали из комнаты и сами стали потихоньку расходиться. В кабинете остался один Аксарин, который тоже не очень хорошо понимал, почему для художника обидно, когда сделанный им портрет сравнивают с фотографией. Но его шепотом надоумили, и он стал успокаивать Шаляпина, объясняя ему, что хорист говорил от простого и чистого сердца и что при его невысоком культурном уровне такой отзыв — наивысшая похвала.

Шаляпин долго слушал его, продолжая волноваться, а потом, смягчившись, стал расспрашивать: а как, мол, другим — понравилось? Аксарин заверил его, что портрет был исключительно удачен и что все были в восторге. Только тогда Федор Иванович успокоился, снял боты и стал одеваться к спектаклю. И тут же пространно объяснил Аксарину, почему слово «фотография» привело его в ярость.

Когда в первый год службы у Мамонтова Шаляпин бродил с ним по музеям, он приходил в восторг больше всего от элементарного сходства той или иной картины с натурой. Мамонтов же учил его воспринимать в живописи «душу» произведения, а всякое простое сходство, даже при техническом совершенстве рисунка, неизменно обзывал «фотографией».

Гроза миновала, когда в кабинет-уборную был доставлен где-то запропастившийся Дворищин.

Шаляпин подробно рассказал ему о «происшествии», причем уморительно копировал восторженные реплики своего незадачливого критика.

Узнав об этом, мы, недавние свидетели инцидента, в первом же антракте пришли просить Фёдора Ивановича и нам рассказать, как это было. Он охотно исполнил нашу просьбу. И даже тут он явил одну из своих многочисленных способностей — способность блестящего имитатора. Наш смех ему доставил большое удовольствие, и,

расшалившись, он потребовал привести виновника его волнения. Раба божьего привели, и Фёдор Иванович повторил лекцию о том, что такое художественное произведение и что такое фотография. Хорист внимательно слушал и наконец в полном умилении воскликнул:

— Боже мой! Я же так и думал, честное слово!

Исай Григорьевич попенял Шаляпину, что тот стёр портрет, даже не показав его «оригиналу». Но Шаляпин его утешил.

— Не тужи, брат, выберу время и напишу еще раз, маслом напишу, а не этой дрянью.

И действительно, года через два примерно, попав в тот же кабинетик, я увидел на том же матовом стекле прекрасный портрет Исаия Григорьевича. Местные люди утверждали, однако, что для этого портрета Дворищин неоднократно позировал.

В описанный вечер Шаляпин все же, несомненно, был, «не в форме». Он был осторожен в подаче звука на сильных местах, сравнительно мало двигался. Но именно этот спектакль остался у меня в памяти как одно из самых сильных доказательств того, что не в мощи голоса была сила Шаляпина и что он сам это сознавал больше всех. Источник производимых им впечатлений заключался во всем артистическом переживании, вживании в роль.

Он так варьировал тембры, использовал такое пианиссимо, в самых патетических местах он произносил слова таким проникновенным шепотом, что становилось буквально жутко и верилось, что он действительно видит пугающий его призрак убиенного царевича»¹⁰⁴.

К приведённому выше мемуарному отрывку можно добавить следующее. Во-первых, включённый в него фотоснимок отображает карточную игру Шаляпина и Дворищина в антракте одной из оперных постановок «Хованщины» 1916 года в Мариинском театре; расслабляется в своей гримёрной карточной забавой Фёдор Иванович во образе главы раскольников Досифея. Во-вторых, был Шаляпин прекрасным рисовальщиком, чему немало графических свидетельств; и, к слову, известно, что на художественном аукционе картин, имевшем место 17 февраля 1918 года в залах Академии Художеств, были представлены и успешно реализованы рисунки певца. В-третьих, после отъезда Шаляпина за границу Дворищин поселился в его квартире на Пермской улице, в которой и скончался в жуткие блокадные дни февраля 1942 года; бережённая им обстановка квартиры стала основой Дома-музея Шаляпина, открывшегося в 1964 году.

7 августа 1919 года на заседании Совета Народных Комиссаров была утверждена «Ведомость индивидуальных окладов и ставок артистов и служащих Государственных петроградских театров». Первыми в списке из ста фамилий были Иван Васильевич Эскузович (управляющий академическими театрами) и Шаляпин. Совершившееся повышение оклада для Фёдора Ивановича, обеспечивавшего себя, прежде всего, гонорарами за внеатрактальные выступления, увеличила его совокупный доход и, как следствие, размер выплачиваемого с него налога.

Дело в том, что декретом от 30 октября 1918 года был введён единовременный десяти миллиардный налог на организацию и снабжение армии. Он взимался с имущих классов городского и сельского населения, и значительную часть его предполагалось собрать с городской буржуазии Москвы и Петрограда, к числу которых был отнесён и Фёдор Иванович Шаляпин. В этой ситуации он обратился к Михаилу Сергеевичу Сергееву (на то время комиссару Северо-Западной конторы Госбанка), желая получить остаток своих денег с текущего счёта в банке (дабы не платить в них налог). Сергеев попросил Шаляпина сообщить о взносах, сделанных артистом на общественные нужды. Фёдор Иванович подготовил соответствующую справку, из которой следовало, что с октября 1917 года он пожертвовал из своих гонораров на всевозможные нужды общества ни много ни мало четверть миллиона рублей. Справка помогла и остаток денег с текущего счёта был выдан Шаляпину «на профессиональные нужды».

Исходя из указанной суммарной величины годовых пожертвований Шаляпина можно очень осторожно представить размер им полученных гонораров за это время. Если учесть, что средняя месячная зарплата городского жителя России, как утверждает статистика, на конец 1918 года составляла шестьсот рублей, то можно предположить, что напряжённым актёрским трудом заработанных Фёдором Ивановичем денег могло и хватить для удовлетворения (без роскошества) бытовых потребностей его и его семей, но налоги резко сокращали общесемейный бюджет (по единовременному декрету с дохода в четыреста тысяч рублей и больше казна требовала возврата трети его).

Следует помнить о былом размахе житейского уклада Шаляпина, привыкшего в дореволюционные времена жить по-барски, на широкую ногу. На последнее в новых житейских реалиях у него надежды не было и посему мысль об эмиграции, долго тлевшая в его мыслях, со временем возбуждалась в его сознании всё сильнее и сильнее.

23 августа 1921 года Мария Фёдоровна Андреева, уже порвавшая отношения с Горьким, но продолжавшая заведовать театральным отделом в Петросовете (и, к слову, стоявшая у основания легендарного БДТ — Большого драматического театра) писала Ленину: «... *Ещё просил меня Шаляпин говорить о нём: ему хотелось бы поехать отдохнуть, для чего нужны кое-какие условия, да не знаю, хотите ли Вы говорить о нём?*»⁸⁸.

Как говорится, лёд тронулся, но Шаляпин продолжает огорчаться своим малоденьем. 12 июня 1921 он пишет Ивану Николаевичу Перестиани, кинорежиссёру, под началом которого на даче Телешова снимались дочери певца (будущему автору знаменитых «Красных дьяволят»): «*Вследствие значительно повысившихся цен стало мне меньше хватать заработка на жизнь и поэтому приходится втихомолку продавать то то, то другое. Вот сейчас например: 15-го Арину выдаю замуж. Чтобы устроить сравнительно хотя бы прилично свадьбу — нужно потратить 10 000 000 рублей, а где их взять? Поэтому свадьба будет скромная и придётся обойтись тремя миллионами.*»

24 июня 1921 года Анатолий Васильевич Луначарский в письме в Малый Совет Народных комиссаров поднял вопрос о срочном введении тарификации «*по отношению к наибольшим, так называемым европейским светилам культуры*»:

«...Предлагая Совнаркому фиксированную и при этом высокую тарификацию по отношению к следующим лицам, я обращаю его внимание на то, что относительно этих лиц нами получались даже радиозапросы из-за границы. Ником образом нельзя поверить, чтобы Республика не в состоянии сколько-нибудь благопристойно содержать людей, которых беспрестанно приглашает к себе за граница и за бедственное положение которых (частью, увы, имеющее действительно место) нам шлют тяжёлые упреки. Эти лица следующие.

1. Ф. И. Шаляпин. Согласно решения ЦК РКП тов. Шаляпину будет дан трехмесячный отпуск за границу. Есть полная гарантия, тщательно проверенная в порядке Чрезвычайной Комиссии и в порядке ЦК, что Фёдор Иванович вернётся в Россию, но, само собою разумеется, факт его отъезда является новым подтверждением необходимости урегулировать раз навсегда как оплату, могущую быть данной Шаляпину со стороны Советской Республики, так и жертвы, которые со своей стороны Шаляпин ей приносит.

Я просил Фёдора Ивановича обозначить свои минимальные требования, которые выразились в следующем. Он просит уплачивать ему 1000 золотых рублей в месяц жалованья при отдельной оплате 250 руб. за репетицию и 500 — за спектакль. Стоимость выдаваемого ему натурой, начиная с академического пайка, из этого жалованья полностью вычитается. Кроме того, Шаляпин просит разрешать ему ежегодные поездки по 4 месяца за границу. Подсчитывая свой прежний заработок (причем, расчет этот был мне документально доказан), Шаляпин справедливо утверждает, что если даже за границей его будут оплачивать совершенно так же,

как оплачивали раньше, на что вряд ли можно надеяться, то в данном случае его заработок упадет еще на 50% по сравнению с заработком довоенным. Обеспечивая за собой столь большой, в общем, заработок, Шалапин указывает на то, что на его иждивении имеется 10 человек членов его непосредственной семьи и 6 человек, которых он, так сказать, обязался содержать, от чего не считает себя вправе отказаться и сейчас.

2. **А. М. Горький.** Абсолютно необходимо обеспечить Горького. Я был свидетелем позорного случая, когда А. М. Горький заболел цингой от недоедания, — вещь абсолютно недопустимая; так как у Горького тоже очень большая семья, то, не входя в его литературный заработок, за последнее время крайне ничтожный, я ходатайствую об установлении для него ежемесячного жалования в размере 500 золотых рублей, выдаваемых опять-таки по усмотрению соответствующих советских властей частью — натурой по золотой оценке, частью — советскими рублями по курсу.

3. **А. К. Глазунов.** Равным образом такое же постоянное жалование считаю я абсолютно необходимым установить для великого композитора А. К. Глазунова; семейный академический паек и прочее, что в настоящее время получается, будет, конечно, по золотой стоимости вычитаться,

4. **В. Н. Давыдов.** Необходимо также установить для чрезвычайно полезного и сейчас еще знаменитого артиста Александровского театра В. Н. Давыдова, прослужившего на сцене 53 года, жалование в размере 300 золотых рублей в месяц, с оплатой каждого выступления в 50 руб. и каждой репетиции в 25 руб. При таком расчете заработок Давыдова по сравнению с довоенным оказывается равным приблизительно 35% прежнего заработка, но, во всяком случае, дает ему и его семье минимально обеспеченное существование.

5. **М. Н. Ермолова.** Я ходатайствую также об установлении подобных условий для М. Н. Ермоловой. Согласно постановлению Совнаркома, М. Н. Ермолова получает сейчас жалование 250 000 рублей в месяц. Я могу констатировать с совершенной точностью, что М. Н. Ермолова и ее семья живут в тяжелой нужде.

6. Композитор **Метнер.** Наконец, содержание в 300 руб. золотом на тех же условиях, что и для лиц вышеуказанных, ходатайствую я утвердить для европейски известного композитора Метнера. Тов. Метнера всячески зовут и в Германию, и в Англию, обещая ему золотые горы. У нас же Метнер ходит полураздетым и не всякий день обедает.

Обращаю внимание Совнаркома на то, что при этом ни одного золотого рубля реально мы выдавать не будем, что для содержания этих лиц, являющих собой славу русского искусства, понадобятся фактически те же академические пайки и та же помощь натурой, какую мы сейчас им даем, а рядом с этим сумма в советских рублях в небольших, сравнительно, миллионах. Я думаю, что Малый Совнарком пойдет на это, ибо в результате мы не только прекратим толки о том, что мы морим оставшихся еще у нас в пределах РСФСР всемирно известных российских граждан, но, наоборот, сможем сделать из этого весьма яркую иллюстрацию нашей заботы о культуре, сообщив об этих исключительных мероприятиях по радио всем нашим друзьям и врагам.

Нарком по просвещению А. Луначарский»⁸⁸.

Незадолго до помянутого послания наркома Луначарского в Малый Совнарком успел Фёдор Иванович «сыграть свадьбу» своей дочери Ирины с её партнёром по студии Павлом Пашковым. Венчались молодые 15 июня 1921 года в церкви Большого Вознесения, где некогда через брачный обряд прошли Александр Пушкин и Наталья Гончарова и где крестили Ирину.

В эти же дни Фёдор Иванович получил письмо от Луначарского: «Уважаемый Фёдор Иванович. Я получил от фирмы с занятным названием «Несравненная Павлова» приготовленный для Вас весьма серьёзный контракт, который вы, вероятно, подпишете. Завидный гонорар. По исчислению Наркомфина Вы будете получать за выступление 57,5 миллионов на наши деньги. Вот как мы Вас грабим, когда платим Вам по

5 миллионов. Что касается большого дела по устройству Вас в России, то оно всё ещё переваривается в недрах Совнаркома»⁸⁸. (Речь идёт о концертном бюро Сола Юрок, при рождении Соломон Израилевич Гурков; на его фирменном бланке было стилизованное изображение балерины Анны Павловой, коей всепроникающий импрессарио устраивал концерты на земле Американских штатов.)

В это время в Поволжье свирепствовал голод и 6 августа 1921 года газета «Известия ВЦИК» опубликовала воззвание Шаляпина «На помощь!»:

«Это было в Тифлисе в 1891 — 1892 году, как раз в то время, когда на Волге и Кавказе особенно свирепствовала холера. Я убежал от неё в Баку. Мне было 18 лет и я давно считал себя «самостоятельным» человеком, привыкшим к всевозможным лишениям, какие выпадают обыкновенно на долю тех «самостоятельных» людей, которые покидают отчий дом с 15-летнего возраста для «самостоятельной» жизни. Одно лишение никогда не изгладится из моей памяти — это голод! Судьбе угодно было поставить меня лицом к лицу с этим ужасным «другом бедняков». В чужом городе я тщетно искал работы. Время шло. Знакомых нет. И несмотря на то, что в разных витринах магазинов были выставлены окорока и прочие деликатесы, а из булочных шёл раздражающий до безумия запах свежего хлеба, — в рваных карманах у меня было пусто и купить даже куска хлеба было не на что. Просить я не решался. Мешало что-то — было стыдно. Я старался как можно дольше спать. Это было единственным спасением от нестерпимых мук голода. И вот сейчас, когда голод поразил миллионы людей, в моей памяти ярко воскресли мои прошлые омерзительные дни голодовок. Сжимается сердце, болит душа! Друзья, помните! Голод заставляет не только страдать физически, но также унижает и душу! На помощь! На помощь голодным людям, кто чем может»⁸⁸.

Участие Шаляпина в правительственной кампании помощи голодающим выражалось в этот период как в многочисленных отчислениях с его спектаклей и концертов, так и через личный фонд певца, организованный при Народном комиссариате здравоохранения Российской Федерации. За несколько дней до поездки на гастроли за границу, предпринятой с этой же целью, Шаляпин отправил в газету «Жизнь и искусство» письмо следующего содержания: «Уважаемый гражданин Редактор. Ввиду того, что ко мне обращаются многочисленные организации с просьбами дать концерты в пользу голодающих, прошу Вас напечатать следующее: Все выступления на помощь голодающим в России я имею ввиду организовать между моими гастролями за границей, куда и отправляюсь на днях! Примите уверения в совершенном уважении к Вам. Фёдор Шаляпин»⁸⁸.

В первых числах августа 1921 года Шаляпин получил командировочное удостоверение следующего содержания: «Выдано настоящее удостоверение Народному артисту Ф. Шаляпину и его костюмеру-одевальщику Н.Н. Хвостову в том, что означенные лица командированы мною за границу на предмет обследования подготовки практического разрешения вопроса о вывозе русского искусства за границу. Удостоверил Народный комиссар внешней торговли Красин...»⁸⁸

О некоторых обстоятельствах первого при советской власти выезда Шаляпина на зарубежные гастроли вспоминает бывший матрос Балтийского флота Николай Павлович Ядров (правда, ошибаясь в воспоминаниях во времени года отъезда певца — дело происходило ближе к концу лета 1921 года):

«В 20-х годах я служил в гидроавиационной базе Балтфлота. Наш отряд был расквартирован на Каменноостровском проспекте, за углом был дом Шаляпина. Многие матросы нашего отряда ходили к нему на квартиру, и он с ними охотно беседовал на разные темы.

В последний раз я встретился с Шаляпиным весной 1921 или 1922 года — сейчас трудно вспомнить. Мы ехали на грузовике по служебным делам по Каменноостровскому,

ные Кировскому проспекту. У нас были бочки из-под бензина. На проспекте стоит Фёдор Иванович в сером костюме, с тросточкой, на руке пальто. И машет нам тросточкой: «Моряки, вы куда едете?» Мы отвечаем ему: «На Гутуевский остров». Он просит, чтобы мы взяли его на грузовик, — в Петрограде с транспортом было плохо. Так мы, стоя в кузове и ехали с Шаляпиным.

Он сказал нам, что ему нужно в портовую таможену, что он уезжает на гастроли за границу. В грузовике бочки железные катались и стоять было трудно. Но мы довели Шаляпина до портовой таможни. Фёдор Иванович испачкал свой костюм, но мы его бензином отчистили и распрощались с Шаляпиным. Больше нам не суждено было свидеться»¹⁰⁵.

Первое, в качестве представителя Страны Советов зарубежное турне Шаляпин начал с выступлений в Латвии, Финляндии, Англии, откуда писал дочери Ирине: «Я спел в Англии пять концертов, из них два в Лондоне, один в *Birminghame*, один в *Sheffielde* и один — в *Liverpoole*. Всюду я был встречен с энтузиазмом и, должен похвалиться, ездил и ходил триумфатором. Правда, что разные деловые эксплуататоры много шантажировали (мне кажется) меня, но всё же мне удалось собрать также что-нибудь для голодающих людей нашей родины. Я думаю, что в Англии эта сумма будет превосходить значительно 1000 фунтов стерлингов, а это на наши деньги весьма большая сумма: конечно, для бедняков-страдальцев это грош, но я рад, что хотя бы морально я мог оказать какое-то влияние на англичан — в пользу голодных...»⁸⁸

(Следует заметить, что в гастрольную поездку на Запад Шаляпин отправился с отпечатанным большим тиражом его воззвания «На помощь» из газеты «Известия», которое он распространял среди зарубежных зрителей, денежных людей и просто обывателей с целью получения денежных средств в помощь голодающим соотечественникам.)

В Нью-Йорк Фёдор Иванович прибыл в конце октября 1921 года и здесь, ещё не начав выступления, заболел тяжелейшим ларингитом. Концерты певца пришлось отменить, со штрафным финансовым ущербом для него. В конце ноября импресарио Сол Юрок всё же как-то уговорил Шаляпина выступить, позже так описав это событие: «Зал был полон до отказа. Взрывы аплодисментов красноречиво говорили, что терпение публики истощилось. Я вышел в зрительный зал и поспешил к ложе, в которой, я знал, должна сидеть Анна Павлова. Я потащил ее за кулисы. Если бы не ее нежная настойчивость, Шаляпин не стал бы петь в этот вечер. Она обвила тонкими руками его массивные плечи, и слезы полились из ее глаз, а затем и из его. „Ну ладно, Анюта, ладно, — говорил он. — Пусть кто-нибудь выйдет на сцену и скажет, что я простужен. Иначе я не могу«. Мне никогда не забыть этого концерта. Если бы теперь мне снова пришлось пережить все это, я первый бы настаивал на том, чтобы Шаляпин не пел. Шаляпин спел всего номеров шесть: больше он петь не мог. Публика ничем не выражала своего протеста: возможно, она была слишком поражена. Какова бы ни была причина, но все расходилось тихо»¹⁰³.

Только в начале декабря 1921 года Шаляпин выздоровел и спел заглавную партию в опере «Борис Годунов», поставленной на сцене Метрополитен-опера. Фёдору Ивановичу отвели артистическую уборную недавно умершего Энрико Карузо и по этому поводу он написал дочери Ирине:

«Он был хороший парень и мой большой приятель. Вот что я написал там на стене — на память»...

*Сегодня с трепетной душой
В твою актёрскую обитель
Вошел я — друг «далёкий» мой!
Но ты, певец страны полденной,*

*Холодной смертью пораженный.
Лежишь в земле — тебя здесь нет!
...И плачу я! — И мне в ответ
В воспоминаньях о Карузо
Тихонько плачет твоя муза!»¹⁰⁶*

(Шаляпин и Карузо — ровесники. Оба начинали петь в церковном хоре, впервые встретились и «спелись» на сцене Ла Скала в «Мефистофеле» Арриго Бойто. С тех пор их голоса, как и голос Титта Руффо, воспринимались в музыкальном мире эталонном художественного совершенства.)

На другой день после «Бориса Годунова» газеты Нью-Йорка ликовали: «...со времен расцвета славы Карузо, Метрополитен-опера-хаус не была свидетелем такого триумфа, которым был встречен Шаляпин»⁸⁸.

Новый, 1922 год певец встречает в кливлендском отеле вместе с несравненной балериной Анной Павловой. В два часа ночи Федор Иванович вынужден покинуть компанию — на следующий день он должен петь в Чикаго. В этот приезд за океан работал Шаляпин много, переезжая из города в город. Кроме спектаклей и концертов он записывал пластинки в студии граммофонной компании «Виктор».

Во второй половине марта 1922 года Шаляпин вернулся в Москву, откуда, пообщавшись недельку с первой семьёй и отчитавшись в Наркомате внешней торговли об исполнении командировочного задания, перебрался в Петроград. Далее — курсировал между двумя столицами, участвуя в концертных и оперных представлениях, в том числе благотворительных. В начале лета он покинул (как позже выяснится — навсегда) первопрестольную и выехал в Петроград, откуда, вместе со второй семьёй, должен был убыть за границу. На прощание он дал большой концерт в Большом зале филармонии:

«29 июня 1922 года, буквально за несколько часов до того, как певец навсегда покидал свою родину ... мы встречаем Шаляпина в большом зале филармонии на Михайловской улице... Никто не подозревал, что присутствует на последней встрече с великим артистом. Это был бесплатный дневной концерт для питерских рабочих. Его устроил Петрогубпрофсовет по предложению самого Шаляпина... Несмотря на будний день — это был четверг, — уже задолго до начала концерта Колонный зал бывшего Дворянского собрания, переданный в то время филармонии, был переполнен... Ровно в два часа дня вспыхнули переливами огней огромные хрустальные люстры. На эстраду полмезонного концертного зала вышел Шаляпин. Артист был в полном параде, в безукоризненном фраке. Он блистал бриллиантовыми запонками и своей величественной осанкой. В программе были собраны любимые оперные арии и романсы, создавшие шаляпинскую концертную славу. Слушатели бурно аплодировали артисту, заставляя его бисировать по много раз. Под конец он пел русские народные песни, в которых звучала неизбывная тоска по широкому волжскому раздолью... Среди многочисленных слушателей, собравшихся в зале, была группа друзей Шаляпина. Я узнал дирижеров В.А. Дранишников и Д.И. Похитонов, оперных артистов П.З. Андреева, И.В. Тартакова, режиссера Н.В. Смолича и импозантную фигуру сподвижника А.В. Луначарского, директора академических театров, бывшего путейного инженера И.В. Эскузовича... Концерт подходил к концу. Артист охотно бисирует и заканчивает традиционной «Дубинушкой», вовлекая в пение зрительный зал. Он протягивает руки к своим благодарным слушателям, как бы пытаясь обнять всех присутствующих и прижать к своей могучей груди.

Публика долго не расходится. Шаляпин показывает на часы. Время бежит, и скоро нужно ехать на пристань. У артистического подъезда со стороны Михайловской улицы Шаляпина ждет большая толпа влюбленной в него молодежи. Его поднимают на руки и высоко над головами проносят через улицу в «Европейскую гостиницу»... А вечером... На набережной лейтенанта Шмидта собираются провожающие. Здесь друзья и поклонники Шаляпина, представители театров и делегация Петрогубсовета. Небо

заволокли свинцовые тучи, накрапывал дождь. После первого гудка Фёдор Иванович появляется в рубке корабля, в светлом костюме, без шляпы. Порывы ветра развевают его волосы. Он вынимает большой платок и машет им в воздухе.

Последний гудок. Гул приветственных голосов оглашает пристань:— До свидания, Фёдор Иванович!

Но никто из стоящих на набережной у причала не слышит ответного «До свидания!»¹⁰⁷

Сказ второй.

Шаляпин и Рахманинов — пересечение жизненных путей в эмиграции

Покинув вторично Россию в конце июля 1922 года и став «невозвращенцем», Шаляпин самым активным образом включился в певческий бизнес, за немалую цену предьявляя западному зрителю свой изумительный голос, своё великолепное сценическое мастерство, точнее, гармоничное слияние обоих, ибо, как писали восторженные оценщики его выступлений, трудно было «определить, где кончается певец и начинается артист». Имевший повсюду оглушительный успех, он метался по разным странам и континентам, лишь эпизодически встречаясь с тоже не сидевшим на одном месте Рахманиновым.

Первая встреча в эмиграции старых друзей произошла во время гастролей Фёдора Ивановича по Америке в начале 1923 года. 24 февраля 1923 года Шаляпин пишет Рахманинову: «Конечно, я буду на твоём концерте и увижусь с тобой за кулисами. Но после концерта, — если ты останешься ещё час — другой — третий в городе Чикаго — непременно настаиваю иметь в виду вкусный «домашний» обед у меня. Если с тобой будут друзья или близкие — они тоже мои гости»²⁸. (За вкусный обед у Шаляпина отвечал его личный повар Николай Николаевич Хвостов, коего Фёдор Иванович оформил в зарубежную командировку как «костюмера-одевальщика».)

Огромную радость Рахманинову и Шаляпину доставил приезд на гастроли в Нью-Йорк, в январе 1923 года, труппы Московского Художественного театра. И такому необычному событию была серьёзная причина идеологического и экономического характера. После окончания гражданской войны в Советской России наметился идеологический поворот, охарактеризовавшийся переходом к Новой экономической политике (НЭП). Большевики, заинтересованные в максимально возможном расширении торговых связей с государствами Запада, стремились использовать для этого любую нестандартную возможность. Одной из немногочисленных «экспортных статей» являлся хорошо известный в Европе Художественный театр, поэтому новая власть не стала препятствовать попыткам Константина Сергеевича Станиславского вернуть часть труппы МХАТа, оказавшуюся в эмиграции. В итоге в мае 1922 на родину возвратились «наиболее талантливые и необходимые», включая Ольгу Леонардовну Книппер-Чехову и Василия Ивановича Качалова. А вскоре Художественный театр сам отправился за границу в длительные гастроли. Продолжалось заграничное путешествие с осени 1922 по осень 1924. Несмотря на то, что отдельная часть публики (в частности, русские эмигранты) видела в мхатовцах большевистских агентов, актеров очень тепло приняли в Праге, Берлине, Париже, Загребе.

В начале января 1923 труппа приехала в Нью-Йорк, и спустя пять дней явила американцам «Царя Фёдора Иоанновича», имевшего грандиозный успех. Рахманиновы по несколько раз смотрели каждую постановку, приходили за кулисы, а после спектаклей артисты часто отправлялись к ним в гости. Об одном таком собрании, с примкнувшим к компании гостей Шаляпиным, вспоминает Иван Иванович Остромысленский, выдающийся учёный-химик, стажировавшийся в американских компаниях и в 1922 году навсегда поселившийся в Нью-Йорке. Сия развесёлая ассамблея состоялась в июле 1923 года под Нью-Йорком, на снятой на лето Рахманиновыми даче Локуст-Поинт:

«Бывают иногда и на нашей русской улице праздники. Редко, но случается. В 1923 году в Нью-Йорке съехались артисты Художественного театра и Фёдор Иванович Шаляпин, а немного позднее туда же приехали и все наши звёзды — художники: Коненков, Грабарь, Сомов, Захаров, Виноградов. Их всех можно было видеть, трогать руками, с ними говорить. Вспоминается мне один из душевных июльских вечеров. Мы с кузнециков. В доме Рахманинова собрались Шаляпин, Москвин, Лужский и Ольга Леонардовна Книппер. Небольшая гостиная тотчас же разделилась на две половины — на «партер» и «сцену». Зрители первого ряда сидели по-турецки на полу. Уроляя — Сергей Васильевич. Всю ночь напролёт чудил и колдовал Фёдор Иванович Шаляпин и заворожил всех нас. 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. Шаляпин пел, рассказывал анекдоты («С добрым утром, Риголетто»), вспоминал парижскую жизнь. Он занимал и развлекал нас без передышки. Между прочим он спел под аккомпанемент Рахманинова «Очи чёрные». 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. Королевской мимики Шаляпина передавать не берусь.

Артисты-художники как и все гости, сидели молча. Только изредка некоторые из них подавали свои небольшие реплики. Как сейчас помню Ольгу Леонардовну Книппер, просидевшую в кресле всю ночь, почти не меняя позы; помню, что она, как и Москвин, как и все мы, впиалась глазами в Шаляпина и что её рот был долго открыт, как у любопытного в восторге ребёнка. Ещё помню, что небольшая лохматая собачка Рахманинова Пуф, с чёрными, выпуклыми, как большие шаровидные пуговицы, глазами, упала в обморок. Потрясённая, она лишилась чувств в тот самый момент, когда Шаляпин взял своим полным голосом высокую ноту. Пуфа картинно вынесли на шёлковой подушечке.

Мы разошлись только в шестом часу утра. Днём я снова увидел Рахманинова во время завтрака. Он был бледен. Характерные складки на его пергаментном лице надулись, как резиновые мешочки, и получили землистый налёт. Мешки под глазами были будто раскрашены в иссиня-чёрный цвет. Однако его настроение оказалось бодрым.

— Ну, скажите скорее, Иван Иванович, что произвело на вас самое сильное впечатление?

И, не дожидаясь моего ответа, вырывая меня, — я не успел даже собраться с мыслями и открыть своего рта — продолжал:

— Я уверен, что «Очи чёрные», не сомневаюсь. Ведь как он вздохнул, подлец, как он всхлипнул: «Вы сгубили меня...» Вот, думаю, одарил тебя господь через меру... Нет, ну как он вздохнул...

Читатель, задумайтесь на минутку. Поставьте перед собой вопрос: легко ли живётся человеку, который лишается сна от одного только музыкального вздоха, от незначительной по размеру музыкальной фразы, спетой нашим гениальным певцом? Перед нами необыкновенный человек — наш великий соотечественник Рахманинов. Пожалейте его: разве не страшно быть таким восприимчивым и чутким?

Есть у Сергея Васильевича прелестная внучка Софинька, девочка пяти лет, дочка его старшей дочери Ирины и ныне покойного Петра Волконского. Большие чёрные глаза этой девочки полны жизни и детского задора. Уже проявились у неё и музыкальность, и тонкий слух. Часто поёт она простенькие песенки под аккомпанемент дедушки.

Крепко любит дедушка свою внучку. Если говорить по совести, то нельзя без завистливого чувства наблюдать, как он возится с нею. Да и Софинька любит своего дедушку, кажется, «больше всех на свете».

Как-то раз Рахманинов, пользуясь отсутствием взрослых, сыграл на рояле одну из своих прелюдий. Раздался заключительный аккорд, и вдруг в его комнату неожиданно вкатывается маленький шарик — девочка, с протянутыми вперёд ручонками. Натыкаясь на стулья и опрокидывая их, она подбегает к Сергею Васильевичу. Её глазёнки восторженно блестя: «Дедушка, дедушка, так хорошо ты ещё никогда не играл».

Вот она, высшая похвала в её чистом виде, без всякой лигатуры и примесей. Без обольстительной лести, всегда покрывающей какой-нибудь расчёт. Похвала, в которой никак нельзя усомниться. Похвала на устах ребёнка, пришедшего в восторг. Эта ли не высшая награда артисту?

— А известно ли вам, что необходимо артисту для его успеха? — Похвала и ещё раз похвала...

Эти слова были как-то вдумчиво и не без грусти обронены Сергеем Васильевичем на палубе корабля, в одной из бесед со мной»⁷⁹.

После трехмесячных выступлений в Нью-Йорке, прошедших в переполненных залах, МХАТ двинулся в тур по Штатам. Посетив Чикаго, Бостон и Филадельфию, русские артисты возвратились в Нью-Йорк, после чего в начале июня выехали в Германию на отдых. Сам Станиславский это время посвятил написанию книги «Моя жизнь в искусстве». Восстановив силы, мхатовцы вернулись в США и с не меньшим успехом провели по городам страны второй тур гастролей. Затем последовали выступления в столице Франции. Всего же Художественный театр дал за границей при неизменных аншлагах 561 спектакль.

«Летом тридцать первого года Сергей Васильевич жил в Клерфонтене во Франции. Прекрасная вилла, большая, белая, в два этажа. Там он отдыхал, гулял и работал. Иногда его посещали друзья. Приехал Шаляпин. Сергей Васильевич сиял — Фёдора Ивановича он любил горячо.

Гуляли по саду, оба высокие, грациозные (каждый по-своему), и говорили: Фёдор Иванович — погромче, Сергей Васильевич — потише. Фёдор Иванович смешил. Хитро поднимая правую бровь, Сергей Васильевич косился на друга и смеялся с охотой. Задаст вопрос, подзадорит рассказчика, тот ответит остротой, и Сергей Васильевич снова тихонько смеётся, дымя папироской. Посидели у пруда. Вернулись в большой кабинет.

— Фёдя, пожалуйста... — начал было Сергей Васильевич, слегка растягивая слова. Но Фёдор Иванович уже догадался и наотрез отказался: и не может, и голос сегодня не... очень, да и вообще... нет, не буду, и вдруг согласился.

Сергей Васильевич сел за рояль, взял два-три аккорда и пока «Фёдя» пел, Сергей Васильевич, сияющий, радостный, такой молодой и задорный, взглядывал быстро то на того, то на другого из нас, как будто фокус показывал. Кончили. Сергей Васильевич хлопывал «Федю» по мощному плечу, а в глазах я заметил слезинки»⁸¹.

В эти годы при всякой встрече с Рахманиновым подвигал его Шаляпин на доработку юношеской оперы «Алеко». Мечтал Фёдор Иванович этим, но непременно доработанным произведением закончить свою сценическую карьеру, увязав её итог со

своей несокрушимой дружбой с Сергеем Васильевичем. Балерина Людмила Яковлевна Нелидова-Фивейская вспоминала по этому поводу:

«Старый друг Рахманинова — Шаляпин остался верен этой дружбе до конца своих дней; свою артистическую карьеру он мечтал закончить исполнением оперы Сергея Васильевича «Алеко».

В свой последний приезд в Нью-Йорк, в 1935 году, Шаляпин говорил М. М. Фивейскому, зайдя в его музыкальную студию, помещавшуюся недалеко от отеля «Ансония», где остановился Фёдор Иванович:

— Устал я и физически и душевно. Пора на покой. Не хочу пережить своей славы, уйду со сцены вовремя. Но признаюсь искренно, что с жизнью расстаться мне легче, чем с театром! Ведь я жил только для театра, я жил в театре!

За окном сверкали бесчисленными огнями электрические вывески и рекламы и грохотал неугомонный Нью-Йорк, а в студии тихо и задушевно звучала речь Шаляпина, делившегося с Фивейским своими последними мечтами:

— Хотелось бы мне закончить свою карьеру вместе с Сергеем Васильевичем, как вместе её начали... Вот приближаются пушкинские торжества... Хочу на прощанье спеть оперу Рахманинова «Алеко», как пел её в начале моей карьеры, когда опера впервые была поставлена в Петербурге, в Таврическом дворце, в 1899 году, тоже на пушкинских торжествах. Тогда было столетие со дня рождения великого поэта... и моё рождение как артиста. Пушкина я люблю больше всех поэтов мира! Я так любил создавать на сцене образы его героев! Ведь образ Бориса Годунова мы создали вместе с ним! Моя последняя мечта — проститься с театром в образе Алеко; это будет моя лебединая песнь. Но я создам такой образ Алеко, что сам Пушкин воплотится во мне, и вместе с ним мы навсегда уйдём в область легенд и преданий...

На бледных щеках Шаляпина выступили красноватые пятна от вдохновения, а может быть, и от «кианти», которым он наполнял бокалы себе и Фивейскому, беседуя с ним до трёх часов ночи. Он говорил, что эта опера написана Рахманиновым наспех, либретто её неудачно, и потому Алеко производит неприятное впечатление, на протяжении всей оперы только скрежеща зубами:

— А ведь в Алеко Пушкин выводит самого себя! В опере же этого совершенно не видно. Необходимо написать к ней пролог, из которого было бы понятно, кто такой Алеко и почему он решил покинуть своё общество и уйти к простым цыганам.

Фёдору Ивановичу почему-то казалось, что именно я могу написать такой пролог, и он попросил меня сделать это, приблизительно набросав мне свой план. Он увлёкся, как юноша, когда говорил об этом, и увлёк слушавших его. Но одна фраза Фивейского привела нас в замешательство:

— Убийцу Земфиры вы хотите сделать Пушкиным?

После длительного размышления решили написать ещё и эпилог, из которого было бы видно, что вся история с Земфирой только приснилась Пушкину: в эпилоге он просыпается и говорит о том, что «счастья нет и между вами — природы бедные сыны...»

— Но ведь Пушкин действительно уходил в цыганский табор... — говорил Фёдор Иванович с видом разочарованного ребёнка, у которого отняли любимую игрушку. — Конечно, я не хочу делать Пушкина убийцей... Да, тогда придётся сделать и эпилог... Буду просить Сергея Васильевича написать музыку. Он, разумеется, не откажет, потому что сам недоволен этой оперой и собирался переделывать её... Беда только в том, что уж слишком связан он по рукам и ногам своими концертами! Нет у него совершенно времени для своего любимого композиторского дела...

Вскоре после того как Шаляпин уехал из Америки, я послала ему во Францию пролог к опере «Алеко». В ответ я получила письмо, из которого видно, что пролог ему понравился. Он поехал в Люцерн к Рахманинову, чтобы просить его написать музыку к прологу. Но Рахманинов не был уверен, что сможет исполнить просьбу Шаляпина, потому что был связан контрактом на три года и отчасти, возможно, сомневался в том, что Шаляпин может и теперь успешно перевоплотиться в двадцатидвухлетнего Пушкина — «беса арабского».

В парижской газете «Последние новости» появилось после этого большое интервью с Шалапиным, где Фёдор Иванович рассказывал о своём прологе.

— Жаль будет, если Сергей Васильевич не напишет музыку на этот пролог, — говорил Шалапин парижским журналистам. — Ведь это моё последнее прощание с театром...»⁸⁵

Подготовку к торжествам по случаю столетия со дня гибели Александра Сергеевича Пушкина русская диаспора Нью-Йорка затеяла загодя — ещё в декабре 1936 года. Для их проведения был создан внушительный по размерам (и по именному составу деятелей русской культуры и представителей бывшего высшего света) Пушкинский комитет, одним из решений которого было — поставить оперу Рахманинова «Алеко». За согласием на такой «ход» члены комитета письмом обратились к Сергею Васильевичу, но из-за пребывания того на гастролях ответ на запрос дал его секретарь Сомов, сообщивший, что «Рахманинов не любит, когда ставят «Алеко», так как считает эту оперу ученической, незрелой».

Как пишет далее Людмила Яковлевна Нелидова-Фивейская:

«Вернувшись вскоре в Нью-Йорк из концертной поездки, Рахманинов в своём письме ко мне подтвердил достоверность сказанного Сомовым.

— Нет, я бы не хотел, чтобы ставили «Алеко»! — говорил Сергей Васильевич, когда мне довелось увидеть его вскоре. Лицо его приняло печальное выражение, и на лбу собралось множество морщинок от поднявшихся вверх густых бровей. — «Алеко» — моя юношеская работа... У меня есть мысль переделать её... Вот освобожусь от концертов и приступлю к работе над «Алеко»... Мне очень хочется поскорее сделать это, да концерты просто замучили меня... Я от души приветствую ваши начинания и желаю успеха пушкинским торжествам!

Александр Ильич Зилоти, двоюродный брат и учитель Рахманинова, принимавший деятельное участие в устройстве пушкинской программы и выступавший в ней как пианист и аккомпаниатор, ворчал потом:

— И не надо было вовсе спрашивать Сергея Васильевича! Поставили бы, и всё! И он бы слова не сказал... Другие ставят же «Алеко», не испрашивая на это благословения Рахманинова...

Так исполнение «Алеко» и не состоялось»⁸⁵.

Кажется, последним совместным фотоизображением Шалапина и Рахманинова стал снимок 1935 года, сделанный в дни посещения Фёдором Ивановичем своих друзей в их швейцарском имении Сенар. Помимо сразу узнаваемых Рахманинова и Шалапина обнимающего его жену, Наталью Александровну, первый слева — Евгений Иванович Сомов, секретарь Рахманинова, далее — Михаил Александрович Чехов.



«Моя связь с Шалапиным — одно из самых сильных, глубоких и тонких переживаний жизни», — писал позже Рахманинов о единосущном ему человеке. Стиль и форму их дружеских взаимоотношений очень точно подметила и описала жена секретаря Рахманинова, Елена Константиновна Сомова:

«После последнего его концерта я подошла к нему с тем же волнением, с той же робостью, с тем же чувством страха перед человеком из другого, высшего мира, как после первого услышанного мною концерта.

Это чувство испытывали все, так или иначе подходившие к Сергею Васильевичу — и близкие, и далёкие, и артисты, и простые смертные. Помню, как после одного из концертов, глубоко взволнованная И. А. Венгерова говорила мне:

— Это было так изумительно, так прекрасно, что мне, как девочке, хотелось попросить Сергея Васильевича подписать программу. Но не посмела... Побоялась!

Это особое чувство страха было по отношению к Сергею Васильевичу даже у Фёдора Ивановича Шаляпина. Первая жена его, Иола Игнатьевна, говорила мне, что Фёдор Иванович так глубоко уважает Сергея Васильевича, что даже боится его.

— Это единственный человек на всём свете, которого Фёдор Иванович боится, — прибавила она.

Вероятно этот возвышающий страх и любовь к старому другу всегда особенно вдохновляли Шаляпина, и для Сергея Васильевича он с неослабляемым блеском мог часами петь, рассказывать, изображать. А Сергей Васильевич с таким же вниманием следил за ним влюблёнными глазами.

— Я в Фёду влюблён, как институтка, — говорил он, заливаясь своим прелестным смехом, и под конец неизменно просил:

— Феденька, утешь меня, покажи, как дама затягивается в корсет и как дама завязывает вуалетку.

— Ну, Серёжа, это уже совсем устарело, — отвечал Фёдор Иванович, но, чтобы позабавить любимого друга, послушно и с изумительным мастерством изображал и даму, затягивающуюся в корсет, и даму, завязывающую вуалетку»³³.

Сказ третий.

Иола Шаляпина — святая женщина!

Покинув вторично Россию, развернув в Старом и Новом Свете бурную, сверхдоходную концертную и сценическую деятельность, Шаляпин, не имея ни малейшего желания возвращаться в Страну Советов, с представителями её верховной власти вёл нехитрую дипломатию по принципу: «И невинность соблудити и капитал приобрести». Не желал он портить отношения со страной, чей «*молоткастый, серпастый, советский паспорт*» увязывал его с родиной, надеялся пересидеть смутные времена за границей, и потому на все вопросы, связанные с его возвращением, должен был стыдливо опускать глаза и лукавить, ссылаясь на бесчисленное множество его опутавших контрактов, которые он должен отработать. Причём контракты эти Шаляпин заключал самостоятельно, не спрашивая на то разрешения советских чиновников, и не отчислял с получаемых гонораров положенные государству налоги, чем хоть как-то мог оправдать в глазах правительства свою затянувшуюся заграничную отлучку. Правда, где-то в марте 1923 года он прислал в Петроград несколько продуктовых посылок «*для артистов, призываемых в убежище*».

Терпение в московских верхах скоро стало иссякать и стали они постепенно, настойчивей и настойчивей, подталкивать Фёдора Ивановича в родные палестины, и в 1927 году на этот счёт были предприняты решительные действия. Советская власть готовилась отметить десятую годовщину Октябрьской революции и бросила на это все силы, в том числе — на культурном фронте. Так, в Мариинском театре взяли за новую постановку оперы «Борис Годунов» в авторском оригинале, по партитуре, открытой недавно Павлом Александровичем Ламмом, и звездой этой постановки организаторы видели Шаляпина.

Но Фёдор Иванович на предложение не откликнулся, отговорившись по обыкновению «*необходимостью отрабатывать контракты*». Понадеялся он вновь, по наезженной схеме, пережить возникшую ситуацию — без обострения отношений с советской властью, без скандала. Но на этот раз слабое политическое обоняние подвело певца и его нежелание принять участие в юбилейных торжествах оценили как антисоветский выпад — с соответствующими ответными мерами. Конкретный повод для них скоро нашёлся.

Шаляпин, бывавший в русской церкви святого Александра Невского в Париже и иногда даже певший на клиросе вместе со знаменитым хором Афонского, однажды, увидев на церковном дворе оборванных русских женщин и детей, просивших милостыню, пожертвовал на этих несчастных пять тысяч франков. Деньги он передал отцу Георгию Спасскому, своему духовнику, служившему в кафедральном соборе святого Александра Невского, с просьбой распределить деньги между нуждающимися. «*Милейший, образованнейший и трогательнейший*» человек отец Георгий, как характеризовал его Шаляпин, разумеется, с благодарностью принял этот дар и даже посчитал необходимым публично поблагодарить Фёдора Ивановича, для чего направил письмо в редакцию газеты «Возрождение». Мало того, что газета эта почиталась крайне реакционной, так ещё в тексте благодарности не было указано, что пожертвованные деньги пошли на нужды обездоленных детей.

После этого события в Советском Союзе, в центральной прессе страны развернулась бурная кампания против Шаляпина как пособника белогвардейской эмиграции. Резко выступил против Фёдора Ивановича Маяковский:

И песня,
и стих —
это бомба и знамя,
и голос певца
поднимает класс,
и тот,
кто сегодня
поет не с нами,
тот —
против нас.
А тех,
кто под ноги атакующим бросится,
с дороги
уберет
рабочий пинок.
С барина
с белого
сорвите, наркомпросцы,
народного артиста
красный венчик!

24 августа 1927 года постановлением Совнаркома Российской Федерации Шаляпин был лишён звания «народного артиста республики»; советское гражданство ему оставили. В это же время Иола Игнатьевна получила от него, всё ещё законного супруга, предложение дать ему развод. Пикантности возникшему житейскому эпизоду добавляло то обстоятельство, что в своё время — два десятка лет тому — Иола Шаляпина, узнав об измене мужа, предложила тому узаконить разрыв семейных отношений, но, поддавшись уговорам Фёдора Ивановича, от этой идеи отказалась. Не

желал тогда он лишать себя благодати общения с совсем ещё малолетними детьми, да и выносить сор из избы ему не желалось. В итоге, Иола Игнатъевна, поставив себя в положение соломенной вдовы, согласилась с фактом сожителства своего законного супруга с соблазнившей его женщиной, долгие годы скрывала двуличие отца от детей, пока оно само, со временем, естественным образом не открыло себя.

«В своем требовании развода Шаляпин выдвигал две причины: его незаконные отношения с Марией Валентиновной создавали ему массу неудобств и позволяли некоторым мерзавцам шантажировать его; кроме того, это ненормальное положение осложняло жизнь его дочерей. Зная, как Иола Игнатъевна относится к детям, он особенно напирал именно на это последнее обстоятельство. Он просил сделать это ради его девочек. Их дети уже большие, они твердо стоят на ногах, а его дочери — совсем юные создания, неоперившиеся птенцы, «им нужна наша благоразумная помощь».

...Его красивым словам и благородным обещаниям Иола Игнатъевна больше не верила. За тридцать лет знакомства она хорошо изучила его характер и почти не ошибалась в предсказании его поступков. От своих клятв Шаляпин отрекался так же легко, как и давал их, и он еще ни разу не сдержал своего обещания по отношению к ней. Теперь же благодаря непрочности своей натуры Шаляпин окончательно стал игрушкой в руках людей, которые вызывали у Иолы Игнатъевны только дрожь и чувство ужаса.

Он убеждал ее, что развод необходим для спокойствия и благополучия его дочерей. Но Иола Игнатъевна и так позволила им носить фамилию отца и считаться его законными детьми. Его дочери жили в комфорте и роскоши и ни в чем не нуждались, в то время как ее несчастные дети, раскиданные по разным странам Европы, отчаянно, как тысячи эмигрантов, боролись за выживание, с трудом сводили концы с концами. И как раз они чувствовали себя в доме отца на авеню д'Эйло бедными родственниками, жалкими приживалами, и атмосфера в этом доме была такова, что туда не хотелось лишний раз заходить.

В этой ситуации Иоле Игнатъевне казалось, что ее положение официальной жены Шаляпина сможет хоть как-то защитить права ее детей, приостановить разрушительную работу Марии Валентиновны.

...Иола Игнатъевна считала, что ее совесть чиста. Она выполнила свой долг по отношению к Шаляпину и его девочкам. Ему не в чем было упрекнуть ее. Что же касалось Марии Валентиновны, то она совсем не собиралась делать такой царский подарок женщине, причинившей столько горя ей и ее семье, в сомнительных человеческих качествах которой она смогла убедиться уже не раз...»⁹⁹

Согласия на развод Шаляпину Иола Игнатъевна не дала, и тот перешёл к решительным действиям — «... вскоре весь мир облетело сенсационное известие: Шаляпин подал на Иолу Игнатъевну в суд... Шаляпин не сумел быть джентльменом. Все, что затрудняло и мешало спокойствию его собственной жизни, должно было быть устранено, сметено с его пути и погребено под пеплом забвения. Вспомнить все то доброе, что сделала для него Иола Игнатъевна, он не захотел... В суд Иола Игнатъевна не пошла. Послала своего адвоката. Разумеется, настаивать на продолжении их брака она не стала. 3 ноября 1927 года Народный суд Краснопресненского района города Москвы вынес решение о расторжении брака между Иолой Игнатъевной и Федором Ивановичем Шаляпиными.

Так закончилась эта история, начавшаяся много лет назад на берегах Волги, когда, влюбленный и молодой, Шаляпин написал в альбом своей Иоле:

...Пусть Бог с лазурного чертога
Придет с тобой нас разлучить.
Восстану я и против Бога,
Чтобы тебя не уступить.

И что мне Бог? Его не знаю,
В тебе святое для меня,
Тебя одну я обожаю
Во всем пространстве бытия.

Развод родителей, проведенный таким недостойным образом, оставил в сознании детей страшную травму. По существу, это означало окончательное крушение их семьи. Даже Ирина, до безумия любившая отца, усомнилась в порядочности его поступка. «Ты знаешь, как безумно я тебя люблю, — писала она Шаляпину, — но я не меньше люблю свою мать, теперь, когда я уже взрослая, я могу судить, сколько она из-за нас и ради нас перестрадала, наша бедная мамочка. Она всю свою жизнь и молодость отдала тебе и нам, была безупречной матерью и женой, и вот теперь ты хочешь лишить ее последнего утешения и даешь ей пощечину, которой она не заслужила».⁹⁹

Несмотря на совершившуюся трагедию распада семьи, Иола Игнатъевна просила детей не прекращать отношений с отцом, понимая в глубине души, что только он может быть реальным помощником им в сложных житейских обстоятельствах. Она была для них сильной духовной опорой — и не только для них. В октябре 1928 года Иола Игнатъевна получила письмо от Марфы, старшей дочери Шаляпина и Марии Валентиновны, которая 18 ноября этого года собиралась выйти замуж за англичанина Даниэля Гарднера и, мечтая о чистом, светлом, ничем не замутненном супружеском счастье, просила у Иолы Игнатъевны благословения:

«У меня о Вас сохранились чудные воспоминания... — писала ей Марфа в своем письме. — Жених мой чудный, добрый и честный... Мне очень было бы приятно, если бы Вы нас мысленно благословили, чтобы наша жизнь была чистой и счастливой! Я Вам желаю счастья от всей души, чтобы Вас никто не беспокоил и чтобы Вы прожили еще много счастливых дней.

Всегда преданная Вам Марфа»⁹⁹.

Иола Игнатъевна ответила очень теплым, доброжелательным письмом, в котором не было ни тени злобы, раздражения или упрека:

«Милая деточка!

После нашей встречи у меня также осталось о Вас самое нежное чувство, поэтому я с удовольствием и всей душой благословляю Вас и Вашего будущего супруга. Я очень хочу, чтобы ваша совместная жизнь была, как Вы говорите, счастливой, а главное, чистой... Любите друг друга по-настоящему. До сих пор... я твердо верю в то, что нет выше этого счастья на земле. 18 ноября я буду с вами в моих молитвах.

Храни Вас Бог»⁹⁹.

После совершившегося судебного (фактически — силового) развода Шаляпина с Иолой Игнатъевной его отношения к их общим детям очень скоро выкристаллизовались в чисто меркантильные, при которых отец более других праздновал то своё чадо, которое добилось заметных успехов на выпавшем ему жизненном пути. В этом отношении первенствовал сын Борис, добившийся заметных успехов в живописи, отметившийся в ней отцовскими портретами. Сам Илья Ефимович Репин, увидев один из его рисунков, написал Шаляпину: «Достоин своего отца этот молодой богатырь! Bravo, Шаляпин, bravo Борису Федоровичу. Bravo! Я счастлив, что еще могу радоваться такому божественному созданию...»¹⁰³

Душевно мягкого, сердечного, скромного Бориса, очень похожего на мать, любили многие друзья и знакомые Шаляпиных. Он подолгу жил у Горького в Сорренто, на вилле «Иль Сорито», делая пейзажные наброски итальянской природы. В 1929 году

Борис гостил у Рахманинова в Клерфонтене и тогда же создал первый портрет композитора. Именно в это время Шаляпин прислал своему другу письмо с благодарностью за сына: *«Твое отношение к Боре совершенно очаровало меня. Если бы ты знал, как возвышенно кладется в его душе это твое отношение и как он горд твоими чувствами к нему. Словом, и он, и я с ним чувствуем себя счастливыми — а это ли не радость!»*⁸⁸

Однако доброе отношение Шаляпина к Борису не распространялось на других детей от первого брака, у которых дела обстояли менее удачно и которые своими жизненными неудачами (да при подзуживании Марии Валентиновны) раздражали его день ото дня всё больше и больше.

Пробовавший себя в кинематографическом и театральном (в труппе Михаила Чехова) актёрстве сын Фёдор имел заметный профессиональный успех, но материально был неустроен и в такой ситуации писал любимой мамочке: *«Помни, что ты для нас так же дорога, как солнце всему тому, что живет и без солнца погибает»*. Рассказывал он Иоле Игнатьевне о своих встречах с Натальей Александровной и Сергеем Васильевичем Рахманиновыми, которые были единственными маленькими радостями в его трудном эмигрантском существовании. Писал Фёдор Фёдорович маме, что Рахманинов всегда спрашивает о ней и очень хотел бы ее увидеть: *«Он очень хороший человек, и все они очень милые люди и тебя любят и без конца уважают»*⁹⁹.

С первых дней эмиграционного бытия, когда Фёдя снова встретился с Рахманиновым во Франции, он был частым гостем в доме композитора в Клерфонтене, где жил беззаботно, наслаждаясь гостеприимством хозяев. Когда же к дочерям Рахманинова, Ирине и Татьяне, приезжали подруги, Фёдя поддразнивал этих девиц, делая вид, что во всех в них влюблен. Рахманинов по-отечески опекал его, иногда ему подыгрывал, иногда останавливал его «переигрывания». А когда начинались воспоминания о России, Рахманинов много раз говорил Фёде: *«Вот кого бы я хотел повидать, так это Иолочку»*⁹⁹.

Тяжело приходилось Лидии и Татьяне Шаляпиным. Первая, некогда (в студии на Новинском бульваре) увлечённая театром, драматической актрисой так и не стала; на жизнь зарабатывала с мужем рисованием театральных афишек. Татьяна, разведясь с мужем-итальянцем, по тамошним законам лишилась права на детей. Вернувшись в Париж, к отцу, она была встречена им откровенно недружелюбно. Подталкиваемый Марией Валентиновной, в этот тяжелый момент он набросился на дочь с упреками и оскорблениями. *«На нашего отца нельзя рассчитывать или искать у него моральной и материальной поддержки, — писала Таня матери. — Мне кажется, он стал ненормальным, его поведение становится необъяснимым. Он совершенно находится под влиянием этой женщины без совести и чести»*⁹⁹.

В 1932 году повидаться с отцом, с братьями-сёстрами во Франции приехала Ирина Шаляпина. Погостила недолго, уехала, навсегда со всеми простившись, в тяжёлом расположении духа. В 1933 году, воспользовавшись помощью Горького, навестила детей Иола Игнатьевна. *«...Все они пришли встречать ее на вокзал. Но в первый момент толпа на парижском перроне совсем оглушила Иолу Игнатьевну.*



*Перед ней мелькали незнакомые лица, из которых никак не удавалось выхватить хоть одно знакомое, родное. Но потом она увидела Бору... От волнения Иола Игнатьевна едва не лишилась чувств, сердце ее бешено колотилось... Поток пассажиров огибал их, прохожие с удивлением смотрели на четырех взрослых людей, которые с криками «мама! мама!» повисли на шее у маленькой седой женщины с огромными печальными глазами...»*⁹⁹ (Именно такой запортретировал Иолу Игнатьевну её сын — художник Борис Фёдорович Шаляпин.)

К этому времени отношения Фёдора Ивановича Шаляпина с детьми в денежных вопросах перешли в стадию настоящей

вражды. Перекуковала ночная кукушка дневную, окончательно убедила Мария Валентиновна ей покорного супруга, что детям от первого брака он интересен только как источник возможных денежных поступлений, убедила его не вникать более в их нужды и заботы.

Теперь Фёдор Иванович, слишком занятый собственной жизнью, полностью передал бразды правления в руки Марии Валентиновны, дабы быть избавленным от всех трудных решений, от его раздражающих бытовых проблем (и, к слову, дочь Марии Валентиновны от первого брака, Стелла, стала личным секретарём певца). Создалась ситуация, *«когда в одном и том же городе оказались две семьи Шаляпина, одна из которых вела роскошный образ жизни, путешествуя по всему миру, а другая — едва сводила концы с концами и, если бы Иола Игнатъевна не была столь прекрасной хозяйкой, возможно, были бы дни, когда им пришлось бы просто голодать»*⁹⁹.

Иола Игнатъевна считала такое поведение Шаляпина жестоким и бесчеловечным, а Марию Валентиновну она прямо обвиняла во всех несчастьях их семьи. *«Это она руководит всем, — писала она Ирине, — она решает все, даже то, что касается нашей семьи, и поэтому нечего удивляться, что мы впали в состояние самого полного несчастья...»*⁹⁹

В 1935 году в Америку в поисках работы уехал Борис, в 1936 году — Федя. Проводив младшего сына и уладив свои имущественные дела в Италии, весной 1936 года Иола Игнатъевна, не поддавшись уговорам детей остаться в Европе, засобиралась домой — в Москву, где её ждала дочь Ирина.

Эпилог.

Шаляпин — кончина

В это время было уже ясно, с какой разрушительной силой воздействовала та жизнь, которую вел Шаляпин в эмиграции, на него самого. И это касалось не только его человеческих качеств, отношений с детьми или денежных вопросов, но тот сумасшедший ритм работы, «каторга», на которую, по его словам, он попал «на старости лет», медленно подтачивали здоровье Шаляпина, досрочно приближая его к неминуемой развязке.

Он был морально измучен, здоровье подводило его, и голос был уже не тот, что прежде, но все же он не сходил с дистанции, продолжая оставаться рабом своей изнурительной работы. Евгений Иванович Сомов, секретарь и друг Рахманинова, помогавший в марте 1935 года устраивать летучую выставку картин и рисунков Бориса Шаляпина в Нью-Йорке и слышавший, как в соседней комнате распевался перед концертом в «Карнеги-холл» его отец, глубоко потрясенный писал Рахманинову: *«То, что я слышал, могло возбудить только глубокую жалость, смешанную со стыдом и досадой... Да, не сумел он вовремя и с почетом уйти с эстрады...»*⁹⁹.

Но уйти на покой Шаляпин не мог. Отравленный мешанской атмосферой своей семьи, преследуемый манией лишиться всех тех материальных благ, которые он с таким трудом добыл, лишиться публики, иллюзии жизни и остаться наедине с *самим собой*, уставший, измученный, полубольной Шаляпин продолжал свою бешеную скачку к смерти.

18 июня 1937 года он попрощался с парижской публикой большим концертом в зале «Плейель», 23 июня дал свой последний концерт в Истборне, а 2 июля

уже сообщал Ирине из Парижа, что доктора нашли у него эмфизему и он уезжает лечиться в Баварию. Июль, август и сентябрь Шаляпин провел в разных санаториях в надежде на поправку, но улучшения не наступило. В октябре врачи, диагностировав у певца белоокровие, уложили его в постель, и в это время он в первый раз написал Ирине, чтобы она приехала. Из всех детей он хотел видеть рядом с собой именно ее. Ирина занялась оформлением документов на выезд, даже получила их и выехала в Париж, но из Бреста её развернули пограничники — обнаружили в документах недопустимые погрешности.

В ноябре 1937 года Лида сообщила матери, что Шаляпин снова тяжело заболел. Из жизнерадостного, полного сил и здоровья человека он превратился в руину, в дряхлого старика. Врачи запретили ему волноваться. Целыми днями он был прикован к своему креслу, и мысли его были обращены в прошлое...⁹⁹

2 апреля 1938 года в Лондоне, Рахманинов, узнав о близком смертном часе Шаляпина (в 1937 году у него диагностировали лейкоз), в страшном волнении поспешил в Париж. В последние дни жизни своего друга и любимца, скончавшегося 12 апреля, он старался делать для него все, что только мог. Позже эту ситуацию с его слов пересказала Софья Александровна Сатина: *«Сильно привязанный к Ф. И. Шаляпину, Сергей Васильевич был очень взволнован, услышав во время своих поездок по Европе о его серьёзной болезни. Вернувшись после концерта в Лондоне 2 апреля в Париж, он поспешил к нему и сразу увидел и понял, что надежды на выздоровление его нет. Он два раза в день ходил его проводить, развлекал его и с грустью видел быстро приближавшийся конец. Последнее посещение Сергеем Васильевичем Шаляпина было вечером 10 апреля; Сергей Васильевич решил уехать, так как вид умирающего Шаляпина производил на него слишком тяжёлое впечатление. Зайдя 11-го утром, чтобы проститься с женой Шаляпина, он уже не пошёл к Фёдору Ивановичу, так как последний был в забытьи. Сергей Васильевич поспешил уехать в Сенар. Он не мог заставить себя приехать на похороны Шаляпина и тяжело переживал его смерть в уединении, в своём тихом Сенаре»*¹⁵.

17 апреля 1938 года в Париже был опубликован написанный Рахманиновым некролог:

*«Умер только тот, кто позабыт». Такую надпись я прочёл когда-то, где-то на кладбище. Если мысль верна, то Шаляпин никогда не умрёт. Умереть не может. Ибо он, этот чудо-артист, с истинно сказочным дарованием, незабываем. 41 год назад, с самого почти начала его карьеры, свидетелем которой я был, он быстро вознёсся на пьедестал, с которого не сходил, не оступился до последних дней своих. В преклонении перед его талантом сходились все: и обыкновенные люди, и выдающиеся, и большие. В высказанных ими мнениях всё те же слова, всегда и везде: необычайный, удивительный. И слух о нём пошёл по всей земле не только Руси великой. Не есть ли Шаляпин и в этом смысле единственный артист, признание которого с самых молодых лет его было общим? «Общим» в полном значении этого слова. Да! Шаляпин — богатырь. Для будущих поколений он будет легендой»*¹⁸.

После вскрытия завещания Шаляпина, составленного в 1935 году, Иолу Игнатьевну уведомили о том, что наследницей всего его имущества, которое некоторые английские газеты оценили в сумму около 30 миллионов франков, становится Мария Валентиновна. Своим младшим дочерям Шаляпин оставил имущество во Франции, Австрии и деньги в лондонском «Барклай Банке» (к тому времени там находилась лишь ничтожная сумма, поскольку основные капиталы Мария Валентиновна предусмотрительно сняла незадолго до смерти Шаляпина), а детям от первого брака — только часть своей недвижимости во Франции (как потом объяснили им адвокаты, поскольку этого *требовали* французские законы)

и несуществующие деньги в лондонском банке. Таким образом, фактически лишенными наследства оказывались не только «неугодные» Лида, Федя и Таня, но и Ирина, и Борис, которых Шаляпин очень любил и с которыми у него сохранялись хорошие отношения. В пункте № 10 было особо отмечено: *«Я сознательно опустил в этом завещании мою первую жену Иолу Шаляпину»*⁹⁹.



Приложение.
Шаляпин и Рахманинов —
Париж, 1930 год

В погожие дни середины декабря 1930 года в Париже встретились и общались Фёдор Иванович Шаляпин и Сергей Васильевич Рахманинов. Поводом к тому стало исполнение Шаляпиным партии Мельника в опере Александра Сергеевича Даргомыжского «Русалка». Встреча старинных друзей была тем более приятной для каждого из них, что в 1897 году в частной опере Саввы Мамонтова Фёдор Иванович исполнял эту же партию, а Сергей Васильевич (тогда — только начинающий дирижёр) управлял оркестром.

Во французской столице Шаляпин выступал как прима труппы «Русской оперы в Париже», учреждённой в начале 1929 года известным русским оперным антрепренёром князем Алексеем Акакиевичем Церетели и певицей Марией Николаевной Кузнецовой-Бенуа (при соучастии капитала её очередного мужа-миллионера Альфреда Массне — племянника знаменитого композитора). Дебют труппы русских эмигрантов-артистов, выступавших в помещении Театра Елисейских полей, был ярким, настраивавшим её коллектив на долгую и успешную перспективу оперных представлений, но уже через год, из-за неудачных организационных решений учредительницы её содружество с Церетели оборвалось.

Пришлось Алексею Акакиевичу фактически возрождать «Русскую оперу в Париже» и делу этому он привлёк (конечно, на контрактных началах) великого Шаляпина. Фёдор Иванович возлагаемые на него надежды оправдал — и более двух лет своим участием в труппе Церетели насыщал ставившиеся оперные постановки духом своего высочайшего вокального и актёрского мастерства. В ноябре 1930 года он дебютировал у Церетели в опере «Князь Игорь» (пел партию князя Галицкого; в следующих постановках добавлял к ней и партию Кончака); в январе 1931 года дебютировал в опере «Борис Годунов».

Между этими двумя событиями Фёдор Иванович до неистовства восхитил парижскую публику своим выступлением в опере «Русалка», и воспоминания об этом замечательном событии оставил потомкам участник постановки певец Георгий Филиппович Коршунов (годы жизни 1875 — 1984). Родился мемуарист на окраине Могилёва, был двенадцатым ребёнком в семье железнодорожного служащего. В 1914 году, из шестого класса коммерческого училища ушёл добровольцем на фронт; служил в полковой разведке, был контужен. Перед революцией, вместе с родителями переехал в Ригу, куда по делам службы был переведён его отец.

В Риге раскрылся талант Георгия Коршунова как оперного певца и актёра. Некоторое время он выступал в дивертисментных программах рижских кинотеатров, а затем

— в Рижском театре русской драмы. В январе 1928 года по результатам конкурса он стал артистом «Русской оперы в Париже». Перед началом войны вернулся на Родину, в Москву.

Предлагаемый ниже отрывок из воспоминаний Коршунова даёт читателю представление о гениальном Шаляпине со стороны сцены — с необычайно интересными зарисовками и оценками мастерства этой уникальной личности. Итак — слово Георгию Филипповичу Коршунову.

Часть первая.

Шаляпин — партия Мельника в опере «Русалка»

Но вот наступил шаляпинский спектакль. Как разразившаяся гроза, заканчивается финал первого акта.

...Артисты в тот день пришли в театр раньше обычного. Тщательно загримировались и уже до первого звонка почти все собрались за кулисами. Настроение у всех приподнятое. У каждого одно желание, чтобы спектакль прошёл блестяще. Все подтянуты, как никогда.

Мощно полились аккорды увертюры Даргомыжского. Поднимается занавес. Перед глазами зрителей открывается картина деревенской окрестности: мельница, река, лес, поляны. Вблизи мельницы дубовые деревья, под одним из которых на скамье задумчиво за прялкой сидит дочь Мельника Наташа.

В последней сцене игра Шаляпина была столь сильной, столь реальной, что моё внутренне сознание и чувство меры потребовали от меня гораздо больше игры, чем это было установлено режиссёром.

Струны шаляпинской души резко резонировали в моей. Как морская волна, игра Шаляпина захлестнула меня и унесла с собой. Я как-то инстинктивно от ужаса упал на колени, рвал на себе волосы, лбом бился о землю и на весь театр стонал; в общем, сделал случайно то, что само собой вырвалось из моей души, совсем по-другому, как это было на репетициях. После этой ошеломляющей сцены у меня долго проходила дрожь по всему телу, и даже зубы стучали как в лихорадке. Я забился в уголок, как испуганная птица, уселся на полу как после страшного происшествия, и долгое время не мог дать себе отчёта о случившемся. Но это явление отразилось не только на мне одном. Я чувствовал, как у сидевшего рядом со мной товарища дрожали локти. После финальной сцены первого действия за кулисами все как-то притихли, и если кто с кем говорил, так только шёпотом. Из залы же на прогулку в фойе из публики никто не вышел, все остались прикованными к своим местам. Зал был полон, но в нём царила мёртвая тишина. Сценарии и рабочие, устанавливая сцену ко второму действию, передвигались молча, на цыпочках, боясь нарушить эту тишину.

Пушкинский сюжет трагедии с дочерью Мельника, реалистическое отражение состояния души отца, утратившего любимую дочь, переданное так ярко Шаляпиным, и его необыкновенный голос потрясли меня до глубины души.

Мне захотелось с этими чувствами побыть одному, я ушёл за кулисы и там, где никого не было, со слезами радости благодарил свою судьбу, которая принесла мне такое великое счастье — увидеть и услышать Шаляпина.

...Через двенадцать лет, как князь расстался с Наташей и обвенчался с княгиней, он снова приходит на мельницу.

*Невольно к этим грустным берегам
Влечёт меня неведомая сила.
Знакомые печальные места!
Я узнаю окрестные предметы:
Вот, вот мельница: она уж развалилась,
Весёлый шум колёс её умолкнул.
Ах, видно умер и старик!
Дочь бедную оплакивал он долго!
А вот и дуб заветный!
Здесь, здесь она, обняв меня,
Поникла и умолкла...*

Князь, рассуждая сам с собой, с грустью опускается на скамью. Вдруг листья как дождь посыпались на него. Он поднимает взор ввысь и вздрагивает. Страшное чудовище, сползая с дерева, внезапно повисло на суку. Князь в испуге вскочил на ноги.

Здесь начинается коронная сцена Шаляпина. В роли безумного Мельника он страшен: полунагой, босой, в грязных лохмотьях, с ног до головы обросший волосами, лицо бледно-серое, в резких морщинах. На пальцах его рук и ног длинные, крючком загнутые ногти. Весь он исцарапан, в ранах, местами сочится кровь. Во взъерошенных и выцветших волосах и бороде сучки и солома. Взгляд безумен. Человек, потерявший рассудок и долгое время проживший в лесу, невольно превратился в такое страшилище.

Прыжок — и мощные руки, отцепившись от дерева, внезапно причудливо взметнулись, изображая крылья, взмахнув которыми Мельник дважды каркнул: «Карр! Карр!» От внезапного появления Шаляпина в таком виде публика в зале буквально вздрагивала. Мельник, пристально вглядываясь в лицо князя, грозно обращается:

Здорово, зять!

И здесь с первых же фраз Шаляпин сразу показывает свои богатые вокальные достоинства. Голос его, как и он сам, стал страшнее. Будто бы в этой сцене вышел второй Шаляпин, с басом более мощным и густым.

Князь не узнаёт в чудовище Мельника, в страхе отступает от него, взволнованно задаёт вопрос:

Кто ты?

Мельник, встав в величественную позу, ударяя себя кулаком в грудь, с иронией отвечает:

Я — здешний ворон! Карр! Карр!

Подчёркивая важность своего положения, он с гримасой надменности выбрасывает перед собой обе руки и, снова их приподняв, как крылья, каркает, поглядывая на дерево, как бы готовясь на него подняться. Князь, всматриваясь в лицо чудовища, наконец узнаёт в нём черты Мельника. Из груди его вырывается голос удивления:

Возможно ль? Это Мельник!

Безумный Мельник, услышав слова князя, в такт аккордов музыки энергично шагнул к нему, с гневом возражая:

Что за мельник...

Сделав ещё твёрдый шаг вперёд и взмахнув руками, как крыльями, он с ещё большим протестом повторяет:

Что за мельник?

Как гром тяжёл голос Шаляпина. Показывая здесь мощь своего голоса, на втором слове «что» в верхнем «ми-бемоль» Шаляпин вступает на полном «форте» и на слове «мельник» на верхнем «до» делает сильное ударение, переходя к полному «фортиссимо». Этот эффект Шаляпина заставляет в зале публику зашевелиться, как бы усесться попрочнее.

Испуганный взгляд князя застывает на Мельнике. Мельник, подчёркивая своё новое воображаемое положение, с оттенком презрения заявляет:

*Я продал мельницу бесам печным,
А денежки...*

Остановившись, он оглядывается, как бы боясь, не подслушивает ли кто, и, наклонясь к князю, гримасничая, продолжает вполголоса:

*А денежки я отдал на сохраненье
Русалке, вещей дочери моей!*

Указав большим пальцем через плечо на Днепр и покосив назад глазом, Мельник таинственно поясняет:

Оне в песку Днепра-реки зарыты.

Прищуриив один глаз и приложив к другому палец, он шепчет:

Их рыбка-одноглазка сторожит.

Князь, видя полное помешательство Мельника, сочувствует старику:

*Несчастный. Он помешан.
Бедный мельник.*

Возмущаясь снова словами князя, Мельник, от злобы скривив свой рот, подбегает к князю, с ещё большей яростью возражая:

Какой я Мельник!

На мощный раскат аккордов в оркестре в такт музыке Шаляпин, сделав несколько быстрых шагов вперёд, на большом «формате» со страшной силой бросает в зал эту фразу, и снова, как громом, содрогается театр.

Этот эффект голосовых возможностей Шаляпина изумлял слушателей и приводил в восхищение. Ни один певец в мире не мог сделать то, что делал Шаляпин. В каждой его фразе звучала как бы частица симфонии, выражалась полная истина и получалась яркая картина.

В зале и за кулисами снова раздаётся голос изумления: «Ах!» И справа и слева кулис всюду между декорациями стояли артисты и рабочие сцены, с замиранием сердца следя за игрой Шаляпина и слушая его изумительный голос:

*Говорю тебе, я ворон. Карр!
Ворон! Карр! А не мельник! Карр!*

На каждом «карррр» Мельник от гнева трясётся всем телом и взмахивает руками. После чего несколько мгновений он стоит молча, во что-то всматриваясь. Его руки, изображающие крылья, опускаются, и он, нагибаясь к земле, с радостной улыбкой приподнимает перед собой пёрышко. «Чудный случай», — шепчет он, перекладывая пёрышко из одной руки в другую и, дунув на него, с приоткрытым ртом наблюдает за его полётом..

В этот момент игра Шаляпина особенно реальна. Его взгляд, мимика и движения, можно сказать, действительно подтверждают истинное сумасшествие.

Пёрышко улетело в пространство, и взгляд Мельника застывает на одной точке. Он впадает в забытьё. Наступает безмолвная тишина. Взгляд его постепенно успокаивается и проясняется.

.....
Князь, боясь буйства Мельника, перебивает его вопросом, чтобы рассеять его безумие:

Скажи мне, кто же за тобой здесь смотрит.

Взор мельника останавливается на развалившейся мельнице, и он, не сводя с неё глаз, отмахивается рукой, как бы делая жест — не мешай, мол, и отвечает князю, не глядя на него, вполголоса:

За мной, спасибо, смотрит внучка!

Рука Мельника повисает в воздухе. Князь, не расслышав точно ответа, задаёт вопрос вторично:

Кто?

Мельник, переводя взгляд с мельницы на князя, отвечает ему тихо, говорком:

Русалочка.

Князя изумляет его ответ, он с грустью вполголоса говорит про себя:

*О, Боже, невозможно,
Невозможно понять его!*

Мельник, зажимая у себя на груди лохмотья, как бы жалуясь на судьбу свою, горько плачет, задавая вопрос:

*За что же, за что же
Так тяжко страдаю я?*

Этими словами Шаляпин пополняет текст Пушкина. В партитуре Даргомыжского этого нет, и это дополнение на слушателей производит сильнейшее впечатление. Эти

слова у Шаляпина прозвучали с такой глубочайшей печалью и с такой болью в душе, что невозможно было удержаться от слёз. В зале все как бы окаменели.

Мельник продолжительно и с удивлением смотрит на князя, потом переводит свой взгляд на мельницу, потом на скамью, где часто за прялкой сидела его дочь, потом на себя. Увидев свой несчастный вид, он вздрагивает и, шарахнувшись назад, широко раскрывает глаза. Это потрясение пробуждает и его сознание. Его печальный облик вызывает в нём удивление, которое Шаляпин передаёт застывшей позой с разинутым ртом. Топчась на месте, он поворачивается то вправо, то влево, осматривая себя и трогая на себе лохмотья. В недоумении взор Мельника снова застывает на Князе, как бы молча спрашивая, в чём же дело? Потом рот его закрывается. Он проглатывает слёзы и, не сводя с него взора, от стыда закрывается лохмотьями. Чувствуя себя крайне несчастным, Мельник, пригнувшись и сгорбившись, медленно плетётся в сторону мельницы. Остановившись у подмостка, он ещё раз оглядывается на Князя и грузно опускается на огромный камень, затем закрывает лицо руками и горько, горько плачет, после чего Шаляпин очень тихо, с интонацией глубокой печали начинает монолог Мельника:



*Да, стар и шаловлив я стал,
За мной смотреть не худо.*

Трогательно, на мягчайшем «меццо-воче» звучат у Шаляпина дальнейшие слова мельника при воспоминании о своей дочери, мастерски сменяется окраска тембра, оттеняющая задушевность, нежность, беспредельную любовь к ней, которая звучит точно плачущая струна виолончели:

*Была когда-то родная дочь,
Отрада жизни, утеха дней...
Её любил я, вот видит бог,
Её красою гордился я!
Не долго было мне наслаждаться.*

Мельник снова горько плачет и постепенно затихает, застывая взором в пространстве. В этот момент его бледное лицо сильно освещается ярким светом. На лице Мельника отражена невообразимая печаль, в глазах его видны истинные слёзы. Наступает долгая безмолвная тишина, парализующая мозг и сердце присутствующих. Казалось, в этот момент в зале и за кулисами никто не дышит. У многих в глазах сверкают слёзы. И мы, стоящие за кулисами, глядя на эту трагедию, забывали, что это театр и тоже не могли удержаться от слёз.

В застывшей позе, понутив голову, стоит Князь, которого мучает совесть. Ведь он виновник гибели этих людей. Мельник снова переводит свой взгляд на Князя. Вдруг лицо Мельника нервно содрогается. Шаляпин этим показывает, что на Мельника вновь находит приступ сумасшествия. Как тигр, вскакивает он на ноги и снова, каркая, бросается на Князя:

*Карр! Зачем же, Князь, вечер
Ты не приехал к нам?*

И, указав на Днепр, добавляет:

*У нас был тир,
Тебя мы долго ждали!*

Князь, в испуге отступая, восклицает:

Кто ждал?

Мельник, подступая к нему, сквозь стиснутые зубы, со злобой отвечает:

Вестимо, дочь!

И, растопырив пальцы, пытается схватить его. Князь, чувствуя действительную опасность, угрожающую ему со стороны помешанного Мельника, отступает со словами:

*Старик, ты здесь в лесу
Ведь с голоду умрёшь;
Не хочешь ли пойти в мой терем?*

И показывает в лес, где имеет надежду на помощь охотников. Но Мельник, как бы предугадывает хитрость Князя, гримасничая и пафосно поклонившись, говорит:

Спасибо!

Прищурив один глаз и втянув в себя шею, старик с особой таинственностью добавляет:

Заманишь, а там, пожалуй, удавишь ожерельем.

Шаляпин на этих словах вступает легко. Изображая Мельника как бы подкрадывающимся с мыслями, разоблачающими намерения князя, и постепенно развивая мощь своего голоса, на слове «удавишь» — шею уже вытягивает и со страшной силой бросает в зал слово «ожерельем», как главную суть. Ведь дочь и погибла в тот день, когда Князь надел на неё ожерелье.

На слове «ожерельем» на слоге «рель» вместо ноты «до» он вставляет ноту «ми-бемоль», а на слоге «ем» вместо ноты «соль» ноту «до». Дополняя впечатление на слове «удавишь», Шаляпин обвивает пальцами шею и, сделав сильное ударение на верхнем «ми-бемоль» и «до» на слове «ожерельем» в такт музыке выбрасывает перед собой сжатую в кулак руку. Подступая снова к Князю, Мельник приходит в ещё большую ярость:

*Я знаю, ты враг мой!
Ты дочь похитил у меня!
Где дочь моя?*

Князь в страхе отступает, но отступать уже некуда: позади река Днепр. А мельник ещё яростнее вопит:

Да ты скрыл её, отдай мне дочь!

Несколько раз Князю удаётся вывернуться из-под руки Мельника. И он, повернув обратно, снова очутился у мельницы. От злобы лицо Мельника искажается. Взгляд

его делается ещё безумнее и страшнее. Подступая вновь и вновь к Князю, мельник изо всех сил тянется к нему. И наконец, сделав ловкий прыжок, хватая Князя за плечи и, тряся в своих могучих руках, ещё более грозно требует:

Отдай!

Князь, попав в сильные руки Мельника, издаёт нечеловеческий вопль. Охотники, услышав крик Князя, прибегают к нему на помощь и силой вырывают его из рук чудовища. Мельник, увидев перед собой вооружённых людей, опускается перед ними на колени: хватая то одного, то другого охотника за ноги, он со слезами целует им колени и, плача, указывает на Князя:

*Поверьте, он враг мой!
Он дочь похитил у меня.*

Безумный взгляд, залитые слезами глаза и резкие движения Мельника невольно вызывают страх и в то же время беспредельную жалость к несчастному. Всю эту сцену с охотниками от начала до конца Шаляпин проводит, ползая на коленях. В финале этой сцены на словах «не выдавайте меня» на верхних «ми-бемоль» и «до» голос Шаляпина, покрывая все шестьдесят голосов мужского хора, звучит как ураган. На этом моменте опускается занавес.

После первых двух занавесей все участвующие в этой сцене остаются в тех же позах, изображая живую картину. Шаляпин же продолжает стоять на коленях, делая руками судорожные движения и лепеча губами.

И надо было видеть, что творилось в зале. Публика, пышно разодетая в горностаи и фракы, забыла всякий этикет. Обезумевшая, она вопила, срывая голоса, бесконечно вызывая Шаляпина. После этой сцены занавес был дан семнадцать раз.

...Образ Наташи не оставляет в покое Князя. Его снова влечёт к берегам Днепра. За ним туда же приходят тайком Княгиня с Ольгой. Вдруг появляется Русалочка. Она говорит Князю, что послана мамой, его возлюбленной Наташей, ныне царицей днепровских вод, привести его к ней в терем. В этот момент раздаётся голос Наташи. Князь, обрадованный, что Наташа жива, намеревается идти к ней, но княгиня с Ольгой преграждают ему путь. В это время из-за мельницы появляется Мельник.

Здесь снова начинается яркая сцена Шаляпина. Вид у Мельника ещё страшнее. Черты лица измождённое и грубее. Мельник, увидев Княгиню с Ольгой, подбегает к ним и резко отталкивает их от Князя:

Прочь! Оставьте!

Он делает жест руками, как бы с себя что-то отряхивая, и, вытянувшись важно во весь рост, с гордостью громогласно заявляет:

*Я здешний ворон!
Здешний ворон и хозяин!*

Ткнув пальцем себя в грудь на слове «я», Мельник отбрасывает руку, указывая на Князя:

*Он наш жених!
Его мы не уступим!*

На слове «его» опять прозвучала богатырски непреклонная нота Шаляпина. С категорическим протестом, взмахнув горизонтально рукой по воздуху на словах «не уступим», Мельник, шагнув вперёд, становится между Князем и Княгиней, торжественно заявляя:

Сегодня свадьба.

Указав через плечо Княгине и Ольге на Днепр, Мельник забрасывает над головой обе руки, добавляя:

И вас на пир я приглашаю.

После чего, широко ими разведя, иронически кланяется.

На слове «приглашаю» на верхней ноте «ре» Шаляпин делает такое крещендо и «фортиссимо», что, казалось, он своей мощью раздвинет стены театра. Этот шаляпинский эффект не только изумлял, но и поражал слушателя: откуда берутся у него эти неисчерпаемые резервы? Голос его звучал так могуче и свежо, что, казалось, он мог бы снова повторить всю оперу сначала.

Князь впадает в беспамятство. И действительно, рассказывал нам артист Поземковский, исполнявший роль Князя:

— *Игра и голос Шаляпина в этой сцене потрясли меня настолько, что я легко, без фальши, впадал в беспамятство.*

Итак, Мельник с Русалочкой ведут несопротивляющегося Князя к реке. «Идём! Идём! Тебя ожидают!» — гремит Мельник, подталкивая Князя в спину. Как только Русалочка спустилась в воду, Мельник сталкивает Князя в Днепр и с безумным хохотом отскакивает в сторону. Раздаётся смех русалок, которые, с восторгом подхватив Князя, потащили его к Наташе. Мельник от радости дико пляшет, поднимая пыль столбом. Облако пыли заволакивает и закрывает сцену. Через некоторое время Мельник исчезает, исчезает и пыльное облако.

И вот со всей роскошью подводного царства видна внутренняя часть Днепра. Луна ярко светит сквозь воду. Наташа в сияющем наряде, улыбаясь, сидит на троне. Под звуки торжественной мелодии, выражающей ликование Наташи, русалки влекут Князя к своей повелительнице. Отдав в объятия Наташи Князя, они с визгом бросаются в пляс. Ликует и Мельник: его тень проносится над водой, и саркастический хохот доносится с берега.

На последних аккордах восторженная публика не в состоянии усидеть на своих местах, она в экстазе поднимается на ноги. На этом опускается занавес. И тут, подобно урагану, начинается безумие публики. Овациям не было конца. Тридцать раз поднимался занавес.

Шаляпин бесконечно выводил на сцену и солистов, и дирижёра, и режиссёра, и директора, и рабочих сцены, он никого не оставил без внимания. У всех на глазах были слёзы, и публика была в слезах. Да, таков был Шаляпин, таково было его искусство.

Вся площадь перед театром запружена людьми, жаждущими взглянуть на великого артиста. При появлении Шаляпина у артистического выхода народ бросается к нему, сажает его в кресло и с криками «Вива! Вива, Шаляпин!» несёт его на руках по улицам Парижа.

... Пушкинский образ Мельника и голос Шаляпина настолько потрясли мою душу, что я вообще не чувствовал, что живу на белом свете, и в эту ночь я ни на секунду не сомкнул глаз.

Часть вторая.

Розыгрыш в Булонском лесу

На следующий день после спектакля оперы «Русалка» Шаляпин отдыхал с друзьями в Булонском лесу. В тени аллеи душистых тополей, на скамье у фонтана вблизи кафе под названием Антик с ним разделяли компанию Сергей Васильевич Рахманинов, Константин Алексеевич Коровин, директор оперы Алексей Акакиевич Церетели, режиссёр Александр Акимович Санин, солисты. Беседа шла о дальнейших перспективах русской антрепризы. Советовались, что ещё можно поставить и куда выехать с гастролями по окончании парижского сезона. Всё было серьёзно и чинно — до тех пор, пока вдруг не нагрянули цыгане, тут же пустившиеся в пляс перед именитой аудиторией. Плясали подростки, а старая, с дымящейся трубкой во рту цыганка отбивала им такт на гитаре. Но вот неожиданное представление окончилось: цыганка, притопнув ногой, воскликнула «ой да!», цыганята, как один, все вместе кувыркнувшись в воздухе, сделали ловкое сальто-мортале, после чего с протянутой рукой стали обходить сидящих на скамейке. Шаляпин, вложив в бубен кредитку, попросил на минуту гитару. Подстроив инструмент, он взял несколько мягких аккордов и вступил тихо и легко:

Очи чёрные, очи страстные, очи жгучие и прекрасные.

Цыганка, слушая Шаляпина, стоит затаив дыхание.

Не видал бы вас, не страдал бы я, я бы прожил жизнь припеваючи.

На слове «припеваючи» Шаляпин дал свободу своему басу во всю его богатырскую мощь. И голос его, что прибой морских волн, прокатился по Булонскому лесу.

Сделав небольшую паузу, Шаляпин продолжает опять спокойно, и голос снова звучит мягко, в бархате его чувствуется слеза.

Вы сгубили меня, очи чёрные, унесли навек моё счастье.

На словах «унесли навек», замедлив темп, Шаляпин с надрывом голоса и с усилением мощи его подчёркивает слово «счастье», после чего изящно берёт последний аккорд, и подаёт цыганке гитару обратно.

Вокруг раздались аплодисменты. Цыганка, закинув через плечо платок, хлопает по руке Шаляпина:

— Скажи, белобрысый цыган, с какого ты табора?

Раздался громкий смех.

— Ты ведь цыган! — восклицает старуха. — И голос у тебя — что божий гром!

Шаляпин, приложив палец к губам, закрывая себя рукой от друзей, прошептал:

— Не выдавай меня!

— А! — воскликнул тут же Рахманинов, глядя с улыбкой на Фёдора Ивановича. — Я так и думал, что ты из цыган. И вот теперь всё подтвердилось.

Цыганка испуганно посмотрела на Шаляпина, прикусив «от отчаяния» нижнюю губу, а потом на окружающих. Увидев же, что все присутствующие хохочут, тоже рассмеялась и, стукнув по колену бубном, стала обходить публику, радостно восклицая:

— Господа и дамы! За песню белобрысого цыгана!

И бубен стал быстро наполняться деньгами. Окончив обход, старая женщина, подошла к Фёдору Ивановичу:

— Отсыпай себе половину! Делим пополам! Ты пел, я собирала!

Теперь рассмеялся и Шаляпин, жестом руки остановил её намерение:

— Это тебе, а себе я сейчас заработаю, только вот повтори тот пляс с малышами.

Цыганка гикнула на детей, и цыганята снова замолотили босыми ногами.

Полюбовавшись на их пляс, Фёдор Иванович хлопнул в ладоши:

— Стой, ребята, довольно! Молодцы! Хорошо пляшете! Ну а теперь смотрите, как я вам спляшу.

Он щёлкнул пальцами, подавая знак, старуха ударила по струнам и... Он обводил руками вокруг себя, хлопал по коленкам, ударял кистями рук по штанинам, щёлкал пальцами, чмокал языком, то насвистывал, то по-цыгански напевал:

— Ай-да, ай-да! Ай-да мандарита! Смекереке челосе, ай-да, мандарита!

В общем, он вложил в пляс всё своё мастерство, приведя цыганку, цыганят и всю окружающую публику в неописуемый восторг.

Старуха, ухватив Шаляпина за руку, с треском ударила его по ладони:

— Давай вместе работать! Кормить буду! Поить буду! И платить буду! Говори, сколько хочешь?

Разразился дикий хохот.

Шаляпин почесал в затылке, как бы обдумывая предложение. И, приподняв одну бровь, указал на Церетели:

— Дашь больше, чем он, — согласен с тобой работать!

У цыганки огнём запылали глаза. Она молнией сверкнула ими, глянув на директора, который одет был очень скромно, сидел на скамье как-то осунувшись и сгорбившись, явно не походил на «большого барина».

— Даю больше!

Но, повернувшись к Шаляпину, всё же спросила:

— А сколько он тебе платит?

— Не так уж много, всего только двести тысяч франков за выступление. А ты сколько думаешь мне дать? — спросил Фёдор Иванович, прищурив один глаз.

Старуха рассердилась, что-то пробормотала насчёт шутки, а потом, после некоторого молчания, вероятно, всё обдумав и взвесив, произнесла:

— Моё последнее и веское слово: 250 франков в месяц, кормёжка и пара лакированных сапог в год!

Что после этого стало происходить вокруг, описать трудно.

— Что тут смешного? — Цыганка пробежала глазами по буквально стонавшей толпе. — Разве этого мало? — и, указав на Шаляпина, добавила: — Попробуй такого злого прокормить!

Шаляпин посмотрел на Рахманинова:

— Вот не могу с другом своим расстаться. Возьми его тоже.

— А что ты умеешь? — обратилась старуха к Рахманинову.

— Немного тренькаю на балалайке, — ответил он.

— Не пойдёт. Это не цыганская музыка. А на гитаре умеешь?

— Немного и на гитаре умею, но только на одной струне.

Рахманинов ударил по струнам, разыграв из «Разлуки» целую симфонию.

— Да, недурно у тебя выходит, — воскликнула цыганка. — А танцевать умеешь?

— Вальс и краковяк, — отвечал Сергей Васильевич.

— Нет, это не годится. Надо танцевать, как он, не по-барски, а по-цыгански. — И она показала на Шаляпина.

— Ну, матушка, — отвечал Рахманинов, — он ведь — из цыган, а я русский.

— Ладно, сто франков тебе, русак, в месяц и харч!

— А сапоги?

— Зачем тебе сапоги, если не танцуешь? Сносишь свои, пойдёшь босиком, как я хожу.

Опять раздался громкий хохот.

Коровин в этот момент дорисовывал пляску Шаляпина перед цыганами.

— А ты тут что малюешь? — И цыганка подошла к художнику. Увидев себя. Своих внучат и Шаляпина, женщина всплеснула руками.

— Продай мне этот портрет! Сколько за него хочешь?

Церетели, которого прервали на полуслове и которому уже стала надоедать вся эта история, чтобы угасить пыл цыганки и наконец отделаться от неё, вынул из бокового кармана контракт с Шаляпиным:

— Портрет стоит столько, сколько я в Лондоне по договору буду платить белобрысому цыгану за каждое выступление.

Цыганка заглянула в бумагу, печально опустила руки, чувствуя провал всех своих сделок. Но, взглянув на сидящих ещё раз, прочла вслух: «Фёдору Ивановичу Шаляпину».

Мгновенно всё поняв, она опустилась перед певцом на колени, положила руки ему на грудь:

— Дай же, мой милый барин, на тебя лучше посмотреть!

Долго и внимательно смотрела она Шаляпину в лицо.

Но вот взгляд её упал на портрет, в котором дорисовывал последнюю деталь наш знаменитый художник. Вскочив и засунув руку в мешок с деньгами, она достала денежный билет, оглянувшись, быстро подошла к Коровину, сунула кредитку ему в карман, выхватила у художника рисунок и, крикнув малышам по-цыгански, мгновенно растворилась в образовавшейся вокруг сидевших артистов толпе.

Коровин в недоумении обводил всех глазами, держа в руках десятифранковый билет. Вся компания схватилась за животы, изнывая от хохота.

— Ну что ж, Костя. — обратился к Коровину Фёдор Иванович. — Раз заработал, приглашай нас всех в ресторан на обед!

И вся компания дружно поддержала идею Шаляпина.

Обед обошёлся Коровину в шестьдесят раз дороже.

...Именитая компания из ресторана вышла навеселе. Рахманинов торопился: завтра он уезжал на гастроли в Америку.

— Спасибо вам, друзья, за чудесный обед и ещё спасибо за то, что мою «Разлуку» в счёт не включили! — сказал он Шаляпину и Коровину, садясь в автомобиль.

— Держи его, держи!

Но машина тронулась и понесла улыбающегося гения по бульварам Парижа.

— И как это мы с тобой, Костя, проморгали! — с горечью сказал Фёдор Иванович. — Но ты... вот что. Напиши картину: Шаляпин пляшет с цыганятами, поднимая пыль столбом, Рахманинов на гитаре запузывает, а цыганка ему платком пот утирает. И пошлём картину эту ему в Нью-Йорк наложенным платежом в 600 франков.

Коровин расхохотался.

— Вот идея! Ну, и молодец ты, Фёдор! Придумал ловко! Сегодня же начну писать.

Картина вскоре была создана и отправлена Рахманинову. Через четыре недели на имя отправителя ценного пакета Фёдора Ивановича Шаляпина пришло письмо. Позже я переписал себе его на память.

«Дорогие Друзья-Охотнички! — обращался к Шаляпину и Коровину Рахманинов. — Ваши удочки цепки, ружья метки. На моём месте карась и заяц плакали бы, но я от души смеюсь и очень счастлив, что наша прогулка в Булонском лесу запечатлена на картине. Спасибо, Костя, за чудесную работу, а тебе, Фёдор, за идею! Уверен, выдумка, твоя... Значит, за цыганскую «Разлуку» в расчёте. Обоих обнимаю и крепко целую. Сергей

P.S. Успех мой в Нью-Йорке огромный, бесконечные контракты... Импресарио, назойливые, как мухи, не дают ни поесть, ни поспать... Как закончишь сезон в Париже, запрягай, Фёдор, коней и привози сюда всю церетелиевскую братию. Пусть ребята подзаработают, а главное, пусть во главе с тобой покажут наше настоящее русское искусство.

Часто вспоминаю ту цыганку в Булонском лесу и ржу как лошадь. А вспоминаю тебя и твои «Очи чёрные» — на душе становится тепло и сладко. Слушал бы тебя и день и ночь... Эх, Фёдор! Тоска берёт по Родине... Вот ноги ходят по Нью-Йорку, а в глазах Москва и в сердце наш милый, ни с кем не сравнимый русский народ. Сердечный привет Марии Валентиновне, твоим деткам и всей нашей артистической братии. Ещё раз крепко тебя и Костю целую. Пиши».

Вот так на грустной ноте закончилась эта история, которая когда-то так весело началась в Париже, в Булонском лесу».¹⁰⁸

Вместо послесловия

Родная мать уже по чину
Надёжный друг единственному сыну.

(Джордж Гордон Байрон)

Так сложилось, что написание этой книги совпало у меня с завершающей стадией сочинения молодым киевским композитором Максимом Николаевичем Петренко фортепианного концерта ре-мажор «Эверест», посвящённого памяти альпинистов, не вернувшихся с восхождения на самую высокую горную вершину Земли.

Получив возможность прослушать отдельные фрагменты этого крупного музыкального произведения, испытал несказанное наслаждение от услышанного — от переданных в изысканной гармонии музыки всей гаммы сильных ощущений и переживаний человека, движущегося к высокой цели, от всей музыкальной нежности автора к тем смельчакам, экстраординарные попытки самоутверждения которых завершились трагическим исходом.



И — что имеет первостепенное значение! — ощутить и пережить весь этот каскад эмоций, всю первородную, полнокровную прелесть авторских изысков мне и мне подобным помогла мама композитора, Наталия Ивановна Нализко. Она своим изумительным мастерством пианиста, своим глубоким душевным проникновением в творческие замыслы сына дала им то музыкальное звучание, которое наполнило сердца слушателей восторгом, благоговением и благодарностью.

Для меня же, на время помянутых музыкальных прослушиваний поглощённого книжным воплощением образа Рахманинова, как автор, так и исполнитель концерта «Эверест» невольно (но вполне заслуженно!) на время моего сочинительства стали двуликим персонифицированным олицетворением творчества музыкального гения — как композитора и как непревзойдённого пианиста. И если, не эмоциональную, а взвешенную, оценку музыкальных достижений автора новосозданного сочинения отдаю на откуп рафинированным меломанам и профессиональным музыковедам, то дать беглое описание манеры фортепианной игры Наталии Ивановны позволю себе.

Это — страстность и увлечённость, сумма искренних порывов, это красота движений и внешний шарм изящной, очаровательной женщины; это — мягкие, нежные извивы рук её в общении с музыкальным инструментом, когда экстатическая атака его клавиш сменяется ласкающим их перебором — и много-много другого, впечатляющего, восхитительного и незабываемого.

Все изложенные выше эмоции ещё раз переощутил во время итогового прослушивания концерта «Эверест» — не отдельных его фрагментов, а уже воедино скомпонованного произведения. И, впад после великой силы ощущений в состояние катарсиса, принял решение завершить книгу о Рахманинове панегириком достойным последователям его музыкальной эстетики, что и совершил с превеликим удовольствием.

ПЕРЕЧЕНЬ ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Университета Св. Владимира 1834 — 1884). — Киев, 1884. — с. 557–558.
2. Василенко Н. П., Токмаков И. Ф. — «Исторические сведения о роде дворян Рахманиновых». — Киев, типография Т. П. Корчак-Новицкого, 1895.
3. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения — Москва, Интерпракс, 1994.
4. Прибыткова З. А. С. В. Рахманинов в Петербурге — Петрограде.
5. Рахманинов, С.В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном / Пер. с англ., послесл. и коммент. В.Н. Чемберджи. — М.: Изд-во АСТ, 2016. — 320 с.
6. Брянцева В. Н. Сергей Рахманинов — Издательство «Советский композитор», Москва, 1976
7. Стрельников Б. Н. Из воспоминаний Н. М. Стрельникова.
8. Демидова И. Г. Воспоминания о Л. П. Рахманиновой, записанные со слов Татьяны Николаевны и Софьи Николаевны Бахтиных. Новгород, газета «Провинциал», 1993, № 7.
9. Брандт. И. А. Письма. Ивановка. Времена. События. Альманах. С. 75.
10. Рахманинов С. В. Литературное наследие в трёх томах. Составитель З. А. Апетян. Ивановка — М. Издательство «Советский композитор», 1980.
11. Пресман М. Л. Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов (Памяти профессора Московской консерватории Н. С. Зверева).
12. Щетинина Любовь Петровна. Русский биографический словарь в 25 томах. — СПб. — М. 1896 — 1918.
13. Гольденвейзер А. Б. Из личных воспоминаний о С. В. Рахманинове.
14. Конюс О. Н. Воспоминания о Рахманинове.
15. Сатина С. А. Записка о С. В. Рахманинове.
16. Ростовцова Л. Д. Воспоминания о С. В. Рахманинове.
17. Скалон В. Д. Дневник. 1890 год.
18. Письма С. В. Рахманинова. Литературное наследие в трёх томах. Составитель З. А. Апетян. Том III — М. Издательство «Советский композитор», 1980.
19. Нагибин Юрий Маркович. Белая Сирень.
20. Букиник М. Е. Молодой Рахманинов.
21. Оссовский А. В. — С. В. Рахманинов.
22. Куприн А. И. В медвежьем углу.
23. Коровин Константин Алексеевич. Моя жизнь (сборник).
24. Шаляпина И. Ф. Памяти С. В. Рахманинова.
25. Успенский Всеволод. Глинка. Серия «Жизнь замечательных людей». Глава VI.
26. История русской музыки. Том 10В. 1890—1917. Хронограф. Книга 1.
27. Жуковская Е. Ю. Воспоминания о моём учителе и друге С. В. Рахманинове.
28. Федякин Сергей Романович. Рахманинов. Серия «Жизнь замечательных людей».
29. Бахреевский Владислав Анатольевич. Савва Мамонтов.
30. Шаляпин Фёдор Иванович. Маска и душа.
31. Винтер-Рожанская Е. Р. Из воспоминаний.
32. Дорошевич В. М. Воспоминания. Москва. «Новое литературное обозрение», 2008.
33. Сомова Е. К. Воспоминания о Рахманинове.
34. Милуков Павел. Воспоминания. 1859 — 1917. Том 1.
35. Сван А. Дж. и Е. Воспоминания о С. В. Рахманинове.
36. Станиславский Константин Сергеевич. Моя жизнь в искусстве.
37. Бунин И. А. — С. В. Рахманинов.

38. Гёдикe А. Ф. — Памятные встречи.
39. Райчев П. Жизнь и песня. София, 1951, с. 231-232.
40. Метнер Н. К. — С. В. Рахманинов.
41. Трубникова А. А. — Сергей Рахманинов.
42. Рахманинова Н. А. — С. В. Рахманинов.
43. Телешов Н. Д. — Записки писателя.
44. Малько Н. А. — Рахманинов-дирижёр.
45. Салина Н. В. — «Жизнь и сцена — воспоминания артистки Большого театра».
46. Скафтымова Л. А. — А. П. Чехов и С. В. Рахманинов — некоторые параллели.
47. Келдыш Ю. — Рахманинов — романы.
48. Айхенвальд Юлий Исаевич — Силуэты русских писателей.
49. Теляковский В. А. — Воспоминания.
50. Амфитеатров Александр Валентинович — Ф. П. Комиссаржевский.
51. Якович Елена. — Дочь философа Шпета.
52. Академія музичної еліти. Історія і сучасність. — К.: Музична Україна, 2004. — С. 30.
53. Переписка с киевским городским головою о ходатайстве по преобразованию киевского музыкального училища в консерваторию и о пожертвовании в связи с этим М. И. Терещенко 50 000 руб. для постройки нового здания для консерватории // ЦГАМЛИ Украины. — Ф. 646. — Оп. 1. — Ед. хр. 194. — Л. 1-2.
54. Москалец А. — Слава и забвение «золотого сопрано».
55. Коган Г. М. — Рахманинов и Скрябин.
56. Глиэр Р. М. — Встречи с С. В. Рахманиновым.
57. Шагинян М. — Воспоминания о М. Рахманинове.
58. Ходасевич В. Ф. — Мариэтта Шагинян.
59. Букиник М. Е. — Молодой Рахманинов.
60. Жаров М. И. Мои встречи с временем и с людьми. Москва, Аст-пресс, 2006.
61. Русская духовная музыка в документах и материалах. Том V. Александр Кастальский. Статьи, материалы, воспоминания, переписка. С. 406.
62. Протокол заседания Тульского дамского комитета Всероссийского союза городов от 11 декабря 1915 года.
63. Сац Н. И. Новеллы моей жизни. Т.1. — Москва, «Искусство», 1984.
64. Корганов В. Д. Эссентукские встречи. Гости дачи «Желанная».
65. Хессин А. Б. — Из моих воспоминаний.
66. Элланская М. М. — С. В. Рахманинов в Училище ордена св. Екатерины.
67. Прокофьев Сергей: Дневник 1907 — 1933. В 3-х томах. Изд. «Классика», 2005.
68. Журнал «Хоровое и Регентское Дело», № 12, 1910 год.
69. Журнал «Хоровое и Регентское Дело», № 3, 1911 год.
70. Гёдикe А. Ф. Памятные встречи.
71. Журнал «Музыка». 1915, № 214.
72. Гнесина Е. Ф. — О Рахманинове.
73. Шмелёв. Бальмонт: Константин Бальмонт — Ивану Шмелёву. Письма и стихотворения 1926 — 1936.
74. Устами Буниных, в 2-х томах. Москва, «Посев», 2005.
75. Зуров Л. Воспоминания. — «Новый журнал», Нью-Йорк, 1962, кн. 69.
76. Михайлов Олег. Бунин в своих дневниках.
77. Кузнецова Галина. Грасский дневник. «Астрель», 2010.
78. Паустовский К. — Повесть о жизни. Беспокойная юность. М. 2007, с. 58.
79. Остромысленский И. И. — С. В. Рахманинов (Мелочи, впечатления, воспоминания).
80. Шаляпин Ф. Ф. — Памяти С. В. Рахманинова.
81. Памяти Рахманинова. Издание С. А. Сатиной. Нью-Йорк, 1946.

82. Коненков Сергей Тимофеевич. — Мой век. Воспоминания.
83. Куприна К. Куприн — мой отец.
84. Илья Ильф и Евгений Петров. Одноэтажная Америка.
85. Нелидова-Фивейская Л. Я. — Из воспоминаний о Рахманинове.
86. Баринов К.А., Баринова К. В. — И. А. Ильин и Россия.
87. Журнал «Огонёк», 1971, № 39.
88. Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина. В 2-х книгах. Ленинград. «Музыка», 1989.
89. Долинская Е. Б. — Николай Метнер. Изд. Музыка, Москва, 1966.
90. Райский Назарий Григорьевич. Воспоминания о Рахманинове. Москва, 1957.
91. Метнер Николай Карлович. Муза и Мода: Защита музыкального искусства. Париж. Таир, 1935.
92. Сомов Константин. Дневники. 1923 — 1925.
93. Мильштейн Натан, Волков Соломон. Рахманинов, каким я его знал. Журнал «Знамя», 1998, № 11.
94. Хардингтон Самюэль. Кто мы? — Вызов американской национальной идентичности.
95. Громыко Андрей Андреевич. Памятное. Новые горизонты.
96. Шаляпин Фёдор Иванович. Маска и душа.
97. Бихтер Михаил Алексеевич. Листки из моих воспоминаний. «Советская музыка», 1959, №№ 9, 10.
98. Дмитриевский Виталий Николаевич. — Шаляпин.
99. Баранчеева Ирина Николаевна. — Семейная жизнь Фёдора Шаляпина. Жена великого певца и её судьба.
100. Ходасевич Валентина Михайловна. — Портреты словами. Советский писатель, 1987.
101. Шаляпин Ф. И. — Письма, статьи, высказывания. Воспоминания. М. — Л., т. 1, 1960, с.116–117,120).
102. Толстой Алексей Николаевич. Хождение по мукам.
103. Шаляпин Ф. И. — Страницы моей жизни.
104. Левик Сергей Юрьевич. — Записки оперного певца. Москва, 1957.
105. Андронников Иракий. — К музыке.
106. Якич Бронислав. — Шаляпин против Эйфелевой башни.
107. Филиппов Борис Михайлович. — Актёры без грима. Москва, 1971.
108. Коршунов Георгий Филиппович. — Воспоминания.
109. Соболева Е. Д. — Жанр романса в творчестве С. В. Рахманинова. Сборник Музично-театральне мистецтво Харьковського державного університету искусств.

Содержание

Зачин	5
Сказание первое. На Родине	7
Сказ первый. Немного предыстории	7
Сказ второй. Первые шаги	14
Сказ третий. Московская консерватория — постановка крыла	17
Сказ четвёртый. Московская консерватория — взлёт и удар судьбы	23
Сказ пятый. Ивановка — лето 1890 года	30
Сказ шестой. Завершение учёбы в консерватории	38
Сказ седьмой. Анна Александровна Лодыженская	45
Сказ восьмой. Свободный полёт	47
Сказ девятый. Творческий полёт продолжается	59
Сказ десятый. Катастрофа 1897 года	75
Сказ одиннадцатый. Частная опера Саввы Ивановича Мамонтова	79
Сказ двенадцатый. В имени Любатович	83
Сказ тринадцатый. Шаг назад и два шага вперёд	86
Сказ четырнадцатый. Лечение у доктора Даля	90
Сказ пятнадцатый. Весна в Англии и лето в Красненьком	92
Сказ шестнадцатый. Визит ко Льву Николаевичу Толстому	96
Сказ семнадцатый. Крым, апрель-май 1900 года	100
Сказ восемнадцатый. Как Шаляпин с помощью Рахманинова итальянских зрителей приручил	103
Сказ девятнадцатый. И всё же — триумфальный взлёт!	110
Сказ двадцатый. Женитьба и хлопоты, ей предшествовавшие	114
Сказ двадцать первый. Романы — опус двадцать первый	118
Сказ двадцать второй. Романс «Сирень» как эстетический символ	125
Сказ двадцать третий. В начале семейной жизни	130
Сказ двадцать четвёртый. Дирижёр и режиссёр-постановщик в Большом театре ...	134
Сказ двадцать пятый. Романы 1906 года	142
Сказ двадцать шестой. В дрезденском «отшельничестве» и по возвращении из него ...	151
Сказ двадцать седьмой. Музыкально-литературные сочинения 1912 года	159
Сказ двадцать восьмой. Рахманинов и Комиссаржевская	166
Сказ двадцать девятый. Рахманинов в Киеве	176
Сказ тридцатый. Рахманинов и Мариэтта Шагинян — «милая Re»	183
Post scriptum. Рахманинов и Скрябин	199
Сказ тридцать первый. Последние годы на Родине	202
Post scriptum. Чуть-чуть о Сергее Прокофьеве и Нине Кошиц	219
Сказ тридцать второй. Духовная музыка Рахманинова	220
Сказание второе. Вне Родины	228
Сказ первый. Последние месяцы на Родине и уход в Скандинавию	228
Сказ второй. Обустройство за океаном	232
Сказ третий. Помощь ближним	237
Сказ четвёртый. Издательская деятельность Рахманинова	252
Сказ пятый. Сенар — имение Рахманиновых в Швейцарии	257
Post scriptum. Натан Мильштейн, Владимир Горовиц, Григорий Пятигорский в общении с Сергеем Рахманиновым	264

Сказ седьмой. Дым Отечества	275
MORALITE	284
Сказание третье. О Шаляпине и Рахманинове — после революции и в эмиграции	285
Сказ первый. Шаляпин в послереволюционной России	285
Сказ второй. Шаляпин и Рахманинов — пересечение жизненных путей	303
Сказ третий. Иола Шаляпина — Святая женщина!	308
Эпилог. Шаляпин — кончина	313
Приложение. Шаляпин и Рахманинов — Париж, 1930 год	316
Часть первая. Шаляпин — партия «Мельника» в опере «Русалка»	317
Часть вторая. Розыгрыш в Булонском лесу	325
Вместо послесловия	329
Перечень использованной литературы	330

Літературно-художнє видання

Головцов Олександр Леонтійович

PRIMUS INTER PARES
(О первых меж равных)
Чародей Рахманинов
(російською мовою)

Верстка *Є. С. Ткаченко*
Дизайн обкладинки *О. В. Лисенко*

Видано згідно з наданих матеріалів замовника

Підп. до друку 1.03.19. Формат 70 x100/16.
Папір офсет. №1. Гарнітура PetersburgC.
Друк цифр. Ум. друк. арк. 20
Наклад 100 пр. Зам. № 0113/08.15-AP

Видавництво ТОВ «Альфа Реклама»
Україна, м. Київ, вул. Січових Стрільців 1–5
Тел.: (044) 272-00-30, (096) 218-99-63
www.izdat-knigu.com

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК №3421 від 11.03.2009

Віддруковано ТОВ «Альфа Реклама»
Україна, м. Київ, вул. Січових Стрільців 1–5