

МОЛОДЫЕ ГОДЫ
РАХМАНИНОВА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
1949

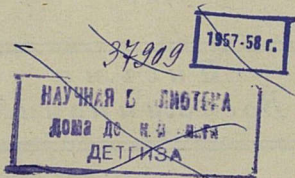
МОЛОДЫЕ ГОДЫ
Сергея Васильевича
РАХМАНИНОВА

Письма
Воспоминания



Г О С У Д А Р С Т В Е Н Н О Е
М У З Ы К А Л Ь Н О Е
И З Д А Т Е Л Ь С Т В О
Л Е Н И Н Г Р А Д · 1 9 4 9 · М О С К В А

Под общей редакцией
В. М. Богданова-Березовского





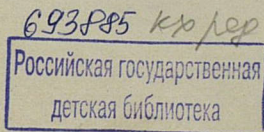
С. В. РАХМАНИНОВ

ОТ РЕДАКТОРА

Ленинградскому отделению Государственного музыкального издательства Людмилей Дмитриевной Ростовцовой переданы для публикации воспоминания о молодых годах гениального русского музыканта-композитора, пианиста и дирижера Сергея Васильевича Рахманинова вместе с его письмами (свыше семидесяти) к сестрам Скалон, одной из которых и является Людмила Дмитриевна.

Письма С. В. Рахманинова охватывают период с осени 1890 года до лета 1906 года. В них раскрывается богатый материал для характеристики раннего периода творчества Рахманинова; в них содержатся сведения о сочинениях, оставшихся неопубликованными и даже незаконченными (например, квартет, программное симфоническое произведение «Манфред» и др.). Они дают много подробностей о юношеском быте Рахманинова, его борьбе с материальной нуждой, вынужденных частых педагогических занятиях. В них затронута история создания оперы «Алеко» и ее постановки в Большом театре в Москве и в Киевской опере, а также период дирижерской работы в оперном театре С. Мамонтова. Все это находит свое отражение в эпистолярных высказываниях, изложенных горячо, по «свежему следу» недавнего жизненного впечатления, и тем более искренних и прямых, что обращены они к лицам родственно близким и дружелюбно расположенным.

Многие лично знавшие С. В. Рахманинова указывают в своих воспоминаниях на резкий контраст между впечатлением, производимым его внешним обликом и «манерой держаться» на людях, и внутренним свойством, самой сущностью его живой натуры. Об этом рассказывают и современники юношеских лет



великого музыканта, и лица, часто общавшиеся с ним в пору зрелости, и, наконец, те, кому довелось быть «вблизи» него в самые последние годы его жизни.

Неумение, вернее, нежелание «раскрываться», «быть на виду» сказывалось у Рахманинова не только в осанке, во внешней повадке. Оно проявлялось, если можно выразиться так, и в его жизненной тактике — в постоянном отстранении от всего, что в той или иной форме заостряло внимание на его личности, — в отказах от интервью, от выступлений в печати.*

Вероятно при этом действовали разные стимулы. Думается, что главным из них было стремление целиком изживать себя в творчестве, тем более столь многообразно проявляемом в трех аспектах: композиторском, пианистическом и дирижерском.** Другим побуждением была скромность, проявлениями которой представляются те, нередко встречающиеся в письмах композитора к разным лицам, выражения сомнения в себе, в своих силах и возможностях, противоречащие прямому утверждению в его произведениях и в его исполнительском искусстве волевого начала, именно, как выразителя утверждения личности и осознания свободы, иногда можно даже сказать неограниченности своих творческих возможностей, своей силы.

Как бы то ни было, следствием этой черты природы Рахманинова является скудость сведений, проливающих свет на его человеческие свойства, на подробности его личной жизни, на все то, что особенно ценно и интересно для уяснения психологии его творческого процесса. Документация, относящаяся к жизни Рахманинова, только за самые последние годы и пока еще лишь

* В этом отношении едва ли не единственное исключение — некрологический очерк о С. И. Танееве, опубликованный в «Русских ведомостях» 16 июня 1915 года. Чтобы побудить Рахманинова пойти на подобное отступление от принятых им жизненных правил, нужно было такое событие, как смерть глубоко чтимого им художника — друга и учителя. И как по-своему, как отлично от обычно принятой в подобных случаях манеры, написаны эти сердечные, полные искреннего чувства и серьезной мысли строки!

** Об этом пишет С. А. Сатина: «Он был очень скрытен относительно всего, что касалось его музыки и относительно себя. Словами о себе, о своих переживаниях и о своем творчестве он ничего или почти ничего не говорил. Только раз при мне упомянул, что все слова ни к чему, что все это высказано в его произведениях и высказывается в его игре». С. А. Сатина. «Записка о С. В. Рахманинове» (рукопись), ГЦММК. Здесь и далее цитируется по статье Е. Бортниковой (Сб. ст. п/ред. Т. Э. Цытовца).

Такую черту в художнике можно назвать целомудренностью его отношения к своему искусству.

частично стала достоянием общества и музыкальных организаций, а следовательно, и доступной для изучения.

Среди этой документации особенный интерес представляет «Записка о С. В. Рахманинове» Софьи Александровны Сатиной, свояченицы (сестра жены) композитора, являвшейся в то же время его двоюродной сестрой и подругой молодых лет его жизни. «Записка» эта, хранящаяся в Государственном центральном музее музыкальной культуры, до настоящего времени не опубликована, хотя и приводится в виде цитат в различных работах советских музыковедов.

Одним из интересных источников, бесспорно, является и биографическая книга, написанная Оскаром Риземаном в тридцатых годах во Франции и, как говорят, под собственную диктовку Рахманинова. Книга эта переведена на русский язык М. С. Неменовой-Луниц, но также до настоящего времени еще не опубликована, если не считать небольшого фрагмента, помещенного в № 12—13 журнала «Огонек» за 1943 год.

В «Записке» С. А. Сатиной и в книге Риземана приводится много фактов из личной жизни молодого Рахманинова, характеризующих с большой отчетливостью свойства его художественной и человеческой природы. Приводится также немало мыслей, суждений, им высказанных в разное время и по самым различным поводам.

Но ни достоверное повествование Сатиной, ни «хроника» Риземана, фактическая точность которой поставлена под сомнение самим композитором в одном из его писем к В. Р. Вильшау,* не говоря уже о различных мемуарах, субъективных по освещению фактов и не всегда правильных даже по их подбору, не смогут при этом сравниться с немногочисленными высказываниями композитора.

Опубликованные за последнее время некоторые из его писем к друзьям-музыкантам — к М. А. Слонову и А. В. Затаевичу («Советская музыка» № 4, 1945 г.), к Н. С. Морозову (Сб. статей и материалов, Музгиз, 1947 г.), к В. Р. Вильшау («Советская музыка» № 2, 1948 г.), к Мариэтте Шагинян (письма к Ре, «Новый мир» № 4, 1943 г.) — ярко раскрывают черты творческого и человеческого облика Рахманинова, выявляют его эстетические взгляды и убеждения.

* «... книга прескучная. Кстати, и неправды много, что и доказывает, что не я эту книгу диктовал, а больше Риземан сочинял». (Письмо от 15 апреля 1936 г., «Советская музыка» № 2, 1948 г., стр. 121).

В большинстве писем к М. А. Слонову (1906 г.) мы находим детальное изложение неосуществленных или же незавершенных оперных замыслов Рахманинова — «Саламбо» (по Флоберу), «Монна Ванна» (по Метерлинку) и обсуждение подробностей драматургического плана каждого из них. При этом в критике отдельных частей либретто, наказах либреттисту по части обращения со словом, с рифмами, с авторскими текстами подлинника, в соображениях, высказанных по поводу структуры сценариев, вырисовывается музыкально-драматургическая эстетика Рахманинова, его понимание особенностей музыкального театра, столь ярко проявившееся в истолковании им опер русских композиторов-классиков в бытность дирижером в оперном театре С. Мамонтова и Московском Большом театре.

Интересны по широте затронутых вопросов письма к Н. С. Морозову (1900—1925 гг.), содержащие описание творческого процесса Рахманинова, и отчасти его хронограф относительно отдельных сочинений (первая фортепианная соната ор. 28, вторая симфония ор. 27), и опять-таки детали оперных замыслов («Скупой рыцарь», «Франческа», «Саламбо»), и деловые соображения, дающие представление о частой неустойчивости его материально-бытового положения даже в 900-е годы, т. е. в годы его широкого признания и популярности, и, наконец, хронику домашней жизни, подчас приводимую с обстоятельностью «дневниковой» записи, отчетливо рисуящую Рахманинова как семьянина. В письмах 1912—1917 гг. к Ре (М. Шагинян) затрагиваются литературные темы, главным образом, в связи с вопросами выбора стихотворных текстов для романсов, но и в них встречаются и оценка явлений музыкальной современности, и сведения о режиме творческой работы, и теплые слова, посвященные семье — родным, жене, дочерям.

Существенным добавлением ко всем перечисленным письмам служат четырнадцать писем к пианисту В. Р. Вильшау (с 1922 по 1939 гг.), охватывающие период последних лет жизни Рахманинова. Они характерны нарастающим скептицизмом в тоне изложения и проникнуты критическим отношением к условиям окружающей его капиталистической действительности. В них содержатся некоторые существенные данные о пианистической деятельности Рахманинова в годы его мировой славы — о режиме и методе работы, о репертуаре, об условиях «концертной повинности» (его собственное выражение), беспощадных к художнику, находящемуся в преклонных годах и безжалостно эксплуатируемому «мировым рынком» капиталистических стран.

Совсем особый интерес имеют письма Рахманинова к сестрам Скалон, значительная часть которых относится к юношескому периоду его жизни. Студент консерватории, ученик Танеева, Аренского и Зилоти, находящийся «в поле зрения» Чайковского, поощряемый им, чувствующий и осознающий это и платящий маститому покровителю безграничным преклонением и любовью; молодой композитор, пробуящий силы в разных областях творчества, прививающий себе навыки систематического каждодневного труда, строго требовательный к себе и отчаянно борющийся при этом с материальной нуждой; дебютант — концертант-пианист и дирижер, быстро завоевывающий признание, но отнюдь не поддающийся «головокружениям» от успехов, не теряющий критического отношения к себе, — таким выступает Рахманинов в письмах к сестрам Скалон — своим дальним родственницам и друзьям юности.

Отличительная черта этих писем — не только то, что большинство и притом наиболее длинные и подробные из них относятся к наименее освещенным годам его жизни. От писем к друзьям-музыкантам, к сотрудникам и советчикам по работе их отличает именно отсутствие цеховых, профессиональных отношений с адресатом, отношений, которые нередко в том или ином смысле связывают и ограничивают высказывание.

Обращаясь к девушкам, занимавшимся музыкой лишь в порядке усвоения «общеобразовательного» предмета, к девушкам, с которыми его связывали полудружеские, полуродственные отношения, Рахманинов редко посвящал их в подробности своих профессиональных занятий и не обсуждал с ними, как, например, со Слоновым, Морозовым или Затаевичем, частных того или иного замысла. Но так как он весь жил творчеством, всегда целиком поглощен был своей работой, то сведения и о содержании, и о ходе последней, и о настроениях, связанных с нею, обильно рассыпаны по страницам этих писем.

Искренний, непосредственный тон присущ многим из писем, адресованных Наталии Дмитриевне Скалон. Как видно, — это прямое продолжение постоянных горячих бесед на самые различные темы с сестрами и в особенности — со старшей из них, шутливо прозванной Рахманиновым «ментором», в обществе которых юный Рахманинов провел свое первое лето в Ивановке, ставшей с тех пор столь дорогой его сердцу, и с которыми

с того времени он сблизился и сдружился на всю жизнь. Многие из писем к сестрам Скалон — настоящие «слепки» с живого настроения дня, своего рода моментальные фотографии», фиксирующие волнения, радости, огорчения, выявляющие особенности реакций молодого Рахманинова на получаемые жизненные впечатления. Вместе с тем, сопоставляя отдельные из них друг с другом, а также с письмами к иным лицам, видишь, как год от года полнее определяется человеческий и художнический облик Рахманинова, как устанавливаются его мировоззрение, его «жизненные правила», его эстетические убеждения.

Лето 1890 года, проведенное Рахманиновым впервые в Ивановке, бесспорно имело большое значение для развития его человеческого характера и творческого дарования. Это лето предшествовало последнему учебному сезону в фортепианных классах Московской консерватории, которые Рахманинов блестяще окончил весной 1891 года, и в большей мере было посвящено пианистическим занятиям. Именно этим летом молодой композитор приступил к сочинению своего первого крупного произведения — *fis-moll'*ного концерта для фортепиано с оркестром.

Таким образом встреча с сестрами Скалон и начало дружеского общения с ними совпали с решающим, переломным моментом в жизни замечательного музыканта, моментом перехода от отрочества к юности, от фазы обучения и усвоения к первым самостоятельным творческим шагам.

Родственные отношения между Рахманиновым, Сатинными, Зилоти и Скалонами довольно сложны и требуют некоторого разъяснения. У деда композитора — Аркадия Александровича Рахманинова, талантливого музыканта, ученика знаменитого Д. Фильда,* и его жены Варвары Алексеевны, урожденной Павловой, было девять детей и среди них сын Василий, отец композитора, и дочери Варвара и Юлия. Первая из них была замужем за Александром Александровичем Сатинным, владельцем Ивановки. Одна из их дочерей — Наталия Александровна — впоследствии стала женой Сергея Васильевича. Вторая — Юлия — в замужестве Зилоти — была матерью Александра Ильича Зилоти, известного пианиста, ученика Н. Рубинштейна и Листа и крупного музыкального деятеля, фортепианного педагога Рахманинова.

* А. А. Трубникова, внучка Аркадия Александровича, в своих воспоминаниях о С. В. Рахманинове, напечатанных в № 4 журнала «Огонек» за 1946 год, рассказывает о том, как дед ее играл в четыре руки со своим шестилетним внуком, ее двоюродным братом, будущим композитором.

Таким образом, Сатины и Зилоти находились в родстве с С. В. Рахманиновым. Н. А. и С. А. Сатины доводились ему двоюродными сестрами, а Александр Ильич — двоюродным братом. Что же касается Скалонов, то с композитором их связывала общность родства с Сатиными. Мать трех сестер Скалон — Елизавета Александровна, урожденная Сатина, приходилась родной сестрой Александру Александровичу. Относительная дальность этого родства (в некоторых письмах Рахманинов называет Наталью Дмитриевну и Людмилу Дмитриевну своими четвероюродными сестрами) возмещалась теплотой отношений и близостью постоянного общения, существовавшими между семьями Сатиных и Скалонов.

Не боясь преувеличения, можно сказать, что Сатины создавали юному Рахманинову атмосферу своей родной семьи, которой он был лишен в отцовском доме, и что содействовали созданию такой атмосферы также Скалоны и Зилоти. В данном себе молодым Рахманиновым романтическом шутилом прозвище «бедного странствующего музыканта» чувствуется грустная нотка, подразумеваемое признание в необеспеченности, «неприкаянности», в вынужденном скитании по чужим углам и семьям. Пансион Зверева, дом Сатиных, летá, проводимые на положении полугостя-полуучителя у родителей своих частных учеников, меблированные комнаты «Америка», — таковы неоднократно менявшиеся места жительства молодого художника, нуждавшегося в спокойной домашней обстановке для обеспечения систематического трудового режима, требуемого совмещением двух ревностно и энергично осваиваемых им профессий — композитора и пианиста.

Отрыв от семьи произошел еще в отрочестве, с момента переезда в 1885 году из Петербурга в Москву и поступления к фортепианному педагогу Николаю Сергеевичу Звереву, в пансионе которого он прожил четыре года, можно даже считать, годом раньше — в зиму 1884 года, проведенную в семье Марии Аркадьевны Трубниковой. В 1899 году на почве выраженного учеником-композитором желания покинуть пансион, из-за невозможности заниматься сочинением музыки в условиях непрерывно звучащей в доме фортепианной игры, между Зверевым и Рахманиновым произошла крупная размолвка. Зверев, будучи натурой деспотической, «замахнулся на него рукой», а самолюбивый, отличавшийся независимостью характера юноша, не стерпев оскорбления, ушел от любимого педагога и «остался без крова и денег». Тогда, по словам С. А. Сатиной, «на семейном совете,

устроенном в доме Сатиных сестрами отца С. В. Рахманинова и А. И. Зилоти, В. А. Сатина... не допустила того, чтобы сын ее брата из-за ссоры со Зверевым, крутой нрав которого был известен всей Москве, остался без пристанища и копейки, один в Москве» и «настояла на том, вопреки желанию других, что ему надо помочь, и предложила ему перейти к ней в Левшинский переулок, на Пречистенке».* Именно с этого времени семья Сатиных становится своей семьей для юноши Рахманинова, а отношения с близкими родными начинают носить все более отчужденный характер.

Отец композитора — Василий Аркадьевич, в молодости — гродненский гусар, участник Кавказской кампании, человек чрезвычайно музыкальный и хорошего, отзывчивого сердца, не отличался деловитостью. К началу 80-х годов материальное положение семьи было настолько неудовлетворительным, что привело к продаже имения Онег в Новгородской губернии (в котором будущий композитор провел детство), принадлежавшего жене Василия Аркадьевича — Любви Петровне, урожденной Бутаковой. Продажа Онега и обусловила переезд Рахманиновых в Петербург. При неумении вести хозяйственные дела и Знаменское не приносило никакого дохода. Ухудшающиеся материальные условия не могли способствовать спаянности семьи и привели к тому, что молодой музыкант с первых шагов своей профессиональной деятельности и даже в последние годы учения оказался не только предоставленным самому себе в борьбе за существование, но вынужден был материально помогать матери, что и делал весьма добросовестно, начиная с 14 лет.

Мать свою, начавшую обучать его музыке с четырехлетнего возраста и бывшую, таким образом, его первым музыкальным педагогом, Рахманинов очень любил (хотя видался с ней редко — она жила в Петербурге) и жалел за несчастливую семейную жизнь. Это сказывается, правда, в немногочисленных упоминаниях о ней в его письмах, упоминаниях неизменно сердечно участливых. «Сейчас только проводил свою мать, — пишет он, например, 10 июня 1892 года Н. Д. Скалон из имения Коноваловых, родителей одного из своих частных учеников, — которая приезжала по моей просьбе сюда. Она пробыла у меня неделю и уехала от меня к бабушке. Очень жалею, что она не могла у меня больше пожить; это бы принесло ей пользу

* С. А. С а т и н а. «Записка о С. В. Рахманинове». Цитировано по Сб. ст., стр. 46.

после Петербурга, а мне принесло бы еще несколько хороших дней». По описанию Л. Д. Ростовцовой, лично ее знавшей, Любовь Петровна была художавая высокая женщина (С. В. Рахманинов был очень похож на нее), отличавшаяся чрезвычайно кротким характером.

Очень любил он также свою бабушку по материнской линии — Софью Александровну Бутакову, со стороны которой в детские годы видел много ласки. Небольшое поместье бабушки — Борисово, возле Новгорода, было местом его любимых детских «побывок» в летнее время. Именно там впитал он на всю жизнь сохранившуюся в нем любовь к северной русской природе — суровой и неприукрашенно скромной и к духу русской старины, древней архитектуре и росписи.

С братьями, старшим — Владимиром, умершим в молодые годы, а также с младшим — Аркадием, у Рахманинова не было налаженных родственных отношений. К старшей же сестре своей Елене, скончавшейся в шестнадцатилетнем возрасте, обладавшей красивым голосом и тонкой музыкальностью («Была бы звездой», — рассказывает о ней Л. Д. Ростовцова), он относился с нежным братским чувством.

Потребность молодого Рахманинова в проявлениях родственной любви не находила удовлетворения в среде ближайших родных. На это он не раз жалуется в своих письмах к сестрам Скалон.

Семья Сатиных возмещала эту неутоленную потребность в истинно родственных отношениях, столь сильно проявляющуюся в молодом Рахманинове. Здесь, в их доме в Левшинском переулке, и позже в Серебряном переулке, что на Арбате, летом же в Ивановке он находил постоянное внимание к себе, заботы, ласку, желание помочь, доставить удовольствие, развлечь и утешить.

Родственное чувство к Сатиным у молодого Рахманинова в значительной мере распространялось и на семью Скалон, что ярко показывают сохранившиеся письма к двум из сестер.

* * *

В публикуемых письмах С. В. Рахманинова к сестрам Н. Д. и Л. Д. Скалон сделаны небольшие купюры. Они вызваны либо повторностью изложения одних и тех же фактов или сообщений, обращенных поочередно к двум адресатам, либо же

относительной незначительностью (в историко-познавательном смысле) содержания отдельных мест, относящихся к бытовым мелочам, имевшим узко личное, преходящее значение. Наиболее существенные купюры обозначены тремя точками, заключенными в квадратные скобки. По этим же соображениям тринадцать писем из семидесяти семи (включая приложения) не опубликованы вовсе.

Основная часть писем написана на линованной почтовой бумаге стандартного формата. Отдельные из них (1891 года) — на заказной бумаге, с монограммой различных цветов (голубого, коричневого, серебряного), помещенной в верхнем углу. Почерк почти везде ровный, прямой, очень мелкий, настолько, что для прочтения отдельных букв и даже слов приходилось прибегать к лупе. Помарок почти нет. В некоторых из писем почерк выглядит измененным, в нем появляется наклон. Можно полагать, что это вызвано либо писанием в неудобной позе (лежа или во время езды), либо поспешностью, что вероятнее, ибо при этом встречаются отдельные недописанные слова.

Особенности начертания (вы, вас — с маленькой буквы) и отдельных выражений (вроде «взошло письмо» или «прийти») сохранены соответственно оригиналу.

Примечания с цифровыми обозначениями ссылок к «Воспоминаниям» Л. Д. Ростовцовой и к письмам помещены в конце книги. В них применены некоторые условные сокращения упоминаемых источников: ВОСПОМИНАНИЯ — «Воспоминания Л. Д. Ростовцовой»; ГЦММК — Государственный центральный музей музыкальной культуры; Р. М. — И. Глебов «Русская музыка от начала XIX столетия» (изд. «Academia», 1930); СБ. СТ. — Сборник статей и материалов «С. В. Рахманинов» (Музгиз, 1947); СБ. ВТО — Сборник статей «С. В. Рахманинов и русская опера», изданный Всероссийским театральным обществом; С. М. — журнал «Советская музыка»; Н. М. — журнал «Новый мир».

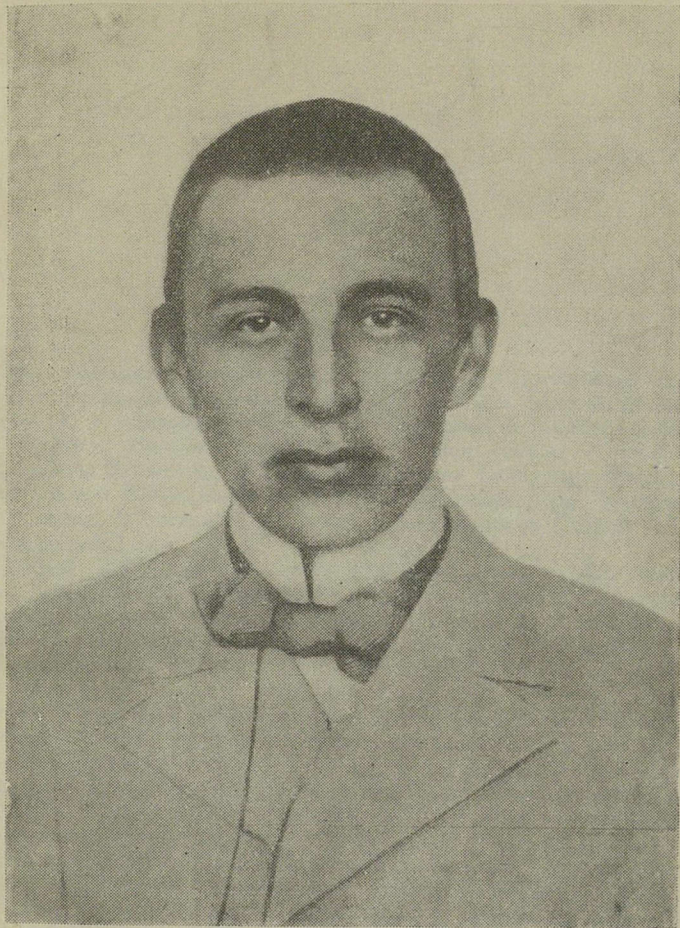
Помещенные автографы и часть иллюстраций переданы для публикации Ленинградскому отделению Музгиза также Л. Д. Ростовцовой.

В. Богданов-Березовский

Л. Д. РОСТОВЦОВА (СКАЛОН)

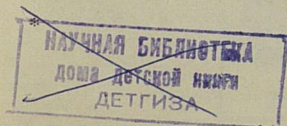
ВОСПОМИНАНИЯ
о С. В. РАХМАНИНОВЕ





С. В. РАХМАНИНОВ (1894 г.)

2 С. В. Рахманинов



Мои воспоминания о Сергее Васильевиче Рахманинове охватывают период его жизни с 1890 по 1918 годы. Многие родные и друзья, с которыми мы тогда встречались и вместе проводили время, умерли, в том числе и мои сестры — Наталия Дмитриевна Вальдгард и Вера Дмитриевна Толбузина. Живы — жена Сергея Васильевича — Наталья Александровна, урожденная Сатина, и сестра ее — Софья Александровна Сатина. И я доживаю свой век.

Весной 1890 года было решено, что наша семья (Скалонов) в составе матери — Елизаветы Александровны, урожденной Сатиной, и трех сестер: Наталии (Татуши) двадцати одного года, меня — Людмилы (Лели) — шестнадцать лет и Веры — пятнадцать лет поедет на лето в Тамбовскую губернию, в имение Ивановку,¹ к брату матери — Александру Александровичу Сатину и его жене Варваре Аркадьевне, урожденной Рахманиновой. Проезжая через Москву, мы остановились от поезда до поезда у Сатиных, которые должны были приехать в Ивановку уже после мая. У Сатиных были сын Саша шестнадцать лет и дочери: Наташа — четырнадцать и Соня — одиннадцать лет, а также младший сын Володя (лет восьми).

Все нас радостно встретили и тетя добавила:

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

Вскоре в комнату вошел высокий, худой юноша, очень бледный, с длинными русыми волосами. Он нам положительно не

693985

Российская государственная
детская библиотека

понравился: такой угрюмый, неразговорчивый. «Нет, — подумали сестры и я с ними, — подружиться трудно».

К июню в Ивановку съехалось все общество, которое провело там лето 1890 года: семья Сатиных, наша семья, Александр Ильич Зилоти² с женой Верой Павловной, урожденной Третьяковой, — старшей дочерью Павла Михайловича Третьякова (основателя знаменитой Третьяковской картинной галереи) и детьми — Сашей и Ваней. Зилоти было в то время двадцать семь лет, жене его — двадцать четыре года. У Сатиных жила молодая семнадцатилетняя француженка m-lle Jeanne, а у нас — девятнадцатилетняя англичанка, которую мы звали Миссочкой. Часто приезжал на несколько дней брат А. И. Зилоти — Митя Зилоти.³

Усадьба Ивановка принадлежала к типу усадеб средней руки. Она была расположена среди степи с небольшими перелесками, но в самой усадьбе был большой парк, а неподалеку, в степи, — пруд трехверстного, примерно, 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 биллиардная с хозяйским роялем и тоже жилые комнаты. На рояле, стоявшем в биллиардной, упражнялся Сережа и мы, т. е. 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 и группами деревьев.

Опишу, как все наше общество проводило день. В восемь часов все, кроме супругов Зилоти, уже готовы. Дядя⁴ встает в пять часов, чтобы до жары съездить в поля. В половине девятого начинается общая беготня по саду и преимущественно по «красной аллее».*

С восьми до пяти часов один музыкант сменяет другого. Бедный рояль не умолкает ни на минуту.

* Так называлась одна из боковых аллей старого парка, уложенная кирпичом, особенно любимая всеми нами. (Примечание автора.)

Сереза перекладывает в 4 руки «Спящую красавицу» Чайковского.⁵ Он попросил у моей матери разрешения заниматься у нас, во флигеле, так как в большом доме ему мешают рояли. Однако и до нас весьма ясно доносится игра Александра Ильича, и мы нередко бросаем учиться и слушаем его, когда он учит что-нибудь красивое. Чаще всего он играет рондо Бетховена, вариации Чайковского, концерт Грига и фантазию Пабста на мотивы из оперы «Евгений Онегин».

Тетя Варя⁶ занята с садовником или лечит крестьян, которые с бóльшей охотой обращаются к ней, чем к доктору. Два раза в неделю Наташа⁷ приходит в половине одиннадцатого за Серезей и он занимается с ней для Зверева, при этом они каждый раз спорят: он уверяет, что только-что расписался, а Наташа нарочно пришла раньше времени. Наташа сердится и пищит на самых высоких нотах: «ты просто не хочешь со мной заниматься».

Ровно в одиннадцать часов мы сбегает с балкона, а Наташа — из биллиардной. Сереза усаживается за рояль и в продолжение двух часов играет все один и тот же этюд Шлетцера. Александр Ильич тоже продолжает играть и музыка гремит на всю Ивановку. Сестра и я нередко ходим наверх к Серезе поболтать и развлечь его, за что он всегда очень благодарен. Вера приносит ему ягоды и он каждый раз говорит:

— Ну спасибо вам, психопатушка,⁸ вы добрая, хорошая.

Он называет ее то психопатушкой, то брйкушкой, то беленькой.

В половине первого раздается неистовый звон на дворе. Это Адриан сзывает всех к завтраку.

Во время завтрака музыка не прекращается, так как Сереза продолжает играть свой вечный этюд ровно до часа и потому всегда завтракает один.

После завтрака Наташа отправляется в свою комнату учиться, я иду писать сочинение, Татуша опять принимается вышивать или читать, а Миссочка тащит Веру наверх играть. В биллиардной всегда очень жарко и Вера весьма лениво играет, но когда дело доходит до игры в четыре руки, то бедная Миссочка приходит в полное отчаяние. Если же случится, что в конце урока Александр Ильич и Сереза придут наверх сыграть партию в биллиард, то у обеих, по словам Веры, «уходит душа в пятки», в глазах мутится, пальцы заплетаются.

Александр Ильич только тряхнет головой и пресерьезно скажет:

— Сережа, а ведь хорошо барышни играют.

Он наверно не мог понять, к чему таких бездарностей заставляют учиться музыке.

В два часа Веру сменяю я, она же идет учить историю с Татушей. Сережа в это время опять приходит к нам писать, а Александр Ильич садится за рояль и не выходит из кабинета до пяти часов. В пять часов Вера и я свободны, и мы заходим поболтать с Сережей, который опять отзванивает свой этюд от трех часов до пяти. Не могу понять, как у него хватает терпения и силы. Впрочем, он сознается, что ему трудно и что спина утомляется.

* * *

Жизнь в Ивановке протекала между занятиями и приятным досугом. По вечерам часто любили сидеть перед отходом ко сну на большой скамейке перед домом. Сережа и Вера сидели рядом, держа друг друга за руку. Однажды Вера Павловна Зилоти это подглядела и рассказала маме. Бедной Верочке сильно попало.

В это лето Сережа начал работать над своим первым фортепианным концертом. Еще сочинил он песню для виолончели,⁹ которую посвятил Верочке. Посвятил он ей также и романс «В молчании ночи тайной». Два романса «У врат обители святой» и «Я тебе ничего не скажу» — его почему-то не удовлетворили и изданы не были.

К сентябрю Сережа вернулся в Москву, в консерваторию, а мы еще некоторое время прожили в Ивановке.

Зимой мы жили в Петербурге в Конно-гвардейских казармах, хотя ничего общего с полком не имели. К нашей великой радости Сережа перед Новым годом приезжал в Петербург на несколько дней. Остановился он у матери, но почти все время проводил у нас. Приехал он остриженным, что сделал по нашей (моей и сестер) просьбе, и благодарил нас за добрый совет: «Спасибо вам, сестрички, что остригли меня». Татуша показала ему вальс, который она сочинила. Это дало ему мысль написать на эту тему пьесу для рояля в шесть рук и посвятить нам, трем сестрам.¹⁰

Лето 1891 года Сережа опять провел в Ивановке, а мы поехали за границу лечить мою сестру Веру, которая страдала суставным ревматизмом и пороком сердца. В октябре, ко дню

рождения Татуши, Сережа прислал в Милан, где мы тогда находились, часто общаясь с балериной Цукки и певицей Ферни Джермано, вторую вещь для фортепиано в шесть рук — «Романс». Он предполагал написать еще «Полонез», но последний так и остался несочиненным.

Лето 1892 года Сережа прожил в Костромской губ. у Коноваловых. Он давал уроки музыки молодому Коновалову. Кстати сказать, у Сережи совершенно не было педагогической жилки и давать уроки для него было сущим мученьем. Только нужда заставляла его этим заниматься. Мы это лето проводили в Нижегородской губ., в Игнатове.¹¹ Сережа хотел к нам приехать в августе, но, к сожалению, приезд его не состоялся.

В материальном отношении 1892 год был очень тяжелым для Сережи. Он сильно нуждался. Совсем не хватало денег на жизнь. Не было даже пальто. Сестры и я собрали наши скромные сбережения и купили ему пальто.

Следующее лето (1893 года) Сережа провел у Лысыковых.¹² Муж и жена Лысыковы трогательно к нему относились и жилось ему у них очень хорошо. Осенью, переезжая в Петербург, мы остановились дней на десять в Москве. Сережа проиграл нам свое новое произведение — «Фантазию для двух фортепиано».¹³

Это сочинение навеяно воспоминанием о Новгородских колоколах, которые в детстве, когда он жил у любимой бабушки, произвели на него неизгладимое впечатление. В картине на слова Тютчева «Слезы людские» он вспоминает мерные, грустные удары большого колокола, а в последней картине — веселый, 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. Один их вид уже располагал публику в их пользу. Исполнение было первоклассное. Нечего говорить, что успех был большой. А у нас трех сестер радостно билось сердце за нашего любимого Сережу.

В октябре Сережа переехал от Сатиных на Воздвиженку в меблированные комнаты «Америка». Этот переезд был весьма неудачным. Он лишился заботы и ласки двоюродных сестер Наташи и Сони, с которыми очень дружил. Материальное положение продолжало быть до такой степени тяжелым, что он просто приходил в отчаяние.

В 1894 году мы с сестрой Татушей снова проводили лето в Ивановке. Верочка поехала с мамой опять лечиться в Наугейм. Сережа приехал в Ивановку позже, в конце июля. Он, как всегда, был сильно переутомлен и чувствовал себя крайне слабым. Но тем не менее снова принялся за рояль и сочинения. Когда у него являлась музыкальная мысль, он становился сосредоточенным и чаще всего уходил на любимую «красную аллею». Можно было издали видеть его высокую фигуру в русской рубашке-косоворотке. Он шел, 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.

В том году с нами проводила лето двоюродная сестра Наталья Николаевна Лантинг.¹⁴ Эта молодая девушка увлекалась новыми течениями в искусстве и принимала их без критики. С Сережей 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 сливаются с музыкальной мыслью композитора и делают произведение более полным и понятным слушателю. Сережа считал, что это чепуха. При спорах на эту тему от негодования у него даже начинала трястись нижняя губа.

Часто бывали у нас беседы и споры и на литературные темы. Любимым Сережиным поэтом был Лермонтов, который был ему даже ближе, чем Пушкин. Особенно увлекался он поэмой «Мцыри». Из современных поэтов он долго не признавал Брюсова. Из писателей же больше всего любил Льва Толстого и Чехова. Не говоря уже об «Анне Карениной» и «Войне и мире», он восторгался всей прозой Толстого, в том числе его повестями «Холстомером» и «Хозяином и работником». Чеховский рассказ «Дочь Альбиона» заставлял его хохотать до слез.

Позже он был в приятельских отношениях с Алексеем Максимовичем Горьким.

В Москве Сережа посещал охотнее всего Малый театр. Ермолова, Горев, Садовский и другие своей неподражаемой игрой приводили его в восторг. Он также был поклонником Станиславского и его театра.

В Ивановке, окруженный заботой и лаской всех жителей, Сережа отдыхал душой и телом. Он как-то веселел и любил шутки, игры и проказы.

Именины Наташи Сатиной и Татуши в то лето нам хоте-

дось как-то особенно отметить. Сережа придумал сочинить в их честь кантату. Саша, Сережа, Соня и я целый вечер придумывали текст.

— Музыка будет на мотив «Стрелочка», — сказал Сережа. Дать свою музыку на такие пустяки он решительно отказался.

Всю зиму 1894—1895 гг. я прожила у Сатиных в Москве на Арбате, в Серебряном переулке. Это был небольшой деревянный особнячок. Внизу помещался зал с роялем, спальня дяди и тети, столовая, комнаты Саша и Наташи с Соней. Соня уступила мне свое место, а сама устроилась во втором этаже, где были две или три комнаты. Сережа 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. Саша Сатин был студентом Университета, Соня и Наташа учились в гимназии. Наташа была в последнем классе и попутно училась в консерватории. Утром все уходило на занятия, кто куда, а Сережа садился за пианино. Я почти весь день проводила в его комнате, сидя рядом с ним и слушая его игру. В то время он увлекался Шопеном, Шуманом, Григом и знакомил меня с ними. Никогда не забуду, как он исполнял с-moll'ный ноктюрн Шопена. Он выделял октавы в левой руке на протяжении всей первой части Lento.

Его часто навещали товарищи — Юрий Сахновский¹⁵ и Михаил Слонов.¹⁶ Однажды последний пришел с кипой романсов Грига и сказал:

— Как жаль, что эти чудные романсы мало известны публике; они без русского текста. Переведите мне, Людмила Дмитриевна, дословно немецкий текст и я обращу его в стихотворную форму.

Я с удовольствием исполнила его просьбу, и когда он через некоторое время снова пришел, то всё мне спел по-русски.

Сережа вел переписку с Затаевичем,¹⁷ который жил в Варшаве и присылал ему свои произведения. Сережа находил их весьма талантливыми. Свои «6 музыкальных моментов» он посвятил Затаевичу.

В свободные от уроков минуты Наташа прибегала наверх к Сереже. Это не нравилось матери, которая часто перехватывала ее во втором этаже, пробирала ее и ворчала на нее. В «6 музыкальных моментах» четвертая пьеса¹⁸ отражает в левой руке воркотню тети Вари. Но, как тетя ни запрещала Наташе

Romance

S. V. Rachmaninoff

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Romance" by S. V. Rachmaninoff. The score is written for six hands on a grand piano, as indicated by the "6 hands" label on the left. The music is in common time (C) and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The score is divided into several systems, with some parts marked with "1", "2", and "3" indicating first, second, and third endings. The notation includes treble and bass clefs, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The paper is aged and shows some wear, with the word "Romance" written in a large, elegant cursive script at the top.

Автограф пьесы С. В. Рахманинова «Романс» для фортепиано (в 6 рук) — подарок Наталии Дмитриевне Скалон ко дню рождения (2 ноября 1891 г.)

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score consists of approximately 12 staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures (including a 4/4 time signature), notes, rests, and dynamic markings. Some staves feature complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. There are also some markings that appear to be Cyrillic characters, possibly indicating performance instructions or specific notes. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age and wear.

Продолжение

сидеть у Сережи, все же каждый день она находила свободную минутку, чтобы прибежать к любимому двоюродному брату.

Как хорошо втроем мы проводили время, как много беседовали о музыке! Однажды нам Сережа заявил:

— Сегодня вечером буду вас знакомить с «Хованщиной» Мусоргского. Буду играть в зале на рояле.

Можно себе представить, какое наслаждение было слушать это гениальное произведение в исполнении Сережи. Сам он очень увлекался, играл и подпевал. Часто приходил играть с Сережей скрипач Авьерино. Они играли скрипичную сонату Грига, которую он впоследствии исполнял с Крейслером.

Каждый вечер Сережа уходил к своим знакомым Лодыженским. Анна Александровна Лодыженская была его горячей платонической любовью.¹⁹ Нельзя сказать, чтобы она имела на него хорошее влияние. Она его как-то втягивала в свои мелкие, серенькие интересы. Муж ее был беспутным кутилой и она часто просила Сережу ходить на его розыски. Наружность Анны Александровны нам с сестрами и Наташей не нравилась. Только глаза были хороши: большие цыганские глаза; некрасивый рот, с крупными губами. У нее была сестра — известная цыганская певица Александрова, прекрасно исполнявшая таборные песни, которые приводили Сережу в восторг. Под их впечатлением он написал «Цыганское каприччио».²⁰

Во время моего пребывания в Москве я часто получала письма от сестер. Однажды утром пришло письмо от сестры Татуши, в котором сообщалось, что молодой человек, к которому я была равнодушна, женится. Это известие поразило меня в самое сердце. Весь день я крепилась и даже была в Филармонии, но когда вернулась домой и осталась одна с Наташей, у меня сделалась страшная истерика.

В это время Сережа вернулся, как обычно, в двенадцать часов ночи от Лодыженских. Наташа выбежала ему навстречу со словами:

— Сережа, иди скорей, я не знаю, что мне делать с Лелей!

Сережа поспешно вошел в комнату, сел к постели, стал меня гладить по голове и ласковыми словами старался утешить. Он ушел только тогда, когда я успокоилась. С этого дня он первый читал письма, которые я получала из дома, и, если что-нибудь из их содержания могло меня огорчить, рвал их, чтобы я не расстроилась. Когда я сидела у него в комнате, он все время следил за моим лицом и, если видел хоть тень грусти, то сей-

час же начинал гладить мои руки и рассказывать что-нибудь веселое.

Никто не умел уделить столько тепла, ласки и внимания, как Сережа. Никто не понимал так сущность другого человека, которого он любил, как Сережа. Поэтому каждый из знавших его старался не уронить себя в его глазах: если Сережа считает, что у тебя такие-то и такие качества, то ты стараешься с этого пьедестала не спускаться.

* * *

Жизнь в доме Сатиных протекала очень тихо. Гостей почти никогда не было. Только сестра тети Вари — Мария Аркадьевна Трубникова²¹ часто заходила со своими двумя дочерьми. Младшая из них — Нюся²² была худенькой, бледной девочкой. Сережа очень хорошо относился к своей тете и двоюродным сестрам. Маленькую Нюсю брал на колени и нежно с ней разговаривал. Девочка очень привязалась к своему большому двоюродному брату. Вообще же со всеми своими родными у него были довольно холодные отношения. Исключение составляли двоюродный брат Аркаша Прибытков²³ с женой Зоей. Их с маленькой дочкой Зоей он очень любил. Они жили в Петербурге, и когда Сережа там бывал, то с удовольствием проводил с ними время.

Лето 1895 года мы были опять все вместе, т. е. Сатины, Сережа и наша семья прожили в любимой Ивановке. В это лето Сережа занимал комнату в большом доме во втором этаже. У него стояло пианино, и он, как всегда, аккуратно, по часам занимался то фортепианной игрой, то композицией. Мне очень понравился романс «Я жду тебя», который он мне тут же посвятил. Наташе уже был посвящен романс «Не пой, красавица, при мне», Татуше — «Сон», который он считал особенно удачным.²⁴

Наши родители любили Сережу, но в то время еще не оценили его как замечательного музыканта. Они только пожимали плечами и качали головой, удивляясь, что четыре девушки так ухаживают за молодым человеком. Наташе даже нередко попадало за это. Любили мы, как и прежде, сидеть в молодом парке на траве под березками. Там мы вели самые задушевные разговоры и предавались мечтам. Сережа делился с нами намерением написать оперу на сюжет «Ундины» Жуковского.²⁵

К сожалению, это намерение не было приведено в исполнение. Делился он также мечтами о путешествиях. Больше всего тянуло его на остров Цейлон. Туда, однако, он так никогда и не поехал, хотя изъездил немало мест в Старом и Новом свете.

По вечерам мы часто собирались внизу, в комнате, где стоял рояль. Тут начиналось наше самое большое удовольствие: Сережа нам играл. В это лето мы больше всего увлекались Листом и Вагнером. Он нас знакомил с «Фаустом» Листа. Дух у нас замирал в груди, когда он исполнял эту музыку. Обернувшись к Наташе, он говорил:

— Ну что, Тунечка, ты так любишь восходец, — и начинал играть смерть Изольды из оперы «Тристан и Изольда» Вагнера. Любимым его композитором все же был Чайковский и его он играл нам больше всего остального. Часто он также играл любимые им произведения Римского-Корсакова, притом восхищался и удивлялся его плодовитостью; в особенности же восторгался «Золотым петушком».

Из произведений великого Глинки «Руслана и Людмилу» он любил больше, чем «Ивана Сусанина». Особенно ему нравилась ария «Любви роскошная звезда». Ценил он и Верди за его мелодичность.

— Бетховена и Баха будем больше ценить и любить, когда станем старше, — так говорил тогда Сережа.

Когда он играл и сам наслаждался музыкой, то лицо его становилось вдохновенным и сияло внутренней духовной красотой. Он нам часто говаривал:

— Вы меня любите только потому, что я музыкант, не будь бы я музыкантом, вы бы на меня и внимания не обратили.

В его исполнении даже самый банальный мотив приобретал красоту. Так, например, он придумывал вариации на примитивную тему банальной песенки, дразня нас этим, когда мы его просили сыграть что-нибудь из своих вещей. Сердиться нельзя было потому, что даже это было хорошо. Можно себе представить, до чего нам бывало досадно, когда в самый разгар нашего музыкального увлечения и наслаждения Сережиной игрой за нами присылали Соню со строгим наказом немедленно итти чай пить. Как нам хотелось этот чай послать куда-нибудь подальше! Но послушаться старших не смели.

Прожили мы в Ивановке до последних чисел сентября и расставались друг с другом со слезами.

Осенью 1896 года скончался от чахотки наш двоюродный брат Саша Сатин. Для всех нас это было большим горем, так

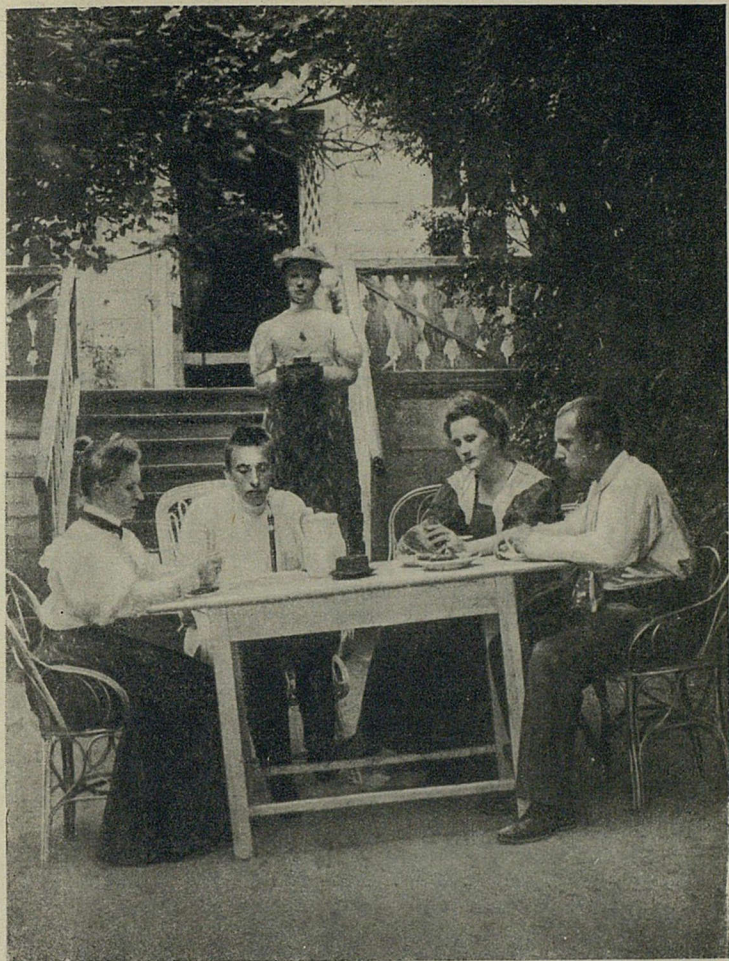
как мы горячо любили этого кристально чистого душой юношу. Татуша и я приехали в Москву и все вместе с Сатиными и Сережей оттуда поехали хоронить дорогого Сашу в Ивановку.

Всю зиму 1896—1897 гг. Сережа чувствовал себя очень плохо, а к весне заболел неврастением. Связано это было с неудачей исполнения его первой симфонии в марте 1897 года. Помню, как сестры и я в те дни с нетерпением ожидали приезда Сережи из Москвы. Дирижировал серией симфонических концертов Александр Константинович Глазунов. Он же и предложил Сереже включить в программу концертов его симфонию. Наташе удалось уговорить родителей отпустить ее к нам. Она приехала вместе с Сережей. Как сейчас вижу я всю обстановку концерта. В зале сидят Цезарь Антонович Кюи, Стасов, Беляев, Направник и другие видные критики и музыканты. Сережа забрался на витую лестницу, ведущую из зала на хоры.

Глазунов флегматично стоял у дирижерского пульта и также флегматично провел симфонию. Он ее провалил. Кюи все время качал головой и пожимал плечами, Стасов и Беляев неодобрительно переглядывались. Мы же, три сестры и Наташа, молча злились на Глазунова и всю публику, которая ничего не поняла. А наш бедный Сережа корчился на лестнице и не мог себе простить, что не сам дирижировал своим произведением, а поручил ее исполнение Глазунову. Эта неудача так подействовала на Сережу, что он в продолжение нескольких лет ничего не сочинял.²⁶ К счастью, тетя Варвара Аркадьевна Сатина уговорила его обратиться к известному д-ру Далю, который сумел после нескольких сеансов снова разбудить его творческий талант. Второй свой концерт он с благодарностью посвятил Далю.

С каким волнением, после многих многих лет, слушала я в Филармонии первую симфонию 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! Сама партитура находилась у Сережи. Он ее спрятал и говорил, что через много лет пересмотрит и может быть переделает ее. Но очередь до этого так и не дошла.

Итак, в ту весну 1897 года на почве неврастения у Сережи были жестокие боли в спине, ногах и руках. Он очень страдал и доктор посоветовал ему прожить лето где-нибудь в деревне, как можно спокойнее, не занимаясь усидчиво роялем и ничего не сочиняя. Мои родители пригласили его к себе в имение Игнатово (бывшая Нижегородская губ.). Мама все откладывала



*В саду имения Игнатово.
Второй слева — С. В. Рахманинов (1897 г.)*

день отъезда и у сестры Верочки от волнения и нетерпения разыгралась нервная лихорадка. Температура доходила до 40°. Наконец решено было, что мы с Татушей поедем вперед и захватим в Москве Сережу. Когда Вера получила телеграмму, что мы все трое выехали, она успокоилась и выздоровела. В Москве нашли Сережу в самом ужасном виде. Он сильно исхудал и каждое движение вызывало у него боли во всех членах. Наташа, его будущая жена, за него страшно страдала. Провожая нас на поезд, она сказала:

— Поручаю вам свое сокровище.

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

Из Нижнего надо было спускаться на пароходе в течение шести часов. Мы сошли с парохода на пристани Иссады. Здесь надо было сесть в лодку и подыматься вверх по течению до Лыскова. Весной Волга сильно разлилась, и мы на лодке проезжали мимо деревьев и кустов, макушки которых торчали из воды.

Вот мы и в Лыскове. На берегу нас ожидали тарантасы, запряженные тройками татарских лошадей, и с кучерами-татарами. До Игнатова — шестьдесят верст. Мы с Татушей волнуемся, не будет ли Сереже тяжело, как он перенесет дорожную тряску по выбитой дороге. Обложили его подушками и тронулись в путь. Погода стояла чудесная, жаворонки в небе так и заливались. Сережа с наслаждением вдыхал чистый, теплый воздух. Мы все уговаривали кучера Кемаля ехать осторожнее, не гнать лошадей, избегать рытвин, которые могли сильно встряхнуть тарантас и причинить Сереже боль. На полпути в уездном городишке Княгинине два часа отдыхали и кормили лошадей.

Наконец, к вечеру приехали в Игнатове. Там нас встретили все жители села, с которыми отец и мы обязательно целовались. Сережа испугался, что и ему придется дать и получить столько поцелуев и живо скрылся в доме. Усадьба наша была очень скромная. Дом стоял посреди села на склоне горы. Был он деревянный и состоял из двух флигелей, соединенных большой столовой. Один флигель был одноэтажный, а в другом в виде надстройки была наверху одна комната с балконом. В этой комнате и поселился Сережа. С балкона открывался роскошный вид на озеро под горой, на дубовый лес, на заливные луга. Теперь, когда мы привезли сюда Сережу, 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. Но надо было и физически поддерживать его. В соседнем татарском селе Камкине для него приготавливали кумыс. Сережа охотно пил этот целебный напиток по нескольку бутылок в день и стал быстро поправляться.

Наша речка Пьяна́, приток Суры — очень многоводная и с быстрым течением. Желая в одиночестве наслаждаться природой, Сережа иногда садился в лодку у мельницы и спускался вниз по течению Пьяны в продолжение двух часов. Грести не надо было, так как лодку несло по течению. Пьяна, как шальная, извиваясь то в одну сторону, то в другую, то глубоко охватывая лес, то вдруг поворачивая в противоположную сторону, протекала по очень красивой местности. С одной стороны тянулся дубовый вековой бор, с другой — высокий татарский берег. Сережа очень любил эти катания на лодке и весной, предаваясь им, с удовольствием слушал соловьев. Обычно же соловьи его скорей раздражали, в особенности такие, которые умудрялись давать до двадцати трех разнообразных колен.

Домой Сережа возвращался в маленьком экипаже довольный, насладившийся тишиной и чудным воздухом. Отрадно было видеть, как Сережа укреплялся и щеки у него полнели.

Часто всей компанией ездили в лес пить чай. Там гуляли вдоль берега Пьяны. Однажды Татуша и Сережа залезли на дерево, которое далеко наклонилось над водой. Только что они там уселись, как над ними зажужжали громадные шершни: в дупле дерева оказалось их гнездо. Татуша сидела дальше над водой. В мгновение ока Сережа схватил ее за руку и стащил на берег. Оба они — и Татуша и Сережа — рисковали упасть в глубокую и быструю Пьяну.

Соседей у нас почти не было и редко кто навещал нас. Это было особенно приятно Сереже, не испытывавшему ни малейшего желания знакомиться с кем бы то ни было. Каждый вечер мы все собирались в комнате, где стояло пианино. Сережа и Татуша играли в четыре руки. Он говорил, что никто из знакомых музыкантов не читает ноты так, как Татуша, с которой он очень любил играть. Он даже написал ей удостоверение, в котором свидетельствовал, что она может все сыграть с листа, как никто из его друзей-музыкантов. Впоследствии эта справка ей очень пригодилась. В то время только что появилась глазновская «Балетная сюита». Все мы увлекались ею. У каждого



*С. В. РАХМАНИНОВ
с сестрами Скалон на балконе в Игнатове (1897 г).*

из нас — и у Сережи — была любимая часть. Сережа любил многие классические оперетки, в особенности Иоганна Штрауса. По вечерам они с Татушей нередко их играли.

Часто днем, когда никто нам не мешал, он садился за пианино и играл вагнеровское «Кольцо Нибелунгов» (мы привезли с собой все оперы, составляющие тетралогию) и заставлял нас узнавать появление лейтмотивов.

Благодаря этому, когда зимой в Петербурге «Кольцо» шло на оперной сцене, мы уже были вполне подготовлены к восприятию трудной партитуры. Сережа любил музыку Вагнера. Он говорил после скучных мест:

— Ну теперь, дедушка Вагнер, покажи себя, — и сам так исполнял то, что ему нравилось, что нас кидало в жар и в холод.

В конце августа Сережа возвратился в Москву. Сестры и я были счастливы, что вернули его Наташе окрепшим настолько, что он мог поступить дирижером в частную оперу Саввы Мамонтова.²⁷ К этой новой деятельности он относился двояко: с одной стороны она творчески интересовала его, с другой же — многое в ней его раздражало и сильно утомляло. Особенно же — закулисная, театральная атмосфера. Нам пришлось быть только один раз на его дирижерском выступлении в мамонтовской опере. Это было на «Садко» Римского-Корсакова.

Здесь в театре впервые встретились и подружились на всю жизнь Рахманинов и Шаляпин. В доме Сатиных Шаляпин часто бывал и всегда много пел. Никогда не забыть, как эти гениальные музыканты Рахманинов и Шаляпин исполняли «Два гренадера» и «Я не сержусь» Шумана и многое другое. Лучше же всего они передавали «Судьбу» Рахманинова. Надо было видеть и слышать, как они друг друга вдохновляли!²⁸

Лето 1899 года Сережа проводил в Воронежской губернии в семье Крейцер. Это были очень милые почтенные люди, а дочь их Леля Крейцер была его ученицей в продолжение нескольких лет.

Мне пришлось в августе проезжать мимо их станции. Предварительно я известила Сережу об этом, прося его прийти к поезду повидаться со мной. Когда поезд подошел к платформе, в мой вагон ворвались Сережа и Макс Крейцер, схватили мои вещи и заставили меня следовать за ними. У гостеприимных, очень радушно принявших меня хозяев я встретила с Наташей, которая, как оказалось, уже некоторое время у них жила. Сереже у Крейцер жилось хорошо. В самом отдаленном конце дома ему устроили комнату для занятий. Там стоял рояль, на котором, как и всегда, он много пианистически работал; там же он мог и сочинять: никто ему не мешал.

Как-то раз мы с Наташей собрались к нему и рады были побыть втроем. Нам с Наташей хотелось подольше с ним посидеть, но Сережа боялся, что хозяйева обидятся на такое семейное обособление и уговаривал нас скорей пойти к Леле Крейцер. Через десять дней мы с Наташей уехали в Ивановку. Жалко и тягостно мне было надолго расставаться с Сережей.

Лето 1901 года Сережа снова проводил в Ивановке. Мы с Татушей жили в 30 верстах в имении Лукино и довольно часто навещали его.

Осенью 1901 года, проезжая Москву, я была на концерте

в Филармонии, где Сережа в первый раз исполнял свой второй фортепианный концерт. Успех был большой.²⁹

В один из наших приездов мы узнали радостную новость: Сережа 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 Сережу, зная, в какие надежные руки он попадает, и тому, что горячо нами любимый Сережа остается в нашей семье. В царское время браки между лицами, находящимися в родственных отношениях, были строго запрещены и Сереже пришлось много хлопотать, чтобы получить разрешение жениться на двоюродной сестре. Венчаться пришлось почти что тайно.³⁰ Наташа одевалась к венцу у сестры моей Верочки, которая жила с мужем в Москве. Двоюродные сестры были очень дружны и никогда друг к другу не ревновали, хотя обе всю жизнь любили Сережу.

Сестра моя Верочка осенью 1899 года вышла замуж за друга детства — Сергея Петровича Толбузина. Перед свадьбой она ссггла более ста Сережиных писем. Она была верной женой и нежной матерью, но забыть и разлюбить Сережу ей не удалось до самой смерти.

Дальнейшая жизнь показала, что Сережа не ошибся в своем выборе. Жена сумела так устроить ему жизнь, что прошла у него та 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 вдвоем, с моим верным другом, с добрым гением всей моей жизни».

Лето 1903 года молодые Рахманиновы проводили в Ивановке. Они поселились во флигеле, где мы когда-то жили. Сережа выбрал себе для занятий самую маленькую комнату. Она выходила окном в сад, в такое место, где редко кто проходил. Более скромную обстановку нельзя было себе представить. В комнате стоял только рояль, стол и два стула; больше ничего. Здесь он творил свои чудесные произведения!

У молодых супругов родилась маленькая дочка Ирина. В это время ей было пять месяцев. Мать сама ее кормила и Сережа сидел с часами в руках, чтобы кормление ребенка происходило по строго нормированному времени, как рекомендовал доктор. Нельзя было себе представить более любящего отца, чем Сережа. Он помнил свое детство, помнил, как мало видел ласки и заботы со стороны своих родителей, и дал себе слово, что его

дети будут всегда окружены самой горячей любовью и вниманием. Сам он был безупречным сыном и с четырнадцати лет помогал своей матери, хотя самому жилось очень трудно.

В 1904 году Рахманиновы уезжали за границу. В Риме под их окна часто приходили бедные бродячие музыканты с шарманкой. Сереже очень понравилась полька, которую один из них всегда играл и он ее записал. Полька эта очень популярна и часто исполняется.³¹ Пианист Гофман был очень удивлен, когда услышал эту польку и не мог понять, как это Рахманинов стал сочинять подобные вещи.

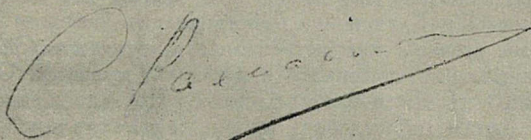
За эти годы мы почти не переписывались, но часто встречались: то в Ивановке летом, то в Петербурге, куда он приезжал концерттировать. В Ивановке в осенние вечера все любили собираться в столовой. Дядя и Сережа усаживались у стола возле печки и раскладывали пасьянсы. Сережа говорил, что это для него лучший отдых. Впрочем, был у него и другой отдых, которым он очень увлекался: автомобиль «Лора». Он сам управлял им в свободные от работы часы, носился на своей «Лоре» по тамбовским дорогам. В те годы он часто страдал острой невралгией лица и только две вещи успокаивали его от невралгической боли: управление машиной и игра на рояле. Руки, положенные на руль или же дотронувшиеся до клавиш, быстро исцеляли недуг, переключая внимание и давая отдых нервам.

Как музыкант Сережа был очень строг к себе и требователен к другим. Глазунов как-то пригласил его присутствовать на экзаменах в консерватории. Тут они немного поспорили. Александр Константинович по своей безграничной доброте всем хотел ставить хорошие отметки, а Рахманинов доказывал, что консерватория не может и не должна потворствовать плохим ученикам и обязана выпускать полноценных музыкантов. Скрябин — товарищ Рахманинова — совершенно не признавал его как композитора, а Рахманинов не соглашался со Скрябиным, когда тот говорил, что его музыкальные мысли являются пределом музыкального прогресса и что большего никто сказать не может. С этим взглядом он никогда не соглашался и говорил, что предела развитию музыкальной мысли быть не может. После смерти Скрябина в Петербурге Рахманинов дал концерт из произведений покойного композитора, посвященный его памяти. Во время антракта в артистическую вошел юный Сергей Прокофьев и с большим апломбом заявил:

— Я вами доволен, вы хорошо исполнили Скрябина.

Прочему Прокофьев ко мне сф/з
30-04-40 в артистическом
двн пер. с. м.

**СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧЪ
РАХМАНИНОВЪ.**



Страстной бульв., д. 1-ой Женской Гимназии.

*Визитная карточка С. В. Рахманинова
с автографом*

Рахманинов улыбнулся и что-то ему ответил, а когда Прокофьев вышел, обернулся ко мне и сказал: «Прокофьева надо немного осаживать» и сделал жест рукой сверху вниз.

Он высоко ценил талант Метнера и говорил: «Про Рахманинова уже все забудут и его перестанут исполнять, Метнер же будет в полной славе».

В одно из пребываний Рахманинова в Париже на вопрос о том, кто его любимый французский композитор, он ответил:

— Сен-Санс.

Этим ответом французы остались недовольны, так как сами в это время увлекались Дебюсси, Равелем и другими представителями импрессионистического течения.

У Рахманинова была анонимная поклонница, которая при каждом его выступлении присылала сирень. Это началось после появления романа «Сирень». Когда в Петербурге в концерте Кусевицкого исполнили «Колокола», то Сереже поднесли разной величины корзины сирени в форме колоколов.³²

Однажды в зале бывшего Дворянского собрания, ныне Филармонии, мы были на концерте Рахманинова, программа которого состояла исключительно из его произведений. Несколько прелюдий исполнялись в первый раз. Сережа был

как-то особенно в ударе в этот вечер и играл бесподобно. В самый разгар вдохновения и увлечения он сильно забрал в себя воздух и громко запел. В артистической во время антракта сестра Татуша и я заметили ему, что он довольно громко поет во время исполнения.

— Наташа мне в Москве тоже об этом говорила, но я сам этого совершенно не замечаю, — ответил Сережа, — надо будет за собой следить; смотрите, сестры, как у меня до крови трескаются пальцы; коллодиум плохо помогает.

Вошел Александр Константинович Глазунов.

— Вы, кажется, уже знакомы с моими сестрами? — обратился Сережа к Глазунову. Действительно, на всех концертах Сережи мы всегда с ним встречались в артистической.

Рахманинов интересовался и духовной музыкой. Он написал «Литургию» и «Всенощное бдение». Последнее произведение является одним из шедевров творчества Рахманинова. Он черпал мелодику из обиходных распевов греческого, знаменного и киевского, и обработал все это с исключительным мастерством.

Настал 1918 год. К сожалению Рахманинов не понял и не оценил всё величие и значение Великой Октябрьской социалистической революции. Он уехал с семьей за границу — сперва в Данию, а потом в Америку. Он неизменно в душе оставался горячим патриотом и доказал это во время Великой Отечественной войны, выступая с концертами, сборы с которых полностью отдавал в фонд Советской Армии.

Для сестры Татуши и меня отъезд Сережи был большим горем. Он всю жизнь был нашим солнцем и радостью. Сестра Татуша, узнав о кончине нашего друга, была страшно потрясена и недолго пережила его.

С болью в душе вспоминаю, как трудно жилось молодому Рахманинову при царской власти. Он окончил Московскую консерваторию с большой золотой медалью. И что же? Кто заботился о даровитом юноше? Кто интересовался им?

Правительству дела не было до таких талантов. Музыкальный мир также оставался равнодушным. Рахманинов был предоставлен самому себе и вопиющей нужде.³³

Если бы ему пришлось начинать свою музыкальную деятельность при Советской власти! Картина получилась бы совершенно иная. Советская власть, которая всячески поощряет, помогает и поддерживает молодые таланты, сумела бы его оценить и своевременно создать ему все условия, благоприятствующие творческому развитию и совершенствованию.

С. В. РАХМАНИНОВ

ПИСЬМА
К СЕСТРАМ СКАЛОН





С. В. РАХМАНИНОВ (1901 г.).
Фотография с автографом,
подаренная Н. Д. Скалон

1890 год

1. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

1 сентября 1890 г.¹

Я себя с некоторого времени совершенно не узнаю; моя аккуратность идет, положительно, крупными шагами вперед. Я сегодня только получил ваше письмо, дорогой ментор,² и нынче же отвечаю. Как же не верить после этого чудесам, которые совершаются даже в 19 столетии. Я отвечаю на все ваши вопросы.

Доехал я неблагоприятно; мне кажется, что я простудился, когда на Бурнак³ ехал; в Грязях⁴ у меня была страшная головная боль и озноб; в Козлове⁵ у отца прожил один день; здесь я поправился немножко, но все-таки отсюда поехал во втором классе, так что мог лежать — я и лежал все время.

Приехал в Москву и отдал себя на растерзание глупой, но преданной Федосии;⁶ она меня закидала вопросами, как я не отнекивался — ничего не помогло. Заставила меня-таки рассказать про всех и про все. Рассказывал я ей битых полчаса; наконец-то она ушла и, по этому судя, я увидел, что господь бог еще не совсем оставил меня своею милостию. Я в ожидании завтрака пошел к себе наверх; здесь я отдохнул и от Федосии и от дороги.

[...] Вторник и среду я напролет сидел за балетом.⁷ В четверг я уже кончил первый акт, завтра начинаю писать второй.

Вы меня, дорогой ментор, спрашиваете об фортепиано. У меня его еще нет; завтра наверно привезут. Рояль у меня будет совсем новый, только что с фабрики. Вот, кажется, все, что вы меня спрашивали. Теперь до вашего приезда остается только три недели; конца их буду ждать с нетерпением, а там увидимся и наговоримся.

Так как я не могу писать дорогой психопатушке, то прошу вас передать ей на словах, что приписку ее получил с смиренным 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 Дмитриевне⁸ мой глубокий поклон.

Здесь я ставлю точку и скромно умолкаю.

С. Рахманинов.

2. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

8 сентября 1890 г.¹

Я вам страшно благодарен, дорогой ментор, за письма. Получаю их и делаюсь совершенно другим человеком, т. е. переезжаю из Москвы в Ивановку;² я так живо вспоминаю свое прежнее житье-бытье, с таким удовольствием читаю ваши письма, что грешно вам будет неаккуратно писать их. Одно в этих письмах нехорошо — вы мне пишете «Вы» через большую букву, чего я терпеть не могу. Впрочем вам это простительно: вы не привыкли писать такой мелкоте, как я, вам может даже странно будет слышать это; вы пишете все баронам, князьям, где «вы» через маленькую букву совершенно немыслимо. В сущности это замечание к делу не идет. Пишите хоть с большой, хоть с маленькой, но главное пишите и пишите, прошу я вас.

Про себя положительно нечего написать; так однообразно живется; сижу почти всегда дома, никуда не выхожу, вообще, так сказать, «существую»; да вот еще работами меня завалили, но я, по правде сказать, мало занимаюсь, а на фортепианах и совсем почти не занимаюсь. Никак не могу приняться за дело. Лень просто гигантская.

Я с вами поболтал бы еще немного, но мне нынче особенно как-то «не по себе», а потому, попросив вас еще раз не забывать меня, я заканчиваю свое письмо.

С. Рахманинов.

Совсем было позабыл. Ради Христа поищите мои ноты. Они лежат на письменном столе в комнате, в которой я спал, кажется под дядиными бумагами.³ Это мои романсы и квартет.⁴

3. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

2 октября 1890 г.¹

Как приятно после тяжелой работы, которая у меня была в продолжение всех последних дней, получить письма, да не такие, какие я привык обыкновенно получать и от которых у меня голова болит, — нет, а письма от сестер Скалон. Видно, всевышний не совсем оставил меня своею милостью и с нами, пока еще, бог. Я ждал их все 29 числа, т. е. через два дня после вашего отъезда, но так и прождал напрасно; они пришли в воскресенье. Я после этих писем 2 часа, по крайней мере, не мог заниматься.

Как я ожидал, так и вышло. После вашего отъезда Манфред² пошел как нельзя лучше. В два вечера первая часть была сочинена, в следующие два дня она была написана и на третий день была играна, конечно, мною. Вот вам итог моего жития и деяния за последние дни. Как видите, разнообразия не обобратиться. Квартет³ мой не играли, к Третьяковым⁴ я опять не пошел давать урок, в хоровом обществе⁵ не начал еще. Я послал всем письма о моей болезни. В эти дни после вашего отъезда я ничего не мог делать, кроме писания Манфреда. . .

Я сейчас перечел свое письмо, оно все почти наполнено мною, извините меня, пожалуйста, за это. Есть воля ваша, по-моему это даже нахальство. Помилуйте, мое письмо также наполнено мною, как ваш дом (если позволите так выразиться) наполнен баронами. В вашем письме целая страница посвящена господам баронам; я, читая эту страницу, почувствовал свое полнейшее ничтожество. Вы пишете: «Сегодня у нас такой-то барон был, такой-то барон и еще такой-то барон». По-моему у вас в доме просто наводнение какое-то баронов. После этого извольте ехать в Петербург. Да меня раздавят там господа бароны. . . Ну да, впрочем, с нами бог, есть воля ваша.

С. Рахманинов.

4. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

11 октября.¹

Дорогая Наталья Дмитриевна!

Простите меня пожалуйста, что я не сейчас же отвечал вам на ваше письмо, в котором вы просите сведения о Дмитрие Ильиче. Я понимаю это дело; понимаю, с каким нетерпением ожидают подобные известия; понимаю, как приятно читаются такие письма; наконец, я хорошо понимаю вас — но на ваш грех мне нужно было писать фугу² — обстоятельство, которое, как его не рассматривай со всех сторон, во всяком случае, неприятное. [...]

В понедельник я начал с хоровым обществом.³ У меня сидят ученики все втрое старше меня; как-то между ними затесался даже студент; какими судьбами, про то ведает один господь бог да он. Когда я входил в класс, наружно я был, как всегда в этих случаях должно быть, совершенно спокоен. Но, по правде говоря, в душе я немного смутился; мне приходилось в первый раз быть в таком положении. Все ученики встали. Опять-таки на лице моем ничего нельзя было прочесть, но в душе я засмеялся, и кажется тут же их обругал, про себя, дураками. Я бы в их лета никогда бы не встал перед человеком втрое младше их. Я сел и они сели. Мне пришлось почти весь урок говорить. Говорил скверно, да лучшего от меня ожидать теперь и нельзя. Вы сами посудите. Например я говорил: «Вам, будущим учителям хорового пения, необходимо знать то-то и то-то», потом я замямлил и думаю, значит, в это время или о том, какая психопатушка беленькая, или о том, как мне сделать там одно место во второй части Манфреда. Вообще генеральши⁴ и тут мне не дают заняться как следует...

Все слушали как следует, только один студент нахал, как и все они нахалы, вздумал меня, наверно, поймать, что ли, но во время того, как я объяснял, вдруг слышу его голос: «почему это так?» и с таким вызывающим выражением, которого я выносить не могу ни от кого. Я страшно обозлился, оборвал его и он мне не ответил ничего; он, вероятно, понял, с кем имеет дело. Но после этой маленькой истории скоро я опять начал мямлить и вспоминать о беленькой⁵ и совершенно смягчился, так, что когда после урока мне пришлось экзаменовывать вновь поступающих, я был добр до-нельзя, и, как старшины ни упирались, я всех перевел. Вот вам описание моего первого урока.

Теперь уже я добрался до четвертой страницы и довольно этих описаний; пора и честь знать...

С. Рахманинов.

Брикушке мой поклон, пожалуйста, и Цукине Дмитриевне тоже.

5. КО ВСЕМ СЕСТРАМ

21 октября 1890 г.¹

Уже давно порываюсь вам написать, хорошие, дорогие генеральши, и откладываю все за неимением времени. Теперь же все спать собираются или уже собрались, и вы, наверно, уже почиваете, а я, наконец, нашел время свободное и собрался вам написать, напомнить вам о себе. Это я говорю без всяких фраз — в этом случае я не фразер. В самом деле, мне почему-то кажется, что вы все стали ко мне гораздо холоднее, что ваши петербургские бароны начинают вытеснять в вашей памяти воспоминания о бедном странствующем музыканте. Как не говорите, а это вполне естественно, хотя и очень грустно, конечно, для меня, а не для вас.

Так вот видите, я за нынешний день страшно устал; мне, более чем кому-либо другому, пора ложиться и отдыхать, а я все-таки перед этим сел вам написать письмо с просьбой и теперь уделять мне хоть маленькую часть того чувства, которое называется расположением и которое вы теперь все обратили на ваших господ баронов, а то мне и в настоящее время тяжело, и вообще тяжело, а если меня еще, вдобавок ко всему этому, позабудет Конная Гвардия,² то мне будет еще тяжелее.

Напишите мне поскорее, поскорее письмо и (если это можно), чтобы ваши сестры хоть по строчке приписали бы мне и тогда я буду вполне доволен.

С. Рахманинов.

6. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

1 ноября 1890 г.¹

Поздравляю вас, дорогая Наталья Дмитриевна, и ваших сестер с днем вашего рождения! Да ниспошлет господь бог на дом ваш, на радость вам, как можно больше господ баронов и как можно меньше странствующих музыкантов.

Сергей Рахманинов.

7. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

13 ноября 1890 г.¹

Благодарю вас, дорогой ментор, за полотенце! Несказанно меня тронули; ведь как подумаю, что я такое, а между прочим мне генеральши подарки вышивают; я уже давно говорю, что широко полез.² Одно только не понимаю, вы мне пишете в вашем последнем письме, чтобы я к кому-то приревновал «беленькую».

Во-первых, я этого слова не понимаю, а если бы и понимал, то это было бы совсем неуместно, потому что я еще не настолько поглупел, чтобы не понять, что я такое и что такое барон. Напротив, я это так понимаю, как лучше и понять нельзя; то небо, а это земля; то «беленькая», а то черненький... Очень хорошо понимаю, что не нам, дуракам, чай пить; на то они и бароны.

Впрочем, кажется, теперь бароны начинают отступать на второй план и начинают выдвигаться на первый план тамбовские арендаторы; пошли им бог всего хорошего на этом и на том свете. Я хочу скоро тоже сделаться арендатором; я только не сниму в аренду тамбовские земли, мне незачем убираться так далеко, я ближе найду; мне, например, хочется арендовать хоть Конную Гвардию — было бы вполне недурно. Впрочем это замечание вскользь.

Вы меня просите написать что-нибудь про себя, но я настолько вежлив, что не стану отвлекать вас своей болтовней.

С. Рахманинов.

8. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

10 декабря 1890 г.¹

Дорогой мой ментор! Мне простительно так долго не писать, у меня ни одной минуты почти свободной нет, а вам не только не простительно, но и грешно. Подождите, попадет и вам на том свете за это...

Мое желание сильное ехать в Петербург на «Пиковую даму»,² т. е. извините, в Конную Гвардию, так и осталось желанием; оказывается, меня подвела моя же собственная вещь; ее теперь исполняют в консерватории не под моим управлением, а под Сафоновским.³ Зачем я здесь нужен, это остается неиз-

вестным. Мне, по крайней мере, известно только то: если бы я знал раньше, что благодаря этой вещи лишусь отпуска, я бы, конечно, не написал ее. Это сочинение не стоит не только трех генеральш, но и одной. [...]

Потом напишите мне пожалуйста о ваших уроках теории. У кого вы учитесь? И что проходите? Ужасно мне это интересно. Если бы это было возможно, с каким удовольствием учил бы я Конную Гвардию теории. Впрочем и библия вполне справедливо говорит: «против рожна не прать». Я и не прю, дорогая моя Наталья Дмитриевна.

С. Рахманинов.

9. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

18 декабря 1890 г.¹

Большое вам спасибо, дорогой мой ментор, за рамку, которая, кстати сказать, ни к чему мне не пригодилась, потому что портреты висят у меня на стене, а рама будет лежать у меня в моем столе, как залог памяти и внимания ко мне Вашего Превосходительства. Эта рамка будет дожидаться вашего портрета, который мне обещан и который я жду с большим нетерпением; но, впрочем, мало ли что мне обещано — вероятно мне и рамке придется еще долго ждать этого портрета; хорошо еще, если дождусь, а то, может быть, и не дождусь, так и останусь с вашим обещанием, что мне и рамке недостаточно.

Теперь довольно о рамке и о себе. В последнем своем письме Вера Дмитриевна, т. е. брикушка, мне пишет, что вы едете 26 на «Пиковую даму». Не говорю наверно, но все-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 своем существовании, а так как швейцара в ложе у вас, наверное, не будет, то и не ловко 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! больше пяти минут сидеть у вас не буду, потому что очень хорошо знаю, что надоедать неприлично. Вот вам идеал скромности, дорогой мой ментор.

С. Рахманинов.

1891 год

10. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

6 января 1891 г.¹

Когда я был в Конной Гвардии, дорогая Наталья Дмитриевна, меня пробрали за то, что я никогда не отвечаю на вопросы, которые мне задают. Я вспомнил это и перед тем, как вам писать, отыскал ваше последнее письмо и, как это ни удивительно, в таком огромном письме нашел только два вопроса, на которые сейчас же отвечаю.

Доехал я до Москвы очень хорошо. Спал, но немного. Вот и ответы кончены. [...]

Я бы вам написал в первый день моего приезда сюда, но когда мне бывает тяжело, тогда я ничего не могу делать; могу только заниматься. И когда занимаешься весь день напролет, тогда становится как-то легче. Я эти два с половиной дня все время писал; сюиту² свою кончил только сейчас инструментовать. Это все хорошо, только вот у меня после этой работы правая рука страшно болит, но я все-таки сел писать дорогим генеральшам. Вы, конечно, цените это во что-нибудь!

Цукине Дмитриевне поклон.

С. Рахманинов.

11. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

10 января 1891 г.¹

Прошу извинения, дорогая Наталья Дмитриевна, за то, что я позабыл вам прислать ноты с Надеждой Николаевной.² Мне кажется, что совершенно лишнее повторять о том, что я ужасно растерянный, рассеянный и растеряха; вы это сами уже давно знаете. Между тем и не стоило, в сущности, посылать вам оперу,³ потому что в какие-нибудь три дня вы ничего не рассмотрите. Я вам лучше дам в Крыму, там вы и поиграете. Насчет вашей сюиты⁴ то же самое могу сказать, что не стоит ее писать, тем более, что после своей оркестровой сюиты я начал сейчас же писать вещь для двух фортепиано,⁵ которую хочу сыграть в понедельник или во вторник с Сашей.⁶

Насчет оркестровой сюиты⁷ мое дело не выгорело, ее не будут играть, потому что это написано для полного симфони-

ческого оркестра, а у нас в консерватории и инструментов таких, каких мне требуется, не найдется. Так что это останется до будущего года, там я хочу сам устроить свой концерт, тогда и сыграю ее. Теперь я ее отдал Чайковскому посмотреть; ему я беспрекословно все поверю. Ваш вальс⁸ очень понравился Аренскому. Хоровую мою вещь⁹ будут исполнять в феврале в ученическом концерте, буду сам дирижировать. По правде сказать, ужасно не хочется с такою мерзостью выступать, не люблю я этой вещи. Было бы бессовестно еще что-нибудь писать про себя, поэтому перейду к разговору о Вашем Превосходительстве. Я вас приеду обязательно встречать. Вы мне все-таки напишите еще одно письмо из Петербурга, да, кстати, напишите о том, останетесь ли вы хоть на день в Москве. Хотел бы вас подольше повидать и поговорить с вами о Конной Гвардии и послушать ваших свежих новостей из Петербурга. Вы бы мне, между прочим, рассказали о брикушке, потом о психопатушке, потом о беленькой, потом о Вере Дмитриевне. Ужасно мне интересно послушать об этом. Кстати, попросите извинения у Людм. Дм. за то, что я назвал ее худенькою; это неправда, скажите ей лучше, что она не худенькая и очень хорошая. Прощайте, дорогая Тата, мне спать хочется.

С. Рахманинов.

Цукина Дмитриевна! Обращаюсь к вам теперь с своею речью. Как вы поживаете? Такая ли вы всё психопатка хорошая, как и в Ивановке были? Надуваете ли вы все также ваши губки, когда ваша мама куда-нибудь вас не пустит или не позволит вам чего-нибудь? Эх, Ваше Превосходительство, хорошее было время для меня тогда; время было тогда такое хорошее, как теперь скверное.

До сих пор еще помню очень хорошо ивановский час от 2 до 3, когда Ваше Превосходительство играло; а я сидел рядом на табуретке и слушал вашу игру, ловил (говоря языком литературным) каждую нотку вашу с таким восторгом, восхищением, удивлением и т. д., и т. д. . . Но теперь это время уже прошло. Ваше Превосходительство мне никогда не пишет; память о странствующем музыканте исчезла; хотел приехать в Петербург, чтобы напомнить вам о себе, да не пришлось.

Так и сижу я здесь, доживаю кое-как свой век совсем один да вспоминаю о старом времени, о более счастливом для меня времени. Так-то, Ваше Превосходительство.

С. Рахманинов.

12. КО ВСЕМ СЕСТРАМ

Февраль.¹

Простите мне, ради христа, мое долгое молчание, дорогие генеральши! Поверьте пожалуйста и не объясняйте себе причину моего молчания тем, что во мне начинает исчезать память и уважение к милым, хорошим сестрам Скалон — это, во всяком случае, не произойдет, а просто меня здесь это время совсем заторможили и я только теперь собрался вам писать. [. . .]

Мне здесь тоже не везет только не в отношении здоровья, которым меня господь бог не оделил, а в отношении дел, касающихся консерватории. Можете себе представить, Тата, я должен был с Сашиным учеником, Максимовым,² который «состоит» Зверевским воспитанником, играть в ученическом концерте мою рапсодию для двух фортепиано;³ мы уже сыгрались, срететировались, шло у нас очень хорошо и вдруг Зверев,⁴ который, конечно, помнит нашу с ним историю,⁵ захотел мне по случаю этого сделать просто неприятность или, иначе сказать, подлость и не позволил Максимову играть со мной. Саша тоже не пошел против Зверева, потому что ужасно его любит, и я остался ни с чем, кроме большого огорчения; мне ужасно хотелось сыграть и в концерте. Я грустил два дня по этому случаю. Неправда ли, как это трогательно написано, как вообще эта история за душу берет?

С. Рахманинов.

13. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

26 марта 1891 г.¹

Большое вам спасибо, дорогая Наталья Дмитриевна, за письмо, за память, за поздравление, за пожелание всего хорошего. Ответил бы вам тотчас же, но мне пришлось в те дни очень много писать Аренскому.²

Кстати, вы меня спрашивали в вашем письме, что я теперь сочиняю? Сочиняю я теперь фортепианный концерт.³ Две части написаны уже, последняя не написана, но сочинена; кончу весь концерт, вероятно, к лету, а летом его буду инструментовать.

Начал вам писать это письмо, как видите, 26 марта, продолжаю 27 марта. Теперь половина одиннадцатого. Пришел недавно с урока. Расстроился страшно. Мальчики [неразбор-

чиво] . . . вывели меня положительно из себя вон. Я пришел просто в неистовство. Я себя давно таким не помню. Одного я выгнал вон из класса, другого обругал идиотом и ушел от них до окончания урока. Может быть, и меня выгонят за это вон, не знаю. Знаю только то, что если бы у меня почаще были бы такие уроки, я бы давно уже окошел. И что я, в самом деле, за несчастный, из-за пяти рублей мучиться, а главное зная то, что через несколько дней, через несколько недель и месяцев то же самое.

Я нервный, раздражительный, нетерпеливый до болезненности и поэтому мне еще тяжелее давать уроки, добро бы вам и вашим беленьким сестрам, а то нет, дуракам каким-то. Да, кстати еще, чтобы не позабыть вам сказать, т. е. написать, дорогая Тата. Вы мне опять пишете «Вы» через большую букву. Ведь я просил этого не делать. Вы мне раньше писали как следует и как я хотел, а теперь опять не как следует и как вы хотите. [. . .]

С. Рахманинов.

14. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

31 мая 1891 г.¹

Я ужасно долго с вами не переписывался, дорогая Наталья Дмитриевна, и поэтому не знаю наверно, где вы и что вы; пишу наугад адрес, может быть и дойдет.

Не писал я вам так долго по случаю моих экзаменов, которые у меня кончились дня четыре тому назад. Сошли у меня экзамены хорошо. Вам кажется писали, что Саша и я уходим из консерватории.² Саша уходит наверно, но насчет меня ничего не могу сказать наверно. Может быть я и выйду, может быть и останусь только у Аренского, а у Саше буду частные уроки брать. Может быть мы с Сашей переедем в Петербург (это самое для меня приятное). Но вообще, как бы то ни было, но я через год кончаю консерваторию. У меня экзамены в консерватории кончились 27 мая, а 29 мая мы уехали с Сашей в Ивановку, откуда я вам теперь и пишу (посмотрите, как за эти два месяца, в продолжение которых я с вами не переписывался, у меня почерк испортился. Раньше он хоть куда-нибудь годился, а теперь положительно никуда не годится).

В Ивановке после такого приятного во всех отношениях лета, которое я провел в прошлом году, не может быть очень весело.³

Скажу больше, мне тяжело было первые часы здесь, и именно потому, что я в отношении к вам, сестрам, вовсе не переменялся, и так же думаю об вас, как и прежде. Я говорю «первые часы» потому, что я здесь всего первый день живу. Мои комнаты находятся в вашем павильоне. Спальня — в вашей рабочей комнате, а в смежной с ней комнате, где спала или работала ваша горничная Соня, у меня здесь мой письменный стол, где я вам в настоящее время пишу, и фортепиано.

Сашины комнаты⁴ остались все те же, за исключением спальни, которую он перевел в ту комнату, в которой я с Сашей Сатиным⁵ в прошлом году спал. Я все это лето должен опять очень много заниматься. Но мои занятия не будут уже к великому моему огорчению и горю соединять в себе приятное и полезное, как это было когда-то, а только (может быть) одно полезное.

Как вы поживаете? Как здоровье дорогой Веры Дмитриевны? Я слышал от Наташи,⁶ что она все болеет. Что поделявает Людмила Дмитриевна? Я с таким нетерпением буду ждать ваше письмо, в котором я узнаю про милых, хороших сестер Скалон. Не забывайте бедного, старого музыканта.

Рахманинов.

15. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

11 июня 1891 г.¹

Я, вообще, не могу похвалиться хорошей памятью. В данном случае моя память изменила себе и удивила меня. Если вы припомните, дорогая Наталья Дмитриевна, то мы жили с вами вместе прошлое лето. И вот теперь-то я и не могу надивиться своей памяти. Каждое местечко мне что-нибудь напоминает; напоминает какой-нибудь факт, какой-нибудь случай, какое-нибудь обстоятельство из счастливого, и с вами вместе прожитого, лета. Был я дня два тому назад в церкви. Узнал попадью с двумя дочками, которые стоят на том же самом месте на коврике, на котором и в прошлом году стояли. И тогда, и теперь мне эта попадьа сбоку напоминает старую крысу...

На клиросе стоят три барышни-куропатки Сатины;² 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 все мешал, прерывал их набожную молитву

своими неподходящими 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. . .

Сама церковь осталась почти без изменения. Только крест сломался и принагнулся; он поник головой — вероятно тоже скучает о сестрах Скалон. Все осталось то же самое и внутри церкви: и священник, и диакон, и староста. . . Вообще здесь осталось все то, что меня не интересует, а того, что меня интересует, здесь нету и не может быть.

Живу я здесь во флигеле, здесь же рояль будет (завтра привезут). Саша³ играет в той же комнате, в которой и в прошлом году играл. И здесь — без перемен.

В Ивановке мне живется не очень скучно, не очень весело. Мне здесь есть хорошая компания в лице одного человека, который полдня занимается. Все же это время у меня за неимением рояля не было никаких занятий, и я попросту скучал и скучал сильно (полдня).

Я не поехал к своим родным,⁴ хотя они меня звали, и не поехал потому, оттого что мне кажется, что они меня не любят (кроме отца, который там не живет). Родные, хотя меня и звали, но мне кажется, что это только для приличия. . . Конечно, у меня будет меньше скуки, когда приедет рояль и когда я начну заниматься.

Вы меня в вашем письме спрашиваете о Саше и обо мне насчет наших консерваторских дел. Саша вышел из консерватории. Я остался. По фортепианному классу буду брать у Саши частные уроки. Кончаю через год. Саша вышел из консерватории только в том случае, если Сафонов останется у нас. Если же он уйдет из директоров, то Саша взойдет в число профессоров, и все будет попрежнему. [. . .]

Как здоровье брикушки? Идет ли ей в пользу пребывание у басурманов? Вспоминает ли она про нас, грешных? Ведь этим летом брикушке минет 16 лет (кажется, 19 августа, напишите правда или нет?). Она уже совсем большая барышня. После дня ее рождения я не чувствую такой смелости называть ее брикушкой, и поэтому тогда зову ее «Ваше Превосходительство», Вера Дмитриевна». Приедет она в Петербург. Пойдут тут разные гусары, кавалергарды, бароны, князья, всякая дрянь, и брикушка будет над ними, над всеми возвышаться (не над дрянью) и будет парить где-нибудь высоко, высоко; а откуда-нибудь из преисподней будет ей кланяться и снимать шапку

С. Рахманинов.

Цукине Дмитриевне мой поклон и всякие пожелания.
Дорогая Тата! Не пишите, пожалуйста «вы» большой буквой. Просишь, просишь, а вы на своем.

С. Р.

16. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

21 июня 1891 г.¹

Почта из вашей Германии ходит невозможно долго, дорогая Тата, в наше захолустье. До сих пор не получил ни одной строчки от вас. Наше житье, конечно, однообразное, пожалуй, и немного скучное. Диковинок мы никаких, конечно, здесь не увидим. Тем более, приятно будет от вас получить письмо — вы там бог знает чего насмотрелись.

Наше времяпрепровождение соединяет в себе только три вещи, а именно: занятие, спанье, еда. Только это мы и делаем, разве только изредка покатаемся. Гулять уже бросили... Не с кем, потому что ни я, ни Саша это времяпрепровождение недолюбливаем. Мы просто, так сказать, существуем... [...]

Рахманинов.

17. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

11 июля 1891 г.¹

[...] Вы меня спрашиваете в вашем письме о том, когда выйдет из печати балет.² Он выйдет к осени. Вышел бы раньше, но мы с Сашей теперь его немного переделываем, потому что Чайковский ругает меня страшным образом за мое переложение. И совершенно резонно и правильно.

Несомненно, что из всех переложений, — мое наихудшее. Теперь же, как я сказал, мы поправляем мое переложение и оно будет хоть на что-нибудь похоже; оно будет походить на переложение. Именно, а не бог знает на что. [...]

Еще вы спрашиваете меня о моей музыке. Занимаюсь здесь очень много,³ все, что могу сказать. Рояль у меня хороший.

Дальше вы меня просите прислать вам какой-нибудь цветочек или травку. Я и хотел вам прислать за ваше долгое молчание ветку крапивы. Ведь это тоже травка? Но потом рассудил, что это так скверно не отвечать подолгу на чужие письма, что вы и крапивы не стоите (вот нахал-то!). Теперь уже время нести

мое письмо Илье Матвеевичу,⁴ так что объявляю перепись оконченной.

Вашим Превосходительным сестрам мое нижайшее. (Ах, боже мой, какой нахал!).

Честь имею пребывать

С. В. Рахманинов.

Р. S. Вы мне когда теперь напишете? Через два месяца или через три?

Добрейшая Наталия Дмитриевна!⁵ Позвольте послать Вам и всем Вашим наши приветы из Ивановки. Иногда я Вас поминую и не добром, когда поправляем Сережино 4-ручное переложение — видно, что он перекладывал с большим развлечением, т. е. в Вашем присутствии.

Искренно преданный Вам А. Зилоти.

18. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

30 июля 1891 г.¹

Получил от вас второе письмо, Наталья Дмитриевна, от 12 июля нашего времени. Это два письма за два месяца моего пребывания здесь. Впрочем, вы пишете, что еще одно письмо вы мне написали, но по неправильному адресу, так что это письмо лежит и до сих пор в Каменке.² Вы думаете мне от этого письма легче стало? Кто вам приказывал писать неправильный адрес?

И зачем это вас только понесло за границу? Здоровья вы себе [неразборчиво] . . . по-моему не приобретете. Вы сами мне пишете, что немцы вас кормят всякою гадостью. Это, что же, по-вашему здорово? Вам нужно морское купанье. Отчего же вы в Крым не поехали? А что морское купанье не везде одинаково, этого я никогда не поверю. Вам нужен горный воздух, опять-таки в Крыму он есть. А то вот вы поехали в вашу Германию и вероятно по дороге растеряли ваши прежние задатки в отношении меня. Раньше были аккуратны, а теперь положительно не аккуратны.

Я вижу, что вам пребывание за границей совсем вредно. Из этого можно вывести заключение, которое состоит в том, чтобы вы уезжали поскорее оттуда и приезжали бы сюда в Ивановку. Я буду сам вас лечить. Гораздо лучше немцев вас вылечу. Для

вас это должно быть приятно еще потому, что Пады³ от нас не далеко. А вам, конечно, хорошо известно кто кассир в Падах. Это сам Дмитрий Зилоти. В крайнем случае, кассир вас будет лечить. Для вашей сестры Цукины можно выписать графа Олсуфьева. Для вашей младшей сестры Веры выпишем целую плеяду докторов. Можно выписать Дена, Толбузина, потом целый армейский полк, весь восьмой флотский экипаж, всю гвардию и т. д.

Я, в качестве главного доктора, буду не очень строг. Я буду смотреть сквозь пальцы на моих коллег, которые вас будут лечить. По-моему отлично.

С. Рахманинов.

19. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

14 августа 1891 г.¹

Экий, подумаешь, дурацкий адрес какой! Писал, писал — еле кончил. Устал страшно! Писал последний раз по-французски лет двадцать пять тому назад. Теперь, чем дальше вы будете отъезжать, тем мудренее будет, по всем вероятностям, адрес. Просто невозможно! В скором времени мне придется нанять кого-нибудь надписывать конверты. Куда это вас понесло только. *Les des quatre cantons.*² Ни единого слова не понимаю в вашем адресе. Какой-то тарабарский язык! Чорт знает что такое? . .

Пишу вам сейчас в Сашином кабинете. Он тоже здесь письма пишет. Разговаривал с ним сейчас о его приписке к вам, которая, как вы мне сообщаете, вас обидела. Совершенно напрасно. Он просто пошутил, как это часто с ним случается. Вам совсем не след огорчаться. Горя никакого нет. Балет³ уже весь переправлен. Действительно, раньше в этом переложении встречалась чепуха ужасная, но она, как я говорю, уже исправлена. И во всяком случае в этой чепухе виноват один я. Вы тут ни при чем. [. .]

Прощайте, дорогая Тата. Кланяйтесь Цукине.

С. В. Рахманинов.

Через неделю уезжаю в Москву. Пишите мне теперь по следующему адресу:

Москва, Императорская консерватория. С. В. Рахманинову.

20. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

31 октября 1891 г.¹

Начал поправляться. Недавно позволили мне встать с кровати, которая мне ужасно надоела.² Меня дожидается масса дел, которые теперь залежались. Мне нужно ответить на все письма, которые ко мне пришли во время болезни.

Чувствую себя довольно хорошо, — не могу сказать, чтобы уж очень хорошо, но во всяком случае я в состоянии теперь написать вам, дорогая Наталья Дмитриевна, несколько строчек и поблагодарить вас за ваши письма ко мне. Читаю их с большим интересом. После всякого из этих писем у меня появляется грешное чувство, называемое завистью. Может быть, что это моя болезнь виновата, но Москва мне буквально опротивела, мне хочется вырваться отсюда и где-нибудь скрыться и пожить несколько времени на новом месте; но это возможно только при свободном времени, при здоровье и при деньгах, а у меня ни первого, ни второго, ни третьего нет. Но это еще не все.

С самого своего рождения я жил всегда у себя, у нас, у своих. Теперь и это изменилось. Я нанимаю комнату у людей, мне мало знакомых. Положим, здесь все удобства, здесь почет и уважение, но нет любви ко мне, а я к ней, по правде вам сказать, привык и мне тут довольно тяжело жить. Иногда мне здесь так нехорошо, так неприглядно, так неудобно, что просто повеситься хочется. К этому еще скверное время года. Я терпеть не могу зимы. По-моему зима существует только для того, чтобы портить людям нервы. Мое сокровенное желание весной уехать из России хоть на месяц, на два. Мне кажется, что тогда у меня будет возможность уехать и притом непременно одному, чтобы мне никто не мешал успокоиться и отдохнуть от того большого и трудного пути, которое³ я тяну вот уже десятый год в консерватории. И если это исполнится, то я совсем выздоровею, мне по крайней мере так кажется, и с храбростью и свежестью примусь за пропаганду себя и своих сочинений. Несомненно, что меня оболют водой холодной в мой первый выход, но это ничего; я, пожалуй, и это вынесу. Только дай мне господи оправдать те надежды, которые на меня возлагаются.

Больше писать я вам не могу, — я в сквернейшем состоянии духа. Простите меня за это письмо, милая Тата.

Рахманинов.

Мой поклон сестрам вашим.
Мой адрес: Москва, Императорская консерватория. Сер.
Вас. Рахм.

21. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

7 декабря 1891 г.¹

Прежде всего благодарю вас всех за карточку, которую вы мне прислали. Мой скверный романс² (говорю чистосердечно, он мне не нравится) не стоит вашей хорошей фотографии. Я был очень доволен, получивши ее, очень польщен и очень тронут. [. . .]

Я себя чувствую лучше теперь; теперь мне кажется, что я совсем выздоровел. Я в хорошем настроении духа, что для меня самое лучшее. Мне кажется, что много способствует моему бодрому состоянию то обстоятельство, что я часто и подолгу гуляю последнее время. Иногда я гуляю от безденежья, иногда просто из желания погулять. Захожу очень часто к Тете³, это самый мой любимый дом теперь в Москве. Подолгу сижу у нее и нахожусь у нее в доме в состоянии блаженном и невменяемом; готов возиться, шалить, драться, безобразничать и никто меня не может уговорить тогда.

После того как окончу ваше письмо, сажусь сейчас же за новую работу: начну инструментовать свою новую, недавно оконченную мною вещь, которую посвящаю дорогому своему профессору А. С. Аренскому.⁴ Работой над этой вещью я буду занят вплоть до рождества. На рождество рвусь или по крайней мере хочу рваться в Конную Гвардию. Доктора говорят, что мне нужно предпринять курс лечения. Говорят, что мне нужно ехать в Италию или в Конную Гвардию. Они ждут от первого или второго моего путешествия благотворного влияния на мое здоровье. И они не ошибаются.

Мне кажется серьезно, что в Петербург на рождество я, по всем вероятностям, попаду.

Вам же, Тата, большое спасибо за последнее письмо, которое я получил сегодня.

Рахманинов.

22. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

18 февраля 1892 г.¹

Дорогая Наталья Дмитриевна! Я не писал вам ни одного письма в 92-м году, и не писал вам не по моему нежеланию вам писать, говорю это от чистой совести, а просто потому, что не было ни подходящего времени, ни подходящей минуты. Я был все это время, после приезда из Петербурга, очень занят игрой и участием в концертах. Участвовал шесть раз в концерте и в довершение ко всему давал свой концерт.² Вы себе вряд ли можете представить, что значит давать концерт частным образом. По-моему это просто обивание порогов и прихожих тех домов, в которые вы во всяком противном случае не пошли бы. Это очень неприятно, скучно и длинно.

Я давал этот концерт по случаю скверных материальных дел. И в этом отношении концерт главным образом не удался. Даже не воротил своих долгов. Так что и по настоящее время остался с кредиторами, — это тоже не могу сказать, что было бы очень приятно. Вот именно в приготовлениях и в продаже билетов к своему концерту у меня почти не оставалось времени, чтобы поддерживать корреспонденцию и хорошие сношения с некоторыми из моих милых знакомых. Я никому не писал в это время писем.

Через три недели мне предстоит играть одну часть своего концерта с аккомпанементом оркестра, т. е. Сафонова.³ И это не очень приятно. Потом у меня лежат три приглашения еще в трех 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 апреля. Так что нам дадут сюжет для одноактной оперы 15 марта.

Как видите, нужно в один месяц сочинить, написать и инструментовать. Рабста не маленькая.⁴ После 15 апреля у нас по примеру Петербургской консерватории будут готовиться к акту. Причем лучшие одноактные оперы будут исполнять на акте в конце мая. Если моя опера попадет в число лучших, то у меня после 15 апреля будет только одно занятие — ходить на репетиции моей будущей оперы. Если же не попадет, то я все-таки

кончу консерваторию, освобожусь 15 апреля и уеду тогда сейчас же в деревню. Вот это для меня приятно.

Теперь должен вам написать еще о своих романах, которые я обещал вам выслать.⁵ Я их вышлю обязательно, но раньше потому не мог выслать, что у моего переписчика за все это последнее время было очень много работы. Затем низко кланяюсь брикушке. Вам и Людмиле Дмитриевне желаю всего хорошего.

Жду от вас скорый ответ. С. Р.

Письмо написано очень и очень беспорядочно.

Автор.

23. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

23 марта 1892 г.¹

Я уделил нынешний день писанию писем, дорогая Наталья Дмитриевна! Спешу вас благодарить за память, за поздравление, за оба письма. Вы пишете, что до сих пор еще немного расположены ко мне. Очень вам благодарен. Во имя этого расположения прошу вас простить опять-таки мое молчание и исполнить мою просьбу, которую я сейчас изложу. Вы знаете, конечно, что весь этот месяц я буду писать оперу, т. е., другими словами, все мои силы будут в этот месяц сильно напряжены и мне было бы очень приятно, чтобы люди, к которым и я расположен, не забывали бы меня в это время и развлекали бы меня своими письмами.

Докажите на деле ваше маленькое расположение, милая Наталья Дмитриевна, и пишите мне почаще. Я вам тоже буду отвечать, только более редко и не длинно.

Опера называется «Алеко». Либретто заимствовано из поэмы Пушкина «Цыгане», и составлено Влад. Немировичем-Данченко. Либретто очень хорошо сделано. Сюжет чудный. Не знаю, будет ли чудная музыка!²

Романсы до сих пор не готовы, т. е. те романсы, которые я вам обещал прислать, потому что мой переписчик занят уже перепиской моей одноактной оперы. Два танца к «Алеко» уже готовы и переписчик занят уже этой работой, чтобы успеть к сроку. Придется отложить отправку романсов до мая тогда.

Затем кланяюсь вам низко. Вашим милым, хорошим сестрам низко кланяюсь и шлю сердечный привет.

Преданный вам С. Р.

Исполните мою просьбу, милая Тата.

ИЗДАНИЕ А. ГУТХЕЙЛЬ

АЛЕКО

ОПЕРА

ВЪ ОДНОМЪ ДѢЙСТВІИ
ДЪВРЕКТО СОСТАВИЛЪ ИЗЪ ПОЭЗЫ А. СПУШКИНА

ЦЫГАНЕ

Вл. И. Немировичъ-Данченко

Музыка

С. РАХМАНИНОВА.

ЦѢНА 3 РУБ.

СОБСТВЕННОСТЬ ИЗДАТЕЛЯ
МОСКВА и АГУТХЕЙЛЬ

Воставщикъ Двора ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА
И КОММИССИОНЕРА ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ
на Издѣльномъ мѣстѣ, домъ Юнкеръ № 10
ВЪ ВЕТЕРБУРГѢ у А. ЮГАНОВА, Невскій проспектъ № 44
КИЕВЪ у А. ИДИНКОВСКАГО.

Обложка клавира оперы С. В. Рахманинова «Алеко»

24. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

30 апреля 1892 г.¹

Долго мы с вами не переписывались, Наталья Дмитриевна! Вы мне не писали по случаю того, что вы чем-то заняты и не могли найти полчаса времени, чтобы вспомнить о ком-нибудь (вероятно очень серьезное дело), я по случаю того, что тоже был занят (очень и у меня серьезное дело было: писал оперетку свою: Алеко). Вообще мы хороши с вами.

Итак, я писал свою оперетку. Эта оперетка вероятно пойдет в будущем сезоне у нас в одном из опереточных театров, т. е. в большой или частной опере. 15 апреля у нас не было экзамена и не могло быть, потому что нам дали либретто только 26 марта. Теперь же я буду играть свою оперу только 7 мая Консерваторской комиссии,² после чего, верный своему обещанию, напишу вам об отметке. С чего вы взяли, дорогая Наталья Дмитриевна, что я буду огорчен, если мне из-за интриг не дадут большой золотой медали? Извольте на меня попрежнему взводить. Абсолютно все равно.

Между прочим, вы пишете, что Тетя³ расхваливала вам некоторые места из моей оперетки. Положительно не понимаю, откуда она это слышала. Действительно, впоследствии, после вашего ко мне письма, я ей играл кое-что из оперы, но трудно было что-нибудь понять, потому что я со своей игрой и рояль со своим качеством, мы никуда оба не годились. Это было, я повторяю, уже после вашего письма, после чего я не имел счастья от вас что-либо получать. Кончил я свою оперу 13 апреля. С тех пор я приходил в себя, занимался ничегонеделанием, празднованием праздника святого лентяя, пьем коньяка и, в конце концов, маленькими поправками своей оперы. Seriously же говоря, и по сих пор спину ужасно ломит. [...]

Найдите хоть минуточку времени урваться от ваших серьезных занятий, чтобы поклониться от меня вашим сестрам.

Итак, остаюсь всегда готовый к услугам.

Странствующий музыкант, опереточный композитор

С. В. Р.

25. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

10 июня 1892 г.¹

Сейчас только проводил свою мать, которая приезжала по моей просьбе сюда. Она пробыла у меня неделю и уехала от меня к бабушке. Очень жалко, что она не могла у меня больше пожить; это бы принесло ей пользу после Петербурга, а мне принесло бы еще несколько хороших дней. Вообще эту неделю я себя чувствовал лучше: веселился, много смеялся и, конечно, как это со мной теперь редко бывает, балагурил. Эти последние семь дней никому писем не писал. Сегодня же пересмотрел все письма, которые я сам получил, и тотчас же решил ответить на самые милые и любезные послания. Сюда вошло ваше послание и послание от блаженного Ал. И. Зилоти.

Вы мне поставили массу вопросов, на которые спешу вам ответить. Опера моя «Алеко» принята на большую сцену в Москве. Предполагается к постановке после великого поста. Постановка «Алеко» мне очень приятна и очень неприятна. Приятна потому, что это для меня хороший урок — увидеть свою оперу на сцене и увидеть свои сценические ошибки. Неприятна потому, что эта опера провалится наверно. Говорю это вполне чистосердечно. Это в порядке вещей. Все первые оперы молодых композиторов проваливались, и поделом: в них всегда масса недостатков, которые я поправить не могу, потому что нехорошо мы все знаем вначале сцену.

Она печатается у Гутхейля. Я ее сейчас же после экзамена продал ему. Будет готова вероятно к сентябрю, к первым числам. Продал я только три опуса: это «Алеко», две виолончельные вещи и шесть романсов для голоса.² Виолончельные вещи уже почти готовы. Корректуру я уже поправил, так что через неделю они выйдут из печати.

Затем ваши вопросы переходят с музыки на Коноваловых и на мою жизнь у них.³ Семья их состоит из трех человек: отец, который на Кавказе теперь живет, мать и сын, которому я даю уроки, час в день. Эти два последние живут со мной здесь. Люди очень милые. За мной, стариком, много ухаживают, и любезности их нет конца. Все-таки мне здесь скучно и скучно. Проживу я у них до 20 августа, по всем вероятностям. Мои дальнейшие планы никому неизвестны, начиная с меня первого. Есть у меня в настоящее время только один план, но и этот план писан вилами по воде. Я хочу поехать в Нижегородскую губер-

нию, воспользоваться одним милым приглашением моих знакомых,⁴ но и это вряд ли удастся, потому что холера близко.

Затем позвольте вас отблагодарить за ваше приглашение меня к себе. Не нахожу слов вас благодарить. Могу удивляться только вашей любезности и вашему вниманию, Ваше Превосходительство.

Прошу вас передать, дорогая Наталья Дмитриевна, мой поклон Вере Дмитриевне и Елизавете Александровне.⁵ Я получил их письмо и был ужасно тронут. И здесь не нахожу слов их благодарить. Знаете, у нас так жарко, что никакая мысль в голову не идет. Где здесь найти слова! В такую погоду можно только лежать где-нибудь в тени и «существовать» да думать изредка: не ударит ли мне в самом деле в Бутурлинское почтовое отделение!⁶ . . .

С. Рахманинов.

26. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

27 июня 1892 г.¹

Приехал вчера из Нижнего Новгорода, куда ездил развеять свою тоску, свое горе и прожечь несколько дней, часов. По приезде моем сюда, мне подали ваше письмо, дорогая Наталья Дмитриевна. В нем есть вопрос: как мне живется? Нехорошо, Наталья Дмитриевна. Мое здоровье очень делается слабым. Болит грудь, спина ломит и ко всему сказанному бессонница. В голове моей тоже ничего в настоящее время нет. Полнейшее отсутствие дара музыкальной мысли. Боюсь совсем этот дар потерять. Потом меня страшно пугает приближающаяся холера. Мне много про нее наговорили и я не в шутку ее боюсь. По моему приказанию у меня в комнатах производят дезинфекцию два раза в день. Это немножко успокаивает мою мнительность. Очень уж не хочется помирать от холеры; от всего, чего угодно, только не от нее.

В общем время мое, все дни проходят скучно и однообразно. Занимаюсь я сам очень мало. Полнейшая апатия к этому делу. Будем ждать, что дальше будет, а пока нехорошо совсем. Потом еще меня расстраивает иногда корреспонденция, которая мне приносит со многих концов света неприятные известия. Между прочим, и вы мне пишете, чтобы я вас пожалел. У вас тоже болезнь матери на душе, вам тоже нехорошо. Насчет жалости к вам могли бы и не писать, потому что я вовсе уже не такой

злой человек, чтобы не принять чужого горя без просьбы к сердцу. Я очень люблю своего бывшего ментора и буду всегда уважать его память.

Как же вам нравится все-таки ваше Игнатово? Оно вам послано в этом году прямо с неба. С вами все-таки, несмотря на все неприятности из Германии, живет ваш отец и сестра. Горе свое разделяете, значит, уже на три части, значит, делается слабее, легче. У вас, говорят, в Игнатове местоположение хорошее, так что и природа должна на вас известным образом благотворно подействовать.

Наконец, у вас есть небольшой друг, который вам помочь ничем не может, но развлечь вас, в случае нужды, может. Тогда он начнет вам писать своим неразборчивым почерком письма и очень длинные, а la Илья Матвеевич,² в которых будет вас, по возможности, смешить и в конце письма просить вашего скорого ответа на его письма, ваше внимание и память о нем.

С. Рахманинов.

27. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

2 августа 1892 г.¹

Я положительно родился под счастливой звездой, как мне недавно сказал Чайковский. Можете себе представить, дорогая Наталья Дмитриевна, что меня с некоторых пор стали все страстно любить. Меня все зовут к себе, все просят отдохнуть у себя, все ухаживают за мной, все хотят меня видеть. Меня зовут после этого урока² в пять мест ровно. Я теряю голову положительно и поэтому никому так долго не отвечаю. Что это такое? Может быть это судьба всех скверных композиторов? Не могу на это ответить, но во всяком случае это так. Меня все любят! Я счастлив и никогда этого не ожидал. Видите, Тата, у меня из этих пяти мест есть одно приятное — это ваше, и одно необходимое — это все равно где. Я по своей нерешительности не знаю куда ехать после 20 августа. Положительно не знаю! И туда хочется и сюда нужно. Положительно не знаю, что выйдет из этого желания и нужды.

Во всяком случае, если я к вам поеду, то я вам поставлю некоторые условия. Простите, пожалуйста, мою невежливость! Меня же зовут и я ставлю какие-то условия. Первое условие заключается в следующем: я должен у вас заниматься на фор-

тепиано, от двух до четырех часов ежедневно. Второе условие: никогда меня не просить что-нибудь сыграть, потому что теперь мне положительно запрещено это. Мне запрещено прямо думать о чем бы то ни было. Мне запрещено даже слушать музыку и, конечно, не позволено думать о сочинениях. Я не понимаю, что хотят сделать с моей головой. Бедная, несчастная моя голова! Третье условие: чтобы ваша младшая сестра не молчала бы в моем присутствии. Что я, в самом деле, за несчастный человек, что мое присутствие отбивает всякую охоту говорить...

На этом кончаются все мои условия. Я не говорю наверно, что я к вам приеду, но у меня есть надежда на это. Все-таки напишите мне, когда вы собираетесь уезжать в Игнатово, тогда еще раз подумаю, а может быть что-нибудь выйдет. Напишите мне в следующем вашем письме, согласны ли вы на предложенные мной вопросы и условия...

Здоровье мое хорошее теперь. Только с третьего дня у меня болит ужасно грудь. Меня волочила по земле одна очень горячая лошадь во время катанья. Я упал прямо на грудь, а она меня тащила на вожжах.³ Но это ерунда и скоро пройдет. Кроме этого, все обстоит у меня здесь благополучно. Доношу это Вашему Превосходительству.

Жизнь моя здесь проходит все так же, как и раньше. Новостей больше никаких. Оканчиваю свое письмо на этом.

Преданный вам *Рахманинов*.

Сестрам вашим большое спасибо за их письмо и приписки. Порадовали они старика.

28. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

13 октября 1892 г.¹

Получил от вас уже второе письмо сегодня. На вторые письма я отвечаю всегда немедленно. Прежде всего благодарю вас за два ваши милые послания. Мне было их очень приятно читать, дорстая Наталья Дмитриевна. Меня эти письма развеселили, а то я в скверном настроении, вследствие того, что мне положительно нездоровится, но это не причина моей меланхолии, а главное боюсь совсем слечь, а теперь это так некстати. Я только что начал втягиваться в работу и вдруг тут придется все это бросить благодаря какой-то глупой причине, т. е. отсут-

ствию денег на покупку себе шубы. Еще вот что: я терпеть не могу болеть не у себя в доме.² И самому неприятно и другим мешаешь. Для меня нет ничего неприятнее этого. Как-то тяжело я себя чувствую теперь. Переехать же отсюда я не могу, так как до сих пор не в состоянии получить вида на прожитительство. Меня во всех канцеляриях кормят все завтрашним днем. Злят они меня ужасно, так что хочу просить Тимошу³ сделать мне все это. К тому же ездить по канцеляриям у меня нет времени. Я продолжаю также много работать.

За последние дни приходилось поздно ложиться и рано вставать, так, что теперь у меня голова тяжелая, после игры я начинаю страшно уставать и голова делается еще тяжелее. Наступает какая-то апатия ко всему. После игры не в состоянии ничем заниматься, так что задуманная мной лекция осталась, вернее сказать, остановилась на той же мысли, на какой была при вас. Не могу я теперь ничего делать и мудроно от меня этого требовать...

Окончательное решение всех переговоров с фирмой Плейеля окончится 25 октября. Может быть заключу условие с Шредером⁴ и останусь при том же интересе.

Мой отец чувствует себя лучше. Наша поездка с Брандуковым вероятно оправдается на деле.

Теперь на все вопросы ответил.

Прощайте, дорогой ментор.

Я пойду спать.

Преданный вам *Сергей Рахманинов.*

Пищу вашим сестрам завтра, если я не слягу. Кланяюсь им и благодарю их за приписки.

С. В. Р.

29. ЛЮДМИЛЕ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

15 октября 1892 г.¹

Третьего дня я написал письмо вашей старшей сестре. Я был нездоров, я был не в духе и в результате вышло скверное письмо. Нынче я себя чувствую отлично, я здоров, я в духе и поэтому в состоянии писать не неприятные письма. Я не хочу печалить вас ничем; я хочу вам написать такое же милое письмо, какое вы мне написали. Я даже должен вам скорее писать, потому что иначе вы перемените ваше мнение обо мне, хорошее

на скверное, как вы выразились. Я этого совсем не хочу, дорогая Людмила Дмитриевна, и поэтому начну вам что-нибудь рассказывать про здешнюю жизнь и про себя, если вам это интересно.

Здесь, у Сатиных, предстоит одно очень важное событие, именно отъезд великого композитора.² Куда? Я не знаю, но во всяком случае завтра я перееду отсюда, потому что я мешаю всем своими занятиями и моим занятиям все мешают. Из этого вытекает то, что нам вместе жить нельзя. Но если вам придет охота мне написать, то пишите на Сатинский адрес, потому что я надеюсь все-таки здесь бывать и этим буду доставлять, конечно, большое удовольствие всем, так как я вообще очень милый и симпатичный.

Про себя я могу написать следующее: весь нынешний день мне все доставляют удовольствия, я говорю, касаясь себя как музыканта. Во-первых, я узнал, что опера моя идет на верное в марте месяце.³ Во-вторых, Сафонов обещал мне играть в симфонических мои танцы из оперы и другие отрывки.⁴ В-третьих, Гутхейль покупает мой фортепианный концерт, значит у меня предстоит денежная получка. В-четвертых, Гутхейль мне передает, что моя опера идет очень хорошо в продаже, в особенности в Киеве (как, почему и зачем, не понимаю!), где очень заинтересовались этим замечательным произведением.⁵ Покупают больше всего: рассказ старика, каватину Алеко, романс молодого цыгана. Между прочим, Гутхейль хочет печатать оркестровую партитуру оперы (ручная перепись, которая переводится потом на камни).

Заметьте, что все это — приятные для меня новости я узнал сегодня. Вот причина моего хорошего настроения. Кроме того, в-пятых, у меня предстоит еще одно приятное дело, но это не наверно. Я говорю про гонорар или с Шредера, или с Плейеля.⁶ Это все очень приятно для меня, дорогая Людмила Дмитриевна.

Затем приятных вещей не предстоит ни для меня, ни для других. Я вам все рассказал и теперь выдохся. . .

Преданный вам очень и очень, причем предан сердечно.

С. В. Рахманинов.

Завтра пишу вашей младшей сестре, так как два письма в день не в состоянии писать. Поклонитесь вашим сестрам от меня.

30. ЛЮДМИЛЕ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

13 декабря 1892 г.¹

Давно вам не писал, дорогая Людмила Дмитриевна, вследствие того что чувствовал себя скверно, к тому же работы бездна, после которой у меня голова ломится от боли. Но пожалуйста не объясняйте мое молчание нежеланием вам писать. Меня последнее время и в Москве не было. Я ездил отдыхать и был верст за сто от Москвы, поехал охотиться на лосей в большой компании, думал, что рассеюсь хотя немного, но эта охота мало помогла мне.

В мое отсутствие пришло письмо от вашего отца. Пожалуйста попросите у него извинения за то, что я так долго не отвечал ему, хотя я в письме к нему уже извинялся за это. Хотел писать также вашим сестрам, но получил вчера письмо от них, благодаря которому набрался такого страха, что даже и описать не могу. Меня там все ругают кажется, кроме вас, поэтому я вам и пишу без всякой боязни.

В последнем письме ваших сестер я прочитал то, что мне никогда не приходилось ни читать, ни слышать. По словам ваших уважаемых и превосходительных сестер я прежде всего выхожу противный человек. Могу только жалеть об этом. Затем пишут, что они ждали моего ответа больше чем две недели. Спросите их пожалуйста по какому календарю они живут? Удивляюсь, как такой календарь могла пропустить цензура. Затем я отбиваю у «всех» всякое расположение к себе. Скажите вашим сестрам, что это слишком рискованно ручаться за всех. Дальше выходит то, что я плачу грубостью за любезность. Скажите им, что если они не знают, положим, китайского языка, то пусть они о нем не судят. Потом, как они пишут, я со своей «глупой» гордостью восклицаю, что мне никого не надо. Передайте им, что я завидую их тонкому слуху потому, что они слышат то, чего нет на самом деле.

Потом мне даются советы житейской мудрости. Передайте им мою глубочайшую благодарность за это. Затем они пишут, что я их ужасно злю. Передайте им, что я здесь ни в чем не виноват — виноват их характер, благодаря которому они злятся. Дальше меня просят взяться «за ум». На это я бы мог многое возразить, но я не желаю и молчу поэтому. Этим «умом» кончается их письмо. И все эти фразы были направлены на меня потому, что я, не бывши в Москве, должен был почувствовать

хотя бы святым духом то, что у меня здесь лежит письмо, на которое я должен ответить.

Напомните вашим сестрам одну комедию, которая называется «Много шуму из ничего». Может быть у ваших сестер есть святой дух, но у меня, у простого смертного, его нету. Я этим даром, к моему великому несчастью, не владею. Затем передайте вашим уважаемым сестрам мое великое почтение.

Жду от вас все-таки хоть несколько строчек, дорогая Цукина Дмитриевна, но притом мягких строчек, потому что другие ни к чему не ведут. Постарайтесь написать скорее, так как я уезжаю из Москвы 25 декабря.²

Всего хорошего вам.

Преданный вам *Рахманинов*.

1893 год

31. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

7 февраля 1893 г.¹

Вы сильно ошибаетесь, дорогая Наталья Дмитриевна, если думаете, что мне надоела ваша корреспонденция. Напротив, она мне доставляет такое же удовольствие, как и прежде, и даже больше, если предположить мое теперешнее положение.

Я не знаю положительно, как вас благодарить. Вы и ваши сестры несказанно добры и милы, я ясно читаю в строчках ваших писем ко мне желание меня утешить, успокоить, разве-селить и разогнать мою тоску. Но видите, единственный и неиз-менный мой ментор, это невозможно, это недостижимо в настоя-щую минуту и в настоящее время.

Вы не ошиблись, думая, т. е. объясняя мое молчание тем, что мне тяжело живется. Это истинная правда. Да у меня есть на душе большое горе. Распространяться о нем совершенно лишнее, к тому же не поправит горе, а только прибавит его, если начнешь о нем разговаривать и разбирать его.

Действительно, все мои задалось целью меня заморить и в гроб уложить, причем, конечно, это не нарочно, а просто по положению вещей. Мои близкие родственники меня утешают таким образом: отец ведет пребезалаберную жизнь; мать моя сильно больна; старший брат² делает долги, которые бог весть чем отдавать будет (на меня надежда плохая при теперешних

обстоятельствах); младший брат страшно ленится, конечно, засядет в этом классе опять; бабушка при смерти.

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

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

Прощайте. С. Р.

32. ЛЮДМИЛЕ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

7 февраля 1893 г.¹

Дорогая Людмила Дмитриевна!

Вы меня спрашиваете в конце вашего последнего письма ко мне, за что вы так меня любите. На этот вопрос я вам ответить не в состоянии. Если бы я сам себя спросил и поставил себе тот же вопрос, то пришлось бы мне в недоумении покачать головой только. Я не могу доискаться причин этого явления. Я прямо теряюсь в догадках и в конце концов ни к чему не прихожу. Между прочим, на самом деле это так: вы интересуетесь мной, вы выказываете во всем мне участие и вы просто дружески любите меня, как вы сами выразились. Отплатить вам за это в должной мере я не в состоянии. Я вам посылаю за это мою великую благодарность, которая, между прочим, ничего не стоит. Это все, что я могу вам дать.

За неимением денег я не могу исполнить вашего совета и ехать за границу к Саше.² А что я вообще хочу уехать на неопределенное время из Москвы — это правда, только не к Саше, а куда-нибудь в Австралию и петь там на слова, которые бы выражали смысл, чтобы мне рыли могилу (мотив из оперы Аренского). На это я способен, так как это вполне возможно при теперешних моих делах. Впрочем, это все ерунда, вы об этом ни мало не беспокойтесь, я на себя напускаю все это. Я вообще очень неестественный, а в последнее время через меру неестественен. Вообще постарайтесь во всем придерживаться вашей поговорки: «Плюйте на это дело и берегите свое здоровье».

Затем всех благ вам желаю.

Преданный С. Рахм...

33. ЛЮДМИЛЕ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

29 марта 1893 г.¹

Долго мне пришлось ждать от вас ответа на мое письмо, милая Людмила Дмитриевна, я было уже потерял всякую надежду на то, что вы меня в конце концов вспомните. Долго я доискивался также причины этого молчания, но так и не нашел ее. Написал трем сестрам письма, причем (кажется) очень милые, а они и не думают на них отвечать, только через несколько недель они, наконец, спохватились и вспомнили

о том, что у них есть кажется знакомый в Москве, который к ним очень хорошо относится, ну, пожалуй, давай ему напишем — и написали.

От вас получил письмо от первой. Все-таки благодарю и за этот поздний ответ; я всегда бываю так рад, когда получаю письма вообще, и от вас в особенности. Распечатав ваше письмо, я увидел, наконец, причину вашего молчания. Оказывается, вы выезжали — это дело! В этом случае прошу мне простить всю первую страницу этого письма, ибо я уверен в том, что после этих выезжаний можно не только меня позабыть, но и кого-нибудь поважней из ваших друзей. Этот факт следует почти всегда после выездов. Ну, конечно, позабыть не навсегда, а на известный промежуток времени. Все-таки вы мне написали и... моя великая благодарность вам за это.

Вы мне поставили довольно много вопросов в вашем письме; собираюсь на них сейчас отвечать. Вы меня спрашиваете о состоянии моих дел. Каких дел? У меня их два: музыкальные и житейские. Если вы спрашиваете про первые, то они порядочны, если про вторые, то они «беспорядочны». Затем вы меня спрашиваете о времени постановки «Алеко» и о действующем персонале в нем. «Алеко» идет в первый раз недели через полторы. Участвуют в нем: Корсов, Клементьев, Власов, Дейша-Сионицкая.² [..]

Дальше вы спрашиваете о Яковлеве. Я с ним познакомился и слышал, как он поет мой романс. Сказать вам по правде, мне не очень понравилось, как он поет. Он исполняет его уже чересчур «салонно». Не говорю уже о его переделках в этом романсе; они слишком незначительны и чересчур неуместны.³ Еще вы спрашиваете меня о том, где я проведу лето. На это еще не могу вам ответить, знаю только то, что в первых числах мая удеру отсюда — куда? Еще неизвестно, а если известно, то только одному богу, который все видит, все знает, но, к несчастью, ничего не говорит.

Прощайте, Людмила Дмитриевна.

С. Рахманинов.

34. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

5 июня 93 г.¹

Веду нормальный образ жизни. На все известное время. Настоящий час — это час корреспонденции. Вы очень ошиблись, дорогой ментор, думая, что ваше последнее письмо придет сюда.

до моего приезда; оно пришло как раз наоборот, т. е. через полторы недели после моего приезда, т. е. сегодня, сейчас. Говоря искренно, хотел вам обязательно писать завтра, но ваше письмо на меня хорошо подействовало и я начал отвечать вам на него тотчас же. Я думал, что вы совсем забыли старика. (Странно! вы упрекаете меня в этом. Не вам бы говорить, ментор!), и поэтому хотел вам завтра писать в укоризненном тоне, но тут пришло письмо, я растаял и... дальше вы знаете.

Вы правы, говоря, что зимой у нас переписка не процветала. Благодарю вас! Еще раз говорю: это правда, но... это благодаря вам, конечно. Припомните, сколько писем вы мне написали за всю зиму? И наоборот, сколько я вам написал?.. Ну все, впрочем, вам простительно! Прошли года (причем цифра 3), известные воспоминания, известные мысли, известное ожидание, сомнение, маленький страх и т. д. Вообще приходит срок доказывать справедливость слов, сказанных кем-то, когда-то и где-то! (Впрочем я знаю где: на соломе!). Вам не до переписки. Но вот Вера Дмитриевна, от нее я никак не ожидал. Написал ей в мае письмо, ждал очень ответа и не получил его. Между прочим, я ей упомянул, что не увижу ее в Москве. Написал ей также, что очень и очень жалею, что вас всех не увижу (и это правда истинная, потому что я вас всегда хочу видеть), но опять-таки она мне не ответила, а я действительно не мог остаться в Москве. Не мог и не мог. Чувствовал себя слишком скверно и должен был бежать. Ну и я сбежал!..

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 дня. Затем играю три часа. Позабыл вам сказать еще, что аккуратно пока лечусь: холодными обтираниями и молоком, причем 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 еще к этому, что соловьев 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 нечего, 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.² которая представляет собой ряд картин музыкальных. Какие это картины и из чего они состоят, напишу вам в следующем письме, ибо думаю к тому времени это сочинение кончить.

Теперь все описал вам, что можно, и час корреспонденции кончился. Продолжил бы еще что-нибудь рассказывать, но я сделался пунктуален со своим времяпровождением, а ваше письмо, т. е. письмо к вам это уже второе нынче и тем более я должен идти слушать соловьев.

До свидания в сентябре.

Искренно преданный С. Рахм...

P. S. Вашим сестрам пишу на-днях.

Опять вы стали «Вы» с большой буквы писать!!?

Еще несколько слов: в вашем адресе сегодняшнем ошибка, не имяние, а дом Лысиковой.

35. ЛЮДМИЛЕ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН.

29 июня 1893 г.¹

Очень вам благодарен, дорогая Людмила Дмитриевна, за ваше милое письмо, за скорый ответ. Мне было весьма приятно его читать, было приятно мысленно перелететь вместе с вами в прошедшее время, в прошедшую жизнь, которые вы затрагиваете в письме ко мне, которую вы вспоминаете.

В этом вашем письме есть только один вопрос, обращенный ко мне, на который я вам сейчас обстоятельно отвечаю. Этот ваш вопрос касается Лысиковых. Кто они? Какие такие? Как я к ним попал? Как они ко мне относятся? и т. д.

Семья Лысиковых состоит из двух человек: мужа и жены. И тот и другая — оба довольно преклонного возраста. К их же семье можно причесть их трех племянниц, которых они взяли к себе в дом (все три — сироты) и которых они держат как родных дочерей... Лысиковы купцы. Имеют шесть магазинов в разных городах. По цифре «шесть» можно судить, что люди они вполне состоятельные. Я познакомился с ними в Харькове, где они обыкновенно проводят зиму; в оба мои приезда туда,

я по их настоятельной просьбе останавливался у них в доме, и по их же убедительной просьбе приехал сюда. . .

Сам Лысиков — это человек, прежде всего, очень большого ума. Человек, знающий очень много, как вы увидите, если начнете с ним разговаривать о самых разнородных вещах. Человек интересующийся всем. Человек, несмотря на то, что сам себя называет «лабазником», в шутку, конечно, совершенно противоречит тем купцам, о которых мы известным образом, не лестным для последних, думаем. Наконец, это человек крайне добрый, который будет сочувствовать и помогать всеми своими средствами всякому хорошему началу. Опять-таки, несмотря на его всегдашнюю фразу жене: «матушка, живи поприжимистее», которую он говорит ей в шутку, этот человек сорит деньгами и кидает их всем, кто только заикнется о них. К недостаткам его стошу также то, что он обожает до сих пор свою жену. . .

Она же. . . но впрочем перебирать ее недостатки не стоит (недостатков не заметил, да вряд ли и замечу). У нее все темнеет и тускнеет перед ее добротой, добротой огромной, удивительной. Это действительно женщина редкая, единичная пожалуй. У нее был сын, единственный ее ребенок, которого она боготворила. Этот ребенок ее скончался шесть лет тому назад, но позабыть его она не может и все, что только связывается с воспоминанием о нем, это «все» ей дорого. . .

Один интересный факт: у нее в доме живет теперь женщина, которая нянчила когда-то ее сына. Женщина никуда негодная, обворовывает прямо на глазах ее, но никогда не получающая даже одного слова выговора, и потому только, что она какой-то год или меньше ходила за мальчиком. За это за ней должны все ухаживать как за какой-нибудь, — ну положим «баронессой». Как-то я начал читать здесь одно стихотворение, которое, как оказалось впоследствии, читал ее сын. С ней сделалась истерика. И это все после прошествия целых шести лет. Такова любовь ее была к сыну.

И вот мне известно через Слонова (который ее уже давно знает и который, кстати скажу, живет здесь со мной), что я имею, как будто, какое-то сходство с ее сыном, что я лицом напоминаю его. Я этому верю, так как ходить за мной, ухаживать, думать обо мне так, как она это делает, может только она, и то при вышеописанном обстоятельстве, несмотря на ее редкую доброту ко всем вообще.

Исполняются беспрекословно все мои желания, капризы и т. д. Мне не редкость, если в мою комнату вдруг полетят

розы, вообще цветы, букеты, и это все она. Как-то я выразил желание писать свои сочинения в саду. И этого было достаточно, чтобы она схватилась за эту мысль и начала строить мне какую-то башню очень больших размеров с разными вензелями, звездами и т. п.

Вообще я нахожусь теперь в таком положении, что если бы даже мне и захотелось уехать отсюда, то я не мог бы сделать это. Мне было бы совестно... Теперь насчет барышень. О них скажу в трех словах. Очень милые, симпатичные, добрые. Вообще дом чудный, редкий и нужно в него кого-нибудь по-лучше, чем я.

С. Рахманинов.

36. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

30 июня 1893 г.¹

Итак, дорогой ментор, вы, наконец-то, вспомнили обо мне, вернее припомнили меня хорошо и начали попрежнему меня бранить, мне давать советы, журить меня. Впрочем это все не так хорошо как-то, что вы начали писать мне настоящие письма, не приписывая в конце, как это бывает зимой, что «мне некогда больше писать», или «я устала сегодня и потому не могу больше писать», или что «я поеду сегодня на бал и поэтому вместо писания вам пойду немного уснуть!» Это все хорошо, ментор!

Очень хорошо, дорогой ментор!! [...] Но все-таки, несмотря на вышесказанное, я буду-таки оправдываться в взведенных на меня обвинениях перед вами, хороший ментор.

Прежде всего вы браните меня за то, что я расстраивал свои нервы. Но позвольте, ментор, нужно брать всегда в пример два случая в этом: когда сам себе расстраиваешь их и когда тебе их расстраивают. Я принадлежу к последним, от малых сих... Затем я не вижу жизнь с черной стороны, а она мне пока показывает только одну, единственную сторону свою, притом черную.

Насчет вашей догадки, которая причиной тому, что мне «скверно», и после которой вы мне советуете меньше чувствовать, а больше рассуждать, я вам могу сказать только одно, что есть природы, сотворенные самим богом, которые именно сотворены так, что они во всем именно всегда больше чувствуют, чем рассуждают.

Дальше вы мне советуете пореже видаться с компанией моих товарищей, которые по вашим словам и старше, и хуже меня,

и портят мое здоровье. На это могу вам сказать, что у меня товарищей нет, я ни у кого не бываю в Москве, а если они и есть, то они, верно, все старше меня, но все лучше меня и никак уже не портят моего здоровья, а именно думают о нем и стараются меня сохранить по возможности от этого нездоровья.

Затем благодарю очень за остроумную фразу Веры Дмитриевны, которая не имеет права писать своим старым знакомым, бедная! (на счет местожительства моих... [неразборчиво] неловко сказать по-русски, по-французски же не знаю правописания. Впрочем, может быть на мое счастье и верно написано. Посмотрите, какой я стал цивилизованный. Вроде какого-нибудь барона из Петербурга). Я, ей богу, искренно, от души, смеялся.

Теперь насчет того, что я по вашим словам люблю из себя корчить старика, могу сказать только одно, что перед вами я никогда не буду корчить из себя что-нибудь, и потому только, что вы, как хорошо меня знающая (как вы мне сами говорили), можете меня сейчас же уличить в этом и тогда это корчание теряет свою цель. Я не настолько наивен. Я уж буду корчиться перед тем, кто меня мало знает. Я отлично знаю свои годы, и мое название себе «старик» есть только шутка, ну, положим, такая же, как весь 1890 год: начался с Дм. Ил. и кончился «соломой» включительно.

Простите меня за эту шутку. Теперь я никогда не буду называть себя стариком. Видите, я исправляюсь, ибо я стал слушаться. Затем вы мне пророчите любовь и счастье в будущем. Благодарю! Жду! Своих старых друзей я никогда не забуду и благодарю бога только за то, что поставлен во благоприятные условия, так, что могу им изредка хотя бы «писать».

Бросаю вам писать. Всех благ!

Преданный Рахманинов.

Напишу вам скоро.

37. ЛЮДМИЛЕ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

22 июля 93 г.¹

Почему вы думаете, дорогая Людмила Дмитриевна, что мне может показаться скучным чтение хотя бы вашего последнего письма? Почему вы думаете так? Напротив, что бы вы мне ни писали, мне все будет интересно узнавать, что бы это ни было, потому что мне главным образом интересен самый

процесс вашего писания; кроме того, вы такая милая, такая хорошая, добрая, но главное лучше всего в вас то, что у вас отсутствие всякого «кривляния», вы совсем не «афектированы».

Есть, конечно, люди, которые, пожалуй, найдут что-нибудь подобное, но это произойдет оттого, что эти люди так сами «искривлялись» там в Петербурге, что они способны находить это, пожалуй, во всех. Впрочем, может быть достопочтенный и глубоко уважаемый барон это «смерил и не на свой аршин», а может быть так только «сфантазировал», основываясь на той поговорке, которая гласит: «у всякого барона своя фантазия». [...]

Этот ваш барон и его фраза напомнили мне еще одного барона по фамилии Фитингофа, или Шеля.² Эта последняя фамилия более известна. Так вот этот последний барон «фантазировал, фантазировал и выстрелил». Результатом этого выстрела получилась опера «Тамара». Эта опера принадлежит к такой «дичи», в которую стрелять не следовало. Может быть вы знаете эту оперу. Если вы ее знаете, то мой вам совет позабудьте ее скорей, так же как и фразу вашего барона.

Прощайте, дорогая Людмила Дмитриевна. Пишите скорей.

С. Рахманинов.

38. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

25 августа 1893 г.¹

[...] За ваше приглашение благодарю вас ужасно. С наслаждением бы воспользовался им, но не имею на это денег — главное, а затем время. Я ужасно много работаю. Поэму до сих пор не кончил.² Думаю кончить через четыре дня. Что же касается денег, то из имеющихся у меня, я не имею права тратить, потому что я именно наоборот собираюсь копить их.

Надо вам сказать, что осенью я собираюсь жениться. Факт! Неопровержимый, неоспоримый. На всякий случай приготовил уже невесте все свое движимое и недвижимое имущество. Из недвижимого имущества у меня есть часы, которые вот уже год, не меняя местоположение, лежат все в одной и той же ссудной кассе, как и другие золотые вещи. Затем из недвижимого у меня есть только долги. Впрочем их можно назвать имуществом «движимым», ибо они, что весьма вероятно, будут двигаться дальше.

Впрочем по моим планам их должна заплатить жена. Что же касается движимого имущества, то здесь перечислено все, что я имею и что даже имел, начиная с галстуков и кончая моими туфлями и ночным колпаком (чорт знает что такое!). Одно у меня есть сомнение: возьмет ли меня кто-нибудь? Впрочем это к делу не идет. Я женюсь и баста! Приглашаю вас к себе на свадьбу! На этом я кончаю свои рассуждения...

Дорогая Наталья Дмитриевна, напишите мне пожалуйста поскорее.

Сам кончаю писать, ибо уже пора работать.

Глубоко вам преданный С. Р.

Вы мне пишете пожалуйста уже в Москву. Москва. Серебряный пер., дом Погожевой, кв. Сатиной. Передать С. Р.³

39. КО ВСЕМ СЕСТРАМ

3 октября 1893 г.¹

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 еще неизвестно, но я получил страшно просительное письмо насчет того, чтобы я приехал дирижировать двумя первыми представлениями «Алеко».²

Нет никакого сомнения, что в случае успеха этой оперы меня попросят дирижировать третьим представлением. Прибавьте к этому еще 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 все в один раз. А каждая лишняя репетиция — это день отсутствия. Положительно не могу назначить день отъезда. Дожидаюсь телеграммы. По-моему она придет около двадцатого, или во всяком случае позже, а не раньше. В Москве же ничего не слыхать 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 «Утес».³ 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 своих «могиканов». Вместе с этим на свете остается одним хорошим человеком меньше. Грустно и жалко. Такого быстрого конца никто не ожидал, да и сам он почувствовал смерть за 5 часов только, когда сказал одному у него сидевшему, что «прощай, брат. Я тю-тю!». За пять минут до смерти он кричал на всю квартиру, чтобы открыли шторы (умер ночью), открыли окна, двери, что ему душно, невыносимо душно. Ужасно метался. Его старый повар с экономкой (он умер на их руках; никого больше не было) подняли его, он набрал в себя воздух — и... не выпустил его. Тю-тю! как он сам раньше сказал. [...] Еще раз жалко!..

Прощайте, милые барышни.

С. Рахманинов.

40. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

17 декабря 1893 г.¹

Я страшно счастлив, что имею возможность сесть вам написать несколько строчек, дорогая Наталья Дмитриевна. Я долго вам не писал, очень долго. Теперь пришло наконец то время, когда я должен вам дать ответ за мои грешки. Я не писал вам только по одному обстоятельству — я занимался и занимался сильно, аккуратно, усидчиво. Эта работа — одно сочинение на смерть великого художника.² Эта работа теперь кончена, так что имею возможность говорить с вами. При ней же все мои помыслы, чувства и силы принадлежали ей, этой песне. Я, как говорится в одном моем романсе, все время мучился и был болен душой. Дрожал за каждое предложение, вычеркивал иногда абсолютно все и снова начинал думать и думать. Это время прошло, я говорю теперь спокойно. Я никому не писал, даже Скалон, которых я искренно люблю...

Теперь я начинаю отвечать на ваши вопросы, дорогая Наталья Дмитриевна. Одна оговорка: вы желали бы услышать эти ответы, как вы пишете, но вы сомневаетесь в них. Почему это! [...]

Вы меня спрашиваете, как мои дела? Видите, хорошие дела бывают в настоящее время только у священников и аптекарей, только никак уже не у высшего света и музыкантов. К последним принадлежим мы с вами, Ваше Превосходительство. Бедные мы, дорогая Наталья Дмитриевна. Впрочем, на эту тему я не говорю больше, так как боюсь, что это скверно на меня подействует — я могу заплакать, расстроиться, а это для меня также вредно, как неприятно платить свои долги! Довольно об этом!..

Здоровье мое в лучшем виде. Меня теперь разносит во все четыре стороны. Настроение превосходное. Положение «губернаторское». Финансы... впрочем вы о них уже слышали. Мои мечты и планы... увидеть вас. (Помните: эту фразу говорю я, а не гвардейский петербургский офицер — значит она искренна.)

Вы мне пишете, что ваше сердце чувствует, что мы нескоро увидимся. Пожалуй, вы «чувствуете правду», как Сусанин. Впрочем, ни-ни! Не может быть, что я бы не приехал хотя постом в Петербург. Я говорю, это не может быть.

Теперь насчет какого-то стихотворения Апухтина на Чайковского.³ Я его не видал и буду страшно обласкан и ужасно счастлив, если вы мне его пришлете.

Вы меня спрашиваете еще о Сатиных, об их житье-бытье. Довольно недурно поживают. Затем все ваши вопросы исчерпаны и на все ответы мои имеются.

Ну-с теперь поговорим о вас. Прежде всего я увидал в вашем последнем письме, что у вас превосходный вкус. Я, впрочем, в нем никогда не сомневался хотя бы уже потому, что я вам нравлюсь. Нет! Но в вашем последнем письме ваш превосходный вкус был разителен. Вы пишете, что музыка к «Паяцам» дрянь и что мои последние романсы⁴ очень хороши, а «Молитва» дивно хороша. Совершенно верно, дорогая Наталья Дмитриевна. Я вам жму очень крепко руку. Еще раз говорю вам, что у вас колоссальный вкус.

Затем я узнал, что вы теперь реже ездите на балы. Вот это мне еще больше нравится. Вы сидите дома. У вас превосходный вкус, Ваше Превосходительство.

Наконец, я узнаю, что у вас часто бывает Яковлев,⁵ что вы с ним часто где-то встречаетесь, пьете чай с ним, часто его слушаете, волнуетесь, что то к нему не подойдет, другое — к его голосу, хотя бы «Дума».⁶ Наконец, вы восхищаетесь его исполнением и т. д. Знаете, что я вам скажу, дорогая Наталья Дмитриевна: у вас скверный вкус.

Искренне вам преданный С. Рахманинов.

1894 год

41. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН *

9 мая 1894 г.¹

... Это вовсе не доказывает, что я мало ценю ваше общество, что я отвык от вас. Может быть это и глупо, как вы пишете, но это — необходимость, так что это и не глупо потому, что необходимость всякая слишком редко бывает глупостью, а может быть и никогда не бывает.

Я не могу жить первую половину лета в Ивановке,² несмотря на то, что видеть вас часто, говорить с вами, даже немного поспорить — это все есть и всегда было мое искреннее желание, дорогая Наталья Дмитриевна. [...] Приеду же я в Ивановку почти наверно в середине июля или в конце и глубоко убежден, что две сестры по настоятельным моим просьбам и по доброте своей отложат свой отъезд с первых чисел августа до последних.

До восемнадцатого я проживу наверно, в этом могу поклясться. Готов вас ждать до 19, но 20 я, пожалуй, и уеду, опять-таки несмотря на то, что ужасно был бы счастлив вас видеть. (Вы опять думаете, что это очень темно.) Однако же, какой я пыли пустил всем в глаза!!!

Одно утешение, что мне все ясно. Впрочем, я может быть доживу и до 20. Страшно был бы рад, если бы ваш приезд состоялся не позже 18... Еще несколько ответов на ваши вопросы. Живу понемножку. Здоровье мое удовлетворительное. Расположение духа — в особенности, когда я нахожусь с Сатиными, — оно чудесное. Здоровье моих друзей?? Не знаю про кого вы спрашиваете. У меня их почти совсем нету вообще. Если же вы, все сестры, чувствуете себя не совсем хорошо, то здоровье (почти) всех моих друзей — так себе...

Ваш С. Рахманинов.

42. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

10 июля 1894 г.¹

Простите меня! Я очень виноват перед вами, Наталья Дмитриевна! В вашем последнем письме ко мне вы обещаете мне простить все мои прегрешения, вольные и невольные, в том

* Начало письма утрачено. (Ред.).

случае, если я приеду к вам. Я этим и утешаюсь, так как приеду непременно и даже очень скоро (почта привезет вам это письмо около двадцатого числа).

Я недавно кончил заниматься — счень устал. Спина болит очень. Каюсь вам чистосердечно: как я вас ни люблю, как мне ни приятно с вами говорить, хотя письменно, но я не сел бы сегодня писать вам, если бы не необходимость. Я говорю о моем приезде (ведь вы мне за мой приезд простите эту фразу?). Дело в следующем. Пианино мое должно придти около 20 или 25. Когда вы его получите (я написал об отправке и способах к его получению подробно тете), то вы, я нижайше прошу вас, немедленно пошлете мне телеграмму, и заставите посланного дожидаться ответной, или на следующий день за ней приехать. По этой моей телеграмме вы увидите тогда точный день, когда высылать за мной лошадей. [...]

Мысль свою относительно Кавказа бросил за массой крайне-нужного дела, хотя меня и очень просят переменить это решение.

Пока я, слава богу, здоров.

Пополнел, поправился, поумнел и, конечно, похорошел.

Затем до скорого свиданья *С. Рахманинов*.

Кланяюсь всем. Деточек² моих целую.

1895 год

43. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

1 марта 1895 г.¹

Милостивая Государыня Наталья Дмитриевна! Считаю своим долгом сообщить вам, что я отменил отъезд колоссальной, удивительной Лелешки² до ее поездки на лето в Ивановку. Вы проедете через Москву (вот не было печали!!) и захватите ее. Ваше последнее письмо к ней читал (я читаю всегда непременно письма к ней ее сестер, сокрушаясь о том, что они и письменно могут испортить божественную барышню; а посему письма вредные разрываю).

Ну-с, итак, я читал ваше последнее письмо к ней. Конечно, письмо написано, по обыкновению, плохо. Да я бы о нем и не толковал совсем, если бы не одна фраза там, которую желаю поправить. Вы говорите там, Милостивая Государыня, что я вас

когда-то (?) называл таким же именем, как я зову бесподобную Лелешу (которая, кстати, для моей больной души является, так сказать, «целебным пластырем»). Это ошибка, Милостивая Государыня. Это непростительная и ужасная ошибка, Милостивая Государыня. Я, как свидетельствует ваше письмо к небесной Лелеше (заметьте это), звал вас «калошей» (я это хотя несколько утратил, но вы утверждаете это, Милостивая Государыня, я не смею не верить Вам!), а ее, т. е. душевный мой пластырь, ее я называю Скалошей. Еще раз прошу вас заметить это.

Несчастный поклонник, без всякой малейшей взаимности Лелешу Скалоши.

*С. Рахманинов.*³

1896 год

44. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

*3 апреля 1896 г.*¹

Ваше Высокопревосходительство! Я человек старый, больной и довольно несчастный в жизни. Я человек одинокий, хотя и имею двух детей — Наташу и Соню, мало покоящих мою старость. Я человек, забытый 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 Высокопревосходительству романс, довольно милый и содержательный по моему мнению, в котором текст объясняет до известной степени мои слова, приведенные выше.

Дальше! Я человек, обладающий довольно паскудным характером, хотя это и не мешало когда-то в давно прошедшие времена Вашему Высокопревосходительству меня немного любить. Я горд сознанием этого (я вообще очень горд!). На правах этого бывшего вашего чувства маленького ко мне я обращаюсь к Вашему Высокопревосходительству с нижайшей просьбой оказать моему родному брату младшему, Аркадию,² протекцию. Обстоятельства дела следующие: Аркадий хочет поступить в Морской корпус, где вместо классов какие-то роты. В пятую и четвертую он не может никак попасть по летам, в третью же роту он тоже попасть не может. Это несколько смешно, Ваше Высокопревосходительство!.. Однако же в наш

век с протекцией можно всюду попасть, исключая царствия небесного. Вы дружны с Скрыдловым и с мадам Скрыдловой совсем даже спелись, не будете ли вы так добры обратиться к ней и сказать ей, «что кадет 1-го корпуса Аркадий Рахманинов» (Вашего Высокопревосходительства троюродный брат), «принятый туда за заслуги деда П. И. Бутакова³ на казенный счет, просит разрешить ему держать экзамен в четвертую роту Морского корпуса, невзирая на то, что ему только что исполнилось 16 лет» (в этой роте по уставу для поступающих предел 15 лет). «При этом А. Рахманинов просит сохранить за ним право воспитываться на казенный счет, дарованное ему в первом корпусе».

Беда в том, что моя мать подала уже прошение министру Чихачеву, который наверно откажет и к которому Скрыдлов наверняка откажется поехать просить. Скрыдлов мог бы это наверно лучше и приятнее для себя сделать через директора Морского корпуса господина Арсеньева. Вот я и боюсь, что после отказа министра Арсеньев не в состоянии уже будет ничего сделать, невзирая ни на мои просьбы, ни на Скрыдловские просьбы и внушения отца Иоанна, которого я с протекцией тоже могу притянуть.

Ответьте мне пожалуйста поскорей, Ваше Высокопревосходительство, на следующие вопросы:

1) Не неприятно ли вам будет просить об этом Скрыдлова? Умоляю вас серьезно всеми святыми, голосом и наружностью Яковлева и всех баритонов, моим любимым богом Бахусом не бояться мне отказать.

2) Согласен ли Скрыдлов просить об этом хотя бы Арсеньева?

3) Если министр по прошению откажет, можно ли рассчитывать, что Арсеньев по просьбе Скрыдлова позволит держать экзамен?

Сообщаю вам на всякий случай адрес моей матери. Если вам что-либо понадобится узнать, то обратитесь к ней или лично, или письмом, или посыльным.

Затем прошу, Ваше Высокопревосходительство, еще раз отказать мне в этом, если вам это неприятно.

Я же и в случае отказа и в случае согласия остаюсь ваш покорнейший слуга, искренно вас почитающий и уважающий, всегда готовый к услугам Вашего Высокопревосходительства.

Коллежский ассессор С. Рахманинов.

Просил Наташу⁴ отправить вам экземпляры «Цыганского каприччио», дорогая кумушка. Поздравляю вас от всего сердца с днем рождения. Будьте счастливы. С. Р.

Адрес матери: Лиговка, д. бар. Фредерикса, подъезд № 1, коридор № 15, комната № 1.⁵

1897 год

45. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

18 марта 1897 г.¹

Я приехал сюда вчера утром, дорогая Татуша, и сегодня вечером уезжаю отсюда. Меня не ждали утром, а посему не встретили. Я приехал к бабушке в семь часов утра, она одна только встала уже (Володя² с женой еще не вставали). По дороге мне пришлось спать всего три часа, не больше, так что вчерашний день я почти весь дремал, но спать не ложился, дабы посидеть со своими. Моя бабушка совсем не стареет, по моему. Все такая же.

Володя мне очень нравится. По всему, что я видел и слышал, он очень хороший человек. Мне приходится о нем говорить так, что как будто я его вижу в первый раз в своей жизни. Жена его очень миленькая, очень симпатичная и совсем не глупая. Повидимому, они любят страшно друг друга. Она только на него и смотрит и веселеет только тогда, когда он начинает что-нибудь рассказывать. Затем она поддерживает только тот разговор, который он начинает.

Мне весело на них смотреть, мне очень приятно это видеть и я готов просить бога, чтобы у них эти чудные отношения не пропадали бы со временем. Они еще так мало времени женаты! Все меня очень просят остаться еще на день, но — не согласуясь...

Теперь хочу поблагодарить вас и ваших сестер за деньги, которые вы мне дали на дорогу, когда я поехал от вас к Глазуну,³ и представил себе, что вдруг мне пришлось бы сейчас просить у него в долг денег, то пришел прямо в ужас от одной этой мысли. Я бы, впрочем, все-таки и не просил бы у него в конце концов, если бы даже у меня не было бы в кармане ваших. Язык бы не повернулся...

От него я заезжал к Варлиху.⁴ Он мне сказал, что, вероятно, назначит Ц. Капр.⁵ в программу их концерта на Фоминой неделе. Я обещал ему приехать. Если это он исполнит, то я, вероятно, и приеду.

До свиданья. Благодарю вас и ваших сестер еще раз за их чудное отношение, трогательное для меня внимание ко мне, которое я от вас видел. Целую крепко шесть ваших ручек. Всем кланяюсь.

Ваш С. Рахманинов.

Р. S. Маленькая подробность. Я пишу сейчас здесь, а бабушка не позволяет никому в соседних комнатах по этому случаю разговаривать.

46. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

24 сентября 1897 г.¹

Ваша угроза писать мне часто длиннейшие письма не факт, повидимому, а слова только. А я было вашей угрозе поверил и, конечно, порадовался.

Вы, вашим обещанием, нарушили мой покой; тем, что вы его не исполняете, вы меня сделаете больным, потому что доктор запретил мне строго-настрого волноваться и будоражить свою нервную систему;² благодаря вашему обещанию бегаю десять раз на дню к выходной двери в надежде найти в ящике письмо от вас и каждый раз возвращаюсь к себе наверх с *pez busqué* (за правописание не отвечаю) на квинту (французские слова «*pez busqué*», заметьте себе это, значит не поднятый кверху, как вы думаете, а искривленный вниз опущенный нос). Неужели вам меня не жаль?

[...] Перескакиваю на самую жалкую прозу. Буду говорить о деньгах. Деньги и дело прежде всего. (Довел меня бог говорить о деньгах даже с Скалонами!) Я вам не прислал свой долг с дядей не потому, что у меня денег не было, а потому, что мне было бы ужасно неприятно и совестно говорить с ним об этом. Я довел опять до последней минуты. Простите меня бога ради за это и посоветуйте, как мне их вам переслать. Очень меня это беспокоит и волнует (помните про мою нервную систему).

Наши больные, Соня и Фиюша,³ в следующем положении. Соня была у Снегирева,⁴ который сказал, что ей необходимо делать операцию, которая не опасна и благодаря которой она через десять дней, по его словам, будет совсем здорова. Опера-

цию будут делать по приезде дяди какие-то доктора, рекомендованные Грауэрманом.⁵ Бояться за это нечего, раз операция, повторяю, не опасная.

Фиоша в худшем положении. Руднев⁴ находит у нее грудную жабу, с которой, по его словам, можно довольно долго прожить при хороших условиях; в обратном случае — эта вещь очень опасная. Про ее постоянную постную пищу он сказал ей так: «Если вы будете продолжать ее есть, то через год вас не будет на свете!», потому что он находит в ней большую слабость. Фиоша мне дала обещание этого не делать. Я слезу за приемом лекарств. . .

Теперь о недоразумениях с моим доктором. Я был за отсутствием Остр.⁶ у его ассистента, который меня смотрел весной перед ним. Все его слова, приведенные мной, были сказаны так, как я вам и писал. Фразу, где он советует мне через месяц еще раз к нему зайти, нужно исправить немного. Не к нему он советует, а к Остр. врачу. Впрочем, для того чтобы более успокоить авторитетным именем Остр., когда мне было сказано об улучшении. Все-таки я ожидал и предполагал, что Ив. Ал. может меня уличить в этом. Как кончу капли, то вероятно и пойду к Остр. из-за Верочки, которой обещал.

Теперь последнее сообщение. Говорят, будто бы частная опера⁷ будет все-таки, но начнется раньше в другом театре, пока в старом будут происходить поправки. Ко мне, однако, никто оттуда не является, сам я также туда без зова не явлюсь. Аминь.

Ваш С. Рахманинов.

Дорогой Верочке буду писать на той неделе. Привет Лелеше и вашим родителям.

47. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

19 октября 1897 г.¹

Неделю тому назад отправил Верочке письмо, милая Татуша. От вас двоих, как не ждал, за это время ни одного не получил. Хотя срок это небольшой, но начинаю думать, уж не случилось ли чего с вами. Ваше последнее письмо ко мне получил 9 дней назад. Это последнее ваше письмо ко мне (кстати, очень милое) считал четвертое. Сообщаю вам это потому, что вы пишете, что счет вашим письмам ко мне потеряли, а, между прочим, этой

громкой фразе не место тут, так как количество ваших писем исчерпывается пословицей: раз, два, три и... обчелся.

Впрочем, я не сержусь! Вы все-таки, в общем, приняв тем более во внимание пословицу про [неразборчиво], барышня хорошая, так что ругаться с вами мне не хочется, я по крайней мере себя сдерживаю. Только напишите мне все-таки. Я теперь человек очень занятой, старый, немного больной, сильно устающий от большой работы, по вас, наконец, скучающий. Я ваши письма заслуживаю вполне. Не правда ли? Тем более вы пишете так легко, так быстро, тем более вы так свободны! [...]

В среду дириж. во второй раз С. и Д.² Прошло так же посредственно, как и в первый раз. Следующая моя опера «Рогнеда».³ Газеты все меня хвалили. Я мало верю! В театре со всеми лажу. Ругаюсь все-таки довольно сильно. С мамой хорошо так же, как и ей со мной.

Повторяю еще раз, что очень устаю от работы, а также очень скучаю по Скалонам — значит, если они только сострадательны, то будут мне писать чаще.

Целую ваши ручки. Привет всем вашим.

Ваш С. Рахманинов.

P. S. Тата со мной теперь очень хороша и мила.

48. ЛЮДМИЛЕ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

22 ноября 1897 г.¹

Сердитесь вы на меня или не сердитесь, дорогая Лелеша, за то, что я так долго вам не отвечал на ваше письмо? Думаю все-таки, что нет, потому, что, если у меня и появляется свободных несколько минут, то я их, ей богу, нахожу возможным уделять только на отдых, на спокойное сидение после периодичной беготни в театр, после действующих на нервы театральных занятий и беспорядков.²

У нас ведь действительно в театре царствует настоящий хаос. Никто не знает, что будет не только послезавтра, а что будет завтра, даже сегодня. Петь некому, не потому, что певцов нет, а потому что из нашей большой труппы в 30 человек вроде 25 человек за негодностью нужно выгнать. Давать также нечего. Т. е. опять-таки репертуар огромный, но все идет так скверно,

так грязно (за исключением одной «Хованщины»), что 95% репертуара нужно нам совсем выкинуть или переучить по-настоящему.

Театр не достигает ни художественной, ни коммерческой хорошей стороны. Например, в близком будущем решено возобновить «Аскольдову могилу»³ и «Громобой» Верстовского. [...]

Беда наша в том, что главные наши заправила или не особенно умные люди в музыкальном деле или не особенно... [не разборчиво]. Плохо еще то, что нами заведует не один хозяин, а десять хозяев, причем каждый говорит что-нибудь свое, что не согласно с мнением другого. Но хуже всего то, что С. Мамонтов сам нерешителен и поддается всякому мнению. Например, я его так увлек постановкой «Манфреда», что он тут же приказал его поставить... Не прошло и пяти минут, как его приятель художник Коровин,⁴ не понимающий ничего в музыке (но кстати очень милый и хороший человек, как и С. Мам.), отговорил его. Положим, я попробую его еще склонить на это.

Лишь бы Шаляпин согласился не петь, а говорить. А ведь Шаляпин должен быть в Манфреде прямо великолепен. Что касается данных мне опер «Рогнеды» и «Снегурочки», то я сам уговариваю их не ставить, ввиду того что они превосходно идут в Большом театре, а у нас ни времени, ни сил нет поставить их хотя сносно. Постановка их — верный провал. Постановка «Юдифь» отодвинута. Пойдет после «Садко», значит, приблизительно в десятых числах января. Да и исполнительница «Юдифи» еще не найдена. 28 ноября вероятно пойдет со мной в первый раз «Кармен».⁵ 26 ноября дебютирует со мной в первый раз в роли сопрано (Наташа) Любатович в «Русалке».⁶ В общем это идет так плохо все, что я боюсь заболеть припадками черной меланхолии. Ей богу же!

Все-таки я служу еще пока в театре и надеюсь выдержать эту службу до конца сезона, хотя, исключая денежной стороны, мне никакой пользы это время не принесет, потому что дирижерский рубикон я перешел и мне теперь нужно только безусловное внимание и подчинение к себе оркестра, чего я как второй дирижер никогда от них не дождусь. Между прочим, один из этих господ недавно при всей публике и оркестре дал пощечину Эспозито⁸ за будто бы какую-то ужасную брань, сказанную последним. Составлен протокол. Музыкант этот, говорят, так ловко его ударил, что Эспозито было сшиблен с ног и пенсне его сломалось. Боже мой! Дело будет разбираться у мирового судьи. У меня начинается припадок меланхолии.

Чтобы это со мной было? Избави, боже!.. Эспозито продолжает дирижировать!

Мой привет Верочке, Татуше и всем вашим. Целую ваши ручки.

Ваш С. Рахманинов.

49. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

6 декабря 1897 г.¹

Где вы, милая Татуша! Нельзя ли узнать также, где ваши сестры? Что они? Что с вами лично? Недели полторы отправил Леле письмо, на которое ответа не получил. Рассчитывал за свои четыре страницы хоть одну получить, но ошибься. Впрочем, бог с вами! Не стал ли у вас бывать опять Яковлев?²

Мои дела обстоят все также скверно. Я начинаю, кажется, страдать черной меланхолией. Факт! Этой меланхолии я предаюсь не менее часу в день. Сегодняшний же день она поглотила весь и я даже сегодня дураком ревел. Все-таки креплюсь. Мне это очень дорого. Вечером я решаюсь из театра уходить; утром решаюсь на этот день остаться. Водки и вообще вина я еще не начал пить, хотя почти каждый день бываю в числе приглашенных С. Мамонтовым в трактир, где сижу и молчу, но я готов дать почти честное слово, что если дела не изменятся, то я начну пить. Меня к этому очень тянет.

Татуша, я умру к концу сезона от черной меланхолии. Смотрите, плачьте больше! Приходите ко мне на могилу, хотя в те дни, когда вы наперед уверены, что ни Ершова,³ ни Глазунова, ни Яковлева у вас не будет. У меня на могиле будет каменная плита (мне это очень хочется), которую поставите, вероятно, вы в память прежней любви ко мне, больше некому за нее заплатить денег. Вот вы на эту плиту и садитесь. Распутите ваши волосы! Клянусь своей гордостью, своим самолюбием, своей незамаванной честью (все скверные качества, не подходящие в наше время), что вы будете походить на Офелию. На вашем лице должны быть слезы, на ваших устах слова моего романа «Сон»,⁴ посвященного вам, в котором мне, между прочим, снились хорошие люди; насидевшись вдоволь, отправляйтесь в частную оперу на какое-нибудь представление, где я был дирижер без дирижерского места. И тут посидите. Измените тут только ваш вид. Здесь ваши глаза должны метаг молнии, уста произносить проклятья по адресу погубивших меня.

Волосы придется также привести в порядок, не то будет лирический вид все-таки, который здесь не у места. Удовольствия вы, конечно, не получите, да это и неудивительно. И не в вашем положении люди от нас не уходят удовлетворенные.

Проделавши такую процедуру несколько раз, можете отправляться к себе в Петербург на ваши «Середы», например. Отпускаю вас с миром. Ваша печаль (я ее допускаю во имя прежней любви) скоро уляжется, вы начнете опять скоро «хорошеть» и даже, пожалуй, не пожалеете о том, что мне так редко писали, когда я еще жив был.

С. Рахманинов.

1898 год

50. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

13 ноября 1898 г.¹

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 живется, будет: плохо.

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

С. Рахманинов.²

1899 год

51. ЛЮДМИЛЕ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

30 марта 1899 г.¹

«Старый песик» вам очень благодарен, милая Леля, за ваше славное, длинное письмо. Жалет, что не может вам ответить тем же, так как у него осталось еще много хлопот и дел по случаю его отбытия сегодня в Лондон.² «Старый песик» служить не любит, а тут еще более сокрушается, что эта служба гонит

его бог знает куда, и тем самым хотя бы мешает поддержать свою старую дружбу с приятной для его старого сердца Лелюшей.

Vieux chien.*

52. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

26 июня 1899 г.¹

По моему мнению, дорогая Татуша, мы с вами приближаемся теперь к четвертому и последнему в то же время периоду наших личных отношений. Лет девять назад мы с вами впервые встретились и познакомились. Не успели еще 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 достатками и не покаявать беспрестанно друг друга своими недостатками. Сердца-то у нас бы хватило, но не было совсем логики, да и откуда ее было взять. «Мы были молоды тогда», мы горячились. О Гончарове мы тогда позабыли думать, а может и не читали еще его, и начали друг друга «покалявать». Это «покальвание» «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. Все, 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 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.² 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.

* «Старый песик» — шуточное прозвище, данное себе Рахманиновым.
(Примеч. ред.)

И вот, благодаря всему этому, мы только в недавнее время подошли к третьему периоду, который я назову периодом взаимных уступок в счет памяти о прежней дружбе. Об этом периоде и совсем нечего говорить, потому что он приводит по-моему сразу или довольно быстро к четвертому и последнему периоду, а именно периоду дружбы № 2. Повторяю, что по-моему это так и есть. Разве ваше милое письмо этого не доказывает? Разве ваша фраза, что вы меня, кажется, любите попрежнему, тоже не доказывает этого? А тот факт, что вы очень сожалели уезжать из Петербурга за несколько часов до моего приезда туда, и ваше предположение, в котором вы не ошиблись, что и я об этом сожалел — разве не есть это, так сказать, первый, робкий порыв к нашей новой, обновленной и теперь уже верной дружбе № 2! Я в этом не сомневаюсь по крайней мере в данную минуту. . . А что если эта уверенность построена ошибочно? Что тогда? Конечно, новая дружба есть, но продолжится ли она опять долго?

Меня прямо способна убить та мысль, что пойдут еще новые и новые периоды до бесконечности. Опять тогда разбираться кто прав, кто виноват, опять пойдут по очереди любовь, охлаждение, покаявание, ругания и т. д. и т. д. . . Не буду лучше об этом думать. Я радуюсь пока вашим радостям и плачу о ваших слезах и огорчениях. Мне кажется, что я до гроба ваш друг и что теперь, слава богу, мы у берега.

С. Рахманинов.

53. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

18 июля 1899 г.¹

Дня три тому назад я получил ваше письмо, дорогая Татуша, и не скрою от вас, ни за что не отгадал бы его содержания, если бы не прочел его. Разбирать это содержание я не буду. Вы и так, вероятно, слишком много думаете об этой истории,² чтоб вам еще о ней упоминать, да и тяжело о ней разговаривать, наконец, и разобрана она вами самими до самой последней мелочи, конечно. Утешать я вас тоже не буду, потому что не умею. Вы вероятно замечали сами, что эгоисты не утешители. Я скажу вам только то, что никогда не позволю себе назвать вашу историю «банальной» и что я сочувствую вашему горю насколько могу и умею. . .

Итак, об этом я разговаривать не буду, но зато я хочу с вами поговорить о вашей второй истории, благо она гораздо утешительнее. Знаете, Татуша, я очень пожалел, прочитав о том, что вы выехали из Рейхенхала.³ Мне почему-то до сих пор кажется, что эта «вторая история» кончилась бы совсем хорошо для вас. Насколько я могу судить о вас и насколько я вас понимаю, мне кажется, что ваше сердце переполнено любовью и ищет только удобного случая высказаться. Пусть ваше чувство сейчас отвергнуто, как вы пишете, но от этого ваша любовь только оскорбилась, а никак не уменьшилась и ваше теперешнее горе будет только в том случае продолжительно, если вы не найдете какой-нибудь другой личности, на которую всю вашу любовь и перенесете и с которой будете так же счастливы или так же несчастливы (все зависит не от вас, а от него), как и с первой личностью. Вообще я хочу сказать, что лично ваша любовь от перемены не изменится, изменится только ваше имя.

По-моему вы, сестры Скалон, такие люди, которым счастье может и не дается, но которое его всегда сумеют сделать. И вот я говорю, что мне кажется, что эта личность, с которой вы бы сумели прожить хорошо, осталась в Рейхенхале. Простите, если я в описании вас ошибся. Но зато я положительно утверждаю, что ваше решение поехать в Байрейт на вагнеровские оперы принесет вам большое утешение, не говоря о том, что это огромное удовольствие и развлечение.

Да! Вы правы! Искусство никогда не изменяет и по крайней мере тем, кто его любит, и исключением из этого правила являюсь только я один. Между нами произошло какое-то недоразумение, но я думаю, что, бог даст, искусство и надо мной скоро сжалится и пошлет мне опять те блага, которые даются согласием с ним.

Конечно я буду очень рад получить от вас письмо из Байрейта.

Преданный вам С. Рахманинов.

54. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

6 сентября 1899 г.¹

Хочу вам написать хотя несколько строчек, дорогая Татуша, чтобы постараться этим вызвать ваш ответ, который, благодаря заключенному между нами незадолго дружественному перемирию, меня очень трогает и интересует. Ну, как вы себя чув-

ствуєте теперь по возвращении вашем в Петербург? Как идут ваши дела? Вы, конечно, понимаете про какие дела я вас спрашиваю! У всех людей, всей вселенной, всегда и везде есть только три сорта дел: сердечные, денежные и служебные, причем каждый из этих сортов занимает попеременно всего человека. Впрочем, вариантов тут много, всех не пересчитать. Сказать утвердительно можно только одно, что когда человека занимают в одно и то же время два сорта дел из вышеперечисленных, то один из этих сортов не может быть сердечным делом потому, что эти дела всем другим делам только мешают. Вся прекрасная половина рода человеческого занимается большей частью всю свою жизнь тем сортом дел, который не терпит, как я только что писал, вмешательства чего-нибудь постороннего.

Итак, я у вас и спрашиваю, как идут ваши сердечные дела? Что касается меня, то все мои дела и мысли второго сорта. Я только и думаю о том: «как бы получить», «где бы достать?» и реже — «как бы отдать?». Вы же вероятно так думаете: «что он? Придет ли он? Что скажет?» и очень часто: «как не грешно ему так поступать?» Впрочем, я не утверждаю конечно, что вы так думаете, но зато я положительно утверждаю, что мои мысли выражены верно. И, сообщив их вам, мне почти нечего больше о себе сказать. Как и всегда летом, я очень поправился и в конце сентября, как и всегда, собираюсь уезжать в Москву.

Итак, с нетерпением жду вашего ответа.

Искренно вам преданный С. Рахманинов.

1900 год

55. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

8 мая 1900 г.¹

Хочу вам написать несколько строчек, милая Татуша, чтобы вас поблагодарить за ваше письмо и за ваше приглашение, которым, может быть, я воспользуюсь. Попрошу вас еще извиниться перед вашим отцом за меня. Когда он был в Москве, он просил меня присмотреть ему пианино, которое он хотел бы купить для Лукина.² Я обещал и об этом своем обещании вспомнил только накануне своего отъезда, когда ничего уже не мог сделать. Хорошо еще, что я видел вашу сестру Веру,³ которую и просил

сходить в один магазин, где бы она поговорила о покупке пиа-нино от моего имени. Чем кончились ее разговоры, я не знаю, конечно.

Итак, попросите пожалуйста за меня извинения. Очень прошу! Я буду вам писать непременно, милая Татуша, и непременно на таких письмах с видами,⁴ о которых вы меня просите.

Затем до свидания. Крепко целую ваши ручки и желаю вам от всего сердца всего лучшего. Надеюсь, что вы мне напишете.

Ваш С. Рахманинов.

Я здоров. Живу тихо и спокойно, а это довольно скучно.

56. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

22/9 июля 1900 г.¹

Милая Татуша, благодарю вас за ваше письмо и прошу вас извинить за поздний на него ответ. Причин этому много — всех не перескажешь. Не хочу вам также описывать свои впечатления от своей поездки, на бумаге это трудно сделать. Откладываю разговор об этом до нашего свиданья. . .

Пока скажу вам, что здесь я пробуду теперь не долго, по крайней мере думаю выехать не позже 20 числа. Уезжаю отсюда (не хочу скрывать) с большим удовольствием. Мне скучно без русских и России.² Я увидел, что путешествовать одному еще можно, пожалуй, за границей, но жить одному, без семьи или без людей, ее заменяющих, тяжело.

Итак, недели через две — в России. Ни в Париж, ни в Обер-аммергау не поеду. . . Благодарю вас за ваше приглашение. Жалею, что не могу им воспользоваться, так как обещал уже Крейцеру,³ что приеду к ним. Что же касается до нашего свидания, о котором я упомянул на первой странице, то я думаю, что оно произойдет в Ивановке, куда я думаю на несколько дней приехать или теперь, или в августе.

Если захотите меня порадовать еще вашим письмом, то пишите с 20 числа уже на адрес Крейцера: Воронежская губ., почт. станция Красненькая, С. Влад.

До свидания.

Искренно преданный С. Рахманинов.

57. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

12 августа 1900 г.¹

Вчера получил ваше письмо, милая Татуша, и вот уже сегодня я на него отвечаю. Согласитесь, что это, по меньшей мере, аккуратно! Положим, многоречив я не буду или, вернее, не могу быть, потому что занят.² Хочу вам сказать, что был рад прочесть ваше письмо, это, во-первых, а во-вторых, хочу вам сказать, что через неделю собираюсь быть в Ивановке, где буду ждать вашего письменного указания относительно того, где и когда должно произойти наше свидание. В Ивановке рассчитываю пробыть около недели.

Буду от души рад вас видеть.

Ваш С. Рахманинов.

1902 год

58. НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

Милая моя Татуша, в настоящую минуту сижу на станции Чудово, куда попал из Новгорода и где вот уже четвертый час дожидаясь скорого поезда. Еще один час терпеть и я в вагоне, наконец. В этот час хочу вам написать несколько строчек. Не думайте, что я выбрал вас своим собеседником только из-за тоски — совсем нет, я чувствую и имею необходимость вам написать.

В свой последний приезд я вас обидел наверно тем, что не заехал к вам, и вот об этой обиде я хочу поговорить с вами и попросить у вас прощения. Не приехать к вам было мое заранее обдуманное намерение, несмотря на то, что я вас очень хотел видеть и очень вас люблю (честное слово). Но моя новая будущая родня² поставила меня в [неразборчиво], настаивая на том, что если я буду у вас, то я должен быть у всех, включая сюда и Спеч.,³ которых я мало уважаю и у которых я вряд ли когда буду. Впрочем, не говоря уже о моем уважении к тому или другому дому, я презираю визиты вообще, а визиты в качестве жениха — в частности. Я находил вышеприведенное мнение моей новой родни неправильным и указывал им на то хотя бы, что я вас очень люблю, а Сп., например, совсем не люблю, что вы и ваши родители ко мне всегда хорошо относились и сделали мне массу добра, а Сп., например, мне ни черта не сделали,

если не считать того, что ругали меня на всех перекрестках, я приводил много еще доказательств в этом роде, но, в конце концов, как и всегда, оказался тряпкой и к вам не приехал.

Простите меня! И начните в свою очередь ругать мою женину родню, потому что не меня же ругать, а, кроме их, больше некого, тем более, что выругать кого-нибудь за этот поступок нужно. Вот я вам и даю адрес, по которому вам нужно направиться. Попросите за меня извинения и у вашей мамы и папы. Я боюсь, что и они на меня рассердились. Вы-то наверное. Закрываю это потому, что вы не были вчера на концерте, где я играл свою сонату.⁴ Хотя вы может быть не пришли потому, что я не прислал вам билета. Но, ей-богу же, я об этом думал, и если не послал вам его, то только потому, что позабыл номер вашего дома. Вот и сейчас я принужден везти это письмо в Москву, чтобы справиться в своей адресной книжке, какой это номер.

Наконец, извините меня за карандаш и за бумагу (другой в Чудове не нашлось), на которой обыкновенно пишутся протоколы, в данном случае она послужила для моей защитительной речи. Я надеюсь, что теперь вы не сердитесь на меня и все уже мне простили. Так и должно быть, иначе я на вас способен сам рассердиться!

В конце этого месяца я имею неосторожность жениться. Жду от вас непременно какого-нибудь подарка, получше и подороже, какой подобает вам лишь подарить. Вас лично не жду! Ради бога, умоляю вас, не приезжайте. Чем меньше будет народу, тем лучше. Это я вам серьезно говорю. Что же касается подарка, какого там надумаете, то его можно, пожалуй, прислать и к самому дню свадьбы...

Я ужасно устал, Татуша! Не от дороги сегодняшней, не от письма, а от всей зимы, и не знаю, когда мне можно будет отдохнуть. По приезде в Москву нужно несколько дней повозиться с попами, а там сейчас же уехать в деревню, что ли, чтобы до свадьбы написать по крайней мере 12 романсов, чтобы было на что попам заплатить и за границу ехать. А отдых и тогда не придет, потому что и летом я должен, не покладая рук, писать, писать и писать, чтобы не прогореть. А я, как вам и сказал, уже и сейчас ужасно устал, и помучился, и ослаб. Не знаю уж, что дальше будет!

Прощайте, Татуша! Итак, резюме моего письма: простите мне, пришлите мне подарок и пожалейте меня.

Ваш С. Рахманинов.

1 апреля 1902.

59. ЛЮДМИЛЕ ДМИТРИЕВНЕ РОСТОВЦОВОЙ (СКАЛОН) ¹

Милая Леля! Пишу вам из Ивановки, куда приехал заниматься. Через неделю поеду обратно в Москву и, так как в Тамбове поезд стоит что-то около трех часов (если не переменят при новом расписании), то я собираюсь в это свободное время заехать к вам, ² на вас посмотреть, посидеть и кофею выпить, если дадите. Только поезд приходит около девяти часов утра. Не спите ли вы в это время? Когда я проезжал через Тамбов на рождестве, — только из-за этого и побоялся к вам заехать.

Итак, извольте мне ответить, когда вы встаете и когда бываете готовы принять визитеров. Я буду проезжать Тамбов или 21-го или 22-го.

До скорого свидания. Привет вашему мужу.

С. Рахманинов.

15 апреля 1902 г.

1903 год

60. ЛЮДМИЛЕ ДМИТРИЕВНЕ РОСТОВЦОВОЙ (СКАЛОН) ¹

Милая Леля! Очень вам благодарен за мазь и пломбы, только жаль, что вы не сообщили, сколько мы вам должны за все это. Придется ждать свидания и постоянно трепетать, что позабудешь о своем долге.

Гр. Льв. ² просил передать, что если у вашего сына появится опять бессонница, то можно вернуться к брому. Извините, что так поздно извещаю вас об этом, но у меня тут тоже не все ладно. У Наташи ³ ежедневно жар сильный, слабость. Кроме того, оказалось так мало молока, что Гр. Льв. приказал начать прикармливать. Девочка ⁴ за все 5¹/₂ недель жизни, вместо того чтобы прибавиться в весе, убавила ¹/₂ фунта, так что сейчас весит меньше, чем при рождении. ⁵

Дядя ⁶ уехал в Москву вчера вечером, так что не встретится вероятно с Верочкой.

До свидания (когда отдам долг).

Ваш С. Р.

Всем нашим привет.

22 июня 1903.

1906 год

61. ВЕРЕ ДМИТРИЕВНЕ ТОЛБУЗИНОЙ
(СКАЛОН) ¹

Милостивая Государыня Вера Дмитриевна! Очень прошу Вас извинить мне, 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 ее болезни и о невозможности самой ответить Вам на Ваше любезное письмо.

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 еще 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 твердом характере, присущем Вам. Меня удивляет, каким же образом эти ваши качества позволяют Вам так поддаваться слабости и беспокорству 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.

26 мая
8 июня 1906.

РАЗНЫЕ ПИСЬМА

1. МИХАИЛ АКИМОВИЧ СЛОНОВ — НАТАЛИИ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

Извините, что я, не имеющий чести Вас знать, обращаюсь к Вам с этими немногими строками.

Я пишу Вам по просьбе моего друга и сожителя¹ Сергея Васильевича Рахманинова, который просит меня перед Вами извиниться о своем долгом молчании. Он болен вот уже целых полтора месяца: у него возвратная лихорадка.² Она его трясет три дня и два дает отдыхать. Сергей Васильевич удивляется, что Вы ему так долго не пишете, и прибавляет к этому, что несколько строк, написанных Вами, доставили бы ему большое удовольствие.

С почтением М. А. Слонов.

22 сентября 1891 г.

Адрес: Москва, Императорская консерватория. С. В. Рахманинову.

2. С. В. РАХМАНИНОВ — ДМИТРИЮ АНТОНОВИЧУ СКАЛОН

6 мая 1895 г.¹

Я Вам искренно благодарен, дорогой Дмитрий Антонович, за Ваше приглашение. Окончательно не решил еще, но вернее всего воспользуюсь им, предварительно прося Вас сообщить мне

еще некоторые подробности. Во-первых, как подробный адрес в Игнатово, по которому я должен отправить инструмент? Во-вторых, полное имя Вашего управляющего, которому я должен отправить, адресовать накладную? В-третьих, прошу уже лично Вас написать управляющему, чтобы он отправил за инструментом, взял бы его с пристани, перевез бы в имение, но не вынимал бы его из ящика, пока Вы лично не приедете. Больше мне нечего Вас просить, хотя и нахожу, что и этого вполне довольно, чтобы принести Вам беспокойство и хлопоты.

Мне остается только Вас благодарить еще раз от сердца за Ваше любезное приглашение.²

Любящий Вас С. Рахманинов.

3. СОФЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА САТИНА — ЛЮДМИЛЕ ДМИТРИЕВНЕ СКАЛОН

23 сентября 1895 г.¹

Милая Леля! Надеюсь, что вы доехали совсем благополучно, хотя, конечно, с большими неудобствами, так как у вас не было ни одной подушки. Мне ужасно жалко бедного Аксёна, лошадь его пала на дороге и оттого он опоздал, Яков говорит, что у него их три, хоть одно утешение есть.

Вчера к нам приехал садовод от Фролова, он ужасно мне надоед, остался ночевать и сегодня, что-то незаметно, что он собирается уехать. Дядя Спечинский² тоже был, он проспал в Кузьминке и оттого вы его не видели, он уехал сегодня утром. Сегодня посланный из Николаевки должен был ехать назад с тремя курами, бычком, двумя баранами, свиньей и двумя поросятами и весь этот зверинец поместили на одной телеге, но бараны так бились, что пришлось отложить отъезд и сделать для них какие-то ящики; мы провозились с ними два часа. Совсем не могу писать, ужасно хочется спать. Вы очень хорошо сделали, что уехали, потому что погода переменялась, идет дождь и свежо.

Прощай, милая Леля! Целую тетю, дядю, Татушу, Веру и Нику.³ Как его здоровье?

Твоя Соня.

Как пусто без вас, тихо, просто странно как-то. Все вас целуют.

В. М. БОГДАНОВ-БЕРЕЗОВСКИЙ

ТВОРЧЕСКИЙ ОБЛИК
С. В. РАХМАНИНОВА





С. В. РАХМАНИНОВ

1.

Рахманинов не принадлежал к числу композиторов, начавших свой творческий путь с освоения какого-нибудь одного излюбленного жанра и лишь постепенно переходивших к соприкосновению с другими. «Дебютировал» он совсем не как автор юлько фортепианной музыки, хотя, казалось бы, к этому были все предпосылки, поскольку консерваторию он окончил почти одновременно по двум специальностям — фортепианной игры и композиции, причем по первой даже годом раньше второй. Творческие его интересы, в особенности, если проследить их еще с ученических лет (что позволяют сделать некоторые неопубликованные рукописи, собранные ныне Центральным государственным музеем музыкальной культуры из частных архивов), с первых своих проявлений обнаруживают тяготение к самым различным жанрам.

В 1887—1888 годах, т. е. в пятнадцати-шестнадцатилетнем возрасте, Рахманинов пишет 4 фортепианные пьесы — романс, прелюд, мелодию и гавот, которые помечает ор. 1, впоследствии упраздненным. К тому же времени относятся два оперных замысла — «Эсмеральда» (по Гюго) и «Борис Годунов» (по Пушкину), частичной реализацией которых явились сохранившиеся в рукописи вокальные фрагменты.¹ Годом позже появляются две пьесы для струнного квартета — романс и скерцо.

¹ Музгизом в 1947 г. издана под редакцией П. А. Ламма тетрадь «Вокальных произведений, не опубликованных автором», куда входят два отрывка из «Бориса Годунова»: монолог Бориса — «Ты, отче патриарх, вы все, бояре» (третье изложение) и монолог Пимена — «Еще одно последнее сказание» (основное изложение).

За квартетными пьесами в 1890 году последовало одночастное элегическое трио в сонатной форме и одновременно романсы, а еще через год — «Русская рапсодия» — ансамблевая фортепианная пьеса в 4 руки, юношеская симфония, первый концерт для фортепиано, снова романсы. 1892 год приносит одноактную оперу «Алеко» (по «Цыганам» Пушкина), написанную в качестве экзаменационной дипломной работы, две пьесы для виолончели и фортепиано — прелюдию и восточный танец ор. 2, пять фортепианных пьес ор. 3 и новый, оставшийся, правда, неосуществленным, оперный замысел «Ундины» (на сюжет поэмы Жуковского — Ламотт-Фукэ). В 1893 году создаются симфоническая фантазия «Утес» ор. 7, первая сюита для двух фортепиано ор. 5, пьесы для скрипки ор. 6, цикл фортепианных пьес ор. 10 и элегическое трио памяти Чайковского ор. 9. Далее — «Каприччио на цыганские темы» для оркестра ор. 12, пьесы в 4 руки для фортепиано ор. 11 (1894 г.), первая симфония ор. 13 и шесть хоров ор. 15 (1895 г.).

Приведенный список сочинений первых семи лет показывает необыкновенную широту творческих интересов юного Рахманинова, оригинальность и самостоятельность многих его замыслов, стремление охватить и освоить самые различные виды и формы музыкального творчества — оперу, симфонию, симфоническую поэму, камерный ансамбль, романс, фортепианную и инструментальную пьесу, концерт, хоровую композицию. Представляется, что эта сознательная устремленность к многожанровости, дающей композитору овладение универсальной техникой и, следовательно, обеспечивающей ему настоящую «свободу рук», у молодого Рахманинова была одним (и, может быть, не осознанным) из проявлений его преклонения перед Чайковским, примеру которого он старался следовать. Но, разумеется, прежде всего в этом сказывалось свойство самой его творческой природы, что подтверждается самостоятельностью «решений» многих замыслов молодым композитором, не копирующим готовые образцы, а усваивающим импонирующий ему метод и прилагающим его к поставленным перед собой заданиям.

Задания же и замыслы нередко возникали от форм музицирования окружающей среды и от творческого примера учителей, старших товарищей и сверстников. Так, например, ансамблевые пьесы для фортепиано (в том числе и две шестиручные — вальс и романс, упоминаемые в «Воспоминаниях» Л. Д. Ростовцовой) возникали, конечно, под воздействием навыков и традиций многоручной фортепианной игры в пансионе Зверева и в доме

Сатиных; виолончельные пьесы — как результат ансамблевых «встреч» с А. Брандуковым, которому они и посвящаются; хоры ор. 15 — от творческого примера в этой области С. Танеева (ранние хоры начала восьмидесятых годов на тексты Языкова и Хомякова) и А. Гречанинова (ор. 4 — хоры на стихи Сурикова и Мея).

Широта кругозора и позже остается свойственной Рахманинову, являясь как бы выражением внутренней потребности в контрастных выявлениях творческой воли, приводя, например, к неожиданному соседству цикла прелюдий для фортепиано (ор. 32, 1900 г.) с «Литургией» для смешанного хора a capella (ор. 31, тот же год) или же к параллельному созданию «Колоколов» — поэмы для оркестра, хора и солистов и фортепианной сонаты (ор. 35 и 36, оба 1913 г.).

В сущности, и пианизм и дирижерство были у Рахманинова тоже формами проявления творческой воли, авторского темперамента, композиторского мышления и имели отнюдь не просто «исполнительский», хотя бы и в высшем значении этого понятия, а чисто творческий характер. Они представляли собою каждый раз примеры как бы нового рождения произведений, даже если те принадлежали другим композиторам.

Но чем шире была амплитуда замыслов, чем разнообразнее формы творческого самовыявления, тем концентрированнее становился метод работы и складывающийся под его воздействием индивидуальный стиль композитора и исполнителя-артиста. Последовательное, но очень быстрое формирование и созревание того и другого можно легко проследить на сопоставлении приемов письма в ранних произведениях Рахманинова, начиная от прежде неопубликованных и кончая «рубежным» — первой симфонией.

Несомненно, что в творческом методе Рахманинова решающее значение имело то ведущее место, которое он отводил в каждом — крупном или мелком — замысле мелодическому началу, мелодии, как носителю конкретного образа, как выражению конкретной эмоции и в то же время как приему развития и того и другого. Иначе говоря, творческий метод его опирался по преимуществу на мелодическое мышление, которое уже предопределяло собою все остальные слагаемые музыкальные речи — и полифонию, и гармонию, и тонально-модуляционный план, и область ритма, и форму целого. Присущий многим из русских композиторов-классиков метод этот бесспорно был усвоен Рахманиновым (так же, как и многими композиторами — его сверст-

никами) от творческих заветов школы Чайковского — Танеева и глубже — от Глинки. Но у большинства современников Рахманинова он стал довольно быстро утрачиваться, «размываемый» воздействием декадентских течений, распространившихся в искусстве девяностых и девятисотых годов. Применение «ходовых» мелодических оборотов, являющихся варьированными сколками с классических мелодических образов и постепенно низводившихся до значимости «общих мест», становилось одним из излюбленных приемов композиторов-эпигонов. Мелос при этом еще оставался стержневым приемом композиции, но утрачивал качественную значительность, что обескровливало весь «художественный организм» произведения. Как реакция на поколебленное значение мелодий повышался интерес к другим факторам музыкального выражения, — к виртуозному элементу, инструментовке, полифонической разработке и т. п., которые должны были компенсировать недостатки мелодического начала.

Подобной тенденции мы почти не найдем у Рахманинова. Год от года метод мелодического мышления, воспринятый как своего рода «завещание» великих классических мастеров, укрепляется, зреет в его творческом процессе, приводит не только к все большему господству мелодического начала в любом его произведении, но при постоянной работе — и к достижению качественно новых образований своего мелодического языка.

Если в начале творческой деятельности Рахманинова при этом преобладало побуждение художественного инстинкта и следование поучающему примеру крупнейших русских композиторов, то очень скоро и то и другое вылилось в осознанный принцип, формулировку которого композитор дал в ниже цитируемом интервью, помещенном в 1919 году в музыкальном журнале «Этюд».

«Большие композиторы, — говорит он по этому поводу, — всегда и прежде всего обращали внимание на мелодию, как на ведущее начало в музыке. Мелодия — это... 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 неспособен создавать мелодии, имеющие право на длительное существование, то у него мало шансов на успешное овладение композиторским мастерством».

Мелодию, как основу музыкального образа, Рахманинов ставил в тесную связь с национальным складом мышления ком-

позитора, а следовательно, и с народными истоками его языка. В том же интервью он подчеркивает, что «между музыкой многих величайших европейских мастеров и народной музыкой их родных стран существует тесная и близкая связь». «Не то, чтобы композиторы эти брали народные темы и пересаживали их в свои сочинения, — замечает Рахманинов (хотя и это нередко встречается во многих произведениях), — они так проникались духом мелодий, свойственных их родному народу, что все их сочинения получали облик столь же отличный и характерный для данной народности, как вкус национального вина или фруктов». Далее, указывая на примеры проявления интереса великих композиторов прошлого к народным мелодиям своих стран, он заключает: «Римский-Корсаков, Дворжак, Григ и другие обращались к народному мелосу, как к естественному источнику вдохновения».

Наблюдение это в полной мере может быть отнесено к музыке самого Рахманинова, мелодическая основа которой имеет глубоко национальные корни и, что особенно характерно, по мере развития дарования композитора все больше проникается народным характером и духом. Одна из примечательнейших черт мелодики Рахманинова — ее песенность, которой напоены в одинаковой степени как вокальная, так и инструментальная его музыка. Вокальностью, пением, вибрацией звука, как естественным средством передачи сильного чувства, большого душевного порыва, отмечены и фортепианные, и симфонические его произведения, не говоря уже о тех, которые прямо предназначены для исполнения человеческим голосом.

Эти характерные особенности наиболее типических для Рахманинова тем — безусловно одно из проявлений самой тесной и близкой связи композитора с народной музыкой его родины, связи, которая отчетливо ощущается, несмотря на почти полное отсутствие заимствований или цитат отдельных конкретных народных мелодий. В лучших мелодиях-темах Рахманинова живет дух русской песенности, напевности и распевности, склонной к импровизационности, свободной, нестесненной размерным метром, легко переплескивающейся через тактовую черту, богатой динамическим разнообразием, то стихийно мятежной, то элегически скорбной, то могуче ликующей, точно любующейся неисчерпаемостью собственной силы — песенности, которая подмечена великими певцами русской жизни — Пушкиным, Гоголем, Тургеневым, Чеховым, Горьким в качестве одной из коренных черт нашего народа, пронизывающей собою самые разнообра-

ные стороны его жизни и сопутствующей ей от колыбели до могилы.

В воплощении этого духа русской песенности Рахманинов был совершенно чужд «этнографического подхода». Он не коллекционировал фольклор, хотя всегда живо интересовался им. Немногие вокальные стилизации его «под крестьянскую песню», встречающиеся среди ранних романсов,¹ в гораздо меньшей степени песенны, национальны и народны, чем иные фортепианные прелюдии или же части крупных циклических инструментальных произведений.

Путем любовного и пристального изучения мелодики русских мастеров, без школьного «заучивания», а с сохранением непосредственного отношения к ней, как к явлению жизни, путем чуткого восприятия напевных интонаций, речевых оборотов, возгласов и восклицаний, в повседневном быту постоянно выражающих характерные душевные состояния русского человека, Рахманинов достиг в своем мелодическом мышлении умения собщать в звуковом образе многообразные явления русской жизни. Характерным и осталась песенность, вокальность. Тай-

¹ Такие, как, например, «Уж ты, нива моя» — из ор. 4, или же «Полубила я на печаль свою» — из ор. 8, являющиеся творческим откликом на одну из жанровых разновидностей романса Чайковского («Я ли в поле, да не травушка»). Среди циклов ранних романсов Рахманинова нетрудно найти примеры разных проб, направленных на поиски своего пути в данном жанре. При этом чаще и больше всего встречаются отклики на различные «ответвления» романса Чайковского. Среди неопубликованных, например, «Смеркалось», на стихи А. Толстого, берет истоками «панаевский» цикл Чайковского, ор. 47 и, в особенности, романсы «Усни, мой друг» и «Горними тихо летела душа небесами» — оба тоже на лирические стихи А. Толстого. Но есть и другие ориентировки — на романсную лирику Даргомыжского («Давно ль мой друг» из ор. 4) и Грига («Сон» из ор. 8).

Во многих из ранних романсов индивидуальная манера Рахманинова дает себя знать в отдельных интонациях, фразах, гармонических оборотах; например, в двойных — противоположного движения и неравномерной длительности — задержаниях, а также в частичных проявлениях песенности.

Поразительно при этом, что в первом же опубликованном романсном цикле (ор. 4), наряду с разбросанностью исканий и несобранностью элементов формирующегося стиля, находим две пьесы, в которых вдруг во весь рост обозначается творческий облик композитора с присущей ему силой песенно-мелодического дара, подчиняющего себе и эмоционально-окрашенную гармонию и все органически сливающиеся с мелодической линией, сопряженные с ней, остальные слагаемые музыкальной речи. Это — третий и четвертый романсы цикла: «В молчании ночи тайной» и «Не пой, красавица, при мне», пьесы, по характерности и силе рахманиновского гения, не уступающие позднейшим, наиболее зрелым из его романсов.

ной переплавки ее в стихию инструментализма, насыщения сю-
тем и фактур фортепианных, скрипичных, виолончельных,
оркестровых, Рахманинов овладел в совершенстве и притом очень
быстро.

Если на это есть еще только намеки в отдельных из пьес
ор. 3 — в поющей теме «Мелодии» (№ 3), в свободной и не-
сколько оперной (чувствуется хронологическая близость к «Але-
ко») кантилене «Серенады» (№ 5), — посвященных Аренскому,
и не свободных от некоторого «салонного» влияния его музыки,
то в двух лучших пьесах из ор. 4 мы уже встречаемся с настоя-
щим инструментальным перевоплощением вокальности. Ибо рав-
ноценность и равнозначность вокальной и фортепианной партий
романсов «В молчании ночи тайной» и «Не пой, красавица, при
мне» определяется не одинаковой степенью развитости той и
другой, не усилением виртуозного или фактурного элемента
в сопровождении, а равномерной пластичностью мелодического
движения как в голосе, выпевающем основную тему, так и
в «контртемах» и подголосках рояля. Овладение этим ценней-
шим свойством шло у молодого Рахманинова нарастая, расши-
ряясь, захватывая новые жанровые области, но неровно, с за-
держками и даже временными отступлениями в виде своего рода
уступок господствующим вкусам, примером чего могут служить
хотя бы «пабстовские» пьесы ор. 10.

В пятом из «музыкальных моментов» ор. 16 рахманиновская
«инструментальная вокальность» выступает в некоторых новых
своих чертах. Плавная певучая мелодия медленного движения
и грустного склада, гармонизованная хорально, по мере своего
изложения-развития приобретает характер речитатива. В ней
слышится возбужденность льющейся человеческой речи. Это —
рассказ, безыскусственный, «от сердца», с произвольно повы-
шающейся и понижающейся декламационной интонацией, с уча-
щенным биением пульса.

В e-moll'ной пьесе того же цикла на фоне бурного потока
«клокочущих» пассажей разбросаны эмбрионы стремящейся
«зародиться» темы, звучащие как возгласы — призывы. Рече-
тивное начало, соединяющее в себе и напевные, и речевые,
а иногда и ораторски-пафосные элементы, становится существен-
ным компонентом драматургии разработок и интермедийных
эпизодов во втором и в третьем концертах, а также во многих
эпизодах сопровождения романсов ор. 14, в особенности, 21 и
26, где они как бы ведут беседу с голосом солиста иногда капризными,
короткими репликами, тоньше и конкретнее слова пере-

давая настроение, заложенное в музыке стиха. Укажу хотя бы на среднюю часть бунинского «Я опять одинок» (ор. 26 № 9), где полные ожидания, прерывистые, меняющиеся в интонации и динамике (*piano*, потом *mezzo forte*, потом *pianissimo*) фразы «но молчишь ты... слаба... как цветок» сопровождаются нервными репликами — триолями рояля, передающими безмолвную и трепетную реакцию слушающей собеседницы.

В том же обширном «керзинском» цикле, охватывающем 15 романсов (относящемся уже к 1906 году и, следовательно, к зрелому периоду творчества композитора), есть примеры специфически рахманиновского приема зарождения поющей фортепианной мелодии из интонаций напевного речитатива фраз голоса. Такова целиком десятая (на стихи Галиной) пьеса, воспевающая цветение душистой черемухи, «пáрная» к популярной «Сирени» по общему настроению и творческому замыслу создания музыкального «натюрморта». Такова двенадцатая пьеса — «Ночь печальна», передающая слияние любования природой с горячей исповедью ищущего общения сердца. В обеих пьесах характерно тесное переплетение мелоинтонаций, образующее своего рода дуэт голоса и фортепиано с нередким преобладанием вокальности и песенности именно у второго. Здесь мы сталкиваемся уже с особенностями полифонического письма Рахманинова, производными от общих принципов и приемов его мелодического мышления.

Сопоставление ранних романсных циклов с циклами зрелого периода вплоть до ор. 34 и 38, так же как и ранних фортепианных пьес с «зилотиевской» тетрадью 10 прелюдий или «этюдами-картинами» (ор. 33 и 39), дает отчетливое представление о постоянном росте мелодического дарования Рахманинова, о непрерывном усилении в нем конкретной образности, углублении психологического и эмоционального содержания, обобщающего и «типизирующего» явления окружающей действительности в ее изменяющемся жизненном процессе. В еще большей степени процесс этот вскрывается в крупных формах: концертах (от первого ко второму и третьему), симфониях (от первой ко второй) и операх (от «Алеко» к «Скупому рыцарю» и «Франческа»).

Рахманинов всегда много работал над мелодией — над ее рельефностью, выразительностью, ритмическим и динамическим многообразием, над ее способностью порождать вокруг себя полифоническую ткань, в особенности, над ее протяженностью, обеспечивающей создание крупного монолитного звукового образа. В этом отношении очень показательна разница кон-

структивной основы его тем в ранних крупных сочинениях — первом концерте, первой симфонии, трио — с одной стороны, а с другой — в более поздних, относящихся к годам творческой зрелости. При всей своей выразительности и образной «густоте» ведущие темы первой из этих групп сочинений обнаруживают простейшее симметричное внутреннее деление на легко распадающиеся периоды, чаще всего с подхватом (вторым проведением на кварту выше) первого же — двух- или четырехтактового — звена темы. Вторые, включая в себя элементы вариационной разработки, модулирующих отклонений, асимметричного построения, имеющего целью дать новый толчок к развитию интонационной энергии, оставляют впечатление гораздо более широкой экспозиции музыкального образа и потому гораздо большей его многогранности и сложности.

Для подтверждения данной характеристики достаточно напомнить хотя бы развернутый тематический образ третьего концерта — двадцатичетырехтактовую тему его главной партии в первой части, представляющую собою целостную мелодическую линию, песенная энергия которой напрягается варьированием и модулированием основной интонации, достигающей своей кульминации в шестнадцатом такте, и сохраняет еще «заряд», достаточный для последующего постепенного восьмитактного разряжения. Такой широкий мелодический диапазон темы, при сохранении ее внутренней интонационной концентрированности, позволяет придать огромную протяженность и напряженность разработке, которая в данном случае чередует несколько крупных волн развития, как бы порождающих друг друга и в совокупности образующих могучую линию динамического нарастания, достигающего своей кульминации в каденции.

К области мелодического мышления Рахманинова относится сфера ритмов и темповых состояний, рождаемых энергией его мелоса, возникающих как необходимая для его развертывания, часто остиная, монотонная, стихия фона, то служащая ему контрастом, то совпадающая с его внутренним пульсом и тем сразу неизмеримо поднимающая его динамическую напряженность и силу.

Не приходится сомневаться, что особенности «вокального» мелодизма Рахманинова, богатейшие (в смысле тонкости и силы музыкальной выразительности) образцы которых мы находим в его концертах, симфониях, операх, хоровых композициях, инструментальных пьесах и романсах, находились в самой тес-

ной связи с определенными сторонами его выдающегося исполнительского искусства.

Думается, что Рахманинову, который через Зилоти по линии пианизма был «музыкальным внуком» Н. Г. Рубинштейна, этот последний в большой мере должен был служить ему прообразом, хотя сам Рахманинов, повидимому, и не мог слышать его игры. В пианистическом искусстве Рахманинова сказалась со всей определенностью, можно даже сказать нашла продолжение и развитие, традиция музыкального истолкования, заложенная в русском исполнительстве именно Николаем Рубинштейном, учителем Зилоти, о котором Ларош в свое время писал: «Если когда-нибудь дар виртуоза мог быть назван творческим даром, то именно говоря о Н. Г. Рубинштейне».¹

Для подтверждения родства самой природы их исполнительского искусства небезынтересно привести слова одного из учеников Н. Рубинштейна, вспоминаящего, как однажды в классе он играл фантазию Листа «Гугеноты»: «Когда он дошел до . . . дуэта Рауля и Валентины. . . я понял, что, пожалуй, подражая ему, во всем можно с ним сравняться, только не в этом божественном даре — выражать певучую фразу. В манере выражать протяжные ноты, декламировать фразы, оттенять фиоритуры он воспроизводил певца. Мастерство вокальной фразировки он переносил в фортепианную кантилену».²

Разумеется, рахманиновский пианистический стиль, как это было и с его композиторским творчеством, сложился не сразу и рос не из одного источника. Помимо глубокой преемственности, связывающей его со школой Н. Рубинштейна, через Зилоти он испытал на себе и воздействие пианистических традиций Листа. Несомненно, что в своем пианизме (так же, как и в творчестве) Рахманинов с первых же шагов раскрывался весь, во всей полноте своих исполинских потенциальных данных, захватывая, увлекая и покоряя аудиторию.

В сущности также было и с его деятельностью дирижера, началом которой следует считать (минуя Киевский дебют «Алеко» в 1893 году) осень 1897 года, т. е. время поступления в оперный театр Мамонтова. В течение одного сезона работы у Мамонтова дирижерский стиль Рахманинова, основанный в первую очередь на постижении целостного замысла автора, а затем уже на тончайшей разработке подробностей, обуслови-

¹ Г. А. Ларош. «Н. Г. Рубинштейн». «Голос» № 157, 1881.

² Р. Геника. «Из консерваторских воспоминаний». «Русская музыкальная газета», 1916 г.

ваемых духом, концепцией произведения,¹ уже полностью определился. И настолько, что когда после семилетнего перерыва осенью 1904 года Рахманинов вновь появился за пультом, на этот раз уже в Большом театре, то и публика и пресса сразу признали в нем редкостного и вдохновенного мастера.

В дирижерском искусстве Рахманинова, при всех прочих его достоинствах, наиболее значительную роль также играло неизменное намерение на первый план выдвинуть мелодический образ, из всех средств воздействия выделить его, как основной, заставить петь весь оркестр, все его группы на полном дыхании деревянных инструментов, на сочной вибрации смычковых, петь и в пианиссимо и в самом насыщенном форте, петь в главных голосах и в мелких связующих линиях голосоведения.² Поэтому-то так любил он вести именно русские оперы, напоенные песенностью и напевным речитативом родной речи, — оперы Чайковского в первую очередь, а также и оперы Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, Даргомыжского с их огромным размахом и диапазоном эмоций, с их страстной и в то же время нежной лирикой, трагедийностью и величавым эпосом. В интерпретации русских опер (в том числе, конечно, и своих) Рахманинов-дирижер поражал слушателей той высшей свободой толкования — в фразировке и ритмике, в динамике, бесконечно богатых оттенками, варьированными подробностями, живой «светотенью», — которая доступна лишь исполнителю исключительной властности воли и безупречной логики мышления.

Главенство мелодии ни в малейшей степени не подавляло в исполнительском искусстве и в творчестве Рахманинова прочих элементов музыкальной речи, прежде всего динамики и ритма, выразительная сила которых подчас выдвигалась у него на первый план, в иных случаях как средство контраста, а иногда как способ более резкого обозначения или более «глубинного» раскрытия мелодического образа. Даже и сейчас — в механических

¹ Вспоминая о личных впечатлениях от дирижерских выступлений Рахманинова, в статье «Рахманинов-дирижер» (Сб. ст. «Рахманинов», Музгиз, 1947) В. В. Яковлев рассказывает: «Было безграничное увлечение, предваренное мыслью, анализом, пониманием и проникновением в стиль исполняемого. Вот где еще раз сказалась та черта, которая охарактеризовала Рахманинова как композитора. Он не отказывался от иной творческой индивидуальности, вникал в нее, глубоко продумывал, а затем уже отдавался той художественной эмоции, какой он был полон сам, как гениальный создатель музыкальных ценностей».

² «Мастер полифонии и поэт, он выделял голоса самым естественным образом, доступным для непосредственного восприятия», — вспоминает в цитированной статье В. В. Яковлев.

записях (досадно, что записи эти ограничиваются областью фортепианной игры, что нет его дирижерских записей!) доходит до нас это неповторимое стихийное накопление энергии звука в рахманиновских *crescendo*, достигающее поразительной силы и при этом — ровной постепенности ее нарастания, и столь же неповторимые *diminuendo* с их точно зрительно ощутимой убылью, истончающей, испаряющейся звучности. Те же записи дают отчетливое представление об удивительном сочетании строгости и свободы в его ритме, являющемся прямым выражением волевого начала, дисциплинированном, умеющем вдруг стать почти механическим, а, где нужно, где это диктуется логикой музыкальной фразы, по-своему и по-разному «штрихующим» группировку нот.

С особенной полнотой сфера ритма и сфера динамики, как факторы архитектоники, как приемы «лепки» крупной музыкальной формы, раскрывались Рахманиновым в его дирижерском искусстве и более всего в его оперных выступлениях. Прочно врезающиеся в память слушателя оттенки и темпы, при всем их многообразии и разнообразии, сохраняли свое воздействие от акта к акту, воспринимались в сопоставлениях и противопоставлениях даже на большом расстоянии друг от друга. Это и создавало живое слуховое ощущение «пространственной» музыкальной формы, как текучего звукового процесса.

Здесь так же, как и во всем остальном, чувствовалась непосредственная связь исполнительских свойств Рахманинова с самой сущностью его композиторского творчества. В некоторых из его произведений динамика и ритм ощущаются, как безусловно первенствующий элемент, из недр своих точно «выплескивающий» эмбрионы мелодий и снова их поглощающий.¹ В таких

¹ Мелодическое начало, как первоначок в любом музыкальном приеме Рахманинова, определяет многие особенности его гармонического языка, фактуры, инструментовки (в том числе и фортепианной, особенно в «многоголосных» ансамблевых пьесах, и вокальной), наконец, принципы развития. Тем не менее следует особо присмотреться к роли тональной сферы, трактовке лада, ступени и тона в его манере экспонирования и разработки музыкальных тезисов-тем.

В сущности говоря, приемы опевания тона — настойчивого подчеркивания особенной прелести его высотного звучания путем окружения его скользящими вводными (нижними и верхними) тонами, путем коротких отводов и длительных возвращений его в мелодический «ряд» — черта, являющаяся очень многим страницам музыки Рахманинова, — имеют целью обновление, освежение его непосредственного слухового восприятия. Прием как будто бы прост. Он имеет истоком развитие секвенцирующих энгар-

произведениях композитор точно освобождается от ига исторических традиций и творит свою, независимую от сложившихся канонов, музыкальную форму — с необычными пропорциями частей, с нестесненным импровизационным началом, которое, однако, подчиняется внутренней логике замысла целого. Так необычно развернуто большое вступление первой части второй симфонии, поднятое до значимости своего рода драматического пролога, в котором из мелкого полифонного плетения коротких попевок медленно прорастает ведущая мелодическая идея всего произведения. Несколько двойственный (в смысле конструктивной функции) характер придают средним частям второго и третьего концертов вторгающиеся в их изложение интермедийный и импровизационный элементы. Должно быть Рахманинов сам иногда испытывал чувство неуверенности: найдена ли им и какая именно найдена музыкальная форма в некоторых из его произведений.

В письмах к Морозову мы находим интересные мысли, высказанные по этому поводу.

В письме от 22 октября 1901 года о первой части второго концерта, например, говорится: «...мне стало вдруг ясно, что переход от первой темы ко второй никуда не годится, что в таком виде первая тема не есть первая тема, а есть вступление, и что мне ни один дурак не поверит, когда я начну играть вторую тему, что это вторая тема именно и есть. Все будут думать, что это начало концерта».

Еще характернее признание, относящееся к первой фортепианной сонате (ор. 28), высказанное непосредственно после ее сочинения: «...соната безусловно дикая и бесконечно длинная... В такие размеры меня завлекла программа, т. е. вернее одна руководящая идея... Это сочинение никогда никто играть не будет из-за трудностей и длины, а может быть, еще, что самое главное, из-за ее сомнительных музыкальных достоинств. Одно

монических модуляций, столь характерных для Чайковского. Но приводит он к новому творческому результату. Он до предела обостряет действенную драматическую функцию ладогональности, реабилитируя ее с позиций не менее новых и смелых, но и неизмеримо более обоснованных, чем те, с которых стремились ее дискредитировать атоналисты и политоналисты.

Как на один из многочисленных, но и из наиболее ярких и характерных примеров такого использования данного приема укажу на разработочные эпизоды обеих крайних частей первой фортепианной сонаты, драматургия которой целиком построена на данном принципе.

время я хотел эту сонату сделать симфонией, но это оказалось невозможным из-за чисто ф.-п. стиля, в котором она написана».¹

Здесь Рахманинов коснулся самого существа вопроса. Предположение сделать симфонию из сонаты говорит о трудных поисках органичной формы выражения и изложения уже созданного тематического материала, об искании композитором формы (не в узко профессиональном, а в более общем смысле этого слова), которая соответствовала бы природе звучащей в нем, в его сознании музыкальной стихии. Соната эта оказалась симфонией, но, разумеется, не переложимой на оркестр.

Она оказалась фортепианной симфонией, жанром, созданным Рахманиновым, но не осознанным ни им самим, ни большинством музыкантов в качестве самостоятельного и нового жанра. Думается, что именно эта жанровая новизна и еще особенности изложения музыкального материала и послужили причиной невнимания к ней пианистов, не отваживающихся на исполнительское раскрытие нового жанра. Совершенно прав был К. Н. Игумнов, считавший «несправедливым» и «ничем не оправданным», что соната эта «в поле зрения пианистов не попала», и подчеркивавший, что «в большей своей части ее музыкальное содержание стоит на уровне, достойном лучших творений Сергея Васильевича».²

Все сказанное выше приводит к мысли о том, что неразрывные в самой своей природе творчество, пианизм и дирижерское искусство Рахманинова, при всей отчетливо видимой связи их с устойчивыми формами и приемами, узаконенными отечественной музыкальной классикой, содержали в себе элементы подлинно нового. Новизна и свежесть восприятия исторически сложившихся художественных навыков, неизбежно теряющих свою ценность при подходе к ним, как к явлениям привычного порядка, умение вычленив из комплекса культурных традиций те из них, которые в потенции содержат в себе предпосылки и возможности развития в новых исторических условиях, а следовательно, приводят к появлению черт отличительных — таковы существеннейшие черты творческой индивидуальности Рахмани-

¹ Письмо к Морозову от 8 мая 1907 г.

² Из предисловия К. Н. Игумнова к публикациям писем его архива. С. М., № 1, 1946, стр. 85.

нова. Обозначились они с молодых лет, но оказались нелегко уловимыми для слуха музыкантов-современников.¹

Как показал ход развития мировой музыкальной культуры и история полемики художественных направлений нашего века, черты эти обеспечили многогранной творческой деятельности Рахманинова значение фактора истинно прогрессивного, двигающего вперед развитие художественной культуры. Именно этими решающими сторонами своего искусства Рахманинов оказался по-настоящему близок советской музыкальной культуре, ее задачам, ее интересам, ее направленности. Это находит свое яркое подтверждение в той любви, с какой советский слушатель неизменно принимает каждое произведение великого русского музыканта.

2

Эстетические убеждения и принципы Рахманинова полнее и ярче всего вырисовываются в свете его отношения к модернистскому искусству. Отношение это было последовательно отрицательным с молодых лет — при зарождении и быстром распространении модного течения и до последних лет жизни за рубежом, где композитор столкнулся с наиболее упадочными проявлениями «декадансного» искусства.

Будучи художником, глубоко ценящим узы родства, которые связывают его с великими предшественниками и, прежде всего, с соотечественниками, Рахманинов ясно видел беспочвенность творческих попыток, основанных на «принципиальном» разрыве с классической традицией. Всегда и в творчестве и в исполнительстве полный исканий, стремящийся расширить и углубить меру выразительности музыкального искусства и амплитуду выражаемого им содержания, он совершенно не признавал отвлеченного экспериментаторства, служащего самоцелью. Обращаясь со своей страстной взволнованной музыкальной исповедью и проповедью-речью к огромному контингенту слушателей, к массе, к простым сердцам, к народу, он не мог оставаться терпимым и был нетерпимым к декларациям искусства для немногих, для избранных, для «высших». Во всех этих отношениях

¹ В сущности также (хотя и в другом смысле) было и со Скрябиным, творческая индивидуальность которого, с поразительной отчетливостью проступающая сквозь внешний налет влияний уже в самых ранних произведениях, была распознана и признана с большим опозданием.

Рахманинов стоял на эстетических позициях, прямо противоположных позициям музыкального модернизма.

В одном из его писем к Н. С. Морозову (из Флоренции, от 27 апреля н. ст. 1906 г.) находим следующую ироническую фразу: «...чистота в жилищах у итальянцев, по-моему, встречается так же редко, как, например, ясность в сочинениях у всех музыкальных новаторов-композиторов». А в другом письме к нему же (из Дрездена, от 9 ноября н. ст. того же года) дана отнюдь не предвзятая оценка музыки Рихарда Штрауса, очень верно вскрывающая сущность творчества последнего — показного, внешнего, в самом замысле отводящего преимущественное место фактуре над содержанием: «...Я слушал здесь оперу Р. Штрауса «Саломэ» и пришел в полный восторг. Больше всего от оркестра, конечно, но понравилось мне многое и в самой музыке, когда это не звучало уж очень фальшиво. И все-таки Штраус — очень талантливый человек. А инструментовка его поразительна. Когда я, сидя в театре, ... представил себе, что вдруг бы сейчас, здесь же заиграли бы, например, мою оперу, то мне сделалось как-то неловко и стыдно. Такое чувство, точно я вышел бы к публике раздетым. Очень уж Штраус умеет наряжаться». (Подчеркнуто всюду мною. — В. Б.-Б.).

Конечно, в этих словах укор, и притом не без оттенка насмешливости. Но за «умением наряжаться» в модернистском искусстве крылось и нечто более негативное — стремление пышной одеждой задрапировать тщедушное тело, гримом, маской прикрыть уродливое лицо, гримасой и вычурным жестом подменить естественное движение. Рахманинов остро ощущал эту антиреалистическую тенденцию декадентства и противостоял ей своим полнокровным, лишенным абстрактности, творчеством и таким же человеческим, полнокровным исполнительским искусством.

Это встречало сильное ответное противодействие со стороны «идеологов» музыкального модернизма. Среди них были видные и влиятельные музыкальные деятели, такие как В. Г. Каратыгин, который в своих нападках на Рахманинова не останавливался даже перед тем, чтобы упрекнуть его за успех у массового слушателя. «Музыка Рахманинова, — писал он, — отвечает, так сказать, арифметически среднему вкусовому критерию широкой публики. Она преклоняется перед ним потому, что Рахманинов своей музыкой попал как-то в точку среднего обывательского



С. В. РАХМАНИНОВ

музыкального вкуса». . . И далее: «дарование Рахманинова всегда движется по какой-то касательной к искусству линии, только задевает его сферу, никогда не проникая внутрь ее. . . Пышность и нарядность внешней отделки при ничтожности содержания — характерная черта большинства произведений Рахманинова. Они страшно «искренни». (Здесь и дальше кавычки Каратыгина. — В. Б.-Б.) Везде чувствуется живое «переживание» некоторых, большею частью сильно патетических эмоций. Но они грубы, мелки, аффективны, эти переживания».¹ Эти резкие, чтобы не сказать грубые слова написаны в то время, когда столь жестоко критикуемый композитор был уже прославленным автором трех опер, двух симфоний, трех фортепианных концертов, большого количества пользовавшихся огромной популярностью вокальных и фортепианных произведений и был к тому же (как констатируется и в самой рецензии) предметом преклонения со стороны широкой публики. Характерно, что упреки критика-модерниста направлены как раз против тех свойств музыки Рахманинова, которые и завоевали ее автору горячую любовь слушателя. Проповеднику экспрессионизма, конструктивизма, атонализма, полиритмии претили и искренность и эмоциональность в искусстве, и самый факт непосредственного воздействия музыки «на широкую публику». В приведенном отзыве говорил, конечно, не просто недоброжелатель, а открытый и непримиримый враг по направлению.

В своем отношении к Рахманинову Каратыгин был не одинок. Он выражал мнение влиятельнейшего круга музыкальной современности — эпохи между двух революций, т. е. тех самых лет, которые М. Горький охарактеризовал, как «самый позорный период в жизни русской интеллигенции, когда значительная часть интеллигенции после революции 1905 года отвернулась от революции, скатилась в болото реакционной мистики и порнографии, провозгласила своим знаменем безидейность». Конечно, мы не можем механически целиком распространять эту характеристику Горького, относящуюся в основном к литературной и философской среде, на музыкальных деятелей того времени. Но вне всякого сомнения оно приложимо к таким сторонам предреволюционной музыкальной современности, как теософские увлечения и солипсизм позднего Скрябина, гурманские «варваризмы» Стравинского периода «Весны священной» или же машинизированные ритмы молодого Прокофьева. Все

¹ Газета «Речь» № 324, 1913.

это были вызывающие и явные симптомы ведущего широкие наступательные действия музыкального декаданса, одним из видных лидеров которого и был Каратыгин.

Из того факта, что Рахманинов активно противостоял своими художественными убеждениями и своей деятельностью реакционному музыкальному эстетству, нельзя, конечно, делать вывода о его идейной революционности. В его мировоззрении многое предопределялось идеалистическими предпосылками, а в политических взглядах он не раз проявлял ограниченность весьма консервативного оттенка. Но в том и заключается значение Рахманинова как крупного художественного явления эпохи, насыщенной противоречиями, что творческая позиция его была прогрессивной и исторически перспективной и притом не только по отношению к позиции его «эстетических противников».

В годы кризиса мелодического начала Рахманинов явился его верным и бережным хранителем. В период разложения национального художественного сознания он оказался его поборником и ревнителем. В эпоху утраты тональной и ладовой устойчивости он сумел найти ключ к новому ее утверждению и истолкованию.

Не следует думать, что в отрицании модернизма Рахманинов исходил из огульного, априорного, «консервативного» неприятия новшеств только потому, что они были новшествами. Вышеприведенный отзыв о «Саломее» Р. Штрауса — достаточный показатель его объективности. Рахманинов не отворачивался от искусства современности, хотя и остро ощущал болезненную сущность большинства его проявлений.

Показательно, что Рахманинов после смерти Скрябина дал фортепианный вечер из его произведений, играя и те из них, которые стояли на рубеже последнего не принимаемого им периода — пятую сонату, «Сатаническую поэму». Он делал неоднократные попытки проверить себя, «испытать явление» путем личного творческого соприкосновения с «крайними» течениями в области смежных искусств. Следует признать, что в произведениях десятых годов (примерно в средних из числа тридцатых опусов) вольно или невольно он отдает известную дань модернизму. На модернистскую живопись Арнольда Беклина в 1909 году он откликнулся «Островом мертвых». В 1913 году в «Колоколах» обратился к Эдгару По в переводе К. Бальмонта. В 1916 году написал цикл романсов на стихи русских поэтов-символистов и акмеистов — Блока, Белого, Северянина, Брюсова, Сологуба, Бальмонта (ор. 38).

Это наложило определенный отпечаток на музыкальный язык данных произведений — утончившийся, ставший более изысканным, пряным, а иногда даже и изломанным по гармониям, по ритмическим образованиям, по тембровому колориту. Но прочной прививки модернистское искусство рахманиновскому творчеству не дало. Присмотревшись на близком расстоянии к сущности явления, проверив эту сущность на опыте личного творческого сближения с ним, Рахманинов в целом начисто отвергнул его. И если в молодости отрицательное отношение во многом определялось побуждением «художественного инстинкта» и творческого «самосохранения», то в зрелые годы действовала твердая принципиальная убежденность.

Хорошим подтверждением этому служит характер новой редакции юношеского первого фортепианного концерта, осуществленной в 1917 году, т. е. как раз непосредственно вслед за полосой творческих сближений с модернистскими темами, «прообразами» и первоисточниками. Эта редакция, представляя собою коренную фактурную переработку произведения, обогащая его фигурационно, полифонически, даже гармонически, не только сохраняет в неприкосновенности всю непосредственность и свежесть эмоционального тона первоначального варианта, но как раз и направлена на наиболее полное раскрытие и выпуклое выражение этих его свойств. Концерт выиграл, оказался поднятым до уровня более поздних произведений Рахманинова зрелого периода, но от этого отнюдь не стал «модернизированным». Перефразируя слова Каратыгина, можно сказать, что творчество Рахманинова прошло «по какой-то касательной к модернистскому искусству линии», только задев его сферу и не проникнувшись его тлетворным духом.

О степени осознания Рахманиновым внутренних противоречий модернизма и неизбежности его крушения дают исчерпывающее представление следующие его слова, сказанные в 1919 году: «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. . .

Я глубоко убежден, что, за немногими исключениями, произведения футуристов не будут долговечны. Футуризм — это

своего рода грибок, непрочный, неспособный выдержать испытание временем... Футуристы... 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».¹

Нельзя не поражаться пронизательности этих слов великого русского музыканта, предсказавшего неизбежную гибель упадочного формалистического направления в музыке задолго до того, как оно достигло пределов деградации, наблюдаемой ныне после окончания второй мировой войны в музыкальном «искусстве» империалистических стран. На этой позиции Рахманинов оставался непоколебимым равно как в творчестве, так и в исполнительстве. С высоты величия своего положения первого в мире пианиста, он вынес иронически сформулированный, уничтожающий приговор музыке модернистов: «Модернистов не играю. Не дорос!»²

Спорить с современниками и оказаться победителем в этом споре — для этого нужно не только более острое, чем у большинства товарищей по художественной профессии, чувство прогноза, более ясное видение перспектив развития и движущих сил развития искусства. Тем и другим Рахманинов обладал безусловно. Для этого еще нужна была последовательная, трудная, упорная борьба, требующая исключительной выдержки и выработки в себе известной нечувствительности к частым несправедливым нападкам и полемическим передержкам противников. Такой иммунитет необходим ради сохранения творческих сил, творческого подъема. На озлобленные словесные критические нападки Рахманинов отвечал только творческим делом и его пропагандой. Оружием борьбы было его гениальное исполнительское искусство — пианистическое и дирижерское.³ Можно сказать, не боясь преувеличения, что не будь их, едва ли в усло-

¹ См. цитированное выше интервью в журнале «Этюд». С. М. № 4, стр. 54 и 53.

² Письмо к В. Р. Вильшау от 15 апреля 1936 года.

³ Что свой пианизм Рахманинов рассматривал прежде всего, как средство пропаганды своих убеждений, своего творчества, воплощавшего в себе эти убеждения, об этом свидетельствуют даже юношеские его высказывания. Так в восемнадцать лет, делясь с Н. Д. Скалон ближайшими планами, он говорил: «Если... я совсем выздоровею... с храбростью и свежестью примусь за пропаганду себя и своих сочинений». (Письмо от 31 декабря 1891 года. Помещено под № 20).

виях засилия модернистских течений он смог бы завоевать себе столь широкое признание, а при отсутствии такового, быть может, не нашел бы сил так интенсивно и успешно творчески работать.

Художнику нервному и впечатлительному, каким был Рахманинов, борьба эта, конечно, давалась нелегко. Недаром волны творческого подъема (1890—1895, 1900—1904, 1906—1907, 1909—1911, 1913, 1915—1916 гг.), приносявшие одно за другим яркие произведения в самых различных жанрах, и концертные выступления, проходившие как подлинные события музыкальной жизни, чередовались у него с полосами депрессии, мучительных сомнений в себе. Борьба подчас казалась не только не равной, но и непосильной: слишком очевидна была обширность и трудность требующих разрешения задач, слишком велико сознание своего одиночества в этой борьбе. О последнем очень верно писал К. А. Кузнецов:

«Он остро ощущал, что при всех своих русских и зарубежных успехах... не занимает по-настоящему достойного места... сознание художественной изоляции не оставляло Рахманинова, заставляло его болезненно сжиматься, уходить далеко-далеко в свой внутренний мир...» (подчеркнуто мною. — В. В.-Б.).¹

Вот почему встревоженная молодежь примечала в нем на концертных выступлениях «сутулинку плеч», о которой рассказывает Шагинян. Вот почему в одном из его писем к ней слышится страдальческий возглас: «Научите меня в себя верить, милая Re! Хоть наполовину так, как вы в меня верите... Не мудрено, если через некоторое время решусь совсем бросить сочинять и сделаюсь либо присяжным пианистом, либо дирижером, или сельским хозяином, а то, может, еще автомобилем».²

По этой же причине он всегда страстно искал дружеской поддержки, ценил добрый товарищеский совет, утрируя при этом якобы свойственные его натуре колебания. «Что же делать, — писал он, например, Н. С. Морозову, — если все мои желания из-за моей нерешительности требуют поощрения окружающих людей, которых я люблю и которым верю. Такие люди, как я,

¹ К. Кузнецов. «Творческая жизнь С. В. Рахманинова». С. М. № 4, 1945, стр. 43.

² От 8 мая 1912 г. Н. М. № 4, 1943.

ничего никогда одни не сделают и любят, чтобы их толкали. Вот я и благодарен тебе очень, что ты меня толкнул».¹

Относительно нерешительности и того, что «такие люди ничего никогда одни не сделают», можно сказать только одно: это утверждение опровергается всей биографией Рахманинова, в которой видно, что творческие вопросы всегда решались им по собственному усмотрению. Что же до «потребности в поощрении» и поддержке — вот в этом сомневаться не приходится. Они были насуточно необходимы, как опора при постоянно «боевом» положении в нервной атмосфере ожесточенной борьбы стилей и направлений предреволюционной эпохи.

Такую надежную опору Рахманинов всегда имел, но не в профессиональной музыкальной среде,² а в лице своих слушателей, и не «особо посвященных», не секты, а посетителей больших концертных зал, разных городов — столичных и уездных, русских и иностранных, слушателей разных социальных слоев, разных профессий и возрастов. Прием этого подлинно массового слушателя, неизменно восторженно поощрительный, ободрял Рахманинова, возвращал ему веру в себя и в свои силы. Недаром даже в последние годы жизни, как утверждают в своих воспоминаниях его друзья А. и Е. Суаны, он не слушал предостережений и советов «меньше играть», говоря: «концерты — моя единственная радость. Если Вы лишите меня их, я изведусь... Нет, я не могу меньше играть. Если я не буду работать, я зачахну. Нет... лучше умереть на эстраде».³

Всем существом Рахманинов осознавал решающее для себя значение опоры в тесном контакте со слушателем. Прочность и сила этого контакта были для него мерилom достоинств его произведений и внутренним оправданием композиторской деятельности.

Художественные воззрения Рахманинова сложились рано. Углубляясь и расширяясь, они эволюционировали без резких скачков и заметных отклонений в линии своего развития. Основа их была заложена в идейно-творческой атмосфере московской музыкальной жизни восьмидесятых и начала девяностых годов с ее характерными национально-демократическими традициями,

¹ Письмо от 29 августа 1906 года из Ивановки.

² Следует оговорить позицию части московской критики — Н. Кашкина, Ю. Энгеля, В. Держановского (Флорестана) и молодого Г. Прокофьева, поддерживавших Рахманинова, хотя и далеко не всегда обнаруживавших понимание его творчества.

³ С. М. № 4, 1945, стр. 128—129.

всеобщим культом Чайковского, проникавшим в домашний быт многочисленных любителей музыки, развитой концертной практикой, а в ней — господствованием духа и традиций еще памятной всем, остававшейся «на слуху» игры братьев Рубинштейн, в особенности Николая, и его же дирижерских выступлений, наконец, своеобразием вокальной культуры Большого театра, опирающейся на реалистические традиции и отличающейся естественностью фразировки и непринужденностью в пользовании дыханием. По своей интенсивности музыкальная жизнь Москвы не уступала петербургской.

К концу восьмидесятых годов антитеза «Чайковский — Могущая кучка» уже переставала быть предметом актуальной полемики, чему в значительной степени способствовало растущее сознание Чайковским и Танеевым — в Москве, Римским-Корсаковым, Лядовым и Глазуновым — в Петербурге общности осуществляемого ими культурно-исторического дела и его народных корней. В лице Аренского назревало слияние и «гибридизация» ранее противостоящих друг другу петербургского и московского направлений — процесс, получивший широкое и быстрое развитие в раннем творчестве Калинникова и Гречанинова, выступивших со своими первыми симфониями в 1895 году, т. е. одновременно с Рахманиновым, и далее — у Глиера (I симфония — 1898 год) и Василенко (I симфония — 1905 год). В этой гибридации, при многих положительных результатах взаимообогащения двух направлений, все сильнее обнажалась опасность притупления наиболее характерных и существенных черт каждого из них и размельчения целостных творческих систем.

Совмещение воздействия московской школы и элементов «кучкистского» направления давало себя знать и в ранних творческих опытах Рахманинова, как это отмечается в напечатанных в сборнике Музгиза статьях о неопубликованных его произведениях.¹ Быть может, в наиболее сильной степени сказалось оно в первой симфонии с ее иногда отчетливо бородинскими интонациями и заметным налетом ориентализма (в мелизматике, в мелодических последованиях с частым использованием хода на увеличенную секунду, в ладово-гармонических признаках), причем ориентализма «петербургской» послеглинкинской традиции — не дифференцированного, а «суммарного», обобщенно собирательного склада. Сочетание принципов и приемов двух школ,

¹ См. Сб. ст.

при решительном однако преобладании московской, чувствуется и в отдельных ранних пьесах — фортепианных и вокальных (ор. 3, 4, 8, 10). Это свидетельствует о стремлении композитора не только быть широко в курсе современных ему достижений отечественной музыкальной культуры, но и практически, творчески освоить их.

Здесь-то и проявилось своеобразие творческой индивидуальности Рахманинова, обнаружившееся сразу в отдельных самых ранних (даже из числа неопубликованных) произведениях, несмотря на всю видимость их связей с разнообразными, влиявшими на их создание образцами. Свообразие сказывалось в той осознанности, с которой молодой композитор производил отбор получаемых впечатлений и присматривался в одних случаях к бородинским, в других — к корсаковским приемам, наконец, в активности, с которой им преломлялись и осваивались влияния. Не впадая в прямые подражания отдельным понравившимся приемам «петербуржцев», как это подчас делали Аренский и Гречанинов, Рахманинов старался уловить рациональную основу творческого стиля крупнейших мастеров «чужой» школы, стремясь найти дополнительные средства для развития, основного для себя, московского, «чайковско-танеевского» направления.

С первых шагов своей композиторской деятельности он, казалось, начинал уже разделять со своими старшими современниками понимание общности истоков и целей обоих направлений.

Понимание это росло и крепло от встречи к встрече с Римским-Корсаковым, Лядовым, Глазуновым. Знаменателен, как результат устанавливающегося взаимодействия, самый факт проведения именно Глазуновым первых исполнений рахманиновских «Утеса» и первой симфонии. В особенности углубилась эта связь в год работы в мамонтовской опере, где Рахманинову довелось дирижировать оперой Римского-Корсакова «Майская ночь». Тогда он смог ближе проникнуть в сущность стиля этого замечательного композитора и в личные свойства его, как музыканта-просветителя огромного культурного и творческого кругозора.

Но своеобразие индивидуальности молодого композитора заключалось прежде всего в руководящем месте и значении, отводимым в его музыке с первых же ее звуков душевному общению с мыслимым «собеседником» — слушателем, по отношению к которому композитор сразу становился в положение существа не высшего, а равного, и даже родственного, интимно близкого. Очень характерны в этом смысле почти все начала

ранних произведений композитора, отмеченные либо сильным, привлекающим внимание, жестом ритма и движения музыки (вступительный пассаж начала первого фортепианного концерта; «выход» «Полишинеля» — ор. 3 № 3; три массивных удара, возвещающие начало *sis-moll'* ной прелюдии, и «отыгрыши», открывающие «серенаду» в том же ор. 3), либо интонацией призывного возгласа (речитатив первых фраз романса ор. 4 № 1 — «О нет, молю, не уходи!» с его характерно кадансовым оборотом; цепь уменьшенных септаккордов с секстовым скачком книзу в мелодии перед вступлением голоса с основной певучей темой — в романсе «В молчании ночи тайной» — № 3 того же ор. 4; начальный модулирующий квартсекстаккорд романса «Утро» — № 2, там же). Приемы — ораторские или даже эстрадные. Они легко могли бы сразу же создать некий барьер между «говорящим» и воспринимающим, установить известную дистанцию между ними. Этого-то и не случилось и не случается с музыкой Рахманинова, мгновенно вызывающей в слушателе ответное переживание (и совсем без каратыгинских кавычек). И как раз в данном свойстве гораздо более, чем в типе мелодики, характере гармонии, манере секвенцирования или принципах развития, Рахманинов ближе кого-либо из русских композиторов стоит к Чайковскому и является прямым продолжателем демократической традиции его творчества.¹

Обнаженная, открытая эмоциональность, облагороженная силой переживания и его непосредственностью, позволяющая достигать взаимопонимания со слушателем в самых сложных концепционных произведениях — будь то симфония, инструментальный концерт или опера, — вот наиболее ценная черта Рахманинова, унаследованная им от Чайковского. На первый взгляд подобную же открытую эмоциональность, с характерным для ее

¹ В школе Чайковского, если брать ее не в узко педагогическом значении (чего и не было, ибо лучший из учеников Чайковского — Танеев был, в сущности, создателем самостоятельной школы), а в смысле широкого творческого направления, определяющим, исторически перспективным, была именно эта демократическая традиция, опирающаяся не только на Глинку, но и дальше и глубже, на его современников и предшественников начала XIX и конца XVIII века, на общественно-прогрессивные тенденции бытового музицирования, на национальные формы устного песенного и романсного фольклора. В «патриархальной» Москве, в самых различных общественных ее кругах характерные интонации «поющей души» русского народа оседали и сохранялись прочнее и в более чистом виде, чем в европеизированном Петербурге, подверженном придворно- и сановно-бюрократическому влиянию, в том числе и на музыкальные вкусы.

проявлений частым использованием доминантовых гармоний и автентических кадансов, а также диссонансирующих нисходящих задержаний, мы найдем и у Аренина, и у Гречанинова, и у Благрамберга, и у Ипполитова-Иванова, и у Направника, и в особенности, у Калинникова.¹ С легкой руки Чайковского и под влиянием огромного успеха его музыки у слушателя она получает широчайшее распространение в русской музыке конца XIX столетия, как верно осознанный прием достижения настоящей доступности музыкального изложения. Однако по-настоящему оправданной тенденция эта оказалась совсем не у многих. Слишком велики были в ней и угроза нивелировки своей индивидуальности в потоке интонационных приемов, ставших как бы предметом общего пользования, и опасность перехода грани, отделяющей художественное обобщение от элементов неочищенного, сырого в бытовой интонации. К тому же — и это, конечно, было решающим — нужна была величайшая чуткость к ощущению общественной значимости тех или иных сторон быта, находивших свое выражение и отражение в интонации, ибо здесь тоже, разумеется, не было ни однородности, ни неподвижности.

Именно в этом отношении, при внешних своих сходствах в первых полутора десятках ор. с произведениями других пред-

¹ Вокруг этой тенденции открытой эмоциональности и завязался один из главных узлов спора направлений в русской музыке в девяностые годы. Показательным симптомом этого спора для середины девяностых годов можно считать историю устойчивого сопротивления со стороны руководства Беляевского кружка исполнению и напечатанию талантливых симфоний Калинникова, бесспорно интонационно-закрепивших эмоциональные и психологические черты, характерные для русской демократической разнотинной интеллигенции. Переписка С. Н. Кругликова с Н. А. Римским-Корсаковым, относящаяся к 1896—1897 годам, очень полно обрисовывает эту историю, вскрывая всю сбивчивость и необоснованность аргументации отказа (об этом см. В. Пасхалов. «В. С. Калинников», М., «Искусство», 1938). Более позднее и гораздо более осознанное и открытое проявление того же спора направлений мы найдем в «походе» Каратыгина против наследия Чайковского, ведшемся под громким лозунгом борьбы со «средне-человеческими» переживаниями. «...И сейчас (т. е. в первой четверти XX века — В. Б.-Б.) массе «среднечеловеческая» музыка Чайковского говорит больше, нежели «экстазы» Скрябина, титанизм Вагнера, бесплотные видения Дебюсси», — писал он, осуждая «отсталость» и консервативность вкуса массы (В. Г. Каратыгин. «Статьи и материалы», Л., 1927, стр. 221).

Таким образом, Рахманинов, являясь ярким выразителем школы Чайковского, вочую доказывающим ее жизнеспособность в новых исторических условиях, становился силою вещей, жертвой борьбы эстетской критики с этой школой и попадал, так сказать, в самую гущу спора.

ставителей московской школы, музыка Рахманинова содержала существенные отличия от них. Заключались эти отличия в различной потенциальной направленности развития общих стилистических истоков. У Аренского, например, эта направленность была ретроспективной. Автор «Рафаэля» и «Наля и Дамайнти» (так же, как Кюн, как Направник) звал назад к семидесятым годам, улавливая и бережно охраняя одну из узких граней лирической стороны творчества Чайковского, мельча ее, воспроизводя в духе восприятия салонов и любительских кружков его времени. Уже в девяностые годы было ясно, как быстро, в силу этой ретроспективной направленности творчества, учитель Аренский отстает от ученика Рахманинова. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить хотя бы трио Рахманинова op. 9 (памяти Чайковского) и второй квартет Аренского op. 35 (a-moll), законченные в одном и том же 1893 году.

Столь же резкие отличия мы найдем и между направленностью развития молодого Рахманинова и его «сверстников» — Скрябина и Метнера, опять-таки при несомненном внешнем сходстве их ранних произведений, вызванном общностью возрастных их стилистических корней.

Скрябин и Метнер почти сразу обнаружили заметную тенденцию развития в сторону самоуглубления, сужения круга эмоций и, соответственно, утончения средств художественной выразительности. Отметим, что *cis-moll*'ный этюд Скрябина из op. 2 или же прелюдия *Es-dur* Метнера из op. 4 можно принять за ранние сочинения Рахманинова. Но стоит сопоставить линию развития молодого Скрябина — от этюдов op. 8 через прелюдии op. 11 и 16 ко второй (*gis-moll*'ной) и третьей (*fis-moll*'ной) сонатам op. 19 и 23 с хронологически совпадающей с ней линией развития молодого Рахманинова — от первого фортепианного концерта в первой редакции, романсов op. 4 и 8 и пьес op. 3 и 10 до «музыкальных моментов» op. 16, и мы увидим отчетливую картину расходящегося, а не параллельного движения.

Скрябин, как и Метнер (оба, конечно, индивидуально обособленно), последовательно шли к камерной интимности, к индивидуальному обособлению. При этом у первого из них эмоциональное начало не ослаблялось, но приобретало все более экспрессивно экстатический оттенок. У второго же оно именно ослаблялось, «засурдываемое» стилизаторскими — неоклассическими и неоромантическими — наклонностями. В обоих случаях оно отходило от прямодушной открытой эмоциональности,

к концу девяностых годов в профессионально-музыкальной среде начинавшей почитаться признаком дурного тона, и на самом деле в большой мере дискредитированной неглубокой «надрывной» лирикой композиторов типа Лишина.

Сила дарования и интеллекта молодого Рахманинова в том и заключалась, что, отстаивая, как главную движущую силу своего искусства, эмоциональную его насыщенность и душевную непосредственность, он не боялся, — в отдельных оборотах внутри какой-нибудь пьесы, а иногда и в пьесе в целом, — моментов сопряжения с «низшей» сферой эмоциональности.¹ В то же время он умел преодолевать ее слабые стороны, очищать ее от банальности и обыденности, делать ее лишь средством расширения радиуса воздействия своей музыки. Сохранив эту силу непосредственной эмоциональности, пронеся ее через эпоху натиска «аэмоциональных» тенденций в искусстве, имея силы насыщать ее благородным порывом, обновлять ее содержанием, созвучным массовому слушателю нескольких поколений, вплоть до нашего времени, Рахманинов показал себя подлинным преемником демократической традиции Чайковского, сумевшим дать ей пер спек т и в н о е, исторически плодотворное развитие.

¹ «Касания» к этой «низшей» сфере эмоциональности, в частности же к стихии цыганской песни и не только в «восходящей», таборной, фольклорной фазе ее развития, но и в эстрадных «угарных» ее проявлениях, составляют одну из характерных черточек художественного быта старой Москвы.

Отдал ей дань и Чайковский, и не только в отдельных пьесах, «имитирующих» жанр или ссылающихся на него, как «Песнь цыганки» или «Ночи безумные», но и в отдельных интонационных элементах своей вокальной и инструментальной мелодики.

Думается, что здесь сказывались поиски музыкального выражения сгущенной чувственной лирики, и именно эту сторону русского, даже, точнее, московского «цыганского» колорита в раннем периоде своего творчества неоднократно затрагивал Рахманинов. Быть может, при этом действовали причины, так сказать, биографического порядка. Не случайно «цыганизированный» элемент сказывается сильнее всего в пьесах, посвященных семье Лодыженских, имевших сильное влияние на молодого Рахманинова до кризиса, связанного с неудачей исполнения первой симфонии — в романсе «О нет, молю, не уходи», в «Каприччио на цыганские темы для оркестра», в отдельных элементах мелодико-гармонического склада первой симфонии.

Первое и третье из названных произведений посвящены А. А. Лодыженской, родной сестре известной цыганской певицы Александровой, второе — ее мужу. Элементы ориентализма, значение и место которых в музыке раннего Рахманинова еще недостаточно вскрыто, были для него тоже своего рода средством к достижению подчеркнутой выразительности.

Влияние Чайковского на формирование эстетики молодого Рахманинова было огромно. Во всех отношениях благотворно влиял на этот процесс и непосредственный его педагог — С. И. Танеев. Однако, в отличие от влияния Чайковского, танеевское влияние оказалось осознаннее не сразу. С годами оно углублялось и осознавалось все больше, перейдя в конце концов в настоящее преклонение ученика перед своим бывшим учителем. В некрологе на смерть Танеева, написанном в 1915 году, Рахманинов называет его «высшим судьей» «для всех его знавших и к нему стучавшихся» и подчеркивает значение его нравственного облика, как человека и художника-деятеля, говоря о нем, как об «образце во всем, в каждом деянии своем».

Мудрая педагогическая «рука» Танеева (не в школьном только смысле, а в воспитующем значении постоянно подаваемого высокого примера) чувствуется на формировании морального облика молодого Рахманинова, его отношений к вопросам этики и на развитии его интеллектуального кругозора, не говоря уже о музыкальном профессионализме в его разносторонних проявлениях. Кто, как не Танеев, способствовал постепенному пробуждению в Рахманинове пытливого интереса к многоголосию, к постижению им полифонической энергии, заложенной в самой природе русского народного мелоса?! Без воздействия Танеева — прямого ли, косвенного ли — Рахманинов не пришел бы к созданию своих хоровых а capell'ных партитур, к утверждению стиля выразительной песенной линейности второго и третьего концертов, а также второй симфонии.

Не следует недооценивать также и значения для выработки эстетических воззрений Рахманинова его связей с передовой интеллигенцией своего времени. В этом отношении выдающуюся роль в его жизни безусловно сыграл «мамонтовский» сезон, сблизивший его с Шаляпиным, Римским-Корсаковым, и — через самого Мамонтова, чисто художественное значение деятельности которого Рахманинов отнюдь не переоценивал (см. письмо 48 к Л. Д. Скалон) — с группой крупных художников, начиная от Валентина Серова и кончая Коровиным и Врубелем. Связи эти расширялись и крепились с ростом артистической и композиторской известности и авторитета Рахманинова. Особенно плодотворными для последующего развития эстетики Рахманинова было при этом соприкосновение с деятельностью Московского Художественного театра, сближение с К. С. Станиславским, памяткой дружественных отношений с которым осталось «Музыкальное письмо» Рахманинова к Станиславскому, написанное в 1908 го-

ду — к десятилетию деятельности передового русского театра, а через Станиславского и Художественный театр — с Чеховым.

Эти связи многое объясняют в прогрессивной творческой позиции всей музыкальной деятельности Рахманинова. Они действительно повлияли на его развитие, помогли ему. Не так ли было и с молодым Чайковским, с первых шагов сознательной творческой жизни тесно сблизившемся — через Островского, Садовского, Живокيني — с передовой частью литературной и театральной интеллигенции своего времени? И в этом отношении Рахманинов проявил себя верным учеником Чайковского.

3

Решающими фигурами, «встретившимися на пути» молодому Рахманинову, были сперва А. И. Зилоти и Н. С. Зверев, затем — С. И. Танеев и А. С. Аренский, а также П. И. Чайковский, который, лично с ним не занимаясь, был для него учителем в высшем смысле слова и более чем кто-либо другой из окружавших его музыкантов. Влияние этих лиц на развитие личности и дарования Рахманинова было чрезвычайно велико, хотя и далеко неравномерно. Отсюда шел и высоко развитый профессионализм, предполагающий подчинение всей жизни размеренному трудовому режиму и бескорыстность самого творческого процесса.

Именно эти два момента и становятся особенно характерными для творческой психологии Рахманинова с первых лет его композиторской и пианистической деятельности. Нельзя не поражаться тому «стоицизму», с которым он в семнадцатилетнем возрасте придерживается раз принятого распорядка занятий, отказывая себе во время летних вакаций — после тяжелого учебного сезона по двум специальностям в консерватории — от веселого и приятного отдыха в общении с любимыми друзьями-сверстниками ради соблюдения положенных часов пианистических или композиторских занятий.

В своих воспоминаниях Людмила Дмитриевна Скалон то и дело регистрирует:

...«Сережа усаживается за рояль и в продолжение двух часов играет все один и тот же этюд Шлетцера»... «Во время завтрака музыка не прекращается, так как Сережа продолжает играть свой вечный этюд ровно до часа и потому всегда завтра-

кает один»... «В пять часов бежим пить холодную воду с шер-бетом, потом заходим поболтать с Сережей, который опять отзванивает свой этюд от 3 до 5 часов»...

Эти хроникальные записи перекликаются с утверждениями в письмах самого Рахманинова: «Занимаюсь сочинением с 9 до 12 дня. Затем играю 3 часа» (к Н. Д. Скалон, 5 июня 1893 г.). «Занимался сильно, аккуратно и усидчиво» (к ней же, 17 декабря 1893 г.). «Ежедневно много работаю, хотя и меньше, чем раньше, т. е. от 9^{1/2} до 3^{1/2} с обеденным отдыхом» (к Н. С. Морозову, 6 июля 1905 г.). «Много работаю и количеством труда могу похвастать» (к нему же, 5 декабря н. ст. 1906 г.). «...Занимаюсь целыми днями и горю в огне» (к нему же, 8 мая н. ст. 1907 г.).

Последнее, подчеркнутое мною, утверждение указывает на горячее увлечение работой, на сильное нервное возбуждение, которое сопровождало рабочий процесс и в самый момент занятий делало нечувствительной усталость, но тем более изнуряло интеллектуально, нервно и физически, что сказывалось уже после окончания работы.

В одном из писем к М. А. Слонову (20 июля 1891 г.), рассказывая о напряженной работе над первым фортепианным концертом (...«Писал с пяти часов утра до восьми вечера, так что после окончания работы устал страшно»), Рахманинов с полной определенностью говорит об этом: «Во время работы я никогда не чувствую усталости (напротив — удовольствие). У меня усталость появляется только тогда, когда я чувствую и сознаю, что один из моих больших трудов и больших работ окончен и окончена».

Если учесть, что Рахманинов с юности был болезненным и часто в своих письмах жаловался на головные боли, на боль в спине и в руках, на невралгические припадки, иногда доходящие до конвульсий¹, и что постоянная напряженная работа

¹ ...«Мое здоровье делается очень слабым. Болит грудь, спина ломит и ко всему сказанному — бессонница» (к Н. Д. Скалон, 27 июня 1892 г.). ...«Продолжаю много работать. За последние дни приходилось поздно ложиться и рано вставать, так что теперь у меня голова тяжелая; после игры я начинаю страшно уставать и голова делается еще тяжелее» (к ней же, 13 октября 1892 г.). «Работы бездна, после которой у меня голова ломится от боли» (к Л. Д. Скалон, 13 декабря 1892 г.). ...«Я устал, мне бывает иногда невыносимо тяжело. В одну из таких минут я разломаю себе голову. Кроме этого, у меня каждый день спазмы, истерики, которые кончаются обыкновенно корчами, причем лицо и руки до невозможности сводит» (к Н. Д. Скалон, 7 февраля 1893 г.). ...«Спина и в настоящую

утомляя, усиливала недомогания, то с особенной отчетливостью и силой выступит перед нами та огромная мера воли — ее постоянных целенаправленных усилий, которой обладал с юных лет и которую неизменно развивал, воспитывал в себе Рахманинов. Воля эта была не бессознательной, не стихийной, а разумной, организующей, вносящей порядок в стихийные порывы разносторонне одаренной природы, рвущейся к творческому изживанию себя в сфере творчества и исполнительства, а в последней в двух аспектах — пианистическом и дирижерском.

В письмах к Н. С. Морозову встречаются упоминания о переключениях творческих сил с исполнительства на сочинение музыки и обратно, осуществляемых намеренным регулированием — увеличением или уменьшением количества часов занятий в той и другой области и соответственной постепенной «настройкой» сознания. Такие переключения безусловно требовали громадной целенаправленной воли. Без ее руководящего начала невозможными были бы ни своевременность (целесообразная «стадийность») таких переключений, ни равномерность степени творческого самоутверждения в каждой из перечисленных областей.

Воля к труду, с такой поразительной силой проявившаяся в Рахманинове еще на заре его художественной деятельности, не оставляла его до самых последних дней жизни. В сущности он и умер «на трудовом посту». Всего за полтора месяца до кончины, отправившись в большую концертную поездку по восточным штатам Америки, он выступал в последнем из концертов в Нью-Орлеане уже при мучительных приступах болезни, оказавшейся смертельной. Рахманинов действительно был «великим тружеником», как вполне справедливо называет его в своих воспоминаниях М. Шагинян. И в этом он был учеником и последователем заветов Чайковского и Танеева, на примере своей жизни раскрывших перед ним красоту и благородство, всепоглощающую требовательность творческого труда и внушивших ему культ самоотверженной творческой работы.

минуту ужасно болит, точно как будто ноет, скребет, давит. Бог ее знает, что с ней делается». ...«Я недавно кончил заниматься — очень устал. Спина очень болит» (к ней же, 10 июля 1894 г.).

Позже в письмах к Н. С. Морозову: «При усиленном писании или чтении глаза затуманиваются и голова сильно болит» (11 февраля н. ст. 1907 г.). «...Решил начать заниматься, и как только начал, то увидел, что сил у меня все-таки очень мало и что уже через какой-нибудь час у меня заболевает спина, появляется какая-то слабость и я стремлюсь лечь на кушетку» (6 июня 1909 г.).

Длительная и тяжелая нужда сопутствовала Рахманинову в молодые годы. Ему немало приходилось работать ради заработка. Тут были и фортепианные переложения оркестровых произведений других авторов, и «служба» в качестве преподавателя и инспектора музыки в Екатерининском и Елизаветинском институтах, и, главным образом, частные уроки. Последние особенно изводили его сознанием, что, при огромной нагрузке в личной творческой работе по двум специальностям, они отнимают драгоценные часы и силы для «натаскивания» по части музыкального образования лиц, из которых многие вовсе и не помышляли о специализации в области музыки в дальнейшем.

К педагогическим занятиям Рахманинов расположения не имел и, вероятно, не по отсутствию педагогических данных (наличие которых гипотетически следует в нем предположить, учитывая интеллектуальные, волевые и душевные его качества), а от постоянного острого осознания их, как помехи в отдании себя выполнению первоочередных для него чисто творческих задач. И если он занимался педагогикой, да еще не с будущими профессионалами, то, конечно, исключительно ради заработка. Но никогда ради заработка он не позволял себе в чем-либо насиловать свою творческую мысль. И если в письме к Н. С. Морозову 17 июня 1902 г. однажды он отмечает о сочиняемых романсах ор. 21, что «очень уж они спешно написаны, почему совсем не отделаны и не красивы», то это действительно случай почти единичный. Исключительность его в том, что он совпадает с самыми первыми месяцами женитьбы, нарушившими обычное течение творческой жизни. Но и в этом случае авторская неудовлетворенность (проявлявшаяся у Рахманинова весьма часто, иногда обусловленная нервной реакцией на утомляющий процесс работы, чаще же всего — суровой требовательностью к себе и вместе с тем скромностью) вызвана лишь признанием недоработанности замысла, а никак не принижением, не приноравливанием его к каким-либо заданным установкам. О том, что именно скромность и здесь говорила в Рахманинове, можно судить хотя бы по тому, что в данном цикле есть такие шедевры, как «Судьба», «Сирень» и «Как мне больно».

Вопрос о нужде, испытанной в молодости Рахманиновым, заслуживает особого внимания. Эта сторона жизни весьма подробно освещена в письмах к сестрам Скалон. Как красочно, например, описывает Рахманинов обстановку своих вынужденных коллективных уроков в «Хоровом обществе» в письмах от

11 октября 1890 г. и от 26 марта 1891 г.¹ Во втором из них он признается, что ученики положительно вывели его из себя. «Я пришел просто в неистовство, — пишет он, — я себя давно таким не помню. Одного я выгнал вон из класса, другого обругал идиотом и ушел от них до окончания урока. Может быть и меня выгонят за это вон, не знаю. Знаю только то, что если бы у меня почаще были бы такие уроки, я бы давно уже околел. И что я в самом деле за несчастный, из-за пяти рублей мучиться, а главное зная то, что через несколько дней, через несколько недель и месяцев то же самое».

Откровенно жалуется он в письме от 18 февраля 1892 г.,² что концерт, данный «по случаю скверных материальных дел», не удался, что он — устроитель его — «даже не воротил своих долгов» и «по настоящее время остался с кредиторами». Далее мы узнаем об «отсутствии денег на покупку себе шубы» (письмо от 13 октября 1892 г.),³ о невозможности из-за неимения денег поехать за границу (от 7 февраля 1893 г.),⁴ о том, что «из недвижимого имущества у меня есть часы, которые вот уже год, не меняя местоположение, лежат все в одной и той же ссудной кассе, как и другие золотые вещи»; и еще «долги», которые, впрочем, «можно назвать имуществом «движимым», ибо они, что, весьма вероятно, будут двигаться дальше» (25 августа 1893 г.).⁵

В письме от 6 сентября 1899 г.⁶ Рахманинов со свойственным ему юмором пишет: «У всех людей, всей вселенной, всегда и везде есть только три сорта дел: сердечные, денежные и служебные», а далее: «Итак, я вас и спрашиваю, как идут ваши сердечные дела. Что касается меня, то все мои дела и мысли второго сорта. Я только и думаю о том: «Как бы получить», «Где бы достать?» и реже — «как бы отдать?»»

О степени нуждаемости Рахманинова в девяностых годах дает представление его письмо к М. А. Слонову от 3 сентября 1894 г., в котором читаем такие строки: «Эту зиму я удовольствуюсь вероятно своим пальцем, который буду с невозмутимым видом сосать. Я не шучу. Жить мне не на что... Мне на самую обыденную жизнь не будет хватать! Она мне тоже очень дорого

¹ Помещены в настоящем издании под №№ 4 и 13.

² См. письмо № 22.

³ См. письмо № 28.

⁴ См. письмо № 31.

⁵ См. письмо № 38.

⁶ См. письмо № 54.

стоит. Сократить ее в материальном смысле положительно нет никакой возможности».¹

Возможно, что борьба с длительной материальной нуждой, которую молодому Рахманинову приходилось вести в самые ответственные годы его творческого становления, способствовала той замкнутости натуры, тому «уходу в себя», о которых речь шла в начале первой главы. Многие острые положения, связанные с недостатком и отсутствием средств, приходилось скрывать из самолюбия и нежелания вызвать сострадание или насмешку. Но, если нужда и наложила свой отпечаток на свойства его характера, то лишь в сторону усиления в нем черт независимости, воспитания в нем чувства профессиональной гордости за свой творческий труд и презрительного отношения к праздному образу жизни.

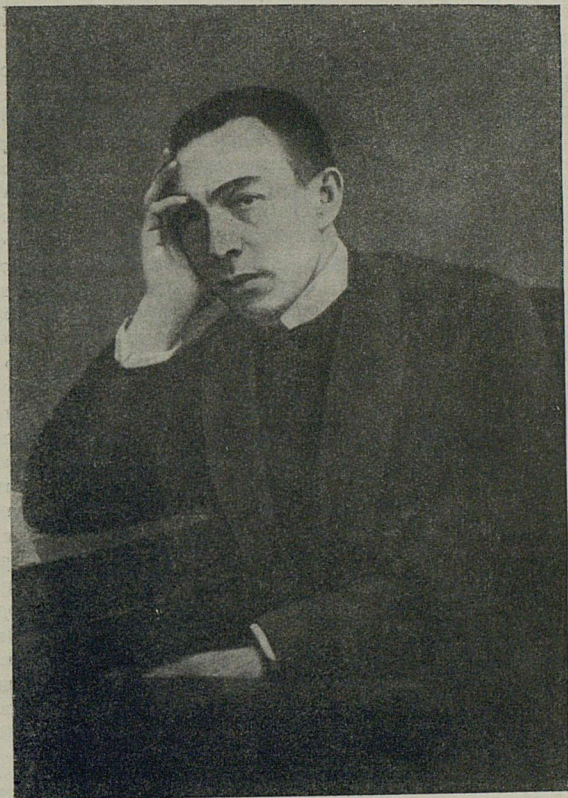
Как много язвительных замечаний отпускает юноша-Рахманинов в письмах к своим кузинам по адресу «господ баронов», посещающих их дом: ...«Ваш дом (если позволите так выразиться) наполнен баронами. В вашем письме целая страница посвящена господам баронам; я, читая эту страницу, почувствовал свое полнейшее ничтожество»...², — пишет он иронически. В другом письме юный музыкант осмеивает условности светского этикета, издеваясь над «выездами», которыми увлекаются девушки Скалон: «...Распечатавши ваше письмо, я увидал, наконец, причину вашего молчания. Оказывается, вы выезжали — это дело! .. После этих выезжаний можно не только меня позабыть, но и кого-нибудь поважнее из ваших друзей».

Приведенные высказывания показывают, что юноша-Рахманинов оставался чуждым некоторым предрассудкам окружавшей его среды. В частности, сказывалось это и в его отрицательном отношении к религии, как раз в годы усиленного увлечения русской интеллигенции культом православия и всевозможными реакционными мистическими учениями. Факт отказа пойти на исповедь даже тогда, когда это было условием получения разрешения на венчание с невестой, приводимый в воспоминаниях А. А. Трубниковой,³ достаточно красноречив в этом отношении и говорит сам за себя. Очень ошибутся те, кто, основываясь на внимании Рахманинова к древним русским песнопениям, к интонациям церковного обихода и на создании им своеобразных

¹ Цитировано по статье Е. Бортниковой в Сб. ст., стр. 54, 55.

² Письмо 3.

³ «Огонек» № 4, 1946 г.



С. В. РАХМАНИНОВ (1912 г.)

и монументальных хоровых композиций *a capella* на богослужебные тексты — «Литургии св. Иоанна Златоуста» ор. 31 и «Всенощного бдения» ор. 37, сделают вывод о религиозной основе мировоззрения композитора.

Предпосылки здесь были творчески гораздо более глубокие и совсем иного порядка и иного происхождения.

Покойный Н. М. Данилин, дирижер Синодального хора, первый исполнитель (в 1911 и в 1915 годах) двух названных хоровых композиций Рахманинова, находившийся с ним в дружеских отношениях, рассказывал об исключительной творческой пытливости, проявляемой автором «Литургии св. Иоанна Златоуста» и «Всенощного бдения» к особенностям старой Московской, Суздальской, Новгородской и даже Киевской хоровой культуры. Данилин вспоминал неоднократно, с каким профессиональным интересом и чисто «исследовательской» кропотливостью собирал Сергей Васильевич сведения об особенностях так называемого «крюкового письма», изучая «лица» и «фиты», в чем помогал ему С. В. Смоленский, крупнейший знаток в этой области, памяти которого композитор и посвятил свою «Всенощную».

Несомненно, что в тщательном изучении интонаций древнего обихода Рахманинов искал своеобразия истоков старинной, во многих своих чертах, исчезнувшей, стертой последующими напластованиями, русской народной национальной культуры, развивавшейся самостоятельно, и во многом совсем независимо от общей эволюции европейской музыкальной культуры.¹ Что не собственное церковное, не культовое, а именно народное, национальное, зашифрованное по условиям времени в церковной, культовой форме, интересовало при этом композитора, это подтверждается собственными его словами, сказанными в чуть ли не единственном из данных им интервью: «Создалось впечатление, будто русская церковь оказала глубокое влияние на русскую музыку. Это не совсем верно. Церковные композиторы сами обращались к сборникам старинных мелодий».

¹ Для освещения этого вопроса уместно привести пронизательное суждение И. Глебова в разделе «Хоровая культура» его книги «Русская музыка от начала XIX столетия» (Academia, 1930), где говорится: «С точки зрения музыкального своего содержания древнерусский культовый мелос ценен ничуть не меньше памятников древнерусской живописи. Его «рисунок» отличается богатством оборотов, свежестью, размахом, выразительной напевностью и пластичностью. К сожалению и к стыду нашему, русские исследователи-музыканты в отношении древнерусской музыки сильно отстали

Представляется чрезвычайно знаменательным этот интерес Рахманинова к памятникам древнего русского хорового многоголосия, проявившийся в столь действенной творческой форме в ор. 31 и 37. Ведь создание их относится к той поре, когда русское искусство — в том числе и музыкальное — переживало своего рода кризис национального сознания, в определенной своей части отдаваясь духу «космополитизма». Рахманинов выступал при этом как художник, развивающий одну из славных традиций своих учителей — Танеева и Чайковского, глубоко веривших в силу и своеобразие русской национальной культуры, видевших широчайшие перспективы ее развития и всеми своими силами способствовавших последнему. В этом отношении Рахманинов еще с юных лет был одним из взглядов со своими учителями.

К какому бы из многочисленных охватываемых им жанров ни обратиться, мы найдем прямые связи с образами и сюжетами из русской литературы — классической и современной — в операх (две из трех написанных — «Алеко» и «Скупой рыцарь» — на пушкинские темы), в хоровых произведениях, во многих из романсов, даже в инструментальных пьесах — в привлекаемых к ним эпиграфах. Пушкин, Лермонтов, Кольцов, Тютчев, Майков, А. К. Толстой, Плещеев, Полонский, Фет, Некрасов, Мей, Чехов, Блок, Брюсов — вот неполный список русских поэтов, к творчеству которых обращалась композиторская мысль Рахманинова, ищущая музыкального воплощения русского характера, картин русской жизни, красот русской природы.

Русская тема ощутимо доминирует в его творчестве независимо от степени образной или сюжетной конкретности пьесы, а при наличии этой конкретности — даже независимо от национальной принадлежности взятого первоисточника.

В романах с текстами, взятыми «из Мюссе», «из Гейне» или «из Шелли», мы не только больше чувствуем подчеркнутую

от «изобразников» и бродят в потемках, робко озираясь по сторонам, тогда как работы по изучению древнерусской живописи дают с каждым годом все более и более ценные открытия. И до тех пор, пока мы не сдвинемся в расшифровке памятников глубже XVII века... пока мы не усвоим в этих опытах присущей им, как достижениям стиля определенной эпохи, ценности, мы будем... упускать возможность исследовать искусство, которое по имеющимся данным не уступает всем иным отраслям искусства древней России. Это искусство в XVIII и XIX веках было оттеснено назад церковным пышным благолепием и стало «немым» в такой же степени, в какой долго были для всех «невидимыми» дивные краски и мастерство композиции икон».

эмоциональным тоном музыки индивидуальность русского переводчика (Апухтина или Плещеева), нежели иностранного поэта. Мы чувствуем охваченным и переданным типическое для настроений определенной части русского общества того времени состояние, в раскрытии которого образ Гейне или Мюссе служит только чисто внешним поводом. Повышенная «эмоциональная температура» большинства романсов-монологов, романсов-исповедей Рахманинова, развивающих линию «разночинной лирики» (пользуясь терминологией Б. Асафьева) романсного творчества Чайковского, предельно чутко воплощала неудовлетворенность и трепетную порывистость настроений русского общества, русской интеллигенции «эпохи безвременья». Это и создало им такую огромную популярность в девяностые и двести годы. Конечно, подавляющее большинство из них написаны на русские стихи, а один из них — «Мы отдохнем» ор. 26 № 3 на текст, взятый из пьесы А. Чехова «Дядя Ваня» — даже и на русскую прозу.

Там, где музыка и не содержит текстового «компонента» или же программных словесных разъяснений, русская тема легко и сразу обнаруживается внимательным слухом и чутким восприятием в произведениях Рахманинова. В небольших фортепианных прелюдиях, «музыкальных моментах», «этюдах-картинах», точно так же, как в крупных инструментальных концертах, и в симфониях, особенно во второй и в третьей, мы ясно чувствуем родные пейзажи, запечатленные в звуках, и голос родины, ласкающий нас знакомой и дорогой с незапамятных времен, не стареющей, вечно свежей интонацией.

Об этом — по поводу второго фортепианного концерта Рахманинова — в своих воспоминаниях очень верно писала М. Шагинян: «До сих пор помню особое двойное ощущение, с каким всякий раз переживала я этот концерт в исполнении самого Рахманинова: тяга к конкретному русскому пейзажу, русской земле, — в *andante*, широкая, простая, средней полосы России, деревенская ширь, бледное небо над хлебами, речушка и туман над речушкой и гуси шлепают, а вместе с тем, — в традициях русской классики, с реминисценциями из Чайковского, из Глинки, — глубоко современное понимание того, что такое историческое раскрытие в музыке жизни своего общества, запросов и характера человека своей эпохи».

Примечательно, что при этой почти зримой, почти осязаемой конкретности истинно русского и истинно народного музыка Рахманинова почти не знает ни цитатного использования мело-

дий русских народных песен, ни — за самыми редкими исключениями, например, в некоторых из ранних романсов — стилизации под них. Она народна самим складом мышления, общей настроенностью, пронизывающей ее темповый пульс, типы движений, плетение голосов, гармонию — то ладово ясную, то насыщающуюся скользящими хроматизмами. Все это — свое, отечественное. На всем этом лежит отчетливый неизгладимый отпечаток качеств и свойств природы русского человека, дух, аромат русского уклада жизни и русской природы.

Прежде всего глубоко национален мелос Рахманинова, насыщенный душевной напевностью, плавно раскидистый в своем движении — развитии, распространяющий вокруг себя побегги больших и малых подголосков, свободно и непринужденно обвивающих основной ствол музыкальной темы — образа. Такова основная, кажущаяся непрерывной мелодия «неждановского» вокализа (ор. 34 № 14). Такова же первая длительная, точно «неиссякаемая» тема первой части третьего фортепианного концерта. Такова и эпическая лейттема третьей симфонии. Таковы многие из мелодий — тем фортепианных пьес и вокальных произведений Рахманинова.

Покинув Россию в 1918 г., Рахманинов мучительно переживал разлуку с родиной. Это нашло свое отражение в творческом кризисе, которым отмечены годы его зарубежной жизни. Есть основания полагать, что, уже начиная с середины 20-х годов, он все пристальнее вникал в процессы духовного и культурного роста новой — советской России.

Творческое его возрождение — от «Трех русских песен» для оркестра и хора (ор. 41), написанных в 1928 году, и до третьей симфонии (ор. 44), созданной восемью годами позже — шло под знаком все большего насыщения музыки русской эмоциональной стихией и соками русского народного мелоса. Этот новый и высший подъем творчества великого русского композитора находился в прямой связи с происходившим в нем сложным и активным процессом постепенного осознания, правильной оценки и приятия великих исторических событий, обновивших его родину. Симптомами этого процесса было и кропотливое собирание периодики и книг, выходящих в СССР, и высокая оценка, данная им массовым песням, создаваемым советскими композиторами. Конкретным же его выражением была общественная и гражданская позиция, занятая Рахманиновым в годы Великой Отечественной войны, когда с осени 1941 года он настоял — несмотря на встретившееся противодействие — на обозначении

в программах своих концертов того, что сбор с них поступает в помощь Советской Армии. Посылая свою лепту в фонд обороны СССР, он писал в сопроводительном письме: «От одного из русских посильная помощь русскому народу в его борьбе с врагом. Хочу верить, верю в полную победу».

Внезапная смерть, постигшая великого русского музыканта после скоротечной формы заболевания раком, помешала ему оказаться свидетелем исторической победы русского народа над темными силами фашизма.

При всей противоречивости человеческого и творческого облика Рахманинова, при всей его идейной неустойчивости, он был и остается для нас одним из «последних могикан» русской музыкальной классики. Прочные связи с демократическими традициями русской музыкальной культуры, проникновение в национальный характер русской народной музыки, глубокая эмоциональность, искренность и простота высказывания, — таковы отличительные черты его творческого стиля — композиторского и исполнительского. Эти черты делают его близким нашей советской музыкальной современности.

Советский слушатель любит музыку Рахманинова. Произведения его издаются и постоянно исполняются в СССР. На них учатся молодые советские музыканты. Записи фортепианной игры Рахманинова часто звучат в советских радиопередачах. Рахманинов-композитор и исполнитель прочно вошел в творческую практику нашей советской музыкальной культуры.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРИМЕЧАНИЯ, ССЫЛКИ И ДОПОЛНЕНИЯ

1.

К ВОСПОМИНАНИЯМ Л. Д. РОСТОВЦОВОЙ (СКАЛОН)

¹ Ивановка — имение Сатиных в Тамбовском уезде Тамбовской губернии, в котором Рахманинов часто и подолгу жил летом и про которое в 1912 году в одном из писем к Мариэтте Шагинян писал: «Именно здесь, давно, когда я был еще совсем молод, мне хорошо работалось». С 1902 года, после женитьбы Рахманинова на Н. А. Сатиной, Ивановка перешла в его собственность.

² Зилоти, Александр Ильич (1863—1945) — пианист, дирижер и музыкальный деятель. С 1903 года им была организована в Петербурге концертная организация широко просветительного характера, пропагандировавшая в России классическую музыку и произведения современных русских и западноевропейских композиторов. Зилоти учился первоначально в Москве у Н. С. Зверева, Н. Г. Рубинштейна, затем в Веймаре у Франца Листа. С 1888 и по 1891 годы преподавал в Московской консерватории. В описываемое время был учителем Рахманинова по классу фортепиано. Зилоти доводился Рахманинову двоюродным братом. Мать Зилоти — Юлия Аркадьевна была родной сестрой отца композитора.

³ Зилоти, Дмитрий Ильич — младший брат Александра Ильича. Управлял имениями различных лиц.

⁴ Владелец Ивановки — Александр Александрович Сатин.

⁵ Рахманинов по заказу нотопечательской фирмы Юргенсона делал переложение для фортепиано в 4 руки балета П. И. Чайковского «Спящая красавица». Можно полагать, что заказ был сделан не без подсказа Чайковского, заботившегося о поощрении таланта молодого композитора и о материальной помощи ему.

⁶ Варвара Аркадьевна, жена А. А. Сатина, урожденная Рахманинова, сестра Юлии Аркадьевны Зилоти и отца композитора.

⁷ Наташа — Наталия Александровна Сатина, дочь владельца Ивановки А. А. Сатина, двоюродная сестра Рахманинова, впоследствии его жена. Получила музыкальное образование (пианистки) в Московской консерватории.

⁸ «Психопатушка», «беленькая», «брыкушка» — ласкательные прозвища, данные Рахманиновым Вере Дмитриевне Скалон. «Психопатия» было новым модным словом, распространившимся в те годы в обществе. Шутливое применение его Рахманиновым к Вере Дмитриевне объяснялось нервностью и большой впечатлительностью последней.

⁹ «Песня» для виолончели с сопровождением фортепиано из числа неопубликованных при жизни автора произведений Рахманинова. Опубликовано Ленинградским отделением Музгиза в 1949 г.

¹⁰ Две пьесы для фортепиано в шесть рук — это вальс и романс (без обозначения ор.), впервые опубликованные Ленинградским отделением Музгиза под редакцией Н. Н. Загорного в 1948 году, до этого же хранившиеся у Л. Д. Ростовцовой.

Первая из пьес имеет в конце авторскую пометку, обозначающую дату написания: «Ивановка, 15 августа 1890 г.». В конце второй пьесы обозначено: «Москва, 20 сентября 1891 года». На партии «legzo» оригинала композитор начертил: «Посвящаю этот вальс автору темы, которую я взял». Повидимому факт, о котором рассказывает Л. Д. Ростовцова, имел место несколько раньше, скорее всего в течение лета 1890 года, впервые проведенного Рахманиновым в Ивановке совместно с сестрами Скалон.

Чрезвычайно интересно отметить полнейшее тождество музыки вступления к романсу (первые пять тактов) с фактурно-гармоническим фоном основной (первой) темы второй (медленной) части второго фортепианного концерта, написанной девятью годами позже — в 1900 году. Разница лишь в тональности: в романсе — ля-мажор, в концерте — ми-мажор. Все остальное — фигура движения, интервалика, модулирование полутоновыми хроматически нисходящими сдвигами в различных голосах, «изюминка» метрической группировки, совмещающей четырехдольные образования с трехдольными — все это почти полностью совпадает. Здесь — интересный пример длительного вызревания образа от стадии эскиза в 1891 году до фазы полной выношенности и творческой завершенности, причем с полным изменением мелодического образа пьесы, в первом случае даже не связанного с материалом вступления, а во втором — тесно сопряженного с ним и точно выросшего из интонационных и ритмических предпосылок фактурной и гармонической сферы.

¹¹ Игнатово — имение Д. А. Скалон, отца автора воспоминаний, находилось в Княгининском уезде Нижегородской губернии.

¹² О Лысыковых см. в письмах С. В. Рахманинова к сестрам Скалон (№ 35).

¹³ Фантазия (картины) для двух фортепиано в 4 руки ор. 5 (первая сюита). Посв. П. И. Чайковскому. Состоит из 4 частей: 1. Баркаролла (эпиграф из М. Лермонтова); 2. И ночь, и любовь (эпиграф из Байрона); 3. Слезы (эпиграф из Ф. Тютчева); 4. Светлый праздник (эпиграф из А. Хомякова).

Фантазия впервые исполнялась Рахманиновым и Пабстом в Дворянском собрании в Москве в концерте 30 ноября 1893 года.

¹⁴ Наталия Николаевна Лантинг — дочь Ольги Александровны, урожденной Сатиной, сестры А. А. Сатина и Е. А. Скалон. Ей посвящен романс Рахманинова «Мелодия» (стихи С. Надсона) — ор. 21 № 9.

¹⁵ Ю. С. Сахновский (1866—?) — композитор, музыкальный критик, товарищ Рахманинова по Московской консерватории. Сотрудничал в газетах «Курьер», «Русская правда», «Русское слово».

¹⁶ Слонов, Михаил Акимович (1869—1930) — композитор, теоретик, друг Рахманинова. Ему посвящены два романса Рахманинова: «У врат обители святой» (М. Лермонтов) — без обозначения ор., и «Дитя! как цветок, ты прекрасна» (А. Плещеев, из Гейне) — ор. 8 № 12.

Слонов был неоднократно литературным консультантом Рахманинова, давал ему советы по выбору текстов для романсов и помогал в разработке оперных замыслов («Саламбо» и «Монна Ванна»). Об этом — см. письма Рахманинова к Слонову. С. М. № 4, 1945.

¹⁷ Затаевич, Александр Викторович (1869—1936) — композитор-этнограф. Один из близких Рахманинову музыкантов, с которым он находился в переписке.

¹⁸ Presto, e-moll — четвертая пьеса из ор. 16 («Шесть музыкальных моментов», посвященных А. Затаевичу). Изд. Юргенсон.

¹⁹ Анне Александровне Лодыженской посвящена первая симфония Рахманинова (d-moll ор. 13).

²⁰ «Каприччио на цыганские темы» для большого оркестра ор. 12, посв. П. Лодыженскому. Изд. Гутхейль.

²¹ Мария Аркадьевна Трубникова, урожденная Рахманинова, сестра отца композитора.

²² Анна Андреевна Трубникова — педагог. Живет в Москве, работает в музыкальной школе при Московской консерватории. См. ее воспоминания о Рахманинове, журнал «Огонек» № 4, 1946 год.

²³ Сын Анны Аркадьевны Прибытковой, урожденной Рахманиновой.

²⁴ Романсы — «Я жду тебя» (стихи М. Давыдовой) ор. 14 № 1, посв. Л. Д. Скалон; «Не пой, красавица, при мне» (стихи А. Пушкина) ор. 4 № 4, посв. Н. А. Сатиной; «Сон» (стихи А. Плещеева, из Гейне) ор. 8 № 5, посв. Н. Д. Скалон.

²⁵ История замысла оперы «Ундина» обстоятельно изложена в статье Б. Доброхотова «Оперные замыслы С. В. Рахманинова» (см. Сб. ст.).

Известно, что, написав либретто оперы «Ундина» для Рахманинова, Модест Ильич Чайковский, прежде чем предоставить его композитору, для которого оно было написано, послал его своему брату — П. И. Чайковскому, полагая, что последний сам возьмется за написание музыки. При этом он исходил из соображений о давнем тяготении П. И. Чайковского к сюжету поэмы Ламот-Фуке — Жуковского, выразившемся в написании им еще в 1869 году трехактной оперы на этот сюжет по либретто В. А. Соллогуба, не увидевшей света и уничтоженной самим композитором, а также в намерении в 1886 году писать балет на ту же тему.

П. И. Чайковский дал высокую оценку либретто: «...распланировано великолепно, — писал он в письме от 17 апреля 1893 года, — все главное, все удобовыкраиваемое выкроено, — поэзия сколько возможно сохранена, нет ничего лишнего, многое, придуманное тобой, помимо Жуковского, тоже очень эффектно!». Однако от написания музыки на этот сюжет он решительно отказался по той причине, что, как он объясняет в том же письме, «в той, когда-то написанной «Ундине» — кое-что было, кажется, прочувствовано и удачно, и если бы я теперь стал снова писать, то уж не было бы свежести чувства».

Рахманинов очень активно отнесся к работе М. И. Чайковского. В письме к последнему от 13 мая 1893 года он принимает либретто полностью, даже не соглашаясь с частными возражениями, высказанными А. С. Аренским, но в то же время высказывает сомнения в том, стоит ли ему браться за работу, опасаясь, что оперу «чего доброго не поставят» и что «работа очень большая пропадет даром».

Осенью эти сомнения укрепились в силу распорядка жизни, обилия концертных поездок, устраняющих возможность систематической и планомерной работы, и Рахманинов просил либреттиста временно воздержаться от продолжения работы над «Ундиной», «ибо я ничего еще не решил» (письмо от 14 октября 1893 года).

Замысел этот так и остался неосуществленным.

²⁶ Неудачное исполнение первой симфонии и отрицательный прием ее музыкальной средой, критикой и публикой было событием, тяжело травмировавшим Рахманинова, на некоторое время после этого совершенно отошедшего от композиторской деятельности. В «Летописи моей музыкальной жизни» Н. А. Римского-Корсакова с характерной для этого документа протокольной сухостью отмечено: «шла в первый раз чудесная 6-я симфония Глазунова c-moll, симфония d-moll Рахманинова».

В воспоминаниях А. А. Трубниковой, двоюродной сестры С. В. Рахманинова («Огонек» № 4, 1946 год), имеется следующее описание события: «...Молодой автор приехал в Петербург на первое исполнение: с первых же

звуков он почувствовал: «дело плохо». Как видно, Глазунов не понял его произведения. Симфония до слушателей не доходила. Сергей Васильевич забился куда-то на пожарную лестницу и, чуть не плача, зажимал уши, чтобы не слышать терзающих его слух звуков. Симфония безнадежно провалилась. Особенно выразительным было высказывание композитора Цезаря Кюи: «Если в аду есть консерватория, то эта музыка предназначена специально для нее».

Сергей Васильевич был настолько подавлен происшедшим, что на несколько лет потерял способность писать. Только вмешательство в его судьбу доктора Даля, лечившего гипнозом, вернуло Сергея Васильевича на путь композитора».

В рукописных воспоминаниях С. А. Сатиной по тому же поводу говорится: «Рахманинов возлагал на симфонию большие надежды: увлекаясь ею во время работы, он думал, что открыл новые музыкальные пути... Понятно поэтому, как сильно подействовал на молодого автора, избалованного прежними успехами, ее полный провал... Много лет спустя он рассказывал, что во время исполнения ее он прятался на лестнице, ведущей на хоры Соборания, зажимая местами уши... стараясь понять в чем дело, в чем его ошибка. Результатом этого печального для композитора события был почти трехлетний перерыв в творчестве. Проданная Гутхейлю еще до исполнения, симфония так и не была напечатана».

В письме к Н. Д. Скалон, написанном через три дня после провала симфонии, Рахманинов ни одним словом не упоминает о нем. Травма была слишком еще свежа, чтобы можно было самому говорить о событиях. Но 6 мая 1897 года в письме к А. В. Затаевичу он подробно рассказывает об этом, причем отнюдь не в плане разочарования в собственном произведении, а пытаясь проанализировать причины неудачи исполнения:

«... Не сообщал вам также впечатлений после исполнения моей первой симфонии.

Сделаю это теперь, хотя мне это и трудно, так как я до сих пор не могу в них разобраться сам. Верно только то, что меня совсем не трогает неуспех, что меня совсем не обескураживает руготня газет, но зато меня глубоко огорчает и на меня тяжело действует то, что мне самому (подчеркнуто Рахманиновым. — В. Б.-Б.) моя симфония, несмотря на то, что я ее очень любил раньше, сейчас люблю (подчеркнуто мною. — В. Б.-Б.), после первой же репетиции совсем не понравилась. Значит, плохая инструментовка, скажете Вы. Но, я уверен, отвечу я, что хорошая музыка будет «просвечивать» сквозь плохую инструментовку, а я не нахожу, чтобы инструментовка была совсем неудачна (подчеркнуто здесь и далее мною. — В. Б.-Б.).

Остаются значит два предположения. Или я, как некоторые авторы, отношусь незаслуженно пристрастно к этому сочинению, или это сочине-

ние было плохо исполнено. А это действительно было так. Я удивляюсь, как такой высоко талантливый человек, как Глазунов, может так плохо дирижировать? ..Если бы эта симфония была бы знакома публике, то она обвинила бы дирижера. ...Если же вещь незнакома и плохо исполнена, то публика склонна обвинить композитора... не потому ли и моим приятелям, ездившим в Петербург, она не понравилась... хотя, когда я сам играл ее, они говорили другое...

От симфонии все-таки не откажусь и через полгода, когда она облежится, посмотрю ее, может быть, поправлю ее и, может быть, напечатаю, а может быть, и пристрастие тогда пройдет. Тогда разорву ее» (С. М. № 4, 1945, стр. 150).

Что внутренняя уверенность в ценности симфонии сохранилась у Рахманинова и позже, об этом говорит факт авторского переложения ее в четыре руки, сделанного в 1898 году в Ивановке.

²⁷ Частная опера — театр, организованный в последнем десятилетии прошлого века меценатом-любителем музыки Саввой Ивановичем Мамонтовым.

Деятельность этого театра по характеристике И. Глебова была началом «освободительного движения» на русской сцене, приведшим к образованию нового, выразительного, реалистического стиля пения, и связана была «с общественным признанием прав русского оперного композитора и русского оперного творчества» (см. вступительную статью к книге В. Шафера «Сорок лет на сцене русской оперы», Л., 1936).

Репертуар «мамонтовцев» почти исключительно состоял из опер русских композиторов, начиная от Верстовского и кончая Римским-Корсаковым, из опер которого многие именно в Мамонтовском театре впервые увидели свет рампы. В труппе театра работали талантливые певцы — Н. Забела-Врубель, Т. Любатович, А. Секар-Рожанский; в ней получило развитие и шлифовку гениальное дарование Шаляпина. Высокой художественной культуре театра много содействовало постоянное сотрудничество с ним лучших художников того времени — В. Серова, В. Поленова, В. Васнецова, К. Коровина, М. Врубеля, С. Малютина.

²⁸ Работая в течение сезона 1897/98 гг. в оперном театре С. Мамонтова, Рахманинов творчески и дружески очень сблизился с Ф. И. Шаляпиным, впоследствии много выступал с ним и в качестве пианиста, и в качестве дирижера и некоторые свои произведения (в том числе и оперные) писал прямо с расчетом на индивидуальные исполнительские данные Шаляпина.

Рахманинов посвятил Шаляпину романсы — «Судьба» (к 5-й симфонии Бетховена) ор. 21 № 1 на стихи А. Апухтина, «В душе у каждого из нас» ор. 34 № 2 на стихи А. Коринфского, «Воскрешение Лазаря» ор. 34 № 6

на стихи А. Хомякова, «Ты знал его» ор. 34 № 9 на стихи Ф. Тютчева и «Оброчник» ор. 34 № 11 на стихи А. Фета. Партии Барона в опере «Скупой рыцарь» (февраль 1904 года) и Ланчотто Малатесты, мужа Франчески, в опере «Франческа да Римини» (лето 1904 г.) были написаны Рахманиновым с расчетом на исполнение их Шаляпиным.

Сам композитор так отзывался о значении своей встречи с великим русским певцом в Мамонтовской опере: «... Я никогда не считал этот год (сезон 1897/98 г. — В. В.-Б.) потерянным, так как он привел меня к тесной связи с Шаляпиным, и это я считаю одним из самых сильных, глубоких и тонких художественных переживаний моей жизни» («Огонек» № 12—13, 1943 год).

Шаляпин платил Рахманинову взаимным творческим уважением и восторженным признанием. «С Рахманиновым за дирижерским пультом певец может быть совершенно спокоен. Дух произведения будет проявлен им с тонким совершенством, а если нужны будут задержание или пауза, то будет это — нота в ноту. Когда Рахманинов сидит за фортепиано и аккомпанирует, то приходится говорить: «Не я пою, а мы поем» (Ф. Шаляпин. «Маска и душа», мои 40 лет в театре. Paris, 1932 г., стр. 155).

²⁹ Второй концерт для фортепиано с оркестром, ор. 18. Посв. Н. В. Далю. Вторая и третья части написаны летом и осенью 1900 года, первая часть — летом 1901 года. Первое исполнение состоялось в Москве в зале Дворянского собрания, солировал автор, дирижировал А. И. Зилоти. См. примеч. 2 к письму 57.

³⁰ Как рассказывает А. А. Трубникова в упомянутых воспоминаниях: «Объявление о помолвке Сережи и Наташи явилось для многих «разрывом бомбы», как тогда говорили. Много было препятствий к этому браку — и семейных, и гражданских, и церковных — и все они были преодолены.

Немало мытарств претерпел Сергей Васильевич из-за того, что он не был церковным человеком и не ходил на исповедь, а без справки об этом обряде священники не имели права венчать. Несмотря на безвыходность положения, Сергей отказывался итти исповедываться. Как быть?

На помощь пришла моя мама: она была знакома с отцом писателя Амфитеатрова, священником Архангельского собора. Он обещал уладить дело — только бы Сергей Васильевич к нему зашел. С большой неохотой, исключительно из-за любви и уважения к моей матери, Сергей пошел к Амфитеатрову, а когда вернулся, был весел и доволен.

...Теперь предстояло взять последний и самый высокий барьер — получить разрешение на брак у царя. Подать прошение нужно было обязательно во время самого венчания, так как в случае отказа царя уже ни один священник не согласился бы их венчать. Все обошлось благополучно: Рахманиновы поженились».

³¹ Эпизод этот подробнее описан А. А. Трубниковой.

«В 1904 году, — пишет она, — молодые Рахманиновы жили в Италии. Летом я гостила у них. Дни стояли знойные, по целым дням жалюзи на окнах и дверях были опущены, улицы пусты. Когда жара несколько спадала, первыми появлялись на улице молодой человек, бедно одетый, но в цилиндре и с тросточкой, и женщина в пестром платье. Маленький ослик с огромными ушами вез механическое пианино, на колесах к которому была привешена люлька с ребенком.

Молодой человек пел популярные куплеты, а женщина аккомпанировала на механическом инструменте. Это были бродячие музыканты. Нашим любимым номером была полька, незатейливая, но очень мелодичная. Через много лет, услышав «Итальянскую польку» Рахманинова, я сразу поняла, откуда она возникла в сознании композитора. И теперь, когда я слушаю ее, перед моими глазами встают памятные картины проведенного в Италии лета: солнце, залив Средиземного моря и веселая семья бродячих музыкантов на раскаленной мостовой».

³² По словам М. Шагинян «концерты его сопровождалась потрясающими овациями; публика часто до глубокой ночи сторожила его у подъезда, не давая ему выйти, а из большой черной наемной кареты, которая в тот год увозила Рахманинова домой после концерта, очень часто при помощи городских приходилось вытаскивать забившихся в нее дам-«рахманисток». Среди анонимных поклонниц Рахманинова была и сама Мариэтта Шагинян, еще до личного знакомства находившаяся в содержательной переписке с ним и подписывавшая свои письма нотой Re.

Письма Рахманинова к Re, охватывающие период с 1912 по 1917 год, опубликованы в № 4 журнала «Новый мир» за 1943 год, так же, как и цитированная статья Шагинян.

³³ В этой связи уместно привести высказывание самого Рахманинова в интервью, данном им в октябре 1919 года, т. е. вскоре после отъезда из России, сотруднику американского музыкального журнала «Этюд».

«... Царь делал немного такого, что могло бы способствовать развитию музыки. Вспомним, что в большинстве великие русские композиторы вынуждены были сочинять музыку между делом, а средства к существованию добывать другой работой. Последнего царя — Николая — редко видали на концертах и он почти не интересовался достижениями в области музыки своей страны».

В этом же интервью на вопрос, считает ли он, что произошедший в России коренной политической переворот окажет влияние на будущее русской музыки, Рахманинов ответил:

«Я глубоко убежден, что музыкальное будущее России безгранично».

2.

К ПИСЬМАМ С. В. РАХМАНИНОВА

К письму 1

¹ Послано из Москвы.

² Ментор, Татуша и т. п. — прозвища, данные Рахманиновым Наталии Дмитриевне Скалон.

³ и ⁴ Станции Тамбово-Камышинской ж. д.

⁵ В Козловском уезде Тамбовской губернии находилось имение Знаменка, принадлежащее отцу композитора.

⁶ Кухарка в доме Сатиных в Москве, живших в то время в Левшинском переулке на Пречистенке.

⁷ См. примечание 5 к «Воспоминаниям».

⁸ Прозвище, данное Рахманиновым Людмиле Дмитриевне Скалон, увлекавшейся знаменитой итальянской балериной Вирджинией Цукки, бывавшей в их доме и поощрявшей ее хореографические наклонности.

К письму 2

¹ Послано из Москвы.

² То есть мысленно переносясь в обстановку Ивановки, где Рахманиновым совместно с сестрами Скалон было проведено лето 1890 года.

³ Дядя — Александр Александрович (старший) Сатин, владелец Ивановки.

⁴ Повидимому, некоторые из самых ранних романсов Рахманинова — «У врат обители святой» (М. Лермонтов), «Опять встрепенулось ты, сердце» (поэт неизвестен); и тот и другой без обозначения ор.; первая редакция «В молчании ночи тайной» (А. Фет), посвященный В. Д. Скалон (в переработанном виде ор. 4 № 3).

О ранних романах Рахманинова см. в предисловии П. Ламма к нотному изданию «С. Рахманинов. Вокальные произведения, не опубликованные автором». Музгиз, 1947.

Квартет — повидимому Andante и Scherzo для струнного квартета (без обозначения ор.), написанные в 1889 году. О них см. в статье Б. Доброхотова «Неопубликованные камерные ансамбли С. В. Рахманинова», помещенной в Сб. ст.

К письму 3

¹ Послано из Москвы.

² О чем идет речь, установить не удалось. Был ли «Манфред», о работе над которым есть упоминание и в следующем письме от 11 октября 1890 года — произведением, начатым и незавершенным или же получившим впоследствии иное программное содержание (например, «Князь Ростислав»), — вопрос этот остается без ответа. В связи с обращением Рахманинова к байроновской теме небезынтересно сопоставить имеющиеся здесь сведения о «Манфреде» со сведениями о замысле и начале работы над симфонической поэмой «Дон Жуан» (по Байрону), имеющимися в письме композитора к М. А. Слонову от 24 июля 1894 года, цитируемом Е. Бортиковой в ее статье «С. В. Рахманинов. Жизнь и творчество в документах и материалах» (Сб. ст.).

³ См. примечание 4 к предыдущему письму.

⁴ Третьяковы — дальние родственники А. И. Зилоти, женатого на Вере Павловне Третьяковой. Это — один из частных уроков, даваемых Рахманиновым ради заработка, очень его тяготивших.

⁵ Занятия в Хоровом обществе (в каком именно, установить не удалось) — один из способов заработка, отвлекавших от творческой работы и потому крайне раздражавших Рахманинова, подобный преподаванию музыки в Мариинском училище, в Екатерининском и Елизаветинском институтах.

К письму 4

¹ Послано из Москвы.

² О какой фуге идет речь — неизвестно. В рукописном наследии Рахманинова имеется F-dur'ная «Фугетта» для фортепиано, но она датирована 1899 годом. Скорее всего в данном случае речь идет о классной работе по консерватории.

³ См. примечание 5 к предыдущему письму. Повидимому, речь здесь идет о первом уроке в училище.

⁴ Обращение к сестрам Скалон, дочерям генерала Дмитрия Антоновича Скалон, военного историка, большого любителя музыки. Д. А. был виолон-

челистом-любителем. В доме Скалонов часто музицировали. Его посещали дирижер и композитор Э. Ф. Направник, баритон Яковлев, бас Мельников, пианист Феликс Blumenfeld. Бывали также писатели И. А. Гончаров, Вс. Крестовский, артисты Савина, Горбунов, Варламов, художники К. Маковский и В. Верещагин, путешественники Пржевальский и Козлов. Женат Д. А. был на Елизавете Александровне, урожденной Сатиной, сестре Александра Александровича Сатина, женатого на Варваре Аркадьевне Рахманиновой. Таким образом, сестры Скалон были четвероюродными сестрами (кузинами) С. В. Рахманинова.

⁵ Вере Дмитриевне Скалон.

К письму 5

¹ Послано из Москвы.

² В зимние месяцы семья Скалон жила в С.-Петербурге на казенной квартире в здании казарм Конногвардейского полка на Конногвардейском бульваре, угол Благовещенской площади (ныне дом Ленгорсовета на бульваре Профсоюзов, угол пл. Труда).

В данном случае (как и в ряде других) «Конная Гвардия» — это обращение ко всем трем сестрам вместе.

К письму 6

¹ Послано из Москвы.

К письму 7

¹ Послано из Москвы.

² «Широко полез», как вспоминает Л. Д. Ростовцова, это было одно из любимых иронических выражений, которое при разговоре о себе употреблял Рахманинов. Другое выражение — «есть воля ваша», тоже часто встречается в его письмах к Наталии Дмитриевне и применяется для передачи в той же шуточной форме покорности и готовности исполнить какое-либо ее желание.

К письму 8

¹ Послано из Москвы.

² Речь идет о намерении приехать в Петербург на премьеру оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама», состоявшуюся 7 декабря 1890 года под управлением Э. Ф. Направника с участием Н. и М. Фигнеров, Славинной, Яковлева и Мельникова.

³ Речь идет о подготовке к исполнению в концерте Русского музыкального общества *Andante* и *Scherzo* — квартетных пьес, о которых шла

речь в письме от 8 сентября, переложенных автором для струнного оркестра. Исполнение состоялось 24 февраля под управлением В. И. Сафонова.

Василий Ильич Сафонов (1852—1918) — дирижер, фортепианный педагог, с 1889 по 1905 состоял директором Московской консерватории.

К письму 9

¹ Послано из Москвы.

К письму 10

¹ Послано из Москвы.

² О какой сюите идет речь — неизвестно. Судя по следующему письму — это произведение для оркестра.

К письму 11

¹ Послано из Москвы.

² Надежда Николаевна Лорис-Меликова — одна из знакомых Скалон.

³ О какой опере идет речь — неизвестно. Возможно об одной из четырех юношеских опер, начатых в консерваторские годы, о которых в статье «Оперные замыслы С. В. Рахманинова» (см. Сб. ст.) упоминает Б. Добротов. Это — «Эсмеральда», «Борис Годунов», «Маскарад» и «Мазепа».

⁴ По сообщению Л. Д. Ростовцовой, Рахманинов хотел написать для сестер Скалон сюиту для фортепиано в 6 рук. Написал он всего две пьесы — вальс и романс. О них см. примечание 10 к «Воспоминаниям».

⁵ «Рапсодия на русские темы» для двух фортепиано в 4 руки (без обозначения ор.). Сведения о ней содержатся в статье Т. Цытович «Неопубликованные фортепианные произведения Рахманинова», напечатанной в Сб. ст.

«Судя по имеющейся авторской дате на рукописи, — пишет Цытович, — в течение трех дней (12—14 января) Рахманинов написал «Русскую рапсодию» — дуэт для двух фортепиано. Это произведение интересно тем, что оно открывает... новые страницы музыки (Рахманинова. — В. Б.-Б.), связанные с более разнообразными истоками и влияниями в его творчестве, чем это принято думать. «Русская рапсодия» — произведение, родственное ранним увертюрам русских композиторов периода балакиревской «Могучей кучки». В рапсодии — две темы: первая, модерато, с торжественной, мощной русской мелодией — песней, в которой звучат отголоски глинкаевского Баяна, гуслиарских напевов корсаковского «Садко», «Думки» Чайковского, возникают черты «Руси» Балакирева и богатырских образов Бородина. Вторая тема: *Andante*, с лирической, задумчивой мелодией в духе Грига, но также и Чайковского». Впервые была исполнена на ученическом концерте Московской консерватории автором и И. А. Левиным 17 ноября 1891 года.

⁶ Александр Ильич Зилоти. О нем см. примечание 2 к «Воспоминаниям».

⁷ См. примечание 2 к предыдущему письму.

⁸ Вальс, сочиненный Н. Д. Скалон, тема которого послужила материалом для первой пьесы незаконченной «сюиты» в шесть рук, о которой см. в примеч. 4 к настоящему письму.

⁹ Неизвестно, о какой хоровой пьесе идет речь. Все известные хоровые произведения Рахманинова датируются только начиная от 1900 года («Пантелей-целитель» для смешанного хора а capella на стихи А. Толстого; без обозначения ор.).

¹⁰ Отсюда — приписка, адресованная Людмиле Дмитриевне.

К письму 12

¹ Послано из Москвы.

² Учеником А. И. Зилоти.

³ См. примечание 5 к предыдущему письму.

⁴ Зверев, Николай Сергеевич (1832—1893) — один из наиболее популярных в Москве фортепианных педагогов. Его учениками были Зилоти, Скрябин, Кенеман, Игумнов, Пресман и др. Наиболее даровитых учеников Зверев держал у себя в доме совершенно бесплатно в качестве пансионеров, всячески заботясь об их всестороннем культурном развитии.

В числе таких учеников-пансионеров в годы с 1885 по 1889 был и Рахманинов. По свидетельству одного из учеников, сверстников Рахманинова, Зверев для своих учеников был «не только учителем-воспитателем, но и самым близким другом. Он не только думал о том, что мы должны хорошо играть, а для того и хорошо работать, но заботился о создании для нас тех условий, при которых и работа, и, главное, ее результаты могли быть объективно продуктивными... Кроме квартиры и стола, Зверев одевал и обувал нас, оплачивал педагогов по всем предметам общего образования, оплачивал педагогов по французскому и немецкому языкам» (М. Пресман. «Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов». Памяти профессора Московской консерватории Н. С. Зверева». Рукопись, ГЦММК).

В данном случае речь шла, повидимому, о разрыве, имевшем место между Рахманиновым и Зверевым, когда Рахманинов покинул пансион учителя и поселился отдельно.

⁵ «По свидетельству М. Л. Пресмана причиной разрыва (в 1889 году — В. В.-Б.) между Зверевым и Рахманиновым была абсолютная невозможность для Рахманинова заниматься творчеством в обстановке постоянной фортепианной игры, заполнявшей весь день в квартире Зверева. Старик этого не понял и, глубоко обиженный на Рахманинова, прекратил с ним всякие сношения, которые восстановились только три года спустя при окон-

чании Рахманиновым консерватории, когда была исполнена его опера «Алеко».

(Цитировано по упомянутой выше статье Е. Бортниковой. Сб. ст., стр. 46).

К письму 13

¹ Послано из Москвы.

² Весною 1891 года Рахманинов оканчивал Московскую консерваторию по фортепиано и много работал на предпоследнем курсе по композиции в классе А. С. Аренского.

³ Первый концерт для фортепиано с оркестром *fis-moll* op. 1. Посвящен А. И. Зилоти.

К письму 14

¹ Послано из Ивановки; адресовано за границу.

² Саша — А. И. Зилоти. Речь идет об уходе Зилоти из Московской консерватории на почве ссоры с В. И. Сафоновым. В книге А. Соловцова «С. В. Рахманинов» (Музгиз, 1947) по поводу окончания Рахманиновым консерватории по классу фортепиано сказано: ...«К этому времени Зилоти покинул консерваторию. Перейти к другому педагогу Рахманинов не пожелал и приготовил выпускную программу самостоятельно. Черта независимости, характерная для Рахманинова уже в восемнадцатилетнем возрасте».

³ Намек на отсутствие в Ивановке сестер Скалон, уехавших за границу.

⁴ Комнаты А. И. Зилоти.

⁵ Александр Александрович Сатин — младший, сын дяди Рахманинова. Умер в 1896 г., 22 лет, от туберкулеза легких.

⁶ Н. А. Сатиной.

К письму 15

¹ Послано из Ивановки.

² Дальние родственники А. А. Сатина, жившие летом в имении Афанасьеве, расположенном поблизости.

³ А. И. Зилоти.

⁴ К матери — Любови Петровне Рахманиновой, урожденной Бутаковой, и старшему брату Владимиру, проживавшим в Знаменском.

К письму 16

¹ Послано из Ивановки.

К письму 17

¹ Послано из Ивановки.

² Переложение в 4 руки балета П. И. Чайковского «Спящая красавица», сделанное Рахманиновым.

³ Окончанием и инструментовкой первого фортепианного концерта (ор. 1). Об этой работе 20 июля 1891 года Рахманинов писал из Ивановки своему другу, товарищу по консерватории Михаилу Акимовичу Слонову (О нем см. примеч. 16 к «Воспоминаниям»): «Шестого июля я кончил совсем писать и инструментовать свой фортепианный концерт. Мог бы гораздо раньше кончить, но после первой части этого концерта я очень долго ленился и начал писать следующие части только 3 июля. Написал и инструментовал две последние части в два с половиной дня. Можешь себе представить, какая это была работа. Писал с пяти часов утра до восьми вечера, так что после окончания работы устал страшно. После окончания несколько дней отдыхал. Во время работы я никогда не чувствую усталости (напротив — удовольствие). У меня усталость появляется только тогда, когда я чувствую и сознаю, что один из моих больших трудов и больших работ окончен и окончена. Концертом я доволен». Цитировано по упомянутой выше статье Е. Бортниковой в Сб. ст.

В том же письме упоминается о работе над романсами. Кроме того, летом 1891 года Рахманиновым написан «Прелюд» F-dur для фортепиано. О нем см. в упомянутой выше статье Т. Цытович.

⁴ Илья Матвеевич Зилоти, отец Александра Ильича.

⁵ Приписка, сделанная А. И. Зилоти.

К письму 18

¹ Послано из Ивановки.

² Село, где находилось почтовое отделение.

³ Падь — имение Нарышкиных в Саратовской губернии, где управляющим был Д. И. Зилоти.

К письму 19

¹ Послано из Ивановки.

² «Озеро четырех кантонов» в Швейцарии.

³ См. приписку А. Зилоти к письму от 11 июля. Речь идет о четырехручном переложении балета Чайковского «Спящая красавица», сделанном Рахманиновым.

К письму 20

¹ Послано из Москвы.

² В конце лета и осенью Рахманинов болел «возвратной лихорадкой», как пишет М. А. Слонов в письме Наталии Дмитриевне Скалон от 22 сентября 1891 года. См. письмо 1 в приложении и примечание 2 к нему.

³ Так в оригинале.

К письму 21

¹ Послано из Москвы.

² О каком именно романсе идет речь — неизвестно. По предположению Л. Д. Ростовцовой, это романс «Сон» (стихи А. Плещеева, из Гейне), посвященный Н. Д. Скалон — ор. 8 № 5.

³ В. А. Сатина.

⁴ Среди произведений Рахманинова для оркестра нет ни одного, посвященного А. С. Аренскому. Ему посвящены пять пьес для фортепиано, ор. 3. Поэтому можно предположить, что речь идет либо о произведении, не изданном при жизни композитора и не имеющем датировки сочинения («Юношеская симфония» или Интермеццо для оркестра — и то и другое без обозначения ор.), либо о произведении, рукопись которого не сохранилась.

К письму 22

¹ Послано из Москвы.

² Этот первый самостоятельный концерт Рахманинова состоялся 30 января 1892 года в зале Вострякова. Приводим программу его, цитируемую из упомянутой выше статьи Б. Доброхотова «Неопубликованные камерные ансамбли С. В. Рахманинова», где указывается, что программа эта, написанная от руки, сохранилась у Народного артиста СССР проф. А. Б. Гольдштейнера.

Отделение I

- | | |
|-------------------------------|---|
| 1. Trio elegiaque | С. В. Рахманинова, исп. автор.
Д. А. Крейн и А. А. Брандуков |
| 2. а) Этюд (As-dur) { | Шопена |
| б) Этюд (c-moll) } | |
| в) Баркаролла | |
| г) Этюд | Чайковского |
| д) Скерцо | Шопена, исп. С. В. Рахманинов |
| 3. а) Cygne | Сен-Санса |
| б) Nocturne | Чайковского |
| в) Adieu | Давыдова |
| г) Am Springbrunnen | Давыдова |
| д) Gavotte | Поппера, исп. А. А. Брандуков |

Отделение II

- | | |
|---|---|
| 1. Прелюдия для виолончели и фортепиано | С. В. Рахманинова
исп. автор и А. А. Брандуков |
| 2. а) Этюд | Таузига |
| б) Valse impromptu | Листа, исп. С. В. Рахманинов |
| 3. а) Sur l'eau | |
| б) Albumblatt | А. А. Брандуков |
| в) Мазурка | |
| г) Reigen | Поппера, исп. А. А. Брандуков |
| 4. а) En courant | Годара |
| б) Nocturne | Чайковского |
| в) Valse | Гуно-Листа,
Исп. С. В. Рахманинов |

Упомянутое в программе трио Рахманинова принадлежит к числу неопубликованных при жизни его произведений. Это — одночастная пьеса в g-moll, написанная по словам С. А. Сатиной («Записка о С. В. Рахманинове») в течение сезона 1890—91 гг.

Прелюдия для виолончели F-dur, первая из двух пьес ор. 2, сочиненных в 1892 году и посвященных А. А. Брандукову.

³ Исполнение первой части фортепианного концерта (fis-moll) ор. 1 состоялось на ученическом концерте 17 марта 1892 года под управлением В. И. Сафонова. В «Дневнике артиста» (М., 1892, апрель, № 1, кн. 4, стр. 39) имеются подписанные инициалами А. Н. С. следующие строки, посвященные произведению Рахманинова: «В исполненной первой части его концерта, конечно, еще нет самостоятельности, но есть вкус, мелодия, искренность и несомненные знания, а это уже — задатки».

⁴ См. примеч. 2 к следующему (23) письму.

⁵ См. примеч. 4 к письму 2.

К письму 23

¹ Послано из Москвы.

² . . . «Опера «Алеко» была написана Рахманиновым, когда ему едва исполнилось девятнадцать лет. Ни сюжет, ни общие масштабы сочинения в данном случае не зависели от автора. Согласно тогдашней консерваторской традиции, оканчивающие композиторы должны были выполнить экзаменационную работу на заданную тему. В 1892 году нужно было сочинить одноактную оперу на сюжет «Цыган» Пушкина. Н. С. Морозов и Л. Э. Конюс, выпущенные вместе с Рахманиновым, так же, как и он, написали каждый оперу «Алеко». . . . Рахманинов, затративший на сочинение своего «Алеко», как известно, менее трех недель, нашел, повидимому, в самом задании нечто очень близкое себе и откликнулся на него с особой быстротой и непосредственностью» (Т. Н. Ливанова. «Три оперы Рахманинова». Сб. ВТО, стр. 43, 44).

К письму 24

¹ Послано из Москвы.

² «Опера очень понравилась экзаменационной комиссии, в которую входили Аренский, Танеев и Альтани (дирижер Большого театра). Рахманинов получил за нею 5+, а совет консерватории присудил ему Большую золотую медаль. До него такую медаль имели только Танеев и Корещенко». (Е. Бортникова. Упомянутая статья в Сб. ст., стр. 49, 50).

«На годичном акте Московской консерватории 31 мая среди других номеров исполнялись: «Вступление и хор из оперы «Алеко» Л. Э. Конюса, «интермеццо для оркестра и романс из оперы «Алеко» Н. С. Морозова и «интермеццо из оперы «Алеко» С. В. Рахманинова. Все трое кончали по классу композиции проф. А. С. Аренского; исполнителями (хор, оркестр и солист) их сочинений были учащиеся консерватории». (Т. Н. Ливанова. Цитированная статья, стр. 44).

³ В. А. Сатина.

К письму 25

¹ Послано из имения И. Коновалова в Костромской губернии, куда Рахманинова пригласили давать уроки сыну владельца А. Коновалову.

² Опера «Алеко» издана Гутхейлем в 1892 г.; прелюдия и восточный танец для виолончели с аккомпанементом фортепиано ор. 2 опубликованы Гутхейлем без обозначения года издания; у Гутхейля же вышли и шесть романсов ор. 4 (1889—1893): 1. «О нет, молю, не уходи!» (Д. Мережковский), посв. А. А. Лодыженской. 2. «Утро» (М. Янов), посв. Ю. С. Сахновскому. 3. «В молчании ночи тайной» (А. Фет), посв. В. Д. Скалон. 4. «Не пой, красавица» (А. Пушкин), посв. Н. А. Сатиной. 5. «Уж ты, нива моя» (А. Толстой), посв. Е. Н. Лысиковой. 6. «Давно ль, мой друг» (А. Голенищев-Кутузов), посв. О. А. Голенищевой-Кутузовой.

³ В письме к М. А. Слонову от 7 июня 1892 г. Рахманинов пишет: «Жизнь моя здесь однообразная и, пожалуй, скучная. Первое время мне было здесь тяжело, неудобно, не по себе. Теперь я к людям привык, и они мне стали надоедать, и мне сделалось скучно и грустно. Но я нашел кому подать руку и выписал к себе мать из Петербурга. Она живет у меня в продолжение последней недели. Мать уезжает от меня 11 июля и я останусь опять один». (Цитировано по упомянутой статье Е. Бортниковой, стр. 50).

⁴ Речь идет о приглашении Д. А. Скалон в имение Игнатово.

⁵ Елизавета Александровна Скалон (урожденная Сатина), мать трех сестер, корреспонденток Рахманинова.

⁶ Бутурлинское почтовое отделение — возле Игнатово.

К письму 26

¹ Послано из имени И. Коновалова.

² См. примеч. 4 к письму 17.

К письму 27

¹ Послано из имени И. Коновалова.

² Т. е. занятий с сыном владельца имения Коновалова.

³ Верховая езда была одним из увлечений Рахманинова в юности.

Впоследствии это увлечение сменилось страстью к езде на автомобилях, которыми С. В. управлял в совершенстве, что утверждают многие из хорошо знавших его людей. Об этом см. в «Воспоминаниях» А. и Е. Суанов, А. А. Трубниковой и др. лиц.

К письму 28

¹ Послано из Москвы.

² Е. Бортникова в цитированной статье пишет: «Осенью, возвратившись в Москву, Сергей Васильевич поселился вместе со своим товарищем по консерватории М. А. Слоновым» (стр. 50).

³ О ком идет речь, установить не удалось.

⁴ См. также письмо 29 от 15 октября. Речь, видимо, идет о выплачивании гонорара фирмами фортепианных инструментов за исключительное пользование роялями на концертах; факт, свидетельствующий о внушительности артистической репутации Рахманинова-пианиста уже в 1892 году.

К письму 29

¹ Послано из Москвы.

² Вероятно речь идет о переезде от Сатиных для сожестного проживания с М. А. Слоновым. См. примеч. 2 к предыдущему письму (28).

³ «Алеко» был дан премьерой в Большом театре 27 апреля 1893 года.

⁴ Два танца из оперы «Алеко» были исполнены на восьмом симфоническом собрании РМО под управлением В. И. Сафоновва 19 февраля 1893 года.

⁵ Осенью 1893 года опера «Алеко» была поставлена в Киеве, где шла под управлением автора, что было дирижерским дебютом Рахманинова.

⁶ См. примечание 4 к предыдущему письму.

К письму 30

¹ Послано из Москвы.

² Отъезд из Москвы был связан с концертными выступлениями. Состоялся отъезд ранее 25-го, так как 20 декабря Рахманинов уже давал

концерт в Харькове (в программе — Шопен, Лист, Шуман, Рубинштейн, фантазия Пабста на мотивы из оперы «Евгений Онегин» Чайковского и свои фортепианные пьесы оп. 3).

В письме в Харьков к М. А. Слонову от 14 декабря 1892 года Рахманинов пишет: «Мой приезд зависит от Орла, куда меня пригласили играть; чем раньше будет там концерт, тем раньше я приеду в Харьков» (цитировано по упомянутой статье Е. Бортниковой, стр. 51). В том же письме содержится указание на сочинение пятой, последней из фортепианных пьес оп. 3, посвященных Аренскому, т. е. «Серенады» (b-moll). Остальные пьесы: Элегия (es-moll); прелюд (cis-moll); мелодия (E-dur); Полишинель (fis-moll).

К письму 31

¹ Послано из Москвы.

² Владимир Васильевич Рахманинов.

К письму 32

¹ Послано из Москвы.

² К А. И. Зилоти.

К письму 33

¹ Послано из Москвы.

² Как уже было сказано (в примечании 3 к письму 29), «Алек» был дан премьерой в Большом театре 27 апреля 1893 года под управлением дирижера И. К. Альтани. Партии пели: Земфиры — Дейша-Сионецкая, Алек — Корсов, молодого цыгана — Клементьев, отца Земфиры — Власов, старой цыганки — Шубина. Второй спектакль состоялся 29 апреля.

³ В статье Е. Бортниковой имеется следующее утверждение: «На последнем симфоническом собрании РМО весной 1893 года баритон Л. Г. Яковлев исполнил впервые в Москве романс Рахманинова «О нет, молю, не уходи». Романс был бисирован». (Цитированный источник, стр. 52.)

К письму 34

¹ Послано из загородного дома Лысыкова в Харьковской губернии. О Лысыковых см. в письме 35 от 29 июня 1893 года.

² «Фантазия» (картины) для двух фортепиано в 4 руки оп. 5, псов. П. И. Чайковскому. О ней см. примеч. 13 к «Воспоминаниям».

По утверждению Е. Бортниковой за это же лето Рахманиновым напи-

саны также две пьесы для скрипки с фортепиано ор. 6, шесть романсов ор. 8, Симфоническая поэма «Утес» ор. 7 и духовный концерт (Цитированный источник, стр. 53).

К письму 35

¹ Послано из загородного дома Лысикова.

К письму 36

¹ Послано из загородного дома Лысикова.

К письму 37

¹ Послано из загородного дома Лысикова.

² Фитингоф-Шель, Борис Александрович (1829—1901), композитор-любитель, по профессии кавалерийский офицер. Его опера «Мазепа», поставленная на сцене б. Марининского театра, вызвала резкую критику А. Н. Серова за дилетантизм музыки. Опера Фитингофа-Шеля, о которой дальше говорится в письме, была поставлена на Петербургской сцене в 1886 году, но успеха не имела.

К письму 38

¹ Послано из загородного дома Лысикова.

² Повидимому, речь идет об «Утесе» — фантазии для оркестра ор. 7. Эпиграфом к пьесе служат две первые строки стихотворения М. Лермонтова «Ночевала тучка золотая». По словам Н. Д. Кашкина «программой для фантазии г. Рахманинову послужил один из рассказов А. Чехова «На пути», но композитор дал своему сочинению название «Утес», потому что эпиграфом к рассказу послужило начало известного стихотворения».

Тема рассказа Чехова — минутный проблеск счастья, неузнанного и неуловленного одиноким человеком, ищущим тепла и участия и обойденного ими в жизни.

³ Сатины еще в 1890 году летом переехали с Левшинского переулка на Пречистенке и поселились в доме Погожевой на Серебряном переулке. По словам Л. Д. Ростовцовой это был двухэтажный деревянный дом направо от Арбата, ныне снесенный. В доме была небольшая надстройка с единственной жилой комнатой, в которой и жил С. В. Рахманинов.

К письму 39

¹ Послано из Москвы.

² Спектакли «Алеко» под управлением автора состоялись в Киеве в октябре 1893 года и прошли с большим успехом.

«Киевское слово» от 20 октября писало: «опера написана с талантом и знанием сцены, интересна как в оркестре, так и в вокальных партиях; с технической стороны письмо Рахманинова не оставляет желать ничего лучшего. Все у него понятно, все мотивировано, везде господствует ясность изложения... Все это свидетельствует о несомненно большом даровании, основательных знаниях и художественном вкусе автора». (Н. Тутковский, «Алеко», опера С. В. Рахманинова.)

³ Чайковский умер 25 октября 1893 года в Петербурге от холеры, не осуществив своего намерения дирижировать «Утесом». «Утес» впервые был исполнен в Петербурге тремя годами позднее — 20 января 1896 года под управлением А. К. Глазунова.

К письму 40

¹ Послано из Москвы.

² Элегическое трио d-moll ор. 9. Памяти великого художника (П. И. Чайковского). Написано в ноябре—декабре 1893 года под впечатлением, произведенным скоропостижной трагической смертью любимого композитора. Наверяно по идее аналогичным произведением Чайковского — трио (a-moll) ор. 50 — «Памяти великого артиста», написанным на смерть Н. Г. Рубинштейна.

Рахманинов боготворил Чайковского как композитора, музыканта, человека, как образец русского музыкального деятеля. Он неоднократно с горячей благодарностью вспоминал о знаках внимания и поощрения, оказанных ему в первые годы его творческой жизни Чайковским. В записях Риземана, сделанных со слов Рахманинова в первом лице, как бы от его имени, рассказывается, как еще в 1887 году на переходном экзамене в консерватории присутствовавший в качестве почетного члена экзаменационной комиссии Чайковский к пятерке с плюсом, выставленной комиссией Рахманинову в качестве высшей отметки, добавил еще три плюса — снизу, сверху и сбоку. В тех же записях, незначительная часть которых опубликована в журнале «Огонек» (№ 12—13 за 1943 год), по поводу обстановки премьеры «Алеко» говорится:

«Я думаю, что успех зависел не столько от достоинства оперы, сколько от отношения к ней Чайковского, которому она очень понравилась. Между прочим, во время одной из репетиций Чайковский сказал мне: «Я только что закончил двухактную оперу «Иоланта», которая недостаточно длинна, чтобы занять целый вечер. Вы не будете возражать, если она будет исполняться вместе с вашей оперой?». Он буквально так и сказал: «Вы не будете возражать?». Ему было 53 года, он был знаменитый композитор, а я — новичок двадцати лет! Чайковский, конечно, присутствовал на премьере «Алеко», по его же настоянию приехал из Петербурга директор театров

Всеволожский. По окончании оперы Чайковский, высунувшись из ложи, аплодировал изо всех сил, по своей доброте, он понимал, как это должно было помочь начинающему композитору».

³ В нескольких изданиях полного собрания сочинений А. Апухтина, школьного товарища П. И. Чайковского по училищу Правоведения, есть два посвященных ему стихотворения, но ни одно из них не относится к дате его смерти. Первое написано в 1877 году и посвящено воспоминаниям о годах совместного учения. Второе, относящееся к восьмидесятым годам и озаглавленное «К отъезду музыканта-друга», носит шуточный характер. Начинается оно следующими строками:

К отъезду музыканта-друга
Мой стих минорный тон берет
И нашей старой дружбы fuga,
Все развиваясь, растет.

⁴ Шесть романсов ор. 8. Сочинены в октябре 1893 года. 1. «Речная лилия» (А. Плещеев, из Гейне), посв. А. Ярошевскому; 2. «Дитя! Как цветок, ты прекрасна!» (А. Плещеев, из Гейне), посв. М. Слонову; 3. «Дума» (А. Плещеев, из Шевченко), посв. Л. Яковлеву; 4. «Полюбила я на печаль свою» (А. Плещеев, из Шевченко), посв. М. Олферьевой; 5. «Сон» (А. Плещеев, из Гейне), посв. Н. Д. Скалон; 6. «Молитва» (А. Плещеев, из Гете), посв. М. Дейша-Сионицкой. Изданы Гутхейль в 1894 году.

⁵ Баритон Л. Г. Яковлев, артист Марининского театра.

⁶ Пятый романс из ор. 8.

К письму 41

¹ Послано из Москвы.

² Первую половину лета 1894 г. Рахманинов прожил в имении И. Коновалова, отца своего частного ученика, в Костромской губернии, где он проводил лето 1892 года. По сведениям, сообщаемым в статье Е. Бортниковой, он был занят там корректурой партитуры «Утеса», издаваемого Юргенсоном, скицированием симфонической поэмы по байроновской поэме «Дон Жуан» и сочинением «Каприччио на цыганские темы» для большого оркестра (ор. 12), посв. П. Лодыженскому.

К письму 42

¹ Послано из имения И. Коновалова в Костромской губ.

² Наталия Александровна и Софья Александровна Сатины, которых Рахманинов, шутя, называл своими детьми.

К письму 43

¹ Послано из Москвы.

² Отъезд Людмилы Дмитриевны из Москвы, где она временно находилась, в Петербург.

³ В письмах к сестрам Скалон за 1895 год нет упоминаний о творческой работе. В течение этого года — с января по август — Рахманинов работал над первой симфонией d-moll op. 13, посв. А. Л. (А. Лодыженской), и 6 хорами для женских или детских голосов с ф. п. op. 15.

О напряженности работы над симфонией свидетельствуют следующие строки из письма к М. А. Слонову от 2 сентября 1895 года: «Я же не писал тебе потому, что был очень занят. Все последнее время работал до десяти часов в день. Где же тут письма еще писать! Кроме того, всю последнюю неделю совсем почти спать не мог, несмотря на разные капли, которые принимал в большом количестве... 30 августа я кончил инструментовать симфонию. Все-таки употреблю на нее дня два еще. За последние три части спокоен, первой же несколько недоволен, и некоторые места нахожу нужным переделать». (С. М. № 4, 1945, стр. 146, 147).

К письму 44

¹ Послано из Москвы.

² Аркадий Васильевич Рахманинов, младший брат Сергея Васильевича, автор «Воспоминаний», опубликованных в Самаркандской газете «Ленинский путь» от 29 марта 1944 года. («С. В. Рахманинов — к годовщине со дня смерти»).

³ П. И. Бутаков, отец матери Рахманинова, Любови Петровны, адмирал.

⁴ Н. А. Сатину.

⁵ Сведений о творческой работе Рахманинова за 1896 год сохранилось немного. Значительную часть времени, повидимому, занимали концертные выступления. В дневнике С. И. Танеева есть данные о сочинении Рахманиновым струнного квартета: «В пятницу (22 марта) вечером пришел Рахманинов. Пишет квартет. Говорили о квартетном стиле и в частности о C-dur'ном квартете Моцарта».

В Государственном центральном музее музыкальной культуры хранятся семь рукописных листов незаконченного струнного квартета Рахманинова. Однако восстановивший по ним (совместно с композитором Г. В. Киркором) партитуру Б. В. Доброхотов относит время написания данных эскизов к периоду более позднему — между 1910—1913 годами, основываясь на зрелости и большом мастерстве набросков (см. статью Б. Доброхотова «Неопубликованные камерные ансамбли С. В. Рахманинова» в Сб. ст.).

К концу года творческая активность композитора сильно возросла. Е. Бортникова приводит следующую выдержку из письма Рахманинова

к А. В. Затаевичу от 7 декабря 1896 года: «Я усиленно пишу все свободное время и тороплюсь с этой работой не для того только, чтобы сказать себе: «Вот я кончил!» Нет! Я тороплюсь для того, чтобы в известный день получить нужные мне деньги... Эта постоянная денежная потребность, с одной стороны, для меня очень полезна — так как я аккуратнo работаю; но, с другой стороны, эта причина заставляет мой вкус быть не особенно разборчивым.

С октября месяца я написал таким образом 12 романсов (ор. 14), 6 детских хоров (которых, между прочим, ни одни дети не споют) и, наконец, в этом месяце 20-го числа я должен написать 6 ф. п. пьес» (цитиров. источник, стр. 56).

Двенадцать романсов ор. 14 изданы Гутхейлем в том же 1896 году: 1. «Я жду тебя» (М. Давыдова), посв. Л. Д. Скалон; 2. «Островок» (К. Бальмонт, из Шелли), посв. С. А. Сатиной; 3. «Давно в любви отрады мало» (А. Фет), посв. З. А. Прибытковой; 4. «Я был у ней» (А. Кольцов), посв. Ю. С. Сахновскому; 5. «Эти лунные ночи» (Д. Ратгауз), посв. М. И. Гутхейль; 6. «Тебя так любят все» (А. Толстой), посв. А. Н. Ивановскому; 7. «Не верь мне, друг!» (А. Толстой), посв. А. Г. Клокачевой; 8. «О, не грусти!» (А. Апухтин), посв. Н. А. Александровой; 9. «Она, как полдень, хороша» (Н. Минский), посв. Е. А. Лавровской; 10. «В моей душе» (М. Минский), посв. Е. А. Лавровской; 11. «Весенние воды» (Ф. Тютчев), посв. Л. Д. Орнатской; 12. «Пора!» (С. Надсон).

Шесть хоров для женских или детских голосов с ф. п. ор. 15; изданы Юргенсоном (1896): 1. «Славься» (Н. Некрасов); 2. «Почка» (Б. Лодыженский); 3. «Сосна» (М. Лермонтов); 4. «Задремали волны» (К. Р.); 5. «Неволя» (Н. Цыганов); 6. «Ангел» (М. Лермонтов).

Шесть ф. п. пьес — это «музыкальные моменты» (Moments musicaux) ор. 16, посв. А. Затаевичу: b-moll; es-moll; h-moll; e-moll; Des-dur; C-dur — изданы Юргенсоном.

К письму 45

¹ Послано из имени бабушки Софьи Александровны Бутаковой, расположенного на р. Волхове, близ г. Новгорода.

² Владимир Васильевич Рахманинов, старший брат композитора, умер в молодые годы.

³ Поездка к А. К. Глазунову в С.-Петербург была связана с исполнением первой симфонии в «Русских симфонических концертах», которое состоялось под управлением А. К. Глазунова 15 марта 1897 года, т. е. за три дня до написания данного письма.

⁴ Гуго Варлах — дирижер Придворного оркестра в С.-Петербурге.

⁵ Ц. Капр. — «Каприччио на цыганские темы» для большого оркестра ор. 12, посв. П. Лодыженскому, издано Гутхейлем. Намечалось к исполнению в концертах Придворного оркестра под управлением Г. Варлиха.

К письму 46

¹ Лето 1897 года Рахманинов провел в имении Скалон Игнатово Нижегородской губернии (Княгининский уезд). Письмо послано из Москвы по возвращении из Игнатова.

² В течение лета 1897 года Рахманинов болел почками (см. упомянутую статью Е. Бортниковой в Сб. ст., стр. 57).

³ Горничная Феона.

⁴ Снегирев и Руднев — московские врачи.

⁵ Григорий Львович Грауэрман, известный врач, друг семьи Сатиных, постоянно лечивший членов их семьи.

⁶ Остроумов — известный московский врач.

⁷ Частная опера — оперный театр в Москве, содержавшийся известным меценатом Саввой Ивановичем Мамонтовым, куда С. В. Рахманинов в октябре 1897 года был приглашен вторым дирижером. См. примеч. 27 к «Воспоминаниям».

К письму 47

¹ Послано из Москвы.

² Рахманинов дирижировал оперой К. Сен-Санса «Самсон и Далила» в оперном театре Саввы Мамонтова. Его дирижерский дебют состоялся в этой опере 12 октября 1897 года.

«Московские ведомости» в анонимной рецензии, помещенной в № 283 от 14 октября, по этому поводу писали: «Давно не видела частная опера столько публики... Объясняется это как симпатиями публики к этой действительно прелестной опере Сен-Санса, так и интересом, возбужденным в этот вечер двумя дебютами: дирижера Рахманинова и меццо-сопрано Черненко в партии Далилы.

Рахманинов хорошо известен в Москве как композитор и пианист, но еще ни разу не выступал здесь в качестве дирижера. Это была первая дирижерская проба — и притом в такой опере, где немало больших ансамблей, где оркестр играет видную, самостоятельную роль, где вся конструкция рассчитана на сложный механизм и современные требования Grand Opera. Понятно поэтому то смущение, от которого не мог вначале отделаться молодой дебютант и которое особенно отразилось на вступлении хоровых голосов. Но это длилось недолго. Уже с половины первого акта шероховатости стали исчезать; Рахманинов твердо и решительно взял в руки бразды правления оркестром и не замедлил показать, какие богатые дири-

жерские способности кроются в нем. Прежде всего оркестр звучит у него совсем особенно: мягко, не заглушая пения, и в то же время до мелочей тонко, точно это специально симфоническая музыка, а не оперный аккомпанемент.

Главная заслуга Рахманинова в том, что он сумел изменить оркестровую звучность частной оперы до неузнаваемости! ... Остается пожелать Рахманинову побольше власти над самим собою (что, конечно, со временем будет достигнуто), ибо только при таком условии горячность и увлечение, проникающие его дирижирование, могут вдохнуть «дух жив» в общий ход исполнения. Публика оценила Рахманинова и в течение всего вечера многократно вызывала его».

³ Спектакль состоялся 11 декабря 1897 года.

К письму 48

¹ Послано из Москвы.

² О степени загруженности работой Рахманинова в театре Мамонтова дает представление его письмо к А. В. Затаевичу от 4 ноября того же 1897 года, цитируемое Е. Бортниковой.

... «Ей-богу, это не будет преувеличением, если я скажу, что по случаю своей новой должности, в которой я новичок и в которую я до сих пор не втянулся и занят 12 часов в день, — читаем там, — я так уставал и так устаю, что, верьте мне, ни о чем другом и помышлять не могу».

³ «Аскольдова могила» А. Верстовского была дана премьерой под управлением Рахманинова 30 декабря (утром) 1897 года.

⁴ Коровин, Константин Александрович (род. в 1861 году) — художник импрессионистического направления, мастер театральной декоративной живописи, много работавший в опере, в балете и в драме.

⁵ Опера Бизе «Кармен» под управлением Рахманинова шла 28 ноября 1897 года. «Московские ведомости» в № 330 от 30 ноября писали об этом спектакле: «Оперой дирижировал Рахманинов, просто, ясно и с безупречным назначением темпов».

⁶ «Русалка» вызвала следующий отзыв в «Русском листке» от 31 октября 1897 года: «Рахманинов, впервые дирижировавший произведением Даргомыжского, в общем справился хорошо со своей трудной задачей: оркестр звучал прекрасно и не давил солистов, многие филигранные детали, которыми изобилует партитура, выделялись надлежащим образом».

Т. С. Люботович — артистка театра Мамонтова.

⁷ Эспозито, Михаил Антонович (род. в 1855 году), дирижер, приглашенный в Россию С. И. Мамонтовым, главный дирижер в частной опере театра Мамонтова. Автор оперы «Камора» и «Мещанин-дворянин», шедших в Москве.

К письму 49

¹ Послано из Москвы.

² Л. Г. Яковлев — баритон, артист Марининского театра, бывавший на музыкальных собраниях в доме Скалон.

³ И. В. Ершов — тенор, артист Марининского театра.

⁴ «Сон» — романс ор. 8 № 5 на стихи А. Плещеева (из Гейне), посвященный Н. Д. Скалон.

К письму 50

¹ Послано из Ивановки.

² К концу лета и осени 1898 г. относится первоначальная разработка Рахманиновым либретто оперы «Франческа да Римини» (по Данте), написанной шестью годами позже. Об этом свидетельствуют письма композитора к Модесту Ильичу Чайковскому, автору либретто.

В письме от 28 августа 1898 года читаем: «я желал бы, чтобы вы присочинили мне строк тридцать для невидимого хора в прологе. Пусть не тридцать, но все-таки известное количество слов, которые бы я разделил и поручил бы петь разным группам хора... Найдете ли вы это возможным? Мне бы очень хотелось, чтобы вы сказали «да», а то иначе, не удовлетворяясь одной только фразой в либретто, что слышны стоны, мне придется писать симфоническую картину только для оркестра, что немного досадно, потому что в моем распоряжении есть и хоры, раз я пишу оперу. Дайте мне, ради бога, этих слов, Модест Ильич».

К письму 51

¹ Послано из Москвы.

² Выступления Рахманинова в Лондоне (исполнение фортепианных произведений и дирижирование «Фантазией для оркестра» («Утес») ор. 7) состоялись в апреле 1898 года.

К письму 52

¹ Послано из Ивановки.

² Семья Сатиных.

К письму 53

¹ Послано из Ивановки в один день с письмом к М. А. Слонову, частично приводимом в упомянутой статье Е. Бортниковой. В письме к Слонову Рахманинов рассказывает об исполнении оперы «Алеко» в Петербурге в Таврическом дворце на Пушкинских торжествах (100-летие со дня рождения поэта).

² Речь идет о личном переживании Н. Д. Скалон, бывшей в том году невестой и глубоко разочаровавшейся в своем женихе.

³ Рейхенхаль — местечко в горах Швейцарии.

К письму 54

¹ Послано из Ивановки.

К письму 55

¹ Послано из Ивановки.

² Лукино — имение Елизаветы Александровны Скалон, урожденной Сатиной, в Тамбовской губ., расположенное в 30 верстах от Ивановки.

³ Вера Дмитриевна Скалон в 1899 году вышла замуж за Сергея Петровича Толбузина. Тогда же она уничтожила более ста писем к ней Рахманинова, о чем рассказывает в своих воспоминаниях Л. Д. Ростовцова.

⁴ Имеется в виду предстоящая летом поездка Рахманинова за границу, во время которой он побывал в Италии.

К письму 56

¹ Послано из Милана (Италия).

² В письме к своему другу и товарищу по Московской консерватории Никите Семеновичу Морозову, композитору и теоретику, ученику А. С. Аренского, Рахманинов 18 июля (н. ст.) 1900 года писал из Милана: «Милый друг, Никита Семенович, завтра я уезжаю отсюда в Россию и никуда более. Жизнь мне здесь надоела до тошноты, да и работать, хотя бы от жары одной, невозможно... Уезжаю отсюда с восторгом и с твердым намерением по приезде домой много заниматься» (см. «Письма С. В. Рахманинова к Н. С. Морозову», опубликованные в Сб. ст., стр. 196).

³ После заграничной поездки вторую половину лета 1900 года Рахманинов жил в имении Ю. И. Крейцера «Красенькое» Воронежской губернии. Ю. И. Крейцер был отцом ученицы Рахманинова — Лели Крейцер.

К письму 57

¹ Послано из им. «Красенького» Воронежской губ.

² В это время Рахманинов работал над вторым концертом для фортепиано с оркестром, c-moll op. 18. Сочинение концерта было начато второй и последней частями. Первая часть была написана позже, в 1901 году. Второй фортепианный концерт был первым крупным произведением, написанным Рахманиновым после длительной творческой паузы, вызванной по-

трясением от неудачи, постигшей исполнение первой симфонии в Петербурге в 1897 году.

Как констатирует Е. Бортникова (см. цитированный источник, стр. 61), «Процесс творчества развивался очень медленно, и работать приходилось с большим напряжением». И в воспоминаниях самого композитора, записанных О. Риземаном, и в «мемуарной» статье А. Трубниковой, напечатанной в № 4 журнала «Огонек» за 1946 год, говорится о той роли, которую в восстановлении творческой активности композитора сыграл доктор Н. В. Даль, лечивший его гипнозом. Второй фортепианный концерт Рахманинова посвящен Н. В. Далю. Первое публичное исполнение его автором состоялось в Москве 27 октября 1901 г. в симфоническом концерте Московского Дворянского собрания под управлением А. И. Зилоти.

К письму 58

¹ Послано со станции Чудово, проездом из Новгорода в Москву.

² Речь идет о предстоящей в апреле 1902 года женитьбе С. В. на Н. А. Сатиной. Об этом см. примечание 29 к «Воспоминаниям».

³ Спечинских. См. примечание 2 к письму Софьи Александровны Сатиной, адресованному Людмиле Дмитриевне Скалон 23 сентября 1895 года (приложение № 3).

⁴ Соната (g-moll) для фортепиано и виолончели ор. 19, посв. А. А. Брандукову. Написана летом 1901 года.

К письму 59

¹ Послано из Ивановки.

² Ростовцовы жили в то время в Тамбове, где стояла воинская часть, в которой служил Александр Иванович, муж Людмилы Дмитриевны.

К письму 60

¹ Послано из Ивановки.

² Грауэрман, Г. Л. — см. примеч. 5 к письму 46.

³ Жены композитора.

⁴ Первая дочь Рахманиновых — Ирина.

⁵ «Давно у меня не было такого скверного лета, как в этом году, — писал Рахманинов Н. С. Морозову из Ивановки 18 августа 1903 года, — и если я захочу его описывать, то мне придется говорить только о болезнях. Я болел почти половину лета, жена была очень больна до 15 июля, и, наконец, моя девочка маленькая, кроме последних двух-трех недель, была

тоже больна. Я получил возможность заниматься именно две-три последние недели, но и тут заболел ангиной и пролежал всю последнюю неделю... я ничего не сделал и надеюсь только на то, чтобы хоть оставшиеся полтора месяца покойно поработать. Вот как дела сложились!» (Цитиров. письма, стр. 199).

К письму 61

¹ Послано из Пизы (Италия).

1. К ПИСЬМУ М. А. СЛОНОВА Н. Д. СКАЛОН

¹ Повидимому, в то время Рахманинов жил у М. А. Слонова, что противоречит сведениям, содержащимся в биографической статье Е. Бортниковой, где сказано: «Поселившись сначала у своего приятеля Ю. С. Сахановского, Рахманинов переехал затем к отцу, который временно жил в Москве около Петровского парка» (Сб. ст., стр. 49).

² В статье Е. Бортниковой сказано об этом времени: «В конце лета Сергей Васильевич заболел, схватив что-то вроде брюшного тифа и задержавшись в Знаменском, возвратился в Москву лишь в конце августа» (там же). Видимо описываемые приступы — это последствия августовской болезни. По утверждению Л. Д. Ростовцовой, со слов М. А. Слонова, это была малярия.

2. К ПИСЬМУ С. В. РАХМАНИНОВА Д. А. СКАЛОН

¹ Послано из Москвы.

² Речь идет о приезде в Игнатово, который, видимо, не состоялся.

3. К ПИСЬМУ С. А. САТИНОЙ Л. Д. СКАЛОН

¹ Послано из Ивановки. Вложено в один конверт с письмом С. В. Рахманинова к сестрам Скалон от 24 сентября 1895 года.

² Спечинский, Григорий Александрович. Был женат на сестре Александра Александровича Сатина и Елизаветы Александровны Скалон — Наталии Александровне.

В. Богданов-Березовский

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
От редактора	5
<i>Л. Д. Ростовцова (Скалон)</i> . Воспоминания о С. В. Рахманинове . .	17
<i>С. В. Рахманинов</i> . Письма к сестрам Скалон	43
<i>Разные письма</i>	
1. Письмо М. А. Слонова к Н. Д. Скалон	109
2. Письмо С. В. Рахманинова к Д. А. Скалон	—
3. Письмо С. А. Сатиной к Л. Д. Скалон	110
<i>В. М. Богданов-Березовский</i> . Творческий облик С. В. Рахманинова .	111
Примечания, ссылки и дополнения	159

Редактор *М. А. Глух*
Оформление худ. *М. И. Разуевича*
Корректор *Р. С. Голубовская*

Подп. к печ. 12/VII 1949 г. М 16372
Объем 12 п. л. Уч.-изд. 10,2
Тираж 11.500. Форм. бум. 60×92¹/₁₆
Музгиз № 273. Заказ 2200.

Типография № 2 Управления
издательств и полиграфии
Исполкома Ленгорсовета

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
55	18 снизу	Цукина Дмитриевна!	Цукина Дмитриевна! ¹⁰
176	4 сверху	получил за нею	получил за нее
178	13 снизу	Дейша-Сионецкая	Дейша-Сионцкая
181	14 снизу	пятый романе	третий романс
188	16 сверху	см. примечание 29	см. примечание 30

На стр. 124, 12 строка снизу, после слов: пианистических традиций Листа пропущена фраза — Но складывался этот свой стиль отчетливо и быстро.

Н	Н
---	---

с

3202

~~Проб. 1959~~

~~37909~~

~~НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
ДОМА ДЕТЕЙ И Т.Д.
ДЕТГИСА~~

