

СОВЕТСКАЯ
МУЗЫКА

СБОРНИК
статей



Музгиз

1945



С О В Е Т С К А Я М У З Ы К А

СБОРНИК ЧЕТВЕРТЫЙ

Музгиз
Москва — 1945 — Ленинград

Б. В. Асафьев

Член-корреспондент Академии Наук

А. ОССОВСКИЙ

Имя Бориса Владимировича Асафьева я услышал впервые в 1908 году от А. К. Лядова. В одну из наших дружеских встреч Лядов сообщил, что у него появился новый „интересный“ ученик — Асафьев. Этот молодой музыкант, — говорил Лядов, — поражает изумительно крепкой и глубокой музыкальной хваткой, пленяет своей редкой образованностью, культурой, своей „тониной“. „Тонина“ — было любимое словечко Лядова. Сам — художник исключительно тонкой, изящной, чуткой душевной организации, — Лядов превыше всего ценил и в других те же качества. Ими-то и покорило его Асафьев. Имя это тогда же закрепилось в моей памяти.

Вспоминаю другое яркое впечатление. Начиная с марта 1914 года, в московском журнале „Музыка“ стали появляться статьи, подписанные неизвестным именем — Игорь Глебов. Свежесть мысли, какое-то трудно определимое своеобразие в тоне, в оборотах речи, меткость формулировок, блеск и текучесть литературного изложения сразу выдавали в авторе незаурядный талант музыкального писателя — публициста и критика. Об Игоре Глебове заговорили в музыкальных кругах: кто он, таинственный незнакомец? — Никто не знал. Борис Владимирович сумел законспирировать свое alter ego. Долгое время в представлении очень многих Асафьев и Глебов жили как два различных лица, и не раз происходили из-за этого забавные случаи.

С тех пор этот „двойник“ прошел долгий, славный, извилистый путь развития, полный мучительных поисков, порывов, горячей и смелой борьбы за свои идеи и идеалы. Но и борьбы с самим собой, со своими противоречиями, — путь страстных утверждений и столь же страстных отрицаний того, что ранее утверждалось, — отрицаний во имя провидимых новых истин.

Творческий путь Асафьева — это путь современной ему передовой русской интеллигенции, ибо Борис Владимирович развивался и двигался в полнейшем единении с цветом этой интеллигенции, шел нога в ногу с нашей общественностью и, как самый чувствительный

барометр, отмечал в своих выступлениях, как писатель и композитор, малейшие идеологические колебания в общественной атмосфере. Общественная и политическая чуткость его удивительны.

У самых истоков творческой жизни Асафьева стоят несколько многозначительных имен, направивших стремления его юных лет. Вспомним пушкинское:

Старик Державин нас заметил
И, в гроб сходя, благословил...

Державиным Асафьева был маститый В. В. Стасов. — „Как я люблю эти новые рекрутские наборы“, писал Владимир Васильевич в 1904 году своему брату Дм. В. Стасову, радостно называя имена нескольких прозорливо новооткрытых им молодых талантов в литературе и искусстве, — среди них и имя Асафьева. Глубокий след в его развитии оставило недолгое общение со Стасовым (спустя два года Владимир Васильевич уже умер). „Стасов, — отмечает Асафьев в автобиографической записке, — включил меня в круг всесторонних идейных интересов и впечатлений...“ Отсюда „встречи и знакомства с Горьким, Репиным, Глазуновым, Лядовым и другими“¹. Стасов же и Петербургский университет „взлелеяли интерес [Асафьева] к всестороннему изучению искусства“, — так утверждает сам Борис Владимирович.

Другая многозначительная встреча — с Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым. Асафьев вспоминает „мудрейшие советы [Римского-Корсакова] по работе над развитием внутреннего слуха, благодаря которым я научился читать, слыша, партитуры, и сочинять умею без рояля“. Чуткой и яркой книгой, написанной к столетнему юбилею Римского-Корсакова², Асафьев воздал достойную дань благодарности и поклонения своему великому учителю.

Третье имя — Александра Николаевна Молас, урожденная Пургольд. Здесь, в доме Моласов, реяли тени „Могучей кучки“ еще времен ее единства и страстной борьбы за новые идеалы. Здесь были живы ее традиции, а евангелием художественных истин служили „Руслан“ и „Каменный гость“, „Ратклиф“ и „Анджело“, „Борис“ и „Псковитянка“, романы Даргомыжского, Мусоргского и других членов балакиревского содружества. Здесь сходились все правоверные музыкальные шестидесятники — первого и второго поколений, а с ними и новообращенные, — Асафьев в том числе.

Вытекавшие из всех этих источников идеологические и художественные воздействия существенно пополнились сближением Асафьева с А. К. Лядовым. Лядов тех лет во взглядах своих уже далеко отошел от верований „Могучей кучки“ былых времен. Чайковский,

¹ См. „Советскую музыку“, № 8, 1934.

² Музгиз, М. — Л., 1944.



Б. В. Асафьев

Скрябин, французские импрессионисты, новые течения в русской и зарубежной живописи, литературное движение в России и на Западе, события русской общественной и политической жизни — произвели сильные сдвиги во впечатлительном уме Анатолия Константиновича; Лядов по-своему, оригинально и тонко, осмысливал все эти явления новой действительности.

Несмотря на разницу возрастов учителя и ученика, занятия Асафьева с Лядовым превратились в плодотворное общение двух талантливых художников, с равной настороженностью прислушавшихся к поступи жизни. Борис Владимирович хранит в своей памяти множество интереснейших высказываний Лядова, множество ярких вспышек его своеобразного ума, в котором ирония и скепсис, со склонностью к парадоксу, были едва ли не самыми характерными чертами.

Постановка в 1909 году в Мариинском театре балетной сцены „Бабочки“, с музыкой Асафьева, была первым публичным выступлением его, как композитора. Участие Анны Павловой и Нижинского обеспечило успех спектакля.

Последующая служба Асафьева при театре концертмейстером балетной труппы, а затем — композитором балетной музыки, его последующие балеты — „Белая лилия“, „Дар феи“, „Лукавая Флорента“ — всё сильнее и сильнее скрепляют его связь с хореографией, прививают любовь к театру, приносят знание и понимание сцены. Возникают интересные театральные знакомства: Направник и Дриго — с одной стороны; Легат, Фокин, Романов, Горский — с другой.

Четырехкратная, год за годом (1911—1914), поездка за границу для изучения музеев, библиотек, театров порождает в Асафьеве увлечение искусствоведением, пробуждает интенсивное тяготение к научно-исследовательской и критической деятельности. Она открывается в 1914 году блестящим выступлением Асафьева—Глебова в печати. Так, черта за чертой, складывается духовный облик Асафьева.

Разразилась гроза Великой Октябрьской социалистической революции. С первых же ее дней Асафьев убежденно, твердо, без колебаний стал на сторону советской власти. Он — на работе, на ответственном посту в Музыкальном Отделе Наркомпроса РСФСР. Как музыкальный деятель, Асафьев занимает в то время крайние левые позиции.

Поистине плодотворной, важной и ценной была многосторонняя, напряженная, страстная художественно-практическая работа Асафьева в первое десятилетие революции. Он — организатор в Ленинграде замечательных „Музыкальных выставок МУЗО“, для которых издает прекрасный, оригинальный „Краткий музыкальный словарь“ — путеводитель по концертам. Как член Художественно-Политического совета Ленинградского ГАТОБ'а, он выдерживает героическую борьбу за постановку „Бориса Годунова“ в подлинной редакции, за поста-

новку опер „Любовь к трем апельсинам“, „Воцшек“ и ряда других. Музыкальный консультант МАЛЕГОТ'а, — он оказывает решающее влияние на художественную политику театра, целый период деятельности которого отмечен именем Асафьева: после продвижения на сцену театра нескольких опер современных западных композиторов левого фланга, здесь развертывается плодотворная, систематическая работа по созданию советского оперного репертуара, по выдвижению молодых композиторских кадров, воспитанных самим театром. Отсюда вышли — Шостакович, как оперный композитор, Держинский, Желобинский.

В 1921 году Асафьев, совместно с Э. А. Купером, основывает Ленинградскую Государственную филармонию и остается ее художественным руководителем до 1930 года. Для филармонических концертов он пишет ряд замечательных брошюр, статей, очерков, частью собранных затем в его книге „Симфонические этюды“.

На эти годы падает горячее увлечение Асафьева „современничеством“, — крайними левыми течениями в музыкальном творчестве современного Запада. Асафьев — идеологический вождь Ассоциации Современной Музыки, редактор сборников „Новая музыка“, направляющий сотрудник журнала „Современная музыка“, идейный организатор симфонических, камерных концертов и докладов-демонстраций для пропаганды достижений зарубежного музыкального современничества.

Параллельно с этим развивается научно-организаторская деятельность Асафьева огромного исторического значения. В 1919 году он учреждает в составе Института Истории Искусств (ныне — Научно-Исследовательский Институт театра и музыки) „Музыкальный разряд“ и при нем — высшие курсы музыковедения. Здесь куется советская научная мысль о музыке, здесь под руководством Асафьева выращиваются кадры советских музыковедов. Отсюда вышли наши музыкальные исследователи: Е. В. Гиппиус, Р. И. Грубер, П. В. Грачев, С. Л. Гинзбург, Е. А. Тынянова, С. Д. Маггид и другие. Безвременно скончавшиеся в дни войны талантливые А. С. Рабинович и З. В. Эвальд также были питомцами Института, учениками Асафьева.

Вторая, того же порядка, заслуга Асафьева — организация в 1925 году в Ленинградской консерватории, впервые за всё время ее существования, историко-теоретического факультета по плану и программам, им же разработанным. Здесь прямыми учениками Асафьева были В. И. Загурский, Ю. А. Кремлев, А. Н. Дмитриев, Н. П. Розова и другие. Из списка их — увы! — выбыли за время войны Н. С. Поляк и Н. П. Шагин, молодые музыковеды яркой одаренности.

С основанием Института Истории искусств интересы Асафьева решительно переключаются в сторону музыкознания. Музыкальное творчество затухает на добрых десять лет.

Зато с тем бóльшим пылом Асафьев весь отдается строительству советского музыкознания. Он ищет, увлекается, делает ошибки, но никогда не теряет чувства советской действительности и здравого понимания требований строительства социалистической культуры. В 1924 году он помещает в „Современной музыке“ две волнующие статьи: „Композиторы, поспешите!“ и „Кризис личного творчества“. Это был встревоженный, горячий призыв к советским композиторам, — призыв очнуться, внимательно осмотреться, вдуматься в требования жизни.

Асафьев убеждает советских композиторов „отойти от профессионального аристократизма, заполнить разрыв между кабинетным творчеством и общественной потребностью в музыке... Сознавая, что музыка в общественном плане стоит перед новой эпохой взаимоотношений с жизнью, я не скрою своих опасений за композиторов, не идущих с современностью... Реакцией на данное течение могло бы служить только появление композитора, который рос бы сам, в своем творчестве вместе с массой и вел ее за собой, музыка которого была бы всем и каждому понятна, песни которого пели бы и на улице, и в поле. Мне кажется, такого порядка композитор нужен сейчас нашей жизни...“

Статьи вызвали переполох и возмущение в лагере „современников“. Сознавая опасность, Асафьев принимается за настойчивую, углубленную работу над собой, над полным овладением марксизмом-ленинизмом, над пересмотром своих прежних позиций. Совершается перерождение художника, мыслителя, ученого.

К 1930 году Асафьев уже на новом этапе своего творческого развития, на правильном пути. Он добивается „органического слияния своей исследовательской историко-теоретической и культуроведческой работы с творческой практикой композитора... В сочетании теории и практики в своем творчестве музыковеда и композитора, — пишет Асафьев, — я вижу одно из основных заданий на остающиеся годы моей жизни. Я пришел к этому в итоге длительных романтико-утопических и формальных блужданий и всецело обязан своим выпрямлением только изучению диалектического и исторического материализма, а, главное, — творческому государственному строительству нашей страны, возглавляемому ВКП(б) и ее гениальными вождями“.

Создаются яркие, глубокие, пронизательные и новые по мыслям научные труды: „Русская музыка от начала XIX столетия“, „Музыкальная форма, как процесс“, „Творческий метод Глинки“, „Евгений Онегин“ Чайковского“, „Эдвард Григ“, „Портреты советских композиторов“, „Римский-Корсаков“ и целая серия других работ, менее значительных по объему, но не менее ценных.

Возрождается и музыкальное творчество Асафьева. Непрерывной цепью, с непостижимой быстротой, создаются балеты¹, опе-

¹ „Пламя Парижа“, „Бахчисарайский фонтан“, „Кавказский пленник“, „Утраченные иллюзии“, „Партизаны“, „Ночь перед Рождеством“, „Ашик Кериб“, „Милица“, пушкинский цикл из 4-х балетов и друг.

рыч¹, крупные симфонические сочинения, камерная инструментальная музыка, фортепианные пьесы, романсы, массовые песни, хоры. Многие из них стали уже широко известны во всей стране.

Все тяготы и опасности, все трудности и лишения военного времени, проведенного Асафьевым безвыездно — до февраля 1943 года — в осажденном Ленинграде, даже они не могли остановить потока его творчества. Наоборот, „наперекор стихиям“, именно в годы войны оно стало особенно обильным, особенно напряженным — и в научно-исследовательской области, и в композиции: патриотическое воодушевление, сильная воля, нервный подъем перебороли все физические и материальные невзгоды.

Борис Владимирович Асафьев — натура многогранная: композитор, музыкальный ученый (историк и теоретик), критик и публицист, искусствовед, литературовед, педагог, организатор, общественный деятель, наконец, в последние годы, — драматург.

Натура не только многогранная, но и сложная. Одну из ранних своих статей Асафьев озаглавил: „Соблазны и преодоления“. Вот — эпиграф к повести о борьбе с самим собой, которую являет путь идеологического развития Асафьева до той поры устойчивости и мудрости, какие он обрел после глубокого овладения марксистско-ленинским методом.

А сколько обывательских упреков вынес Асафьев, сколько грубых насмешек выдержал из-за этой противоречивости, из-за своих мучительных поисков истины! Люди не замечали и не понимали, что противоречия эти, прежде всего, — противоречия творческие, а не обывательские, не понимали, что это ступени восхождения на вершины осмысления жизни и ее отражения — искусства, на вершины великих знаний и далеких прозрений, откуда открывались для Асафьева широчайшие, не всем доступные, горизонты. Но не противоречива ли вообще всякая крупная творческая личность, в особенности, личность художника? Не полна ли противоречий деятельность Серова, Лароша — предшественников Асафьева в области музыкальной критики и научного исследования? Даже сам, казалось бы, столь монолитный, цельный, негибкий Владимир Стасов, — разве не противоречив порою и он? Такие, творческие, противоречия — залог богатства внутреннего содержания человека, тайник возможностей огромного развития.

В творческом лике Асафьева есть одна основная черта; она неизменно проходит через всю его жизнь — с детства и до нынешнего дня: его метод восприятия и осмысления действительности. В своей примечательной статье о значении музыки в мировоззрении и творчестве Пушкина Асафьев делит всех людей в отношении пути по-

¹ „Казначейша“, „Минин и Пожарский“, „Гроза“, „Славянская красавица“ и друг.

стижения ими мира на два типа: зрительный и слуховой. Для одних — ведущее в жизни чувство — зрение, для других — слух.

Асафьев воспринимает, осваивает и осмысливает действительность через слух. Звук для него — первый показатель жизни. Отсюда — такое чуткое, глубокое, остро-волнующее восприятие и понимание музыкального искусства. Музыка для Асафьева — вид человеческого мышления о мире. Язык этого мышления — музыкальная интонация. Интонация — сущность, душа музыки. Сюда устремлен центр внимания Асафьева — композитора и исследователя. Об интонации вообще, об интонационных основах музыкального творчества отдельных великих композиторов и целых эпох Асафьев высказал множество совершенно изумительных по глубине и пронительности мыслей и наблюдений, еще никогда и никем не подмеченных ни у нас, ни где бы то ни было. Здесь — целый ряд открытий, находок Асафьева.

Прекрасны заключительные строки его автобиографии: „Музыка, снятая с небес“, где она, якобы, находилась, и низведенная в сферу реальнейших социальных отношений, музыка, эмоциональный язык и один из видов мышления образами, осязаемая в ее классово-конкретной жизни, — стала для нас гораздо более человеческой и действенной отраслью культуры, чем в ее метафизической вознесенности над „миром материальным“.

При таком понимании музыки Асафьев придает исключительно важное значение изучению народного музыкального творчества, столь богатого и цветущего на нашей социалистической родине. Множество пронизательных высказываний о нем найдем у Асафьева.

„Великая пролетарская революция, — говорит он, — всколыхнула и развернула творческие народные силы и в области музыки, и сейчас смело можно говорить, что в нашей стране, во всем ее музыкально-языковом многообразии, совершается глубоко волнующий процесс фиксации в музыкальных интонациях ощущений новой, прекрасной, творимой жизни“.

Асафьев призывает советских композиторов черпать творческие импульсы из музыкальных недр народа. „Музыка — живая речь, чутко отражающая действительность, как и речь словесная, — пишет он. — Теперь, в эпоху создания величайшей в мире массовой социалистической культуры, композитор должен наблюдать за народной музыкой не в смысле отбора удобных для „ученой“ разработки тем, а как за живой речью, эмоционально отражающей, чутко и взволнованно, сложнейшие жизнеощущения масс и непосредственнейшие чувствования — отклики на радостные впечатления от рождаемого массами нового мира“.

Эти суждения, эти призывы особенно ценны потому, что исходят от музыкального деятеля, у которого теория и практика органически слиты: Асафьев-композитор имеет верного советника и ценнейшего сотрудника в Асафьеве-музыковеде, с его острым аналитическим умом, широким кругозором, энциклопедической образованностью. А, с другой стороны, — глубине и пронительности на-

учных исследований и критических работ Асафьева в высокой мере содействуют его композиторский искус и прозрения художника.

При этом поразительно у Асафьева — тончайшее, обостренное чувство стиля. Только опираясь на это чувство, в сочетании с грандиозными запасами слухового опыта, Асафьев мог создать свой оригинальный, пока единственный метод построения исторического музыкального спектакля на подлинном материале эпохи. Я имею в виду балет „Пламя Парижа“. Изумителен здесь по меткости и целеустремленности самый отбор музыкального материала из произведений Люлли, Глюка, Гретри, Керубини, Госсека, Мегюля, Лесюэра, Бертона. Еще более изумительна стилистическая спаянность всего этого многообразного материала. И непостижима перевоплощаемость самого Асафьева: сочиненных им кусков музыки и сделанных им „спаек“ отобранного материала никак не отличить от подлинников, не установить — где кончается, скажем, Мегюль или Гретри, и где начинается Асафьев.

Но еще большее чувство стиля, еще большее историческое прозрение Асафьев проявил в тех произведениях, где он воплощает дух прошлых эпох путем творческого воспроизведения на собственном музыкальном материале стиля эпохи, ее интонаций, ее ритмов, даже тембров. Таковы балеты „Бахчисарайский фонтан“ и „Кавказский пленник“, — эти образцы уравновешенного сочетания знания, интуиции и мастерства.

Но надо говорить шире и сильнее. Своим балетным творчеством Асафьев произвел решительный перелом в истории советского хореографического искусства и советской балетной музыки, показав совершенно новые возможности балета, как театрального жанра, — возможности в смысле сюжета, драматургии, музыкально-творческого метода, принципов сценического воплощения.

Теперь о другом лице Бориса Владимировича Асафьева — о музыкальном ученом.

Велики, а в некоторых сторонах — исключительны заслуги Асафьева в советском музыкознании: в своем лице он возвел наше музыкознание на мировую высоту. Научные исследования Асафьева опираются на глубокий, непоколебимый фундамент обширнейших, разносторонних знаний. Его пронизательный ум обладает единственной в своем роде силой анализа. В этом отношении многие научные работы Асафьева должны быть без оговорок признаны классическими образцами философского, исторического, художественного и технологического анализа. Таковы, например, все его исследования о творчестве Чайковского, — хочется сказать, вдохновенные исследования. Можно утверждать, что именно Асафьев, вообще, впервые в нашем музыкознании раскрыл творчество гениального русского композитора во всей его глубине и силе, во всем его индивидуальном своеобразии; первый до конца постиг самую душу его музыки, подобно тому, как в свое время Артур Никиш сумел

своим вдохновенным исполнением конгениально показать в Чайковском мирового симфониста.

Так же единственна в своем роде и книга Асафьева о Стравинском: она поражает и покоряет остротой анализа, меткостью на блюдений, силой обобщений, блеском изложения, — несмотря на то что эта монография носит явные следы еще непреодоленных идеалистических воззрений.

Прекрасны сделанные Асафьевым художественно-технологические разборы увертюры „Руслана“ и „Вальса-фантазии“ Глинки Узко-специальные по содержанию, они, однако, согреты каким-то особенным отношением автора к предмету суждения. К Глинке постоянно тяготеет научная мысль Асафьева. Глинке же посвящен один из последних капитальных трудов Бориса Владимировича. Так проникновенно, как в этой книге, так тонко, так увлекательно можно писать только о том, что поистине любишь, что не только постигаешь умом, но чувствуешь душой.

Но вот примечательная черта Асафьева, как исследователя глубина анализа у него гармонически сочетается с даром широких обобщений. Обобщения такой силы, такого охвата может делать только мыслитель, стоящий на вершинах знаний, с которых его уму открываются безграничные дали. Отсюда — поразительные исторические прозрения Асафьева, небывалые по новизне сопоставления явлений музыкальной жизни, блестящие культурно-исторические параллели, пронизательное вскрытие исторических закономерностей. До многих домыслов Асафьева в этом плане не доходит пока ни один мировой ученый. Тут у восхищенного читателя невольно срывается с уст: „Гениально!“.

Особенную ценность научным трудам Бориса Владимировича придает их жизненность; в них нет и следа кабинетности. Асафьев всегда исходит из живого ощущения музыки, а не из абстрактных построений: недаром для него весь мир осмысливается через музыку, — лучше сказать, весь мир — звучащая музыка. Поэтому-то в своих научных изысканиях он никогда не отрывается от действительности. Наоборот, он стремится воздействовать на нее. Теория и практика, наука и жизнь у него неразрывны. Вот почему Асафьев ученый нередко перевоплощается в пламенного публициста, в агитатора за новое, важное, для жизни нужное, что провидит его зоркий ум.

Неустанна была его агитация за подлинного Мусоргского. Чутьем художника и дальновидного критика он угадал значение Прокофьева и Мясковского еще тогда, когда их вообще не замечали или решительно отвергали. Он же приветствовал и восходящую звезду Шостаковича еще на самой заре его творческой жизни.

Даже музыкальные явления прошлого, какому бы отдаленному времени они ни принадлежали, Асафьев всегда умеет соотнести к интересам нашей действительности, стремится на их изучении поставить проблемы, близкие нашим дням: так история оказывается на службе современности.

Некоторые моменты прошлого приобретают в глазах Асафьева особенную важность, — он особенно акцентирует их. Так, он первый в русском музыковедении, с большой доказательной силой, раскрыл всю значительность русской музыкальной культуры XVIII и первой трети XIX веков, — культуры, подготовившей явление Глинки и в зародыше уже носящей основные элементы и ведущие начала последующего русского музыкально-исторического процесса.

Точно так же Асафьев никогда не уставал настаивать в своих научных работах и в личном руководстве своими сотрудниками и учениками на исключительной важности изучения народного творчества. В этой области, быть может, самой дорогой и близкой его сердцу, Борис Владимирович во время своих научных поездок по русскому Северу почерпнул на местах, непосредственно из уст народа, такие прозорливые наблюдения над русской песней, сделал из них такие убедительные выводы, поставил такие кардинальные проблемы, — что предопределил ими направление всего дальнейшего развития русской музыкальной фольклористики.

Яркий, импонирующий образ Асафьева-ученого отмечен еще одной замечательной, чисто человеческой особенностью: я бы назвал ее щедростью духа. Обладатель сокровищницы несметных знаний, мыслей, соображений, наблюдений, научных догадок, — Асафьев полными пригоршнями, не скупясь и не боясь оскудения, бросает их каждому, обратившемуся к нему за советом и помощью. А кто только ни обращается к нему и по каким только разнороднейшим вопросам! И никому никогда нет отказа.

Вскормленный Великой Октябрьской революцией, Борис Владимирович Асафьев являет собою высокий образец подлинно советского ученого, подлинно советского художника, учителя, гражданина. Руководимый верным ощущением жизни и ее темпа, в сознании своих творческих сил, он смело идет и в науке, и в искусстве вперед и вперед своим путем, в избытке обладая тем драгоценным „чувством нового“, о котором так прекрасно говорил в одной из своих исторических речей Иосиф Виссарионович Сталин.

Музыкант, мыслитель, публицист

К 60-летию академика Б. В. Асафьева

ГЕОРГИЙ ХУБОВ

Есть удивительная черта, роднящая Бориса Владимировича Асафьева с крупнейшими художниками эпохи. Это—вечно юношеская влюбленность в искусство, которому он отдает все силы, которому он служит, „усердствуя, волнуясь и спеша...“ В этом служении искусству, культуре народа и раскрывается высокий творческий дар Асафьева—музыкального писателя, ученого, композитора, педагога.

Всякий, кто близко знает этого замечательного человека, бывал поражен его чисто художнической „одержимостью“ музыканта и, вместе с тем, энциклопедической широтой его ума—ученого и публициста. Редкое органическое слияние этих качеств и составляет важнейшую особенность всей деятельности Асафьева, многообразной и энергичной.

Еще в юные годы (он родился в 1884 году, в Петербурге) Асафьев обнаружил незаурядные музыкальные способности (абсолютный слух, редкая память, свободный дар импровизации за фортепиано и почти не знающее трудностей чтение „с листа“). Однако, по свидетельству самого Асафьева, „систематические занятия долго не налаживались, и первоначальные знания по музыке и опыт добывались большей частью автодидактическим путем. Кроме того, нужда и необходимость с 11—12 лет добывать заработок весьма препятствовали правильным занятиям...“¹

В 1904 году Асафьев сблизился с В. Стасовым и Н. Римским-Корсаковым. „Стасов,—вспоминает Асафьев,—включил меня в круг всесторонних идейных интересов и впечатлений (встречи и знакомства с Горьким, Репиным, Глазуновым, Лядовым, Шляпиным и др.), а Римский-Корсаков, по испытании моих композиторских

¹ Б. Асафьев (Игорь Глебов), Мой путь. См. журнал „Советская музыка“ № 8, 1934 год, стр. 47.

данных, определил меня стипендиатом в Петербургскую консерваторию¹. В 1904 году Асафьев окончил университет (по историческому отделению), а в 1910 году — консерваторию, где он учился по классу композиции вместе с С. Прокофьевым и Н. Мясковским — А. Лядова.

К тому времени Асафьев был уже автором ряда музыкальных произведений. Но „пробиться в люди“ тогда начинающему композитору было не легко. В течение нескольких лет он занимал скромную должность пианиста-концертмейстера балета в б. Мариинском театре. И лишь свободные от служебных занятий часы он мог отдавать любимому делу — композиции и глубокому изучению истории и теории искусств.

В 1914 году Асафьев начал выступать на поприще музыкальной критики и публицистики (под псевдонимом Игорь Глебов). Вскоре появились и первые его музыкально-научные работы. Но тогда они прошли почти незамеченными.

Наступил 1917 год. Великая Октябрьская революция открыла новые необъятные горизонты и для многообразной научно-художественной деятельности Асафьева, принимающей поистине гигантские масштабы. Он с увлечением работает в Музыкальном отделе Наркомпроса РСФСР, в Художественно-Политическом совете б. Мариинского оперного театра; он принимает живейшее участие в организации Ленинградской (тогда — Петроградской) Филармонии, читает лекции в консерватории, руководит музыкальным отделением („разрядом“) только что созданного Государственного Института Искусств (ГИИИ). Он охвачен жаром строительства советской музыкальной культуры, всемирно-историческая роль которой для него беспорна. Каждое событие — в музыкальном творчестве, исполнении, на театре — воспаляет увлекающуюся, беспокойную натуру Асафьева. И, работая над книгами углубленного музыкально-философского содержания и характера, поднимая и смело ставя сложные проблемы музыкальной эстетики, Асафьев в то же время уделяет большое внимание популяризаторской, просветительской, публицистической деятельности.

Нет нужды доказывать и повторять старую истину: „Не ошибается лишь тот, кто ничего не делает“. Асафьев порой ошибался, и ошибался „по-своему“ — со страстной горячностью, „одержимостью“ увлекающегося новаторски-пытливого и нетерпеливого исследователя. Так, в первые годы после Революции, увлеченный чисто-формальными исканиями и достижениями „новейших“ композиторов современности (Стравинский, Хиндемит, Альбан Берг и др.) Асафьев склонен был недооценивать руководящую роль идейно-художественного содержания в искусстве. Круг специфических вопросов музыкальной формы и ее „становления“ ограничил внимание Асафьева, видевшего тогда в решении именно этих вопросов „зерно“ проблемы творческого новаторства. Это увело научную мысль Асафьева

¹ Там же.

в сторону „гангликянства“, формалистских исканий. Но не надолго. Как художник и ученый, непосредственно связанный с жизнью, глубоко и тонко ощущающий жизнь, он скоро осознал ошибочность этого пути. Характерно, что еще в 1924 году Асафьев горячо ратовал за „появление композитора, который рос бы сам в своем творчестве вместе с массой и вел ее за собой, музыка которого была бы всем и каждому понятна, песни которого пели бы и на улице и в поле..“ Эти слова Асафьева — в знаменательной статье его: „Композиторы, поспешите“ — прозвучали в тот период почти всеобщего увлечения „современничеством“, как искренний и настойчивый призыв к подлинной народности, массовости искусства.

Соразмеряя богатейший творческий опыт прошлого с исканиями и запросами нового искусства, Асафьев всё острее чувствовал недочеты и пробелы своего идейно-художественного мировоззрения. Он понимал необходимость серьезного идейно-теоретического и творческого „первооружения“ для успешной разработки волновавших его ум и сердце проблем современного социалистического искусства. И, уже будучи автором многих музыкально-исследовательских работ, Асафьев с чисто юношеским жаром углубляется в серьезное изучение марксистско-ленинской теории, неизмеримо обогащающей его знания, расширяющей его жизненный кругозор и по-новому освещающей и осмысливающей всю его творческую деятельность. В процессе этого неустанного самосовершенствования и возникают лучшие творческие труды Асафьева — музыкального писателя, ученого, композитора.

Исключительно важна роль Асафьева, как выдающегося исследователя и пропагандиста великой русской музыкальной культуры. Здесь он явился достойным преемником А. Серова и В. Стасова, мудрым и смелым продолжателем их дела. Работы Асафьева о Глинке, Мусоргском, Чайковском, Танееве можно назвать подлинным научно-творческим откровением. В сущности, лучшие труды Асафьева, владеющего не только совершенным методом научного синтеза, но и тайной творческого проникновения в самую глубь явлений художественной жизни, — заложили прочные основы современного советского музыкознания.

Как чуткий художник и мыслитель, Асафьев умел воспринять возвышающий смысл творческого подвига гениальных мастеров русской музыки. И характерно, что еще в то время, когда формалисты презрительно отворачивались от „устаревшего“ якобы Чайковского, а пресловутые „социологи“ рапповского толка клеймили его, как „певца умирающего дворянства“, — Асафьев смело, горячо, убежденно выступил как страстный пропагандист и проникновенный толкователь музыки великого русского симфониста. Работы Асафьева о Чайковском (отдельные монографии и статьи в книге „Симфонические этюды“) заново открыли живой творческий облик этого композитора, показали его бессмертно-историческое значение в мировом искусстве.

Не менее важна и значительна роль Асафьева в борьбе за восстановление подлинного Мусоргского, чей могуче-самобытный гений издавна волновал воображение Асафьева. В борьбе за Мусоргского Асафьев выступил не только как ученый и публицист, ревностно отстаивающий историческую подлинность и неповторимо-прекрасную художественную силу его музыкально-драматургического таланта. В работе над восстановлением подлинного Мусоргского Асафьев принял участие и как композитор, „реставрировавший“ ряд эскизных эпизодов оперы „Хованщина“ (гармонизация сохранившихся в авторской записи мелодических партий, оркестровка некоторых эпизодов оперы—согласно неосуществленным намерениям композитора).

Русская музыкальная культура—во всем многообразии ее проявлений—всегда была в центре внимания и творческих интересов Асафьева. Энциклопедическая широта ума, глубокая эрудиция и смелость эстетических воззрений помогли Асафьеву—в его трудах—охватить и убедительно раскрыть полную картину великолепно-самобытного исторического развития русского музыкального искусства.

Тридцатилетняя научно-публицистическая деятельность Асафьева являет собой замечательный пример непрерывного прогрессивного движения творчески-пытливой изыскательской мысли. В этом неуклонном движении вперед, в этом постоянном самосовершенствовании Асафьев сумел преодолеть ошибки и „современнические“ увлечения прежних лет. Достаточно сравнить ранние работы Асафьева о русской музыке (в частности, о Глинке) с его же трудами последних лет,—чтобы убедиться в огромной плодотворности пройденного им, сложного и глубокого, процесса научно-творческого самосовершенствования.

Именно в процессе этого самосовершенствования Асафьев пришел к глубокому и тонкому толкованию народности и реализма, как основополагающих принципов исторически-прогрессивного развития музыкальной культуры.

В лучших своих работах Асафьев—музыкальный писатель—достиг классического единства точного стилистического анализа и свободной творческой характеристики жизненно-важных явлений музыкального искусства. И в этом отношении Асафьев—непревзойденный мастер. Его в полном смысле слова классические труды—„Русская музыка“ и „Симфонические этюды“—стали настольными книгами каждого серьезного музыканта. На этих (и многих других) трудах Асафьева воспитываются новые поколения наших музыковедов, критиков, публицистов.

„Симфонические этюды“ Асафьева¹—поэтичнейшая книга русского музыковедения. Это—цикл статей об „оперных идеалах“, о музыкально-драматических исканиях и постижениях выдающихся русских композиторов (от Глинки до Стравинского). Статьи-новеллы

¹ Игорь Глебов (Б. Асафьев), Симфонические этюды, Издание Гос. Филармонии, П., 1922.

этого цикла объединены замыслом „симфонического развития“ мысли. Проникновенный эстетический анализ музыкальных произведений возведен здесь до философско-поэтических обобщений. Характеристические этюды о русской опере и русском балете (как художественных явлений мирового значения) раскрывают перед читателем широкую историческую перспективу русского музыкально-сценического искусства. Несмотря на усложненный „импрессионистский“ стиль изложения—эта книга и теперь читается с захватывающим интересом. Некоторые главы-новеллы этой книги (например, глава о „Пиковой даме“ Чайковского)—по глубине мысли, по силе вдохновения и мастерству анализа—являются подлинными шедеврами.

„Целью моих „этюдов“,—писал Асафьев в заключительной главе книги,—было указать на необходимость внимательного и тщательного исследования с точки зрения психологии творчества и вопросов стиля крайне важной отрасли русской музыки“¹. Эта цель достигнута Асафьевым. „Тема“, талантливо развитая им в „Симфонических этюдах“, оказала весьма плодотворное влияние на всю дальнейшую работу наших критиков и музыковедов в области русской оперы.

Исследуя глубинные „психологические пласты“ самобытной русской музыкальной драматургии, Асафьев показал и блестяще доказал, что „в борьбе и во взаимодействии инструментального и песенного начала мелос русской оперы занимает в высшей степени значительную позицию и придает величайшим русским оперным концепциям совершенно исключительную выразительность“².

Книга „Русская музыка“³ представляет собою во многих отношениях труд энциклопедический. Это, в сущности, первый и очень смелый опыт исторического исследования русской музыки, „не как музыки только высших слоев населения бывшего Петербурга и Москвы, а как эволюции музыкальной культуры всей страны...“⁴ И если в „Симфонических этюдах“ еще ощутимы следы ранних идеалистических воззрений Асафьева („Симфонические этюды“ писались в 1921 году), то в книге „Русская музыка“ определяется сознательный и твердый поворот к материалистическому, марксистско-ленинскому толкованию явлений исторического развития художественной культуры. В предисловии к своей книге Асафьев подчеркивает, что все разновидности русской музыкальной культуры им „рассматриваются отнюдь не в плане формально-стилистического анализа, а как конкретные данные социально-обусловленных форм музицирования...“ „Взору исследователя,—пишет автор,—стали доступны действующие силы и отношения, руководившие историческим ходом музыкальных событий в прош-

¹ „Симфонические этюды“. Стр. 327.

² Там же.

³ Проф. Б. В. Асафьев (Игорь Глебов), Русская музыка от начала XIX столетия. „Academia“, 1930.

⁴ „Русская музыка“. Предисловие, стр. V. Разрядка моя.—Г. Х.

лой России. Мне теперь ясно, что развитие русской музыки — по крайней мере в тех пределах, в каких я это излагаю здесь (XIX век и дореволюционные годы XX века с краткими забегами вперед, в нашу эпоху), — несомненно обусловлено факторами, коренящимися в классовой природе русского общества, породившего отвечающее его воззрениям и вкусам искусство¹.

Исследуя глубокую народно-национальную „подпочву“ русской музыкальной культуры, раскрывая — вместе с тем — связи этой культуры с многообразно-сложным процессом исторического развития общественного самосознания в России, Асафьев в своей книге показал исключительную важность „форм музицирования, то есть социального показа, проявления музыки“... „Эти формы определяют многое, — пишет Асафьев. — В них социальное бытие музыки. В них становится слышимым, воспринимается и отбирается то, что изобретено и сконструировано композитором, в них выковываются и постепенно выкристаллизовываются формы-схемы, по которым сочиняется музыка. Мало этого, формы музицирования предшествуют процессу окончательной кристаллизации тех или иных устойчивых форм музыки“². Эта мысль, как лейтмотив, звучит и разрабатывается в трудах Асафьева. Она играет крайне важную роль во всей системе музыкально-эстетических воззрений Асафьева, — советского ученого, писателя и композитора.

Исходя из всестороннего анализа живых, бесконечно и ярко разнообразных „форм музицирования“ — народных, самодеятельных, профессиональных — в их постоянной взаимосвязи, — он стремится дать полную картину музыкально-исторического процесса, то есть раскрыть „эволюцию музыкальной культуры всей страны“ со всеми характерными чертами и особенностями развития ее национального стиля.

В этом отношении книга Асафьева „Русская музыка“ явилась первым опытом широкоохватного музыкально-исторического исследования, проникнутого духом смелого новаторства.

С эрудицией ученого и мастерством художника Асафьев обрисовал здесь сложный и многообразный путь исторического развития и расцвета русской музыкальной культуры — от начала XIX века и до наших дней, — дав классические образцы лаконичных и метких творческих характеристик деятельности композиторов нескольких поколений. С пристальным вниманием он проследил и показал процесс развития и расширения русского музыкального быта, „форм музицирования“ в России и огромную роль народной песни в становлении и закреплении этих форм, прочно связанных, в свою очередь, с интенсивным и многосторонним развитием профессионального музыкального творчества и исполнительства (отмечу, в частности, интереснейшую главу — „Культивирование народной песни в му-

¹ „Русская музыка“. Предисловие, стр. V.

² Там же, стр. VII. Разрядка автора.

зыка города" (стр. 105). Рассматривая русскую классическую музыкальную культуру, как исторически сложившееся художественное единство, Асафьев убедительно раскрыл ее жанровое богатство и многообразие.

Мысли, высказанные Асафьевым в книге „Русская музыка“, получили новое развитие в последующих его трудах и исследованиях. В „масштабных“—по охватываемому материалу и смелым обобщениям—работах Асафьева постепенно выкристаллизовывается его „учение об интонации“ (как основном элементе и решающем факторе в историческом процессе становления стиля), выковывается и закрепляется марксистско-ленинский метод эстетического анализа музыкального искусства.

Исключительный интерес и значение представляют и последние работы Асафьева: недавно изданные его книги о Римском-Корсакове¹, „Евгении Онегине“ Чайковского² и, особенно, большое (подготовленное к печати) исследование о Глинке—плод многолетних научных изысканий, творческих наблюдений, чувствований и вдумчивого эстетического анализа музыки гениального автора „Сусанина“, „Руслана“ и „Камаринский“. В этом, бесспорно выдающемся труде, Асафьев по-новому раскрывает весь жизненный путь Глинки, прошедший в борьбе с придворной челядью, с чиновниками императорских театров, с реакционной критикой.

Разрушая ставшую традиционной легенду о „барине-музыканте“, о „гуляке праздном“, Асафьев воссоздает подлинный живой образ Глинки—национального гения русской музыки, упорного в труде мастера-профессонала, смелого и убежденного художника-новатора.

Круг научно-творческих интересов Асафьева необычайно широк. Можно смело сказать, что в мировой музыкальной культуре нет области, которой не коснулась бы его пытливая, беспокойная и всегда плодотворная мысль, умеющая проникать в самую суть значительных явлений искусства и находить их исторически правильную взаимосвязь. Этим особенно ценны и интересны не только работы Асафьева о русской музыке, но также—исследования и статьи его о музыке западноевропейской.

Имя Асафьева неразрывно с передовыми идеями эпохи, с прогрессом музыкальной культуры. С самого начала своей деятельности он ревнительно следит за ростом нового поколения композиторов, исполнителей, музыковедов. И не только следит. Своими выступлениями, проникнутыми страстью истинного художника, умудренным опытом и знаниями музыканта-критика-педагога, он бесспорно оказывает положительное влияние на рост молодых кадров советской музыкальной культуры.

¹ Академик Б. В. Асафьев, Н. А. Римский-Корсаков. М.—Л., Музгиз, 1944.

² Академик Б. В. Асафьев, „Евгений Онегин“—лирические сцены Чайковского. М.—Л., Музгиз, 1944.

Тонкое художественное чутье, острота творческих наблюдений Асафьева сказываются во всем. В свое время он—один из первых— сумел разгадать яркий и самобытный творческий дар молодого Сергея Прокофьева. Он правильно оценил глубокий философский смысл симфонизма Н. Мяскового, когда этот талантливейший композитор выступил с первыми своими капитальными сочинениями. Асафьев горячо и радостно приветствовал появление юного Д. Шостаковича, как выдающегося композитора с большим будущим. Много интереснейших и в высшей степени ценных мыслей было высказано Асафьевым о первых операх Ив. Дзержинского („Тихий Дон“), В. Желобинского („Камаринский мужик“). Уже эти немногие примеры свидетельствуют о широком масштабе кругозора творческих интересов Асафьева, о его чуткой восприимчивости разнообразных явлений музыкальной жизни.

В 1931 году, после почти десятилетнего перерыва, Асафьев возобновил свою деятельность и на композиторском поприще. Музыкант большого дарования и неиссякаемой энергии, он горячо отдается увлекающим его идеям, замыслам. Он работает с поражающей всех быстротой,—одно за другим выходят из-под его пера произведения самых различных жанров: балеты, оперы, симфонические и камерно-инструментальные пьесы, романсы, песни. Творческая плодовитость Асафьева необычайна. Порой он буквально не успевает „записывать“ то, что складывается в его сознании, как законченное музыкальное произведение.

Римский-Корсаков как-то заметил: „Плодовитость в творчестве несомненный признак таланта“¹. Эту истину не следует забывать. Пусть далеко не всё, написанное Асафьевым, равно ценно в своей художественной значимости. Но у него есть и ряд произведений, отмеченных вдохновением истинного и смелого таланта. Таковы, в частности, его—завоевавшие уже широкую популярность—балеты „Пламя Парижа“, „Бахчисарайский фонтан“, „Кавказский пленник“. Их появление было событием в жизни нашего музыкально-сценического искусства. Во многих отношениях большой творческий интерес представляют его оперы—„Казачейша“ (по Лермонтову), „Славянская красавица“ (по Низами), „Гроза“ (по Островскому), его симфония, струнный квартет, „Лирическая сюита“ (для духового оркестра), многие романсы и другие пьесы.

Нужно подчеркнуть, что во всей своей деятельности Асафьев-ученый и публицист неотделим от Асафьева-композитора. И если как музыковед Асафьев бесспорно является фигурой мирового значения, то это в большой мере обусловлено именно тем, что его научные и публицистические труды не только вдохновлены передовыми идеями, отмечены высокой эрудицией, но и наполнены живым дыханием музыки, обогащены опытом и мироощущением композитора-художника-писателя.

¹ В. Ястребцев, Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Птргр., 1917. Выпуск I, стр. 18.

С другой стороны—своеобразие музыкального творчества Асафьева (в его лучших образцах) интересно и поучительно прежде всего смелостью и новизной художественных исканий музыканта-мыслителя, художника-ученого, тонко чувствующего эпоху, стиль, жанр и форму. Замыслы музыкальных произведений Асафьева всегда глубоки, значительны.

Асафьев умеет строго критически относиться к своему труду. Он никогда не останавливается на достигнутом. Много и упорно работая, он—по собственным словам—стремится к полному сочетанию „теории и практики в своем творчестве музыковеда и композитора“. „Я пришел к этому, — говорит он, — в итоге длительных романтико-утопических и формальных блужданий и всецело обязан своим выпрямлением только изучению диалектического и исторического материализма, а, главное, — творческому государственному строительству нашей страны, возглавляемому ВКП(б) и ее гениальными вождями“¹.

Советская эпоха воспитала многообразное дарование Асафьева—музыканта, ученого, публициста; в советскую эпоху определился весь путь его интенсивнейшей научной и творческой деятельности. Асафьев бесспорно является основоположником советской музыковедческой школы, истинным музыкантом-новатором, страстным борцом против всяческой рутины и косности, против формализма и псевдо-академического „гробокопательства“.

Асафьев — художник-патриот в самом полном и глубоком смысле этого слова. Его искренне-преданная любовь к Родине, к родной культуре, искусству, науке совершенно свободна от узких шовинистических схем и ограничений. Вообще, всякая схема и, особенно, тупая, немецкая схема—ненавистна уму и сердцу Асафьева. Размышляя о судьбах русской музыкальной культуры, он вновь и вновь утверждает тезис ее великой национальной самобытности. „Всё послеглинкаинское развитие нашей родной музыки, — пишет он, — свидетельствует о постоянном преодолении немецкого схематизма и о борьбе за русскую мысль в музыке“². Вместе с тем, он пра-

¹ Б. Асафьев (Игорь Глебов), Мой путь. „Советская музыка“, 1934, № 8, стр. 48.

² Игорь Глебов (Б. Асафьев), Через прошлое к будущему. Очерки. См. „Советская музыка“, Сборник статей №1, 1943, стр. 13. В этих же очерках, критикуя ошибки и недочеты музыкально-теоретического образования в консерваториях, Асафьев пишет: „... Обучение гармонии шло через внедрение в слух абстрактных схем-мелодий немецких хоралов с их механическим ритмом, под которые надлежало подписывать столь же механизированные басы и заполнять пространство между верхним и нижним голосами механистическим путем „по нормам“. Таким образом, даже самое хитроумное воображение рано ли, поздно ли, но чувствовало, что оно—в мышеловке. И начиналась трудная, мучительнейшая борьба. Из прошедших такой искус людей подчинившихся выходили и композиторы-медалисты и хорошие педагоги, но живое в их даровании было убито. Не подчинившиеся извергались, становясь отщепенцами. О них говорили: „Выпишутся сами!“ Асафьев резко и справедливо выступает против „ослепления немецкой дисциплиной“, против близорукости и тупости немецкой системы обучения, следы которой—еще в недавнем прошлом—ощущались в музыкально-

вильно подчеркивает характерное для всего развития русской художественной культуры стремление— „постигать всё гениально-общечеловеческое в европейской музыке...“ „Именно, величайшая заслуга Глинки,—говорит Асафьев,—что он „брал курс“ на Европу в целом, и иначе поступить не мог в силу присущих ему органических качеств русского демократизма, отрицающего музыкальное „предъизбранничество“ наций“¹.

Эти мудрые и глубокие мысли высказаны в музыкально-исторических очерках „Через прошлое к будущему“, которые были написаны Б. Асафьевым осенью 1942 года в осажденном Ленинграде. В самые тяжелые дни блокады, воздушных налетов и артиллерийского обстрела, в дни горя и лишений,—Асафьев не прекращал своей деятельности. Он работал с необычайной интенсивностью, с лихорадочным увлечением—и над музыкальными произведениями, и над научными исследованиями, и над публицистикой, исполненной гнева и ненависти к фашистским варварам, уничтожающим культурные ценности человечества.

И в трудах Асафьева, созданных в дни Великой Отечественной войны, перед нами встает благородный облик советского художника-патриота, истинного гражданина героического города Ленина.

Выдающиеся заслуги Асафьева-музыканта, ученого, публициста,—не раз отмечались советской общественностью и Правительством. Ему присвоено звание народного артиста Республики и присуждена Сталинская премия. Он награжден орденом Трудового Красного Знамени, орденом Ленина и медалью „За оборону Ленинграда“. Асафьев — доктор искусствоведческих наук — избран действительным членом Академии Наук СССР. Он — один из самых известных и любимых культурных деятелей нашей страны.

Недавно Асафьеву минуло 60 лет. Но он творчески молод, энергичен, деятелен. Его живой ум волнуют и увлекают новые замыслы — партитуры, книги, статьи. И с той же юношеской влюбленностью в искусство он отдает все свои силы, опыт, знания советской музыкальной культуре. Много уже сделано им. Много—впереди. Путь его плодотворен. В добрый час!

теоретических факультетах и некоторых наших консерваторий. Указывая, что именно „область освоения норм музыкальной учебы и канонов техники не избегла влияний „немецкого школьного учителя“—и тут были допущены ошибки“,—Асафьев подчеркивает: „...русская музыка обязана своим качеством русскому народу, его искусству и, особенно, его песнетворчеству, чьи корни идут в глубь веков и переплетаются с древнейшими ино-европейскими народными культурами и стадиями развития интонационных искусств...“ (см. цитир. статью, стр. 13—14). Эти высказывания (по необходимости здесь сжато изложенные) дают ясное представление и овзглядах Асафьева на музыкальную педагогику.

¹ Сб. „Советская музыка“, № 1, стр. 13.



С. В. Рахманинов

Творческая жизнь С. В. Рахманинова¹

К. КУЗНЕЦОВ

В ночь с субботы на воскресенье, 28 марта 1943 года, не стало Рахманинова — выдающегося представителя русского музыкального искусства нашего времени, композитора, пианиста и дирижера, прославленного на родине и далеко за ее пределами. Он скончался, не дождавшись несколькими днями своего 70-летия, к празднованию которого готовился весь музыкальный мир. Рахманинов скончался в Лос-Анжелосе (Калифорния) от молниеносной формы рака. Еще 17 февраля этого же года он выступал на концерте в Ноксвиле (Knoxville), США. Рахманинов похоронен под Нью-Йорком на кладбище Кенсико. На его могиле стоит белый мраморный крест.

Выдающийся талант и мастерство, в сочетании с многогранностью артистической деятельности, в существенной мере предопределили склад Рахманинова как художника. Но неправильно было бы представлять, будто он, как говорится, „родился в рубашке“.

Так, например, дар пианиста сослужил ему блестящую службу в идеальном показе своих сочинений; но вместе с тем „засилье“ пианистических сочинений, рождавшихся под искусными пальцами Рахманинова, отвлекало его, прирожденного симфониста, — от сферы симфонических, оркестровых сочинений.

Далее, если дирижерский дар привел Рахманинова в оперный театр и дал возможность на живом опыте ознакомиться в течение ряда лет с музыкально-драматическим искусством и отразить этот опыт в своих собственных операх,—то, вместе с тем, дирижерская работа поглощала запас его сил и времени, заставляла его, буквально, спастись бегством, как это произошло в 1906—1909 годах,

¹ Настоящая статья основана на докладах, сделанных автором в Научно-Исследовательском кабинете Московской консерватории и в Союзе советских композиторов, в связи с первой годовщиной со дня смерти С. В. Рахманинова. В статье использованы „Материалы для биографии С. В. Рахманинова“—С. А. Сатиной (сестры жены Рахманинова), рукопись которых, полученная из США, была предоставлена автору ВОКС'ом.

когда в зарубежном уединении композитор нашел возможность создать ряд своих капитальных произведений, среди коих достаточно назвать 2-ю симфонию, 3-й фортепианный концерт.

Рахманинов и по другим причинам не знал гармонически-уравновешенного, „гладкого“ жизненного и творческого пути. Этот путь все время, от юности и вплоть до преклонных лет, пролегал среди больших трудностей, суровых идейных испытаний. Отсюда—немало творческих страниц у Рахманинова, отмеченных глубокой скорбностью, пронизанных чувством одиночества. Но „мрачность“ у Рахманинова никогда не превращается в систему принципиального „пессимизма“.

Рахманинов прожил долгую жизнь. Он родился 20 марта 1873 года (ст. ст.), в поместье материнского рода Бутаковых — „Онег“, Новгородской губернии. Приходит на ум длинная вереница музыкальных деятелей, уроженцев Новгородской земли, начиная от средневековых „роspěвщиков“ братьев Роговых, реформатора крюковой нотации Шайдурова и кончая Римским-Корсаковым. Замечательно, что и учитель Рахманинова по классу композиции в Московской консерватории, Аренский—родом новгородец. Рахманинов родился на почве, пропитанной глубокими и интенсивными культурными музыкальными традициями.

До 10—12 лет продолжалась тесная связь Рахманинова - мальчика с новгородским краем, и легче недооценить, чем переоценить значение этой связи в складывании его юных художественных впечатлений. Связи были, несомненно, глубоки и неизгладимы. Уже взрослым человеком, Рахманинов, лишившись возможности проводить свободные досуги в новгородской деревне, подолгу жила в Тамбовской губернии, откуда происходил его отцовский род и род его жены, Сатиных. Здесь, среди южно-русской, степной природы Рахманинов долгое время не мог сродниться с непривычным пейзажем—на фоне северных, новгородских впечатлений, сложившихся в детские и отроческие годы. Постепенно привык, обжился и полюбил, но в глубине сознания жил Новгород Великий.

Незабвенны были воспоминания о летнем времени, проводимом в небольшом поместье „Борисове“, под самым Новгородом, с купаньем и греблей, в челноке, на Волхове, со всякими прогулками по новгородским холмистым равнинам. Сюда, в Борисово, Рахманинов имел возможность приезжать и после поступления в Петербургскую консерваторию. Здесь жила его любимая бабушка, Софья Александровна Бутакова; вместе с нею Рахманинов посещал новгородские храмы и монастыри. Церковное пенье и колокольные звоны, которыми издревле славился Новгород и Псков с их мастерами-литейщиками, глубоко запали в душу того самого Рахманинова, который в 1893 году сочинил свою 1-ю фортепианную сюиту („Фантазия“, ор. 5), 4-я часть которой — „Светлый праздник“ — построена на колокольных перезвонах:

И мощный звон промчался над землей,
И воздух весь, гудя, затрепетал,
Певучие, серебряные громы
Сказали весть святого торжества...
(А. С. Хомяков; эпиграф к „Фантазии“ Рахманинова).

Но дело, конечно, не в отдельных музыкально-бытовых ассоциациях. У Рахманинова их непосредственное присутствие гораздо менее ощутимо, нежели у его великого земляка — Римского-Корсакова. Рахманинов был мало склонен к фольклоризму объективного, так сказать, типа, для которого характерно стремление, так или иначе, сохранить бытовую музыкальную интонацию, вокальный оборот, инструментальный наигрыш. Это стремление стало обнаруживаться у Рахманинова скорее уже в поздние годы, например, в таком сочинении, как „Три русские песни“ для оркестра и хора (ор. 41, 1928); но здесь — результат новых поисков народно-песенных источников, а не старых отзвуков, детских впечатлений. И не в отдельных фольклорных цитатах, а в самом глубоком существе музыки Рахманинова лежат отпечатки его связей с русским северным краем, со складом людей этого края, с характером его пейзажа.

В детские и отроческие годы Рахманинова на жизненном его пути заметна фигура деда с отцовской стороны, Аркадия Александровича Рахманинова, тамбовского помещика. Военный — по профессии, музыкант — по призванию, Аркадий Александрович был учеником Джона Фильда и, — по семейным традициям, — не только „великолепным пианистом“, но и плодовитым автором. Приезжая из своего тамбовского поместья „Знаменского“ к бабушке, Бутаковой, он играл с Сережей в четыре руки. Если верить семейным традициям, четырехручная игра с дедом происходила уже в 4-хлетнем возрасте Сережи. Впрочем, сам композитор, вообще не отличавшийся склонностью к автобиографическим деталям, ссылаясь в этом пункте на отсутствие определенных воспоминаний.

Характерна и фигура отца Рахманинова, Василия Аркадьевича, так же, как и дед, музыкально одаренного и имевшего также некоторые творческие склонности. Мать, Любовь Петровна, была первой учительницей музыки Рахманинова. Ее образ как-то мало отразился в документах, доступных историку: повидимому, музыкальные способности были унаследованы больше с отцовской стороны.

С 1882 года Рахманинов начал свои занятия в Петербургской консерватории; однако настоящая серьезная учеба началась позже, с 1885 года, с переходом в Московскую консерваторию. Здесь Рахманинов учился у Н. С. Зверева и А. И. Зилоти по фортепиано и у С. И. Танеева и А. С. Аренского по композиции. Кончил он консерваторию по фортепиано весной 1891 года, а по композиции — весной 1892 года, с большой золотой медалью, полученной за одноактную оперу „Алеко“ (на либретто, по поэме Пушкина „Цыганы“, Влад. Ив. Немировича-Данченко). Быстрота, с которой была написана опера, поразительна: она была окончена в семнадцать дней!

В экзаменационной комиссии заседали Аренский, Тансеев и дирижер Большого Театра, Альтани. Это предрешило постановку „Алеко“ на сцене театра. На репетициях и на премьере (27 апреля 1893 года, ст. ст.) присутствовал П. И. Чайковский. Сохранился его письменный отзыв в письме к Слатину, директору Харьковского отделения РМО, тотчас после премьеры: „Эта прелестная вещь мне очень понравилась“.

Можно без преувеличения сказать, что Чайковский „благословил“ Рахманинова на его композиторский подвиг,—так же как и Державин юного Пушкина. Когда 14-летний Рахманинов переходил в 1887 году на старшее отделение, на экзамене в качестве почетного члена экзаменационной комиссии присутствовал П. И. Чайковский. Ответ Рахманинова был так блестящ, что Чайковский к выставленному экзаменационному высшему знаку „пять с плюсом“ прибавил еще три креста.

Когда Рахманинов, окрыленный творческим успехом „Алеко“, ближайшим летом проявил колоссальную плодовитость и вернулся в Москву, имея в портфеле четыре крупных произведения, Чайковский, при встрече у Таева, шутливо заметил: „Я, бедный, этим летом кончил всего одну симфонию, а вот Сережа сочинил так много..!“ Эта „одна“ симфония — VI симфония (Патетическая). Но и у Рахманинова в числе летней продукции были произведения, которыми он мог гордиться,—среди них „Фантазия“ (картины) для 2-х фортепиано (ор. 5) с надписью: „Посвящаю Петру Ильичу Чайковскому“. Чайковский умер 25 октября 1893 года. В тот же день Рахманинов начал свое „Элегическое трио“ (ор. 9) и закончил его 15 декабря. Трио посвящено „Памяти великого художника“.

Вернемся, однако, к непосредственным учителям Рахманинова. На младшем отделении консерватории он обучался и жил вплоть до 1889 года у Н. С. Зверева. Вне сомнения, фигура Зверева — одна из интересных среди русских музыкантов-педагогов. Ученик Дюбюка (школа Фильда) и Гензельта (школа Гуммеля), поклонник Антона Рубинштейна, которому он посвятил небольшой печатный этюд¹, Зверев мог передать своим ученикам (в их числе был и Скрябин) здоровые основы „классического“ стиля фортепианной игры. Но он не только учил, но и воспитывал своих учеников, зорко следя за их этикой и эстетикой. Дом Зверева был одним из культурных салонов того времени, где встречались представители московской интеллигенции. Здесь и совершилось сближение между Рахманиновым и Чайковским (имя Зверева часто встречается в документах жизни Петра Ильича). Рахманинов у Зверева слышал игру выдающихся артистов (в их числе Антона Рубинштейна) и выступал сам. Он до конца дней сохранил чувство глубокой признательности к своему старому учителю.

Зилоти — профессор Рахманинова на старшем отделении консерватории и его двоюродный брат — ввел Рахманинова в иной мир

¹ „Антон Григорьевич Рубинштейн“, М., 1889.

фортепианного искусства. Один из любимых учеников Листа, его „Зилотиссимус“, как Лист называл его в дружеской беседе, Зилоти противопоставил московской школе, жившей идеалами „классического“ пианизма, „романтический“ идеал пианизма Листа. „Рубинштейн, после листовской игры, не существовал, как пианист!“ — писал Зилоти в своей книжке „Мои воспоминания о Листе“¹. Не подлежит сомнению, что через Зилоти Рахманинов воспринял глубоко черты листовского пианистического стиля, — в основе „романтического“ стиля, или, вернее, „нео-романтического“, с его культурой звуко-тембра, с его упоенностью игрой свето-тенями, с его, наконец, игрой динамическими и агогическими контрастами. Это — всё то, что романтика считала „красотой“ в своем искусстве и что отразилось в фортепианной музыке Рахманинова, — больше, нежели у кого-либо из русских композиторов, вплоть до спорных моментов этого стиля: „чрезмерности“ фактуры, ее перегруженности, некоторой „многословности“, наконец, некоторой „приподнятости“.

Виолончелист Михаил Букиник в своих интересных воспоминаниях о Рахманинове отмечает, что появление на русском концертном горизонте знаменитого пианиста Иосифа Гофмана имело стимулирующее значение для Рахманинова; что Рахманинов сделался горячим поклонником Гофмана (посвятил ему свой 3-й фортепианный концерт) и что, вероятно, усвоил немало из его приемов: туше, педализацию и иные технические моменты. Это — любопытное замечание. Однако, когда мы говорим, что Рахманинов — ученик Зверева или Зилоти, или что он испытал то или иное стимулирующее воздействие Гофмана или Годовского, — за всеми такими утверждениями необходимо иметь в виду, что Рахманинов — в первую голову художник-творец, эволюция которого совершалась не от одной системы пианизма к другой, не от одного метода пользования педалями к другому, а от одной стадии художественного мышления к другой. Средства, которыми он воплощал свои замыслы, были подчинены не случайной встрече с Гофманом или иным первоклассным артистом, а той закономерности, с какою развивались сами художественно-идейные замыслы. Чтобы быть до конца ясным, сошлюсь на убедительное доказательство.

В числе произведений Рахманинова, без опуса, имеются две фортепианные транскрипции скрипичных пьес Фрица Крейсlera — „Радости любви“ („Liebesfreud“) и „Муки любви“ („Liebesleid“). Они были опубликованы у Шотта в 1922 и 1923 году. Это — первая творческая встреча Рахманинова и Крейсlera; Рахманинов явно обнаруживал острый интерес к скрипичной технике Крейсlera. В 1932 году возникли его замечательные „Вариации на тему Корелли“ (ор. 42). Это произведение Рахманинов посвятил Фрицу Крейслеру, и не случайно. Ведь в вариациях Рахманинова, например, в гениальной 4-й вариации, осязательно фортепианное претворение скрипичных приемов Крейсlera, его орнаментации, флажолет. Сле-

¹ СПб, 1911.

дует ли отсюда, что Крейслер „влият“ на Рахманинова? И да, и нет. Да,—в техническом нюансе. Нет,—в творческой эволюции, ибо „Вариации на тему Корелли“ — самостоятельный поздний опус, глубокий по содержанию, интересный по использованию вариационного принципа.

Учителя Рахманинова в консерватории по композиции — Аренский и Танеев — были разные натуры, разные по масштабу и художественно-идейным устремлениям. Они, впрочем, сходились в преданности Чайковскому. В этом смысле и Аренский, и Танеев лишь способствовали углублению духовной близости их ученика, Рахманинова, к Чайковскому. Что дал Рахманинову Аренский? — Положительное и отрицательное. Положительное — в отношении к творческому процессу, как раскрытию души и сердца, в искренности, тепле и поэтичности (в частности, в поэтично-чутком отношении к природе, пейзажу). Школа Аренского у Рахманинова ощутима особенно в романсах, в мелодике, в характере фортепианного сопровождения, а также в любовном отношении к декламации — сильная сторона и у учителя, и у ученика. Отрицательность школы Аренского проявилась у Рахманинова в том, что учитель, мастер скорее камерных масштабов, склонный к некоторой „салонности“, не мог способствовать произрастанию тех семян больших масштабов и большого симфонического дыхания, какие ощутимы у Рахманинова уже в его юношеских сочинениях. В этом отношении необычайно показательна опера „Алеко“, произведение, вышедшее из консерваторской школы Аренского, но уже обнаруживающее „когти львенка“. Достаточно припомнить каватину Алеко! Оркестровый отыгрыш в этой каватине исполнен того рахманиновского пафоса, корни которого, конечно, не у Аренского, а у Чайковского.

Аренский обучал Рахманинова фуге и свободному сочинению, а Танеев контрапункту. Конечно, фуга — тоже контрапункт; но по-сколькой исторически она сложилась в XVII—XVIII вв., уже на выявленной, новой, гармонической основе, то в системе старого консерваторского образования фуга противопоставлялась контрапункту старого стиля, хоровой полифонии XV—XVI веков. Танеев, непревзойденный знаток „нидерландцев“, учил Рахманинова именно их великому искусству образования и развития мелодии и ее многоголосного сочетания.

Учил ли Танеев Рахманинова искусству русского контрапункта? Танеев трудился над решением задачи, поставленной перед русской музыкой еще Глинкой. Среди рукописного наследия Сергея Ивановича имеется любопытное сочинение: „Нидерландская фантазия на русскую тему“, 12-тиголосный контрапункт для 3-х сопрано, 3-х альтов, 4-х теноров и 2-х басов (фантазия посвящена Ларошу). Мелодия без текста, но она взята из „Сборника русских народных песен“ Балакирева: свадебная песня Нижегородской губернии — „Сидит наша гостинька выше всех“. Таких русских контрапунктов у Танеева не мало, и он строил их как на русских мирских песнях, так и на русских церковных песнопениях.

Принято думать, что Рахманинов, весьма уважая личность и стремления своего руководителя Танеева, эти стремления не брал „всерьез“, считая их ученой архаикой. Эта точка зрения, основанная на поверхностном отношении и к Танееву, и к Рахманинову, игнорирует два обстоятельства. Прежде всего, Танеев оказал общее, глубокое влияние на музыкальный склад Рахманинова, укрепил его художественный принцип: „Прогресс на основе музыкально-исторической традиции“. Но Танеев оказал и особое влияние на Рахманинова, ибо в эпоху засилья гармонического мышления открыл ему глаза на художественное значение мелодико-линейного мышления. Это влияние у Рахманинова творчески выявилося не сразу. Его обаятельные шесть хоров для женских (или детских) голосов (ор. 15, 1895) еще далеки от проблемности „русского контрапункта“. Значительно позже, в 1910—1915 годах, Рахманинов был поставлен лицом к лицу перед этой проблематикой, создавая „Литургию Иоанна Златоустого“ и „Всенощную“; и мы не можем игнорировать уроки того мастерства в стиле *a capella*, которые Рахманинов приобрел в школе именно Танеева. Не забудем к тому же, что великий учитель Рахманинова, Танеев, в годы создания „Литургии“ и „Всенощной“ еще был жив и каждую минуту мог, в живом общении с Рахманиновым, возобновить свое благотворное воздействие.

Попутно хочется отметить наличие в рукописном наследии Рахманинова „Фугетты“ для фортепиано (*Moderato*, *F-dur*). Пьеса датирована 4 февраля 1899 года,—остающаяся не опубликованной дань композитора контрапунктическому стилю.

Рахманинову было 19 лет к моменту, когда он столь блестяще и творчески столь обещающе окончил Московскую консерваторию. Помимо „Алеко“, в его композиторском портфеле находился ряд иных произведений малой и большой формы. В этих произведениях ясно ощутимы художественные линии, по которым он не будет итти. Почти не верится, что Рахманинов сочинил романс „Уж ты, нива моя“ (на слова А. К. Толстого, ор. 4 № 5), настолько он не характерен для мелоса композитора, настолько его „фольклорный“ привкус чужд свободно-творческому построению и воплощению русского национального колорита¹.

Точно так же мало характерен для Рахманинова сам по себе удачно сделанный романс в „ориентальном“ жанре — „Не пой, красавица, при мне“ (на стихи Пушкина, ор. 4 № 4). Композитор, как бы чувствуя, что „ориентализм“ не в его духе, в дальнейшем к нему почти не обращался, если не считать отдельных случайных произведений, вроде фортепианного „Восточного эскиза“, с его насыщенной хроматикой (1938, без опуса).

¹ Недавно (август 1944 г.) вышел из печати неопубликованный эскиз Рахманинова „Бурлацкая песня“ (пение с фортепиано, автограф у И. П. Шишова) на тему „Ухнем, грянем“ из сборника русских песен Ю. Мельгунова.

„Восток“, как тема, действительно, отсутствует у Рахманинова. Однако интонации Востока настолько глубоко пропитали русскую музыкальную классику, что и Рахманинов, русский композитор, не мог не впитать в себя этой стороны русской классики. Поэтому, не обращаясь, за редчайшими исключениями, к Востоку, как теме и сюжету, — он дал в своей музыке немало эпизодов, более или менее ярко окрашенных восточным колоритом. В качестве одного из многих примеров такого „ориентализма“ у Рахманинова можно сослаться на вторую тему из финала 2-го фортепианного концерта (Moderato). Многие из нас, припоминая живое авторское исполнение этой гениальной страницы русской музыки или внимая ее передаче в авторской грамзаписи, знают, как обольстительно звучит эта тема под пальцами Рахманинова. Корни этой ориентальной темы не трудно отыскать: они уже у Глинки, в его „Руслане“.

Показателен отрывок из воспоминаний брата композитора, А.В. Рахманинова, напечатанный в газете „Ленинский путь“ (Самарканд, 29 марта 1944). Автор воспоминаний пишет: „В 1926 году я переехал из Ленинграда в Самарканд и послал брату [С. В. Рахманинову] коллекцию открыток—видов нашего города; в ответном письме брат писал, что он хотел бы немного пожить не только в таком красивом и древнем городе, как наш Самарканд, но хотя бы и в захолустье на Волхове, где мы оба родились“. Рахманинов влекся к прекрасному древнему Востоку. И не случайно свою виллу, предмет его трогательных забот, на скале, у Люцернского озера, он соорудил в мавританском стиле, окружив ее ковром цветов, особенно роз. Но „волховское захолустье“ жило в его сердце глубоко и неизгладимо.

Уже в первом фортепианном концерте (ор. 1, 1890—1891) наметен широкий творческий путь Рахманинова. В 1917 году композитор издал концерт в новой редакции. Такое отношение к юношескому опусу показывает, что Сергей Васильевич ценил концерт и не видел в нем „греха юности“, от которого следует отказываться, представляя будущим историкам рыться в „раннем Рахманинове“...

Необычайно продуктивно протекали первые, послеконсерваторские, годы: 1893—1895. Ничто не предвещало глубокого кризиса, который разразился в 1895 году, когда молодые надежды на легкость пути к славе потерпели жестокое поражение.

За 1893—1895 годы Рахманинов создал 9—10 опусов; среди них ряд крупных симфонических и камерных сочинений: 1-я симфония (ор. 13, 1895); оркестровая фантазия „Утес“ (ор. 7, 1893); Элегическое трио (ор. 9, 1893); 1-я фортепианная сюита („Фантазия-картины“, ор. 5, 1893); шесть романсов (ор. 8, 1893) и некоторые иные сочинения. Центральное место в эти творческие годы в сознании композитора занимала его 1-я симфония.

К ней он подошел не сразу, а лишь на 13-м опусе, после основательного экспериментирования в разнообразных направлениях, в том числе и в оркестровом письме. Партитура „Утеса“, навеянная начальными строками стихотворения Лермонтова, —



С. В. Разманинов

Ночевала тучка золотая
На груди утеса великана...

свидетельствует, насколько к тому времени Рахманинов владел оркестровым письмом. Партитуру эту можно обвинить не столько в неумелости новичка, сколько, напротив, в некоторой излишней виртуозности, в погоне за красочной эффектностью, за дробной деталью в нюансе и штрихе.

Есть основание думать, что 1-я симфония Рахманинова не имеет характера „чистой“ симфоничности, а навеяна некоторыми литературно-программными ассоциациями. По утверждению С. А. Сатиной, на партитуре стоит тот же библейский эпиграф, что и в романе Л. Н. Толстого „Анна Каренина“: „Мне отмщение, и Аз воздам“. Единством эпиграфа композитор, возможно, хотел подчеркнуть некоторую философско-этическую связь своей симфонии с романом великого писателя. Чуть-чуть приподнимаешь краешек завесы над душевным миром молодого композитора! Этот мир был сложен и неспокоен. „Проклятые вопросы“ человеческой жизни, долга и счастья, личности и семьи, чувства и совести — остро волновали Рахманинова.

Судьба 1-й симфонии, поистине, глубоко-драматична. Соберем немногочисленные, но важные крупинки сведений о ней. Симфония, как указано выше, возникла в 1895 году. Прежде чем в Петербурге состоялось ее первое и единственное исполнение, Рахманинов выступил здесь, как автор оркестровой фантазии „Утес“. В русских симфонических концертах, под покровительством музыкального кружка М. П. Беляева, „Утес“ был исполнен, с А. К. Глазуновым во главе оркестра, 21 января 1896 года (ст. ст.). Очевидно, беляевский кружок отнесся к этому произведению молодого композитора положительно, ибо в тех же концертах (в сезоне 1896—1897 годов) была исполнена и его симфония. Дата этого примечательного исполнения, также под управлением Глазунова, — 15 марта 1897 (ст. ст.). Предоставим слово „Материалам“ Сатиной: „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. Симфония не понравилась ни публике, ни критике. Цезарь Кюи писал, например, что если бы в аду была консерватория, Рахманинов несомненно был бы в ней первым учеником! Возможно, что в лучшем исполнении и в другом месте, например, в Москве, где Рахманинов был уже некоторой величиной и где он неизменно встречал восторженный прием, симфония была бы принята иначе. Но как бы то ни было, автор мучительно переживал свой провал. Много лет спустя, он рассказывал, что во время исполнения ее он прятался на лестнице, ведшей на хоры Собрания, зажимая местами уши, чтобы заглушить терзающие его звуки, 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. К чести Гутхейля, он никогда не напоминал о симфонии Рахманинову...⁴

В „Летописи моей музыкальной жизни“ Римского-Корсакова отмечен факт исполнения 1-й симфонии Рахманинова в таких словах: „В Русских симфонических концертах... шла в первый раз чудесная 6-я симфония Глазунова *c-moll*, симфония *d-moll* Рахманинова“. Ни слова осуждения по адресу симфонии Рахманинова, но и ни слова похвалы рядом с высокой оценкой новой симфонии Глазунова. Почти вслед за этими словами Римский-Корсаков дает такую оценку Глазунова, как дирижера: „К тому времени он стал, как дирижер, прекрасным исполнителем собственных произведений, чего не хотела и не могла понять ни публика, ни критика“. А как обстояло дело с интерпретацией чужих произведений у Глазунова? Корсаков не говорит на этот счет ничего. Но в отношении злощастной 1-й симфонии Рахманинова есть свидетельство самого композитора, „зажимавшего местами уши, чтобы заглушить терзающие его звуки, стараясь понять в чем дело, в чем его ошибка...“ Ошибка, очевидно, заключалась не в том, что оркестр играл не те ноты или „расходился“, а в том, что самая музыка была чужда Глазунову, что он не нашел должного пути к ее сердцевине. Не только 1-я симфония Рахманинова, но и творчество Рахманинова, в целом, не было близко Римскому-Корсакову, кругу его последователей и пропагандистов. Правда, в „Летописи“ он называет Рахманинова „талантливым“, но лишь в плане талантливого дирижирования.

Рукопись 1-й симфонии видимо сохранилась, и ее следует искать в архиве М. П. Беляева, в Ленинградской Публичной библиотеке. В Москве сохранилась рукопись варианта первой части данной симфонии, а также авторское фортепианное переложение в 4 руки¹. Оно было сделано в поместье Сатиных „Ивановке“, Тамбовской губернии, в 1898 году. Вот описание рукописи:

Симфония *d-moll*, op. 13. 1) Grave; Allegro ma non troppo; 2) Allegro animato; 3) Larghetto; 4) Allegro con fuoco.

Сказанного выше достаточно, чтобы понять, какой исключительно важный интерес представляет пока недоступная рукопись 1-й симфонии. Если композитор и после провала симфонии счел нужным сделать целиком ее 4-хручное фортепианное переложение, — он, очевидно, не считал свое детище безнадежным неудачником!

К 1896 году относится сочинение двух циклов Рахманинова: Двенадцать романсов (op. 14) и Шесть „Музыкальных моментов“ для фортепиано (op. 16). Эти опусы приобретают, в свете нашего исторического анализа, двойной интерес: и сами по себе, как музыкальные произведения Рахманинова, хронологически близкие к 1-й симфонии и являющиеся как бы осколками от больших пластов,

¹ В Госуд. Центральном Музее музык. культуры. — См. публикуемые в настоящем сборнике письма С. В. Рахманинова. В Ленинградской консерватории, в архиве Беляева, найдены оркестровые партии всех частей.

поднятых композитором в его капитальном симфоническом произведении. Провал симфонии — еще впереди, в 1897 году, и неудивительно, что окрыленный надеждами молодой композитор создает годом раньше произведения, среди которых достаточно назвать романсы „Весенние воды“, „Островок“ или 3-й „Музыкальный момент“ (*Andante cantabile*), перекликающийся с „Элегией“ Чайковского из „Струнной серенады“.

Как страшен удар, нанесенный композитору в связи с провалом симфонии! Он, столь плодовитый, будто затих, притаился со своей раной. К душевной депрессии, выразившейся в душевной прострации („лежа целыми днями на кушетке, он мрачно молчал...“ — „Материалы“ Сатиной), присоединялась и депрессия денежная! Почему Рахманинов был вне консерваторских преподавательских кадров? Директор В. И. Сафонов не приглашал, а Рахманинов, с его гордым, без тени заискивания характером, вперед не забегал. В эти трудные годы пришло приглашение его в качестве второго дирижера в частную оперу С. И. Мамонтова в Москве. Рахманинов принял приглашение. Под его управлением шли „Русалка“, „Аскольдова могила“, „Рогнеда“, „Майская ночь“, „Кармен“, „Самсон и Далила“. Это были 1896—1898 годы.

Работа в театре, особенно на первых порах, была для Рахманинова периодом учебы, не во всем без сучка и задоринки, ибо приходилось на опыте учиться — вплоть до умения показывать певцам вступления. Репертуар тех лет не позволил Рахманинову широко развернуть свой талант. Мамонтовская сцена столкнула композитора с незнакомым ему кругом деятелей, среди которых был Шаляпин. Здесь завязалась дружба между композитором и певцом, скрепленная совместной работой, взаимной симпатией, прерванная лишь смертью Шаляпина. Рахманинов ценил в Шаляпине не только гениального певца, с которым работал и выступал в концертах, считавшихся в Москве музыкальным событием, но и любил его меткий ум, наблюдательность, юмор.

Забегая несколько вперед, отметим, что оперу Мамонтова Рахманинов сменил на оперную сцену Московских императорских театров (1904—1906). Там под его управлением состоялось 89 спектаклей следующих опер: „Жизнь за царя“, „Русалка“, „Борис Годунов“, „Князь Игорь“, „Евгений Онегин“, „Пиковая дама“, „Опричник“, „Пан воевода“, а также трех опер самого Рахманинова: „Алеко“, „Франческа да Римини“, „Скупой рыцарь“.

Работа, проведенная Рахманиновым на сцене Большого театра, расценивалась, как струя свежего воздуха в застойной, казенной атмосфере. Не забудем, что те же годы были связаны с ростом критических настроений в русском обществе после военных неудач 1904 года и, наконец, с событиями 1905 года. Рахманинов, помимо воли, сделался лидером „оперной оппозиции“ и осуществлял эту миссию горячо и компетентно. Годы его капельмейстерства в Большом театре были годами музыкальной кульминации в московской предреволюционной опере. Однако Рахманинов сравнительно быстро

ушел из Большого театра. Веря в свое призвание композитора, он не мог пренебречь им из-за деятельности дирижера или пианиста-виртуоза.

К тем же годам следует отнести начало зарубежной известности Рахманинова и как композитора, и как пианиста. Рахманинов в 1899 году¹ выступал в Лондоне, где дирижировал „Утесом“ и играл фортепианные пьесы, в том числе, конечно, с обычным неизменным успехом до-диез-минорную прелюдию. В начале 900-х годов состоялось концертное выступление Рахманинова в Вене. Следует отметить, что в те годы Сергей Васильевич, дорожа временем и силами для творческой работы, тратил их бережно — сравнительно с последним, зарубежным периодом жизни, когда он выступал в концертах без усталости, с редкими просветами для композиции. Впрочем, на родине — в Москве, Петербурге и в провинции, вплоть до Баку, — Рахманинов и в описываемые годы (1890—1900-ые), выступал довольно часто.

Одно из знаменательных его выступлений состоялось в Москве 2 декабря 1900 года, в симфоническом концерте под управлением А. И. Зилоти. Рахманинов с огромным успехом исполнил последние две части своего 2-го фортепианного концерта. Первая часть была дописана позже — в 1901 году, и концерт целиком был исполнен автором в Москве 27 октября 1901 года.

Как ни ценишь 2-ю и 3-ю части 2-го фортепианного концерта Рахманинова, но 1-я, самостоятельно возникшая часть — *Moderato* — особенно замечательна. Она подавляет своими качествами остальные части концерта и, в сущности, является как бы одночастным концертом.

Поражает полнота жизнеощущения в этом *Moderato* концерта Рахманинова, — поэме, возвещающей конец длительного кризиса, начало нового, плодотворного периода в деятельности композитора.

Рахманинову было уже 28 лет. Приближалась „середина жизненного пути“, заканчивался „ранний период“. Перед нами — зрелый художник, попрежнему пишущий в разных музыкальных формах, начиная от малых форм — фортепианных прелюдий (ор. 23; Десять прелюдий, среди них законно популярная соль-минорная, № 5, *Alla Marcia* — одна из самых мужественных пьес у мужественной природы Рахманинова!), романсов (ор. 21; Двенадцать романсов, среди них благоухающая „Сирень“), — и кончая крупными инструментальными, инструментально-вокальными сочинениями. Помимо 2-го фортепианного концерта, 1900—1903 годы отмечены созданием виолончельной сонаты, ор. 19 (1901), посвященной замечательному виолончелисту А. А. Брандукову — другу Чайковского. Соната возникла одновременно со 2-м фортепианным концертом. В обоих произведениях имеются, естественно, черты общности, но вместе с тем каждое из них дает ощущение самостоятельности. Соната интимна, в своем

¹ Эту дату приводит Сатина в „Материалах“; В. Беляев в своей брошюре „С. В. Рахманинов“; М., 1924, — указывает 1898 год.

сдержанном стиле вскрывает всю неизъяснимую тонкость душевного мира композитора, теплоту его сердца. Лиричность во всей сонате превалирует. Простота и поэтичность этой музыки — удивительны.

К началу 1902 года Рахманинов закончил кантату „Весна“ (ор. 20), на слова Некрасова — „Зеленый Шум“:

Идет, гудет Зеленый Шум,
Зеленый Шум, весенний шум!

Возникновение этой кантаты может быть в некоторой степени поставлено в связь с „Зеленым Шумом“ в личной жизни композитора: в апреле того же года он женился на своей двоюродной сестре Наталье Александровне Сатиной. Н. А. окончила Московскую консерваторию, как пианистка. Она сыграла большую роль в жизни Рахманинова и помогла ему создать те здоровые условия семейного уюта, в которых так нуждалась его нервная, болезненно-чуткая природа.

Рахманинов был нежный отец, и когда в письме к Мариэтте Шагинян¹ он перечисляет самое дорогое для него, то на первом месте он ставит детей, потом музыку, потом цветы. Среди романсов Рахманинова есть характерный, чуть-чуть напоминающий музыкально-психологические этюды Мусоргского — „К детям“, на слова Хомякова (ор. 26 № 7). Это музыкальный язык человека, для которого дети — не забава, не случайный попутчик, а большой долг, большая ответственность, но и большая тревога... Серьезно и озабоченно звучит этот романс, с его лаконичностью, с его замечательной ритмикой, будто сердечными переборами, при словах —

Теперь прихожу я: везде темнота,
Нет в комнате жизни, кроватка пуста...

Переписка Рахманинова с Шагинян бросает свет на эту страстную любовь композитора к детям. — „Самое дорогое в моей жизни и светлое! (А в „светлости“ есть тишина и радость!)“ — письмо от 29 марта 1912 года.

Вернемся к кантате „Весна“. Это примечательное сочинение, писавшееся в 1902 году², во многом предвосхищает стиль опер Рахманинова „Скупой рыцарь“ и „Франческа да Римини“, возникших в 1904—1905 годах и отделенных от „Весны“ лишь двенадцатью романсами (ор. 21; 1900—1902) и фортепианными „Вариациями на тему [до-минорной] прелюдии Шопена“ (ор. 22; 1903). Подобно этим операм, кантата „Весна“ является экспериментом на творческом пути Рахманинова.

¹ См. журнал „Новый мир“, 1943, № 4.

² В библиотеке Московской консерватории есть экземпляр клавира „Весны“ с надписью: „Моему бывшему учителю, дорогому Антону Степановичу Аренскому от автора. 18 января 1902“. Из этой даты явно следует, что кантата не могла сочиняться в январе—марте, как указано в брошюре В. М. Беляева,

Эксперимент — смелый. Он означал существенный поворот творческого метода Рахманинова. Мелодический принцип в вокальных партиях „Весны“ заменен декламационным и, хотя отдельные интонации дают ощущение музыкального мелоса, но это лишь намеки, не развивающиеся до той пластически-закругленной мелодии, которая столь характерна для Рахманинова. Хор лишь „воскликает“, а солист лишь повествует, — к тому же в том русском фольклорном стиле, который мало свойственен Рахманинову и мало убеждает на страницах „Весны“. Между „Зеленым Шумом“ Некрасова (1863 г.) и „Весной“ Рахманинова залегло всё различие духовной атмосферы 60-х и 900-х годов! Гармонии не получилось. Но перемена заключалась не только в смене мелодического принципа декламационным. Перемена была в том, что легкое сопровождение вокальных партий, свойственное ранней опере Рахманинова „Алеко“, вырастает до значения самостоятельной оркестровой партии.

Клавир „Весны“ дает лишь отдаленное представление о богатстве, полнозвучии и вместе с тем обилии мелких, тонких деталей партитуры. Вокальные партии на фоне оркестра тонут или приобретают качество ингредиента общей, звуковой массы. Музыка построена на смене „настроений“ и для их характеристики композитор довольствуется в основном гармонией и инструментальным тембром. Совершается — временно, к счастью! — отход от принципа тематической „содержательности“, на основе коего происходил плодотворный творческий рост Рахманинова.

Сложен вопрос о том, как исторически совершился у Рахманинова уклон от „музыки содержательности“ в сторону „музыки настроений“ в кантате и в обеих операх. В самой общей форме на этот вопрос можно ответить так. Музыкальная атмосфера 900-х годов таила в себе отход от творческих принципов XIX века, от принципов музыкальной классики и романтики. Французский импрессионизм, итальянский веризм, послевагнеровские течения в Германии, — все это было выражением и вместе с тем причиной глубоких стилевых сдвигов в музыкальном искусстве. Не последнюю роль играли и отголоски реформационных стремлений у Мусоргского, а еще дальше у Даргомыжского („Каменный гость“).

Успех „музыки настроений“ естественно перелагал центр тяжести на литературные, зрительно-пластические ассоциации. Усиливалась тяга к программности, будь то литературно-поэтический образ, или философско-эстетический тезис, или, наконец, та или иная „картина“.

На фоне сказанного становятся исторически и стилистически понятными такие творческие явления, как оперы Рахманинова „Скупой рыцарь“ и „Франческа да Римини“. Эти оперы возникли параллельно с деятельностью Рахманинова в качестве „дирижера-реформатора“ на сцене Большого театра, где они, обе в один вечер, были впервые даны 11 января 1906 года (ст. ст.).

Появление этих, рахманиновских, опер на фоне классических русских опер, которыми композитор дирижировал („Жизнь за царя“,

„Русалка“, „Ворис Годунов“, „Князь Игорь“, „Евгений Онегин“, „Пиковая дама“ и иные), достаточно контрастно. Это — короткие оперы (веристский принцип; вспомним хотя бы Пуччини с его одноактными операми: „Плащ“, „Сестра Анжелика“, „Джанни Скикки“). Они распадаются на отдельные „картины“ (вспомним про „картинность“ хотя бы „Пелеаса и Мелисанды“ Дебюсси). Декламационный принцип в вокальных партиях, ведущая роль у оркестра — с особенной последовательностью выступают в опере „Скупой рыцарь“, на текст Пушкина. В „Франческа да Римини“ — большие уступки мелодическому принципу. Музыка этой оперы, особенно в сценах объяснения Малатесты с Франческой или свидания Франчески и Паоло, глубоко впечатляет.

Вся эта группа произведений Рахманинова („Весна“ — „Скупой“ — „Франческа“) послужила для композитора важным этапным экспериментом, обогатившим его композиторскую технику; однако она не определила собою односторонне дальнейший творческий путь Рахманинова. Из Рахманинова не получилось „вагнерианца“, хотя и бесспорно то, что принципы музыкальной драматургии Вагнера оказали свое воздействие в период создания „Франчески“. Но дело не только в Вагнере, а во всем художественном направлении европейской и русской музыки в 900-е, особенно в ранние 900-е годы.

Было бы неправильно думать, что эксперимент с кантатой и операми для Рахманинова прошел бесследно. Достаточно, например, взглянуть на Пятнадцать его романсов, ор. 26, сочиненных в 1906 году. Это произведения, хронологически примыкающие к операм. В некоторых из этих романсов (кстати, из числа популярных: „У моего окна“, „Ночь печальна“) Рахманинов выказывает большую склонность к мелодической пластичности, законченности; но в ряде других — „К детям“, „Христос воскрес“ — декламационное начало преобладает. Таковы и иные романсы из той же группы, например, „Есть много звуков“. Характерно, что один из романсов написан на чеховскую прозу — „Мы отдохнем“.

Уезжая в продолжительную заграничную поездку в 1906—1909 годах, Рахманинов не просто хотел избавиться от административной доуки, слагая с себя обязанности оперного капельмейстера; он искал той концентрации мыслей и чувств, которая ему была необходима именно потому, что „эксперименты“ взбудоражили душу; от односторонности всякого эксперимента хотелось перейти к органической, углубленной работе. Поселившись в Дрездене, Рахманинов продуктивно работает над рядом крупных произведений, среди которых, помимо симфонической поэмы на тему картины Бёклина „Остров мертвых“ (ор. 29, 1909), должны быть названы: 2-я симфония (ор. 27, 1907), 1-я фортепианная соната (ор. 28, 1907), 3-й фортепианный концерт (ор. 30). Так, из тезиса — ранний Рахманинов и антитезиса — Рахманинов годов экспериментирования — родился ценный синтез, ибо ведь среди перечисленных произведений мы находим лучшие страницы творчества композитора.

Рахманинов этих замечательных годов своего творчества обнаруживает значительные сдвиги, и хотя, естественно, есть черты близости между Рахманиновым 2-го и 3-го фортепианных концертов, 3-й концерт — большая веха в музыкальном росте композитора. Различие правильнее всего определить, как факт появления в романтической первооснове Рахманинова черт большей „классичности“. Достаточно сопоставить романтическую „приподнятость“ первых аккордов Moderato во 2-м концерте с той предельной простотой, какая пленяет в 3-м концерте! Мелодия длительного дыхания, с которой начинается 3-й концерт, это — мелодия Рахманинова в ее индивидуальной качественности, в ее мудрой зрелости и притом в предельной простоте и естественности. Перед нами будто возникает русский „роспев“ в смысле именно уменья скромную мелодическую ячейку развить в крепкий мелодический организм. Это ли не самое ценное и не самое трудное в музыкальном искусстве! Такие простые, естественные мелодии оказываются наиболее жизненными, стойкими в смысле действия времени.

2-ю симфонию Рахманинова хочется назвать „русской лирической симфонией“, — так просты, задушевные ее темы, так естественно, непринужденно они развиваются; но в этом развитии отсутствует импровизационность. Симфония — классична в смысле замечательной тематической связи. В этом отношении Рахманинов обнаруживает всю благотворность школы Танеева, Чайковского.

Было бы неправильно думать, что эти, дрезденские, годы Рахманинов целиком посвятил творческой работе. Он выступал и на родине, и за рубежом в качестве пианиста, а также дирижера. Так, следует отметить его участие в 1907 году в одном из концертов русской музыки, — в серии концертов, организованных Дягилевым в Париже.

Помимо „Весны“, с участием Шаляпина, Рахманинов выступил там со своим 2-м фортепианным концертом. Выступал он в те же годы и в России, в частности, в Петербурге, где в концертах Зилоти, под управлением автора, была исполнена впервые 2-я симфония (21 января 1908 года).

Таким образом, Рахманинов после грустного опыта с исполнением в Петербурге своей 1-й симфонии сам взялся за палочку. Тенденция брать на себя в качестве пианиста или дирижера показ своих произведений выявлялась у него всё больше и больше.

Рахманинов-композитор всё прочнее овладевал Рахманиновым-пианистом; и когда он после отъезда за границу должен был вернуться к широкой виртуозной программе, — ибо жить нужно было, в первую очередь, пианизмом, а не композицией, — то ему пришлось основательно засесть за рояль, чтобы вернуть и даже повисить свой виртуозный, исполнительский аппарат. Именно в этом смысле нужно принимать утверждение, что Рахманинов предреволюционных лет всё больше полагался на свою композиторскую, нежели на пианистическую, славу.

Слава Рахманинова и как композитора, и как пианиста перерастала русские и европейские границы. Осенью 1909 года состоялись его первые концерты в США. Рахманинов выступал здесь не только как пианист, но и как дирижер.

В начале 1910 года Рахманинов — снова в Москве. Перед нами задача — дать характеристику почти целого десятилетия, истекшего вплоть до того момента, когда Рахманинов выехал за пределы родины и уже больше живым сюда не вернулся. Мы говорим — „живым“, ибо есть основание думать, что предсмертная воля Рахманинова — по окончании войны быть погребенным на кладбище того Новодевичьего монастыря, где покоится прах целого ряда людей, которых он особенно любил и ценил, начиная с Чехова и кончая консерваторским товарищем, Скрябиным...

Чтобы понять психологию Рахманинова в период его московской предреволюционной жизни, нужно учесть два обстоятельства. С одной стороны, он связан с Москвой, с ее интеллектуальной, художественной жизнью. С другой стороны, он, страстный любитель вольного воздуха, природы, русской деревни, связан не только с Москвой, а и с широкими просторами русской земли. Никогда Рахманинов не был целиком „горожанином“ в духе предреволюционной атмосферы, характерной для Москвы или Петербурга того времени. В этом отношении недавно опубликованные письма Рахманинова к Мариэтте Шагинян исключительно показательны. Питая доверие к своей корреспондентке, скрывавшейся сначала за псевдонимом „Re“, и, вместе с тем, явно нуждаясь в проявлении дружеского, теплого внимания, Рахманинов в этих письмах, объемлющих важный период между 1912—1917 годами, раскрывает глубокие тайники своей души. Удивительная натура великого русского артиста вскрывается здесь! Скромность, деликатность и чуткость натуры Рахманинова исключительны. Это — подлинная аристократичность, которой чуждо всё низменное и мелкое, вульгарное и мешанское. При чтении этих писем невольно вспоминается замечательный, мало оцененный роман Достоевского „Подросток“, где про русскую интеллигенцию говорится, как про „еще нигде не виданный высший культурный тип“. Рахманинов — именно таков, и в нем нет минусов, свойственных русской предреволюционной, городской интеллектуальной культуре. Нет чрезмерной „умственности“, оторванного от почвы эстетства, нет той тонкости, которая легко рвется. Рахманинов не скрывает, что он просто боится посетителей тех или иных чрезмерно-высокоумных, художественных и музыкальных салонов.

Письма Рахманинова, адресованные к Шагинян, не только полезно, но просто необходимо сопоставить с теми „Материалами“, которые для будущей биографии композитора подготовила С. А. Сатина. В этих „Материалах“ он рисуется совсем не в обстановке большого города, а в деревенском быту, в качестве исключительно рачительного хозяина, радующегося успехам своего хозяйства, бо-

леющего душой за восходы. Мы встречаем здесь Рахманинова в качестве любителя верховой езды, — больше того, в качестве того, кто берется объезжать молодых лошадей. Здесь Рахманинов — в качестве поклонника в те годы в России еще молодого автомобильного спорта. Эту страсть к автомобилю, к моторной лодке Рахманинов сохранил и за рубежом; на заграничных фотографиях он часто фигурирует именно за рулем на машине.

Принимая деятельное участие в музыкальной жизни предреволюционной Москвы, Рахманинов был в то же время одинок в этой интенсивной, интеллектуальной обстановке. Он остро ощущал, что, при всех своих русских и зарубежных успехах у широкой музыкальной аудитории, не занимает по-настоящему достойного места. Дело не в том, что Рахманинова „мучил бес честолюбия“, что он „завидовал“, например, успехам Скрябина. Думать так могли только люди, не знавшие исключительного благородства души Рахманинова.

Дело не в том, что Рахманинов не верил в законность своего творческого пути, а в том, что, веря в свой путь, он видел, что путь этот не тот, по которому быстро эволюционировало русское и западноевропейское музыкальное искусство 900-х годов. При всех внешних успехах, сознание художественной изоляции не оставляло Рахманинова, заставляло его болезненно сжиматься, уходить далеко-далеко в свой внутренний мир, — с тем, чтобы излить душу в сокровенных признаниях по адресу действительно сочувствующих душ (переписка с Шагинян). К этому нужно добавить окрики со стороны музыкальных критиков. В те дни упреки в „обывательском“ характере творчества звучали грозно; они налагали на композитора своего рода духовное „табу“. Каратыгин, например, не останавливался даже перед тем, чтобы объявить искусство Рахманинова лишь „на касательной“ к подлинному искусству! Достаточны ли поводы к глубокому внутреннему разладу? — Достаточны!

Отсюда — своеобразный характер жизни Рахманинова. Он, вышедший из состояния творческого кризиса в конце XIX и в начале XX века, в предреволюционные годы — снова во власти глубоких мучений и острых сомнений. Снова можно говорить о затянувшемся кризисном состоянии, какое не разрешается творчески, а обрывается на отъезде за границу в последних числах ноября 1917 года. К тому же, если сравнить блестящую творческую продуктивность у Рахманинова, начиная с 1901 по 1909 год (от опуса 17 до опуса 30, всё это крупные произведения), то в годы 1910—1917 замечается количественное снижение продукции (от опуса 31 до опуса 39; это — по преимуществу некрупные произведения). Между тем, композитору было около 45 лет, когда он оставлял пределы России. О естественном, возрастном, снижении творческой энергии говорить было слишком преждевременно, да Рахманинов еще и показал, что у него есть порох в пороховнице!

Какой же творческий итог Рахманинова в предреволюционные, 1910—1917 годы? Это 13 прелюдий (ор. 32, 1910); 6 „Этюд-кар-

тин“ (ор. 33, 1911); 9 „Этюд-картин“ (ор. 39, 1916—1917), — всё это для фортепиано, а также 14 романсов (ор. 34, 1912—1915) и „Шесть стихотворений“ (ор. 38, 1916), для голоса и фортепиано. Рядом с этими инструментальными и вокальными сочинениями в малых формах, обильно представленными, можно назвать из числа крупных форм лишь кантату „Колокола“ (ор. 35, 1913), 2-ю фортепианную сонату (ор. 36, 1913) и, наконец, два цикла хоровых церковных произведений: Литургия Иоанна Златоустого (ор. 31, 1910) и Всенощная (ор. 37, 1915).

Что же показывает этот творческий итог? Прежде всего, то, что Рахманинов снова делает акцент на малых инструментальных и вокальных формах, в которых разрешаются его созерцания и настроения, думы и эмоциональные состояния. „Прелюдии“ и „Этюд-картины“ Рахманинова, так же как „Прелюдии“ или „Мазурки“ Шопена, оказываются своего рода интимными дневниками, куда композитор заносит свои музыкальные наблюдения и переживания.

Какое исключительное богатство и разнообразие фактуры, тембровых возможностей и технической изобретательности! Написанные в те годы, когда Скрябин быстро эволюционировал в своем стиле, стремившемся приобрести некую ирреальность и как бы избегавшем самой „звучности“ клавира, — „Прелюдии“ и „Этюд-картины“ показывают Рахманинова-романтика, влекущегося к красоте в ее живых реальностях. Но композитор не стоял на месте. Музыкальная мысль углублялась, а форма становилась „классичнее“, чище и строже, выигрывая в экспрессии. „Этюд-картины“ (ор. 39) — кульминация этого процесса.

Из числа романсов — ряд шедевров в серии четырнадцати романсов (ор. 34). Ведь здесь знаменитый, посвященный Антонине Васильевне Неждановой „Вокализ“, действительно гениальный, исключительно свежая страница русской лирики. „Вокализ“ Рахманинова без труда протягивает руку песенной лирике Прокофьева.

Совсем особенное место занимают в эти годы в творческом итоге Рахманинова его „Шесть стихотворений“ (ор. 38), написанные на тексты поэтов-современников, в том числе Блока, Брюсова, Белого, Сологуба. Поэзия нередко оказывала могучее творческое воздействие на музыку. Достаточно припомнить громадное влияние, которое поэты-романтики раннего XIX века оказали на музыкантов-романтиков, например, Майргофер на Шуберта, или Гейне на Шумана. Воздействие поэтов-современников на Рахманинова не было столь могучим; но все же оно было достаточно действенным. Мы не можем судить, в какую сторону двинулась бы музыкальная лирика Рахманинова после „Шести стихотворений“, ибо этот песенный цикл, написанный композитором на родине, оказался вообще последним песенным циклом. Зарубежный Рахманинов больше уже не обращался к романсам.

„Шесть стихотворений“ — некоторый поворотный пункт. Рахманинов не рвет связей с присущим ему песенным стилем, в смысле „текучести“ вокальной партии, пластичности фортепианного сопро-

вождения (хотя бы в „Ау“); но в иных романах это сопровождение перерастает рамки интимного, камерного стиля, приобретая черты симфоничности. И не случайно в „Сне“ инструментальный отыгрыш — один из самых длинных не только у Рахманинова. Но дело не только в этом, а в некотором сдвиге во всей „экспрессии“. В таком „Стихотворении“, как „К ней“ (на текст Андрея Белого), всё для Рахманинова примечательно: и вокальная, угловатая линия, и гармонические дерзания, и ритмическая нервность, неустойчивость. Бесспорно, композитор здесь в какой-то степени отдал дань „модернизму“.

Среди композиций предреволюционных лет сам Рахманинов особенно ценил свою кантату „Колокола“, для солистов, хора и оркестра, на текст американского поэта Эдгара По, в переводе Бальмонта. Думается, не будет рискованным предположение, что образ колокольного звона, то призывного, то ликующего, то скорбного, глубоко запечатленный с детства в душе композитора и уже отраженной частично в его 1-й фортепианной сюите, был толчком, наряду со стихами Эдгара По, к созданию этой 4-хчастной „Вокальной симфонии“, если можно так назвать кантату „Колокола“, одно из замечательных произведений Рахманинова.

Это — мощный и вместе с тем мрачный вывод, который Рахманинов сделал из своих размышлений над человеческой судьбой. Уже однажды мрачный кризис на переломе 90-х и 900-х годов у композитора вылился в его романсе „Судьба“, на слова Апухтина, с посвящением Ф. И. Шаляпину (ор. 21 № 1). Так что же, снова „Фатум“, снова неумолимая судьба одинокого человеческого существования?

Знаменательно, что уже в этот, предреволюционный, период у композитора налицо поиски разрыва „фатального“ круга личной судьбы, не в плане субъективной мистики, философского „богоскисательства“, характерного для атмосферы 900-х годов, а в интересе к русской народной вере, создавшей свои неисчерпаемые сокровища, свои „ропсевы“.

Серьезный интерес к русскому старинному песнопению у Рахманинова пробудил тот самый С. В. Смоленский, памяти которого признательный композитор посвятил сочиненную в 1915 году „Всеношную“ для смешанного хора (ор. 37), — памятник непреходящего значения в истории русского пения а capella.

„Всеношная“ — цикл, состоящий из 15 песнопений. Здесь-то и уместно нам сказать: пригодилась Сергею Васильевичу школа Сергея Ивановича Танеева! Произведение Рахманинова далеко от нехудожественного педантизма многих гармонизаторов древнерусского пения. Он явно исходит из мысли о том, что живая музыка, сочиняемая живыми людьми, не может придерживаться неподвижных схем: Так, композитор не считает необходимым пользоваться чистой диатоникой, а пользуется и хроматикой, но в меру. Пожалуй, его можно порою упрекнуть в некоторой „инструментальности“ вокальных эффектов. Вообще, это не из числа легких хоровых произведе-

дений; композитор рассчитывал на тот идеальный хоровой коллектив, какой в то время представлял из себя Синодальный хор, с его „ангельскими“ голосами мальчиков, с бархатистостью его „русских басов“, с его простотой и благородством в интерпретации не только русской, но и западной классики.

Таковы в общих чертах творческие итоги С. В. Рахманинова за 1910—1917 годы. Эти итоги дают картину больших достижений, но, в целом, неустранимо впечатление некоторой пестроты, даже, можно сказать, некоторой случайности в выборе тех или иных творческих жанров, если не считать привычного пути в виде фортепианной или вокальной миниатюры. Очевидно, композитор нащупывал путь, но его еще не обрел. Жаждал ли он найти такой путь?—Бесспорно! В этом убеждают поздние романсы Рахманинова, в особенности 34-й опус, обильный творческими удачами. Показательны здесь два романса, посвященные Ф. И. Шаляпину: „Воскрешение Лазаря“, на текст Хомякова, и „Оброчник“—на текст Фета. Оба романса заметно выделяются из обычного содержания романсов Рахманинова, из их „лирики сердца“. Это—гимн в честь подвига, стойкости, жертвы у порога „вожделенной двери“.

Таков Рахманинов—накануне исторических событий 1917 года. В последних числах ноября 1917 года он принял приглашение из Швеции выступить с концертом в Стокгольме и выехал туда вместе с семьей.

„Материалы“ С. А. Сатиной, со ссылкой на беседы с композитором, указывают на основную причину отъезда Рахманинова за границу. Он полагал, что при новых условиях для его художественной деятельности не найдется места в России. Когда, уже в годы Отечественной войны, Рахманинов нашел с нами общий язык, общие чувства,—он с радостью убедился, что для его искусства было и есть место в нашей музыкальной культуре. Рахманинов успел получить все многочисленные издания его сочинений, какие вышли у нас после 1917 года.

Жизнь Рахманинова за рубежом протекала с точкой опоры в США, с концертными турне по всей стране, с частым пересечением океана как в концертных целях, так и по личным делам.

Самый важный факт в жизни Рахманинова зарубежных лет—огромная десятилетняя пауза в творческой работе. Такая продолжительная пауза лишь частично может быть объяснена колоссальной деятельностью его, как пианиста и дирижера, которой Рахманинов отдался со всей добросовестностью профессионала.

Мы, слышавшие игру Рахманинова до его заграничной поездки, храним в памяти драгоценные воспоминания об этой игре, прежде всего, как о высокохудожественном с о д е р ж а н и и. Мы просто не успевали задумываться над чисто-пианистической природой его звука, пальцевой техникой, педализацией. Право, лучше слов о пианизме Рахманинова говорят его клавирные сочинения,—как об игре Филь-

да—его ноктюрны, об игре Листа—его рапсодии (от ранних до поздних, новых по стилю!), об игре Скрябина—его, хотя бы, прелюдии. А про Рахманинова говорят, конечно, в первую очередь, его концерты. Здесь его творческий талант и пианистически выявлен максимально, в крупных масштабах.

Когда теперь, в прекрасных, живо воспроизводящих игру великого артиста грамзаписях мы слушаем те же знакомые произведения Рахманинова, 2-й и 3-й концерты, то создается новое ощущение от исполнения. Невольно больше, чем раньше, прислушиваешься к самой пианистической технике и замечаешь некую иную качество. Она, думается, проистекает не только от большой внутренней зрелости, не только от стиливых сдвигов—от романтики к классике, но именно и от громадной практики, почти непрерывной концертной деятельности. Игра позднего Рахманинова поражает своей удивительной энергетической упругостью. Это игра предельно „нерасхлябанная“, лишенная псевдо-романтической дряблости или сентиментальной расслабленности.

Однако, когда думаешь, какой ценой этот колоссальный технический прогресс порожден, когда вспоминаешь, что между отъездом Рахманинова в 1917 году и первым его заграничным сочинением, 4-м фортепианным концертом (ор. 40, 1927), протекло 10 лет, то сердце трепетно сжимается. К тому же, по некоторым данным (устное сообщение К. Н. Игумнова), этот 4-й концерт был начат уже в России. В 1938 году композитор переиздал его в новой редакции. Концерт посвящен Н. К. Метнеру, и это также возводит данное произведение к московским ассоциациям. Поэтому можно говорить, что лишь с „Трех русских песен для оркестра и хора“ (ор. 41, 1928) возобновилась творческая деятельность Рахманинова. „Многим казалось, что в Сергее Васильевиче угас его талант композитора,—рассказывает С. А. Сатина.—В действительности, это было не так; ему мешала больше всего его концертная деятельность, отсутствие времени, скитальческая жизнь. Желание писать в нем никогда не угасало; он, безусловно, часто боролся между желанием продолжать деятельность пианиста,—поле, на котором он достиг такого совершенства,—и желанием творческой работы“.

Но и „Три песни“, основанные на музыкально-фольклорном материале,—сравнительно скромный эпизод в творческой жизни композитора. Лишь к началу 30-х годов, с фортепианных вариаций на тему Корелли (ор. 42, 1932), с „Рапсодии на тему Паганини“ для фортепиано и оркестра (ор. 43, 1934)—на сцену выступает Рахманинов, композитор монументальной формы. Отсюда видна вереница лет, упущенных композитором для своего творчества. Горечь сознания умеряется лишь частично тем обстоятельством, что поздний Рахманинов сочинил немного, но зато снова, как в начале 900-х годов, достиг предельных высот, отмеренных его великому таланту.

Грустное зрелище рисуют нам „Материалы“ С. А. Сатиной. Вот Рахманинов где-нибудь на железнодорожной станции, в ожидании поезда, охраняемый своим вечным спутником, женой Наталь-

ей Александровной. Оба отделяются от назойливых фотографов. Один из них снял Сергея Васильевича с лицом, закрытым руками. На следующий день в местной газете появился портрет С. В., под которым стояла подпись: „руки, которые стоят миллион“. Фотограф и редакция, конечно, имели в виду исполнительские качества этих рук. Но для нас эти руки не менее, а даже более дороги, — как руки, написавшие многие и многие страницы, прочно ставшие частью русской музыкальной классики.

Возвращаемся к тому же образу Сергея Васильевича, ожидающего поезда, чтобы спешить к месту ближайшего концерта, по расписанию, составленному на месяц вперед. У него в руках корректуры. Что это? — Корректуры его сочинений, которые он тут же в дороге правит. Он их отошлет, и снова, в исправленном виде, получит в месте следующей своей концертной остановки.

Но сколько вин ни валить на концертную деятельность, она не способна объяснить столь упорного перерыва в творчестве. Мы видели, как медленно, даже в молодые годы, композитор „возвращался к жизни“; после провала 1-й симфонии прошло четыре года (1897—1901), прежде чем к нему вернулась в полном объеме его творческая энергия.

Рахманинов с колоссальной горечью переживал свой отрыв от любимой родины, ее природы, ее быта, ее людей... Рана долго, долго не затягивалась. Принято думать, что, когда рана затянулась, композитор стал сочинять, как бы погружаясь в воспоминания о дорогих временах, людях. Но позднейшие произведения Рахманинова тем-то и привлекательны, что они свидетельствуют о наступлении у композитора нового творческого этапа, а вовсе не о тех „рецидивах“ уже изжитого музыкального стиля, которые приходится наблюдать у композиторов с дряхлеющими душевными и физическими силами (вспомним про поздние опусы Шумана, Грига, обнаруживающие такую стилевую „рецидивность“!).

Где же Рахманинов почерпнул силы для своего творческого возрождения? „Материалы“ Сатиной об этом говорят ярко. Они нам рисуют композитора полным горячего и неослабного интереса ко всему тому, что происходило на родине, в далекой Советской России. Рахманинов проявлял максимум усилий, чтобы не терять живой связи с родиной, русской культурой. В Америке ли, во время ли континентальных поездок, всюду Сергей Васильевич, страстный и постоянный читатель, собирал и хранил книжные наши новинки, беллетристику, историю, мемуарную литературу. В переписке с русскими друзьями проглядывает эта неугасимая любовь композитора, пламенная и вместе с тем полная веры в народные силы. Рахманинов стал всё более и более убеждаться, что революция означает создание силами русского народа новой великой культуры. И к нему всё более и более возвращались его собственные творческие силы. Так прекращалась длительная творческая пауза и создавалась предпосылка для новой творческой волны!

Весьма интересны и по форме, и по содержанию фортепианные вариации на тему XII скрипичной сонаты Корелли, из ор. V. Это знаменитая испанская песня „La Folia“ о безумной, безмерной любви, которая испепеляет бедное девичье сердце, а любовь ведь недоступна: ее предмет—духовное лицо, связанное обетом вечного безбрачия. Самые вариации очень любопытны по форме. Они, благодаря „Интермеццо“, вторгающемуся между XIII и XIV вариациями, как бы приобретают своеобразную „двухярусность“; с XIV вариации ре-минор темы превращается в ре-бемоль-мажор. Но это лишь временная „вспышка“, и с XVI вариации снова утверждается ре-минорная тональность. Последняя вариация, названная „кодой“, написана в свободной вариационной форме; она чудесно заканчивает это сочинение Рахманинова. Божественная страница здесь — IV вариация!

Вариационная форма вообще играла видную роль на творческом пути Рахманинова, начиная с более ранних вариаций на тему Шопена (ор. 22, 1903) и кончая его замечательными вариациями для фортепиано и оркестра — „Рапсодией на тему Паганини“ (ор. 43, 1934). Называя эти вариации „Рапсодией“, Рахманинов, думается, хотел подчеркнуть единство музыкальной концепции в этом произведении. Это, действительно, симфонические вариации. Единство достигается не только единством симфонического дыхания, но и удивительной спаянностью фортепиано и оркестра. Нет перегруженности или приподнятости. Всё в меру, прозрачно, но никак не сухо, с чудесной игрой эффектами тембра.

А параллельно с этой „Рапсодией“ шла работа над гениальной русской „рапсодией“, над 3-й симфонией Рахманинова. Мы очень мало знаем про процесс создания этой симфонии. Известно лишь, что она была начата летом 1935 года. Симфония впервые была исполнена 6 ноября 1936 года Филадельфийским оркестром, под управлением Стоковского. Рахманинов писал симфонию, не прерывая концертной деятельности. Ему приходилось делать в спешном порядке корректуру голосов и партитуры. Сравнительно большое количество поправок в инструментовку он всегда вносил после первого прослушивания своего нового произведения.

Оркестровое письмо в 3-й симфонии Рахманинова виртуозно. Элементы „концертности“ проглядывают в ней то здесь, то там,— например, в самом начале симфонии, когда после медленного вступления, основанного на русской, древней попевке, „обрушивается“ оркестр, так, будто в потоке пассажей вступает пианист со своим solo. Но сказанное не должно создать впечатления, будто Рахманинов „оркеструет“ фортепианное, по замыслу, произведение. 3-я симфония — творение большого мастера оркестрового письма.

В этой симфонии, в великом эпилоге своей творческой деятельности, Рахманинов снова демонстрирует, насколько неиссякаем его мелодический дар. Досаточно сослаться на основную тему во 2-й части симфонии. Это—одна из самых лучших рахманиновских тем, по силе дыхания, по своему русскому характеру. Да, это—русская, национальная мелодия, несмотря на хроматику ее строения.

Создание 3-й—русской—симфонии, удивительно свежей, жизне-способной, уже в 1935—1936 г.г., за несколько лет до войны, показывает, в какой степени композитор музыкально связал свою творческую удачу с духовным ростом родного русского народа. В дни Великой Отечественной войны произошло как бы возвращение Рахманинова на родину. Когда немцы обрушили свои полчища на русскую землю, Рахманинов переживал события, как верный сын родины. Он страдал из-за наших временных неудач в начале войны, протестовал против пораженческих настроений некоторых групп русской колонии и недооценки событий со стороны американцев. Невзирая на протесты со стороны кое-кого из своего окружения, Рахманинов настоял на том, чтобы осенью 1941 года в печатных программах одного из его нью-йоркских концертов было напечатано о передаче всего сбора в помощь Русской Армии. С. А. Сатина в „Материалах“ пишет, что этот акт произвел огромный эффект.

Общеизвестна горячая моральная и материальная поддержка, которую Рахманинов оказывал своей родной стране в ее смертельной борьбе с врагом. Она, эта помощь, была неизменна вплоть до конца благородной, интенсивной и, в основе, трагедийной человеческой жизни Рахманинова.

Рахманинов в 1942 году создал свой последний опус—„Симфонические танцы“ (ор. 45).

Замечательно, что Рахманинов, который сравнительно редко прибегал к музыкально-хореографическим образам, закончил крупной, танцевальной, формой—„Танцами“. Я это связываю со стремлением художника выявить ритмическое начало, жизнь в движении. „Танцы“—произведение художника в том его возрасте, когда моторный импульс, как таковой, уже снижен, замедлен, когда покой начинает рассматриваться не как досадная преграда, а как пристань, обретенная после жизненных бурь. „Танцы“—музыкальное обобщение самого принципа движения, а не его эманация, стихийная и неудержимая.

В этом смысле „Танцы“ поражают объективностью, как та же объективность потрясает в поздних сонатах Бетховена, в „Искусстве фуги“ у Баха. Это—мудрость глубоких лет. Композитор хочет поделиться своим обобщенным опытом, своей философской системой. Здесь уже неуместна порывистость и страстность, характерные для более раннего Рахманинова. Но объективность не есть бесчувственность. В „Танцах“ и теплота, и сиянье, но устранена лирическая эмоциональность, за редкими исключениями, вроде *Molto espressivo* в 1-й части [15].

Особенный характер произведения властно отражен на самом музыкальном материале. Мы еще мало знакомы с музыкальными интересами, какие жили в Рахманинове в поздний, зарубежный период его жизни. Но самое наличие в его композиторском итоге таких сочинений, как, например, „Вариации на тему Корелли“, рисует нам Рахманинова заинтересованным в искусстве XVII—XVIII вв. Именно

В это время обобщенная концепция мира нашла свое выражение и в музыке, в стремлении обрести короткий, экспрессивный мотив, музыкальную „монаду“, чтобы, на ее основе, воздвигнуть музыкальную конструкцию любого объема и любой сложности.

В „Танцах“ Рахманинова близость к музыкальному барокко отразилась даже в наглядной склонности к ритмической формуле:

 или . Это особенно заметно в 1-й части „Танцев“,

которую иногда сопоставляют с „Хороводом“ — сопоставление мало удачное, ибо ритмическая природа движения не вскрывает русских, хороводных ассоциаций (хоть в самой музыке, именно в средней части, и много русского, даже несколько фольклорного!).

„Симфонические танцы“ — 3-хчастная симфония. Первую часть я решаюсь назвать „Токкатой“. Она таковой является не только по „барочному“ характеру своих мелодико-ритмических черт, но и по упорной настойчивости основных наигрышей, с характерной их акцентуацией.

Вторую часть сам автор расшифровал как „В темпе вальса“, медленного и порою „очень певучего“ (*molto cantabile*), — если бы не грозный фанфарный оклик, с которого „Вальс“ начинается и какой, неизменно, о себе упорно напоминает. Замечательна эта контрастность в картине, еще безмятежной, но уже пронизанной грозными вспышками. Гроза — отдаленная, но она уже надвигается.

В качестве главного тематического материала в финале „Танцев“ звучит попевка, которая напоминает средневековый гимн „Dies irae“, „Судный день“ — день гнева. Происхождение этой попевки у Рахманинова нужно искать не в грегорианском хорале, а в древнерусском знаменном распеве. Это картина суровых, напряженных испытаний, временами прерываемых скорбной умягченностью (эпизод в *Des [74]*). Лишь в самом конце финала „Танцев“ появляются светлые полосы, — на горизонте, еще обложенном тучами.

По сведениям американской прессы, композитор первоначально назвал три части, из коих состоят „Симфонические танцы“, так: „Утро — Полдень — Вечер“. Но в дальнейшем он отказался от первоначального намерения, очевидно, избегая программной конкретности — автобиографичности — в произведении, столь обобщенного, внеличного плана и масштаба.

„Симфонические танцы“ — эпилог, достойный Рахманинова. В этом произведении выявлены самые существенные черты его творческого облика: неуклонное стремление к крупным симфоническим формам; способность подняться до больших философских высот в художественном замысле; музыкальный язык, неизменно прогрессивный, но и столь же неизменно хранящий связи со здоровым фундаментом русской и мировой классики. Именно поэтому мы ценим и воспринимаем творчество Рахманинова как нечто созвучное нашему, великому событиям и содержанием, времени.

О русском народном музыкальном творчестве

С. РАХМАНИНОВ

Поздней осенью 1918 года С. В. Рахманинов с семьей приехал из Скандинавии в Америку. Это был трудный период в жизни великого артиста. Предприняв переезд через океан почти без средств (на занятые деньги), Рахманинов должен был наново устроить свою жизнь в чуждой, незнакомой обстановке, в своеобразных условиях американского музыкального быта. Впрочем, недостатка в предложениях не было. Виднейшие концертные бюро наперебой спешили заполучить Рахманинова. Его слава гениального пианиста открывала перед ним двери всех концертных зал Америки.

Рахманинов не торопился заключать контракт. Свояченица композитора, Софья Александровна Сатина, рассказывает в своих записках, как в первые недели пребывания Рахманинова в США к нему постоянно приходили его старые друзья: Иосиф Гофман, Фриц Крейслер, Ефрем Цимбалист. Они всячески старались помочь Рахманинову в устройстве его американской жизни и быта. "...Гофман не раз рассказывал потом,— пишет С. Сатина,— как Сергей Васильевич выслушивал все его советы с благодарностью, но ни одного не принял, а поступил по-своему и в выборе менеджера и граммофонной фирмы.."

После первых же концертов имя Рахманинова засияло, как звезда первой величины, на музыкальном горизонте Америки.

Впервые в Америке Рахманинов играл в небольшом городе Провиденс 8 декабря 1918 года. "Так началась концертная страда Рахманинов в Америке, продолжавшаяся почти без перекура 25 лет до конца его жизни"...,— пишет Сатина.

Первые годы в Америке Рахманинова преследовали газетная шумиха и самая громкая реклама, столь чуждая сердцу русского артиста, человека необыкновенного благородства и скромности. Рахманинова буквально осаждали фотографии и газетные репортеры. Редко кому из них удавалось добиться чего-нибудь от сдержанного и замкнутого Сергея Васильевича, искренне ненавидевшего так называемое американское "publicity".

Из немногих высказываний Рахманинова в печати особый интерес представляет большое интервью, данное им в 1919 году предприимчивому репортеру нью-йоркского музыкального журнала "The Etude" и опубликованное в подзаголовком: "Связь музыки с народным творчеством" (в номере, посвященном Рахманинову; октябрь 1919).

Это интервью представляет большой интерес для нас и по затронутой теме, и по тому, как серьезно, проникательно и глубоко патриотично говорил о национальной русской музыкальной культуре Рахманинов — в тот период, когда, казалось, все его жизненные и артистические интересы были связаны с Америкой. Мысли Рахманинова о русской народной песне раскрывают сокровенные связи его творчества с народной музыкой.

Ниже мы приводим перевод этого интервью.

Американским музыкантам должно быть ясно, 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 (хотя и это нередко случается во многих произведениях); но 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.

Возьмем такое сочинение, как наиболее популярная из опер Римского-Корсакова—„Золотой петушок“. Оно глубоко проникнуто духом русской народной песни, и его русский характер выражен очень ярко. Оно русское, и никакое больше. Римский-Корсаков, которого я очень хорошо знал, тщательно стремился к тому, чтобы сохранить дух русской песни в своей опере.

И, действительно, за исключением нескольких модернистов, все русские композиторы глубоко впитали дух русской народной песни. Правда, Рубинштейн проявляет ярко выраженные германские черты во многих своих произведениях, но, тем не менее, и в его музыке есть немало русских влияний. Чайковский, которого, как мне кажется, некоторые американские критики склонны считать последователем скорее немецких и общеевропейских традиций и образцов, чем русских,—свободно и широко пользовался русскими темами и был близок к национальной музыке.

Глинка считается первым из русских композиторов, использовавшим русские темы. Чайковский сравнивает его с жолудем, из которого выросла русская музыка.

Большие композиторы всегда и прежде всего обращали внимание на мелодию, как на ведущее начало в музыке. Мелодия—это музыка, главная основа всей музыки, поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает к жизни свое гармоническое оформление... Мелодическая изобретательность, в высшем смысле этого слова,—главная жизненная цель композитора. Если он неспособен создавать мелодии, имеющие право на длительное существование,—то у него мало шансов на успешное овладение композиторским мастерством. По этой причине великие композиторы прошлого проявляли столько интереса к народным мелодиям своих стран. Римский-Корсаков, Дворжак, Григ и другие обращались к народному мелосу, как к естественному источнику вдохновения.

Футуристы, напротив, открыто заявляют о своей ненависти ко всему, что хотя бы отдаленно напоминает мелодию. Они требуют „краски“, „атмосферы“ и, игнорируя все правила нормального построения музыки, создают произведения бесформенные, как туман, и столь же недолговечные

Когда я говорю: „современные композиторы“,—я не имею в виду футуристов. Я мало ценю тех, кто отказывается от мелодии и

гармонии ради погружения в оргию шума и диссонансов, являющихся самоцелью. Русские футуристы повернулись спиной к простой народной песне своей родины, и, вероятно, потому их творчество вымучено, ходульно и неестественно. Это справедливо в отношении не только русских футуристов, но и всяких других. Они стали отщепенцами, людьми без родины—в надежде, что смогут стать интернациональными. Но в этом они ошибаются, ибо, если мы когда-нибудь придем к музыкальному эсперанто, то это произойдет не путем игнорирования народной музыки той или иной страны, но через слияние музыкальных языков разных национальностей в единый язык; не через некий апофеоз эксцентрических музыкальных высказываний отдельных индивидуумов, но путем соединения музыки народов всех стран в одно целое, подобно водам разных рек, текущим в одно море.

Композитором, в наибольшей мере использовавшим русские народные темы, является безусловно Римский-Корсаков, хотя и музыка Мусоргского насквозь пропитана духом русской песни. Бородин, Мусоргский и многие другие—типично русские. С другой стороны, Скрябин—совсем не русский. Его ранние произведения—шопеновские по характеру; многие из них изысканно прекрасны. Его позднейшие произведения, однако, находятся на музыкальной „ничьей земле“. И хотя они в большой степени способствовали созданию ему репутации оригинального композитора, они не увеличили его славы, как мастера поллиной музыкальной архитектоники. Некоторые близорукие критики имели дерзость указывать на Мусоргского, как на композитора, бедного мелодиями,—тогда как его творчество изобилует превосходными мелодиями исключительной оригинальности, хотя он и пользовался несколько усложненными приемами их разработки. Я глубоко убежден, что, за немногими исключениями, произведения футуристов не будут долговечны. Футуризм—это своего рода грибок, непрочный, неспособный выдержать испытание временем. И это не потому, что приверженцы этой школы—„модернисты“. В общепринятом смысле слова—произведения такого композитора, как Метнер (которого, к сожалению, мало знают в Америке), изумительно свежи и современны, а, между тем, в его музыке нет ничего футуристического. В действительности, Метнер ненавидит футуристов. Америка должна лучше узнать произведения этого действительно великого композитора. Россия уже начинает понимать, что он занял свое место в ряду наших „бессмертных“. Штрауса, Шёнберга, Рegera и др. широко пропагандировали в Америке; почему игнорируют Метнера—я не в состоянии понять.

Разнообразие народного песенного материала в России почти беспредельно. На огромных пространствах страны объединены разные народы. У них различные языки и различные песни. Крестьянская музыка Кавказа или Крыма, например, едва ли может считаться русской. Она—типично восточная. Это понял Бородин и с ог-

ромным успехом использовал песни этих народов в некоторых своих произведениях восточного характера.

Наиболее известны и часто исполняются в музыке народные песни центральной России и Поволжья. Россия обладает огромной территорией, однако далеко не всё население ее славянского происхождения. Причина этого та, что в давно прошедшие времена в стране побывало много различных народов: готы, гунны, болгары, мадьяры, хазары; влияние их осталось, но оно никогда полностью не заглохло славянский склад, характерный для сегодняшней России и для имеющей мировое значение музыки великих русских мастеров.

У меня создалось убеждение, что в тех странах, которые особенно богаты народными песнями, естественно развивается великая музыка. Но я с удивлением обнаружил, что в Испании, столь богатой изумительно народной музыкой, так мало композиторов, приобретших мировую известность. С другой стороны, вспомним те литературные шедевры, которые дала Испания, начиная от Сервантеса и до наших дней. А вот, например, небольшая группа таких стран, как Скандинавия, с ее сравнительно редким населением, дала таких композиторов, как Григ, Свендсен и Синдинг.

Создалось впечатление, будто русская церковь оказала глубокое влияние на русскую музыку. Это не совсем верно. Церковные композиторы сами обращались к сборникам старинных мелодий. Я считаю, что, в целом, в отношении нашей музыки влияние церкви переоценено. Меня иногда спрашивают, не считаю ли я, что произошедший в России коренной политической переворот окажет влияние на будущее русской музыки. Правда, в настоящее время неспокойная обстановка тормозит всю творческую работу. России потребуется некоторое время для того, чтобы оправиться от разрухи, явившейся результатом мировой войны. Но я глубоко убежден, однако, что музыкальное будущее России безгранично. 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 видели на концертах и он почти совсем не интересовался достижениями в области музыки своей страны. Уровень его музыкального развития станет ясен, если вспомнить, что его любимым музыкальным развлечением был оркестр балалаечников под управлением Андреева. Этот ансамбль превосходных народных музыкантов был хорош сам по себе, но в смысле музыкальной ценности—это, примерно, то же, что американский мандолинный оркестр или ансамбль банджо по сравнению с большим симфоническим оркестром.

По моему мнению, американскому композитору следует скорее искать выражение в музыке космополитического типа, чем стремиться развивать чисто национальный стиль. Америка молода, но с

течением времени в ней появятся собственные народные песни, а пока это произойдет, музыка ее будет, естественно, так же многоязычна, как и многонационален народ, ее населяющий. Я недавно был на концерте Иосифа Гофмана, прошедшем с большим успехом; программа состояла целиком из произведений американских композиторов. Произведения были очень хорошие, но я не слышал американской музыки. Это была французская, немецкая, итальянская музыка,—совсем, как если бы она была создана в этих странах!

Америка обладает яркой особенностью, являющейся порождением ее демократии и огромного количества представленных в ней национальностей: это какая-то космополитическая черта, которую композиторы должны схватить и передать в своей музыке. Как это будет сделано, где и когда,—никто не знает. Я, однако, убежден, что использование индейских и негритянских напевов едва ли даст настоящую, большую, самостоятельную американскую музыку, разве только что развивать эти напевы будут сами индейские или негритянские композиторы. Самое высокое качество всякого искусства—это его искренность.

Мак-Дауэлл—единственный американский композитор, которого в какой-то мере знают в России, где некоторые его произведения пользуются большой и заслуженной популярностью. Он обладал большим мелодическим чутьем и очень музыкально подходил к материалу.

Я сейчас потому нахожусь в Америке, что нигде во всем мире нет такой музыкальной жизни, как в современной Америке. Здесь—лучшие оркестры и наиболее чуткая публика, здесь больше возможности услышать хорошие оркестровые произведения и поиграть самому. Взять, например, Филадельфийский оркестр: рост его коллектива и его руководителя Стоковского происходил не постепенно, а каким-то скачком. За последние десять лет музыкальная жизнь Америки получила такое развитие, что мне это кажется просто невероятным.

Во многих городах американские студенты лишены возможности, которая считается правом каждого учащегося музыкально-учебного заведения в России,—возможности слушать музыку: в Америке билеты на симфонические концерты дороги и немногие студенты могут их покупать. Насколько мне известно, концерты здесь запродаются вперед, и потому лишь немногие могут попасть на них. В России наоборот: если студент проявляет способности хоть немного выше средних, его рекомендуют директору консерватории, как заслуживающего права посещать бесплатно все генеральные репетиции симфонических оркестров. В России обычно бывает не меньше трех репетиций, а последняя, генеральная, по существу,—законченное исполнение. Подумайте, как это было бы полезно для американских студентов! Почему американские консерватории не могут это сделать?

Меня спрашивают, думаю ли я, что интерес к фортепиано ослабевает? Зачем задавать такой вопрос? Мастерство в области фортепианной игры всегда представляло большой художественный интерес для всех, кто не совсем безразличен к музыке. По моему мнению, ни один современный пианист даже не приближается к великому Рубинштейну, которого мне приходилось не раз слышать. Возможности фортепиано далеко не исчерпаны; пока это произойдет, перед пианистами настоящего и будущего будет стоять огромная цель: сравниться в своем искусстве с Рубинштейном и другими великими мастерами фортепиано. Верно, что общий уровень пианизма поразительно поднялся; он был достаточно высок и во времена Рубинштейна. И это мне напоминает не лишние сарказма слова этого маэстро. Однажды Рубинштейн играл в Москве, на концерте „присутствовали все“ и все места были проданы за несколько недель вперед. Вскоре после своего концерта Рубинштейн пошел послушать нового пианиста, который уже прославился своим талантом. Когда после концерта Рубинштейна спросили, что он думает об игре нового исполнителя, он, нахмутив свои густые брови, очень серьезно сказал: „О, теперь все хорошо играют на рояле!“ Так вот в чем дело,—„играют все хорошо“. Но как немного, как мало исполнителей, хотя бы приближающихся к великому Рубинштейну...

Подготовил к печати Г. Шнеерсон

Рахманинов-пианист

Г. КОГАН

„Нутро“ Москвина кормится, по его замечательному определению, собственными переживаниями, а переживания возникают из „родника чувств“. Родник этих чувств в той русской жизни, которую так полно впитал в себя Москвин. И воспоминания его детства, и проселочные дороги, и русские народные песни, сказки и встречи с пестрым миром людей разных сословий, чинов и званий — все это врезалось в сознание, стало источником, питающим творчество. И потому „москвинское“ нам всем близкое, родное, ибо это наше, народное, русское“.

(Ю. Соболев, Русский национальный артист. Журнал „Театр“, 1938 г., № 10—11, стр. 161).

1

Известно, что Рахманинов с молодых лет питал горячую любовь к музыке Чайковского, испытал сильное влияние последнего в раннем периоде своего творчества и сохранил на всю жизнь свои чувства к этому композитору. На путях интерпретации произведений Чайковского Рахманинов поставил выдающиеся вехи, пометив ими все области своей разносторонней исполнительской деятельности: „Пиковая дама“, пятая симфония, b-молл'ный концерт обрели под его палочкой или под его пальцами незабываемое, едва ли не наиболее совершенное, воплощение.

Одним из самых замечательных исполнительских достижений Рахманинова была небольшая пьеса Чайковского „На тройке“.

Рахманинов взялся за „Тройку“ еще подростком, в восьмидесятых годах прошлого столетия, в период занятий у Зверева. Проф. М. Л. Пресман, его товарищ по этим занятиям, рассказывает в неизданных воспоминаниях:

„13 марта был день рождения Зверева. День этот праздновался всегда очень торжественно и пышно. Однажды, помню, мы вместо подарка решили приготовить Звереву сюрприз в виде самостоятельно приготовленных форте-

пианных пьес. Рахманинов выучил „На тройке“, я — „Подснежник“ из „Времен года“ Чайковского, Максимов выучил „Ноктюрн“ Бородина. Утром, после кофе, мы взяли Н. С. под руки, повели в гостиную, где и сыграли приготовленные ему пьесы. Было совершенно очевидно, что ничем иным мы не могли доставить ему большего удовольствия. К званому обеду приехало много гостей; среди них был и П. И. Чайковский. Еще до обеда Зверев похвастался перед гостями полученными, вернее приготовленными ему нами подарками. Он заставил нас продемонстрировать при всех наши подарки, гости были довольны, а Чайковский всех нас расцеловал¹.

Однако, в последующие годы — до 1918-го — Рахманинов очень редко играл публично эту пьесу, как и другие произведения, вышедшие не из-под его собственного пера. Лишь в последний период его деятельности, после отъезда Рахманинова за границу, „Тройка“ заняла видное, даже подчеркнуто видное, место в его концертах, сделавшись одной из популярнейших пьес его репертуара; эту популярность окончательно закрепила известная запись рахманиновского исполнения „Тройки“ на граммофонную пластинку. Таким образом, „Тройка“ сопутствовала Рахманинову в течение шестидесяти лет, то-есть на всем протяжении его исполнительской жизни, — „от колыбели до могилы“, — подобно *cis-moll'*ной сонате Бетховена в пианистической жизни Листа. С другой стороны, имя Рахманинова будет всегда сопутствовать „Тройке“ и ее жизни в истории, как имя исполнителя, „открывшего“ миру „душу“ этого произведения, „создавшего“ его интерпретацию, как создал Шляпин роль Бориса Годунова или Ершов — роль Гришки Кутерьмы.

Граммофонная запись рахманиновского исполнения „Тройки“ хорошо знакома слушателям. Широким потоком льется проникновенная, сердечная русская песня, медленная, тоскливая, шемящая, перемежаемая жалобами, томительными стонами, истаивающими, „шляпинскими“ замедлениями. Одно из таких замедлений подготавливает переход к средней части. Откуда-то, словно из дали времен, то неожиданно, с разбегу приостанавливаясь, то столь же внезапно пускаясь снова вскачь, возникает своенравный, звенящий образ тройки. Но и этот образ вовсе не так уж без примеси светел. „Веселый звон бубенчиков“ будто подернут какой-то дымкой, звучит не столько радостно, сколько как воспоминание о былой и прошедшей радости, из трепета которой родилась в свое время первая часть рахманиновских „Колоколов“:

Слышишь, сани мчатся в ряд,
Мчатся в ряд.
Колокольчики звенят,
Серебристым легким звоном слух наш сладостно томят,
Этим пеньем и гуденьем о забвеньи говорят.
О, как звонко, звонко, звонко,
Точно звучный смех ребенка,
В ясном воздухе ночном

¹ „Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов. Памяти профессора Московской консерватории Н. С. Зверева“. Цитирую по неопубликованной рукописи, любезно предоставленной мне автором. — Г. К.

Говорят они о том,
Что за днями заблужденья
Наступает возрожденье,
Что волшебнo наслажденье, наслажденье нежным сном¹.

Постепенно, однако, дымка редеет. Образ как бы приближается к слушателю, становится всё более отчетливым, явственным, осязаемым. Тогда, в тот самый миг, когда видение начинает обретать живую плоть реального ощущения, когда слушатель готов уже с доверием отдаться той радости, какую возвещает серебряное ликование колокольчиков, — в смеющиеся переливы последних внезапно вторгается начальная тема. На этот раз Рахманинов играет ее иначе, чем при первом проведении, и иначе, чем учит исполнительская традиция. В его исполнении нет ни вкрадчивой постепенности, с какой принято входить в подобные репризы, ни обволакивающей мягкости, при помощи которой большинство пианистов старается, как правило, слить „мелодию“ и „аккомпанемент“ в однопланное звуковое целое. Первые же ноты суроро и решительно определяют темп и характер вернувшейся темы. Она звучит, как жестокое отрезвление, как властное напоминание о настоящем. Сразу кладется резкая грань между грезой и действительностью, сразу звонкий образ тройки отодвигается в недосягаемую даль. На этом противопоставлении друг другу двух образов — веселой тройки и печальной песни, на контрасте между мечтой и жизнью, между счастливым прошлым и тоскливым настоящим строит Рахманинов интерпретацию третьей части „Тройки“. Всю эту часть он ведет как бы в двух акустических плоскостях одновременно, все время устанавливая между ними некую звуковую дистанцию, не давая им слиться в примиряющую гармонию. Обращает на себя внимание и темп рахманиновского исполнения. Если первую часть он играет медленнее, чем другие пианисты, пожалуй, даже медленнее авторского обозначения (*Allegro moderato*)², то последняя часть исполняется им, наоборот, скорее обычного. С тоскливым отчаянием покидаемого спешит песня вослед быстро удаляющейся серебряной упряжке, спешит — и не попевает: прошлого — не вернуть, счастья — не настичь, „не нагнать тебе бешеной тройки“... Всё дальше уносится тройка, всё менее внятен залихватский лепет колокольцев, всё ширится и ширится расстояние между убегающим и догоняющим, пока оно не принимает почти зримый облик безбрежной, однообразной, унылой степи. Наступает вечер, — вечер жизни. Где-то в вышине теряются последние отголоски говорливых бубенцов. На фоне пустынного простора, в атмосфере надвигающегося безмолвия проступает в последний раз угрюмо уходящая в нижний регистр печальная, одинокая песня. Крутое торможение,

¹ Текст Эдгара По в переводе К. Д. Бальмонта.

² Право на это дает Рахманинову прежде всего мощь его тона. Темп — вопрос тона: таково мнение крупнейших пианистических авторитетов.

расширенное на лишний такт¹, преобразует звуковую струю в звуков *e* капли; устранение из фигурации ноты ми малой октавы² придает больше веса заключительному появлению этого звука; выделению последнего сопутствует его отдельность, обособленность, оторванность от предыдущих: он рождается и умирает один, в безмолвной пустоте, „без отзвука, без ласки, без участия“. Этим на редкость простым и сильным образом одиночества завершается рахманиновская интерпретация „Тройки“.

Какие же главные черты характеризуют эту интерпретацию?

„Тройка“ не причисляется обыкновенно к разряду трудных, так называемых виртуозных пьес. Действительно, в ней нет ни октавных, ни терцовых, ни каких-либо иных замысловатых пассажей. Однако в ней есть другие трудности, — пожалуй, не менее важные и значительные. В преодолении этих последних Рахманинов обнаруживает удивительное мастерство, сразу, без других подтверждений, обличающее в нем подлинного повелителя своего инструмента. Какое качество звука, какая его красота, мощь, выразительность, какая затопляющая сочность и певучесть в кантилене, какая обаятельная серебристость в „бубенцах“! Какая ритмика, какое владение ею, какая богатейшая игра ритмов в средней части пьесы! Какое искусное умение дифференцировать звучность фортепиано, разделять ее — в третьей части — на различные, несливающиеся звуковые планы!

Вместе с тем, всё это мастерство не обнаруживает никакого самостоятельного существования. Игра ритмов во второй части, серебристый звук в „колокольчиках“, раздвоенная звучность финала — не выставка умений, не занятная выдумка, не эффектный прием, а диктуемое исполнительским замыслом средство выражения последнего.

Характер создаваемых Рахманиновым образов и манера их воплощения пополниют наш разбор еще одной чертой. Исполнительские намерения Рахманинова — „стонущие“ лиги первой части, *sf* средней, определенность репризы, заключительное замедление, „оторванность“ последнего звука — вычерчены ясно, резко, без малейшей двусмысленности или нерешительности, доведены до крайней степени выражения. Глубина погружения артистического резца Рахманинова преобразует привычный облик произведения. Из подлтных тайников пьесы, понимавшейся и исполнявшейся другими пианистами, как благодушное лирическое излияние („Взгрустнулось“, „Минута грусти“), поднимается и застывает в муке трагическое изваяние Одиночества.

Но соответствует ли подобное толкование содержанию произведения, не является ли оно искажением воли автора, насилием над

¹ Лишний такт Рахманинов прибавляет и в другом месте, вставляя между тактами 69—70 (такты 19—20 третьей части) повторение такта 50 (последний такт второй части).

² Рахманинов переносит эту ноту на октаву вверх.

его творением? Ведь до Рахманинова никто не усматривал в „Тройке“ трагедии. Ростислав Геника, автор единственной до революции специальной работы о фортепианном творчестве Чайковского, утверждал даже, что в этой пьесе „настроение бодрое; как любо русскому человеку, выйдя на крыльцо, полной грудью вдохнуть всю прелесть свежего снега, всматриваясь в бесконечную белую даль,— слушать разудалую песнь ямщика и есеселый звон бубенчиков!“¹.

Для ответа на этот вопрос достаточно напомнить то стихотворение Некрасова, отрывок из которого Чайковский взял эпитафией к своей пьесе:

...И схоронят в сырую могилу,
Как пройдешь ты тяжелый свой путь,
Бесполезно угасшую силу
И ничем не согретую грудь.

Не гляди же с тоской на дорогу
И за тройкой во след не спеши,
И тоскливую в сердце тревогу
Поскорей навсегда затуши...²

Нужно было быть самодовольно благоденствующим „мещанином за фортепиано“ (словечко Блуменфельда), чтобы не услышать в музыке Чайковского ничего, кроме „разудалости“ или поверхностной сентиментальности. Именно рахманиновская трактовка „считила“ с „Тройки“ ржавые отложения искажающих истолкований, дав неизмеримо более глубокое и правильное раскрытие авторского замысла.

Объективная правильность рахманиновской интерпретации „Тройки“ дополняется субъективной искренностью этой интерпретации. В игре Рахманинова вышит нечто иное, чем одно только умелое выполнение правильного замысла, чем добросовестная передача чуждого чувства. Правдивая интерпретация Рахманиновым музыки Чайковского является вместе с тем столь же правдивым выражением его собственного душевного состояния. Глубокая тоска „Тройки“ сродни всей натуре Рахманинова, в особенности, его переживаниям в период оторванности от родины, пребывания на чужбине. В этих личных переживаниях Рахманинова — источник так сильно впечатляющей эмоциональности разбираемой интерпретации.

Таким образом, в этой интерпретации запечатлелась не только душа Чайковского, но и душа Рахманинова, его чувства, его личность, его внутренний мир. Но чем крупнее человек, тем внутренний мир его обширнее, душевный опыт полнее, душевная память богаче, тем больше в каждом его чувстве растворенных образов, питанных подчувств, ближних и дальних „душевных обертонов“. Оттого так ёмки, многозначны, насыщены содержанием исполни-

¹ „Фортепианное творчество Чайковского“, издание редакции „Русской музыкальной газеты“, Спб., б. г., стр. 88.

² Чайковский взял в качестве эпитафии последние четыре строчки приведенного отрывка.

тельские эмоции Рахманинова. Оттого рождают они далекие ассоциации вроде образа степи в третьей части интересующей нас пьесы. Оттого такое широкое, обобщающее значение приобретает в рахманиновской интерпретации образ тройки, вмещающий в себя не только сани из „Колоколов“, но в какой-то мере все тройки русской живописи и русской литературы, и, прежде всего, ту знаменитую тройку, которая фигурирует в конце первого тома голевских „Мертвых душ“:

„...Эх, тройка, птица-тройка! кто тебя выдумал? Знать, у бойкого народа ты могла только родиться, — в той земле, что не любит шутить, а ровнемагладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарыбит тебе в очи... Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, всё отстает и остается позади!.. Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный на куски воздух; летит мимо всё, что ни есть на земле, и косясь посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства“.

В этой цитате тройка выступает, как образ России. В такой же символ громадного масштаба вырастает и образ тройки у Рахманинова. Какими-то неизъяснимыми, но ощутимыми призвуками, отзвуками, зовами вдунут в этот образ и русский быт, и русская природа, и самый запах родины, „дым отечества“, жадно улавливаемый памятливым воображением Рахманинова, обостренным разлукой с неутешно милой его сердцу отчизной. Так образ тройки перерастает в образ Родины. Тем самым и второй образ пьесы — образ тоски — обретает оправданную направленность, наполняется реальным и глубоким содержанием. Госка по Родине — так можно назвать ту пьесу, которую играет Рахманинов, такова идея (не смешивать с тенденцией!) его интерпретации. Но не абстрактная салонная ностальгия, а вполне конкретное, живое, личное человеческое чувство, тоска русского по России. И вместе с тем — гениальное воплощение этой темы в ее общем, всем людям близком, виде, бессмертное, быть может, лучшее ее претворение в мировом музыкальном искусстве.

Такова последняя, итоговая особенность рахманиновской интерпретации „Тройки“.

2

Рахманиновская интерпретация „Тройки“ — замечательный образец фортепианного исполнения, одна из лучших „ролей“ рахманиновского репертуара. Однако, по основным своим качествам она вовсе не является единичной случайностью, стоящей особняком в ряду других интерпретаций того же пианиста. Наоборот, — и именно это оправдывает столь подробный разбор названной интерпретации, — в ней только с особой яркостью, как в фокусе, сосредоточились некоторые типичные свойства рахманиновского ис-

полнения, присущие и его интерпретаций других, как его собственных, так и написанных иными композиторами, произведений.

Что это за свойства?

Первое из них касается соотношения между двумя основными элементами, на которые обычно — не совсем, быть может, правильно — подразделяют всякое исполнение, — между так называемой техникой и так называемой интерпретацией или исполнением в узком смысле слова. Некоторые знаменитые иностранные исполнители ввели в концертный обиход очень легкое „разрешение“ этой проблемы, сводящееся к простому зачеркиванию одного из ее элементов. Перед слушателями предстал — под фамилией ли Розенталя среди пианистов или Кубелика среди скрипачей — большой виртуоз, перво-классный мастер техники, и, наряду с этим, — явное „пустое место“ в качестве интерпретатора. Но и для других западноевропейских артистов, артистов иного порядка, художественная значимость которых не подлежит никакому сомнению, характерно по большей части исполнение такого типа, при котором оба эти элемента — техника и интерпретация — как бы живут рядом, ведут раздельное, самостоятельное существование (не исключаяющее, конечно, известной „взаимопомощи“), с большим или меньшим перевесом то в одну, то в другую сторону. Слушая такого артиста, заинтересовываясь, даже восхищаясь его интерпретацией, никогда не забываешь и о его технике, всегда замечаешь — у Бузони или Годовского — ее достоинства, у Корю или Гальстона — ее недостатки.

Иная традиция живет в русском исполнительском искусстве. Еще со времен Щепкина лучшие русские артисты тракуют технику, как слугу художественного образа, видят в ней только средство воплощения последнего. Станиславский требовал от актеров Большого театра, „чтобы не ноты ваши ваши ею (публикой. — Г. К.) воспринимались, а чтобы зал забыл о них, видя только вашу слиянность с образом, в котором вы живете этот кусок вашей жизни“¹. Способность великих русских исполнителей отвлечь интерес аудитории как от сильных, так и от слабых сторон артистической техники вызвала завистливое недоумение иностранных мастеров. „Если б я умел брать мои фальшивые ноты, как Рубинштейн! — жаловался Клиндворту крупнейший немецкий пианист Бюлов. — У меня всякий слышит малейшую фальшь, а Рубинштейн швыряет в зал фальшивые ноты целыми пригоршнями, и никто не обращает на это никакого внимания!“

„...Чтобы не ноты ваши ею воспринимались, а чтобы зал забыл о них...“. Рахманинов — достойный наследник, внушительный представитель этой славной традиции русского исполнительского искусства. Перефразируя известное изречение основателя Художественного театра („автор умирает в режиссере, режиссер умирает в актере“), можно сказать, что у Рахманинова техника умирает

¹ „Беседы К. С. Станиславского, записанные К. Е. Антаровой“. Изд. ВТО, М.—Л., 1939, стр. 102.

ет в образе¹ — в отличие от большинства западноевропейских пианистов, у которых нередко образ умирает в технике. Его исполнение не знает жанра „технических“ пьес: „Gnomengarten“, финал b-moll'ной сонаты Шопена, его собственный *étude-tableau*, op. 39 № 6, остаются в памяти слушателя, как впечатляющие художественные образы.

Отношение Рахманинова к технике приобретает особую значимость в связи с теми возможностями, какими он располагал в этой области. Рубинштейн заставлял публику забывать о технических недочетах, туманивших по временам мощный, „рубенсовский“ блеск его могучей виртуозности. Рахманинов заставлял ее забывать об одних только технических достоинствах его исполнения. Ибо технических недостатков в последнем просто не было. Разящая виртуозность, непререкаемая диктатура во всех областях фортепианной техники — второе свойство рахманиновского пианизма: вспомните названные уже (в предыдущем абзаце) пьесы, вспомните темп финала шопеновской сонаты, аккордовый чекан g-moll'ной прелюдии (Рахманинова), левую руку в (его же) e-moll'ном „музыкальном мгновении“, октавную струйку в конце „Gnomengarten“, *rinforzando velocissimo* из той же пьесы, сокрушительную стремительность многих других пассажей, весь второй и третий (рахманиновские) концерты и т. д.

Всякое мастерство индивидуально, имеет в себе специфические, данного мастера отличающие, особенности. Такой специфической опознавательной особенностью пианистического мастерства Рахманинова являлась прежде всего его динамика. Необычайная, подавляющая, временами почти неправдоподобная динамическая мощь — третья отличительная черта рахманиновского пианизма. Она проявляется то в могучих аккордах (прелюдии cis-moll, g-moll, „этюды-картины“ a-moll, D-dur, „музыкальное мгновение“ C-dur, второй концерт, „Liebesfreud“, соната Грига со скрипкой), обрушивающихся на слушателей, как рухнувшая масса металла, как гудящие в ушах близкие удары огромного колокола²; то в длительных нагнетаниях неимоверной силы (первая часть похоронного марша Шопена, первая часть второго концерта, каденция в первой части третьего концерта, средняя часть a-moll'ного „этюда-картины“), грозная поступь которых всё приближается и приближается, как некий „фатум“ в духе Чайковского, с такой жестокой неумолимостью, что за каким-то пределом в сердце закрадывается и, в свою очередь, начинает расти настоящий, физический испуг („мне больно, мне тяжело ды-

¹ Вместе с тем она и рождается в нем. Для русской исполнительской школы художественный образ — в одинаковой степени источник техники и поглощающее ее море, ее станция отправления и станция назначения, ее отец и сын.

² Так звучит, например, у Рахманинова реприза похоронного марша Шопена, которую он — следуя опять-таки рубинштейновской традиции — начинает внезапным, действительно страшным, фортиссимо (у автора здесь, как известно, — *piano*).

шать*) перед тем непонятным, что встает из-под пальцев Рахманинова, всё меньше и меньше походя на „отенок фортепианного исполнения“¹; то, в других случаях, в совсем коротких, мгновенно свирепеющих crescendo („Прялка“ Мендельсона, финал сонаты Шопена, а-moll'ный „этюда-картина“), подобных яростному рыку взревшего льва, вызывающих в слушателе с трудом преодолеваемое, почти паническое желание отшатнуться от этой словно сошедшей с клавиатуры и внезапно надвинувшейся на вас вплотную силы². Гениальное сочетание всех этих приемов сконцентрировано в много раз уже упоминавшемся мною рахманиновском исполнении его а-moll'ного „этюда-картины“ (ор. 39 № 6) — подлинной симфонии пианистической динамики, простейшими средствами в сильнейшей дозировке преобразенной из технического „этюда“, каким оказывается эта пьеса в трактовке других пианистов, в выразительную художественную „картину“. Это произведение было первоначально задумано автором, как произведение программное, как музыкальное претворение сказки „Красная шапочка и волк“. Граммофонная пластинка запечатлела на грядущие времена в самом деле сказочную мощь, которой одарил Рахманинов-пианист грозного волка, его гневные реплики, его постепенное приближение, его упрямый напор. Интерпретируемое таким образом, старое содержание оживает в своеобразной, национальной форме: пианистическая сказка Рахманинова — русская сказка. Она родилась — и могла родиться — „только в той земле, что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи“. Былинные образы Ильи Муромца, Добрыни Никитича веют над этим богатырским искусством, в котором Игорь Глебов справедливо видит законного преемника „львиного пианизма“ Антона Рубинштейна³. Жидко или форсированно звучало forte других корифеев европейского пианизма начала XX столетия после массивного удара рахманиновской „лапы“.

Не менее рахманиновской динамики характерна его ритмика, знаменитая рахманиновская ритмика, в околдовывающей „магии“ которой чаще всего искали главный секрет его неотразимой власти над аудиторией. Русские актеры и музыканты всегда придавали ритмическому элементу первостепенное значение в процессе исполнения⁴. Но ритм ритму рознь. Одно дело — качающийся ритм пианистов польской школы, изменчивый, капризный, словно немножко хмельной; другое дело — танцующий ритм французов, грациозный, непринужденный, ложащийся изящными складками, как умело носимое шелковое платье; третье — пляшущий, подпры

¹ Ср. шаляпинское исполнение „Блохи“ Мусоргского и его описание Леонидом Андреевым (полное собрание сочинений, т. VI, стр. 344—346).

² Менее заметны, но не менее, быть может, замечательны рахманиновские *diminuendo*, его удивительная филировка звука, образцом которой могут служить такты 49—52 из а-moll'ного экспромта Шуберга.

³ Газета „Литература и искусство“ от 3 апреля 1943 г.

⁴ См., в частности, „Беседы“ Станиславского, стр. 21, 39, 87, 89.

живающий ритм итальянских артистов, острый, колкий, подчеркнутый; четвертое — мерно шагающий, четко печатающий шаги ритм немецких исполнителей, деревянный, железный, „метр в мундире“. Рахманиновская ритмика — ни то, ни другое, ни третье, ни четвертое; она не шелковая, не деревянная, не железная; она — стальная. Ее поступь еще тверже немецкой, властнее, жестче, непреклоннее (прелюдия g-moll, финал третьего концерта, „этюды-картины“ f-moll, h-moll, Es-dur, средняя часть „этюда-картины“ a-moll), ее маркировка еще острее, резче, „колючее“, чем у итальянских музыкантов (напомню хотя бы акценты в „Gnomenreigen“ или в экспромте Шуберта); в то же время она поражает своеобразием, гибкостью, необычайной свободой, она отваживается на такие дерзкие придержки и замедления¹, перед которыми отступил бы в трепете с мый зазорный адепт польско-французских ритмических вольностей. Объяснение этого „противоречия“ — в органичности рахманиновской ритмики. Ритм рахманиновских интерпретаций — не внешний каркас, в который исполнитель насильственно и, стало быть, искусственно втискивает свою личность; это — внутренний стержень, неизъемлемый костяк, на котором держится всё его естество, это — жизненный ритм его собственной личности, его мироощущения, его дыхания². Поэтому так непререкаемо убеждает, так властно втягивает в себя самая рискованная рахманиновская оттяжка, в которой всё время ощущаешь не обрадованное высказывание из легко сбрасываемой метрической одежды, не произвольное, как вздумается, перекраивание мягкой, податливой шелковой материи, а громадное напряжение, правдивый труд борьбы исполнителя с самим собой, с силой, живущей внутри него и с растущим упорством с опротивляющейся его воле — подобно задерживаемому, но живому дыханию, сгибаемой, но не сломимой стальной пружине. Поэтому, с другой стороны, так оправданно звучат, воспринимаются с таким огромным чувством облегчения те поражающе тяжелые акценты (какими неестественными и преувеличенными показались бы — и оказались бы — они у всякого другого пианиста!), в которых в момент возвращения Рахманинова в темп находит неудержимое выражение торжество плененной и освобожденной ритмической стихии, радость вырвавшегося на волю дыхания, сила отскока до предела напряженной пружины. Проще говоря, Рахманинову легко в ритме, трудно, мучительно его нарушать, радостно в него возвращаться (многим пианистам — как раз наоборот): в этой органической ритмичности Рахманинова и в

¹ Яркий пример — начало „Прялки“ Мендельсона. Ср. также исполнение „Тройки“, польки, „Gnomenreigen“, gis-moll'ной прелюдии, гопака Мусоргского (начало), кек-уока Дебюсси (переход к репризе), скерцозных, „бомелиевских“ эпизодов в третьем концерте; добавлю, по личной памяти, аналогичные эпизоды в рахманиновских этюде-картине, ор. 39 № 4, и второй сонате, исполнение которых осталось незаписанным.

² На том, что дыхание является определяющей основой ритма, очень настаивает Станиславский (см. его цитированные „Беседы“).

выдающейся силе этого чувства — четвертая особенность его пианистической индивидуальности.

Проблема ритма столкнула нас с проблемой дыхания. Эта последняя выводит к соседней проблеме интонации, звука. И в этой области Рахманинов выступает, как яркий представитель национальной традиции, традиции русского пианистического искусства. В западноевропейском пианизме еще со времен Листа господствует тенденция инструментальной трактовки фортепианного звука. Колоритнейший выразитель этой тенденции, Бузони, постоянно поражал всех критиков мастерством „фортепианной инструментовки“, искусным умением придавать звуку рояля окраску „арфы, духовых, струнных“, „валторн, фаготов, квартета, удвоенного духовыми“ и других инструментов вплоть до „целого оркестра“¹, но столь же неизменно вызывал с их стороны упреки в том, что в звуке его „мало певучести“². Однако, это был не невольный недостаток, а сознательный принцип Бузони: в знаменитых своих комментариях к „Wohltemperiertes Clavier“ итальянский пианист нападает на „ложный взгляд, будто инструментальная техника должна искать свой прообраз в пении“; он утверждает, что „петь“ на фортепиано — „не только трудно, но прямо противоестественно“, что принципы вокального искусства „не имеют ровно никакой ценности“ для пианистов; в противоположность пению — „этому весьма произвольно выдвинутому и сполнительскому образцу“ — он, с меньшей, кстати сказать, „произвольностью“, рекомендует пианистам взять за образец звучность органа и „мягких видов деревянных духовых“³.

В противовес всему этому русская пианистическая школа всегда отставала вокальную трактовку фортепиано, всегда стремилась приблизить, насколько возможно, звучность этого инструмента к теплоте человеческого голоса. В указываемом смысле удивительная „вокальная“ красота рахманиновского звука, „затопляющая“ певучесть его кантилены являлась законной наследницей „поющих пальцев“ Антона Рубинштейна, прославленная кантилена которого, по свидетельству современников, „удивительно приближается к человеческому пению“⁴. При этом фортепианная звучность Рахманинова имела любопытную особенность. Профессор Филипп,

¹ См. рецензии на концерты Бузони в газетах: „Голос Москвы“, 1912 г., № 256 и 1913 г., № 272; „Утро России“, 1912 г., № 243; „Moskauer Deutsche Zeitung“, 1912 г., № 236.

² См. отзывы о Бузони в газетах: „Речь“, 1912 г., №№ 293 и 301; „День“, 1912 г., № 18 и др.

³ „Клавир хорошего строя“ И. С. Баха в обработке Ф. Бузони, ч. I, издание под редакцией Г. М. Когана. Музгиз, 1941, примечания к прелюдиям VI, VIII, XVI, XXIII.

⁴ А. Н. Буховцев, Чем пленяет нас А. Г. Рубинштейн. М., 1889, стр. 6. „С ранних детских лет хорошо помню восхищение со всех сторон певучестью рубинштейновской игры... У всех на устах было имя Рубинштейна и пение его рук.“ (Игорь Глебов, Антон Григорьевич Рубинштейн. Музсектор Госиздата, М. 1929, стр. 25, примечание).

известный французский фортепианный педагог, обронил как-то не лишнее меткости замечание, что у каждого пианиста есть свой „голос“: у одного, скажем, сладкий тенор, у другого — сопранистская колоратура, у третьего — патетический баритон. В таком случае пианистический „голос“ Рахманинова — бас¹; Рахманинова можно было бы назвать Шаляпиным фортепиано. Весь рояль звучал у него превосходно, но настоящим его царством, тем, куда он особенно любил забираться, где не было у него никаких соперников, где „голос“ его звучал ярче, лучше, памянее всего, — был нижний регистр фортепиано. Оттого так хороша у него „партия волка“ из „этюда-картины“ ор. 39 № 6; оттого такую вескую, звучную опору внизу, „в басах“, имеют „хоры“ его аккордов, оттого так бесподобно выразительна его левая рука, непривычное появление которой на первом плане звучания придает, например, совсем новую окраску низким трелям в похоронном марше Шопена или „басовому“ эпизоду из „Gnomenreigen“.

Рахманинов назван мною „фортепианным Шаляпиным“ не из-за одной лишь красоты и тембра его „пианистического голоса“. Между этими двумя великими русскими артистами, связанными друг с другом многими годами близкого дружеского и творческого общения, существовало более глубокое сходство, касавшееся самого характера исполнения². При всех своих пленительных звуковых качествах, рахманиновское „пение“, как и пение Шаляпина, весьма мало походило на немое — по сути дела — итальянское „bel canto“. Это было русское пение, вспоенное песнями Глинки и Даргомыжского, Чайковского и Мусоргского³, русская правдивая музыкальная речь⁴.

Правдивость присуща не только рахманиновским интонациям; правдивость чувствования и правдивость выражения — шестое звено в развертываемом перечне основных свойств рахманиновского исполнения. В этом исполнении не было ничего деланного, фальшивого, „представляемого“. Это было переживание, подлинное, неподдельное, передаваемое искренно и без „прикрас“. В нем жили лучшие заветы русского искусства, русской литературы — человечности Гоголя, сердечности Некрасова, пушкинской „истины страстей“, толстовской силы чувства, чеховского отращения к „эффек-

¹ И это — не только индивидуальная особенность Рахманинова: Россия славна басами. (Замечу в скобках, что Рахманинов и говорил басом).

² Некоторые черты этого сходства уже были отмечены выше.

³ Влияние Мусоргского на Рахманинова было большим, чем обычно полагают. Ср., напр., рахманиновскую фортепианную „Серенаду“ (ор. 3 № 5) с „Серенадой“ же из „Песен и плясок смерти“, в частности — такты 74—78 из первой с тактами 42—46, 57—59, 90—94 из второй.

⁴ Яркое представление о рахманиновском умении „говорить“ на фортепиано дает граммофонная запись его интерпретации „Кукушки“ Дакена. Кто не слышал этой малоизвестной записи, кто не слышал неподражаемой, чуть мелькнувшей придержки дыхания, сообщающей такую почти неправдоподобную „сказанность“ „кукующей“ интонации, — тот не знает еще тех вершин, на которые способен подыматься мастерство пианиста.

там", той простоты, которую Белинский назвал "красотой истины". После замечательного, но крайне изошренного искусства великого искателя Бузони, после нарядного пианистического красноречья Пюньо, игра Рахманинова производила такое же впечатление, какое производил психологический реализм Московского Художественного театра по сравнению с театром Макса Рейнгардта или с искусством Мунэ-Сюлли и "гениальной ломачи"¹ — Сары Бернар.

Однако, жизненная простота и искренность рахманиновского реализма коренным образом отличались от нехудожественной натуралистичности эмоций и будничной бледности их выражения. Каждое образотворческое побуждение, зерно которого забрасывала жизнь в душевную лабораторию Рахманинова, взращивалось в этой лаборатории до крайнего возможного предела, доводилось до величайшей степени напряжения. Исполнительское искусство Рахманинова не терпит ни малейшей приблизительности, недоговоренности, двусмысленности, никаких неясных, половинчатых, не до конца выполненных намерений: акцент — так акцент, *crescendo* — так *crescendo*, замедление — так замедление, отрезать — так начисто, придержка — так до отказа, в темп — так в темп. Это и есть "изюминка", которую так ценил в актерах Станиславский² и отсутствие которой сводит, по его мнению, на-нет самые прекрасные качества: "Всё на сцене — от позы, движения, слова — должно звучать четко, в полный тон, но не форсированно и не в полутонах"³. Отсюда — сильная "увеличенность", выпуклость, необычайная рельефность всех "звуковых скульптур" Рахманинова ("Тройка", "Прялка" Мендельсона, "Spomenreigen", "эюд-картина" ор. 39 № 6), не обрисовывающихся перед умственным взором воспринимающего, не отпечатывающихся на его сердечном экране, а неизгладимо врезающихся через уши в души потрясенных слушателей. Сравните для примера две грамофонные записи "Spomenreigen" — в исполнении Рахманинова и в исполнении Петри, или две записи известного менюэта Падеревского — в исполнении Рахманинова и в исполнении Гофмана. Исполнение Рахманинова может вам и не понравиться, показаться спорным, неправильным, даже привести в раздражение крутостью, с какой интерпретатор "рахманизирует" вас, навязывает вам свою волю. Но попробуйте — через месяц — вспомнить детали понравившегося вам исполнения Петри

¹ Так окрестил ее Чехов, солидаризируясь с той непобедимой неприязнью, какую неизменно вызывало у всех — от Тургенева до Луначарского — русских литераторов эффектное позерство прославленной французской актрисы.

² "Х... в своем воплощении в роль доводит все силы своих чувств и мыслей, перелитых в физические действия, до самого большого напряжения, какое допускает правдивость физического действия. Если он внешне, по сцене, просто сидит и молчит, — его поза доведена до последней грани освобожденности, четкости и скульптурности. Он понимает, что согнутая или вытянутая нога или рука должны быть до предела согнуты или вытянуты..." ("Беседы...", стр. 108).

³ Там же.

или Гофмана. И попробуйте забыть какой-либо оттенок из раздражившего вас исполнения Рахманинова...

Какими же путями достигал Рахманинов такой необыкновенной рельефности, „врезанности“ творимых им исполнительских образов? И в этом пункте творческий метод Рахманинова-исполнителя совпал с учением Станиславского. Известно правило последнего: „когда играешь злого, — ищи, где он добрый“. Смысл этого требования толкуется часто превратно. Цель его вовсе не в том, чтобы смягчить образ злодея, а затушить его пороки; наоборот, она именно в том, чтобы раздражить в себе „злодея“, напярчь его злобу, заставить ее обнаружиться в наиболее неподдельной, импульсивной, а, стало-быть, и впечатляющей форме. Нет хуже назойливости чувства: „самое ужасное в актерском творчестве — это сахарное сахарить, соленое солить и перченое перчить“. Естественный напор такого чувства быстро иссякает и подменяется искусственным „накачиванием“, фальшивым наигрышем: вместо влюбленного Вертера зритель видит силящегося любить актера. Надо взбурлить течение чувства плотиной: „первой задачей вашего внимания должно быть не изображение... страсти, а те роковые моменты, где дух человека стремится освободиться от этой страсти... Вы должны... выявить его борьбу с подрывающей его чистые силы страстью“. Поэтому „сдерживайте себя до тех пор, пока хватает сил, — чем дольше, тем больше“, не бойтесь проверки сопротивлением. Если вы на самом деле вошли в образ, сжились, сроднились с ним, если вы действительно страстно, безумно полюбили или возненавидели, то такому чувству „торможение“ — все равно, что масло огню: „скрывание чувства еще больше разжигает его“. Оно будет гореть в вас и жечь, испепеляя ваши силы, то тут, то там давая себя знать зрителю — подобно языкам пламени, озаряющим окна с отчаянием отстаиваемого дома, — пока, наконец, не вырвется наружу всепожирающим пожаром — и вы, изнемогший, не падете в этой борьбе с самим собой. Но вместе с вами капитулирует и зритель, захваченный вашей борьбой, побежденный — как и вы — вашим чувством, покоренный его силой, его правдой, произвольной искренностью его проявления¹.

Эта мужественность² была в высокой степени свойственна Рахманинову-пианисту. По терминологии Станиславского, он играл не чувство, а борьбу с ним. Сурово таил он печаль и скорбь в стальных тисках своей деспотической ритмики; там же, где музыка давала, казалось, полный простор его природному влечению к ме-

¹ См. „Беседы Станиславского“, в особенности — беседы семнадцатую и двадцатую, и его книгу „Моя жизнь в искусстве“, седьмое издание, изд-во „Искусство“, М.—Л., 1941, стр. 148—158.

² „Всякая роль.. всегда должна строиться на мужестве... Какие бы формы ни принимало все внешнее, условленное по роли, ваше изображение ее, ваше душевное творчество должно быть всегда, везде неотъемлемо мужественно“. („Беседы Станиславского“, стр. 99).

трической устойчивости, он, наоборот, неожиданно задерживал ритмическое дыхание, так (об этом уже говорилось выше) затягивал последнее, что тому становилось невмоготу, и оно само, как раскрутившаяся пружина, буквально отшвыривало исполнителя обратно в давно желанный—втайне—темп¹. Хочу взять себя в руки, попытаться жить без Шарлотты—такую задачу ставит Станиславский перед исполнителем роли Вертера. Хочу справиться со своим горем, не плакать—так играет Рахманинов похоронный марш Шопена. Исполнительский замысел Рахманинова роднит это произведение с заключительной частью „Тройки“². И в марше традиционное „прислушивание“ одной („аккомпанирующей“) руки к другой заменяется „раздвоенной“ звучностью; и в марше интонации рыдания, прорывающиеся в партию одной из рук, обрываются, душатся твердостью быстрого (в сравнении с обычным) темпа, диктуемого другой рукой. Словно под чьим-то властным, хмурым и неучастливым взглядом торопливо, с виноватым видом, утрешь на ходу непослушные слезы—и спешишь, спешишь дальше вслед за неумолимо-мерным и скорым шагом погребального обряда. Время—не ждет...

От мужественности рахманиновской передачи особенно выигрывали его собственные произведения. Как часто сами пианисты вульгаризируют его душистые лирические пьесы, спеша навстречу заложенной в них эмоции, „играя чувство“ и тем растрачивая последнее в дешевых сентиментальных излияниях! Рахманинов поступал наоборот. Самые прочувствованные места своих произведений он исполнял с крайней сдержанностью, почти сухо, я бы сказал—скрытно. В таком исполнении его музыка обнаруживала целомудренность и благородство, которые слишком легко утрачиваются другими ее интерпретаторами. Под пальцами пианистов рахманиновские мелодии нередко кажутся болтливыми; у автора они звучали молчаливо—я обдуманно употребляю это парадоксальное определение: молча пел он начало „Мелодии“ ор. 3 № 3, как тишина звучал ее конец. Рахманинов никогда не „подталкивал“ эмоцию; она заговаривала сама—и как овевалось, как примолкало всё при первом же звуке ее низкого, страстного, единственного голоса!

¹ На том же принципе „торможения“ и последующего „прорыва“ построены и многие сочинения Рахманинова—в частности, романс „Проходит всё“ (ор. 26 № 15), музыка которого рисует борьбу двух начал, в то время как сентиментальный текст Ратгауза представляет излияние одного чувства.

² Обе интерпретации строятся на трагическом контрасте (а не лирическом слиянии) двух элементов (дифференциация которых совпадает в обоих случаях с дифференциацией правой и левой рук)—человеческого горя по дорогой утрате (покинутая родина, умерший близкий) и равнодушного хода или бега времени (колокольчики тройки, колокола марша).

Думается, что последний образ, различные варианты которого очень распространены как в исполнительстве, так и в творчестве Рахманинова („волк“ в этюде-картине ор. 39 № 6, „Колокола“, „Остров смерти“, романсы „Проходит всё“, „Судьба“ и др.) сложился не без влияния Леонида Андреева (Некто в сером)

Описанные особенности рахманиновского исполнения дают в совокупности достаточный материал для характеристики той трактовки, какую находила в этом исполнении проблема „интерпретация и произведение“, „исполнитель и автор“—одна из важнейших и труднейших проблем во всем исполнительском искусстве. Русское исполнительское искусство в лице его наиболее авторитетных представителей всегда с крайним неодобрением относилось ко всяким стараниям насадить в театральном и музыкальном искусстве—в том числе и на нашей почве—немецкую теорию и практику субъективистского произвола исполнителя (Флекк, Кайнци, Райхер, Рейнгадт и др.), вольного переименования им авторского замысла и текста. Интересным, оригинальным (в кавычках и без оных) опытам „углубления“, „переосмысливания“, „транскрипции“ исполняемого произведения русские музыканты, актеры, режиссеры противопоставили идеал объективно-правильного прочтения последнего: не так играй, как хочется, а так, как роль велит. Эту характерную приметку очень хорошо уловил тот венский критик, который в следующих выражениях рецензировал в 1906 году первые заграничные гастроли Московского Художественного театра:

„...Западноевропейский актер всегда рассуждает: „Я могу роль так или иначе сыграть или даже вот так“. И тогда пробует он все эти три „так“ и сравнивает их: это хорошо, это лучше, это—лучше всего, и выбирает, естественно, то, что „лучше всего“. Русский подходит к роли иначе; он ставит себе только одну задачу: как я должен ее сыграть?.. Здесь царит непоколебимая убежденность: так должно быть, потому что таковы люди, такова жизнь...“¹

Однако исполнять как должно отнюдь не значит—для „художественников“—навязывать себе нечто постороннее, играть чужое чувство, „представлять“ его. В реалистическом понимании Станиславского и Немировича-Данченко правда объективная совпадает с правдой субъективной, правильное—с искренним, „представляемое“—с „переживаемым“, „роль велит“—с „хочется“. Нужно вжиться в изображаемое чувство, испытать его самому, сделать его из чужого—своим. В этом и заключается та, „своя правдивость“, которую воспитывал в актерах Станиславский².

Схожий творческий метод лежит в основе рахманиновского исполнительства. Рахманинов никогда не задавался претензиями „пересочинять“ исполняемые произведения, никогда не позволял себе ничего подобного тем радикальным переделкам авторского текста, которые создавали такую дискуссионную атмосферу вокруг игры его знаменитого современника, Бузони. Но скромное—по намерению—

¹ Цит. в книге Вл. И. Немировича-Данченко „Из прошлого“, ГИХЛ, М., 1938, стр. 254.

² Подробнее об этом см. в его „Беселах“ (беседы XVII и XVIII) и в его книге „Работа актера над собой“, ГИХЛ, М., 1938.

выполнение авторских предначертаний¹ совершалось Рахманиновым с такой творческой свободой, в такой личной манере, что индивидуальности последней смело мог бы позавидовать кто угодно из самых ярких в этом смысле артистов. Рахманиновскую игру „не спутаешь ни с кем“: ее узнаешь сразу, с первых тактов, с первого яростного пассажа, „взревевшего“ *crescendo*, „рахманиновской“ оттяжки, „рахманиновского“ акцента. Смиренно влезая в „шкуру“ произведения, он невольно накладывает на нее при этом свою „лапу“. Этого достаточно, чтобы пьеса стала „рахманиновской“: *ex ungue leonem...*²

Еще одна особенность характеризует пианистическое искусство Рахманинова. Его произведения часто упрекали в монотонности, бездейственности. Это заставляет вспомнить схожие укоры, какие доводилось выслушивать Художественному театру. Речь идет о черте, присущей большой группе русских художников—Рахманинову, как и лучшим артистам МХАТ³, Чехову⁴, как и Левитану. Действие интересует их меньше, чем „поддействие“, событие — меньше, чем бытие. Мелодико-гармоническая „фабула“ рахманиновских пьес действительно тонет порой в фигуральной вязи „сопровождения“, запутываясь в его узорной паутине, точно так же, как „тонет“ человек в природе на картинах Левитана, сюжет — в „настроении“ в рассказах Чехова, как „тонуло“ сценическое действие в знаменитых паузах Художественного театра первых лет его существования. Видеть в этом недостаток Рахманинова—все равно, что упрекать Левитана за „бездейственность“ его пейзажей или Чехова за недостаточную драматичность интриги. „Действие“ у Рахманинова имеет часто (что не значит—всегда) второстепенное значение⁵; ядро его музыки—не в действии, а в фоне, в „пейза-

¹ Впрочем, небольшие отступления от подлинника встречаются и в рахманиновском исполнении („Тройка“, менуэт Падеревского, похоронный марш Шопена и др.).

² Справедливость не позволяет умолчать о том, что не во всех случаях подобная „рахманизация“ оказывалась одинаково убедительной. Больше всего удавались Рахманинову те произведения, в которых господствующую или хотя бы некоторую роль играет трагическое начало; наоборот, пьесы воздушные, элегантные, беспечно „фланирующие“ по верхним атлеям душевного мира, часто приходились ему как-то „не по голосу“, звучали словно „транспонированные“ в другой регистр, в более близкую исполнителю психологическую тональность. Эта „транспонировка“ могла быть гениальной—как в „*Gnomengelgen*“ Листа или в „Прялке“ Мендельсона, хотя первый автор вряд ли замышлял таких злобных и сильных карликов, а второму уж безусловно не мерещилось сажать за прялку... гневно рыкающего льва. Но она бывала и неудачной („надрыв“ в менуэте Падеревского).

³ См., например, описание игры Москвина в роли царя Федора Иоанновича в статье Б. Ростockого и Н. Чушкина „Жизнь одного спектакля“ (журнал „Театр“, 1938, № 10—11, стр. 93).

⁴ „...Самое существенное в Чехове—раскрепощение рассказа от власти сюжета, от традиционных „завязки и развязки“. (Т. Щепкина-Куперник—статья в газете „Советское искусство“ от 29 января 1940 г.)

⁵ Поэтому же второстепенное значение имеет и привкус „надсоновской“ мелодраматичности, проникающий порой в „действенную“, „сюжетную“ сторону сочинений Рахманинова.

же¹. Рахманинов—великий „пейзажист“ в мире звуков, быть может,— величайший в музыке поэт русской природы. Русской природы— не южной, а среднерусской, не нарядной, а задушевной, не рериховской, а левитановской². Вот почему в его музыке так часто „ничего не происходит“—ни землетрясений, ни извержений вулканов, ни горных обвалов, ни морских бурь; „только“ простирается степь, пробегает ветерок, трепещет рошица, шуршит трава, шелестит листва, тихо ропщут ручьи, дышат цветы... Это-то благоуханное „ничего“³ и подслушал Рахманинов у русской природы, вслушался сердцем в ее шорохи, в тот „ропот струй“, который „шепчет“ изпод „скудной тревоги“ будничной жизни⁴, и заслушался—навсегда: на всю жизнь хватило ему этого Антеева источника. Из него извлек Рахманинов свои романсы, свои фортепианные прелюдии, „музыкальные мгновения“, „этюды-картины“, свою кантату „Весна“, в которых всё овеяно унылой прелестью „безмерных родных далей“, „говором и тишиной лесов и полей“ (Глебов), „благовонным дыханьем сирени“⁵, донесенным до слуха людей с такой нежностью, какой не припомнит душа у кого-либо еще из композиторов⁶. Все фортепианные пассажи Рахманинова—меньше всего „пассажи“; трактовать их в таком плане—значит вытравливать все их очарование. Их техническое строение во многом напоминает фактуру Годовского⁷; но что у последнего—гамма, арпеджио, каденция, то у Рахманинова—всплеск, дуновение, образ⁸. Выразительнее всего это ощу-

¹ Характерно в этом смысле то преобразование, какое претерпела в фортепианной транскрипции Рахманинова шубертовская песня „Куда?“, переименованная Рахманиновым в „Ручеек“.

² Связь между творчеством Рахманинова и лирическими пейзажами Левитана и других русских художников (Нестеров, Остроухов, Рылов) метко подчеркнута в двух статьях Игоря Глебова (газета „Литература и искусство“ от 3 апреля и от 19 июня 1943 г.)

³ Пзперпетуумную пейзажность—по выражению покойного Б. Л. Яворского

⁴ И. романса Рахманинова „Есть много звуков“ (ор. 26 № 1, слова А. К. Толстого). Ряд последующих выражений, взятых (без ссылки) в кавычки, также заимствован из текстов, эпиграфов или названий рахманиновских произведений

⁵ Слова из романса Чайковского „Растворил я окно“ (текст К. Р.).

⁶ Представление о мире образов и звуков рахманиновской музыки может дать текст его романса „Мелодия“ (ор. 21 № 9):

Я б умереть хотел душистою весною,
В запущенном саду, в благоуханный день,
Чтоб купы темных лип дремали надо мною
И колыхалась цветущая сирень.
Чтоб рядом бы ручей таинственным журчаньем
Немую тишину тревожил и будил,
И синий небосклон торжественным молчаньем
Об райской вечности мне внятно говорил...

(слова Надсона)

⁷ См., например, известную польку Рахманинова (посвященную Годовскому).

⁸ Это внутреннее различие при внешнем сходстве обнаруживается с особенной яркостью при сравнении обработок одной и той же песни Шуберта „Куда?“ („Ручеек“), сделанных обоими мастерами.

шалось в авторском исполнении ¹. В стоячих, вибрирующих переборах „баркароллы“ или *gis-moll'*ной прелюдии, в мерцающих, переминającychся на месте сменах гармонии (прелюдия *G-dur*), в аккордовом перебое *Es-dur*'ного и *D-dur*'ного „этюдов-картин“, в накатывающихся и откатывающихся гаммах левой руки (*es-moll'*ное и *e-moll'*ное „музыкальные мгновения“), в заплетающемся лепете „Сирени“—„задумчиво цвела“ черемуха, „колыхалась летящая сирень“, рокотали „весенние воды“, звенело серебряное „пенье и гуденье“ больших и малых „колокольчиков и колоколов“. Рахманинов мог играть „отвлеченную“, неизобразительную, совсем нерусскую пьесу; внезапно, откуда-то издалека, в прошелестевшем ветерке мимолетного пассажа, доносилось чуть слышное дыханье видов, вод, воздуха России.

Уже было сказано: чем крупнее личность художника — тем значительнее, объёмнее, гуще каждый его образ. Большой художник не знает „мелочей“: под его кистью капля воды окажется зеркала мира. Шаляпинский Мефистофель был не оперным чортом, а сгустком целой эпохи, открытием Атлантиды, пропавшей под шапкой-невидимкой истории: каждый жест освещал, как молния, ряды затерянных троп былого, каждая интонация воскрешала целостное мировоззрение. „Чехову,—замечает Т. Л. Щепкина-Куперник,— для того, чтобы перевернуть душу читателя, было достаточно взять кусок текучей жизни и своими простыми словами описать его... Для него ни одно явление жизни не было маленьким... Сквозь это маленькое явление он видел очень далеко и очень глубоко. Как сквозь маленькое стекло можно увидеть целую огромную панораму, так сквозь каждое маленькое явление мы видим у Чехова огромный кусок жизни“ ². „Простые, обыденные явления в чеховских рассказах и повестях предстают перед нами на широко выписанном фоне... — пишет другой автор.— Природу Чехов воспринимал и изображал как картину родины. И этот пейзаж, как картина родины, как мысль о родине, зародившись еще в первых „серьезных“ рассказах, ...занимает доминирующее место в „Степи“... В этом ряде произведений, ведущих нас к „Степи“, Чехов учился обогащать повествование широкими ассоциациями, учился изображать отдельные картины русской жизни так, чтобы в душе читателя оставались не эти как будто случайно выхваченные эпизоды, а оставалась одна общая картина страны, картина родины. Этим искусством Чехов овладел в самой высокой степени. Каждая внешне самая незначительная, обрывистая тема у зрелого Чехова давно живет в нашем сознании окруженной огромными пространствами страны и вплетенной в общий исторический процесс. Несмотря на внешне ограниченные, подчеркнута ограниченные рамки, чеховские

¹ Особенно помнится исполнение *es-moll'*ного „музыкального мгновения“ (ор. 16 № 2)—чудесного, до сих пор недооцениваемого фортепианного варианта (разумею не букву, а дух произведения) „Весенних вод“.

² Газета „Советское искусство“ от 29 января 1940 г.

рассказы кажутся необыкновенно ветвистыми, протягивающими нити к самым отдаленным явлениям русской жизни. Короче, Чехов-повествователь, который как будто обращает главное внимание на крайне дробный психологический анализ,—историчен в самом широком и глубоком смысле этого слова... Этот двойственный характер и придает чеховским повествовательным произведениям прочность вечных созданий искусства¹.

Сказанное о Чехове—приложимо к Рахманинову. И его исполнительские образы разрастаются „ветвистыми“ ассоциациями, и у него в „Тройке“ чудится русская степь, а за ней проступает облик еще более значительный—величавый облик родины. И не только в „Тройке“. Образ родины стоит в центре искусства Рахманинова, первенствует в его исполнительском и композиторском творчестве. Всё, что „происходит“ в его музыке, — происходит в России, на фоне русской природы, всё пропитано, напоено „воспоминаниями детства, проселочными дорогами, русскими народными песнями“² и многим другим из того же „родника чувств“, образующего подоснову творчества всех великих русских художников. Русская природа, русская психика, русская жизнь — вот что составляет основное содержание рахманиновской музыки, вот чему посвящены лучшие страницы его произведений, вот в чем была главная сила его игры.

Этой последней по счету, венчающей по смыслу чертой достойно завершается перечень основных исполнительских качеств усопшего мастера.

3

Читаемая статья посвящена Рахманинову. Но речь в ней шла не об одном Рахманинове. Выясняя приметы Рахманинова-пианиста, я всё время тревожил память то одного, то другого выдающегося его современника. В конце концов фигура Рахманинова оказалась в окружении целой группы русских писателей, художников, певцов, драматических актеров. Это естественно и показательно. При всей единичности своего дарования, Рахманинов не есть единичное явление в искусстве. В его индивидуальности нашли одно из сильнейших своих выражений национальные черты русской художественной культуры. Глубоко прав Б. В. Асафьев (Игорь Глебов), сопоставляя—в цитированной уже газетной статье—искусство Рахманинова с новеллами Чехова и Горького, театром Мамонтова и Станиславского, живописью Нестерова и Левитана³. Действительно, Рахманинов-композитор, дирижер, пианист.—плоть от плоти творений

¹ Там же, статья А. Роскина.

² См. эпиграф.

³ „Литература и искусство“ от 3 апреля 1943 г. Особой разработки заслуживало бы сопоставление исполнительских обликов Рахманинова и Ермоловой.

Чехова¹ и Левитана, законный наследник традиций Рубинштейна и Чайковского, гениальный представитель великой эпохи русского исполнительского „Возрождения“, эпохи Станиславского и Немировича-Данченко, Москвина и Качалова, Ермоловой и Комиссаржевской², Шаляпина и Олениной, Собинова и Ершова. Рахманинов стоял в самом центре этой золотой поры, его личная судьба переплелась с судьбами других ее деятелей. Я упоминал уже о его сорокалетней тесной дружбе с Шаляпиным, обогащенной двумя периодами совместной работы в оперном театре (в 1897—1898 году у Мамонтова, в 1904—1905 годах—в Большом); Шаляпин неоднократно выступал на сцене под управлением Рахманинова, пел в его операх и кантате „Весна“, исполнял в концертах его романсы, несколько из коих Шаляпину и посвящено. Ряд романсов Рахманинова посвящен Л. В. Собинову и Н. П. Кошкин, с именем которой останутся связанными в истории незабываемые—для слышавших—концертные выступления Рахманинова в качестве аккомпаниатора³; другие посвящения напоминают об игре А. А. Брандукова, о пении М. А. Дейши-Сионицкой, А. В. Неждановой, Фелии Литвин. Либретто первой оперы Рахманинова „Алеко“, сочиненной им еще на ученической скамье⁴, написано (по пушкинской поэме „Цыганы“) Вл. Ив. Немировичем-Данченко; а когда Московский Художественный театр в 1908 году справлял первое десятилетие своего существования, то на юбилейном торжестве Шаляпин пел шутивное „Музыкальное письмо к К. С. Станиславскому“, специально к этому случаю написанное Рахманиновым. Это исполнение сплело воедино славное созвездие имен трех гениальных русских артистов, трех величайших представителей русского исполнительского искусства XX столетия. И не только русского. Шаляпин был величайшим оперным артистом мира, Станиславский—создателем самого замечательного в мире драматического театра. Рахманинов занимал не меньшее место в мировом искусстве художественного исполнения. Рахманинов стоял на вершине пианистической жизни своего времени, на вершине столетнего пути русского пианизма, на вершине всей мировой истории этого искусства. Еще трое или четверо—Лист, Рубин-

¹ Пользуюсь случаем обратить внимание на интереснейший романс Рахманинова „Мы отдохнем“ (ор. 26 № 3), написанный на неизменный („прозаический“) текст отрывка из монолога Сони, завершающего последнее действие чеховского „Дяди Вани“.

² Памяти Комиссаржевской посвящен романс Рахманинова „Не может быть“ (ор. 34 № 7, на слова Майкова).

³ „Когда Рахманинов сидит за фортепиано и аккомпанирует, то приходится говорить: „не я пою, а мы поем“ (Шаляпин).

⁴ Эту оперу Рахманинов представил в качестве выпускной экзаменационной работы; она принесла ему большую золотую медаль.

штейн, Бузони—запечатлели свои имена на этих высотах; прочие остановились ниже. „Новый Лист“—писали о Рахманинове критики,

„Но только с русскою душой...“

Да, Рахманинов был—и остался—национальной гордостью России. Его пример—убедительное опровержение горькой заметы, будто „нет пророка в своем отечестве“. По отношению к Рахманинову, во всяком случае—к Рахманинову-пианисту, дело обстояло явно иначе. Помню с детства общее преклонение, горячую любовь, какими окружен был Рахманинов, какие вызывало самое его имя в умах и душах моих современников; помню то необычайное, незабываемое, ни с чем не сравнимое впечатление, какое производила на всех нас его игра. И другие виртуозы производили порой немало впечатлений; заезжая знаменитость поражала техникой, ослепляла звучностями, заинтересовывала трактовкой, увлекала темпераментом, пленяла изяществом, вызывала полезную зависть у профессионалов. Но всё это было не то. Всё это мы воспринимали как-то „визитно“, со стороны, как что-то интересное, может статься—замечательное, но неискреннее, чужое. Слушая же Рахманинова, мы испытывали нечто иное. Слушая Рахманинова, мы испытывали не только восхищение, восторг, но и какою-то гордую радость. Как будто достигнутое им было достигнуто и нами; как будто все мы, современники, слушатели и поклонники Рахманинова, каким-то образом соучаствовали в его творчестве, в его игре. И когда в энный раз учили нас уму-разуму образцовые интерпретации безупречного Гофмана, или великолепный Бузони придавливал нас к самой земле своим ошеломляющим мастерством,—как ждали мы очередного концерта Рахманинова, с каким особенным чувством бежали на этот концерт! Рахманинов играл, — и шеи выпрямлялись, головы поднимались, глаза гордо,—словно мы сами были Рахманиновыми,—п сматривали кругом: вот, мол, и мы какие, вот какие у нас рождаются силы, вот мы как умеем играть!

И вот с этим Рахманиновым произошла у нас крупная размова, этот Рахманинов порвал с родиной, покинул Россию. Нам это было очень больно; Рахманинову, к его счастью, еще больнее. Его собственные высказывания, наблюдения окружающих, красноречивые свидетельства, запечатленные в его творчестве и игре, не допускали сомнений в том, что Рахманинов остался русским человеком, продолжающим страстно любить свою страну, что никакая слава, никакие блага не в состоянии заглушить в нем глубокую тоску по родине. И когда пришла война, эти живые чувства определили поведение Рахманинова. Рахманинов умер на чужбине, но умер, проявив себя как русский патриот, и будет жить в истории, как один из дорогих сынов России, как великий русский музыкант, как величайший гений русского исполнительского искусства.

Фортепианное творчество Рахманинова

Д. ЖИТОМИРСКИЙ

На протяжении многих лет критика упорно не замечала в Рахманинове художника современной формации. Для представителей модернистских течений он был, в лучшем случае, эпигоном школ XIX века. Подчеркнутая оппозиционность к Рахманинову со стороны радикальной музыкально-новаторской среды была естественна, ибо автор популярных фортепианных пьес и романсов отнюдь не был ниспровергателем традиций прошлого, а его прочный контакт с широкой публикой, „общительность“ и доходчивость его творчества являли собой весьма внушительную антитезу к деятельности модернистов-экспериментаторов. Но столь же естественно, что сейчас, когда музыкальный радикализм начала века уже стал вчерашним днем, когда картина развития русской музыки этой эпохи обрисовалась во всей своей сложности, — Рахманинов воспринимается по-иному и оказывается неразрывно связанным с основными стилистическими путями своей эпохи.

К концу XIX века, в последних произведениях Мусоргского и Чайковского, в процессе эволюции Римского-Корсакова находит свое завершение тот тип русского музыкального творчества, который возник на волне подъема 60-х годов. Музыкальные школы 90-х—900-х годов складываются под знаком реакции и на народнические элементы кучкизма, и на конкретно-бытовые, реально-психологические элементы в творчестве Чайковского, и на созерцательную, душевно-мягкую, нередко „домашнюю“ лирику восьмидесятников ¹.

¹ Резкие полемические выпады против народнических элементов кучкизма находим у Лядова. И по аргументации, и по ядовитости стиля, эти высказывания вполне аналогичны критике передвижников в статьях А. Бенуа.

Само собой разумеется, что и среди музыкантов Лядов не был одинок; переоценка идеалов раннего кучкизма определила собой настроения многих учеников Римского-Корсакова. Отзвуком этих настроений и явились, повидимому, горькие строки автора „Псковитянки“ о „новых временах и новых песнях“, об „охлаждении и даже немного враждебном отношении к памяти „Могучей кучки“

Кристаллизация новых школ шла в двух противоположных направлениях. С одной стороны, — в направлении изоляции от социальных и лирико-психологических проблем; отсюда возникает эстетика Лядова и всей левой части беляевского кружка, перерастающая впоследствии в музыкальное „миriskунничество“. С другой стороны, — по пути обновления лирико-психологического искусства, насыщения его новой романтикой. Наиболее радикальным представителем этого направления был Скрябин, для которого обновление заключалось в более остром, импульсивном, полностью „освобожденном“ выявлении личного начала и в эмансипации лирики от бытовизма. В русле новой романтики Скрябин был не один: нужно упомянуть и Метнера, для которого обновление заключалось, главным образом, в особом усилении интеллектуального начала, — постоянно „умеряющего“ лирически-чувственную стихию, ограничивающую ее строгими рамками (отсюда принципиальный антиимпрессионизм Метнера и его склонность к классическим музыкальным нормам). Здесь же упомянем о творчестве раннего Мясковского, во многом родственного Метнеру, но гораздо более радикального, — как в смысле лирической напряженности мышления, так и в смысле сурового интеллектуализма¹.

То, что Рахманинов — лирик, и лирика его резко выделяется на фоне прекраснотушно-вялой музыки многих подражателей Чайковского, — не нуждается в доказательствах. Рахманинова, с первых же шагов его, отличает повышенная экспрессивность, остро-выраженное волевое, императивное начало, специфическая упругая „хват-

балакиревского периода“ (см. А. Н. Римский-Корсаков, Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова, вып. III, стр. 82—83).

Для того же Лядова характерно оппозиционное отношение к реально-психологической лирике типа Толстого, Чайковского. „Как мне опротивел Толстой со своим реализмом, страхом смерти и своей практической мудростью — передать не могу... Мое „Озеро“ совсем готово... Ах, как я его люблю! Как оно картинно, чисто, со звездами, с таинственностью в глубине! А главное — без людей, без их просьб и жалоб — одна мертвая природа, злая, но фантастичная, как в сказке...“ (Лядов, из писем).

Характерна реплика Скрябина о Чайковском: „Это будни, сплошные будни! Искусство должно быть праздником, должно поднимать, должно чаровать“ (Л. Сабанеев, Воспоминания о Скрябине).

Как царство унылых будней воспринималось все русское восьмидесятилетие в искусстве. По В. Каратыгину, это искусство (речь идет, в частности, о Чехове, Левитане, Чайковском) — „зеркало психики среднего человека 80—90-х годов“, человека „жизня-бытия тихого и мирного, подчас вялого и унылого, лишь изредка оживлявшегося кратковременными вспышками энергии, быстро угасающей“. В творчестве Чайковского Каратыгин видел много „слишком человеческого“.

¹ Волна нового музыкального романтизма сказывается также и в трактовке русской музыкальной классики. Так, в работах Б. Асафьева, В. Каратыгина, И. Лапина дается новое истолкование Мусоргского; у творца „Хованщины“ подчеркивается теперь не бытовизм, а тяга к иррациональному, к романтическим глубинам человеческой души; отсюда — новая излюбленная параллель: Мусоргский — Достоевский. В работах Б. Асафьева впервые, в сущности, раскрывается „высшая лирика“ Чайковского, воплощенная в его симфонизме и в зрелых образцах оперного стиля.

ка^в, придающая лирическому высказыванию властно-увлекающий характер.

Рахманинов 90-х — начала 900-х годов исторически ближе всего к молодому Скрябину, автору бурно-драматического *dis-moll'*ного этюда, *es-moll'*ной прелюдии (ор. 11), третьей сонаты,—к Скрябину, находившемуся еще, по его собственному признанию, в сфере „простой страсти“. Несмотря на принципиальные стилистические несходства, достаточно явные уже в ранних произведениях, их роднит дух новой романтики, романтики активной личной воли,—от застоя 80-х годов устремляющейся вперед, в водоворот новых чувств и надежд.

Путь Скрябина был непримиримо радикальным. Но этот радикализм достигался за счет аристократической обособленности искусства и сокращения радиуса его воздействия (представление Скрябина о магической обобществляющей силе его симфоний было мечтой утописта!)

Рахманинов воплощал творческие устремления новой романтики в более общезначимом плане. Отсюда относительная умеренность его стилистических исканий, его прочная связь с широкой аудиторией. Отсюда и другой, пока еще не вполне осознанный фактор: особая почвенность Рахманинова, позволившая ему не потеряться рядом с гениальным новаторством Скрябина.

К сказанному нужно добавить, что Рахманинов стилистически далеко не так консервативен, как это часто изображали его тенденциозные критики. Его творчество развивалось в тесной связи с общими стилистическими тенденциями эпохи. Так, в произведениях 900-х годов Рахманинов решительно преодолевает поверхностный бытовизм, пестроту (обиходность) жанров, свойственные его ранним опусам, стремится к более высокой, очищенной лирике. Это можно отчетливо проследить, сопоставив, например, „Алеко“ (1892) с „Франческой да Римини“ (1904—1905), „Салонные отрывки“ (1894)—с прелюдами ор. 32 (1910). Его крупная форма становится более монолитной и синтетичной, что очевидно при сопоставлении 1-го и 3-го концертов. Тематика, образное содержание произведений Рахманинова постепенно всё более и более усложняются, в определенный период соприкасаясь с искусством символистов и в музыке, и в поэзии („Остров мертвых“, „Колокола“, „Этюды-картины“, ор. 39, романсы от слова поэтов-символистов, ор. 38). В связи с этим существенно обогащаются его гармонический язык, фактура и инструментовка.

Рахманинов не принадлежал к числу новаторов-революционеров, но он до конца жизни сохранил острое и живое ощущение современности. Он никогда не оставался во власти инерции; если в его концертах 900-х годов преодолевается инерция школ XIX века, то в 3-й симфонии и в „Симфонических танцах“ он идет еще дальше, преодолевая стилистическую инерцию модернизма, отбирая и переосмысливая наиболее жизнеспособное и свежее из накоплений первой четверти столетия.

Музыкальный модернизм развивался, главным образом, на путях изысканной камерности и философского симфонизма. Излюбленным же жанром Рахманинова, господствовавшим в его творчестве на протяжении, по крайней мере, двух десятков лет, была концертность¹.

На этот путь Рахманинов вступил сразу же в своем первом крупном произведении, концерте № 1. Здесь уже всё чрезвычайно типично: и чувственно-романсная интонационная основа тем, и приподнятость, пышность, эстрадная увлекательность их подачи. В этом же смысле типичны такие из его ранних пьес, как знаменитый *cis-moll'*ный прелюд из 3-го *opus'a*, как *e-moll'*ная и *C-dur'*ная пьесы из „*Moments musicaux*“. Но даже и в пьесах камерного типа, как, например, „Элегия“, *op. 3*, большая часть пьес 10-го *opus'a* („Салонные отрывки“), Рахманинов развертывает мысль не столько вглубь, сколько вширь. И по самому наглядному признаку —

¹ Введение этого понятия в смысле гораздо более широком, чем понятие концерта (по аналогии: симфонизм — симфония), представляется нам насущно необходимым для выяснения природы рахманиновского творчества. Но пользование им требует краткого обоснования.

Антиподом концертности является камерность — стиль, основанный на тончайшей детализированности выразительных средств. В этом смысле камерным по принципу может быть и симфоническое произведение (например, „Кикимора“ Лядова, „Жар-птица“ Стравинского), и даже концерт (например, концерт Метнера). Точно так же концертными по принципу могут быть романс и небольшая инструментальная пьеса.

Концертность родственна и теснейшим образом переплетается с симфонизмом: им в одинаковой мере могут быть свойственны крупные масштабы выразительных средств и, в соответствии с этим, — обобщенность образов. Но в то время как в симфонии часто наблюдается уклон в сторону интеллектуальной обобщенности, философичности, — в сфере концертности обычно полнее проявляется себя непосредственно чувственное начало. Это обусловлено отчасти тем, что концертность неотделима от индивидуально-артистической стихии. Театрально-эстрадная рельефность, „плакатность“ выражения роднит концертный жанр с оперой.

Ведь именно за данные свойства оперы ратовал Чайковский, когда критиковал „ложную оперную манеру“ своего „Вакулы“, противопоставляя ему „Орлеанскую деву“: „...Я утомлял слушателя обилием деталей, сложностью гармоний, отсутствием чувства меры в оркестровых эффектах... Я давал ему сразу слишком много пряной музыкальной пищи. Оперный стиль должен отличаться широтой, простотой и некоторой декоративностью“.

Проследить историю концертности от ее зарождения и до современности — задача чрезвычайно интересная, но никак не укладывающаяся в рамки настоящей статьи. Необходимо лишь напомнить, что фортепианная концертность современной формации, о которой идет здесь речь, ведет свое начало от Листа. До Листа — главными „коньком“ концертности была виртуозность. Создав головокружительно сложные средства фортепианного изложения, Лист, в сущности, вытесняет виртуозность в ее прежнем понимании, то-есть, как внешнее фактурное варьирование материала, как чистую демонстрацию пианистического искусства. Листовская виртуозная фактура — насквозь экспрессивна; она — не украшение, а сама сущность его патетики, пламенной риторики, его романтического артистизма. Листовский тип инструментально-концертного мышления становится нормой для всей последующей эпохи. Факт его влияния можно вынести за скобки, о ком бы из композиторов второй половины XIX и XX века — авторов инструментально-концертных произведений — мы ни упоминали.

объему, и по степеню весомости выразительных деталей эти пьесы составляют резкий контраст к фортепианным миниатюрам Скрябина. Совсем по-иному воспринимают и преломляют они стиль фортепианной классики XIX века. У Скрябина происходит дальнейшая аристократизация стиля Шопена и высокой философской романтики Листа; у Рахманинова, наоборот, — шопеновское, шумановское, листовское приобретает более лапидарные черты.

Влияние на Рахманинова листовского концертного стиля не подлежит никакому сомнению. Но еще более существенна его преемственная связь с линией русской концертности, намеченной А. Г. Рубинштейном и вполне определившейся у Чайковского. Говоря о концертности Чайковского, нужно иметь в поле зрения отнюдь не только b-молльный и другие концерты, но и весьма значительную часть его произведений. В частности, — очень многое из его вокального творчества, например, такие оперные эпизоды, как финальный *Des-dug* из сцены „Письма Татьяны“, как *C-dug*’ная часть монолога Лизы — „О, слушай, ночь“, как „Глянуть с Нижнего“ из „Чародейки“ и гимн свету из „Иоланты“ („Чудный первенец творения“), такие романсы, как „Ночи безумные“, „День ли царит“. Весь эмоциональный и психологический строй этой музыки, человеческий образ, лежащий в ее основе, — принципиально иной, чем у романтиков типа Листа — Берлиоза. Достаточно сравнить портретные черты героев „Прелюдов“ или „Фантастической симфонии“ с героем 4-й симфонии Чайковского (в одном случае — рафинированная литературная романтика, в другом — страничка из дневника, огромной силы человеческий документ!), — чтобы почувствовать всю глубину этого контраста.

Многим обязанный Листу и, конечно, отлично понимавший значение его наследия для всей современной музыкальной культуры, Чайковский внутренне, интимно не принимал его творчества. В листовской грандиозной экспрессивности он не ощущал подлинной страсти¹. Судя по некоторым самокритическим замечаниям Чайковского (в частности, о „Манфреде“ и о 5-й симфонии), проявление в самом себе листовско-берлиозовской, чисто театральной аффектации он считал фальшью.

Источник эмоционализма Чайковского — цельная, прямая, страстная натура специфически русского склада. Варианты этого образа мы находим не только в каждом почти крупном произведении Чайковского, но и в русской литературной классике, от Катерины — Островского, Настасьи Филипповны — Достоевского до Егора Булычева — Горького и Аксиньи — Шолохова. У всех них в размахе характера и темперамента, в неспособности к компромиссу есть нечто вызывающее, протестантское, иногда стоящее на грани „скандала“,

¹ „...Сочинения Листа оставляют меня холодным: в них более поэтических намерений, чем действительной творческой силы, более красок, чем рисунка, одним словом, творения его при самой эффектной внешности грешат пустотой внутреннего содержания...“ (Из письма к Н. Ф. Мекк, 1881 г. Переписка, том II, стр. 578).



С. В. Рахманинов

готовое прорваться во-вне бурным эмоциональным потоком. В их страсти всегда почти господствует моральный пафос: пафос страдания, лирической исповеди, обличения или дифирамба.

Отсюда — очень важные общие черты русской художественной школы: прямота и „всамделишность“ эмоционализма, нередко меньшая, по сравнению с западной романтикой, „деланность“ и рафинированность внешнего выявления при большей полноте и весомости внутреннего морально-психологического содержания. Отсюда — и очень важные общие черты творчества Чайковского, в частности, черты его концертного жанра, где эстрадная приподнятость, „демонстративность“ сочетается с искренностью и серьезностью лирической исповеди.

Прямой, непосредственный лиризм, выраженный, главным образом, ширской песенной мелодией, раскрываемый с симфонической целеустремленностью и монументальностью, — таковы черты, более всего роднящие Рахманинова с Чайковским. Рахманинов смог не только опереться на Чайковского, но и развить его концертный жанр. Это развитие, помимо привнесения индивидуально-стилистического своеобразия, выразилось, во-первых, в обострении лирической выразительности, в более экспрессивной подаче материала. Здесь, повидимому, сказались и впитывание элементов нового экспрессивно-лирического стиля XX века, и гениальный исполнительский артистизм Рахманинова, владевшего тайной непосредственного воздействия на аудиторию. Развитие выразилось и в чисто-пианистическом обогащении концерта, что также связано с преимуществами Рахманинова, как композитора-пианиста.

Во второй половине своего творческого пути Рахманинов проявлял большой и всё усиливающийся интерес к камерному фортепианному жанру. Однако вершинами его творчества всё же остаются концерты и произведения, близкие к ним по типу. Именно они выдвигают Рахманинова в ряды классиков фортепианного творчества. Рахманинов в своих лучших концертах доводит до наивысшего подъема линию русской лирической концертности. Появление концертов Прокофьева ознаменовало решительную смену вех, начало нового стилистического этапа в развитии данного жанра.

Наиболее полное выражение зрелого стиля Рахманинова — его 2-й и 3-й концерты. В них — квинтэссенция того, что мы легко схватываем как „рахманиновское“: излюбленные образы, материал, манера изложения и развития.

Присмотримся, прежде всего, к типичным образам концертов Рахманинова. Романтические, апассионатные темы, с которых начинаются первые части, находятся в теснейшей преемственной связи с концертно-симфоническими темами Чайковского, — главным образом, в том смысле, что сочетают в себе простую напевность и монументальную динамику развития. Такова, в частности, замечательная главная тема 3-го концерта — в основе своей простодушно-скром-

ная колыбельная, но развернутая с подлинно-симфонической широтой.

И всё же спутать рахманиновскую концертную тему с темой Чайковского почти невозможно. Очень важный, хотя и не единственный, специфический признак рахманиновских апассионатных тем — их ритмическая организация. Упомянутая только что главная тема 3-го концерта уже в первом своем мягко стелющемся проведении имеет „подтекст“ — непрерывно пульсирующий остигатный ритм:



Эта „подхлестывающая“ ритмическая формула раскрывается в дальнейшем, как главная динамическая пружина темы. Так, в репризе она выступает уже не как фон, а как ритмический принцип изложения самой мелодии:



Накапливающая огромную инерцию движения, избранная ритмическая формула сохраняет свою власть на всем почти протяжении первой части концерта. Она же определяет собой рисунок побочной партии, а затем, в еще более обнаженной и острой форме, выступает в финале, где — уже в силу установившихся традиций — ритм, чистая моторика царят над всеми прочими элементами.

Во втором концерте, особенно в первой его части, — почти та же картина. Главная тема одновременно и напевна, мелодически протяжна, и остро ритмована. В ее основе лежит всё та же излюбленная Рахманиновым ямбическая („подхлестывающая“) формула:



Она является движущей силой главной темы, разработки первой части и снова выступает в финале.

Говоря о роли ритмики в связи с определенного рода темами, мы касаемся важнейшего общего свойства рахманиновского стиля. Специфическая „хватка“ Рахманинова в очень большой мере связана с ритмической энергией его музыки. Бьющее через край ритмическое „кипение“ его финалов не менее — если не более — экспрессивно, чем широкий мелодический разлив первых и вторых частей его концертов. Выразительность многих пьес Рахманинова основана, главным образом, на экспрессии метроритма. Таковы, в частности, популярный прелюд g-moll op. 23, E-dur'ный прелюд op. 32, f-moll'ный этюд op. 33.

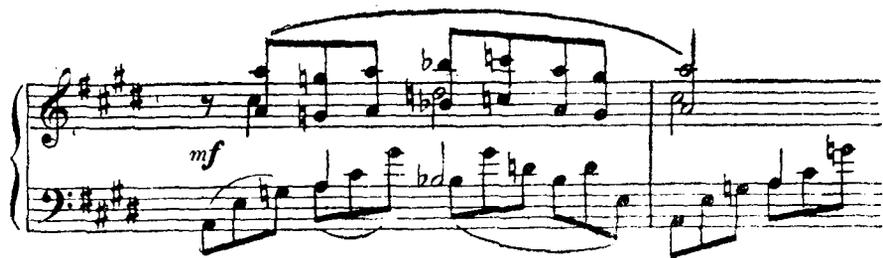
Нужно особо отметить, что рахманиновская склонность к обнажению и нагнетательной повторности простых метроритмических формул — явление, ставшее очень характерным для современной музыки, в частности, для Стравинского (начиная с „Петрушки“), Прокофьева, Шостаковича. В этом смысле Рахманинов, слышший традиционалистом, оказался гораздо ближе к середине XX века, чем, например, Скрябин.

Другой род рахманиновских тем — это медлительные, сдержанно-страстные элегии, которым отведено место в побочных партиях и в медленных частях концертов. Легко уловима их связь с аналогичными образами Чайковского — Шумана, но и столь же заметен их специфический, рахманиновский характер. Его можно определить как длительное погружение в состояние лирической напряженности, в особую чувственную статику. Пример — тема Интермеццо из 3-го концерта, где одинаково существенна и внешняя неподвижность, ленивая монотония рисунка, и большая внутренняя насыщенность ткани: полифония, хроматизмы в средних голосах (см. пример, стр. 94).

Рахманинов любит раскрывать процесс постепенного высвобождения чувства из состояния лирической погруженности („истомы“). В этом — идея медленной части 2-го концерта. Вступительный раздел — мерное органно-прелюдирующее движение — есть некий „объективный фон“, на котором, в начале очень скромно и робко, начинает звучать индивидуальный голос основной темы:



Далее прелюдирующая формула постепенно „рассредоточивается“ и теряет свою власть, в то время как тема становится всё более рельефной. В [кульминации (такты 63—68), изложенная типичным для Рахманинова „жирным шрифтом“, она уже безраздельно господствует, превращаясь в свободную, лирически-восторженную импровизацию:



Особая насыщенность и чувственная „густота“ элегических образов Рахманинова связана, между прочим, с элементами „ориентализма“ в его творчестве. Можно привести большое количество примеров восточных мелодических оборотов у Рахманинова, так же как использования им самой манеры восточной импровизации, с ее типичными многократными повторениями одной попевки. Один из нагляднейших примеров — прелюд b-moll из op. 32:

Allegretto



Но не так важно констатировать самый факт этих связей (их можно, кстати, обнаружить и в ладовом мышлении Рахманинова) как уловить специфику рахманиновского ориентализма. В нем нет почти ничего общего с этнографическим или чисто-колористическим, Востоком балакиревцев. Поэтому, между прочим, программно-образительных восточных вещей у Рахманинова нет. Для него ориентализм — лишь сфера сгущенной экспрессии, чувственного насыщения, т. е. тот же источник, каким был, например, цыганский романс (и манера его интерпретации) для русской песни. Вполне вероятно и связь его не только с реальным Востоком, но и с русской „цыганщиной“¹. Вместе с тем, у Рахманинова есть особая пряность, которой, например, нет у Чайковского и которая указывает на его более непосредственное ощущение „знойной лирики“ Востока.

¹ Значение этого типа эстрадной лирики для формирования концертного стиля Рахманинова очень велико. Рахманинов еще с большей прямотой, чем

В произведениях 900-х годов вполне определяется размах и мастерство Рахманинова в области крупной инструментальной формы. В этом смысле его 2-й и 3-й концерты оставляют далеко позади себя юношеский 1-й концерт.

В первой — лучшей — части *fis-moll'*ного концерта обе темы, при всей их мелодической яркости, страдают механистичностью структуры, что в значительной мере ограничивает возможности их внутреннего развития. И первая, и вторая вершины в развитии главной темы (см. разработку и каденцию) — ничего нового в первоначальный образ не вносят и их динамическое превосходство исчерпывается лишь внешней пышностью изложения.

В первой части *c-moll'*ного концерта, где обе темы представляют собой шедевры рахманиновского мелодического творчества, процесс развития гораздо глубже и интереснее. Разработка увлекает здесь не столько внешними фактурными наслоениями, сколько неусланным внутренним развитием материала. С первых же тактов звучит мотив, являющийся основным носителем развития и синтезирующий элементы обеих тем:

Чайковский, использует некоторые лирически-чувственные эффекты цыганского романса. Это особенно заметно в типично-рахманиновской выпукло-декоративной подаче мелодии, уснащенной простыми и прямыми задержаниями:

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. A fermata is placed over the first few notes of the melody, and the dynamic marking *ff* is written below the treble staff. The second system continues the musical piece with similar notation. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.



В последнем разделе разработки, в итоге длительного нарастания всё более упругим и настойчивым становится верхний голос, который в начале репризы — главной кульминации всей части — превращается в мощное, динамизирующее сопровождение к главной теме:



Во втором концерте меньше традиционной виртуозности. Ничто не нарушает здесь чисто симфонической целеустремленности развития, в том числе фактура, которая насквозь тематизируется.

Третий концерт, сохраняя все первоклассные качества второго, обладает, по сравнению с ним, рядом преимуществ. Прежде всего — еще большим размахом и симфонической динамикой развития: достаточно вспомнить в первой части семь крупных последовательно нарастающих „волн“ разработки, а также непосредственно продолжающие её каденцию и начало репризы. Во-вторых, гораздо большим единством тематического материала, — сквозное развитие важнейших тем 3-го концерта улавливается с большой легкостью. Особенно настойчиво развивается ритмическая формула, лежащая в основе главной темы первой части, — типичное для Рахманинова движение с настойчивыми ямбическими „толчками“ (см. пример на стр. 88).

Вместе с тем, основные тематические разделы во всех частях 3-го концерта гораздо более контрастны, чем во 2-м. Это относится

и к двум темам первой части, и к соотношению насыщенных крайних разделов и прозрачной вальсообразной середины во второй части, и к замечательному контрастному эпизоду *scherzando* (вариация на тему побочной партии первой части) из финала.

В смысле подчинения фактурных приемов, виртуозности — внутренней цели развития, 3-й концерт также представляет собой одну из вершин рахманиновского мастерства. В качестве иллюстрации вполне достаточно сослаться на упоминавшуюся уже репризу первой части (см. пример на стр. 88), где новое виртуозно-эффектное изложение главной темы основано на ее острейшей динамизации.

Крупная инструментальная форма Рахманинова эволюционирует в том же направлении, в каком развивается весь инструментализм нового времени, то-есть в направлении большей внутренней целостности, соподчинения частей, синтетичности. Еще последовательнее, чем во 2-м и 3-м концертах, эта тенденция проведена в „Колоколах“, где все части основаны на варьировании и разработке одного лейтмотива; принцип монотематизма соблюдается также в фортепианных сонатах, в 4-м концерте. При этом Рахманинов сохраняет вкус к широкой, „просторной“ музыкальной архитектуре. Показательно сопоставление 2-го и 3-го концертов Рахманинова с концертами Метнера. У Метнера — обилие тематических и фактурных деталей, почти всегда очень привлекательных, но тесно „сгрудившихся“, подобно дорогим вещам в лавке антикара. У Рахманинова — полная сосредоточенность на основном исходном материале, широкие и простые контуры формы, обилие „воздуха“, при этом — высокая динамическая насыщенность и целеустремленность развития. Сказанное относится, главным образом, к произведениям 900-х годов. 4-й концерт вносит мало нового и не обладает некоторыми специфическими свойствами рахманиновского стиля эпохи 2-го и 3-го концертов.

В 900-х годах кристаллизуется типичная для Рахманинова техника фортепианного изложения. О том, насколько недостаточны для его зрелого творчества были средства, примененные в 1-м концерте, свидетельствует вторая редакция этого концерта, в которой фактура произведения коренным образом изменена.

Сопоставляя ранние и средние фортепианные опусы Рахманинова, можно, прежде всего, отметить общее совершенствование его стиля, органическое усвоение всего, чем располагала уже в его время мировая фортепианная классика. Речь идет о богатстве и разнообразии фактурных приемов, о внутреннем соподчинении тематического материала и его оформления, иначе говоря, — о тематизации всей фактуры. Чрезвычайно большое значение для Рахманинова приобретает полифоническое насыщение фактуры („полимелодика“ — по Глебову), которое одновременно является типичной чертой и скрябинского, и метнеровского фортепианных стилей.

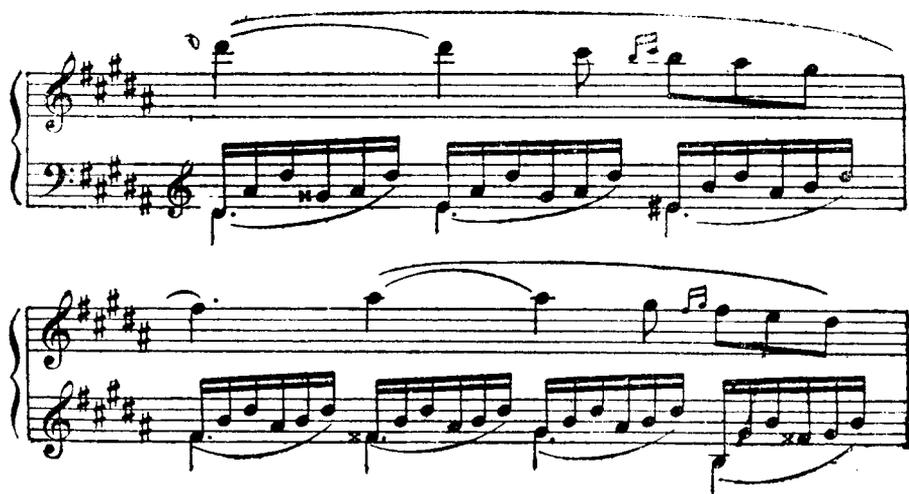
Но в манере пользования разнообразными средствами фортепианного письма Рахманинов имеет свой индивидуальный уклон. Так, для него не характерна шопеновская и скрябинская манера растворения мелодии в замысловатом фигурационном движении. Он не склонен также к отгеснению или замещению основных элементов темы чисто фортепианными самодовлеюще-звуковыми эффектами или так называемыми „общими формами движения“, что нередко встречается у Листа и что, в изысканно-колористическом плане, имеет место у Скрябина. Рахманиновский принцип состоит в максимально-рельефной подаче основного мелодического рисунка с применением всех возможных средств его динамизации и лирического насыщения. Чаще всего это достигается путем создания динамизирующего фона. В одних случаях — относительно удаленного, не соприкасающегося с темой, а лишь создающего общую эмоциональную „атмосферу“; таковы, в частности, начальные проведения тем во 2-м и 3-м концертах. В других случаях — более детализированного, неразрывно сплетенного с основным мелодическим рисунком и служащего ему динамической „пружиной“.

Для Рахманинова чрезвычайно типична сложная, многоплановая фактура, сочетающая главный мелодический голос, широкоохватную, дающую полнозвучный фон гармоническую фигурацию и контрапунктирующие средние голоса, уплотняющие ткань и придающие ей особую внутреннюю упругость: (например, см. 3-й концерт, 2-ю часть):

Adagio

The image displays two systems of musical notation for a piece marked 'Adagio'. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The lower staff provides a harmonic accompaniment, also containing triplet markings. The second system continues the piece, showing further development of the melodic and harmonic themes with similar triplet patterns. The overall texture is dense and characteristic of Rachmaninoff's style.

Излюбленный контраст к только что отмеченной фактуре: прозрачное изложение, где главный голос дается на фоне „скользящих“, „струящихся“ фигураций (см., например, *gis-moll'*ный прелюд):



Особое пристрастие испытывает Рахманинов к токкатному изложению; это, несомненно, связано и с ритмической энергией его музыки, и с его склонностью к рельефной, концертной подаче материала, и—что, быть может, особенно важно,—с его остро-осозательным ощущением инструмента. В этом смысле специфичны не только его грандиозные аккордовые звучания в кульминациях больших произведений (например, в репризе первой части 3-го концерта), но и сдержанная, приглушенная и по-особому упругая—с неизменным *tubato*—токкатность третьего прелюда из ор. 23 (*Tempo di minuetto*) или побочной партии из 3-го концерта:



Ниже будут отмечены черты импрессионизма, появляющиеся у Рахманинова в поздних фортепианных опусах. Однако, в его наиболее выдающихся концертных произведениях 900-х годов следует подчеркнуть принципиальную и ярко выраженную анти-импрессионистскую тенденцию. В этом смысле Рахманинов резко выделяется на фоне современной ему фортепианной культуры. И у Дебюсси, и

у Скрябина новаторство связано, главным образом, с изощренной трактовкой вертикали. У Рахманинова все средства гармонического и фактурного насыщения направлены на усиление горизонтального движения, на развитие вширь. В области фортепиано он достигает при этом той степени полноты и целеустремленности, какой лишь в области симфонического письма удавалось достигнуть мастерам-классикам.

Наряду с господствующей линией концертности, в творчестве зрелого Рахманинова постепенно определяется и начинает играть всё более значительную роль линия интимно-камерного искусства. Очень легко заметить сосуществование этих жанров в романсном творчестве. С одной стороны— бурно-экспрессивные „Весенние воды“, „Пора“, „Я опять одинок“, „Как мне больно“, развивающие тип таких романсов Чайковского, как „День ли царит“. С другой— сдержанно-созерцательные „Островок“, „Утро“, „Сирень“, „Ночь печальна“, вплоть до чисто-импрессионистских романсов ор. 38 на слова поэтов-символистов.

В области фортепиано, помимо концертов и сюит, в монументально-эстрадном плане написаны многие из прелюд и этюдов-картин. В частности, торжественный B-dur'ный (№ 2) и знаменитый маршеобразный g-moll'ный (№ 5) прелюды из ор. 23, грандиозное Grave (№ 13) из ор. 32, патетический „Этюд-картина“ es-moll (№ 5) и друг.

Но уже начиная от изяшно-элегического Es-dur'ного прелюда (№ 6), через пасторальный G-dur'ный (№ 5) и H-dur'ный (№ 11) к большей части „Этюд-картин“ ор. 33 и 39—проходит линия камерной фортепианной лирики.

Мы узнаем в Рахманинове художника своего времени по свойственной ему (как и Скрябину) резкой, почти парадоксальной, контрастности внутренних устремлений. Наряду с кипучей динамикой ему близка нежная, поэтическая созерцательность, рядом с густотой и яркостью красок—тонкий графический рисунок.

Целый ряд его камерных фортепианных пьес навеян, повидимому, образами природы. Таковы G-dur'ный и H-dur'ный прелюды из ор. 32, „Этюды-картины“ C-dur и g-moll из ор. 33. Чистый, „омытый утром“ рахманиновский пейзаж почти всегда проникнут ощущением светлой печали, типичным для Бунина, Нестерова, Левитана. Основной музыкальный образ этих пьес: прозрачный, монотонно-вибрирующий или струящийся фон и тонко выведенный, многократно-возвращающийся мелодический узор. В нем много от меланхолической красоты, протяжности и свободной импровизационности русской песни.

Но, подобно Тютчеву, Рахманинова остро влечет к себе ночной мир, с тревожным „ветром“, мглой и фатальными предчувствиями. Здесь—одна из точек соприкосновения его и с поэтами-современниками, и с Метнером. Атмосфера тютчевской и блоковской „вьюги“

роднит между собой такие пьесы, как b-moll'ный прелюд из ор. 32 (№ 6), „Этюды-картины“ es-moll (№ 3) из ор. 33 и c-moll из ор. 39. Еще мрачнее, трагичнее и философски-значительнее „Этюд-картина“ cis-moll (№ 6) из ор. 33: траурный набат, тяжелые удары, то настойчиво вдалбливаемые, то странно-колеблемые и разорванные. Главная тема этой пьесы родственна юношескому cis-moll'ному прелюду из ор. 3, но насколько образнее и современнее становится здесь рахманиновский язык!

В c-moll'ном этюде (№ 7) из ор. 39 — мотивы, родственные cis-moll'ному и воплощенные с еще большей тонкостью нюансировки. Это картина панихиды с отпеванием, с мрачными звонами и фанфарами, с траурным шествием. Суровая таинственность, непроницаемость и „неуютность“ составляют психологическую атмосферу всей пьесы. Оба этюда близки к „Колоколам“, а в более широком историческом аспекте очень родственны поздним фортепианным вещам Скрябина, в частности, 9-й сонате и „Vers la flamme“.

В пьесах 30-х опусов Рахманинов отходит от традиционно-эстрадных и салонных жанров, в которых написаны его третий и десятый опусы. Характерен решительный отказ композитора от конкретных жанрово-программных наименований пьес. Но, переходя в область более высокой и обобщенной лирики, Рахманинов обретает конкретность нового типа — тонкую психологическую образность, гораздо точнее и разностороннее выражающую внутренний мир композитора.

И, вместе с тем, образы Рахманинова всегда сохраняют связь с живыми бытовыми источниками. Русская песенность — не только как интонационная сфера, но и как тип мелодики с ее особой метро-ритмической свободой и протяжностью, с ее ладовой мягкостью и переменностью, — царит почти во всех пасторально-созерцательных прелюдах и этюдах Рахманинова. Русский церковный хорал — другой источник, часто привлекающий к себе Рахманинова. Подобно Чайковскому (вспомним 5-ю, 6-ю симфонии, 3-й квартет), Рахманинов трактует этот источник лирически, как бытовой образ, неотъемлемый от определенного комплекса переживаний (чаще всего — смерть, ее величественная объективность, ее таинственность и непознаваемость). Так, в частности, истолкована хоральность в прелюдах №№ 4 и 10 из 32 опуса, в этюде № 7 из 39 опуса. Наконец, общеизвестна привязанность Рахманинова к миру колокольных звучаний, отразившихся почти во всех жанрах его творчества, а из фортепианных пьес — в прелюде № 3 из ор. 32, в „Этюдах-картинах“ № 4 из ор. 33 и №№ 4, 7, 9 из ор. 39.

Усложняя психологическую и красочную трактовку образов, Рахманинов в своих средних опусах значительно расширяет круг музыкально-выразительных средств. Особенно важно отметить изменение роли гармонии и фактуры, все чаще и чаще выдвигающихся на первое место и приобретающих весьма изысканный характер. Выразительный пример находим в упоминавшемся этюде c-moll из ор. 39:

Lento *lamentoso*

pp *mf*

pp *pp*

Здесь существенно и самое превалирование гармонической идеи, и необычайность ладо-тональной структуры, не имеющей ясно выраженного центра, но очень определенной по общему колориту (ощущение таинственности и вместе с тем суровой предопределенности лежит в основе образа).

Гармонический и еще в большей мере фактурный замысел превалирует в этюде a-moll из 39-го опуса:

Lento assai *p*

p

Мелодия здесь развивается в виде то возникающих, то исчезающих „ответвлений“ от гармонической кварто-квинтовой „сетки“, прозрачно и зыбко окутывающей всю пьесу. Интересен в этом же смысле этюд d-moll из оп. 39, где мелодия оформлена параллель-

ными интервалами, с колоритным чередованием кварт — квинт и секст — терций, — прием, постоянно применяемый Ребиковым:



В числе разнообразных соприкосновений Рахманинова со стилистикой модернизма особенно интересно отметить использование им некоторых приемов, характерных для послескрябинской эпохи. Выше упоминалось уже о роли ритма и, в частности, оstinatно-нагнетательных ритмических формул, о роли токкатного изложения у Рахманинова. В некоторых пьесах композитор явно тяготеет к прозрачной линейно-конструктивной ткани, напоминающей русских и западных нео-классиков (прелюд E-dur из op. 32). Иногда Рахманинов смело нарушает догму вертикального благозвучия и совсем по-прокофьевски энергично и жестко разворачивает параллельные линии голосов (например, этюд a-moll):



Общая стилистическая тенденция, отмеченная нами в прелюдах и „Этюдах-картинах“, легко уловима и в поздних романсах, отнюдь не ограничена рамками камерного жанра. Начиная приблизительно с „Колоколов“ (1913), она проникает во все виды творчества Рахманинова и определяет собой новый облик почти всех его произведений последних 25 лет жизни. Для этого периода менее характерна „чистая“ рахманиновская концертность, с ее господством широкой лирически-чувственной мелодики и крупных линий развития. Рахманинов тяготеет к более сложному образному содержанию, к более дифференцированному и современному по средствам выражения стилю. Таковы, в частности, все его крупные инструментальные произведения последнего периода. Самое выдающееся из них — 3-я симфония, впитавшая в себя все богатства новых образов, новых стилистических средств, накопленных композитором за годы творческих исканий. По отношению к данному периоду 3-я симфония является тем же, чем были для 90-х — 900-х годов лучшие рахманиновские концерты.

Черты новой стилистики заметны и в поздних фортепианных концертах Рахманинова. Быть может, не случайно 4-й фортепианный концерт посвящен Метнеру. В нем есть типичные именно для Метнера изобилие и „густота“ тематических и фактурных подробностей. Рахманинова увлекает здесь не столько развитие тем, сколько их выразительное экспонирование, смена разнообразных приемов оформления материала.

В „Рапсодии на тему Паганини“ Рахманинову удается сочетать тонкую колористическую отделку деталей и блестящую выразительность целого. Здесь, как и всегда, Рахманинов особенно силен в сфере ритмов. Наиболее оригинальные вариации основаны либо на затейливо-скерцозной ритмической игре (V, VI, XVI, XIX), либо на энергичных остигатных движениях, с простым и „упорным“ ритмическим рисунком. Таковы многообразные X и XXII и, особенно, XIV вариации, своей суховатой и „обнаженной“ фактурой еще раз напоминающая о преемственности: Рахманинов—Прокофьев.

К лучшим и наиболее типичным эпизодам „Рапсодии“ принадлежат и чисто-мелодические вариации: XII—в характере менуэта и XVIII—в духе светлых, элегических тем ранних концертов; обе развернуты с обычной для Рахманинова внутренней упругостью и насыщенностью.

Большую часть фортепианных сочинений позднего Рахманинова составляют транскрипции и обработки.

Им сделаны обработки E-dur'ной скрипичной прелюдии Баха, песни „Куда?“ Шуберта, скерцо из „Сна в летнюю ночь“ Мендельсона, двух вальсов Крейсlera („Радость любви“ и „Муки любви“), менуэта из „Арлезианки“ Бизе, „Гопака“ из „Сорочинской ярмарки“ Мусоргского, „Полета шмеля“ Римского-Корсакова.

Общая стилистическая тенденция позднего Рахманинова определяет собой и характер рахманиновских обработок. Композитор стремится обогатить привлекшую его пьесу, пользуясь весьма изыскан-

ными, детализированными приемами фортепианного изложения. С особой тонкостью и изощренностью Рахманинов пользуется своим излюбленным приемом подголосочного или „полимелодического“ заполнения ткани. Так, в „Муках любви“ „изюминкой“ обработки является сопутствующий основной мелодии—очень простой, диатонической—гибкий, хроматизированный подголосок.

Самую скромную, чисто аккомпанирующую фактуру Рахманинов стремится насытить внутренней жизнью, придать ей динамику, обогатить тонкими градациями колористических оттенков.

В этом смысле очень показательны сопоставление шубертовской „Куда?“ в следующих трех видах (а: оригинал; б: Шуберт — Лист; в: Шуберт — Рахманинов):

а)

The image displays three systems of musical notation, each representing a different arrangement of the piece 'Where?' (Kуда?). Each system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The first system (a) is the original by Schubert. The second system (b) is the arrangement by Liszt. The third system (c) is the arrangement by Rachmaninoff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs, illustrating the differences in texture and accompaniment between the versions.



Даже сравнение начальных тактов показывает, что Рахманинов разрешил задачу самостоятельнее по отношению к оригиналу и стилистически на новом уровне.

Значение Рахманинова в развитии русской фортепианной школы очень велико.

Еще в середине столетия русское фортепианное творчество от скромных форм домашнего музицирования решительно двинулось в сторону полноценного концертного пианизма. Это развитие в ширь во многом связано с артистической и композиторской деятельностью Антона Рубинштейна. Однако ни у Рубинштейна, ни даже у Чайковского мы часто не находим еще органического слияния фортепианной культуры и своего национального и индивидуально-самобытного материала. В своих лучших и наиболее типичных фортепианных пьесах Чайковский отнюдь не блещет рафинированным пианизмом; там же, где он сознательно стремится к фортепианной эффектности и изобретательности (например, во многих пьесах оп. 72) — он в гораздо меньшей степени остается самим собой. Сказанное нельзя, разумеется, понимать слишком прямолинейно: здесь есть много оттенков и градаций — вплоть до прямых исключений. Исключением, прежде всего, является *b-moll'*ный концерт — образец глубочайшей индивидуализации европейски-полноценного фортепианного стиля. К явлениям того же порядка, намного опередившим рядовую творческую практику своего времени, заглянувшим в будущее, — относятся и такие вещи, как „Картинки с выставки“ Мусоргского, „Исламей“ Балакирева.

Но лишь в последней четверти столетия, в творчестве учеников Чайковского и Римского-Корсакова завершается процесс органического взаимопроникновения развитой европейской фортепианной культуры и зрелого стиля русских музыкальных школ. В этом смысле важным этапом является фортепианное творчество Лядова и Аренского, владевших тонкой и разносторонней культурой шопеновского и шумановского письма и при этом глубоко, в самой основе своего творчества, связанных с родной почвой. Историческая роль фортепианного творчества Лядова и Аренского ощущалась бы, вероятно, еще отчетливее, если бы их не затмили более яркие и активные дарования Скрябина и Рахманинова.

Скрябин и Рахманинов были первыми в русской музыке композиторами, чье творчество избрало своим главным руслом фортепианную музыку. Отсюда — размах, разносторонность и глубина овладения всеми средствами фортепианного письма; отсюда же — и исключительно высокая степень индивидуализации фортепианной культуры. Чтобы понять значительность этого нового исторического скачка, достаточно сравнить, например, трактовку шопеновских традиций у Лядова и у Скрябина.

Фортепианное творчество Скрябина и Рахманинова — крупнейшие вехи в развитии мировой фортепианной музыки. Именно в их

лице русская музыкальная школа приобретает значение ведущей школы фортепианного творчества во всем мире.

В Рахманинове особенно важно подчеркнуть органическую связь с национальной почвой. Он является прямым продолжателем и музыкально-бытовой традиции от Глинки до Чайковского, и русского симфонизма—в тех его гранях, которые теснее всего соприкасаются с лирической песенностью, с открытым эмоционализмом русской бытовой музыки. В сущности, Рахманинов был первым, кто индивидуализировал все эти элементы в специфически фортепианном плане, кто создал на их основе развитый и законченный фортепианный стиль.

Воспоминания о Рахманинове

АЛЬФРЕД ДЖ. и ЕКАТЕРИНА СУАН

ОТ РЕДАКЦИИ:

Альфред Суан — американский критик-музыковед, вместе с женою, Е. В. Суан, некоторое время живший в России. А. Суан опубликовал ряд исследований в области знаменного распева и русской народной песни. Настоящие воспоминания, печатаемые здесь в несколько сокращенном виде, были опубликованы в американском журнале „Musical Quarterly“, январь — апрель 1944 года.

Впервые я соприкоснулся с Рахманиновым в 1920 году в Нью-Йорке, когда послал ему несколько мелодий русских песен с просьбой гармонизовать их для сборника, который я тогда готовил¹.

В ответ на эту просьбу я получил лист нотной бумаги, на которой Рахманинов щедрой рукой написал обработку одной из мелодий.

Затем я познакомился с самим Рахманиновым. Это было в 1924 году, когда он жил в своем доме в Нью-Йорке, на Риверсайд Драйв, № 33. Я пришел, чтобы поблагодарить его за помощь, оказанную им комитету университета Вирджинии в 1922 году², в связи с распределением фондов, собранных в помощь нуждающимся русским музыкантам в Америке. За спокойной и несколько сдержанной манерой Рахманинова скрывалось искреннее участие к судьбе соотечественников.

В том же самом году Рахманинов устроил концертное турне по Америке Н. Метнеру. Они были друзьями с московских времен; Метнер его полюбил еще до того, как они познакомились. В своем последнем письме от 29 июля 1943 года Метнер писал мне из Лондона, где он теперь живет: „Если бы я писал воспоминания о Рах-

¹ А. Дж. Суан, Песни из многих стран, Изд. Энох и сын, Лондон.

² Я там преподавал в то время.

манинове, я бы начал их с симфонических концертов (в Москве), на которые я ходил еще учеником консерватории и на которых я помню Рахманинова не как исполнителя, а как слушателя. Только те, кто „имеют уши слышать“, могут слушать так, как он; только они могут понять художественную правду и только с такого понимания начинается духовный рост художника“.

Летом 1928 года Рахманиновы жили в Вийе-сюр-мэр, в Нормандии, в местности, расположенной высоко над уровнем моря, в просторной французской даче „Les Pelouses“, окруженной цветниками и обширными лугами. Неподдалеку жил крестьянин, который поставлял им фрукты, овощи и птицу. По русскому обычаю каждый вечер в большой столовой к чаю собиралась вся семья с друзьями. Любезная хозяйка — жена Рахманинова — возглавляла стол. Присутствие двух дочерей — веселой Ирины, вдовы молодого князя Петра Волконского, и, младшей, Татьяны (очень похожей на своего отца и особенно на бабушку, его мать), тогда незамужней, ныне жены Бориса Конюса, очень оживляло общество. Однажды вечером, когда все сидели за столом, Ирина тихонько подкралась к ногам Метнера и приколотла большие желтые банты к его башмакам. Когда все встали и Метнер пошел в гостиную, не подозревая о своей странной обуви, раздался взрыв хохота. Рахманинов смеялся до слез, но каким-то особенным беззвучным смехом. Он любил своих детей до того, что гордился даже их проказами.

Другой раз — 29 августа 1928 года — было иное настроение, начали музицировать. Рахманинов показал своим друзьям тогда еще неизвестный 4-й концерт в соль-миноре, переложенный им для двух роялей. Это было его первое сочинение после одиннадцатилетнего перерыва. Концерт был посвящен Метнеру, который, в свою очередь, посвятил Рахманинову только что законченный им 2-й концерт. Рахманинов играл свое новое произведение со Львом Эдуардовичем Конюсом, своим старым другом и товарищем по Московской консерватории. Присутствовали также Метнеры.

В 4-м концерте Рахманинов вновь пробует свои творческие силы, силу своего вдохновения, которое проявляется с большой энергией, особенно в средней части финала. Первая же часть лишь воскрешает некоторые образы прошлого, объединенные в целое его испытанной техникой. В медленной части Метнер видел некий обряд, элементы шествия, что у него всегда ассоциировалось с тональностью до-мажор, довольно необычной для Рахманинова.

Похожий на замок, большой дом „Павильон“, защищенный от улицы невысокой изгородью, представлял все возможности для жизни на широкую ногу, которая счастливо протекала здесь, в веселых и уютных комнатах. Широкая лестница открытой веранды вела в парк. Вид был очаровательный; зеленая лужайка перед домом, теннискорт среди кустов, песчаные дорожки, обсаженные высокими старыми деревьями, ведущие вглубь парка, где был большой пруд, — всё это походило на старинную русскую усадьбу. Парк граничил с летней резиденцией президента Франции. Малень-

кая калитка выходила на обширные земли для охоты: там росли сосны и водилось огромное количество кроликов. Рахманинов любил сидеть под соснами и наблюдать за играми и проказами зверьков.

По утрам в столовой накрывали к завтраку большой стол. Как на даче в России, пили чай со сливками, ветчиной, сыром, крутыми яйцами. Все входило не спеша. Не было строгих правил или расписания, нарушавших утренний сон. У Паши, горничной, приехавшей вместе с Рахманиновыми из России, всегда всё было готово. Она считалась членом семьи; с широкой улыбкой она желала всем доброго утра и всё повторяла: „Кушайте, пожалуйста!“

Рахманиновы переехали в Клерфонтэн, и я получил от Сергея Васильевича следующее письмо: „Дорогой Альфред Альфредович! Сердечный привет Гусям-Лебедям¹. Вчера мы приехали сюда в деревню. Теннисный корт увеличивают, площадку укатывают. Я купил новые ракетки, новые шары. Обанкротился. Когда Вы приедете? Привет. С. Рахманинов“.

Клерфонтэн находился недалеко от Парижа, и девушки приглашали сюда друзей. Дом звенел от шума и смеха. Со скромностью, которая часто бывает присуща великим людям, Рахманинов старался не мешать забавам молодого поколения. Он всегда смеялся с ними, следил за игрой в теннис, ходил с ними гулять. Он старался появляться и исчезать незаметно.

Но после чая, независимо от того, сколько было гостей, дом погружался в тишину. Тихо и незаметно Рахманинов прикрывал двери гостиной и садился за рояль. Он не упражнялся в полном смысле этого слова, он что-нибудь проигрывал, задумчиво пробегал пальцами по клавиатуре, и вдруг раздавались громкие победные звуки бетховенской сонаты „Les Adieux“. Потом он снова появлялся в саду или в столовой.

Во внутренних комнатах поместительного дома подрастало новое поколение — маленькая княжна Софинька Волконская, внучка Рахманинова. Иногда она появлялась среди взрослых со своей русской няней, иногда — в одиночестве, с большой ракеткой в руках, воображая себя игроком в теннис, в поисках партнера. Дедушка всегда сиял от удовольствия, когда появлялся ребенок. Когда она разговаривала с кем-нибудь, он нежно смотрел на нее, переводя глаза на ее собеседника, и тогда нежность в его взгляде сменялась гордостью. Но даже и она не была забывлена от его поддразниваний: невероятные истории, которые она изобретала во время прогулок с няней по парку, очень забавляли деда, но и заслужили ей прозвище барона Мюнхаузена. Он часто представлял ее со словами: „Вот барон Мюнхаузен!“

В один из последних дней июня 1930 года настроение в Клерфонтэне было особенно приятным и веселым. Собралось много народа. После обеда все очень развеселились. Началась шумная

¹ „Суан“ (Swan) — по-английски „лебедь“!



С. В. Рахманинов с дочерьми

игра в покер, и Метнеру особенно не везло. Потом Рахманинов подошел к фортепиано...

„...А теперь мы с Наташечкой (жена Рахманинова) сыграем вам „Итальянскую польку“. Это единственная вещь, которую Наташечка знает“, — сказал Рахманинов. Наталья Александровна была пианисткой и окончила Московскую консерваторию, но Рахманинов, как обычно, не мог удержаться от поддразнивания. Они вместе сыграли „Итальянскую польку“.

Этот счастливый день прошел, как сон, никому не хотелось уезжать и нас упросили остаться ночевать. Ни Метнеры, ни мы ничего с собой не взяли.

„Это неважно. У Наташечки всё есть, она всё устроит. Наташа!“ — позвал Рахманинов.

Со своим обычным радушием Наталья Александровна сказала, что в наших комнатах всё будет приготовлено, и в свою очередь позвала: „Паша!“

На следующее утро Метнер увидел Рахманинова стоящим у рояля. Метнеру очень хотелось поговорить с ним о музыке, особенно о композиции, но Рахманинов всегда от этого уклонялся. И вот они стояли рядом, два великих друга и музыканта. Рахманинов, признанный всем миром артист, утомленный своими концертными поездками, мечтающий об отдыхе в кругу семьи и друзей, по всей видимости, несклонный к серьезному разговору, — и Метнер, которого широкая публика мало знает, композитор, ведущий замкнутый образ жизни и считающий свое искусство чем-то вроде религиозного священнодействия, ради чистоты которого он готов примириться с пустым карманом. Для Метнера это был редкий случай общения с другим великим музыкантом, — он такой ненасытный собеседник в своих разговорах о музыке, об искусстве и вообще обо всём на свете. Может быть, причина неохоты Рахманинова была и более глубокой: ему были чужды философские беседы о музыке, потому что его творчество было непосредственного, интуитивного порядка. И на этот раз беседа тоже не состоялась.

„Я знаю Рахманинова с юношеских лет, — сказал однажды Метнер, — вся моя жизнь проходила параллельно с его жизнью, но ни с кем я так мало не говорил о музыке, как с ним. Однажды я даже сказал ему, как я хочу поговорить с ним о некоторых проблемах гармонии. Его лицо сразу стало каким-то чужим и он сказал: „Да, да, в другой раз“. Но он никогда больше к этой теме не возвращался. Творец должен быть в какой-то степени расточительным. Если бы Рахманинов перестал быть деловым человеком хотя бы на короткое время, он бы опять начал сочинять. Но он по рукам и ногам связан разными обязательствами, у него всё рассчитано по часам“.

Самое интересное здесь то, что Рахманинов высказался о Метнере почти в таких же выражениях: „Весь образ жизни Метнера в Монморанси очень монотонен. Художник не может черпать всё из себя: должны быть внешние впечатления. Я ему однажды сказал:

„Вам нужно как-нибудь ночью пойти в притон, да как следует напиться. Художник не может быть моралистом“.

В сентябре 1931 года нас опять пригласили в Клерфонтэн. Рахманинов договорился встретить нас в магазине „Grandes Editions Musicales Russes“ на улице Анжу, в Париже. Он всегда был очень пунктуален. Он появился без опоздания, подъехав на своем изящном „линкольне“, который всегда путешествовал с ним в Европу весной и в Америку—осенью. Рахманинов любил править машиной. Управляя машиной, он проявлял спокойную и в то же время уверенную властность. Попав с улицы Анжу в самый оживленный проезд в мире—Авеню Елисейских Полей, он направил автомобиль в самую гущу движения, держа руль своей большой точеной рукой, еще более ускорив бег машины, как бы ни на минуту не сомневаясь в том, что уличное движение должно с ним считаться. Он плавно въехал в поток автомобилей, направляющихся в Авеню де Гранд'Арме и далее—из Парижа в Рамбуйе. Вечером я гулял с Рахманиновым по парку Клерфонтэна, мы разговаривали о музыке Метнера. Метнер только что написал свои три „Гимна труду“, и когда Рахманинов их увидел, он послал композитору лаконичную телеграмму: „Великолепно!“ Однако он критически относился к чрезмерной длительности некоторых произведений Метнера, указывая, в частности, на длину его сонатных разработок, иногда уговаривая его сжимать их. Рахманинов сам в это время занят был сокращением и переработкой некоторых своих ранних произведений. Вот что он говорил: „Я смотрю на свои ранние произведения и вижу, как много там лишнего. Даже в этой сонате (соната № 2 b-moll) так много излишнего движения голосов, и она длинна. Соната Шопена продолжается 19 минут—и в ней всё сказано. Я переделал мой первый концерт, теперь он действительно хорош. Вся юношеская свежесть осталась, но играется он гораздо легче. И никто этого не замечает; когда я объявляю в Америке, что буду играть первый концерт, публика не протестует, но я вижу по лицам, что она предпочла бы второй или третий. Я изменил также „Вариации на тему Шопена“. Просто невероятно, сколько я делал глупостей в 19 лет. Все композиторы их делают. Только Метнер с самого начала издавал такие произведения, с которыми ему трудно сравниться в более поздние годы. В этом отношении он стоит особняком“.

Я спросил о последних его произведениях.

„Я только что написал „Вариации на тему Корелли“, сказал Рахманинов. „Знаете, с моими поездками, при отсутствии постоянного места жительства, у меня совсем нет времени сочинять, а когда я сажусь писать,—для меня теперь это не легко, не то что в прежние годы“.

Тогда я попросил показать мне „Вариации“.

„Пойдемте наверх“, сказал он. Сев за рояль, наполовину читая по рукописи, наполовину играя по памяти, с исключительной легкостью переходил он от одной вариации к другой. Окончив играть,

Он задумался над заключительными тактами, полными грусти и покорности судьбе. Эта мрачная тема Корелли увлекла не одного композитора: Вивальди, Керубини, Лист использовали ее. Но на долю Рахманинова выпало развеять темные чары ре-минорной тональности. На протяжении двенадцати вариаций он ведет нас по извилистому лабиринту ритмических и мелодических фигур; затем на тональность обрушивается поток каденций. Играя, он сказал: „Вся эта сумасшедшая беготня нужна для того, чтобы скрыть тему“. И из этого волнения возникает прекрасный, ослепительный ре-бемоль-мажор, сначала в нагромождении аккордов (14-я вариация), а потом в виде очаровательного рахманиновского ноктюрна. Но он длится недолго. Снова врывается ре-минор и, наконец, поглощает всё. Тут Рахманинов дал нечто совсем новое. Последняя вариация (сoda) не оказалась ни кульминацией, ни возвратом к началу. Она раскрывает новые перспективы, вовлекает в свою орбиту побежденный ре-бемоль-мажор и завершается тихо и задумчиво.

Сыграв вариации, Рахманинов посмотрел на свои руки: „Сосуды у меня на концах пальцев начинают лопаться, образуются кровоподтеки. Я много об этом дома не говорю. Но это может случиться на любом концерте. И минуты две я не могу играть. Это, вероятно, старость. А, с другой стороны, отнимите у меня концерты, и тогда мне придет конец“...

В Клерфонтэне Рахманинов диктовал свою книгу воспоминаний Отто Риземану. Эта книга — необходимое пособие для изучения русского периода жизни Рахманинова. С большим настроением и силой рассказано в ней о ранних годах жизни и учения Рахманинова в Московской консерватории. Но в этой книге есть некоторые положения, с которыми нельзя согласиться, — например, о примеси татарской крови у русских, в том числе и у самого Рахманинова!

Счастливые летние месяцы чередовались в Клерфонтэне с напряженными зимами. Кроме концертов в Европе и Америке, Рахманинов записывался на пластинки компанией „Виктор“, студии которой помещались тогда в Кэпдене (штат Нью-Джерси). 16 февраля 1930 года мы получили следующее письмо (все письма Рахманинова к нам написаны по-русски), в котором он не мог удержаться от того, чтобы не подшутить над женой: „Дорогая Екатерина Владимировна! На сей раз я отправляюсь в Филадельфию один. Моя жена „отказалась“ сопровождать меня. Вот до чего мы дошли! Ваше приглашение относится только ко мне? Я буду свободен во вторник в 6 ч[асов] веч[ера] и буду очень рад побывать у Вас. Остановлюсь в Риц-Карлтоне. Заедет ли за мной Альфред Альфредович? Сердечный привет.

С. Рахманинов“.

Он приехал к нам во вторник 18 февраля 1930 года. Как голько он вошел в своей суконной шубе, с меховым воротником и манжетами, как начались шутки: „О, конечно! сразу видно — здесь живут

плутократы. Смотрите, сколько больших комнат! Не то, что наши в Нью-Йорке. А какие великолепные галоши!" До обеда он рассказывал о дне, проведенном в Кэпдене. „Я очень нервничаю, когда записываюсь, и все, кого я спрашиваю, говорят, что и они нервничают. Когда производится первая пробная запись, я знаю, что ее мне проиграют, и всё в порядке. Но когда всё подготовлено для окончательной записи, и я сознаю, что она должна остаться навсегда, я начинаю нервничать и у меня сводит руки. Записью „Карнавала“ Шумана я доволен, очень хорошо получилось. Сегодня я записал си-бемоль-минорную сонату Шопена, и еще не знаю, как она выйдет. Завтра услышу пробную запись. Если не хорошо, я всегда смогу уничтожить записанное и переиграть. Но если всё окажется хорошо, завтра уеду обратно в Нью-Йорк“ (что он и сделал).

„Вы знаете, как я строго подхожу к себе и к своим произведениям. Но должен сказать, что я нашел несколько своих старых записей—очень хороших,—без сучка, без задоринки. Кажется, там Иоганн Штраус, что-то Глюка. Очень хорошие записи“.

Когда он бывал в хорошем настроении, его мысли всё время возвращались к семье. Так, за обедом он сказал: „Мою Софиньку начали серьезно учить,—к ней пригласили гувернантку французженку. Русская няня должна была уйти. Но, видя, как мне было это неприятно, Ирина решила ее оставить. Эти старые няньки иногда бывают глупы, но они преданы, а остальное мне неважно. Я знаю, что если мать уходит танцевать, за Софинькой есть хороший присмотр. Знаете, она начала говорить по-французски. Любимое ее слово — „moi“ (я),— всё, о чем она говорит, начинается с него. В будущем году я опять приеду в Америку один, но в 1932 году я пообещал своему американскому администратору совсем не играть в Европе и посвятить весь сезон Америке. Тогда я приеду со всей семьей...“

„В 1931 году я отправлюсь в Данию, Германию, Бельгию. Я особенно люблю ездить в Данию. Выступления там не приносят большого дохода, но я это делаю просто для своего удовольствия. Датчане отстают в музыке так же, как и в отношении техники, примерно на сто лет,—вот почему у них еще осталось сердце. Очень удивительно наблюдать целый народ, у которого еще есть сердце! Конечно, скоро этот орган атрофируется из-за бесполезности и превратится в музейную редкость“. И опять мысли его вернулись к родным: „Мы с Наташей пытались говорить по телефону с детьми в Париже; где-то на океане была буря, так что слышимость была очень плохая. Я слышал, что они кричали: „Папа, папа!“, я им кричал в ответ, но они, очевидно, не могли меня слышать и опять кричали: „Папа!“ Я совсем расстроился и передал трубку Наташе. Вдруг она закричала: „Софинька, милочка!“ — голос Софиньки слышался, через бурный океан, в Нью-Йорке,“ — сказал он с восторгом. Разговор перешел к его концертам. „На-днях, вернувшись из Канады, я увидел, что до Нью-Йоркского концерта в Карнеги-

Ходя осталось еще несколько дней. Эти дни могли пропасть бесполезно. Поэтому я сказал Фоли (администратору): „Устройте мне пару концертов вблизи Нью-Йорка“. Он и устроил два концерта в сравнительно небольших городках — Энгельвуд и Маунт Вернон. Все билеты были проданы и всё сошло прекрасно. Это может случиться только в Америке. Я выпил дома чаю, проехал туда и обратно в автомобиле, поиграл, заработал денег, а ночью — опять пил чай дома. О концертах было объявлено чуть ли не накануне, а зал был переполнен“.

После обеда мы пошли в гостиную. „О, какая мягкая софа! Вот плутократы!“

Он расположился поудобнее, стал пить чай и казался очень довольным. Это приятное настроение привело на память прошлые дни в России.

„Да, только теперь мы научились ценить и любить свою прежнюю жизнь“, — и Рахманинов начал вспоминать консерваторские дни и своего любимого учителя Сергея Ивановича Танеева. „Какой это был удивительный человек! Как он умел смеяться! Звонко, как счастливый ребенок! Он был неспособен ни на малейшую неискренность. Его так огорчала наша лень. Нас было четверо в классе, но я помню только Скрябина и себя. Мы совсем ничего не делали. Сергей Иванович упрекал нас, пытался стыдить, но ничто не помогало. Наконец, он обратился к Сафонову, который был директором консерватории; тот нас вызвал и пробовал убедить, что не надо огорчать такого человека, как Танеев. Но даже и это на нас не подействовало, — молодость! Теперь я жалею, что недостаточно ценил его. Но такова молодость: легкомысленная, незадумывающаяся, непонимающая. Наконец, Танеев придумал новый способ заставить нас работать. У Пелагеи Васильевны, его знаменитой няни, была племянница. Вдруг она появилась на нашей кухне с листом нотной бумаги, на нем была написана тема и просьба написать на нее фугу. „Ладно“, — сказал я. Но она не уходила, потому что Сергей Иванович сказал ей дожидаться фуги и принести ему. Раз или два я попался таким образом, но потом приказал сказать, что меня нет дома, так что ей пришлось оставить нотную бумагу. Точно так же ее посылали и к Скрябину“.

И Рахманинов покачал головой, тихо смеясь, не то весело, не то горько.

„Тем не менее, я хотел получить золотую медаль. Скрябин к этому не стремился, — так он и совсем не работал. Но я принялся работать за две недели до экзаменов и получил золотую медаль, третью в истории консерватории. Первую получил Танеев, вторую — Корещенко“.

Я спросил про Корещенко.

„Как он играл! Он и сочинять начал очень хорошо. От него очень многого ожидали, но ожидания не оправдались. Помню, что у Зилоти были какие-то трения с Сафоновым, и он ушел из консерватории. Его учеников передали другим преподавателям. Но я



С. В. Рахманинов с внуками

отказался переходить к кому бы то ни было и заявил о своем намерении кончать у Зилоти. Мне сказали, что, если я приготовлю сонату Шопена си-бемоль-минор, Вальдштейновскую сонату Бетховена и несколько мелких вещей, то мне это разрешат. До экзаменов осталось всего три недели, но мне это удалось.

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

„Когда я был в классе свободного сочинения у Аренского, я попросил его разрешить мне окончить консерваторию через год. Услышав об этом, Скрябин попросил о том же. Аренский не выносил Скрябина и сказал: „Ни в коем случае я вам этого не позволю“. Скрябин обиделся, бросил консерваторию и больше не занимался свободным сочинением“.

Приводим рассказ Льва Конюса о последних годах пребывания Рахманинова в консерватории¹.

„Рахманинова от остальных студентов отличала исключительная легкость и поразительные успехи, которые он делал во всех отраслях музыкального образования. В своих выступлениях на консерваторских концертах в честь великих музыкантов — Антона Рубинштейна, Чайковского и Римского-Корсакова — по случаю их посещений консерватории, он поражал всех изумительным развитием своих музыкальных способностей. Легкость, с которой он читал с листа, его слух и память были поистине чудесными. Для него было достаточно внимательно просмотреть пьесу три—четыре раза, чтобы знать ее наизусть. Для выпускного экзамена по классу композиции нам надо было написать акт оперы. Выполнить задание мы должны были в течение двух месяцев, и надо было работать очень усиленно, чтобы выдержать это в указанный срок. По истечении четырех недель Рахманинов представил полную оперу „Алеко“.

„Рахманинов закончил курс фортепиано в течение трех лет — совершенно исключительный случай, поскольку для прохождения этого курса требовалось не менее четырех—пяти лет. Ему было тогда 19 лет.

„Самой высокой наградой в русских консерваториях была большая золотая медаль. Имена студентов, получивших эту награду, гравировались золотыми буквами на мраморной доске в Малом зале консерватории. Эту высшую награду присуждали редко, так как для получения ее надо было закончить два курса — по фортепиано, скрипке, вокалу и т. д. и по композиции и сдать все экзамены по общим предметам с высшей оценкой. На моей памяти эту награду получили только Танеев, Корещенко и Рахманинов...“

¹ Напечатано в студенческой газете музыкального колледжа в Цинциннати

К концу вечера у нас Рахманинов сказал: „Я беседовал с супругами Н. о современной музыке. Наконец, миссис Н. мне сказала: „Вы не понимаете современной музыки, Сергей Васильевич“. Моя княгиня (Ирина) была со мною. Мои дочери всегда щиплют меня или дергают за рукав, чтобы я не вступал в спор. Так было и теперь. Я ничего не сказал, но очень рассердился.

„В консерватории был некий Петров, инспектор классов. Он преподавал также географию и писал заметки в маленькой газетке. После исполнения „Прометея“ Скрябина он подбежал к Танееву и спросил: „Как вам это нравится?“ Танеев ответил: „Не слишком“. И Петров возразил: „Вы не понимаете этой музыки, Сергей Иванович“, и он даже снисходительно похлопал Танеева по плечу. Танеев никогда сразу не отвечал. Он говорил мало, но всегда веско. В его речи не было словесной шелухи. И на этот раз он помолчал некоторое время, но было ясно, что он что-то обдумывает. И потом сказал: „Я не знал, что для того, чтобы понимать музыку, недостаточно посвятить ей всю жизнь, а надо быть еще преподавателем географии“. — Помню также, как Балакирев пригласил однажды Римского-Корсакова послушать новую симфонию. Было много дам (его поклонниц). Проиграв ее, Балакирев спросил: „Ну, как вам она нравится?“ — „Форма мне не ясна“, ответил Римский-Корсаков. Тогда Балакирев повернулся к одной из дам: „Мария Васильевна, вам форма ясна?“ — „Конечно, Милий Алексеевич“, — ответила та. „Вот видите, Николай Андреевич!“

„То же самое и со мной: миссис Н. музыка Стравинского ясна, а мне — нет“.

Затем наш разговор перешел на русского композитора и дирижера Глазунова, который в 1929 году уехал из России и путешествовал по Америке.

„Перед отъездом из России Глазунов женился, так как не мог справиться со всеми делами один. Он старается изо всех сил, но ничего не выходит. Он заработал две тысячи долларов — за четыре выступления в качестве дирижера, по 500 долларов за каждое, — но истратил всё в Америке. Ну, мы и собрали для него еще две с половиной тысячи. Дали ему заказ на квартет. Я спрашивал его, как подвигается квартет, — говорит: написал одну треть.“

„Сабанеев прислал мне рукописи своих двух книг, предназначенных для издания, — о Метнере и о Танееве. Он знает, что я люблю их обоих. Книгу о Танееве я опубликую, а с Метнером подожду. Вы помните книгу Сабанеева о Скрябине?“

Мы достали книгу. Рахманинов попросил дать ему ее и пообещал прислать книгу о Танееве, как только она появится. Он никогда не забывал о своих обещаниях, и книгу о Танееве мы своевременно получили.

Рахманинов очень любил русскую беллетристику и следил за развитием современной русской литературы. Из старых писателей он любил Чехова. Он любил также хорошие картины. В столовой

его квартиры в Нью-Йорке у него был прекрасный портрет мальчика работы Венецианова.

„Я очень им горжусь“, — говорил Рахманинов, показывая эту картину. Над его кроватью висел акварельный пейзаж В. Серова; в гостиной был пейзаж маслом современного русского художника С. Виноградова.

После концерта в Филадельфии 29 марта 1930 года, на котором Рахманинов исполнял произведения Листа, Шопена, в артистической было большое оживление и таинственный шопот. Миссис Рахманинова приехала из Нью-Йорка с некоторыми друзьями. Рахманиновы пригласили нас отобедать с ними, но где? — Вот что было причиной шопота! Оказалось, что обед заказали в маленьком темном ресторанчике в какой-то трущобе, но там подавали вино. Это было во времена „сухого закона“, когда солидные, трезвые люди приходили в возбужденное состояние при одной мысли о выпивке. Но Рахманинов почти совсем не пил, он медленно потягивал вино без особого удовольствия. Он приехал в этот ресторан только для того, чтобы не испортить настроения другим и, главным образом, чтобы не обидеть того, кто придумал эту, довольно мрачную, затею. Мы сели за стол в отдельной столовой. В соседней комнате кто-то играл на банджо и отчаянно рвал струны. Рахманинов морщился от невралгической боли в левом виске, который он то и дело потирал, стараясь делать это возможно незаметнее. Я попросил его разрешения прекратить этот непредвиденный аккомпанемент. „Нет, нет, — сказал он, точно немного испугавшись, — пожалуйста, не надо, а то подумают, что я чем-то недоволен“.

После обеда миссис Рахманинова уехала с друзьями в такси, чтобы поспеть на Нью-Йоркский поезд. Мы с Рахманиновым пошли пешком в гостиницу. Он должен был в полночь уехать в Бостон, где у него на следующий день был концерт. Улицы здесь, в трущобе, были грязны и полны народа. Рахманинов шел спокойно и довольно медленно. Он смотрел на окружавший нас неприглядный мир своим особенным взглядом, — каким-то отдаленным, спокойным, мудрым и в то же время острым, замечающим всё вокруг.

„Посмотрите, посмотрите сюда!“ — сказал он внезапно, останавливаясь перед лотком с рыбой, издававшей сильный запах. — „Посмотрите, этот торговец обманывает старика. Он его обвешивает. Негодяй! Посмотрите!“

На следующем углу мы увидели странную фигуру старой негритянки. Закутанная в грязные тряпки, она сидела на ящике, протягивая дрожащую руку и глядя куда-то в пустое пространство слепыми глазами. Беки ее были красны и распухшие. „О, что это? Посмотрите“, — сказал Рахманинов с содроганием и вынул бумажник.

В ноябре того же года мы встретились в Лондоне. Макушина— русская певица, жившая в Лондоне, прекрасная исполнительница метнеровских романсов, хотела спеть некоторые из них для Рахманинова. Я передал Рахманиновым ее приглашение, и они его приняли. После русского обеда у Макушиных вечер был посвящен романсам Метнера. Рахманинов, как правило, говорил очень мало, особенно среди чужих. Достигнув вершины славы, он, возможно, понял, что человек, занимающий его положение, гораздо менее независим, чем обыкновенный смертный. Он также должен был видеть вокруг себя много лести, зависти, тщеславия. И потому он ушел в себя: так было лучше и умнее. Таким образом, он поставил себя выше сплетен, дразг и соперничества. У Макушиных он опять говорил мало, хотя и очень высоко ценил произведения Метнера и любил его, как человека. Но почему же он так мало играл Метнера — всего две или три „Сказки“?..

После дня, проведенного у Макушиных, Рахманинову, очевидно, не хотелось нарушить иллюзии русской обстановки. Кроме того, в дни между выступлениями он не работал, и потому сказал: „Пойдемте и поужинаем в русском ресторане“.

В телефонной книге на станции метро Оксфорд Сэркус мы нашли какой-то „Русский бар“ или „Тройка“ и легкомысленно отправились туда в такси, забыв о лондонских расстояниях и лондонской погоде в ноябре. Мы ехали долго. Пошел дождь, а мы всё ехали. Ресторан оказался на противоположном конце огромного, широко раскинувшегося города. Наконец, мы приехали. Мы сели за стол и почувствовали, что в комнате все притихли, а потом в толпе началось оживление. Хозяин, бывший генерал, быстро подошел к Рахманинову и сказал: „Я думаю, что вы — Сергей Васильевич Рахманинов“.

Рахманинов посмотрел на него своим умным, пронизательным взглядом и сказал с внезапным блеском в глазах: „Мне очень жаль, но это не так“.

„Невозможно... Какое сходство!“

„Очень жалко, я, может быть, и похож на него, но я даже не знаю этого человека“.

Разочарованному генералу пришлось отступить и оставить Рахманинова в покое.

Рахманинов всегда выглядел уставшим, но в его большом теле, вероятно, были какие-то запасы энергии. После этого утомительного дня накануне концерта он сказал: „Где вы остановились? Поедем к вам“. И нам пришлось ехать очень далеко, в Кенсингтон. К тому времени, как мы приехали, наступила холодная, сырая и туманная ночь, в нетопленных комнатах было очень сыро, и мы провели остаток вечера, съжившись возле жалкой газовой печки. Но Рахманинов был всё же весел и доволен. Я, собственно, никогда не видел его недовольным, раздраженным, суетливым или возбужденным. У этого любимца фортуны можно было поучиться самодисциплине.

5 декабря 1931 года у Рахманинова был концерт в Филадельфии. Он играл впервые свои „Вариации на тему Корелли“, прелюду фа-диез-минор, „Восточный эскиз“ и ряд баллад (Шопена, Листа, Брамса и Грига). О Рахманинове-пианисте Метнер, сам великий пианист, говорит следующее: „Рахманинов поражает нас, главным образом, одухотворенностью звуков, умением вызывать к жизни самые элементы музыки. Простейшая гамма, самый простой каданс, одним словом, любая формула, „рассказанная“ его пальцами, приобретает свое сокровеннейшее значение. Нас поражают не его пальцы, не его пальцы, от которых не ускользает ни одна деталь, но всё целое, те вдохновенные образы, которые он вызывает перед нами. Его колоссальная техника, его виртуозность являются лишь средством для создания этих образов.

„В его ритмах, последованиях звуков заключается такая же экспрессивная декламация и раскрытие тайн, как и в каждом отдельном звуке. Не все понимают и оценивают рахманиновские *rubato* и *espressivo*, а ведь они всегда находятся в равновесии с основным ритмом и темпом, в контакте с основным значением музыки. Ритм, как и звук, заключается в самой музыкальной душе Рахманинова, как бы является биением его пульса...“

Как обычно после концерта, у двери артистической было огромное собрание поклонников. Толпа внезапно бросилась вперед, всё перемешалось, нас разделили. Могучий поток унес Рахманинова. Движение на Локэст-Стрит остановилось. Большой грузовик беспомощно стоял посреди улицы, шофер с запачканным улыбающимся лицом и удивленными глазами выглянул из кабины и спросил: „А кто этот парень, мисс?“

Наконец, Рахманинов добрался до дверей отеля с полисменом. Группа молодежи ворвалась в подъезд, и Рахманинову пришлось задержаться там, с тем, чтобы дать сотни автографов.

В отеле он всегда занимал одни и те же комнаты. В гостиной было два рояля. Наталья Александровна упрашивала его переодеться, но он не хотел и слышать об этом. После восторженного приема публики он бывал неизменно в хорошем настроении. Помню, он однажды сказал в Нью-Йорке: „Музыканты и критики всегда стремились меня съездить. Один говорит: „Рахманинов не композитор, но пианист“. Другой: „Он прежде всего дирижер!“ Но публика, — ее я люблю. Всегда и везде она ко мне относилась изумительно“.

Переодеваться он не хотел. „Подожди, пожалуйста, Наташа.., я не устал. — А как вам понравился мой „Восточный эскиз“? А, вы слушали недостаточно внимательно! Я сыграю вам его еще раз!“

„Сережа, ты устал!“ — сказала миссис Рахманинова.

— „О, нет, — ответил Рахманинов, подошел к роялю и с подъемом сыграл „Восточный эскиз“.

„Теперь вам нравится? Вижу, что еще не разобрались. Еще раз сыграю“. И он проиграл его еще и еще раз. Каждый раз он



С. В. и Н. А. Рахманиновы
(1942 год)

брал всё больший темп и каждый раз, кончив, он вставал и с лукавым блеском в глазах мурлыкал: | ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ |

„Фриц [Крейслер] называет его „Восточный экспресс!“

Внесли стол, и мы сели ужинать.

„Одна дама из Филадельфии долго не давала мне житья“—сказал Рахманинов. — „Она пишет о музыке. Наконец, Фоли устроил интервью у меня дома в Нью-Йорке. Дама очень милая, но не слишком разбирается в музыке. Не успев войти, она стала засыпать меня вопросами: „Как надо играть Шопена, как развить правильную педализацию?“ — Боже мой! Что я мог ей сказать? Она не понимает, что педагогу надо годами работать над развитием педализации у учеников, а приходит и хочет, чтобы я вынул из кармана какой-то рецепт. Вот я ей и сказал: „Вот, как мы учились играть в России: Рубинштейн давал свои исторические концерты в Петербурге и Москве. Он, бывало, выйдет на эстраду и скажет: „Каждая нотка у Шопена — чистое золото. Слушайте!“ И он играл, а мы слушали“.

Рахманинов был в веселом настроении, хотя и не очень хорошо себя чувствовал. Перед отъездом в Филадельфию ему пришлось побывать у врача, который сказал ему, что сердце его утомлено. В ту же самую ночь у него появились мешки под глазами. Но запасов сил ему хватило еще на 12 лет.

В 1932 году Рахманинов приобрел землю на Люцернском озере в Гертенштейне и начал строить новый постоянный дом.

Когда он был еще в Америке, его швейцарский архитектор и подрядчики построили небольшой дом, в котором помещались комнаты для гостей и гараж.

Постройка главного дома не была еще начата. Поэтому весной Рахманиновы размещались в комнатах для гостей. В мае мы получили следующее письмо: „Дорогие Гуси-Лебеди и уважаемые Суаны! Наши планы приблизительно следующие: остаемся здесь до конца сентября, в начале октября—в Америку. Мы не собираемся отправиться на море, разве только моя Наташечка соскучится здесь до смерти. Будем рады Вам в любое время, только напишите предварительно. Мои дети: старшая с дочкой здесь, младшая в Италии с Б. Ю. Конюсом, за которого она вышла замуж 8-го мая. Летом они, вероятно, будут жить близ Парижа, куда к ним придет моя старшая дочь. С приветом от всех нас

Сергей Рахманинов“.

В июле он написал следующее шутовское письмо: „Дорогие Суаны! Получили Вашу открытку. Содержание ее подозрительно: вы нас дурачите.

Допустим, что у Вас есть море, пустая гостиница и виноград, что же касается солнца—Вы хвастаете! Что же Вы думаете, мы не читаем газет?—а там написано: „Повсюду дождь, на море дождь, у Суанов дождь“. Кроме шуток: у нас озеро, рыба, прогулки и дождь в изобилии. Есть также чудесная скромная гостиница непо-

далеку от нас, где условия такие же, как и у Вас, и где Вы будете также абсолютно одни, поскольку она пуста. У Вас ревматизм? В этой гостинице есть замечательные ванны—четыре дня тому назад я начал лечение. Не отворачивайте носы и приезжайте.

С. Рахманинов*.

В августе мы поехали к Рахманиновым. Уголок, который он выбрал на берегу озера, был очень красив, но, как и большинство мест на швейцарских озерах,—несколько людный и приглаженный. Семья испытывала чувство тоски по Франции, но сам Рахманинов был очень счастлив. Он показывал нам с огромным восторгом все виды, все уголки, очевидно, довольный тем, что у него есть, наконец, свой собственный угол, и к тому же безопасный. Он чувствовал ненадежность мировой обстановки и твердо верил, что Швейцария — самое безопасное место в Европе.

22 августа мы поехали к Риземану, ныне умершему; он жил на противоположном берегу озера в Каштаниенбауме. Посторонних не было. Рахманинову хотелось поиграть в интимном кругу. Вскоре после того, как мы приехали, он сел за рояль и начал тихонько играть. Он любил играть таким образом произведения, которые были ему особенно дороги или были связаны с значительными событиями его жизни. Так он играл сонату-фантазию № 2 Скрябина, которую я никогда не видал ни в одной из его программ после концертов в память Скрябина в России в 1915—1916 гг.

„Когда я был молод,—говорил он,—я был всецело под очарованием музыки Чайковского. У меня был издатель, плативший мне больше, чем Беляев. В то время Беляева и весь его петербургский кружок я не ставил ни в грош. Однажды Беляев пригласил меня к себе и меня попросили играть. Я только что написал фантазию для двух роялей (ор. 5). За второй рояль посадили Феликса (Блуменфельда). Только он один умел так превосходно читать с листа. Я играл партию первого фортепиано наизусть. Все были там—Лядов, Римский-Корсаков—и слушали очень внимательно; мне казалось, что им нравилось. Римский всё время улыбался. Потом они стали хвалить меня, а Римский сказал: „Всё хорошо, только в конце, когда звучит мелодия „Христос воскресе...“, лучше было бы ее изложить отдельно, и лишь во второй раз с колоколами“.

Тут Рахманинов сыграл мелодию с колоколами и без них. „Я был глуп и самонадеян, в те времена мне был только 21 год, поэтому я пожал плечами и сказал: „А почему? Ведь в жизни эта тема всегда появляется вместе с колоколами“, и не изменил ни одной ноты. Только позднее я понял, как была правильна критика Римского-Корсакова. Я лишь постепенно постиг подлинное величие Римского-Корсакова и очень жалел, что никогда не был его учеником.

„Когда я был дирижером Большого театра в Москве, я поставил оперу Римского-Корсакова „Пан воевода“. Музыка не очень хорошая, но оркестровка поразительная. В то время он оркестровал без партитуры. В его рабочей комнате было много пультов, он пере-

ходил от одного к другому, заполняя партию каждого инструмента—так великолепен был его внутренний слух¹. Я ему сказал: „Предоставьте мне инициативу до последней репетиции и тогда, если что-нибудь в моей трактовке вам не подходит, я сделаю еще одну репетицию в день спектакля и сделаю изменения, которые вы потребуете. За час до последней репетиции мы собрались, и я ему указал все *accelerando* и *ritardandi*. Он со всем согласился. Но на репетиции, когда прозвучала какая-то нота, кажется, у меди, он вдруг вскочил и воскликнул: „Я этой ноты не писал!“ И заметьте, с момента сочинения оперы прошло больше года, в то время он был поглощен сочинением следующего произведения — „Китежа“. Я показал ему, что та нота была в партитуре. Оказалось, что это была опечатка. Вот какой у него был тонкий слух!

„В Париже в 1907 году во время дягилевского сезона мы втроем со Скрябиным и Римским сидели в кафе de la Paix. Римский, говоря себе в бороду, объяснял нам всего „Золотого петушка“. Он видел нечто очень глубокое в этой сказке. К тому времени он закончил первый акт. „Теперь я возьмусь за третий акт“, — сказал он. — „Почему третий? — удивились мы, — второй?“ „Нет, я хочу написать третий раньше второго“. Сколько неисчерпаемых богатств в „Золотом петушке“! Одно начало—как ново! А хроматизм! Вот где лежит источник всего этого несчастного модернизма. Но у Римского всё это было в руках гения.

„Не знаю, какое впечатление произвел этот разговор на Скрябина, но меня он очень взволновал“. Тут Рахманинов сыграл несколько эпизодов из „Золотого петушка“: куплеты звездочета, хроматические пассажи, характеризующие Полкана, заключительный хор.

Риземан показал нам несколько сцен из оригинальной редакции „Бориса Годунова“, которого он редактировал для Бесселя. Рахманинов к этой редакции отнесся скептически.

„В „Борисе“ Римского всё лучше, чем у Мусоргского. Там ничто не звучит, как следует. Только в двух местах я не согласен с Римским. Ему следовало оставить куранты в сцене во дворце, и потом, когда в последней сцене Борис говорит—„Славьте святых“, оригинальный текст великолепен, Римский же изменил его из-за параллельных квинт—он был фанатиком в этом отношении — и всё впечатление утрачено“.

Рахманинов сыграл обе редакции. Это привело его на память другие оперы, которыми ему приходилось дирижировать; его изумительные пальцы схватывали труднейшие страницы партитуры. Он исполнил знаменитый канон из гликинского „Руслана“, в котором голоса вступают один за другим, соединяясь в причудливой полифонии, в то время как в оркестре не прерывается аккомпанемент. Он ясно выделял каждый голос, все пальцы были заняты плетеньем сложнейшей звуковой паутины. От „Руслана“ он перешел к „Ивану Сусанину“.

¹ Этот факт, изложенный авторами воспоминаний якобы со слов Рахманинова, вызывает сомнение в своей достоверности. — *Ред.*

„Никто не подозревает, сколько было энергии в Глинке. Все темпы, в которых его принято исполнять, — слишком медленные“.

И Рахманинов показал темп, в котором нужно исполнять начальную двойную фугу ($\text{♩}=120$). Вся хоровая и оркестровая фуга была как-то схвачена его руками. Ни одна нотка не пропала. Чудеса памяти Рахманинова и исключительное мастерство, с каким он играл оркестровые партитуры на рояле, указывали на его гениальность, как дирижера.

Разговор перешел на Толстого. Выходя на веранду, Рахманинов сказал: „Я думаю, что Софья Андреевна была очаровательная женщина и что Толстой ее мучил, а теперь все на нее обрушиваются. Ах, один из самых трудных вопросов, какой должна быть жена великого человека!“

Рахманинова эта мысль очень оживила. Он вздохнул полной грудью и ноздри его затрепетали. „Творец — очень ограниченный человек. Всё время он вращается вокруг своей собственной оси. Для него не существует ничего, кроме его творчества. Я согласен с тем, что жена должна забывать о себе, о своей личности. Она должна принять на себя все заботы о его физическом существовании и все материальные хлопоты. Единственно, что она должна говорить своему мужу—это то, что он гений. Рубинштейн был прав, говоря, что творцу нужны лишь три вещи: „похвала, похвала и похвала“. Ошибка, которую особенно часто делают жены, заключается в том, что они принимают творца за обыкновенного человека. Не проявляют достаточного понимания. Возьмите Толстого — если у него болел живот, он говорил об этом целый день. Но горе-то было не в том, что болел живот, а что он не мог тогда работать. Это и заставляло его страдать. Недостаточно понимают, что нужно художнику-творцу. Вот почему Толстой был таким несчастным. Да, это трагично“. И он добавил тихо: „Мы все таковы. Миссис Метнер — замечательная жена. Ценой огромных усилий и при очень маленьких средствах она создала идеальные условия для творческой работы своего мужа. То обстоятельство, что он может беспрепятственно посвящать каждый день своей жизни творчеству, что он может непрерывно работать, уже одно это стоит очень многого. Анна Михайловна (жена Метнера) взяла всё на себя, а ему предоставила только творчество. А если жена великого человека интеллектуальна и имеет свои собственные мысли—это совсем скверно. Возьмите Жорж Занд—великая женщина, а что вышло из ее отношений с великим Шопеном? Это очень сложно. Надо помнить также, что у Софьи Андреевны была семья, она была очень заботливой матерью. Нельзя сказать, какова была бы Анна Михайловна, если бы у нее вдруг появилось вот такое маленькое существо“, — и Рахманинов показал рукой на фут от пола.

К вечеру возбуждение прошло, и Рахманинов сказал: „Я очень устал от этих хозяйственных забот. Мне совсем не следовало начи-

нать эту стройку. И хуже всего, что здесь они все мошенники, как и везде. Противно!“

Он совсем взволновался, когда его спросили, не сочинил ли он чего-нибудь нового?

„Как я могу работать? Даже к концертам я очень мало готовлюсь, а сезон ведь скоро начнется¹. Кроме того, мой кабинет еще не готов. У меня нет рабочей комнаты“.

Я думаю, что если бы у Рахманинова стремление к творчеству было сильное, а влечение к концертной эстраде слабее,—он преодолел бы все эти затруднения.

Письмо от 10 октября 1932 года показывает, каким чутким и щепетильным он был в отношении других:

„Дорогой Альфред Альфредович! Я очень бесцеремонен по отношению к Вам, взяв в магазине (на улице д'Анжу) Ваш экземпляр „Писем М. П. Мусоргского“—без Вашего разрешения, правда, но с обещанием вернуть его немедленно по прибытии в Нью-Йорк. Я взял их потому, что в магазине не было другого продажного экземпляра, а мне очень хотелось прочесть их в дороге. Во искупление своей вины могу послать Вам „Письма Бородина“, если Вы их не читали. Искренний привет Екатерине Владимировне и Вам.“

P. S. Возвращаю сегодня книгу заказной бандеролью. С. Рахманинов“.

Вечером в понедельник 12 декабря 1932 года Рахманинов играл свой третий концерт в Филадельфийской Музыкальной Академии с филадельфийским оркестром: дирижировал Исай Добровейн. После концерта на улице, как обычно, была ожидающая толпа. В ней было меньше молодежи, поэтому толпа не бежала за Рахманиновым, но стояла рядом и аплодировала. В гостинице он не стал переодеваться, поскольку исполнение концерта с оркестром утомляло его не так, как клавирабенды. Он снял фрак и поверх крахмальной рубашки надел свою любимую старую и заплатанную куртку из верблюжьей шерсти.

„Оркестр сегодня играл нехорошо,—сказал он,—можно ли сказать, что было 16 первых скрипок? Звучало, точно их было четыре. После отъезда Тосканини музыканты бывают так утомлены, что относятся с прохладцей, играют не все и неполным звуком. Они знают, что никакой приезжий дирижер их не может уволить. Это неправильно. Добровейн страшно нервничает, не спит, но ничего не может сделать“.

Увлекательно и живо Рахманинов рассказывает о прошлом: „Моя бабушка была очень добродушная, она верила всему, что я ей говорил. Я получал от нее 10 копеек в день на расходы и на проезд в консерваторию, но я уходил прямо на каток и проводил там всё ут-

¹ Концертный сезон 1932—33 г. был очень напряженным: 52 концерта в США, кроме благотворительных концертов в Лондоне, Париже, Берлине, Праге. В Париже и Праге Рахманинов играл только в пользу русских безработных, в других городах сбор делился между русскими и другими местными безработными.

ро".—С лукавым блеском в глазах он продолжал: „Я стал очень хорошим конькобежцем, но никогда и не приближался к консерватории. Однако я умудрялся получать эту отвратительную зачетную книжку с отметками. О, как я ее ненавидел! Я приносил ее домой, брал свечу и отправлялся прямо в ватер-клозет. Там я запирался, и вскоре все плохие отметки превращались в хорошие, каждая единица—в четверку. Как только бабушка так легко поддавалась на эту удочку—я не в силах понять!

„Однажды весной, судя по моей книжке, я был почти что первым в классе. Мы поехали на лето в новгородское имение бабушки. Но на сей раз с нами была моя мать, и дело приняло совсем иной оборот,—ее нельзя было обмануть. Как на зло, к нам приехала одна из консерваторских преподавательниц: „Бедный Сережа!“—сказала она.—„Почему? В чем дело?“—посыпались вопросы. А она: „Разве вы не знаете? Он провалился по всем общеобразовательным предметам“.—Таким образом, всё стало известно. Не уча уроков, я мог справляться только с музыкой.

„В те дни моим любимым развлечением было прицепляться на вагоны конки, я стремился сравняться по ловкости с мальчишками-газетчиками. Я усердно упражнялся во всех их приемах“.

Глаза Рахманинов блестели, он встал и сделал левой ногой круговое движение. Казалось, что он сейчас не из концертного зала, где его приветствовала огромная толпа, а снова мальчик, возвратившийся со своих походов на конке. Душа его была такой живой и юной! 3 марта 1933 года Рахманинов писал нам из Рочестера: „Многоуважаемые Гуси-Лебеди! Мы приедем в Филадельфию утром в день концерта и уедем оттуда ночью после концерта, так как на следующий вечер у меня концерт в Бостоне. Очень жалею, что и на этот раз мы не сможем побывать у Вас, но мы рассчитываем, что после концерта Вы нанесете нам визит в нашем „аристократическом“ отеле. Au revoir.

С. Рахманинов“.

На концерте он играл свою транскрипцию прелюда Баха ми-мажор (из скрипичной сонаты), „Appassionat’у“, произведения Шопена и Шумана, фа-минорный экспромт Шуберта, две свои прелюдии и транскрипцию скерцо из „Сна в летнюю ночь“. После того, как он сыграл на бис свою „Юмореску“ и „Маргаритки“, аплодисменты всё же не смолкали. Он опять вышел, сел за рояль и задумчиво посмотрел на клавиши. Потом повернулся к публике и сделал растерянный жест руками, как бы говоря: „Кажется, я ничего больше не помню!“ Эта сцена была так восхитительна, так человечна и интимна после очарования концерта, что публика пришла в дикий восторг. Кто-то крикнул: „До-диез-минор!“—Рахманинов улыбнулся, кивнул головой и сыграл прелюд, популярность которого в Америке вызвала своего рода манию. Ему пришлось выходить бесчисленное число раз и играть еще и еще: „Тройку“ Чайковского, „Контрабандиста“ Шумана—Таузига и проч. В артистической опять была

толпа. После непрерывных выступлений в течение двух месяцев, Рахманинов держался прямо, пожимал руки и надписывал программы. Как и обычно, он был спокоен и как-то замкнут.

— „Вы не устали?“

— „Я—устал? Нет, совсем нет“.

Люди всё проходили перед ним один за другим: застенчивые девушки, раскрасневшиеся от волнения, не в силах произнести ни слова, подававшие Рахманинову руки в поношенных перчатках; дряхлые старики, бормотавшие что-то, что могло иметь смысл 50 лет назад; скушающие дамы с лорнетками или мальчик с пышной шевелюрой, говоривший: „Я тоже играю Апассионату!“ Артисту нужна толпа. Метнер однажды был очень взволнован, когда в артистическую к нему пришло немного народу: „Артист не может создавать или исполнять для самого себя—ему нужна публика“.

Миссис Рахманинова, одетая по последней парижской моде, была с мужем. Она успела шепнуть нам, что у Татьяны родился сын.

Сергей Васильевич очень редко выполнял пустые светские требования. Но на сей раз он отправился на какое-то чаепитие. Мы условились встретиться с Рахманиновыми в Риц-Карлтоне. Когда мы пришли, он уже сидел за роялем. Мы поздравили его с внуком. Он улыбнулся и сказал: „Я телеграфировал детям, когда здесь начался банковый кризис. Я боялся, что у них нет денег,—посмотрите, что мне в ответ телеграфирует „Буля“,—и он вынул из кармана телеграмму: „Мы обе (сестры) богаты, как крёзы. Можем еще вам одолжить“. О внуке я получил другую телеграмму от Ташюши.—Он досгал другую бумажку из кармана: „Сашка растет. Нет бровей. Досадно“.

Тут Рахманинов перешел к своей любимой теме—к „Пупику“ (внучка Софинька—Волконская). Он поискал в бумажнике и вынул письмо. „У Пупика очень хорошая память, и мать ее всему учит. Ах, только Ирина может так поступать! Она заставляет Пупика выучивать длинные и трудные стихотворения, например, последние стихотворения Бальмонта. Пупик в одном из последних писем говорит, что она часто теперь пишет белыми стихами. Там был и образец, что-то вроде:

Вся радость ушла
Из сердца старика,
И он лег и умер...

Я написал на эти стихи музыку: слова внучки, музыка дедушки. Я постарался, чтобы музыка была очень легкой, в пределах октавы. Она музыкальна, так что споет и сыграет. Да, ее гувернантка Люля всё еще с ней. Кстати, Ирина написала мне однажды, что Софа ложилась спать, а Люля поцеловала одно из ее родимых пятнышек. И Софинька сказала: „Ах, Люля, как жалко, что вы не можете видеть некоторых родинок у дедушки, у него есть такие изумительные: коричневые, желтые, красные...“

Разговор перешел к вопросу о деньгах. Рахманинов сказал: „Да, я опять потерял что-то около половины или двух третей всего, что у меня было. И не из-за банков, а из-за понижения стоимости ценных бумаг.

„Я очень доволен, что вам понравился экспромт Шуберта, я его очень люблю. Какая удивительная средняя часть! Да, это настоящая жемчужина“. Во время обеда в итальянском ресторане, Рахманинов сказал: „Вы читали главу из книги Александры Львовны (дочери Толстого), опубликованной в последнем номере „Современной Летописи“? Она боготворит отца. Она пытается рассказать, что он пережил в последние дни, но это ей не удастся. Толстой у нее выглядит таким маленьким, неприятным человеком. Я бывал у него несколько раз в Хамовниках. Всё это окончилось очень неприятно. У меня была рекомендация от княгини Ливен. Она была моим большим другом, очаровательная женщина. Она просила Льва Николаевича принять меня. Это было как раз после провала моей первой симфонии“.

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

— „Княгиня Ливен написала Толстому: „Будьте добры, примите его, Лев Николаевич, — продолжал Рахманинов, — молодой человек может погибнуть. Он утратил веру в свои силы, постарайтесь помочь ему“. Когда я пришел в первый раз, он играл в шахматы с Гольденвейзером. Тогда я преклонялся перед Толстым. Когда я шел к нему, у меня дрожали колени. Он посадил меня рядом и погладил мои колени, — он видел, как я нервничаю. А потом за столом он мне сказал: „Вы должны работать. Вы думаете, что я доволен собой? Работайте. Я работаю каждый день“ — и тому подобные избитые фразы. Следующий раз я пришел с Шаляпиным. Федя пел. Невозможно описать, как он пел: он пел так, как Толстой писал. Нам обоим было по 26 лет. Мы исполнили мою песню „Судьба“. Когда мы кончили, чувствовалось, что все восхищены. Начали с увлечением аплодировать, но вдруг все замерли, все замолчали. Толстой сидел немного поодаль от других. Он казался мрачным и недовольным. В течение часа я его избегал, но потом он вдруг подошел ко мне и возбужденно сказал: „Я должен поговорить с вами. Я должен сказать вам, как мне всё это не нравится“, и продолжал: „Бетховен — вздор, Пушкин и Лермонтов — тоже“. Это было ужасно. Сзади меня стояла Софья Андреевна, она дотронулась до моего плеча и прошептала: „Не обращайтесь внимания. Пожалуйста, не противоречьте, — Ловочка не должен волноваться, это ему очень вредно“.

„Через некоторое время Толстой опять подошел ко мне. „Извините меня, пожалуйста, я старик. Я не хотел обидеть вас“. Я ответил: „Как я могу обижаться за себя, если не обиделся за Бетховена?“ Но я уже больше никогда не приходил. София Андреевна приглашала меня в Ясную Поляну каждый год, но я никогда не

принимал приглашения. И подумать только, что я в первый раз шел к нему, точно к какому-нибудь божееству!“

Рахманинов помолчал. Он склонился над своей тарелкой с супом, который ему, кажется, не нравился, и начал отодвигать в сторону макароны. Потом он сказал: „Трудно, конечно, сказать, может быть, это была ревность,—я был музыкантом, учеником Танеева. Может быть, он думал, что я буду новым звеном между Софьей Андреевной, музыкой и Танеевым. Тогда, конечно, я этого не понимал. Я рассказал всё это Антону Павловичу Чехову. Он обожал Толстого, и если Толстой кого-нибудь любил, то, конечно, Чехова. Он мне сказал: „Если это произошло в тот день, когда Толстой страдал от желудочной боли,—он не мог работать и поэтому должен был быть в очень нервном состоянии. В такие дни он склонен говорить глупости. Но не надо обращать на это внимания. Это не важно“.

„Что за человек был Чехов! Теперь я читаю его письма. Их шесть томов, я прочел четыре и думаю: „Как ужасно, что осталось только два! Когда они будут прочтены, он умрет, и мое общение с ним кончится“. Какой человек! Совсем больной и такой бедный, а думал только о других. Он построил три школы, открыл в Таганроге библиотеку. Он помогал направо и налево, но больше всего был озабочен тем, чтобы держать это в тайне. Когда Горький хотел посвятить ему свой новый роман „Фома Гордеев“, он позволил напечатать только: „Антону Павловичу Чехову“. Он был настолько скромнен, что боялся, что в горьковском посвящении будут какие-нибудь громкие эпитеты.

„Чехов и Горький умели извлекать самое существенное из Толстого. Чехов и Толстой были большими друзьями. Антон Павлович писал: „Сегодня ходил к Толстому. У нас была очень интересная беседа, продолжавшаяся два часа. Горький всё время наблюдал за Толстым, словно фоторепортер. В его воспоминаниях виден живой Толстой. Хотя Горький у нас не популярен, он сумел все же отразить облик Толстого очень хорошо. Он умел извлечь из него всё, что ему было нужно—о религии, о жизни, обо всём“.

Пора было уходить. Миссис Рахманинова беспокоилась, что Рахманинов съел острый соус и это могло ему повредить. Она сказала, что ему опять надо побывать у врача, который советовал ему меньше играть, поскольку он был утомлен.

„О, нет!—сказал Рахманинов с внезапной живостью,—концерты—моя единственная радость. Если вы лишите меня их, я изведусь. Если я чувствую какую-нибудь боль, она прекращается, когда я играю. Иногда невралгия левой стороны лица и головы мучит меня в течение суток, но перед концертом проходит, точно по волшебству. В Сен-Луи у меня был приступ люмбаго. Занавес подняли, я уже был на эстраде и сидел за роялем. Пока я играл, боль меня совсем не беспокоила, но, кончив, я не мог встать. Пришлось спустить занавес, и только тогда я поднялся. Нет, я не могу мень-

ше играть. Если я не буду работать, я зачахну. Нет... Лучше умереть на эстраде“.

После того, как он написал „Вариации на тему Корелли“, Рахманинов принялся за более ответственную работу—„Рапсодию для фортепиано с оркестром на тему Паганини“, план которой очень близок к „Вариациям“; но здесь звуковые краски фортепиано усилены во много раз тембрами оркестра. Рапсодия была закончена летом 1934 году в Швейцарии.

25 октября 1934 года Рахманинов писал: „Дорогие Екатерина Владимировна и Альфред Альфредович!

Я знаю, что вы хотели попасть на репетицию моей „Рапсодии“ с филладельфийским оркестром, но, к несчастью, я не смог Вам это устроить. Первое исполнение рапсодии состоится в Балтиморе 7-го ноября. У Вас есть автомобиль, а я приготовлю для Вас места, если приедете. Сообщите, устраивает ли Вас это, так как мне нужно знать насчет билетов.

С искренним приветом С. Рахманинов“.

Концерт состоялся в переполненном Лирическом театре. После концерта Рахманинов устроил ужин в гостинице в честь премьеры. Присутствовала группа друзей, и вечер прошел прекрасно.

Зимой 1936 года мы встретились в Вене. Рахманиновы пробыли там недолго, так как он дал только один клавирабэнд—26 февраля. В программе были 32 вариации Бетховена, соната Скарлатти, 2-я соната Шопена, сонаты Скрябина, Метнера, Рубинштейна, Донани и самого Рахманинова. Атмосфера была спокойная и серьезная. Было ожидание настоящего музыкального события, не чувствовалось элемента сенсации. Венцы собрались, чтобы послушать Рахманинова, и настроение было, вероятно, такое, как в былые дни на концертах Брамса и Клары Шуман.

Рахманинов вполне оправдал эти ожидания. Каждый номер программы и исполнение его были „чистым золотом“, как говорил Рубинштейн.

Рахманиновское исполнение Бетховена было свободно от тех черт, которые делают столь неприятным исполнение его произведений современными немецкими пианистами,—а именно: от подчеркивания „идей“ Бетховена, от излишнего отяжеления фактуры и тенденции модернизировать музыку. Бетховен в исполнении Рахманинова предстает перед нами в настоящей перспективе: сильный, ясный, в равновесии идейного и формального начала. Рахманинов редко исполнял последнего Бетховена, ограничиваясь средним периодом, начиная сонатой ор. 31,—„Буря“. Все сонаты этого периода в его исполнении являлись образцами того, как надо играть Бетховена,—равно как и 32 вариации.

Мы ужинали в отеле Бристоль, где жили Рахманиновы. В конце дня Сергею Васильевичу инстинктивно захотелось уединиться. В обеденном зале он выбрал столик, отгороженный от двери высокой ширмой. Как и обычно, Рахманинов казался несколько сдержанным,

как если бы между ним и остальным миром существовала стена,— может быть, незаметная, но всё же стена. Движения его были спокойны и довольно медлительны. Но как только он оказался в безопасности за ширмой, защищавшей его от любопытных взглядов, то стал улыбаться, шутить и поддразнивать в своем обычном очаровательном безобидном духе. Его манера держать себя, умение владеть собой оставались всегда одни и те же; даже шутил он негромким, сдержанным голосом. Но в шутках его было много искрящейся радости, которая излучалась из его живых глаз. Так было и в этот веселый вечер в венском отеле Бристоль.

Когда Рахманинова спросили, почему он не отдыхает и не поселится почаще, он с лукавым видом сказал: „Я вам кое-что расскажу. Видите ли, я похож на старую гризетку. Она потрепана и костлява, но желание гулять в ней настолько сильно, что, несмотря на годы, она выходит каждую ночь. То же и со мной. Я стар и покрыт морщинами, но всё еще должен играть. О, нет, я бы не мог играть меньше! Я хочу играть всё, что знаю!“

На следующий день Рахманиновы уехали в комфортабельном спальном вагоне парижского экспресса.

В конце мая мы приехали в Гертенштейн. Вся семья Рахманиновых была там. Большой дом был уже выстроен; площадка вокруг значительно изменилась: всюду были разбиты зеленые лужайки, посажены цветущие кусты, розы, даже новые деревья; несколько рабочих еще продолжали работу.

Автомобиль водворили в гараж,— шофер жил поблизости. С особенным удовольствием Рахманинов показывал набережную, выстроенную по берегу озера. Он спустился по крутой дорожке к берегу и всё время повторял, полушутя, полусерьезно: „Вот подождите, что вы увидите!“ На повороте дорожки он сказал: „Нет, нет еще. Вот теперь посмотрите, посмотрите на набережную,— совсем, как в Севастополе. Я уверен, что она такая же великолепная, как севастопольская пристань. А как вам нравятся ангар для лодок и мои две моторные лодки?“

Рахманинов очень любил кататься на моторных лодках и ездил каждый день. Правил он всегда сам и часто отправлялся на прогулку один. В это наше пребывание его страсть чуть не погубила нас. Примерно за час до обеда он сказал: „Я, пожалуй, покатаюсь по озеру“. Он спокойно встал,— он всё делал спокойно и твердо,— колебания были чужды его натуре. Был прекрасный вечер, один из редких вечеров в швейцарских горах в мае. Мы присоединились к Сергею Васильевичу. В последнюю минуту Иббс, администратор Рахманинова в Англии, попросил разрешения принять участие в прогулке. Это был дородный человек, с круглым, румяным лицом.

Озеро было тихо, как пруд. Рахманинов сел за руль, и мы мягко понеслись по воде. Мы были уже далеко от берега, потеряв дом из виду, когда Иббс захотел попробовать править. Рахманинов пе-

редал ему руль и сел с нами на заднюю скамейку. Не успел он сесть, как произошло нечто страшное: вероятно, Иббс захотел сделать крутой поворот, но лодка, вместо того, чтобы повернуться, начала кружиться и накреняться. Мы прижались к сиденьям и в мертвой тишине следили за Иббсом. Но когда его лицо стало красным, как бурак, Рахманинов спокойно поднялся, точно он только давал Иббсу время исправить допущенную ошибку; несколькими большими шагами он подошел к рулю и оттолкнул Иббса. Винт уже громко трещал в воздухе, и левый борт лодки касался воды. В тот миг, когда большая лодка готова была перевернуться и накрыть нас, Рахманинов выпрямил ее и мы поплыли обратно к набережной виллы Сенар. Никто не проронил ни слова. Молча вышли мы из лодки. По дороге домой Рахманинов несколько раз дотрагивался до левого бока и хмурился. Когда мы были совсем близко от веранды, он сказал: „Не говорите ничего Наташе, а то она не позволит мне больше ездить на лодке“.

В декабре 1939 года был устроен фестиваль в честь тридцатилетней годовщины со дня первого выступления Рахманинова в Америке. Филадельфийский оркестр дал в Карнеги-Холл три концерта, с программой из его произведений. Рахманинов играл 2-й и 3-й концерты и дирижировал 3-й симфонией. Она была закончена в Швейцарии летом 1936 года.

Первая часть симфонии (например, ля-минорная первая тема) носит явно русский, народный характер. Это свойство, новое для в высшей степени субъективного и лирического музыкального языка Рахманинова, возможно, вызвано тем, что ему за несколько лет до того пришлось обрабатывать три русские народные песни. Эта черта вносит элемент спокойствия в привычную для него взволнованность. Кое-где приходят на память спокойные интонации ля-минорной симфонии Бородина. Во второй части — опять типичный Рахманинов, с построенной на увеличенной секунде мелодией, полной пафоса, с квинтолями в аккомпанементе, с гармониями, чуждыми главной тональности и подчиняющимися ей. Скерцо входит в эту часть, — это гротескный танец, после которого музыка опять успокаивается. В финале преобладает ритм марша, чуть ли не галоп. Но праздничное настроение прерывается пронзительным фугато, душу раздирающее отчаяние которого приводит к мрачным звучаниям секвенции *Dies irae*. Но этим звукам не дано торжествовать (как это было в вариациях на темы Корелли и Паганини), и всё заканчивается динамичной кодой в ликующем ля-мажоре. Таким образом, в симфонии содержится всё, что было лучшего у Рахманинова: богатый, оригинальный мелодический материал, ритмический блеск и мастерская оркестровка. Это произведение, как я уже сказал, стоит наравне с лучшими его сочинениями дозаграничного периода.

Рахманинов предчувствовал приближение войны в Европе. Совсем неожиданно в августе 1939 года он вернулся в Америку и снял маленький домик в Лонг-Айленде. Когда стала ясной невозможность возвращения в швейцарское имение, Рахманиновы переселились в имение в Лонг-Айленде, где пробыли лето 1940 и 1941 гг. Как и в Швейцарии, катанье на моторной лодке по реке Саунд стало любимым летним развлечением Рахманинова. В 1942 году друзья убедили его переселиться в Биверли-Хилс (Калифорния), где он купил дом, „в котором я и умру“,—как он выразился. Там он провел лето 1942 года. Осенью и зимой 1942/43 гг. он выступал в Восточных штатах; 8 февраля 1943 года он отправился в длительную поездку, с намерением постепенно добраться до Калифорнии. Последний приступ болезни случился во время этой поездки в Нью-Орлеане. С огромным трудом его перевезли в Биверли-Хилс и в санитарном автомобиле доставили домой. 28 марта он скончался.

Перевод с английского К. Данько

Письма С. В. Рахманинова к М. А. Слонову и А. В. Затаевичу

В архивах Государственного Центрального Музея Музыкальной культуры в Москве хранится чрезвычайно интересная переписка С. В. Рахманинова с М. А. Слоновым.

С Михаилом Акимовичем Слоновым (1869—1930) Рахманинова связывала не только дружба, возникшая еще в бытность их учениками Московской консерватории, но и совместные выступления на концертах в начале 90-х годов прошлого столетия и совместная творческая работа.

Первой такой работой можно считать текст каватины Алеко, написанный Слоновым для второго издания оперы Рахманинова „Алеко“. М. А. Слонов не раз подбирал и тексты для будущих романсов С. В. Рахманинова, нередко корректировал его вокальные и симфонические произведения. К нему же композитор обращался с вопросами, касающимися его духовных сочинений. Ему С. В. Рахманинов посвятил романс „Дитя, как цветок ты прекрасна“ (на слова Плещеева — из Гейне), оп. 8, № 2.

Но самым серьезным сотрудничеством обоих является, пожалуй, работа над либретто двух неосуществленных опер С. В. Рахманинова: „Саламбо“ (по Флоберу) и „Монна Ванна“ (по Метерлинку).

Осенью 1906 года С. В. Рахманинов, оставив работу дирижера в Большом театре, переселился с семьей в Дрезден, чтобы там, вдали от шумной московской жизни, углубиться в творческую работу. „Живем мы здесь настоящими отшельниками: никого не видим, никого не знаем и сами никуда не показываемся. Я работаю очень много и чувствую себя очень хорошо...“, писал Рахманинов в одном из писем к М. А. Слонову.

Жизнь в Дрездене — это период создания 15-ти романсов оп. 26, 2-й симфонии оп. 27, посвященной С. И. Танееву, 1-й сонаты для ф-п. (d-moll) оп. 28, симфонической поэмы „Остров мертвых“ (по картине Бёклина) оп. 29.

К этому же периоду относится и работа над либретто опер „Саламбо“ и „Монна Ванна“. Работа эта нашла детальное отражение в печатаемых письмах, — документах, вскрывающих творческие замыслы композитора, его чрезвычайно тщательную и требовательную работу над либретто опер, о которых до сих пор ни в одних материалах, касающихся С. В. Рахманинова, мы не находили упоминания.

Второй цикл публикуемых писем (№№ 14—16), хронологически относящихся к более раннему периоду (2-я половина 90-х годов), связан с 1-й симфонией (d-moll) Рахманинова.

Симфония эта, сыгравшая столь трагическую роль в жизни Рахманинова, однажды прозвучала в Петербурге — 15 марта 1897 года, под управлением Глазунова; с тех пор, по желанию автора, она навсегда исчезла из репертуара наших симфонических концертов.

Петербургская публика и критика встретили симфонию весьма неблагоприятно. Сам Сергей Васильевич много лет спустя так описывал свое состояние после

провала симфонии: „Я вернулся в Москву другим человеком. Неожиданный удар привел меня к решению бросить композиторскую деятельность. Мною овладела непобедимая апатия. Я ничего не делал, не находя ни в чем ни малейшего интереса...“

Эпистолярное наследие С. В. Рахманинова знакомит нас, частично, с процессом работы над симфонией и переживаниями композитора, вызванными неуспехом симфонии при ее единственном исполнении.

Первое мимолетное упоминание о симфонии мы находим в письме юного композитора — тогда еще ученика консерватории — к М. А. Слонову, от 10 августа 1891 года, из „Знаменки“¹. „...У меня сейчас в голове наше будущее житье² и новая симфония...“ — читаем здесь.

Три года спустя, также в письме к Слонову³, Рахманинов пишет: „...Твоя ошибка заключается в том, что ты думаешь о существовании у меня Симфонии. Я не пишу Симфонии, хотя от Дон-Жуана Байрона не отказался...“

Более подробно знакомят с работой композитора публикуемые письма его к М. А. Слонову, относящиеся к 1895 году, когда и была закончена симфония.

В заключение приводим письмо Рахманинова к А. В. Затаевичу⁴, — идущая от сердца“ исповедь композитора, его попытка хладнокровно разобраться причинах провала симфонии.

1

Милый друг Михаил Акимович!

Начну с того, что очень рад с тобой работать, и составление либретто⁵ я поручаю тебе. Вперед только оговариваюсь, чтоб ты не отказывался от поправок и переделок и не обижался бы на меня, если мне не будут нравиться кое-какие стихи, что я тебе буду говорить прямо, не стесняясь. Мне кажется, что никакой обиды здесь не должно быть.

Мы взялись вместе написать оперу. Если тебе тяжело и неприятно переделывать что-нибудь, тобой уже написанное, то мне так же тяжело и неприятно сочинять музыку на такие слова, которые мне не подходят. Поэтому, ты должен примириться заранее с тем, что я буду многое менять. Уверенность же в том, что ты можешь написать хорошие стихи, имея к тому же такой большой материал, данный Флобером, у меня полная. Итак, прошу наперед твоего согласия на все здесь выраженное.

Перед тем как перейти к разбору присланных тобой слов, я хочу тебе сказать, чтобы ты меня посвятил в планы твоего сценария. Я написал свой и держусь за него только оттого, что не имею ни

¹ Родовое имение Рахманиновых, где С. В. гостил у своей бабушки — В. В. Рахманиновой.

² Зимой 1891—92 гг. С. В. Рахманинов предполагал поселиться вместе с М. А. Слоновым.

³ От 24 июля 1894 г., из имения Сатиных „Ивановка“ в Тамбовской губернии, где Рахманинов проводил лето.

⁴ А. В. Затаевич (1869—1936), композитор-этнограф. Фортепианные произведения молодого Затаевича весьма олоблялись С. В. Рахманиновым, по рекомендации которого они и издавались П. Юргенсоном.

⁵ Оперы „Саламбо“ (по Флоберу).

какого другого. Кроме того, убежден, что он не совершенен, а посему был бы очень рад услышать на него критику и получить некоторые указания, как его исправить, или дополнить, или изменить. Всякой дельной и полезной поправке буду очень рад. А посему критикуй, пожалуйста!

Вот еще что, не по поводу сценария, а по поводу твоего адреса. Будут ли аккуратно доходить до тебя письма, через какого-то сторожа, которому надо письма адресовать? Меня это беспокоит. Теперь мне остается только сказать, что экземпляр „Саламбо“, которым я пользуюсь, издан вторым изданием в Петербурге 1904 г., Губин сыновья, и я могу перейти к разбору присланного.

Меньше всего мне нравится всё вступление, то-есть всё то, что говорит в начале Саламбо. И это всё я прошу переделать. Возьми роман (стр. 34), перечти еще раз со слов „Как тихо плывешь ты“ и сделай мне всё так, как там. Не пропускай ничего до стр. 35, там всё прекрасно. Посиди на этом побольше, это такое важное место, и пользуйся только романом и придержишься по возможности порядка сравнений только по роману. И совсем Саламбо не надо смотреть на небо, как у тебя почему-то. Она смотрит только на луну и говорит всё то, что у Флобера.

Выдержи всё ту же систему куплетов. Ты начал („Прекрасен ясный свод“) 3+3, а через два уже куплета перескочил на 2+2. Это не хорошо. Если бы ты переменял систему куплетов при перемене смысла выражений, тогда это было бы гораздо лучше. Например, всё, начиная от слов „Как тихо плывешь ты“ — 3+3, а „Куда скрываешься ты“ 2+2, с тем, чтобы закончить „О, Танита, любишь ли ты“ опять 3+3.

Затем еще (стр. 33) — „Она заговорила жалобным, тягучим голосом, как будто призывала кого-то к себе“. Это необходимо вставить в начало.

Призывала Саламбо, конечно, ту же Танит. Здесь надо хоть четыре стиха другого размера, и мне кажется, что тут может быть то же обращение к Танит, что по моему сценарию, в 3-й картине, хор говорит на богослужении Танит в ее храме. А затем уже, когда воззвание к Танит прозвучало, она „перевела глаза на луну“ (стр. 34) и начинает свое удивительное обращение. Надави на себя и напиши мне чудные стихи здесь. Ты это можешь. Вариант мне не нужен, а переход к песне меня удовлетворяет. Теперь сама песня Таанах. Мне она не нравится совсем, кроме самой идеи, которая меня удовлетворяет. Прежде всего кидается в глаза, что эта песня не в честь Гамилькара. Из 22 строчек текста ему посвящено только три. Затем слишком много действующих лиц. Я бы выкинул орлицу и заставил бы действовать одного орла с ягненком, и немножко более бы подчеркнул самую борьбу. Как мальчик вцепился в орла, как орел, подымаясь, боролся с мальчиком, менялся бы, изнемогая, и наконец только изнемог совсем и спустился мертвый на землю. Размер стиха гораздо короче,

энергичнее. Фразы короткие и сильные! И так прошу тебя и песню переделать. Дальше. Ты начинаешь топтаться на одном месте.

Таанах: О, Гамилькар,.. и т. д.

Саламбо: Да, он велик, и т. д.

Таанах: Он гордость, слава Карфагена, и т. д.

Всё это выкинуть. После песни лучше, чтобы Саламбо не меняла своего настроения и повторила бы свой прежний вопрос: „Где он теперь, отец мой дорогой?“, а Таанах идет дальше и говорит ей на эту фразу: „Коль не вернется он...“ и т. д. Далее всё правильно. Одна только ошибка: Саламбо говорит „Скорее приведи Шахабарима“ и... появляется Шахабарим. Это неловко, или пустое место. Когда Таанах уйдет исполнять приказание, надо дать еще две строчки Саламбо, в которых она бы сказала себе, что попробует попытаться еще раз жреца относительно интересующего ее божества. Тогда и естественна будет дальнейшая фраза ее: „Я жду... Ты сам почти мне обещал!“ Дальше. После слов Шахабарима „Я всё сказал“ и фразы Саламбо „О, нет!“, надо выкинуть восемь строчек у Саламбо и сделать ей в одной строчке переход к дальнейшему, то-есть опять к Танит. Все же здесь упоминаемые имена других богов должны фигурировать впервые только в рассказе самого Шахабарима. Само же обращение здесь к Танит мне нравится. И дальше всё правильно, и рассказ Шахабарима мне нравится, и, пожалуй, всё дальше до конца, если только такое заключение тебя удовлетворяет по моему сценарию. (Мне это лично кажется всегда немного куцым и неестественным). Кое-что я тут выкину уж без твоей помощи. Тебя же попрошу только к заключительным словам Саламбо прибавить еще несколько стихов. Вместо пяти стихов нельзя ли сделать восемь?

Итак всё, Михаил Акимович! Как видишь, переделать надо всё вступление и песню. Остальное годится, за ничтожными поправками, и мне нравится! Песню сделать трудно, надо самому измышлять. Но вступление? Повторяю еще раз. Перечти, и сделай, и скажи всё то, что Флобер сказал. Не выдумывай ничего больше и не вычеркивай ничего. Все те же слова, только в стихах. Ведь это же удивительное вступление. А у тебя не совсем вышло оно, побледнело и стало недоговоренным чем-то. Очень интересуюсь второй картиной. Она, по-моему, одна из самых интересных!

Предупреждаю заранее: буду недоволен, если ты опять пойдешь не близко по Флоберу. Я там наметил буквально всё, весь текст, которым надо пользоваться. Прошу тебя в сотый и последний раз: коротись ближе Флобера и будет хорошо.

До свидания. Жду от тебя еще и 3-ю картину. Затем остановись и подожди ответа. Исправленную 1-ю картину высылай немедленно. Впрочем, лучше не торопись, а сделай получше.

Твой С. Р.

21/8 мая 1906 г.¹

¹ Лето 1906 года Рахманинов проводил, как обычно, в „Ивановке“.

Оставляй у себя черновики написанного, чтобы не отправлять тебе постоянно обратно всё присланное.

Если тебе уже будет очень противно, то из первого монолога Саламбо „Как тихо плывешь“ — я позволяю выкинуть только две фразы:

1) „Во дни твоей убыли и прибыли меняются глаза кошки и пятна пантеры“.

2) „Твои глаза пожирают здания, и некоторые животные страдают, когда ты идешь на убыль“.

Более выкинуть ничего нельзя.

Еще последнее замечание. Для меня важнее первый монолог, чем песня. Имей это в виду.

2

Милый друг Михаил Акимович!

Вчера вечером получил вторую картину и начинаю ее разбирать. Всё начало (Мато один) хорошо и мне очень нравится. Приход Спендия хорошо, включая крик Мато: „А мне какое дело!“ Затем монолог Спендия, начинающийся словами: „Пойми меня, мой повелитель!“ Не хорошо. И стихи сразу хуже сделались и весь этот монолог надо сделать ближе к Флоберу, у которого это место лучше сделано и гораздо красивее.

Нехороша и рифма через строчку. Ты можешь, конечно, лучше написать стихи (имея флюберовский материал), чем, например, эти:

На чем ты спишь и ешь ты что?
Всегда ты терпишь зной и холод,
Награда где тебе за то?

Это нехорошо и нескладно. Переделай этот монолог весь до слов: „Вот конница мчится...“ Этот же эпизод опять у тебя лучше сделан, и со всем дальше я мирюсь до монолога Мато: „Послушай, Спендий!“ Это опять надо переделать. Это не плохо, но надо сделать лучше и ближе к Флоберу. Потом заметь, пожалуйста, как ты неловко путаешь местоимения „он“ (говоря об образе Саламбо) и „она“ (говоря о самой Саламбо). Это тоже нехорошо... Вставь здесь фразу Мато: „Поговори со мной. Видишь, я болен... я хочу выздороветь. Испробовать всё...“ (это всё и.., но нужно, и как хорошо!). „Может, ты знаешь какое заклятье!“ — Зачем тебе? „Чтобы избавиться от...“ и дальше монолог: „Она опутала меня невидимыми цепями“. Какие все дальше у Флобера мысли красивые: стр. 24 — „Если я двигаюсь, значит, она тянет меня, если я останавливаюсь, то и она остановилась. Глаза ее ищут меня. Я слышу ее голос! Мне кажется, что она заняла место души в моем теле!“ Затем можно взять твои слова,

четыре строчки — „И знаю я, как далеко, как недоступно“, и т. д. А затем опять надо таскать из Флобера: „Но я хочу ее! Она мне необходима!“ (кое-что для этого у тебя найдется из написанного). „Что мне делать? Не продаться ли мне ей в рабы? Ты был же ее рабом! Ты мог ее видеть... Расскажи мне о ней. Каждую ночь, не правда ли, она выходит на террасу дворца!“ Это хорошо — музыкальная связь с первой картиной, где это происходит. И затем после этих слов твои стихи: „Я знаю, камни оживают“ и т. д. Непременно всё это поправь так, как я пишу здесь. Кое-какие стихи, написанные тобой, подойдут здесь. Дальше Спендий: „Господин! Коль в груди у тебя“, и т. д. — всё хорошо.

„Помнишь ты, господин“, и т. д. — очень хорошо! И всё до конца было бы хорошо, если бы последний монолог Спендия были бы покладнее стихи. Мне он не особенно нравится. Может, ты сможешь покрасивее сделать?

Перед тем как кончить, хочу еще для ясности указать на некоторые фразы, которыми надо воспользоваться для первого монолога Спендия: „Понимаешь ли меня, воин?“, который я просил весь переделать. Прежде всего, как у тебя пропущена фраза „И у меня были бы рабы“! Ведь это чудная характеристика всего Спендия. Затем: „И чем же тебя вознаградили за это? Повесили почетное ожерелье на шею, как вешают бубенчики мулу“, и т. д. И дальше: „Если бы ты захотел только! Как было бы тебе хорошо в высоких, прохладных залах возлежать на цветах, окруженным мужами и женщинами и слушая музыку? Подожди, не возражай...“ и т. д. Как это ты мог пропустить всё? не понимаю! Если тебе всё это удастся хорошо сделать, можно выпустить тот эпизод „про конницу“, который мне нравился (можно и оставить) и перейти прямо к твоим словам: „Тебя смутил я, ты не бойся!“ Тут опять ничего.

Итак, Михаил Акимович, продолжай и старайся. Я уж тебе послал первую картину. Мы будем делать так. Ты пишешь всегда дальше. Когда я присылаю тебе поправить, ты принимаешься раньше за поправку и, выслав мне ее, продолжаешь писать дальше. И таким образом мы долго прокопаемся. До чего неудобно так переписываться, и сказать не могу. И сколько не договоришь и сколько времени проходит. Прямо ужасно.

В заключение еще раз повторю. Не брезгуй Флобером, таскай у него побольше. Он так красив и так оригинально выражается. А ты точно нарочно хочешь сбиться на обыкновенное, рутинное, оперное выражение. Всего хорошего. Действуй скорей и лучше. У меня теперь полная уверенность в том, что ты можешь написать хорошее либретто. Желаю тебе от души успеха.

Твой С. Р.

15/28 [мая] 1906 г.

Оставляешь ли ты себе черновики? Ведь невозможно же мне тебе их посылать всегда!..

Милый друг Михаил Акимович!

Вчера отправил тебе разбор 2-й картины и вчера же попробовал к ней приладиться. Никак мне это не удавалось и всё меня что-то раздражало в твоих стихах. Причина эта, как я потом понял, заключается в рифмах. Милый друг, не надо мне их! Меня от них тошнит, и я никак не могу тогда естественно уложить их в музыку и всё мне хочется как-то сгладить, скрасить и скрыть это однозвучное окончание. Вот почему мне нравится вступление Мато, там нет рифмы. И вот почему одна строчка там меня опять не удовлетворяет, и прошу тебя как-нибудь переставить слова. „Твой образ, как живой, стоит передо мной...“ Я на это так и не отыскал музыки.

Вот почему, оказалось, мне так нравятся слова Спендия: „Помнишь ты, господин“, и т. д. Там нет рифмы. И, наоборот, всё другое у Спендия мне гораздо менее нравится потому, что там они есть. А рифмы противны, когда пишешь декламационную музыку.

Когда ты увидишь какое-нибудь подобие арии или закругленного номера, давай их тогда. Иначе нет! Не нужно. Пиши такими стихами, какие я тебе привел сейчас, как, например, вступление к 1-й картине Саламбо, которое мне нравится стихами, но где я тебя просил переменить содержание ближе к Флоберу. Или, опять-таки, рассказ Шахабарима, который мне нравится. Только это и хотел тебе сказать, то-есть не ищи рифму, а ищи наиболее естественную постановку и слова.

До свидания!

Твой С. Р.
16/29 мая 1906 г

Милый друг Михаил Акимович!

Сейчас получил поправку первой картины. Благодарю тебя за труды. Сейчас я удовлетворен гораздо более, чем раньше. Если что и есть поправлять еще в мелочах, так это уже потом. Пока я постараюсь обойтись так.

Зато я ужасно недоволен, что ты выписываешь от меня обратно 2-ю картину. Это невозможно, что ты не оставляешь у себя черновика. Относительно двух монологов Саламбо не могу сейчас сразу сказать, какой мне больше нравится. Некоторые стихи и места лучше в первом, некоторые — во втором.

Я ровно ничего не написал еще из Саламбо. Всё примериваюсь и приглядываюсь. Но тебе необходимо кончать скорее либретто. И так времени уже много ушло. А затем, если я мало сделаю сам,

то хоть мы с тобой нашу работу должны закончить за это время.
И чем скорее, тем лучше.

До свидания. Всего хорошего,

Твой С. Р.

24 мая 1906 г.

Конец картины положительно лучше так, как ты сейчас сделал.

5

3-го ноября 1906 г. Дрезден.

Милый друг Михаил Акимович, о том, что я пишу тебе сейчас, не должна знать ни одна душа.

Будь добр, возьми „Монну Ванну“ Метерлинка (изд. III, перевод Маттерна и Воротникова), открой 27-ю страницу (приход Ванны) и попробуй мне сделать эту сцену до конца акта, шесть страниц, ничего по возможности не пропуская, в стихах. Рифмы может не быть. Строчка не должна быть длинной и всё внимание уделить на то, чтобы речь лилась естественно, как в прозе. Я сам это хотел сделать, но ничего не выходит. Если имеешь свободное время, то сделай мне это поскорей, пожалуйста. Буду тебе очень и очень благодарен. Может быть, из этого у меня что-нибудь и выйдет. Если выйдет, тогда само собой пойдет дальше, иначе остановится. Но самое главное, чтобы ты не говорил ни одной душе, а то это расхочится необычайно быстро. Между тем, это только проба, так что и говорить не о чем. Может, и не выйдет ничего.

Может быть, сегодня я покончу с квартирой! Это должно решиться через несколько часов. Если выйдет, то через пять дней переедем. Иначе опять искать. Пока сообщаю тебе другой верный адрес, на тот случай, что вдруг ты это успеешь в несколько дней сделать, что очень желательно, конечно.

Вот адрес: Herrn Paul Stock
Dresden Bankstr. 17, III r.
zur Uebergabe an S. Rachmaninoff.
Если перееду, то напишу, конечно.

6

Милый друг Михаил Акимович!

Благодарю тебя очень за исполнение моей просьбы. Твоей работой я вполне доволен и удовлетворен. Что из этого выйдет, пока не могу ничего определенного сказать, но заранее прошу тебя в случае моей просьбы продолжать начатое, быть очень скорым и скрытным, чем премного меня обяжешь. Только два условия!

Живем мы здесь настоящими отшельниками: никого не видим, никого не знаем и сами никуда не показываемся. Я работаю очень

много и чувствую себя очень хорошо. Такая жизнь мне на старости лет очень нравится и вполне по мне сейчас. Никуда я не стремлюсь и ничего не желаю больше и никому не завидую. Только бы все здоровы были, и моя работа двигалась вперед успешно. Сейчас этого последнего еще нет, но кто мне мешает надеяться! Твои просьбы исполню.

Всего хорошего!

Твой С. Рахманинов
21 ноября 1906 г. [Дрезден]

7

[открытка]

Милый друг Михаил Акимович!

Сегодня получил романсы, завтра отправлю их дальше¹. За поправкой благодарю. Справься только, как Вагупон пишется! Помогите — через и, а не у. Так я и поправил.

Корректуру послал тебе, так как больше смотреть я не желаю. Насчет транспонировки всё верно, за исключением:

№ 9. M. S. в c-moll, Контр. в b-moll.

№ 10. Контр. в F-dur № 11. Контральто совсем не нужно. Чорт с ним!

№ 12. Контр. a-moll № 14. Контр.

Остальное, кажется верно.

Присылай мне скорей 1-ю половину М[онны] В[анны].

До свидания! Всего хорошего. Твоим кланяюсь.

Твой С. Р.
16 декабря 1906 г

8

[открытка]

Милый друг Михаил Акимович!

Только сейчас получил от тебя открытку с обещанием „на-днях поправить и сейчас выслать“.

Меня это мало утешило, так как такое же обещание было высказано тобой недели две назад при высылке мне романсов. Неужели эта работа „очень трудная и берет гибель времени?“ Как же ты сделал первую половину, положим, меньшую, чуть не в три дня и не жаловался на трудность, а теперь, эту большую половину, делаешь уже около месяца, и жалуешься, и всё еще обещаешь только „на-днях“ выслать. Хотя у меня и есть другая работа, но мне это очень жалко. Всё-таки буду ждать, так как иначе ничего не поделаешь.

¹ М. А. Слонов занимался транспонировкой романсов С. В. Рахманинова.

До свидания! Клянюсь твоим и тебе. Говорят, Гофман скверно играл мою прелюдию¹. Верно это?

Твой С. Р.
30 декабря 1906 г.

9

Милый друг, Михаил Акимович!

Письмо твое, с половиной М[онны] В[анны], получил сегодня. Прежде всего благодарю тебя очень и очень жалею, что эта работа досталась тебе „потом и кровью“. Этой половиной, так же как и прежней, впрочем, я очень доволен и прошу тебя мне поправить только следующие места (с чем ты, вероятно, и сам согласишься):

- 1) Морчиле Фичин!
Его зовут душой Платона, снова
На землю к нам сошедшего с небес.

Это нескладно! Главное, нескладно, что слово „его“ близко к „сошедшего“.

- 2) Но встретил пред собой я человека,
Склоненного пред мною, как ученик.

Необходимо поправить.

- 3) Всё нам будет прислано,
Когда ты согласишься к Принцивалле;
На ночь только одну, и уж с рассветом
Отпустит он назад...

Здесь полное недоразумение, так как пропущено самое главное слово „прислать“. Когда ты „со согласишься“ или „пошлешь“ к Принцивалле.

- 4) Одно прискорбно, сын,
Что столько убеждений
Времен минувших мне
Нарушить обещанье
Безумное мешает...

Неудобоваримо до крайности. Отыскать смысл очень трудно.

- 5) Как часто мы живем
И близко к тем, что любим.

Не „что“ любим, а „кого“ любим.

6) Перед предыдущей поправкой прошу сделать еще одно изменение:

¹ 6 декабря 1906 г. Иосиф Гофман на своем третьем Clavierabend'e в Большом Зале Благородного Собрания в Москве (ныне — Дом Союзов) исполнил cis-moll'ную прелюдию С. В. Рахманинова.

Слова Гвидо „Но что всё это значит?“ — выкинуть и взамен их поставить слова: „Я не понимаю хорошо, или надеюсь, что не понял, о чем ты говоришь“.

(стр. 22, конец)

7) Ах, мой сын! Его
Когда я не добьюсь,
Придут они.

Это нескладно тоже.

8) Теперь вторая половина:

Не ты сказала это:
Речей отца то эхо.
9) Сегодня предо мной
Подобна ты сухой,
Безжизненной пустыне.

Ради Бога, Михаил Акимович, избавь меня от этих рифм.

Что ты написал так много в первой половине, это, конечно, очень хорошо, и я и за это благодарю тебя. Мне есть теперь из чего выбирать.

Теперь, Михаил Акимович, ты спрашиваешь меня, пишу ли я М[онну] В[анну]? Хотя я отлично понимаю, что если кто должен об этом знать первый, то это ты, конечно, — но все-таки я тебя прошу очень разрешить мне ответить тебе на этот вопрос попозже и, попрежнему, никому ровно об этом не говорить, так же как и я об этом никому еще не говорил. Видишь ли, я очень мало на себя надеюсь в писании, вообще, и в выборе сюжета, в частности. Только когда я сильно двинусь вперед, тогда я делаюсь уже почти уверен в конечном результате, и только тогда я уже непременно и почти незаметно добираюсь до конца. А то бывает, что и сюжет и музыка мне вдруг надоедают до крайности, и я бросаю всё к чорту. Поэтому подожди меня об этом спрашивать. Я тебе сам напишу об этом, первому, — только тогда, когда можно будет. А пока прошу тебя постепенно делать вторую половину второго акта, выслав мне предварительно и поскорее просимые поправки в первом действии.

Всем твоим кланяюсь и поздравляю тебя с наступающими у вас праздниками. Мы уже их отпраздновали.

Твой С. Р.

4 января 1907 г. [Дрезден]

10

[открытка]

Милый друг Михаил Акимович!

Я хочу тебе только сказать, что сделанная тобой так полно и без пропусков 1-я картина М[онны] В[анны] меня очень удовлетворяет. Легко выбрать, а при надобности и добавлять. Поэтому

было бы крайне приятно, если б и 2-я половина 2-й картины была бы сделана точно так же, как первая. Я надеюсь, что ты работаешь теперь над этой второй половиной и за праздники ее кончишь и тотчас же вышлешь мне. Хочу надеяться дальше, что ты не разобьешь этой надежды, которой мне так приятно себя ласкать.

Твой С. Р.
12 января 1907 г.

Поправки 1-й картины я все-таки не получил еще.

11

Милый друг Михаил Акимович, в настоящую минуту я жестоко не в духе и зол. Накопилась у меня сейчас тысяча дел: тысяча деловых писем к ответу и корректуры. Сейчас пришли романсы¹. На кой черт мне их прислали? А ведь проглядывать их всё-таки нужно. Через два дня придут литографированные голоса двух опер² и их надо все прокорректировать для Зилоти в Петербурге и т. д. Все это отнимает пропасть времени и не дает работать.

Вот причины моего зла.

Час тому назад получил 2-ю картину, присланную тобой. Прочел ее только два раза и недостаточно вдумался. Стихи хороши, но картина сама меня напугала немного, отчего я еще больше не в духе стал. Действительно, сплошная декламация, а, главное, я не нахожу или не чувствую, где же в ней кульминационный пункт? Без него красиво! Надо до чего-нибудь дойти крайнего. Тогда и всё предыдущее простится. Монна Ванна своими рассуждениями безусловно расхолаживает, то-есть не дает как будто Принцивалле договорить своего чувства до конца. Конечно, ее можно сократить, но и у него я не вижу слов таких, на которых можно было бы построить апофеоз этой картины. Нечто подходящее я нашел в самом конце, когда они собираются уже уходить. Но мне кажется этот момент уже запоздавшим, так как „апофеоз“ должен быть, по-моему, как раз перед этим, то-есть перед приходом Ведио. В этом случае я остаюсь в том же настроении и на этом же настроении строю последнюю сцену.

Теперь вот что: пожалей меня и посиди еще на этой сцене сам и подумай о купюрах. Конечно, я тоже буду думать, но и ты меня можешь на что-нибудь натолкнуть. Может, сохранив М[онну] В[анну], мы дадим возможность Принцивалле договориться до чего-нибудь. Может быть, можно Принцивалле что-нибудь и при-сочинить в этом случае. Всё начало оставь—это хорошо и не надо менять и выпускать. Повторяю еще, что я тебя менять ничего и не прошу. Я прошу сделать те купюры, которые необхо-

¹ Ор. 26.

² „Скупой рыцарь“ и „Франческа ла Римини“.

димы, которые и я сделаю, но согласно и подумавши с тобой. Я нахожу, что, сделав их с тем расчетом, чтобы одной стороне дать возможность, не особенно меняя, высказаться до конца, мы и дойдем до благоприятного результата.

Я и предлагаю тебе подумать об этом совместно со мной. Если ты находишь, что тебе может быть полезен Никита Сем[енович] Морозов¹, как советчик, то сходи к нему, открой ему одному нашу работу и посоветуйся с ним. Пока на этом я и кончу. Дела у меня осталось еще пропасть, а посему сейчас ты не торопись вперед.

До свидания.

Твой С. Р.

[Дрезден,] 24-го января 1907 г.

12

Только вчера вечером кончил корректуру голосов опер, которая у меня отняла 12 дней. Присланные тобой поправки просмотрел только бегло, милый друг Михаил Акимович, и вынес такое впечатление (может, и ошибочное), что ты поправил только кое-где свой текст, а не обратил внимание на самое главное, т. е. на весь план этой картины, который именно меня и беспокоил, и о чем я тебе писал. Скажу об этом больше, когда просмотрю повнимательнее.

Посылаю тебе хоры² обратно. Кое-что я поправил. Всё-таки получив их, вместе с твоей просьбой, я чуть-чуть на тебя посердился. Как же! Только что я тебе писал слезное письмо, что у меня пропасть посторонней работы накопилось, а ты мне прислал еще новую в ответ. Впрочем, „сердце“ мое уже давно прошло теперь.

До свидания! Всего тебе хорошего.

Твой С. Р.

11 февраля 1907 г.

Я написал симфонию³. Это правда! Только готова она вчерне. Кончил я ее уже месяц назад и тотчас же бросил. Она мне жестоко надоела и об ней я больше не думаю. Но как это попало в газеты — недоумеваю!

13

Милый друг, Михаил Акимович!

Ты мне заказал написать тебе непременно письмо, к твоему возвращению из Соловецкого монастыря или еще откуда-то дальше.

Я точно исполняю заказ, только не могу, к сожалению, написать подробное письмо. Я был очень виноват перед тобой, что не от-

¹ Н. С. Морозов, теоретик, товарищ С. В. Рахманинова, учился у Танеева и Аренского, окончил в 1892 году Московскую консерваторию, где был затем преподавателем сольфеджио. Ему Рахманинов посвятил свою кантату „Весна“.

² Хоры — М. А. Слонова.

³ Симфония № 2.

ветил тебе тотчас же по получении 2-го акта. Видишь ли, вначале, когда я только что приехал сюда и не получал от тебя либретто, я очень тосковал от вынужденного безделья (назначенный себе отдых), но с каждым лишним днем я начал втягиваться в такую жизнь и через несколько недель, когда срок отдыха уже миновал и либретто было уже получено, я окончательно втянулся в свой режим и познал всю прелесть „ничего неделания“. Не только не занимался, но и писем не хотел никому писать.

Выбило меня из колеи немножко рождение моей второй дочери¹ тем, что я начал подумывать о занятиях. Думал я о них дней десять, после чего начал, наконец, работать. Проработал несколько дней и сделал начисто один столбец текста из присланных тобой 18 столбцов. Потом неожиданно пришлось ехать в Москву по делам на один день, а теперь, к сожалению, работать над оперой уже не могу, так как должен всецело отдаться инструментовке симфонии, с которой, конечно, также опоздаю. Вот тебе вся моя „Одиссея“.

Извини, что не написал раньше, и не сердись на меня. Либретто мне нравится, но его надо сократить, а то очень длинно. Теперь раньше чем осенью в Дрездене не могу за него взяться.

До свидания! Обнимаю тебя и кланяюсь твоей жене и твоему хорошенькому сыну.

Твой С. Р.

[Ивановка,] 27 июля 1907 г.

Хорошо ли в Соловецком монастыре?

14

2 сентября 1895 г.

Не ты ли, милый друг Михаил Акимович, говорил мне перед моим отъездом, что нам с тобой письмами считаться не приходится? На деле же выходит совершенно противоположное. После второго твоего письма ко мне, которое я получил месяц тому назад, ты мне не пишешь. Видимо, ждешь ответа. Я очень жалею, что это так вышло. Мне твои письма приносят очень большое удовольствие и я их, по правде сказать, всё дожидался, помня, что письмами считаться нам с тобой не нужно. Я же не писал тебе потому, что был очень занят. Всё 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. Слава богу, вчера и сегодня спал, так что чувствую себя лучше. Сон явился оттого, что я эти два дня совсем почти ничего не делал. 30-го августа я кончил инструментовать Симфонию. Все-таки, употреблю на нее дня два еще. За последние три части спокоен, первой же несколько

¹ Татьяны Сергеевны.

недоволен, и некоторые места нахожу нужным переделать. Кстати, сделаю ее еще немного короче. До 15 минут догнать ее всё-таки не мог. Идет она минут 17. Вся Симфония, как мне кажется, не идет больше 45 минут. Это крайняя цифра. Хотя я ее, кроме первой части, не вымерял, а сейчас вымерять мне лень. Приблизительно так: первая часть немного больше 15 м. Последняя часть немного меньше 15 м. Вторая — 10 мин., третья — 6 мин. Переменил теперь крайнюю цифру. Симфония идет 50 минут. Чорт знает, как я боюсь, чтобы она не была утомительной. После поправок первой части мне предстоит переключать ее для четырех рук. Это положительно скучно. Что делать?

Недавно получил „Ночь перед Рождеством“ Римского-Корсакова. Благодарю тебя за хлопоты. Не знаю, видел ли ты ее? Мне опера нравится (я ждал большего). Лучше всего, по-моему, в опере ария Оксаны. Положительно превосходно. Затем вся сцена Солохи со всеми гостями. Удивительно натурально. Такие всё чудные музыкальные характеристики. Чуб опять превосходен. Затем прекрасны все сцены в воздушном пространстве, исключая, впрочем, танца звезд. Вообще, я не понимаю плясок звезд, в особенности, когда они танцуют „мазурку“ (?), да еще скверную, очень скверную по музыке. Зато следом за этим хор разных духов, когда Вакула летит верхом на чорте, который и „Шамбери“ не уступит в резвости, прямо превосходен.

Прекрасен подход прямо к полонезу во дворце Екатерины, куда Вакула и чорт попадают непосредственно из сцены в воздушном пространстве. Вот уже именно „с луны свалились!“ Зато полонез слабее. Кроме того, многое напоминает. Всё-таки глядеть эту оперу будет, по-моему, чрезвычайно „легко“. Все действие идет почти точно по Гоголю. Либретто составлял сам автор. Мне нравится страшно по идее заключительный гимн памяти Гоголя. Вот и вся опера.

Пиши мне, пожалуйста. Ответ ты теперь получил.

Твой С. Рахманинов

15

15-е сентября 1895 г.

Не писал тебе так долго, милый Михаил Акимович, потому что был болен, лежал в постели. Сейчас, хотя встал, но еще слаб. Худая сторона здесь та, что переложение мое¹ застряло, а мне без него и показываться нечего. Кроме того, я начал его позднее, потому что очень много переделывал первую часть, которая, наконец, идет около 14 с половиной минут. Переложена только она одна. Если кончу 25-го, то и выезжаю. Остаются, значит, еще три части.

¹ 1-й симфонии.

Думаю их кончить к 25-му. Впрочем, если и не кончу, то, вероятно, выведу 25-го. Так что, если хочешь меня видеть, то зайди 26-го (я приеду, кажется, в 12 часов дня) к Сатиным¹. Если же приеду раньше, то, конечно, извещу. Благодарю за письмо и стихи, которые мне очень нравятся. Жалко только то, что ни одно слово не подходит ко мне и что ни одного слова нет правды, кроме того, что симфония моя на самом деле в d-мольном тоне, что ты справедливо и утверждаешь в стихах. Удивительно, как господа поэты любят врать! Зато дальнейшая проза мне совсем понравилась. Я очень смеялся, в особенности, над описанием дома Юры².

Затем до скорого свидания! Больше писать не могу.

Твой С. Рахманинов

С. В. Рахманинов — А. В. Затаевичу

6 мая 1897 г.

Я давно не писал писем, милый друг Александр Викторович! Ни Вам, ни другим.

Главная причина этому — моя слабость, которая заставляет меня всё время лежать. Это ежегодное мое весеннее состояние. Лежу и изредка читаю. Сочинять также не могу. Длится это всё до моего приезда в деревню, где быстро прихожу в себя и начинаю работать, так что теперь я только и мечтаю об отъезде...

Я Вас не благодарил еще за поздравительную телеграмму к моему рождению, которая меня очень тронула Вашей памятью. 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 моя симфония, несмотря на то, что я ее очень любил раньше, сейчас люблю, 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, чтоб инструментовка была совсем неудачна. Остаются, значит, два предположения. Или я, как некоторые авторы, отношусь незаслуженно пристрастно к этому сочинению, или это сочинение было плохо исполнено. А это действительно было так. Я удивляюсь, как такой высокоталантливый человек, как Глазунов, может так плохо дирижировать? Я не говорю уже о дирижерской технике (ее с него и спрашивать нечего), я говорю об его музыкальности. Он ничего не чувствует, когда дирижирует. Он, как будто, ничего не пони-

¹ Сатины — родители жены Рахманинова, Н. А. Сатимой.

² Ю. С. Сахновский, композитор.



С. В. Рахманног
(1897 год)

мает! Когда однажды у Антона Рубинштейна спросили за ужином, как ему нравится певец N, певший партию Демона, то Рубинштейн, вместо ответа, взял ножик и поставил его перед спрашивающим перпендикулярно. Я могу сделать то же самое. Итак, я допускаю, что исполнение могло быть причиной провала (я не утверждаю, а я допускаю). Если бы эта симфония была бы знакома публике, то она обвинила бы дирижера (я продолжаю „допускать“), если же вещь незнакома и плохо исполнена, то публика склонна обвинить композитора. Это, кажется, вероятная точка зрения, тем более, что эта симфония, если не декадентская, как пишут и как понимают это слово, но действительно немного „новая“. Значит, ее уж нужно сыграть по точнейшим указаниям автора, который, может быть, помирил бы хоть этим немного себя с публикой и публику с произведением (так как произведение для публики было бы в этом случае более понятным). Не потому ли и моим приятелям, ездившим в Петербург, она не понравилась (не публика, а симфония), хотя, когда я сам играл им ее, они говорили другое. В данную минуту, как видите, склонен думать, что виновато исполнение. Завтра, вероятно, и это мнение переменю. От Симфонии всё-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.

Теперь о Вас. Пишете ли Вы что-нибудь? Так как я уезжаю, печать Ваших вещей придется отложить до осени. Летом Вы их приготовите побольше. Может быть, и всё напечатаем.

Крепко жму Вашу руку.

С. Рахманинов

Не пишите мне больше на Москву. Дождитесь летнего адреса, который на днях сообщу.

[Приписка]

Выезжаю 13-го. Адрес мой: Нижегородская губ., Княгининский уезд. Почтовая станция Игнатово. Его Превосходительству Д. А. Скалон. С передачей мне.

Подготовила к печати и комментировала

Е. Бортникова

Шаляпин

Академик Б. АСАФЬЕВ
Из книги: „Мысли и думы“

Мне очень повезло во всех моих соприкосновениях с ним: это не было широкое общение, я был молод и незаметен, но зато—ряд незабываемых, очень выгодных для наблюдения встреч, из которых коснусь только тех, что связаны с музыкой. Попробую также вспомнить несколько поразивших* меня сценических его созданий.

Федор Иванович просто по-детски обожал Владимира Васильевича Стасова и не раз посещал его, обычно под осень или в середине сезона: под осень в Парголово (в деревне Старожиловке, где всегда жил на даче Стасов), а зимой на его городской квартире. В годы 1904—1906, годы моего тесного, памятного на всю жизнь общения со Стасовым, мне удалось наблюдать и Шаляпина вне театральной и какой-либо „компанейской“ среды. У Стасова, сам любясь Владимиром Васильевичем и понимая, какого он имеет перед собою чуткого слушателя, Шаляпин расцветал во всю ширь и глубину своего богатейшего дарования и исключительного мастерства, волновался и, вместе с тем, находясь вне всех условностей театральной среды, проявлял свое я с большей сосредоточенностью и мудростью.

Помимо родных и близких знакомых Стасова, среди слушателей из музыкантов обычно бывали Александр Константинович Глазунов, реже Николай Андреевич Римский-Корсаков и Анатолий Константинович Лядов. Аккомпанировал с пронизательнейшей чуткостью Феликс Михайлович Блуменфельд. Репертуар состоял, главным образом, из Мусоргского, затем шли Даргомыжский, Бородин, Глинка и Римский-Корсаков. Из западноевропейских композиторов больше всего Шуман и Шуберт. Если исполняли Борис Годунов, то Шаляпин пел и Бориса, и Пимена, и Варлаама. Блуменфельд же соперничал с ним в мастерском исполнении клавира. Лицо Шаляпина при его пении в комнате, следовательно, без грима, я бы

сказал, было не менее впечатляющим, чем на сцене в гриме и костюме. Даже сильнее и глубже заставлял он слушателя впитывать взор в себя: лицо выражало его пение без неизбежно грубых мелодраматических подчеркиваний, которых, все-таки, требует — из-за масштаба расстояний — сцена; на лице жил, существовал, словно тут же созданный, на глазах у всех образ, кого воплощала его же интонация. Если Шаляпин сам подавал себе реплики, например, при передаче сцены в корчме, то персонажи этой „наблюдательнейшей музыки“ буквально портретно возникали перед слушателями со всем прирожденным им внутренним миром. Глаза, особенно, глаза, скулы, черты лица около рта, поворот плеч и шеи, всё преображалось и так же быстро „сдвигалось“ в другой персонаж, особенно при диалогах. Иногда, в одной фразе, концентрировалась вся суть изображаемой личности, но так, что дальше вы чувствовали присутствие ее. Например, помню, перед монологом-рассказом Пимена в последнем акте Бориса Годунова Шаляпин спел реплику: „Рассказывай, старик, всё, что знаешь... без утайки“, сопровождая пение столь глубоко пристальным пронизывающим взглядом в пространство на предполагаемого Пимена, что, казалось, он действительно вопрошающий Борис, а отвечать стал кто-то другой им вызванный, потому что, когда зазвучали первые слова рассказа („Однажды в вечерний час пришел ко мне пастух“), то и в голосе, и на лице всё было иное — другой человек, с другой внутренней жизнью, с другой жизненной биографией и другим мирозерцанием. В шаляпинской передаче Пимена поражало неразъединимое сочетание привычно-монашеской дисциплины смирения со строгим — скрытым — обличением и осуждением, далеко не смиренными. Слышался за спокойным эпическим тоном рассказа, где лишь изредка вспыхивали искры сдерживаемого волнения и экстаза („так хорошо мне стало“), неизгладимо суровый этический приговор истории.

Шаляпин рисовал своим лицом, всем своим обликом. Я не раз видел, как рождалось живое явление под рукой Репина, но тут, когда без помощи средств живописи на ваших глазах и слухе меняется весь человек, причем это делалось с тончайшей неуловимостью переходов, невозможно было не волноваться от наглядного проявления безграничности творческих способностей человека.

Но тем труднее для Шаляпина был выбор исполняемой музыки, в особенности, если дело шло об опере, о большой роли. Тут дело вовсе не было только в голосовых данных. Можно „пунктировать“, чуть изменить вокальный рисунок. Но надо было, чтобы к его требованиям, к создаваемому им образу, — а создавался он им и интонационно и пластически в единстве, — подошла вся музыка, то-есть, чтобы ее интонации — вся эмоционально-смысловая сторона, звуковая и речевая „произносительность“ — отвечали его замыслу. Вполне это невозможно, потому редкий композитор не „сорвется“ на протяжении какой-либо большой партии и роли в интонацию совсем другого образа или, в лучшем случае, в интонацию безразличного нейтрального порядка. И тут Шаляпин мучился ужасно.

Преодолеть подобного рода несообразности было для него очень трудно, но тем интереснее было наблюдать, как он, иногда, из омертвелых или нейтральных речитативов — подобно Микель Анджело в скульптуре или Бетховену, высекавшему огонь из, казалось бы, „общих“ мест в музыке, — создавал выразительнейшие и убедительнейшие „высказывания“.

Он очень хотел петь Грязного в „Царской невесте“, но наткнулся на непреодолимость интонационно-образных несоответствий. И какой тщательнейшей упорной работы потребовала партия Сальери, гениально им созданная, в опере „Моцарт и Сальери“ Римского-Корсакова, где эти несоответствия встречаются на каждом шагу. И как тонко он прятал подобные „пороги“, когда освоил партию в совершенстве. Многие упрекали Шаляпина в лени и в нежелании учить много ролей из-за денежной алчности, но никто не понимал, как трудно было ему, при его неизмеримо тонкой интонационной чуткости, при его поразительной способности различать правдивое и фальшивое, содержательное и формальное в музыкально-речевой интонации, как трудно ему было с отбором ролей.

Надо это понять, чтобы оценить главное в шаляпинском мастерстве. Ему органически необходимо было ощущать хотя бы в основных существенных моментах партии соответствие интонационного содержания музыки образу в целом, в его человеческо-психическом и бытовом, жанровом, историческом и, наконец, в его пластическом облике. Тесситура тесситурой, вокальные трудности — само собою, но главное тут — в этом соответствии. Оттого Шаляпин так любил Мусоргского! В нем, во всем направлении и характере его творчества он особенно находил отвечающее его требованиям эмоционально-выразительное содержание в правдивейшей интонации.

Зато какие мощно-выкованные монументальные фигуры его Досифей в „Хованщине“, Борис, Пимен и Варлаам в „Борисе Годунове“!

Но, порой, Шаляпина так пленяли образ и роль в интонационно „беспорядочных и разрозненных“ или формально безразличных оперных произведениях, что он все силы своего таланта и, прямо-таки, художественно-ремесленного упорства кидал на обработку капризного или вялого, „хладнокровного“ звукового материала, чтобы сделать его глубоко-осмысленным и драматически-гибким. Тут приходил на помощь его собственный голосовой дар: его голос был ему подчинен до пределов возможностей. Если сравнить количество доступных ему „нот“ звукоряда с множественностью колористических, динамических и артикуляционных оттенков каждого звука, то более ясного представления о ничтожности в исполнительском искусстве количественной нормы перед качественной безграничностью трудно вообразить.

Эти возможности позволяли Шаляпину, но ценой большого труда и длительных исканий, при постоянном контроле своего сознания над каждым интонационным мигом, добиваться ска-

зочных результатов. Так была сделана труднейшая партия Сальери, но наивысшей победой его метода „перентонирования“ была партия Олоферна в Юдифи и Серова.

Казалось невозможным свести всю интонационную „пестрядь“ этих речитативов, в особенности, ритмически-контурно расплывчатых, — в некий осмысленный синтез. И как великолепно это было сделано! Как спаяно со всей сценической динамикой образа и со всей статуарностью мощной фигуры. Прежде всего, получилась широко-развитая вокально-драматическая форма, совершенно бетховенская по симфоничности развития и микель-анджеловская по сочетанию силы с пластикой. Право, такие — по мощности пластической лепки — фигуры я видел только в живописи Сикстинской капеллы Микель Анджело.

Два основных мотива, две темы развивались Шляпиным на громадном протяжении роли: дикий зверь, красивый, гибкий, воинственный, но скрыто-нервный, подозрительный, в любой момент готовый броситься на добычу, при малейшем раздражении способный ее уничтожить, и зверь — „токующий“, страстью напряженный и забывающий в этих состояниях о какой бы то ни было опасности! Воплощением зверя в родной ему стихийной обстановке была песня:

Знойной мы степью идем!
В воздухе дышит огнем...

Воплощением страстного экстаза было длительное „кружение“ хищника вокруг женщины, вокруг гордо несдающейся Юдифи. А вступлением, подобным бетховенским введениям к симфониям и увертюрам с их „возниканием“ музыки из первичного мощного жеста, служило первое появление — статуарное — на ложе и в колеснице: величавая, непреклонная, мощная фигура сурового и грозного воина, среди подбострастия и лести окружающих, покоряющая своим сознанием воли и власти! И всё это, вся пластика и динамика сценического образа, колорит голоса, форма фраз, все детали интонации, качество звука, ритм тела, рук, лица и музыки-пения — всё было спаяно в единый художественный смысл...

Я далеко отошел от вечеров у Стасова, но это только в силу необходимости показать значение интонационного мастерства Шляпина. С романсами ему было легче, т. е. на непротяженном отрезке музыки скорее можно было обрести желанное единство всех средств воплощения и правдивость интонаций. Но и романсы он выбирал с сугубой осторожностью. Он предпочитал или прекрасные в своей завершенности классические и романтические камерные вещи или даже стихийно-эмоциональные, не боясь их банальности, лишь бы они были всецело „всеобщие“, т. е. представляли собою некие универсальные „интонационные формулы“ и давали бы ему полную возможность (подобно тому, как куплетисту — гибкий в своей повторности чуткий напев куплета) прилагать к ним свое жизненно-выстраданное, в длительном наблюдении человека рожденное ис-

кусство¹. Конечно, последней такой работой Шаляпина, его шестой симфонией было гениальное по своей трагической скорби прощание с весной, а вернее — с жизнью: Элегия. Затрепанная на эстрадах всего мира мелодия Масснэ, будучи заново звуково осмыслена — „переинтонирована“ — Шаляпиным, получила новую жизнь...

Но тогда, в те далекие теперь годы, я и не подозревал о безграничности мастерства Шаляпина в камерной области, и лишь по мере того, как я в ней его наблюдал (вплоть до того времени, когда мне суждено было кое-что для него инструментовать, например, бетховенское: *In questa tomba oscura*), я всё больше и больше понимал, что тут-тут — в этой области — и рождается всё его мощное театральное искусство, даже там, где оно достигало грандиозных величавых образов (мечтой Шаляпина всегда было — воплотить Лира, и он со Стасовым — ярим и тонким почитателем Шекспира — вели не раз задушевные беседы на эту тему).

В камерном искусстве Шаляпина были две главные линии. Первая — там, где он камерный стиль „прославил“ театральностью, в той или иной мере, и там, где он всецело от нее отказывался в пользу строгого интеллектуализма и образности только музыкальной, без признаков характерности, быта, и вообще всего, что „извне“.

Русский романс, с его склонностью к образной драматургии, бытовым характеристикам, картинности и к ярким сценам, типическим обобщениям и описательности, очень вызывал в Шаляпине „пластическо-театральное воображение“, и тогда создавались такие глубоко-реалистические портреты, как Мельник и его жена („Воротился ночью мельник“ Даргомыжского), Старый капрал (одноименный романс Даргомыжского), Семинарист (Мусоргского), замерзающий крестьянин („Трепак“ Мусоргского), Титулярный советник (Даргомыжского) и т. п. Но еще глубже и выше было камерно-симфоническое искусство Шаляпина, там, где поэтический образ, взятый вне характеристической звукозаписи, становился обобщеннее и эмоционально-сконцентрированнее: например, шумановские: „Я не сержусь“, „Вы злые, злые песни“, „Во сне я горько плакал“, шубертовский „Двойник“, а из русских — „Сомнение“ Глиньки, „Пророк“ Римского-Корсакова, „Соловей мой, соловейко“ Чайковского и т. д.

Меня больше всего потрясали „Двойник“ Шуберта и „Вы злые, злые песни“ и „Я не сержусь“ Шумана. Ирония, скорбь, душевная мука, страсть — все эти „знакомые“ слова и состояния воссоздавались Шаляпиным словно заново и каждый раз всё с той же едкой, проникновенной убедительностью. Горький говаривал так: „Знаете ли, что ж это он делает: вот играют, играют музыку — ловчее там, звончее что ли, а споет он слово, два, фразу — и, слышишь, вся человеческая душа, а, порой, и мир“. А Стасов доканчивал: „вот

¹ Он не очень любил надуманно академический стиль романсов с преобладанием лишь мастерства, не любил и субъективистские крайности в музыке, т. е. оригинальность во что бы то ни стало.

как у Льва" (Толстого, конечно), „читаешь, словно и слов не чувствуешь, тоже две, три фразы и слова-то привычные, но штрих, деталь — и схватил человека, всего — с душой, одеждой и обстановкой, и тут же природа“.

И действительно, когда Шаляпин начинал, как-то в „себе“ и в то же время словно вглядываясь в сумеречную даль: „Лес да поляны, безлюдье кругом“ — всё вставало вокруг, всё знакомое, родное, русское: и бескрайная снежная равнина, холод и тишина, и человек один на один со своим горем и желанием забыться.

А Двойник — монолог глубокой трагической силы (исполнение Шаляпина достигало тут дантовской выразительности), ирония Гейне — Шуберта вырастала в обобщение вековой муки раздвоенного человеческого индивидуального сознания, и опять в воображении вставала как будто всегда, всегда стоящая одинокая фигура где-то в спящем городе, на перекрестке: человек — потерянный среди своих.

А скрываемая, сдерживаемая, оскорбленная — вот-вот вырвется стихийно и неудержимо — любовная страсть: „Я не сержусь“.

Или „Пророк“ Римского-Корсакова! Это несколько холодное и рассудочное произведение Шаляпин доводил до библейской пламенности и экзотичности; тогда как, наоборот, в „Вакхической песне“ Пушкина — Глазунова („Что смолкнул веселия глас“) господствовала пластика: антично-светлое, мудрое философское слово, в величавом спокойствии своем почерпавшее силу.

Шаляпин пел истинно камерную музыку, бывало, так сосредоточенно, так „вглубь“, что, казалось, он с театром ничего общего не имеет и никогда не прибегает к требуемому сценой акценту на аксессуар и видимости выражения. Совершенное спокойствие и сдержанность овладевали им. Например, помню: „Во сне я горько плакал“ Шумана — одно звучание, голос в тишине, эмоция скромная, затаенная, — а исполнителя словно нет, и нет этого крупного, жизнерадостного, щедрого на юмор, на ласку, ясного человека. Звучит одиноко голос — и в голосе всё: вся глубь и полнота человеческого сердца... Лицо неподвижное, глаза выразительные, донельзя, но по-особенному, не так, как, скажем, у Мефистофеля в знаменитой сцене со студентами или в саркастической серенаде, там они горели злобно, с издевкой, а тут глаза человека, ошутившего стихию скорби, не понявшего, что только в суровой дисциплине ума и сердца — в ритме всех своих проявлений человек обретает власть и над страстями и над страданиями. Получалось так: звучали стихи Гейне с их романтической страстностью, но отравленной уже „гамлетовским“ критицизмом XIX века, а пел их словно художник типа Гёте, вполне овладевший „мерой вещей и искусства“.

Я тогда и понял, в чем суть шаляпинского мастерства: в обладании гениальной чуткостью и в множественности пережитого и наблюдаемого, но всё это было всегда проведено сквозь мудрую сдержанность и чувство художественной меры с глубоким учетом восприятия слушателей. Шаляпин знал, через какой оттенок



Шляпин в роли Мефистофел
(„Фауст“)

интонации своего голоса он может так завладеть вниманием людей, что безошибочно доведет до них и самый задушевный тон сердца и неуловимый сдвиг пульса, и тончайшие черты и яркие повадки внешнего облика человека.

Благодаря силе сдержанности и умению быть сдержанным, что особенно сказалось в его камерном пении, Шаляпин достигал потрясающей длительности, полноты и размаха своих нарастаний, своих *crescendo*, когда голос его казался насыщенным небывалой мощностью и величием.

Но в этой же силе сдержанности в искусстве — источник шаляпинской душевной трепетности и ужасающей нервозности. Не раз в моей жизни — уже после кончины Стасова — встречал я Шаляпина, и никогда я не испытывал от него никакой грубости, ничего подобного тому, что вокруг него о нем писали и толковали, разжигая его нервность и мнительность. Утверждаю, Шаляпин был человек непомерной чуткости и нервной отзывчивости. Защищая в себе это свое больное от уколов „состояние души“, он настораживался и, нередко, держался вызывающе. Как актер, он это делал блестяще, словесно фехтуя, как мушкетер Дюма, рапирой. Но стоило ему заметить, что перед ним не враг, не любопытный бездельник, не глупый вокалист (эту породу он не терпел и, действительно, перед глупо синтонированным словом или бессмысленно спетой фразой просто зверел!), не тупой да еще франтоватый, да еще кичливый всезнайством чиновник (тоже объекты его постоянных выпадов) — он становился человеком просто и обаятелен. Нечего было опасаться никаких „выпадов“.

Бывало я в кулисах в б. Мариинском театре я не однажды наблюдал за выходами Шаляпина. Если он видел, что за ним следили, — он что-нибудь „выкидывал“, „форсировал себя“. Если никого не замечал — это был нервно-сосредоточенный, очень напряженный, всем телом и слухом собранный человек. В самой, казалось бы, для него привычной опере Фауст — Шаляпин, стройный и гибкий в своем мефистофельском обличи, выходит со сцены в кулису после первого акта. Здравуюсь. Подает мне руку, я чувствую, что рука мелкой дрожью ходит. Смотрю: лицо трепетное, голос словно спотыкающийся. — „Федор Иванович, и вы так волнуетесь?“ — „Эх, а то как же: ну, что если я на каплю сорвусь, чуть не дотяну — ведь с меня же за „Шаляпина“ взыщут в сто, тысячу раз больше: пропал, скажут, голос, кончился Шаляпин, выдохся, спился. Вот, что значит быть даровитым“ — и пошел почти согнувшись. Знал он меня тогда только по встречам у Стасова, сам я был незаметным в театре человеком — всего-то пианистом-концертмейстером балета, чего ему было кривляться — и говорил он это просто и ласково.

Идеальный ритмист — Шаляпин не выносил дирижерского сомнения и дирижеров, „тактирующих“ механистически и „чувствующих“ только сильную первую долю такта, и ни с места. Он предпочитал скромных рядовых работников этим „тактоведам“ и тоже

доходил до припадков гнева, когда ощущал на своей гибкой ритмоинтонации вес чужой руки. Раз я смеялся от души, видя, как в прологе „Игоря“, после испорченной дирижером фразы Галицкого, Шаляпин сперва как-то растерялся, а потом стал засучивать рукава своей „княжеской одежды“, вызываясь поглядывая на начинавшего свою карьеру „метриста“. К счастью, тот, кажется, был близрук...

Ритм для Шаляпина — не оболочка, не обложка, не тумба вдоль панели и не телеграфные столбы! Ритм включен во все элементы его искусства, он — и содержание, и выражение. И в самой органической природе Шаляпина ритм был не физиологическим фактором, но скорее — организацией всего его тела, поступи, рук. Так и в пении и в сценической пластике, в их тесном сочетании. Потому-то жест Шаляпина — сам по себе, в отрыве, условный оперный жест — в своем сочетании всех элементов и выразительности ритмики звучал всегда естественно и правдиво.

Откуда это в нем? Я не знаю, учил ли кто Шаляпина ритму? Вряд ли. Этому не научишься, как внутреннему слуху, — можно только умно развить природные данные. Мне всегда казалось, что источники шаляпинского ритма, как и его глубоко-реалистического интонационного пения, коренятся в ритмике и образности русской народной речи, которой он владел в совершенстве. Одна уже наблюдательность в отношении распределения смысловых акцентов, в окраске и „ропевании“ гласных (как это было замечательно в партии Сусанина, где Шаляпин в совершенстве чувствовал и понимал мастерство глинкинской вокализации!), в игре длительностями, в умении „растягивать и сжимать“ гласные, т. е. как бы их оживлять дыханием, сообразно смыслу произносимого — указывает на чуткое наблюдение качества произношения живой речи, как основного средства эмоциональной выразительности.

Зато как по-детски смеялся Стасов, когда Шаляпин произносил перед ним речь члена английского парламента, надгробное слово немецкого пастора, ленивое бормотанье итальянского гида, которому надоело всё, что он показывает, и т. п. — пользуясь самым ничтожным количеством слов каждого языка и притом „вне буквального смысла“, но по качеству окраски звука расставляемых!

Ритм же говора и пения Шаляпина всегда вызывал во мне аналогию с гениальной гоголевской прозой, особенно, „Мертвых душ“. Этот ритм не охватишь ни нормами метрики, ни механическим тактированием!

Я помню, как на спектаклях Ивана Сусанина бывали друг другом довольны Направник и Шаляпин и как, наоборот, позже, когда Шаляпин выступил в роли Фарлафа при возобновлении „Руслана и Людмилы“, он злился на дирижеров, не могших ощутить выразительнейшую органичность ритма знаменитого рондо в его передаче: Направника тогда уже не было!

Но в создании образа Фарлафа он советовался со Стасовым еще в 1904—1905 году.

Почти дословно посейчас помню кусок из их диалога!

Шаляпин: Эх, Владимир Васильевич, если бы я слышал в жизни столько, сколько вы!—Стасов: А на что вам?—Шаляпин: Да вот не знаешь, за кого уцепиться, когда делаешь новую роль. Пример: Фарлаф?! Вы вот Осипа Афанасьевича Петрова слышали?—Стасов: Слышал и это было очень хорошо, но...—Шаляпин: Что но...?—Стасов: Надо всегда думать, что сделаешь лучше, чем до нас делали.—Шаляпин: Знаете, стыдно, а я так вот и думал, да только надо на вас проверить.—Стасов: А ну-ка, покажите.—Шаляпин: Хочу я так. Не вбегаю он на сцену. Можно?—Стасов: Ну, почему же нельзя.—Шаляпин: Фарлаф лежит во рву, то-есть я лежу и убедил себя, что давно лежу и вылезти страшно, ой, как страшно! И когда занавес пошел—на сцене ни-ни, ни души, и вдруг из рва часть трусливой, испуганной морды, еще и еще, и вдруг вся голова, а затем—сам целиком, вот вытянулся...

И тут было продемонстрировано всё появление Фарлафа, и когда он показался весь—Шаляпина в комнате не было, а стоял гигантский верзила, сам себя напугавший: „Я весь дрожу и если бы не ров, куда я спрятался поспешно“... В слове куда были неуловимо очаровательные трусливые акценты с паузочками, а взор тянулся пугливо ко рву...

Надо было видеть радостную восторженность Стасова. Он тоже вытянулся во весь свой громадный рост перед Шаляпиным и целовал его: „Ну, уже бесконечно умнее, тоньше и вкуснее, чем у Петрова“. Дальше шло объяснение, показы всей роли Шаляпиным и красочные „вставки“ Стасова о Фарлафах разных эпох, а кстати и о самом Глинке.

Знаменитый свой жест—прихлопывание земли ногой вслед за исчезновением Наины—Шаляпин показал изумительно, к окончательному восторгу своего собеседника: Фарлаф—Шаляпин смотрит в пустое пространство, и чувствовалось, что он еще видит „страшную старушку“. Вдруг обрадовался: нет! И тут же струсил. И вот, чтобы убедиться, что действительно никого уже нет, он сперва прощупывал ногой место исчезновения Наины, потом с торжеством вступал на него всей тяжестью фигуры Фарлафа, и тогда начиналось ослепительное „хлестаковское“ хвастовство: „Близок уж час торжества моего“.

Ни на какие поправки Стасова, А. К. Глазунова, Ф. М. Blumenфельда Шаляпин никогда не обижался. Перед Н. А. Римским-Корсаковым он становился как-то собраннее и суше. Было что-то в его облике от школьника, который и боится учителя, и даже чтит, но еле-еле сдерживается, чтобы не сшалить. Со Стасовым этого не было: взаимное радушие, понимание и даже любование довели при всех встречах.

Когда Шаляпин певал народные песни, особенно Д у б и н у ш к у, он совершенно перерождался. Ни тени оперного певца и ничего от индивидуалистической культуры камерного романса. Ощущалось



Шаяпин в роли Фарлафа
(„Руслан и Людмила“)

иное: где-то давняя большая жизнь, страдная жизнь множеств людей, соединенных трудом, и вновь — русская природа и русская вековая дорога, по которой искони идут и движутся поколения. Широкое, могучее, неизбыточное дыхание великого певца насыщало напев, и, слышалось, нет предела этой дпящейся песне, как нет предела полям и степям нашей родины...

А потом — опять певец города: и проходят перед слушателями образы, перекликающиеся с мелкими чиновниками Гоголя и Достоевского, и ремесленники посада — из Успенского, и романтики-мечтатели из различных старинных повестей, и персонажи Беранже — Курочкина, и шубертовский лукавый и разбитной Мельник, и наполеоновский солдат старой гвардии (надо было не только слышать, но видеть внезапно выпрямляющуюся фигуру Шалапина при словах: „И в руки мне вложишь ружье“), и влюбленный Семинарист, и веселый Раешник, и гётевский Мефистофель, и пушкинский Пророк, и жуткие образы „Плясок смерти“...

Русский стих, его плавность и „роспев“, а главное напевность его ритма, исключаящую всякий метрический формализм, — „стих сплошных исключений из правил“, именно, в силу его гибкой и чуткой ритмики, — Шалапин ощущал всем своим существом и вокализировал его в совершенстве. Но он прекрасно входил и в интонационное содержание иностранной речи, преображаясь до тонкости: его шумановский романс „Ich grolle nicht“, его моцартовский Лепорелло на итальянском языке, его Дон-Кихот на французском языке — изумительные образцы его проникновения в стиль, ритм и интонацию западноевропейской музыки.

Его языковое чутье было и многосторонне, и многокрасочно. В партии Мельника в Русалке Даргомужского или в потрясающей по силе драматизма и этической глубине сцене Сусанина в лесу (особенно в речитативах) в гликинской опере — Шалапин создавал ярчайшие по словесно-интонационному мастерству монологи, находя чеканную выразительную форму.

В быту, в дружеской беседе, рассказывая анекдоты, он, шутя, мимоходом, импровизировал тончайшие по юмору и наблюдательности сцены — и тут речь его становилась художественным становлением. И любил же он русского человека!.. Воплощая ряд сильных и глубоких образов мировой литературы (Мефистофель, Дон-Кихот, Лепорелло в Дон-Жуане), Шалапин всё-таки развернулся во всей полноте своего таланта в опере русской: Иван Грозный в „Псковитянке“, Борис Годунов и Досифей в операх Мусоргского, Мельник в „Русалке“, Сусанин в „Иване Сусанине“, жуткий образ зависти — Сальери в „Моцарте и Сальери“ — это всё не театральные маски, а человеческие жизни, воскрешаемые на каждом спектакле русским великим артистом.

Несмотря на свое ежесекундно искрящееся неисчерпаемое дарование, способность к блестящей импровизации и перевоплощению в любой миг, причем всем казалось, что всё это ему очень легко



Шаляпин в роли Ивана Грозного
(„Псковитянка“)

дается¹. Шалапин был чрезвычайно строг к себе в отношении работы. Однажды у него вырвалось характерное признание: „И чего, чего не пишут о Шалапине, и пьяница он, и грубиян, и лентяй, и чуть не грабитель (это кого: не антрепренеров ли?), и только никому в голову не приходит простой штуки — сколько и как Шалапину работает и что ему стоит каждое выступление! По-моему — и вот запомните — так: всё решает работа. Работайте и работайте, а остальное всё само придет. Только работать надо умно, понимая, что в тебе к чему!..“

А я, по-мальчишески смотря на него, дивился его словам. Ведь у него всё так само собой обаятельно легко выходит: стоит ему появиться на сцене, как своими движениями он покрывает всё сценическое пространство (например, Мефистофель в толпе), стоит ему запеть — его голос заполняет воздух, звенит, льется (например, во „Вражьей силе“ знаменитый запев: „Широкая масленица“ или в „Сусанине“ „Чуют правду“ — в сцене в лесу). Да не только в кантилене. А шалапинские отдельные иронические возгласы („Соблазнитель!“ — по адресу ничтожности Зибеля в Фаусте), даже междометия (наглое „Э-эх!“ Галицкого в „Князе Игоре“), не говоря уже об окриках, приказаниях (Галицкий: „А народу за послугу, вина... выкатить!“). Борис: „А там, сзывать народ на пир! Всех — от бояр до нищего слепца“ и дальше: „Все — гости дорогие!“ Досифей: „Бесноватые, почто беснуетесь?“ и т. п.) — всюду, всюду соответствующие интонация и тембр его голоса, казалось, сами собою естественно давались ему.

Но на самом деле, как долго — месяцами и даже годами — он их — эти интонации — искал, а, найдя, закреплял, и опять отбрасывал, опять фиксировал, примеряя: что к чему. И стал я спрашивать и тех, кто с ним работал, и кто имел возможность наблюдать его в работе и даже случайно — особенно в отелях, по соседству — подслушивать его долгие упорные поиски, открытия и тщательнейший отбор. Много мне рассказывал покойный В. П. Шкафер, режиссер и чуткий певец. И помнится, как Шалапин, тоже рассказывая Стасову о сцене Бориса с Шуйским, говорил: „Вот хорошо, когда такой умный партнер в диалоге, как Шкафер, чутко отвечающий на каждое движение и даже помысел“. Но тут же прибавлял, как трудно было установить тончайшую связь в мизансценах Моцарта и Сальери.

Значит, мало было работать над самим собою — приходилось всё окружение приводить в возможное соответствие со своими намерениями и всем своим сценическим поведением. Но зато и получались результаты. Даже молчавший Шалапин в опере оставлял неизгладимое впечатление: такова знаменитая сцена приезда Гроз-

¹ Он, например, метко и выразительно рисовал. У меня есть собственно-ручной его автопортрет-рисунок, немногими — четырнадцатью — штрихами! Он взял себя со спины, но, несмотря на это, вы ощущаете его лицо и — главное — его острый взгляд, взор!

ного в Псков. Думал ли Римский-Корсаков, когда сочинял это появление без слов, без пения, что явится гениальный артист, который найдет ярчайшее решение немой сцены, найдя, именно, в безмолвии ключ к этому решению?

На полном скаку, разогнав коня, Грозный — Шаляпин выезжал на сцену и останавливал лошадь вмиг среди распростертой ниц толпы, пронизывая всех сумрачным пронизательнейшим взглядом исподлобья...

И перед зрителями воочию вставала вся Москва XVI века, — Москва, борющаяся за соби́рание и крепление государства великого народа.

Л е н и н г р а д

23—24 октября, 1940.

Леонид Витальевич Собинов

МИХАИЛ ЛЬВОВ

„Спеть всякий может, у кого голос есть, а показать, какова душа в песне,—это только мне дано...“ Горьковский Клецов („В людях“) хорошо подметил эстетическую сущность народного пения.

„Однако мы должны сказать, что особенно нравились не те места, где отделка была наиболее заметна, а те, где проявлялась живая искренность чувства“,—так Н. Д. Кашкин писал о Собинове—Вертере. По существу, он оценивал собиновское искусство с эстетических позиций народного пения.

Л. В. Собинов спел уже в то время в Петербурге Ленского (1901), и для Кашкина, как и для многих других ценителей русского оперного искусства, стало очевидным, что тенор Собинов способен вести борьбу за художественное воплощение тех эстетических идей, за которые до него боролись на русской оперной сцене лишь несколько гениальных басов во главе с О. А. Петровым, „дедушкой русской оперы“.

Петров вобрал в свое мастерство отдельные черты русского исполнительства, показанные до него Крутицким, Зловым и, в особенности, Лавровым. Он был первым русским певцом-актером, который обрадовал веривших и доказал сомневающимся, что самобытные русские оперные певцы существуют, что их вокальное мастерство не ниже мастерства заезжих знаменитостей, но превосходит его глубиной и тонкостью выразительности. Основы для воспитания технического совершенства и умения Петров получил в церковном пении и народной песне.

Синкретизм мелодии и слова в народной песне, русская драма,—счастливо избежавшая многих иностранных влияний и влияния отечественного ложноклассического придворного театра—и, наконец, русская литература, призывавшая к „правде и деятельности“ (Добролюбов), заложили в нем способность к драматической выразительности, осмысленному пению.

О. А. Петров был первый оперный певец-реалист—„Щепкин русской оперы“. Его эстетику развивал в дальнейшем на русской



Л. В. Собинов

оперной сцене мало изученный гениальный бас Ф. И. Стравинский. С ошеломляющей убедительностью вознес ее на небывалую еще высоту Ф. И. Шалапин.

Л. В. Собинов принял их творческие заветы. Но он был тенором, и поэтому творческий путь его был несравненно более сложным¹.

Дело не только в том, что Собинов сокрушил творческий обскурантизм, свивший себе на русской сцене наиболее прочное гнездо среди теноров. В этом отношении Собинов, вместе с И. В. Ершовым, закончил дело, начатое до них Н. Н. Фигнером. Это Н. Н. Фигнер перевоспитал публику, видевшую в тенорах лишь поющих кукол; Фигнер, если не считать в известной мере Ф. П. Комиссаржевского, впервые показал русской публике тенора, как ярко чувствующего и переживающего живого человека. В этом отношении историческая заслуга Фигнера перед русским оперным искусством очень значительна.

Л. В. Собинов творчески перерос Фигнера. Он повел русских теноров по более прогрессивному пути.

Фигнер был художником широких мазков. Яркие образы, созданные его эффектной, пылкой игрой, всецело отвечали романтически приподнятому стилю „большой оперы“. Было бы ошибочным думать, что Фигнер находился в полном подчинении у своих, доводимых до аффектов, эмоций, найденных им в сценических образах и близких его собственным настроениям. Он не владел бы тогда так безукоризненно своим голосом. Однако бесспорно, что в основе его творчества лежала непосредственность чувств, характеризующая так называемых артистов „нутра“, больше играющих самих себя, чем способных проникнуть в самую глубь образа.

Фигнер был поистине велик там, где можно было показать яркую страстность чувств — гнева, любви, долга и т. д. Его образы были, в сущности, воспроизведением этих чувств, абстрагированных от живого, конкретного человека. В них не было простоты и психологической углубленности. Фигнер был ярким представителем того „сценического темперамента“, время которого, как утверждал К. С. Станиславский, прошло. Не умея выписывать в образе психологические детали, Фигнер явно не отвечал требованиям характерной, реалистической русской оперы.

Л. В. Собинов, обладая лирическим тенором — *tenore di grazia*, — был первым на русской оперной сцене тенором, творчество которого перешагнуло через непосредственный лиризм и было драматическим, образным.

¹ В итальянском языке слово „tenore“ обозначает содержание и форму произведения, манеру. Тенору, начиная от *cantus firmus*'а до оперы включительно, всегда принадлежала руководящая роль. В то время, как басы вошли в иностранную оперу под знаком вокального курьеза, своего рода „остранения“ вокальной эстетики, — тенора являлись носителями — „держателями“ (от латинского глагола *tenere* — держать) этой эстетики. Естественно, что собственно певческие традиции у тенора несравненно прочнее, чем у баса.

Можно а priori утверждать, что Н. Н. Фигнер был слабым Ленским. Он не создал внешнего образа, — он везде был внешне самим собой. Его Ленский не был юным ни телом, ни душой. И — это главное — Фигнер не умел выявить в тонких психологических нюансах сложный душевный мир Ленского. Исполнение Фигнера не могло стать для Собинова творческим образцом. Собинову было недостаточно одного избытка чувств. Ему нужно было и понимание, и осознание своей творческой задачи. У колыбели его Ленского, Ромео или Вергера стояла культура, торжествующая мысль. Это отнюдь не значит, что творчество Собинова было расщудочным, холодным, тем более, что богатство его художественной интуиции не подлежит никакому сомнению.

Первые незрелые шаги Собинова на оперной сцене были — Синопал, Владимир Игоревич, Баян. Собинов привлек к себе внимание публики и критики в этих партиях не только несравненным голосом, но и яркой артистичностью. В 1898 году на московской сцене он впервые пел Ленского.

Спустя два года, в Петербурге, он показал другого Ленского, создав эпохальное явление, нетленное сокровище русской оперной культуры. Метаморфоза, совершенная Собиновым, была необычайна. Первоначальный вариант, ординарный с точки зрения нового творческого завоевания, сам по себе обнаружил в Собинове большую природную одаренность, способность к яркой и вдохновенной игре. Но замечательный певец никогда не достиг бы вершины искусства, если следовал бы только своей художественной интуиции.

Собинов обладал „чувством своего искусства“: он умел понимать его красоту и знал его природу. Он знал, что голос оперного певца — основное средство художественного воздействия на слушателя и потому его голос — основа его индивидуального стиля.

Ни об одном голосе нельзя так верно сказать, как о собиновском, что тембр голоса — это зеркало души. Когда я хочу восстановить в своей слуховой памяти красоту и благородство звучания его голоса, я вспоминаю, как Собинов пел романс Чайковского „Погоди“. Благодаря тесситуре этого романса, голос Собинова звучал в нем с исключительной натуральностью. Ничто не искажало тембра, не „срезало“ природных обертонов, украшавших тембр и доставлявших слуху несказанную радость.

Неограниченная ничем свобода звучания позволяла певцу достигать потрясающей выразительности. Романс „Погоди“ — было полное единство звучания и мысли, озвученная художественная идея. Сами звуки, пластичные и акустически полноценные, покорно шли за изгибами мыслей и чувств, то ярких и определенных, то граничащих с настроениями. В смысловой кульминации романса, на словах: „Милый друг, это жизнь, а не грезы“, в голосе Собинова звучало глубокое преклонение перед красотой жизни, звучало счастье, обобщенное в радость бытия. В сущности говоря, как же легко было бы певцу скатиться в этой фразе к типичному „теноровому“ бездумному вокализированию! Исключительно удобен для

голоса ход по терциям к высокой ноте. Указанные автором общее *ritenuto* и далее *più meno mosso* на высокой ноте создают чисто физиологическое искушение (это могут понять только певцы!) во что бы то ни стало филировать высокий звук и заставить его замереть до полного *pp*. В почти аналогичной вокальной ситуации тенор Смирнов (правда, на несравненно более низком художественном материале) делал в кашеваровской „Тишине“ на словах — „сад умолк“ восхитительное по техническому выполнению *morendo*. Слушатели скорее догадывались, что певец еще тянет звук, чем физически слышали его. *Pianissimo* Смирнова было похоже на молчание, которое, вопреки, однако, метерлинковского утверждения, что в молчании познаются человеческие души, не открывало слушателю души ни композитора, ни певца...

В романсе „Погоди“ Собинов проявлял целомудренную строгость в соблюдении сделанных Чайковским ритмических и динамических указаний. И не только, конечно, в этом романсе, но решительно во всем своем пении он никогда не позволял себе — во имя радости, которую доставляет певцу удобно для его ощущений образованный звук, — наслаждаться им сверх ритмического рисунка, если это шло вразрез со смыслом и эстетикой.

Собинов скорее вполне сознательно недоиспользовывал влияние на публику чар его голоса, — а ведь ему, как никому другому, в то время охотно простили бы любые стилевые упущения!

Красота собиновского голоса была действительно уникальной. Описывать ее бесполезно. Причины воздействия этой красоты нужно искать в редком сочетании исключительной мягкости звука с мужественностью, блеска с теплотой. Многие теноры, стремясь подражать „сладости“ голоса Собинова и не понимая, что у Собинова она — качество самого голоса, а не манера пения, запели ослабленными, снятыми с дыхания, голосами. Как бы мягко и нежно ни плел Собинов, в основе его пения всегда лежала физическая и душевная бодрость. Звук его голоса был театрален. Он предельно наполнял любых размеров зал. Он, как этого требует природа театра, был жизнерадостен. Слушатели, уходя из театра, как бы они ни были растроганы смертью Ленского, Вертера или Ромео, уносили с собой оптимистическое чувство, сообщенное им духовным здоровьем собиновского голоса.

Для самого Собинова характер его лирического голоса, становясь на пути его драматургических задач, был нередко источником творческой неудовлетворенности.

Собинов, — редкий в истории оперы пример сознательного творчества, — принес с собой на русскую сцену невиданных ранее масштабов общую культуру. Пожалуй, самый мыслящий и образованный из русских теноров, он выполнял заветы русского вокально-сценического искусства с последовательностью, большой убежденностью и большой творческой верой.

„...Невольно приходит мне в голову текст из оперы Римского-Корсакова на тот же сюжет — „Ночь под Рождество“. Текст этот

Римский-Корсаков по обычаю делал, вероятно, сам и делал с святой любовью к Гоголю. И Гоголь остался в опере во всей своей исключительной, благоухающей красоте. Недаром в свое время более свирепые критики классического толка, прямые потомки Фаминцына, писали, что Гоголя нелепо перекладывать на музыку, что от оперы „Ночь под Рождество“ пахнет и дегтем, и смальцем, и тютюном. Всё это правда и в этом высшая похвала правде, которая от этого не потеряла художественности. Художественная реальность — вот что надо прежде всего, когда автор собирается писать музыку на гоголевский текст...

„Оговариваюсь, во избежание недоразумения, что я в данном случае под художественной реальностью понимаю характеристику внешних явлений изображаемого лица, типа, колорита, насколько в этой внешности скрыта вполне определенная характеристика и внутренняя...“⁴ — писал Собинов сорок лет назад, в пору творческого разброда в русском искусстве и метаний между натурализмом, подчас отрицавшим и самый театр, и всяческим театральным символизмом; в пору, когда многие люди искусства или теряли ощущение действительности, или сознательно уходили от нее.

Наиболее устойчивой против натиска „исканий“, — о которых кто остроумно заметил, что бить ворону и сороку в надежде наскочить на ясного сокола — не значит „искать“, оказалась в России не драма, а опера. Впитав сценические приемы русской драмы с помощью таких певцов, как Петров, Воробьева, Платонова и друг., наша опера завоевывала свое законное место на русской сцене, культивируя в русских певцах любовь к характеру и к правде человеческих чувств. Вот почему, в годы реакции конца прошлого и начала нашего века, когда на русской драме стало сказываться влияние декадентских литературных направлений, — русская опера оказалась более стойкой в защите реалистических принципов. К тому же могучим союзником ее оказалось само человеческое пение, лирическая природа которого требует искренности чувств, — в большей степени, чем сценическая речь.

Под влиянием этих традиций русской оперы и складывались, в первую очередь, трезвые взгляды певца-реалиста Собинова.

Жизнь в искусстве уберегла его от нравственного прозябания многих русских интеллигентов мрачной предъоктябрьской эпохи. Собинов не был революционным демократом, политическим борцом. Но родину свою любил страстно, остро переживал ее унижение и хотел видеть ее свободной.

„...Везде мне сейчас скучно, серо, неинтересно. Словно сразу иссяк тот ключ, который был таким живым и могучим интересом во время нашей общей жизни в Петербурге. И я не думаю, что он иссяк только для меня и только потому, что я уехал из гущи жизни и смотрю теперь на события из объективного далека. Я вижу, как сомкнулось и съежилось общество. Внутри, чувствуется, где-то идет

⁴ Письмо Л. В. Собинова к В. П. Коломийцеву, от 2/15 августа 1905 года.

жгучая борьба, но ее плохо улавливает общеевропейский термометр“ (из письма к В. П. Коломийцеву от 28 августа 1906 года).

„...Сердце мое обливается кровью и горит негодованием, когда я читаю о русских делах и деятелях“ (из письма к нему же, от 12 сентября 1907 года).

Чувства гражданина в эту пору были тем более ценны в Собинове. Эгоцентризм — типическая для психики почти всякого крупного исполнителя черта. Собинов мог легко замкнуться в сфере своих исключительных артистических триумфов, — особенно в период миланских и мадридских гастролей, давших ему славу мирового певца. Эти успехи могли бы опьянить его и обеднить до полного забвения всего, что вне его артистической жизни. Но он остался до конца дней верным своим демократическим идеям в искусстве. Он пишет в 1912 году: „Я всю свою артистическую жизнь шел своей дорогой, никому не подражал. Свое индивидуальное „я“ я донес чистым и цельным до того пункта, на котором теперь стою. Надеюсь, что сумею пойти и дальше...“¹

Несмотря на то, что сам голос как бы толкал его к „чародейному“ пению, к чистой лирике, всегда питающейся лишь внутренним миром художника, — Собинов выбирал образы, которые заставляли бы резонировать не столько его чувства, сколько идеи, взгляды. И оттого собиновские конкретные, индивидуальные оперные персонажи становились обобщающими.

Я упоминал уже о противоречии, которое возникало у Собинова между его лирическим звуком и драматургическими стремлениями. Собинов мечтал петь Германа, Хозе, Канио. Он спел даже Каварадосси („Тоска“). Он по-хорошему завидовал басам в том, что их голос позволяет играть трагические, ярко-драматические и характерно-комические роли. Он видел в них воплощение творческой мечты, осуществлению которой в масштабах оперы помешал лирический тембр его голоса. Собинов знал предел его возможностей в области драматической экспрессии и мудро ограничивал себя чисто лирическими партиями.

Случай помешал Собинову осуществить давнишнюю мечту — показать публике Германа. Собираясь петь его в 1918 году, Собинов не нарушил бы выработанного им для себя правила. Он хотел петь Германа тогда, когда голос его окончательно созрел и стабилизировалась творческая сила. Мы не знаем, как прозвучал бы у Собинова финал первой картины, требующий безусловно драматического звучания. Но мы склонны думать, что для всей остальной партии и даже финальной — „Что наша жизнь“ — у него нашлись бы оправданные нюансы и необходимые звучности. Нельзя не вспомнить, что итальянские „tenore di forza“ начинают учить партию Отелло (Верди) по достижении 45-летнего возраста, когда организм и вокальная манера окрепли настолько, чтобы уметь противостоять натиску темперамента.

¹ Из письма к В. П. Коломийцеву, от 5 февраля 1912 года.

Собинов отсеивал из своего оперного репертуара всё непосильное для голоса, а из посильного — всё малохарактерное. Последнее Собинов делал по той же причине, по какой О. А. Петров отказывался даже от Руслана, чтобы петь Фарлафа¹. Собинов, как и Петров, искал в образе характер. В конечном счете репертуар его сводился к сравнительно небольшому числу опер: „Евгений Онегин“, „Вертер“, „Ромео и Джульетта“, „Майская ночь“, „Лоэнгрин“, „Манон“, „Дубровский“, „Князь Игорь“, „Фауст“, „Снегурочка“ и немногие другие.

С первых шагов на сцене Собинов боялся дилетантизма, ведущего к „косноязычию благих намерений“, — как исключительно остро назвал академик Асафьев неполноценное умение. Собинов пел лишь то, что мог спеть безукоризненно. Но не только о совершенстве мастера идет здесь речь.

Собиновский репертуар наглядно показывает объединяющую его творческую жизнь художественную идею.

Недавно умерший знаток и страстный любитель русской оперы Э. Старк правильно утверждал, что Собинов „в поэзии своего звука был поэтом молодости“².

Как будто не только о себе, но и о Собинове писал грузинский поэт Акакий Церетелли: „Я люблю детей, душевно уважаю старость, ценю по достоинству зрелость, но сердце мое с юностью: ей одной восторженно, с любовью, поклоняюсь“³.

„Уныние, — писал Собинов⁴, — неуверенность в силах, скука жизни не должны быть свойствами молодости“. „Кто думает больше о молодости, бодрости, красоте и важности жизни, тот никогда не будет бояться надвигающейся старости“⁵... Для Собинова юность — это высшее проявление смысла человеческого бытия, его созидательная пора.

Все собиновские образы отобраны им по признаку „торжествующей юности“. И сам-то он до конца жизни оставался юным, особенно когда соприкасался с юностью и незадолго до смерти строил чудесные планы о воспитании поющего юношества. Итальянцы называли Собинова *questo giovinetto* („этот юноша“)!

Собинов создал целую галерею героев, одинаково юных, но друг на друга непохожих. Ленский — благодарная тема для целой книги о русском оперном реализме, о романтическом реализме. Ленский — поворотный момент в истории русской оперы. Его Ленский открыл глаза на сущность русского актера-певца не только самим певцам, но и публике. Его Ленский — это торжество исполнителя, торжество

¹ Собинов с большой любовью пел, между прочим, Финна. Баллада в исполнении Собинова была торжеством русского тенора, „рассказывавшего“ средствами подлинного *bel canto*.

² Э. Старк. Петербургская опера и ее мастера.

³ А. Церетелли. „Прожитое“.

⁴ Из письма к Юлии Зарман, лето 1905 г.

⁵ Газета „Утро России“ от 9 октября 1913 г.

самого Собинова, воплотившего на оперной сцене образ Пушкина и Чайковского.

Было ли на русской сцене что-нибудь более вдохновенное, чем собиновский голос в Ленском? Воля собиновского интеллекта создала образ юного романтика, воплощение лирической стихии, показала торжество чувства и воображения над разумом. Собинов сам увлекался своим Ленским, и в этом нужно искать причину тех вдохновенных деталей, художественных штрихов, которыми от спектакля к спектаклю подновлял Собинов свой, так тщательно выписанный им, портрет Ленского.

Апофеозом юности был, конечно, и собиновский Ромео. Сколько труда и кропотливых поисков в книгах и музеях, не говоря уже о непосредственной работе артиста, затратил Собинов, чтобы показать на сцене образ юноши эпохи Ренессанса! От грима — до последней детали в костюмах, от жеста — до позы в патетических местах дуэтов с Джульеттой, всё было продумано и изучено. В каждый звук партии Ромео Собинов вложил дыхание эпохи. Каватина Ромео звучала у него с исключительной яркостью и страстностью, — это был языческий гимн солнцу. Ни в одной ноте не было намек на теноровую сладость. Так должен был чувствовать и любить юноша Ренессанса, правый в своем желании плотских наслаждений, дерзкий в обнаженности чувств, задушенных аскетическим средневековьем. Ромео Собинова не был оперным любовником вообще. Это был характер, тип, создание ума и знаний, найденных далеко за пределами одного лишь оперного клавира.

Ленский, Ромео, Вертер, де-Грие и всё, что пел Собинов, явилось продуктом образного творчества, результатом законного стремления певца делать творческий акцент не на формальном певческом, а на внутреннем психологическом начале. Но так, чтобы образ рождался, главным образом, средствами пения, а не за счет пения. Отсюда и отсутствие у Собинова штампов. Его творческие приемы были многообразны и все вели к созданию живого человека на сцене.

„Весь ее (партии Левко) базис, — читаем в письме Собинова¹, — я построил на лирическом пении. Всякое этакое ухарство здесь ни к селу, ни к городу. Затем Левка в его рассказе о панночке необходимо сделать наивным, в глубине души верящим в то, что он называет бабьими сказками. Тогда вторая, фантастическая половина приобретает определенный смысл и можно будет всю сцену провести как сон., в действии..“

А вот герцога Мантуанского („Риголетто“), — этого самого „оперного“ в традиционном исполнении теноров всего мира оперного персонажа, — Собинов наделяет необычной для традиции характерностью, обнаруживая здесь, быть может, помимо воли, здоровую тенденциозность русского искусства. Он подчеркивает аморальность герцога. Правда, публика улыбалась и невольно думала: до чего же очарователен этот, лишенный совести, владетельный шелопаи! Но

¹ Письмо к Е. М. Садовой от 4 мая 1909 года.



Л. В. Собинов в роли Ленского
(„Евгений Онегин“)

Тут уже повинна красота собиновского голоса, особенно в последнем акте, в котором Собинов, показывая опьянение герцога, с редким изяществом и сценическим тактом скользил на грани натурализма, нигде не переходя ее.

Писать что-либо о Собинове и не коснуться его Лоэнгрин — значит зачеркнуть лучшие, после Ленского, страницы его творческой биографии. Именно в Лоэнгрине ярче всего сказалась русская душа художника. В письме к переводчику Коломийцеву Собинов писал¹: „...В словах много реального чувства, Лоэнгрин мне именно таким и представляется во всех сценах с Эльзой, где он так ярко рассказывает ей о своей чудной, поэтичной, но непременно земной любви, стремящейся к обладанию, сильному, здоровому и чуждому фальши сентиментализма“.

В другом месте Собинов пишет: „Едва ли правильно выставлять на первый план чисто германский патриотизм и военный пыл Лоэнгрин“². По свидетельству вдовы Л. В. Собинова — Н. И. Собиновой и его бессменного секретаря Е. К. Евстафьевой, Собинов неоднократно говорил о своем идейном разногласии с традиционной, в духе немецкого шовинизма, трактовкой спектакля „Лоэнгрин“ и образа самого Лоэнгрин.

В пору, когда спектакль „Лоэнгрин“ с Неждановой и Собиновым шел в Большом театре, находились люди, которые утверждали, что трактовка Собинова обусловлена исключительно лирическим характером его голоса. Они не знали, что эта трактовка у Собинова идейно обоснована и научно-добросовестна.

Как русский художник, Собинов органически отверг пропаганду — средствами искусства — культа силы и показал в образе Лоэнгрин извечную идею торжества добра и человечности. Может быть, в этом смысле и прав был Никиш, утверждая, что собиновский Лоэнгрин — не Лоэнгрин. Но тот же Никиш говорил: „Какое небесное видение! Какой небесный голос! Я дирижирую и чувствую, что невольно слеза катится по моей щеке... Сколько Лоэнгринов пересмотрел я на своем веку, но никогда не переживал такого глубоко захватывающего поэтического момента...“

Решительным проявлением русских исполнительских черт в собиновском пении я считаю его отношение к слову в музыке. Ревизия оперных текстов началась в русской опере с Собинова. Его отношение к текстам основано на принципиальных эстетических требованиях. Конечно, Собинова в тексте интересуют и вопросы орфоэпии, и всё то, что не нарушает логической интонации речи в пении и что удобно для голоса. Но, главное, что интересовало Собинова, это то, что он сам называет „музыкой слов“.

Не случайно Собинов так одобряет стремление композиторов писать оперы на собственные тексты, что как бы возрождает в опере синкретизм русского народно-песенного творчества, связь которого

¹ Письмо к В. П. Коломийцеву от 14 сентября 1907 года.

² Из автобиографии. См. „Московскую газету“, № 52, от 13 декабря 1910 г.

с русской оперой значительно крепче, чем связь народной песни других народов с их национальной оперой.

Сообщая Коломыйцеву свои замечания к его переводу „Лоэнгрин“, Собинов пишет: „А, главное, музыка слов соответствует тому толкованию роли...“¹. Строгость Собинова к тексту вытекает из его чуткости к внутренней правде образа, из его отношения к слову, как орудию создания единства образа. Вот почему он так тщательно изучает язык, на котором поет. Иностранские рецензии отмечают безукоризненность его произношения.

Нельзя обойти молчанием выступления Собинова в Киеве, для которых он переучил на украинский язык все свои ходовые оперы. Это факт предельного уважения артиста к своему искусству, если вспомнить, что Собинов был уже в то время в зените творческих сил.

Русская опера поставила перед оперными певцами задачу стать мастерами не только в исполнении арии, с ее концентрированным настроением. Русская опера потребовала у певцов мастерства мелодического речитатива, вводящего слушателя во все перипетии сюжета и характера, обязывающего исполнителя к многократным модуляциям в разные психологические планы. Пение, до того тесно связанное, главным образом, с лирической поэзией, стало средством выражения сложных характеров. Величайшая заслуга лучших русских певцов, и среди них на важнейшем месте — Собинова, в том, что их искусство, не потеряв органической связи с народным пением, выдержало натиск психологической драмы и характерной комедии на красоту самого звука. Они — подлинные представители русского *bel canto*, пения столько же красочного, сколько и душевного, и умного.

Собинов умер 14 октября 1934 года. Память об этом духовном рыцаре русского вокально-сценического искусства не затянется паутиной времени. Собинов создал Ленского, и тень его будет витать в русском оперном театре до тех пор, пока там будет звучать гениальная русская опера „Евгений Онегин“.

¹ Письмо от 14 сентября 1937 года.

Английская и американская музыка в СССР

ИГОРЬ БЭЛЗА I

Эмоциональное содержание произведений искусства часто содействует взаимному пониманию народов, развитию симпатий, дружбы и уважения.

В американском фильме „Песнь о России“ знаменитый дирижер-американец, отвечая на вопрос, что заставило его приехать в Россию, говорит, что он хотел поближе познакомиться с народом, создавшим патетическую симфонию Чайковского. Пусть кое-что в этом фильме наивно, но успех его и в Америке и в СССР объясняется, прежде всего, темой его, — темой дружбы народов, рожденной искусством. Когда в последней части фильма появляются кадры, показывающие Джона Мередита осенью 1941 года среди русских партизан, обсуждающих планы борьбы с врагом, — музыка Чайковского с особенной силой звучит с фонограммы. Это — тоже оружие нашего народа, гордого творениями своих великих мастеров, утверждающих его величие и славу.

Героическая борьба с гитлеровскими варварами еще более умножила славу нашего народа, беззаветное мужество и подвиги которого вызвали восхищение всего цивилизованного мира. Вот почему в эти годы так возросли интерес и симпатии к советскому искусству, в частности, к музыке. Сотни произведений мастеров русской музыкальной классики и советских композиторов исполняются и переиздаются в США и в Англии¹. На английском языке существует обширная литература о русской музыке — классической и современной, — которой уделяет также много внимания общая и специальная пресса в союзных странах.

В Советском Союзе, где культура Великобритании и Западного полушария давно уже пользуется прочными симпатиями, интерес к творчеству прогрессивных английских и американских мастеров также заметно возрос в годы Отечественной войны. Этот интерес

¹ См., например, обзоры Г. Шнеерсона в первом и втором сборниках статей „Советская музыка“. Музгиз, М., 1943 и 1944.

проявляется и в области музыкальной культуры: именно в годы войны в СССР заметно участились исполнения произведений английских и американских композиторов, в частности, современных. Английская музыкальная классика всегда пользовалась популярностью в России: у нас с уважением произносились имена „князя музыки и отца контрапункта“ — Джона Дэнстэбля, великого современника Шекспира — Уильяма Берда, основоположника британской оперы — Генри Пёрселла (в истекшем сезоне мы с удовольствием впервые прослушали одну из его „Voluntary“ в оркестровой обработке сэра Генри Вуда, чья смерть опечалила всех советских музыкантов), — эти имена можно было встретить в любом учебнике истории музыки.

Приезды в СССР выдающихся британских музыкантов сопровождались ознакомлением с новейшими достижениями английской музыки: — достаточно упомянуть имя Алана Буша, под управлением которого в Москве были исполнены и записаны на пленку (с последующей многократной передачей по радио) интереснейшие партитуры, в том числе знаменитая „Лондонская симфония“ Ральфа Воан-Уильямса. Однако, в целом, современная английская музыка до войны была сравнительно мало известна в СССР.

Последние годы принесли знакомство с произведениями не только старшего, но и младшего поколения английских композиторов. Через Всесоюзное Общество Культурной Связи с заграницей систематически поступает обширная нотная и книжная литература, музыкальная периодика, грамзаписи и другие материалы, а также письма от композиторов, музыковедов и исполнителей, содержащие сведения об их работе, творческих планах и т. п.

В библиотеках ВОКС'а, Союза советских композиторов и отдельных лиц часто можно встретить книги и ноты, снабженные, вместо экслибриса, наклейкой: „Presented by the British Council“, — это подарки Британского Совета по культурным связям.

Присылаемые материалы изучаются не только в кабинетах композиторов и музыковедов, но и коллективно; здесь следует отметить содержательные доклады музыкального консультанта ВОКС'а Г. М. Шнейерсона, периодически устраиваемые в зале Союза советских композиторов и сопровождаемые музыкальными иллюстрациями (в живом исполнении и в грамзаписи), которые вызывают обычно оживленное обсуждение.

Современная английская музыка всё чаще исполняется в симфонических и камерных концертах и по радио.

Из классического наследия покойного Эдуарда Элгара (1857—1934) чаще всего можно услышать произведения, относящиеся к среднему периоду творчества этого выдающегося композитора, основоположника новой английской музыки: знаменитые вариации „Энигма“ ор. 36, увертюру „Cockaigne“ ор. 40, Интродукцию и Аллегро для струнного квартета и струнного оркестра ор. 47 и, наконец, концерт для скрипки с оркестром ор. 61 (с этим сочинением в СССР впервые познакомились в грамзаписи, в исполнении Менухина, под управлением автора). Исполняются также концерт для виолончели

с оркестром и торжественные марши Эльгара. Недавно впервые по радио прозвучала и его увертюра „Фальстаф“.

После первого в СССР исполнения увертюры Эльгара „В городе Лондоне“ (ор. 40), газета „Литература и искусство“ в номере от 27 мая 1944 г. писала: „Увертюра Эльгара, воссоздающая образы патриархального Лондона диккенсовских времен во всём его противоречивом своеобразии, проникнута светлым колоритом, здоровым народным юмором, ее образы исполнены живого своеобразия и лиризма“. Далее газета отмечала превосходное исполнение увертюры Государственным симфоническим оркестром СССР, под управлением заслуженного деятеля искусств профессора А. И. Орлова. Интерес к творчеству Эльгара всё более растёт во всём мире и, в частности, в СССР.

Как мне приходилось уже отмечать¹, в творчестве Эльгара ясно запечатлелись национальные черты английской культуры — и в отношении тематики его сочинений, связанных с древним британским эпосом (кантата „Карактакус“), с образами Шекспира (увертюра „Фальстаф“), Китса (увертюра „Фруассар“), Теннисона (увертюра „На юге“), с картинами природы и жизни Англии, — и в отношении средств выразительности, применяемых композитором.

Романтичной и поэтической музыке Эльгара свойственна импозантная монументальность, которая ощущается не только в торжественной кантате „Знамя святого Георга“ (написанной ко дню 75-летия королевы Виктории) или в Коронационной оде, посвященной королю Эдуарду VII, или, наконец, в оратории „Царство“, которой, как с горечью отмечает Томас Дэнхилл, „быть может, суждено было стать лебединой песнью английской оратории“, но и в обеих симфониях и во многих других сочинениях.

Монументальность, пришедшая от Пёрселла и Генделя в современную английскую музыку через несколько поколений мастеров (среди которых немалую роль играли и выдающиеся британские органисты), обуславливает характер фактуры музыки Эльгара и ее инструментовки, с обильной и плотной микшировкой тембров, приводящей зачастую к блестящим колористическим эффектам. Этими эффектами изобилуют и четырнадцать вариаций на „загадочную“ тему (отсюда и название „Энигма“ — „Загадка“, так как композитор так и не провел тему ни разу в партитуре), и увертюры, и даже полнозвучная оркестровая партия скрипичного концерта.

В то же время интонационный строй музыки Эльгара также глубоко национален и прочно опирается на мелодические образования британского фольклора, хотя и преломленные отчасти в аспекте „общевропейского“ романтизма.

¹ См. мою статью „О творческих направлениях в современной английской музыке“ в первом сборнике статей „Советская музыка“. М., 1943.

О творчестве Эльгара см., например, монографии: Sir Edward Elgar by Thomas F. Dunhill. „O. M.“ Series, London and Glasgow, 1938; Elgar's Life and Works by Basil Maine. 2 Vols. G. Bell and Sons, 1933. — *Иг. Б.*

Кстати сказать, в высказываниях некоторых современных английских композиторов и музыковедов иногда слышится нечто вроде извинений по поводу „старомодности“ увлечения фольклором, имевшего место в английской музыке якобы только в прошлом:

„В наше время, в Англии мы уже вышли из фазы, когда композиторы были захвачены чем-то вроде регрессивной англофилии, которая приняла форму культа народной музыки“, — пишет Эдуард Локспейзер¹, один из крупнейших британских музыковедов, в устах которого это звучит несколько странно, ибо он является воспитанником Королевского Музыкального Колледжа², поныне хранящего традиции Парри и Стэнфорда, утвердивших народность в английской музыке в период ее нового развития во второй половине XIX века.

О том, что эти традиции не только живы, но и развиваются в современной музыке, красноречиво говорят произведения многих выдающихся британских композиторов современности и, прежде всего, Ральфа Воан-Уильямса (род. 1872). „Лондонская симфония“ его исполнялась в СССР и в живом исполнении, и по радио³, так же как фантазия на тему песни „Зеленые рукава“ и очаровательная увертюра „Осы“, — раннее произведение композитора, написанное в 1909 году, то-есть за пять лет до первой редакции „Лондонской симфонии“, созданной в 1914 году и подвергшейся изменениям в 1920 году. Государственным симфоническим оркестром СССР была также исполнена „Сюита на английские народные темы“ Воан-Уильямса. „Эта музыка подкупает своей искренностью, простотой и юношеской свежестью“, — писал Г. Шнейерсон в статье, посвященной первому в СССР исполнению „Сюиты“. В „Лондонской симфонии“ Воан-Уильямса звучит „симфония большого города“ однако без всякой натуралистической звукоизобразительности, характерной для западноевропейского урбанизма. Национальные очертания интонационного строя симфонии определяются в самом начале интродукции, являющейся тематическим стержнем всего сочинения проходящим через него вплоть до коды финала, названной композитором „Эпилогом“.

Глубокое проникновение в национальный характер музыки Британии (которую справедливо считают колыбелью западноевропейского многоголосия) несомненно повлияло на музыкальное мышление композитора, тяготеющего к полифоническим средствам развития и редко прибегающего к традиционной оркестровой гетерогонии. В „Лондонской симфонии“, так же как и во многих других произведениях Воан-Уильямса, гармония часто воспринимается как

¹ Edward Lockspeiser, Trends in Modern English Music. „The Musical Quarterly“. Vol. XXVIII, № 1, January 1942.

² Заметим, попутно, что там же учился (у Джона Айрленда) и Бенджамин Бриттен, также противопоставляющий понятие народности профессионализму в музыке, как я отмечал уже в своей предыдущей статье. — *Иг. Б.*

³ См. мою статью „Ральф Воан-Уильямс и его „Лондонская симфония“ в „Информационном сборнике Союза советских композиторов“, 1942 год, № 2.

результат тематического развития самостоятельных мелодических линий; отсюда ее свежесть, богатство и закономерность. Оркестровка симфонии также своеобразна (особенно замечательна легкая, воздушная звучность третьей рондообразной части, названной композитором ноктюрном, — содержание ее невольно ассоциируется с поэтической фантастикой шекспировского „Сна в летнюю ночь“). Звучность оркестра компактна и насыщена, особенно благодаря микшированию тембров, столь характерному и для Эльгара, и для многих современных английских композиторов.

Я остановился на „Лондонской симфонии“, как на одном из наиболее выдающихся произведений современной английской музыки, отличающемся глубиной мысли, поэтичностью и стройностью замысла, богатством музыкального языка, и в то же время как на вполне современном произведении, сохраняющем все национальные черты британской музыкальной культуры.

Увертюра „Осы“ Воан-Уильямса, написанная для кэмбриджской постановки комедии Аристофана, привлекает слушателей своей мелодической выразительностью, динамичностью и классической четкостью рисунка, — таким, вероятно, и должен быть великий античный комедиограф на сцене древнего университетского города.

Из английских композиторов старшего поколения искреннюю симпатию советских слушателей завоевал ученик Стэнфорда — Джон Айрленд¹, который моложе Воан-Уильямса почти на семь лет (род. 1879).

Музыкальная общественность СССР знакома с партитурами „Забытого обряда“ (первое оркестровое произведение Айрленда — небольшая прелюдия, написанная в 1913 году) и симфонической рапсодии „Май Дун“ (соч. 1921); в открытых концертах исполнялись фортепианный концерт (соч. 1930) и „Лондонская увертюра“ (соч. 1937).

Айрленд — чрезвычайно своеобразный композитор. Высокий профессионализм сочетается у него со смелыми исканиями, никогда не заслоняющимися национальной основой творчества композитора, сохраняющейся даже в джазовых звучаниях фортепианного концерта, перемежающихся с остро-динамической токкатной фактурой солирующей партии.

Для Айрленда, в целом, характерна волевая мужественность, — вот почему его музыку британские музыковеды (см., например, статью, указанную в сноске) любят противопоставлять статически-созерцательной звукописи импрессиониста Фредерика Делиуса и мистической отрешенности Густава Хольста, — к его концепциям иногда приближается ровесник Айрленда Сирил Скотт, фортепианные пьесы которого (в особенности, сюиты „Джунгли“ и „Египет“) давно уже играют в СССР.

¹ О его творчестве см. Nigel Townshend, The Achievement of John Ireland. „Music and Letters“, Vol. XXIV, № 2, April 1943.

Из произведений сэра Арнольда Бакса (род. 1883), замечательная увертюра которого „Tintagel“ (1917) готовится к исполнению в Москве, можно услышать третью симфонию (1929) и первый струнный квартет (1918), — мастерски написанное произведение, с отличным использованием инструментальных ресурсов камерного ансамбля.

Бакс много работал в области ирландского фольклора, на основе которого написаны некоторые ранние произведения композитора, в частности, вокальные; и кельтские элементы в его музыке, несомненно, сыграли известную роль в отношении формирования интонационного строя. Однако, в первом квартете — налицо близость к позднему Римскому-Корсакову, отчасти — к Глазунову, влияние которых ощущаешь скорее в гармоническом плане.

Следует подчеркнуть, что, если в этих влияниях сказались творческие симпатии Бакса, то в еще большей степени проявились эти симпатии к русскому народу в торжественной оде Бакса в честь Красной Армии, для хора с оркестром. Это произведение, впервые исполненное в Лондоне 23 февраля 1944 года, в СССР пока еще не прозвучало, за отсутствием партитуры.

Хорошо известно в Советском Союзе имя Артура Блисса (род. 1891), выдающегося британского композитора и общественного деятеля, автора балета „Шахматы“ (1937) и знаменитой „Цветной симфонии“ (1922), принесшей автору мировую известность.

В творчестве Блисса ясно ощущаются черты импрессионизма, хотя во многих произведениях композитора эти черты уступают место живой динамичности; так, например, Эрик Блом указывает, что „Музыка для струнных“ (1936) навеяна „Интродукцией и Аллегро“ Эльгара. С большим успехом исполняется в СССР одно из последних произведений Блисса — концерт для фортепиано с оркестром¹.

Это — второе обращение композитора к жанру сольного инструментального концерта. Еще в 1920 году Блисс, всегда тяготевший к необычным ансамблям (достаточно назвать „Разговоры“ для струнного трио, флейты и английского рожка), написал концерт для фортепиано и голоса (тенор, восклицающий слова, не имеющие значения, — вспомним загадочную надпись на фронтоне здания на рисунке Обри Бердслея „Night Piece“), с сопровождением струнных и ударных инструментов. В 1924 году Блисс закончил новую редакцию этого концерта, поручив солирующую партию двум фортепиано, а сопровождение — большому симфоническому оркестру; в 1938—1939 г.г. он создал концерт для фортепиано с оркестром.

Концерт этот, написанный по заказу Британского Совета для британской недели „Нью-Йоркского фестиваля“ в 1939 году (первое исполнение — 10 июня 1939 года в Карнеги-Холл, Нью-Йорк: симфонический оркестр Нью-Йоркской Филармонии под управ-

¹ Пока это сочинение часто исполняется в грамзаписи по радио, но в ближайшее время ожидается его исполнение в открытых концертах.

лением главного дирижера Британской Радиовещательной Корпорации сэра Адриана Боулта, солист—пианист Соломон) и посвященный автором „Народу Соединенных Штатов Америки“, принадлежит к числу наиболее выдающихся достижений современной британской музыки.

Это — развернутый трехчастный цикл (*Allegro*, *Adagietto* и финал — *Andante maestoso. Molto vivo*), спаянный интонационным единством тематического материала (так, например, вторая тема первой части перекликается с кантиленой второй части). Музыка, динамичная и яркая, отличается мужественностью и напористостью, которая увлекает слушателя с первых тактов концерта. Мелодический материал очень выразителен, солирующий инструмент использован блестяще во всем диапазоне его возможностей.

Заслуживает быть отмеченной тщательно разработанная каденция в конце первой части; но и здесь виртуозность является не самоцелью, а одним из средств выразительности, которым композитор пользуется всегда очень оправданно.

Фортепианный концерт Блисса вполне заслуженно получил высокую оценку советской общественности.

Советскому слушателю известна четырехчастная соната для виолончели и фортепиано сэра Грэнвилла Бантока (род. 1868), автора многочисленных произведений почти во всех жанрах.

Банток по справедливости считается первым ориенталистом в британской музыке¹. Действительно, этому выдающемуся мастеру принадлежит заслуга мелодического обогащения английской музыки ориентальными интонациями², своеобразно преломившись и в *g-moll'*ной виолончельной сонате, исполняющейся у нас в открытых концертах и по радио. Часто исполнялась по радио сюита Бантока на темы английских матросских песен.

Недавно в Союзе советских композиторов была получена рукописная партитура увертюры „Сталинград“ Крисчена Дарнтона (род. 1905), вскоре после этого исполненной в одном из концертов в Москве. Это произведение, так же как „Ода Красной Армии“ Арнольда Бакса и прекрасные песни Алана Буша, посвященные советскому народу и его доблестным сынам, красноречиво свидетельствуют о настроениях и симпатиях прогрессивной интеллигенции Великобритании.

Увертюра „Сталинград“, как автор сообщил в письме, присланном Президиуму Союза советских композиторов, была написана в феврале 1943 года в течение нескольких дней, под непосредственным впечатлением сообщений о разгроме гитлеровских армий под Сталинградом.

¹ См., например, W. Mc Naught, *Modern Music and Musicians*. London, 1938, pp. 17—18.

² О многообразии мелодических интересов Бантока говорят его сборники „Сто народных песен всех наций“ и „Шестьдесят патриотических песен всех наций“.

Музыка этого произведения, не лишенная некоторой схематичности, отмечена, однако, искренностью чувств и героическим подъемом, в котором композитор стремился выразить эти чувства.

Творчество Уильяма Уолтона (род. 1902) за последнее время привлекло к себе внимание советских музыкантов, высоко оценивших фортепианный квартет, — раннее произведение композитора, относящееся к 1918—1919 г. г., но уже отмеченное зрелым мастерством и вкусом. Из оркестровых произведений Уолтона в СССР исполнялись обе сюиты „Фасад“. Это — очень любопытное произведение¹, возникшее в 1923 году в качестве музыки для мелодекламации, впервые исполненной в Эолиен-Холл в Лондоне; при этом на занавесе была нарисована чудовищная голова с огромным ртом, вооруженным мегафоном, усиливающим голос чтеца, который декламировал сатирические стихи Эдит Ситуэлл под музыку Уолтона, первоначально написанную для флейты (или пикколо), кларнета (или бас-кларнета), саксофона, трубы, виолончели и ударных. Пародийная музыка „Фасада“ впоследствии легла в основу очаровательного комического балета и двух оркестровых сюит, причем композитор значительно расширил состав оркестра и дописал несколько новых номеров.

В музыке Уолтона прекрасно обыграны различные танцевальные формы — и венский вальс, и синкопированное южноамериканское танго-пасодoble, и озорная полька, и сеvilьская тарантелла, — всё это дано в плане сатирического гротеска, в котором всегда угадываешь балетный объект пародии.

Перечень произведений британских композиторов, исполняющихся в СССР, можно было бы продолжить, но и приведенных данных, вероятно, достаточно, чтобы отметить растущий у нас интерес к английской музыкальной культуре. Этот интерес чрезвычайно сильно проявился и в области народных песен — уэльских, шотландских, ирландских, издаваемых в СССР с русскими переводами текстов² и часто исполняемых.

Старинная английская песня „Слуги короля Артура“ („King Arthur's Servants“); тонкая лирика плясовой песни эпохи королевы Елизаветы — „В рошу пойдем мы“ („To the Maypole Haste Away“); драматическая экспрессия старинной шотландской баллады „Лорд Грегори“; суровая выразительность морских песен („Sea Shanties“), народный юмор, — всё это встречает живой отклик у наших слушателей, высоко ценящих проявление живого че-

¹ См. *The Music of William Walton by Frank Howes, Vol. 1. Oxford University Press. „The Musical Pilgrim“. London, 1942.*

² См., например, сборник „Английские песни“ Н. Г. Райского. Музгиз, 1942. Моя рецензия на этот сборник помещена в журнале „Music and Letters“, Vol. XXIV № 3, July, 1943. Очень ценные замечания по поводу подбора песен в этом сборнике высказал в письме ко мне редактор журнала Эрик Блом.

См. также сборник „Английские и американские песни“. Редактор и составитель — Григорий Шнеерсон. Музгиз, 1944. Мне уже приходилось (журнал „Огонек“, 1944, № 52) давать высокую оценку этому сборнику — *Иг. Б.*

ловческого чувства в художественном творчестве и раскрытие в нем народных стремлений и симпатий,—недаром можно найти общие черты в образах киевского богатыря Ильи Муромца и легендарного героя британского эпоса—Змееборца Беовульфа.

Большой интерес представляют нередко исполняющиеся английские и шотландские песни, с оркестровым сопровождением в инструментовке С. Прокофьева и Д. Шостаковича.

Если говорить о параллелях и внутренней близости образов народного творчества союзных наций, то здесь невольно вспомнятся слова выдающегося американского композитора Рой Гарриса (род. 1898): „Ритмическая свобода, асимметрия, — без сомнения, величайшая американская дань народно-песенному творчеству (в этом отношении оно больше всего приближается к русской народной пёсне)“.

Эти слова Рой Гарриса¹ перекликаются с высказываниями² другого крупнейшего американского композитора Аарона Копленда (род. 1900), также отмечающего широкую напевность и свободное развитие русского мелоса в противовес немецкой квадратности и „обрубленности“ мелодии, насильственно вгоняемой в симметричное последование тактов.

Здесь в полном смысле этого слова можно говорить о взаимной любви, так как американские народные песни и многие песни американских композиторов пользуются большой популярностью в Советском Союзе.

„Когда я слушаю эпически спокойную, почти торжественную и, вместе с тем, скорбную песнь „Миссисипи“, в моем сознании невольно возникает мелодия волжской песни „Эй, ухнем“,—отметил Ваню Мурадели в своей рецензии на один из концертов американской музыки в Москве.

И, действительно, кому, как не народу, воспевшему Иртыш, Волгу, Дон и Днепр, понять эмоции, таящиеся в мелодии „Ol'Map River“, созданной Джеромом Керном под обаянием широкого приволья американской реки.

Очень близка по настроениям к русским лирическим песням „The Lonesome Road“ („Одинокая дорога“). Подобных примеров, вероятно, наберется немало.

Американские народные песни исполняются в СССР и в фольклорных записях с простой гармонизацией, и в художественных обработках композиторов Западного полушария, — популярны, например, обработки Эли Сигмейстера — „Till We Meet Again“ („Пока мы встретимся снова“) и „Weeping Sad and Lonely“ („Плача печально и одиноко“), а также обработки Уайтинга, Эллиота и др.

Отмечу, попутно, большой цикл (12 номеров) американских народных песен в превосходных обработках Анатолия Александрова.

¹ „Modern Music“, Nov.—Dec. 1940.

² Aaron Copland, *Our New Music*. New York, 1941.

Часто исполняются знаменитые лирические песни Стифена Фостера (1826—1864) и других американских композиторов XIX века ¹.

Из произведений основоположника американской музыкальной классики Эдуарда Мак-Дауэлла (1861—1908) можно услышать фортепианные сочинения: сонаты, „Лесные идиллии“, „Танец ведьм“ и другие.

Из современных американских композиторов очень популярно имя Рой Гарриса, увертюра которого „Johnny Comes Marching Home“ (на тему американской народной песни „Когда Джонни вернется с победой домой“) и первая часть Пятой симфонии, посвященной народам Советского Союза, исполнялись в Москве в симфонических концертах Филармонии. Оба произведения, принадлежащие к зрелому периоду творчества композитора, отмечены национальными чертами американской музыки — ритмической четкостью, собранностью и мужественностью, — словом, тем, что в Америке музыковеды обозначают выразительным, но непереводаемым термином „Strong-arm movement“ (дословно — движение сильной руки). Этот термин может быть смело применен и к фортепианной сонате Рой Гарриса (1929), также несколько раз исполнявшейся в открытых концертах и по радио.

Необычайно лаконичная соната состоит из трех кратких частей: прелюдии с большими аккордовыми массивами, *Andante ostinato* и скерцо, непосредственно переходящего в коду, с огромным нарастанием звучности в конце.

Гармонический язык сонаты отличается нарочитой жесткостью и, пожалуй, угловатостью, в которой нет, однако, никакой манерности: это звучит, как мужественная поэзия Уитмена, чуждая романтической изнеженности и сентиментализма.

Хочется отметить продуманную, всегда экономную фактуру музыки Рой Гарриса, со свободным и крайне своеобразным применением полифонии.

Блестящая полифоническая техника налицо у Уоллингфорда Риггера (род. 1885), с произведениями которого у нас познакомились сравнительно недавно. Его „Канон и fuga для струнных“ свидетельствуют о выдающемся контрапунктическом даровании и в то же время о настоящей живой эмоциональности, нечасто встречающейся в западных полифонических сочинениях. Менее интересны, пожалуй, фортепианные сочинения Риггера с применением кауэлловских „звуковых гроздий“, то-есть, попросту, ударов кулаком или ребром ла-

¹ Интересно отметить, что Стифен Фостер до последнего времени был единственным американским композитором, вошедшим в пантеон „Зала Славы“ Нью-Йоркского университета, где стоит 73 бронзовых бюста наиболее выдающихся деятелей культуры США во всех областях, в том числе бюсты писателей Генри Лонгфелло, Эдгара По, Уота Уитмена, Уошингтона Ирвинга, Марка Твена, Гарриет Бичер Стоу и других; художников Джемса Уистлера и Джилберта Стюарта, артистов Шарлотты Кэшмен, Эдвина Бута и др. В конце 1944 года был поставлен вопрос о сооружении в „Зале Славы“ бюста еще одного американского композитора—Эдуарда Мак-Дауэлла (см. Olin Downes, MacDowell for Hall of Fame. „New York Times“, Oct. 22, 1944).

дони по группе клавиш. В изысканной, обычно тщательно проработанной фактуре риггеровского письма эти приемы звучат как-то чужеродно и неестественно (впрочем, в новых сочинениях Генри Кауэлла и Лео Орнштейна, злоупотреблявших этими приемами, они уже перестали быть неизменными атрибутами).

Гораздо более естественны сложнейшие гармонические комплексы, воспринимающиеся иногда как тембральные краски в четвертой сонате для скрипки и фортепиано Чарльза Айвза (род. 1874), — полупрограммном произведении, содержащем как бы картинки из детской жизни, написанном еще в 1916 году, но изданном сравнительно недавно.

Айвз — великолепный знаток американского фольклора, возникшего из сложных национальных напластований в результате последовательных волн иммиграции в Западном полушарии¹.

Композитор чуждается урбанистической тематики карпентеровских „небоскребов“, — ему по душе идиллии сельской местности и маленьких городков, утопающих в зелени, в чаще которой звучат интимные напевы, связанные с воспоминаниями детства. По признанию самого Айвза, поэзией этих воспоминаний овевая и замысел четвертой скрипичной сонаты.

Говоря о камерных произведениях американских композиторов, необходимо назвать несколько раз исполнявшееся у нас трио для фортепиано, скрипки и виолончели (1935) Уолтера Пистона (род. 1894), заметно выдвинувшегося за последние годы, отчасти благодаря успеху своего балета „Невероятный флейтист“ („The Incredible Flutist“), большая оркестровая сюита из которого исполнялась в концерте Московской Филармонии.

В этих произведениях, так же как и в „Концертино для фортепиано и камерного оркестра“ (1937), исполняющемся у нас в переложении для двух фортепиано, чувствуется крепкая профессиональная техника, на которую опирается дарование композитора, тяготеющего к романтическим эмоциям, иногда с импрессионистическим оттенком, особенно дающим себя чувствовать в области гармонии. В сюите из балета оркестровка звучит блестяще, изобилуя острыми тембральными находками.

Отлично оркестрованы и симфонические произведения молодого американского композитора Сэмюэла Барбера (род. 1910), — несколько раз исполнявшаяся веселая, жизнерадостная увертюра к „Школе злословия“ Шеридана (кстати сказать, одной из популярнейших

¹ Чрезвычайно меткие характеристики современных американских композиторов содержатся во второй части интереснейшей книги Лазаря Саминского „Music of Our Day“, Thomas Y. Crowell Company, New York, 1939. См. также сборник „American Composers on American Music“ („Американские композиторы об американской музыке“). A Symposium by Henry Cowell. Stanford University Press, 1933. Очень содержательна книга: John Tasker Howard, „Our Contemporary Composers“. American Music in the Twentieth Century. 1943.

английских комедий, уже свыше 150 лет идущей на русской сцене) и „Этюд“ („Essay“) для оркестра.

Собственно говоря, слово „Essay“ можно перевести также и „Очерк“, — во всяком случае, молодой композитор показал себя в этом произведении (часто исполняющемся в США; премьера состоялась 5 ноября 1938 года под управлением Артуро Тосканини) даровитым „эссеистом“, создав лаконичное (7—7½ минут), но чрезвычайно выразительное произведение, написанное для небольшого состава оркестра, звучность которого мастерски использована, с тщательной проработкой фактуры и умелым применением имитационных приемов.

Очень благоприятное впечатление производит соната для виолончели и фортепиано Барбера.

Особо следует отметить большой интерес, проявляемый в Советском Союзе к американской джазовой музыке, концертные и танцевальные образцы которой исполняются и в концертах, и на эстраде, и по радио. У нас хорошо известно имя основоположника симфонического джаза Джорджа Гершвина (1898—1937). Его „Рапсодия в стиле блюз“ исполнялась неоднократно и в открытых концертах, и по радио; часто можно услышать по радио отрывки из единственной оперы композитора „Порги и Бесс“ („Porgy and Bess“, 1935); в ближайшем будущем состоится показ этой оперы полностью, в концертном исполнении оперного ансамбля Всероссийского Театрального Общества.

Чрезвычайно популярна знаменитая песня Гершвина „Любовь вошла“ („Love walked in“). Из остальных произведений этого одареннейшего, безвременно скончавшегося композитора¹ у нас можно услышать фортепианный концерт (соч. в 1925).

Большой интерес для советских слушателей представляют патриотические песни, созданные композиторами Объединенных наций в дни войны.

Так, например, по радио можно часто услышать песни американского композитора Эрвина Берлина (род. 1888)— „Привет военноморскому флоту“ и „Боевые орлы“, в исполнении Ансамбля самодеятельности американской армии; песню „Караван“ („Convoy“), написанную молодым английским композитором Обри Боуменом на тему о боевом содружестве русского и британского народов.

Советские читатели внимательно следят за развитием музыкальной культуры в прогрессивных странах мира. Новые произведения с интересом слушаются и обсуждаются в самых широких кругах нашей общественности.

Всесоюзное Общество Культурной Связи с заграницей, библиотеки, творческие организации систематически получают такие журналы, как издающиеся в Англии „Music and Letters“, „The Musical

¹ См. сборник: „George Gershwin“, Edited by Merle Armitage. Longmans Green and Co. London, New York.

Times", „Musical Opinion" и другие, американские: „The Musical Quarterly", „Modern Music", „Musical America", „Musical Courier", „The Etude" и др.

В свою очередь, советские музыкальные издания—книги и ноты—получают широкое распространение в Англии и США, о чем свидетельствуют многочисленные статьи, заметки и рецензии в общей и специальной прессе,— где часто встречаются отзывы и сообщения о новых произведениях советских композиторов и новых работах советских музыковедов.

Приветствуя неуклонно усиливающиеся в Англии и США интерес и симпатии к советской музыкальной культуре, общественность обеих стран с большим удовлетворением отмечает также растущую в Советском Союзе популярность английской и американской музыки.

Так находит свое отражение в музыкальной жизни крепнущая дружба великих народов Советского Союза, США и Великобритании.

СОДЕРЖАНИЕ

	<i>Стр.</i>
А. Оссовский—Б. В. Асафьев	3
Г. Хубов—Музыкант, мыслитель, публицист	14
К. Кузнецов—Творческая жизнь С. В. Рахманинова .	25
С. Рахманинов—О русском народном музыкальном творчестве. <i>Подгот. к печати</i> —Г. Шнейер- сой	52
Г. Коган—Рахманинов-пианист	58
Д. Житомирский—Фортепианное творчество Рахма- нинова	80
А. и Е. Суан—Воспоминания о Рахманинове	104
Письма С. В. Рахманинова к М. А. Слонову и А. В. Затаевичу	133
Б. Асафьев—Шаляпин	151
М. Львов—Леонид Витальевич Собинов	166
Иг. Бэлла—Английская и американская музыка в СССР	178

Отв. редактор **Д. Кабалецкий.**

Тех. ред. **М. Воронов**

Сдано в произв. 12/II-45 г. Подписано в пѣч. 25/IV-45 г. Л55247 Печ. л. 12

Печ. зн. 488.363 авт. л. 12,5 Ф. 6. 60×93/16 Тир. 5 000 экз.

Нотный отд. 1-й Обр. тип. треста „Полиграфкнига“ ОГИЗа при СНК РСФСР,
Москва, Валовая, 28. Заказ № 3028.

ОПЕЧАТКИ
В СБОРНИКЕ № 4 „СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА“

	<i>Напечатано:</i>	<i>Следует читать:</i>
Стр. 32, строка 13-я снизу	в 1895 году	в 1897 году
Стр. 38, строка 12-я сверху	консерваторию	консерваторию
Стр. 75, строка 20-я снизу	„перпетуумную	„перпетуумную
Стр. 75, строка 19-я снизу	4 И. романса	4 Из романса
Стр. 79, строка 19-я снизу	своим ошеломляющим	своим ошеломляющим
Стр. 89, строка 7-я сверху	релюд b-moll	прелюд b-moll
Стр. 91, строка 3-я снизу	на стр. 88).	на стр. 87).
Стр. 92, строка 9-я сверху	(см. пример на стр. 83)	(см. пример на стр. 87)
Стр. 114, строка 15-я снизу	выполить	выполнить
Стр. 158, строка 22-я снизу	Бывало я в кулисах	Бывало в кулисах
Стр. 164, строка 1-я сверху	дается 4. Шаляпин	дается 4, Шаляпин

Цена 13 руб.